

TC
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

KÜLTÜR DEVRİMİ SONRASI ÇİN SİNEMASINDA
KOLEKTİF HAFIZA OLGUSU:
YARA/HASAR FİLMLERİ

Sevda KAYA KİTİNUR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Nazım ANKARALIGİL

İZMİR-2017

TC
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

KÜLTÜR DEVRİMİ SONRASI ÇİN SİNEMASINDA
KOLEKTİF HAFIZA OLGUSU:
YARA/HASAR FİLMLERİ

Sevda KAYA KİTİNUR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Jüri Üyeleri:

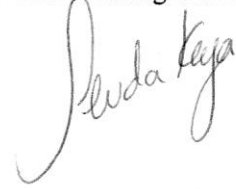
Doç. Dr. Nazım ANKARALIGİL

Yrd. Doç. Dr. Aşlı FAVARO

Yrd. Doç. Dr. İlker Erdoğan

İZMİR-2017

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü M¼d¼rl¼ğ¼ne sunduğ¼m “**K¼LT¼R DEVRİMİ SONRASI ÇİN SİNEMASINDA KOLEKTİF HAFIZA OLGUSU: YARA/HASAR FİLMLERİ**” adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.



Sevda KAYA KİTİNUR



**T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



YÜKSEK LİSANS

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Sevda KAYA KİTİNUR

Numarası : 92140002091

Anabilim Dalı : Radyo Televizyon ve Sinema

Tez Başlığı (Türkçe) : Kültür Devrimi Sonrası Çin Sinemasında Kolektif Hafıza Olgusu: Yara / Hasar Filmleri

Tez Başlığı (İngilizce) : The Phenomenon of Collective Memory In Post-Cultural Revolution Chinese Cinema: Scar Dramas

Tez Savunma Tarihi : 16.08.2017

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Doç.Dr.Nazım ANKARALIGİL

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd.Doç.Dr. Aslı FAVARO

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd.Doç.Dr.İlker EROĞAN

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle ☒

Oy çokluğuyla ☐

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

☒☐☐

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

ÖNSÖZ

Çalışmam boyunca bana kıymetli bilgi, birikim ve tecrübeleri ile yardımcı olan değerli danışman hocam Doç. Dr. Nazım ANKARALIGİL başta olmak üzere, üzerimde emeği bulunan bütün hocalarıma teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Eğitim hayatım süresince bana desteklerini esirgemeyen annem Yıldız ORHAN, anneannem Sabahat ORHAN ve kardeşim Ceyda TURAN'a çok teşekkür ederim.

Çalışmamı tamamlamam konusunda beni en başından beri cesaretlendirip sabırla destekleyen sevgili eşim Gürcan KİTİNUR'a minnettarım.

Yüksek lisans tez çalışmamı, tamamladığımı göremeyen rahmetli babaannem Fatma KAYA ve rahmetli dedem Hayati ORHAN'a ithaf ediyorum.

Sevda KAYA KİTİNUR

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Bildirimi.....	i
Tez Kabul ve Onay.....	ii
Önsöz.....	iii
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: KOLEKTİF HAFIZA VE KOLEKTİF HAFIZA- SİNEMA İLİŞKİSİ	
1.1.Kolektif Hafıza.....	5
1.1.1. Hafıza ve Hafıza Çeşitleri.....	5
1.1.2. Kolektif Hafıza.....	11
1.1.3. Kolektif Hafıza ve Mekan.....	16
1.1.4. Hatırlama ve Unutma	20
1.1.5. Kolektif Hafıza ve İdeoloji	22
1.1.6. Kolektif Hafıza ve Kimlik.....	29
1.2. Kolektif Hafıza – Sinema İlişkisi.....	33
1.2.1. Bir Hafıza Mekanı Olarak Sinema.....	33
1.2.2.Sinema ve Hatırlamanın İdeolojisi.....	36
1.2.3 Sinema ve Travmanın Temsilleri.....	42
BÖLÜM 2: BÜYÜK PROLETER KÜLTÜR DEVRİMİ (1966-1976) ve DEVRİM SONRASI ÇİN SİNEMASI	
2.1.Büyük Proleter Çin Kültür Devrimi	44
2.1.1.Tarihsel Arka Plan ve Kültür Devrimi’nin Gelişimi.....	45
2.1.2.Baş Aktörler	51

2.1.2.1Mao Zedong.....	51
2.1.2.1.1.Maoizm	51
2.1.2.1.2.Mao Zedong’un Sanat ve Edebiyat Anlayışı	55
2.1.2.2.Dörtlü Çete	56
2.1.2.3.Kızıl Muhafızlar.....	57
2.1.3 Kültür Devrimi Sonrası	58
2.1.4.Kültür Devrimi’nde Sanat ve Sinema	60
2.1.5.Kültür Devrimi ve Travmanın Hatırlanması.....	62
2.2. Kültür Devrimi Sonrası Çin Sineması.....	65
2.2.1. Çin Sineması Genel Bakış	65
2.2.2. Kültür Devrimi Sırasında Çin Sineması.....	72
2.2.3. Kültür Devrimi ve Yönetmen Kuşakları.....	74
2.2.4.Yara/Hasar Edebiyatı.....	77
2.2.5.Yara/Hasar Sineması.....	78
BÖLÜM 3: YARA/HASAR FİLMLERİ İNCELEMESİ	
3.1. Araştırmanın Amacı.....	82
3.2. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırları.....	82
3.3. Araştırmanın Önemi.....	83
3.4. Araştırmanın Yöntemi.....	83
3.5. Araştırma Evreni ve Örneklemi.....	83
3.6. Verilerin Toplanması ve Analizi.....	84
3.7. Amberçiçeği Kasabası Filmi İncelemesi.....	85
3.7.1.Künye.....	85

3.7.2.Filmin Özeti.....	85
3.7.3. Filmin Analizi.....	87
3.8. Elveda Cariyem Filmi İncelemesi.....	93
3.8.1.Künye.....	93
3.8.2.Filmin Özeti.....	93
3.8.3. Filmin Analizi.....	95
3.9. Yaşamak Filmi İncelemesi.....	102
3.9.1.Künye.....	102
3.9.2.Filmin Özeti.....	102
3.9.3. Filmin Analizi.....	104
3.10. Mavi Uçurtma Filmi İncelemesi.....	113
3.10.1.Künye.....	113
3.10.2.Filmin Özeti.....	113
3.10.3. Filmin Analizi.....	115
SONUÇ.....	120
KAYNAKÇA.....	125
ÖZGEÇMİŞ.....	130
ÖZET.....	131
ABSTRACT.....	132

GİRİŞ

Dünya genelinde sinema endüstrileri düşünüldüğünde Çin'in bu fotoğraftaki yeri oldukça önemlidir. Bu önem, Çin'in yalnızca yüzölçümü olarak büyük olmasından ileri gelmemektedir. Anakara Çin, Hong Kong ve Tayvan sineması olarak üç koldan beslendiği için önemlidir. Her ne kadar her biri kendi içlerinde farklı dinamiklere sahip olsalar da Çince konuşulan ülke sinemaları olarak birbirlerini önemli ölçüde etkiledikleri yadsınamaz.

Tarihsel anlamda bakıldığında bu üç sinemanın gelişimi birbirlerine bağlı olmakla birlikte 20. yüzyılda yaşanan politik olayların da söz konusu ülke sinemaları üzerinde oldukça büyük etkisi olduğu görülmektedir. Bu nedenle tarihsel arka planın betimlenilerek Büyük Proleter Kültür Devrimi'nin anlaşılması Çin sinemasının gelişimini anlamak açısından önemlidir. 1966 yılında başlayıp 1976'da sona eren Kültür Devrimi, Çin tarihinde büyük değişikliklere yol açmıştır.

Bu dönemde, Mao Zedong önderliğinde gerçekleştirilen komünist devrimin ilkelerinin yaşamın her alanına girmesi amacıyla devrimin kültür ayağı sisteme dahil edilmeye çalışılmıştır. Çünkü Mao sadece ekonomik gelişmeler ve değişimler ile komünist rejimin tam olarak uygulanamayacağını düşünmektedir.

Mao ileride sanat ve edebiyat alanında yapılacak olan tüm düzenlemelerin temel kaynağını oluşturacak Yan'an Konuşmalarında halk yığınlarıyla kaynaşılması gerektiğini belirtmektedir. O'na göre, sanat ve edebiyatın söz konusu devrimci makinanın ayrılmaz bir parçası haline getirilmesi gerekmektedir (Zedong, 1999: 37). Bu şekilde devrim için gerekli gördüğü kitlelerin örgütlenmesi amacıyla onların onayını alacak bir kültürel rıza ortamı hazırlanması gerekmektedir. Bu nedenle sanat ve edebiyatın bunun için bir araç olarak işlev görmesini planlamıştır.

Mao, oluşturmaya çalıştığı yeni kültür için eski kültürün yıkılması gerektiğini savunmaktadır. Yıkmadıkça herhangi bir inşanın olmayacağını belirtmektedir (Zedong, 1999: 19). Bu bağlamda Kızıl Muhafızlar başta olmak üzere devrimin baş aktörleri,

Kültür Devrimi boyunca Mao'nun savunduğu ilkelere ters düşen geleneksel her ne varsa ortadan kaldırmaya çalışmışlardır.

Critchley, art arda gelen her kuşağın görevinin belki de kendi canlı bellek tiyatrosunu aynı zamanda düşünce ve imgede kendi geçmiş kurgusunu inşa etmek olduğunu savunur (2015: 29-30). Çin toplumu bu dönem boyunca yaşadıkları travmayı kolektif hafızlarında yeniden üretmeye çalışarak hatırlama eylemini gerçekleştirmeye çabalamaktadırlar. Yeniden üretme konusunda Nora'ya göre; hafıza yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir. Tarihle farkı ise, tarihte ise artık bulunmayanın yeniden üretimidir (2006: 19). Halbwachs bu konuda, bireylerin anılarını kolektif hafızanın çerçevelerinden yararlanarak yeniden üretebildiklerinin altını çizmektedir (2016: 358). Bu bağlamda kolektif hafızanın dünyada eşine az rastlanır travmatik bir dönem olan Çin Kültür Devrimini konu edinen filmlerde nasıl yer aldığı oldukça özgün bir çalışma alanıdır.

Türkiye'de Çin sineması üzerine yeterli Türkçe kaynağın bulunmaması, çalışmanın bu alanda var olan açığı nispeten dolduracak olması anlamında önemlidir. YÖK'ün Ulusal Tez Merkezi'nde yüklü olan tezlere bakıldığında Çin Sineması'yla ilgili yalnızca iki tezin kayıtlı olduğu görülecektir. Oysa ki böylesine önemli ve büyük bir endüstriye sahip olan Çin sineması için daha fazla araştırmanın yapılıp ülkenin sinemasının daha iyi tanınması gerekmektedir. Yine çıkan araştırma kitapları incelendiğinde genel anlamda Asya sineması gibi çeşitli başlıklar altında ülkenin yalnızca sinema tarihini anlatan kitaplar mevcuttur. Çalışmada sadece Çin Sineması tarihi üzerinden değil önemli bir siyasal dönüşüme sebep olan Kültür Devrimi'yle birlikte kolektif hafıza kavramının da konuyla ilintili olarak işlenmesi konuyu derinleştirmesi açısından önemli görülmektedir.

Kültür Devrimi'nin 1976 yılında resmi olarak bitmesi sanat ve edebiyat alanında görece özgürlük getirmekle beraber, dönemin eleştirisini belirli ölçülerde mümkün kılmıştır. Bu bağlamda ortaya çıkan kolektif hafıza Yara/Hasar filmlerinde kendini göstermiştir. Araştırmanın Kolektif hafıza ve Kültür Devrimi konularını bir araya

getirmektedir. Çekildikleri dönem ve içerikleri bakımından her iki konuyla da tam olarak örtüşen Yara/Hasar filmleri araştırma evrenini oluşturmaktadır.

Örneklem seçilirken araştırma konusuyla ilişkili olarak üç temel kriter belirlenmiştir. Çalışma Çin toplumunun kolektif hafızası üzerinde temellendirildiği için yalnızca Çin Halk Cumhuriyeti yapımı filmler değerlendirmeye alınmıştır. Yabancı yapımlar, Çince konuşulan yerler olan Hong Kong ya da Tayvan yapımı olsalar dahi kapsam dışında bırakılmıştır.

Bir diğer kriter ise ilgili dönem filmlerinin ortaya çıkışını sağlayan Yara/Hasar Edebiyatı Hareketi'nin kimi kaynaklarda 1976'da kimilerinde ise 78'de başladığı konusunda görüşlerin olması sebebiyle kesin bir bilginin bulunmayışı ve çekilen filmlerin ulaşılabilen örneklerinin 1985'ten itibaren yer alması üzerine zaman olarak her ne kadar Kültür Devrimi 1976'da sona ermiş olsa da 1985 yılı ve sonrasında başlanılmak kaydıyla 1990'ların sonlarına kadar uzanan bir dönemde çekilen filmler dikkate alınmıştır. 1985 yılından önce çekilen filmler kolektif hafızanın oluşma sürecini yaşamaktadırlar. Bu sebeple 1985 öncesi filmler çalışma dışındadır. 2000 sonrasında çekilen filmler ise kolektif hafızanın oluşmasında görev alan birincil kaynakların o dönemde çekilen filmlerdeki etkisini kaybettikleri öngörüldüğünden kapsam dışında bırakılmıştır.

Seçilen tüm filmler Kültür Devrimi'ni eleştirel bir bakış açısıyla ele alan filmlerdir. Çalışmada kolektif hafıza ile resmi tarihsel anlatının karşıt ilişkisinin kurulabilmesi anlamında önemli görülen eleştirel filmler seçilmiştir.

Araştırmada belgesel filmler kapsam dışı bırakılmış, kurmaca filmler analiz edilmiştir. Her kadar konuya örneklem olarak kolektif hafızanın daha gerçekçi temsilini mümkün kılmaları bakımından belgesel filmlerin seçilmesinin uygun olduğu düşünülse de Çin Halk Cumhuriyeti ve sineması özelinde düşünüldüğünde belgesellerin o dönemde ve sonrasında rejimden bağımsız çekilemediği görülecektir. Bu nedenle gerçek anlamda belgesel film sayılamazlar. Kurmaca filmlerin metaforlar kullanarak örtük bir eleştiri yapabilmelerinin mümkün olması ise incelenecek filmlerin kurmaca filmlerin arasından seçilmesini gerekli kılmaktadır.

Tüm bu kriterler çerçevesinde araştırma evreni düşünüldüğünde azınlık bir grubun izleyebildiği bir filmin bireysel hafızaların birleşip kolektif hafızada pekiştirilmesi süreci düşünüldüğünde etki alanının darlığı hesaba katılarak daha fazla insana ulaşan filmler üzerinde durulmuştur. Bu anlamda Çin’de gösterime girebilen ve yüksek seyirci sayılarına ulaşan *Amberçiçeği Kasabası*, *Elveda Cariyem*, *Yaşamak* ve *Mavi Uçurtma* filmleri olmak üzere toplamda dört film incelenecek filmler olarak seçilmişlerdir.

Araştırma nitel araştırma tekniğe bağlı olarak yapılmıştır. İncelenen filmler arasından araştırma evrenini temsil eden üç film kararsal örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Görsel metinlerin politik açıdan analiz edilmesi süreci çok yönlüdür ve disiplinler arası bir çalışmayı gerekli kılmaktadır. Bu alanda yapılan çalışmalarda genel kabul görmüş belirli bir metodoloji bulunmadığı görülmektedir. Bu nedenle filmlerde ortak tema olarak ‘aile’ seçilmiş ve araştırma konusuna açıklık getirebilecek şekilde ikili karşıtlıklardan da yardım alınarak analiz yapılmıştır. Bu ikili karşıtlıklar; devrimci-karşı devrimci, iyi yurttaş-kötü yurttaş, cesaret-korku, milliyetçi-komünist, itaat-başkaldırı, eylem-eylemsizlik, özgürlük-esaret ve ölüm-yaşam’dır.

Tezin birinci bölümünde kolektif hafıza kavramına ilişkin kuramsal altyapı oluşturulması öngörülmesi sebebiyle kolektif hafıza başlığı altında hafıza, hafıza çeşitleri ve kolektif hafızanın kimlik, ideoloji, mekân ve hatırlama-unutma ile ilişkileri açıklanmıştır. Sonrasında ise kolektif hafızanın sinema ile ilişkisi hafıza mekânı, hatırlama-unutma ve travma kavramları çerçevesinde incelenmiştir.

İkinci bölümde, Büyük Proleter Çin Kültür Devrimi tarihsel arka planı ve gelişimi başta olmak üzere dönemin önemli karakterleri incelenerek, Kültür Devrimi’nde sanat ve sinemanın durumuna yer verilmiştir. Kültür Devrimi sonrası Çin sineması, Çin sinemasının gelişimi göz önüne alınarak ilgili dönemlerdeki yönetmen kuşakları, inceleme konusu olan Yara/Hasar Sineması ve Yara/Hasar Edebiyatı etkisiyle birlikte ayrıntılarıyla ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde ilk iki bölümde filmlerin incelenmesi için gerekli olan kuramsal altyapının oluşmasından yola çıkılarak seçilen Yara/Hasar filmleri ikili karşıtlıklar kurularak analiz edilmiştir.

Tezde kullanılan Çince isimler pinyin sistemine uygun olarak yazılmıştır. Ancak bazı kişi, grup ya da nesne isimleri Wade Giles sistemi ile bilindiği için pinyin sistemine çevrilmemiştir. Bunun dışında Türkçe tercümesi bulunmayan bütün yabancı kaynaklar yazar tarafından çevrilmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

KOLEKTİF HAFIZA VE KOLEKTİF HAFIZA - SİNEMA İLİŞKİSİ

Çalışmanın birinci bölümünde kolektif hafıza kavramı ile birlikte, hafızanın sinema ile ilişkisi tarihsel gelişmeler göz önüne alınarak incelenecektir.

1.1.KOLEKTİF HAFIZA

Hafıza çalışmaları pek çok disiplinin ilgi gösterdiği bir konudur. Disiplinlerarası bir çalışma alanı olması konunun farklı bakış açılarıyla değerlendirilmesini sağlarken diğer yandan onu derinleştirip karmaşıklştırmaktadır. Hafıza önceleri bireylerin biyolojik açıdan incelendiği ve yine bireylerin hatırlama süreçleri üzerinden çalışmalar yapılan bir alandır. Hafızanın toplumsal ve kültürel anlamdaki öneminin fark edilmesiyle birlikte hafıza çalışmaları bireysel eksenden toplumsal eksene doğru kaymıştır.

Çalışmanın bu bölümünde hafızanın alımlanmasında nasıl bir dönüşüme uğradığı tartışılarak, hafıza çeşitlerine bakılıp, 1920'lerden sonra yapılan çalışmalar ışığında kolektif hafıza kavramı incelenecek ve kolektif hafıza ile ilişkili olan kavramlar ayrıntılı bir şekilde irdelenecektir.

1.1.1.Hafıza ve Hafıza Çeşitleri

Günümüze kadar hafıza ile ilgili pek çok tanım yapılmıştır; fakat hafıza olgusu en genel anlamıyla geçmiş bilgisinin edinilmesi, kaydedilmesi, akılda tutulması ve istenildiği zaman geri çağrılabilmesi şeklinde tanımlanmaktadır.

Connerton'a göre, her türlü başlangıcın içinde bir anımsama ögesi yatmaktadır. İnsanlar belli bir deneyimin akla yakın olduğundan emin olabilmek için onu, daha önceki deneyimlerinin oluşturduğu bağlama dayandırmak zorundalardır (2014: 15-16). Bunun yapılması için hafızaya başvurulması gerekmektedir. Hafıza sadece bir deneyimin ölçülmesine yardımcı olmamaktadır. Tarihsel olarak kavramın gelişimine bakıldığında aynı zamanda 'Bellek Tiyatrosu' adı verilen kavramın oluşmasındaki

ihtiyacı da karşımıza çıkarmaktadır. Assmann, Simonides'in bu kavramı M.Ö. 6. yy.da ortaya attığını ve Romalıların bu sanatı Ortaçağ ve Rönesans'a kadar getirdiklerini belirtmektedir. Cicero bu hafıza tekniğinin belli mekanların seçilerek bilince yerleşmesi istenen şeylerin hayali görüntüleri yaratıldıktan sonra bu şeylerin mekanlarla ilişki içerisine sokulması şeklinde çalıştığını açıklamaktadır (akt. Assmann, 2011: 33-34). Bu şekilde bireylerin hafızaları güçlendirilip daha fazla şeyi hafızalarına kaydetmeleri mümkün kılınmış olmaktadır. Sınırları genişleyen insan Critchley'in de belirttiği gibi, doğru hafıza tekniklerine vakıf olarak, her şeyi bütünüyle hatırlamasının mümkün hale gelmesiyle birlikte ilahileşecektir (2015: 19).

Critchley'e göre, Rönesans bellek tiyatrosunun en iyi örneği Giulio Camillo Delminio'nundur. Tiyatronun tam tersi bir işlevi olmakla birlikte sahnede hafızasını geliştirecek kişi dururken seyirci kısmında hatırlanacak şeylerin temsilleri yer almaktadır (2015: 20). Bu şekilde hafıza mekanla ilişki içerisinde hatırlama eylemini gerçekleştirmektedir.

Eilean Hoope-Greenhill, hafıza mekanlarının gelişimini şöyle açıklamaktadır:

“Geçmişte bellek mekanları ve imgeleri soyuttu ve ancak hayal gücünde yer buluyordu. Şimdi bu mekanlar ve imgeler maddi biçimlere bürünmeye ve gerçek dünyada yerlerini almaya başlamıştır. Bilişsel bir araç görevini üstlenen somut bir “bellek tiyatrosu” ortaya çıkmıştır.” (2007: 235-236).

Critchley, Hegel'in kullandığı bir kavram olan “bellek tiyatrosu”nu şu şekilde açıklamaktadır: “Hegel'in felsefesi antik dönemdeki ve Rönesans'taki geleneği takip eden bir hatırlatma tekniği sistemidir. Aradaki fark şudur ki Hegel kendi bellek tiyatrosuna zamanı, yani oluş deneyimini de ekler. Camillo'nun statik yapısının tersine, hareketli bir tiyatrodur, bir tür ön-sinemadır Hegel'inki. ...” (Critchley, 2015: 29). Tüm bu hafıza teknikleri bireyi temel almaktadır. Ancak hafıza alanında özellikle kültür ve sinema bağlamında düşünüldüğünde ön plana çıkan hafızanın kolektif yönüdür.

Hafıza denince insanların aklına genellikle bir iç olgu gelmesine rağmen bu hafızanın neler içerdiğini, bu içeriklerin organize edilmesini ve ne kadar süre ile muhafaza edileceğini, bireyin kapasitesi ve yöneliminden çok dış koşullar, yani toplumsal ve

kültürel çerçevenin koşulları belirlemektedir (Assmann, 2001: 24). Bu iç olgudan kasıt hafızanın daha çok bireysel hafıza çerçevesinde tanımlanıyor olması eğilimidir. Oysa ki, hafıza bireysel anlamda bir hatırlama sürecinden farklı olarak toplumsal ve kültürel yaşamdan hem etkilenmektedir hem de onları önemli ölçüde etkilemektedir. Schudson da hafızanın bilgi kodlama, depolama, onu stratejik olarak bulup getirme süreci olduğunu ve her aşamada hem psikolojik hem toplumsal hem de tarihi etkilerden bağımsız olmadığını savunmaktadır (akt. Sönmez, 2015: 54-55).

Hafıza olgusunu açıklamada yararlanılan pek çok kavram birbirleriyle olan ilişkileri çerçevesinde değerlendirildiğinde öncelikle hafızanın farklı tanımları üzerinde durmak gerekmektedir. Eski Yunanlılar hafıza ile ilgili olarak iki ayrı sözcük kullanmaktaydılar. Mneme ve anamnesis olan bu sözcüklerden mneme belirveren, edilgen bir biçimde ortaya çıkan anıdır. Akla gelişinin bir duygu ya da pathos gibi olduğu düşünülür. Anamnesis ise, hatırlama, zihinde toparlama sürecindeki nesne olan anıdır. Burada Ricoeur anımsamanın bir anıya sahip olma ya da bir anının peşine düşüp o anıyı aramak demek olduğunu belirtmektedir (2012: 22). Platon, anamnesis kavramını mitleştirerek doğum öncesi bir bilgiye bağlamaktadır. Ruhun mezar (soma-sema) diye nitelendirilen bir bedende yaşamaya başlamasıyla gerçekleşen bu unutuşun arama yoluyla tekrardan öğrenilebilir duruma getirilebileceğini savunmaktadır (Ricoeur, 2012: 46).

Ricoeur, mneme ve anamnesis arasındaki farkı iki özelliğe dayandırmaktadır. Basit anının bir duygulanım gibi geldiğini, ancak hatırlamanın etkin bir arayış olduğunu savunmaktadır. Ayrıca basit anının işareti koyanın hükmü altında olduğunu fakat hareketlerin ve değişikliklerin içimizde barındığını belirtmektedir (2012: 37). Ricoeur ayrıca, anıların çok çeşitli ve çoğul olduklarını buna karşın hafızanın ise tekil olduğunu savunmaktadır (2012: 41).

Cicero, doğal ve yapay hafıza ayrımı yapmaktadır (Assmann, 2001: 34). Doğal hafıza doğduğumuz an itibari ile var olmaktadır; ancak yapay hafıza aynı bellek tiyatrosu örneği üzerinden görülebileceği gibi bireysel bir hafıza geliştirme tekniği ile hafızanın sınırlarının belirli çalışmalarla geliştirilip güçlendirildiği hafızadır.

Paul Connerton, hafızayı kişisel hafıza, bilişsel hafıza ve deneyimsel hafıza olarak ayrıştırmaktadır. Kişisel bir geçmiş yerine yerleştirildiklerinden ve kişisel bir geçmişe göndermede bulunduklarından kişisel hafıza adını almaktadır. Bilişsel hafıza denmesinin sebebi ise, anımsananın geçmişte bulunması değil, anımsayanın onunla geçmişte karşılaşmış olmasıdır. Deneyimsel hafıza ise bir belli bir uygulamayı yeniden ortaya koyma ile ilgili bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır (2014: 42-43). Connerton'un deneyimsel hafızası, Bergson'un alışkanlıklar hafızası ile benzerlik göstermektedir.

Bergson'a göre iki hafızadan söz edilebilmektedir. İlki yani alışkanlık-hafıza, gündelik yaşamlarımızın tüm olaylarını imge-anılar olarak kaydetmekte, hiçbir ayrıntıyı kaçırmamakta, her şeyi yerine ve tarihine yerleştirmektedir. Diğeri ise anı-hafızadır. Eyleme dönük, şimdinin içinde bulunan ve sadece geleceğe yönelmiş bir hafızadır. Aslında anı-hafıza geçmişi olduğu gibi sunmamakta, geçmişin yararlı etkisini şimdiye uzatmaktadır. Alışkanlıkta bu geçmiş zaman olgusu ilan edilmemiş ve belirtisiz şimdiki yaşantıya katılırken anıda ise, geçmişteki zamanın önceliğine gönderme yaptığı savunulur. Her iki hafızada konu geçmişle ilgili olsa da zamana yapılan göndermeler birinde belirtisiz iken diğeri belirtili olmaktadır (2007: 225-235). Bergson'un ikiye ayırdığı hafıza kavramına göre biri yalnızca bir kez gerçekleşmiş olay anılarını muhafaza ederken diğeri sık sık tekrar eden eylem ve hareketlere dayanmaktadır (Halbwachs, 2016: 135).

Margalit hafızayı ortak hafıza ve paylaşılan hafıza olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Tek başına tecrübe edilen aynı olayı hatırlayan insanların tümü hafızalarını birleştirmektedirler. Eğer hatırlayanların oranı yüksek ise bu ortak hafıza olarak tanımlanmaktadır. Paylaşılan hafıza ise iletişim gerektirmektedir. Bir olayı hatırlayan kişilerin bakış açılarının harmanlanması sayesinde o olayı yaşamamış kişiler bu sayede olayı tecrübe edenlerle bağlantı kurmuş olmaktadır (akt. Sönmez, 2015: 21).

Jan Assmann ise hafızanın dört farklı boyutundan bahsetmektedir. Bunlar; mimetik hafıza, nesneler hafızası, iletişimsel hafıza ve kültürel hafızadır. Davranış alanı

olan mimetik hafıza, taklit sonucu oluşmaktadır. Davranış biçimleri asla tam olarak kodlanamamaktadır. Nesneler hafızası, insanın içinde yaşadığı dünyayı oluşturmaktadır. Bireyin içinde bulunduğu nesneler dünyası, onun yansıması olmakla birlikte geçmişini, atalarını hatırlatmaktadır. Bireyin diğer bireylerle olan iletişimi, iletişimsel hafızanın oluşumunu sağlamaktadır. Kültürel hafıza ise, kendisi için gerçeğin değil hatırlanan tarihin önemli olduğu, iletişimsel hafızadan farklı olarak daha kapsayıcı olan bir alandır. Örneğin gelenekler, kültürel anlamın devredilme ve canlandırılma biçimi olarak kültürel hafızanın kapsamına girmektedirler (Assmann, 2001: 25-26).

Paul Ricoeur'ün 'Hafıza, Tarih, Unutuş' isimli kitabında belirttiği gibi, hafıza fenomenolojisi neyin anısının olduğu ve hafızanın kimin olduğu soruları etrafında cevaplar aramaya çalışmaktadır. Ricoeur, hafızaya ilişkin (mnemonique) egoya daha çok önem veren geleneğin tersine 'Kim?' sorusu yerine 'Ne?' sorusunu öncelikli sormayı tercih etmektedir. Bunun nedenini ise kolektif hafıza kavramının ortaya çıkmasıyla hafızanın öznesinin 'ben' olduğunun söylenemeyecek olmasına bağlamaktadır. Hafızanın öznesinin 'ben' olduğunu ileri sürmenin kolektif hafıza kavramını anolojik bir kavram olarak bırakacağını savunmaktadır (2012: 21). Bu anlamda konu dahilinde değerlendirildiğinde hafızanın kolektif perspektif çerçevesinde açıklanması gerekmektedir.

Maurice Halbwachs hafızanın, geçmişe ait dönemlerin bireysel olarak muhafazası olmadığını, bunların bir yeniden üretimi olduğunu savunmaktadır. Halbwachs geçmişin, yaşanan an içerisinde, bireyin ait olduğu gruplara bağlı toplumsal çerçevelerin yardımıyla yeniden üretildiğini ileri sürmektedir (2016: 12-13). Hafıza geçmişin olduğu gibi depolanması değilse eğer nasıl yeniden üretilmekte ve bunun günümüz ile ilişkisi nedir sorularını Critchley şu şekilde yanıtlamaktadır: "...Bellek tekrarlamaktır. Elbette. Ama bir farkla tekrarlamaktır. Ezberden okuma değildir. Şeylerin görünüşünde hissedilir bir çeşitleme yaratan tekrardır. Yeniliği mümkün kılan şeydir tekrar. ..." (2015: 68-69).

Hafızanın tekrardan ibaret olmaması ve kendini yeniden üretebilmesi fikrinin günümüz hafıza çalışmaları açısından değerlendirildiğinde etkisi yadsınamaz. Ancak bu

yeniden üretilen geçmiş belirli çarpıtmalardan kaçamamaktadır. Halbwachs yeniden üretilen bu şeyin, anının kendisi mi yoksa zamanla bu anının yerine geçirilen bozulmuş bir imge mi olup olmadığı konusunun hala belirsizliğini koruduğunu savunmaktadır (2016: 52). Connerton ise, hafızanın kendisiyle ilgili bugüne ilişkin tecrübelerin büyük ölçüde geçmiş hakkındaki bilgiye bağlı olduğunu söylemektedir. O'na göre, günümüzün dünyası geçmişin, o anda yaşanmayan olayları ve algılanmayan nesneleri bağlamında yaşanmaktadır. Bu da şimdiki zamanı, çeşitli geçmiş yaşantılardan hangisiyle bağlantı kurulabilirse ona göre yaşanacağını göstermektedir. Ayrıca bu durum bugünün geçmiş ile ilgili olarak belirli çarpıtmalara yol açtığını kanıtlamaktadır (2014: .9).

1.1.2.Kolektif Hafıza

Kolektif hafıza kavramı temelde bireylerin hafızalarının tek başlarına işlevlerini yerine getiremeyeceği fikrine dayanmaktadır. Çünkü hafıza her ne kadar bireysel yapılanıyor gibi gözükse de bir topluluk içinde anlam kazanmaktadır.

Kolektif hafıza konusunda hafızayı toplumsal açıdan değerlendiren ve hafıza üzerine çalışmalar yapan pek çok düşünürü etkileyen Maurice Halbwachs'ın görüşleri ön plana çıkmaktadır. Halbwachs 'kolektif hafıza' kavramını ilk olarak 1920'li yıllarda ortaya atar. Çalışmalarında Durkheim ve Bergson etkisi hissedilmektedir. Hafızayı kolektivite üzerinden tartıştığı iki önemli eserden ilki hafızaların belirli çerçevelere ihtiyaç duyduğunu anlattığı 'Hafızanın Toplumsal Çerçevesi' ikincisi ise ölümünden sonra yayınlanan 'Kolektif Hafıza'dır.

Halbwachs anıların salt bireysel hafıza içerisinde saklanamayacaklarını onların bu hafıza içerisinde kolektif bir nitelik kazanabildiklerini şu şekilde açıklamaktadır;

“...tamamen içsel olabilen, yani sadece bireysel hafızada muhafaza edilebilen anı da yoktur. Esasen, bir anı kolektif bir algıyı yeniden ürettiği andan itibaren anının kendisi de ancak kolektif olabilir ve birey için, grubun düşüncesine dayanarak ilk seferinde gözünde canlandıramadığı şeyi sadece kendi yeteneğini kullanarak yeniden gözünden canlandırması imkânsız olacaktır. Anı, hafızanın içinde bireysel biçimde muhafaza edilseydi, birey çok basit bir biçimde, benzerlerinin bulunduğu toplumu unutarak, başkalarına borçlu olduğu tüm düşüncelerden hafiflemiş halde tek başına, geçmiş durumların karşısına dikilerek

hatırlayabiliyor olsaydı, geçmişiyile karıştırdı, yani geçmişini yeniden yaşıyor izlenimine sahip olurdu. ...” (2016: 341-342).

Kolektif hafıza konusunda Carl Gustav Jung, Halbwachs’tan farklı olarak bir tanımlama yapmaktadır. Jung’a göre kolektif hafıza, rüyalarla ortaya çıkan “zoraki hafıza” gibi biyolojik olarak devredilebilirken Halbwachs kolektif hafızayı sadece iletişimsel olarak yaygınlaştırılabilen ve biyolojik olarak devredilemeyen “iradeye bağlı hafıza” olarak tanımlamaktadır (Assmann, 2001: 51).

Assmann hafızanın bireye ait olduğunu, ancak bu hafızanın toplumsal olarak belirlendiğini savunmaktadır. Kavramın mecazi olarak algılanmaması konusuna vurgu yapan Assmann toplumlara ait bir hafızanın olmadığını ancak toplumların bireylerin hafızalarını etkilediğini belirtmektedir. En kişisel anıların bile yalnızca sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden oluştuğunu savunur. Ayrıca, yalnızca başkalarından öğrenilenlerin hatırlanmadığını bununla birlikte onlar tarafından paylaşılanların da hatırlandığını söylemektedir. Bunların da başkaları tarafından sosyal açıdan belirlenmiş anlamları bağlamında algılandığını açıklamaktadır (2001: 39-40). Sosyal açıdan belirlenmiş anlamlar belirli kategorizasyonlar ile oluşmaktadır. Bu bağlamda bakıldığında Halbwachs, karşılaşılan her şeyin kategoriler halinde çerçevelerin içine yerleştirildiğini belirtir. O çerçeveler de dahil olduğumuz grupların uzlaşımları ile oluşmuşlardır. “... tanıma eylemi, bir ilk konumlandırma denemesine eşlik eder. Düşüncede çeşitli toplumsal gruplara, akrabalara, arkadaşlara, çocukluk dostlarına vs. geri döner ve bu kişinin, aralarından hangisine ait olduğunu sorup, onu tanıma ihtiyacının nereden geldiğini anlarız. Bu ihtiyaç bir zamanlar ya da hala ait olduğumuz bir kolektiviteye bağlıdır. ...” (Halbwachs, 2016: 155).

“... Bir grubun üyesi bir nesneyi algıladığında ona bir isim verir ve bir kategori içerisine yerleştirir. Yani nesne, bu kişinin düşüncesini diğerlerinin düşünceleri gibi dolduran grup uzlaşımlarına uyum sağlar. Herhangi bir toplumla bağı olmayan ve olmayacak soyutlanmış bir birey için, herhangi bir anıyı başka anılara karıştırmaksızın sezgisel bir algı olarak düşünebilmek mümkünse de, toplum üyelerinin bazı nesnelerle ilgili olarak uzlaşım tesis etmelerine olanak tanıyan kelimelerin ve nosyonların anısına eşlik etmek zorunda olmayan hiçbir kolektif algı yoktur; çünkü sadece bu türden bir anı tek başına bu algıyı mümkün kılabilir. ...” (Halbwachs, 2016: 341).

Connerton, Halbwachs'ın, bireylerin anılarını bir toplumsal gruba üyelikleri yoluyla, özellikle akrabalık, dinsel ve sınıfsal bağlantıları yoluyla edinebildiklerini, hafızalarına yerleştirebildiklerini ve hatırlayabildiklerini ileri sürdüğünü söylemektedir (2014: 65). Halbwachs'ın buradaki seçimine farklı ölçütler de eklenebilir, ancak hafıza kavramının alımlanmasının dahi bireysel anlamda değerlendirildiği bir dönemde Halbwachs'ın hafızayı kolektif açıdan ele alması ileride onun açtığı yoldan farklı araştırma dallarına ayrılacak olan hafıza çalışmalarına başlı başına bir katkı sağlamaktadır.

Kolektif hafıza bağlantılarına örnek olarak aile verilecek olursa en küçük toplumsal grup olarak aralarındaki bağı yine kendi uzlaştıkları çerçeveler üzerinden kurmakta oldukları görülecektir. Halbwachs burada aile bireylerinin hayatın aralarına bir mesafe koyduğu durumlarda bile her birinin ortak aile geçmişini kendine özgü tarzda hatırladıklarını savunmaktadır (2016: 189-190).

Akrabalık, dinsel ve sınıfsal farklar birbirlerinden ayrışsa da bazı durumlarda birbirleriyle kesişmektedir. Karşılıklı birbirlerini etkileyen bu bağlantılar kolektif hafızanın gelişmesine olanak sağlamaktadırlar. Halbwachs'a göre "...bir toplumun genel inanç formları, doğrudan kolektif yaşamı ilgilendiren inançlar aracılığıyla aile üyelerine de nüfuz ettiği için, bunlar ya ailenin geleneklerine ayarlanabilir ya da tersine aile bu gelenekleri dönüştürebilir" (2016: 214). Birey toplumun hafızasından yardım almaktadır. Ancak Halbwachs sözü edilen toplumdan uzaklaşmış olsa dahi bireyin ondan etkilenmeye devam ettiğini savunmaktadır (2007: 55-76).

Halbwachs çalışmalarında grupların hafızalarından bahsederken meslek hafızasına da değinmektedir: "...yargıçlar, akıl yürütüp muhakeme ederken bile düşüncelerini, her zaman farkında olmaksızın, eski bir dönemin izlerini taşıyan ortak bir mesleki hafıza içine kapatmak, bu hafızaya başvurmak zorundadırlar. ..." (2016: 305). Ayrıca bireylerin mesleklerini icra ederken dahi dahil oldukları sınıfsal grupların hafızalarından ayrı bir hafıza geliştiremediklerini bu sebeple onlara sıkı sıkıya bağlı olduklarını savunmaktadır. "...kişiler mesleki ortamlarda bir araya geldiklerinde, buraya, ailelerinden ya da gündelik yaşamlarından fikirlerini, bakış açılarını ve her

türden beğeni türlerini aktarmaları doğaldır. Bu şekilde, görevlerini yaparlarken bile, bu gruplara bağlı kalırlar. ...’’ (Halbwachs, 2016: 306).

Halbwachs her türlü hatırlamanın bir gruba bağlılık sonucu oluşabildiğini anlatırken tren yolculuğu örneğini vermektedir. Orada kurulan arkadaşlıklar, insanların yüzleri, konuşulanlar ilk önceleri detaylı hatırlanmakta ancak sonra detaylar silinmektedirler. İlk başta bu denli ayrıntılı hatırlanmasının sebebinin ise onun ve arkadaşlarının, her birisinin başka gruplar kurdukları ana kadar, kısa süreliğine de olsa küçük bir toplum minyatürü oluşturmuş olduklarından ileri geldiğini savunmaktadır (2016: 172).

Halbwachs’ın temel argümanı, hafızanın sosyal koşullara bağlı olmasıdır. Hafızayı biyolojik açıdan değil, toplumsal açıdan değerlendiren Halbwachs, hafızanın oluşması ve korunması için sosyal çerçevenin gerekli olduğunu söylemektedir. Çerçevenin dışında insanların anılarını sabitleştirebilecekleri ve geri çağırabilecekleri başka bir hafızanın var olamayacağını savunmaktadır (1985: 121). Bu sosyal çerçeveler içinde yaşadığımız toplumla birlikte oluşmaktadır. Connerton bu çerçevelerin nasıl kullanıldığını şu şekilde açıklamaktadır: “Gruplar bireylere, içine anıları bir yerlere yerleştirdikleri çerçeveler sunar ve anılar bir tür haritaya işaretleme yoluyla yerleştirilir. Düşünüp anımsadığımız şeyi, grubun sağladığı zihinsel uzamlar içine oturturuz (2014: 65).

Çerçeveler sadece hatırlama için değil aynı zamanda unutma eylemi için de gereklidir. Unutma bu çerçevelerin işlevlerini yitirdikleri durumlarda ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bu çerçeveler ile ilgili olarak Halbwachs toplumsal hafızanın çerçevelerinin bir dönemden diğerine değiştiğini belirtmektedir (2016: 296). Toplumsal yaşam nasıl durağan değilse çerçeveler de sabit değildirler. Toplumun üyeleri tarafından oluşturuldukları için değişen koşullar ve düşünce şekillerine uyum sağlamaktadırlar. Her dönemde insanların uzlaşım sağladıkları çerçeveler bu sebeple değişkenlik göstermektedir.

Halbwachs bu hatırlama ve unutma eylemlerinde çerçevelerin işlevini şu şekilde açıklamaktadır:

“... bizi ilgilendiren geçmiş olayların yerini, onları kolektif hafızanın çerçeveleri içinde bulmak koşuluyla hatırlayabiliriz. Bir anı, esasen birbirleriyle kesişen, kısmen birbirlerini kapsayan çok sayıda çerçevenin karşılaşma noktasında ortaya çıktığı ölçüde zengindir. Unutmanın kendisi, ya dikkatimiz çerçeveler üzerinde sabitlenemediği için ya da başka bir yere sabitlendiği için (dikkat dağıtma sıklıkla bir dikkat çabasının sonucudur ve unutmak neredeyse her zaman dağılmasından kaynaklanır) bu çerçevelerin ya da bir kısmının kaybolmasıyla açıklanır. Diğer taraftan, unutmak ya da anılarımızın bazılarının bozulması bu çerçevelerin bir dönemden diğerine değişmesiyle de açıklanır. ” (2016: 346).

Halbwachs çerçeve ile olan olaylar arasında iki hipotez geliştirmiştir. İlk hipotez; çerçeve ile bu çerçeve içinde oluşan olaylar arasında sadece bir temas ilişkisinin var olduğudur. İkinci hipoteze göre ise, çerçeve ve olaylar arasında bir özdeşlik vardır. Olaylar anıdır; ancak çerçeve de anılardan yapılmaktadır. Aralarındaki fark ise çerçevelerin daha kalıcı olduğudur. İnsanlar anıları bulup yeniden oluşturmak için bu çerçeveleri kullanmaktadır (2016: 134-135).

Kolektif hafızayı toplumun tümü oluşturmaktadır. Bu noktada Pennebaker ve Banasik hafızanın oluşmasında insanların aktif anlamda konuşmalarının önemli olduğunu ve konuşulan olayların da sosyal anlamdaki paylaşımının her bireyin olay ile ilgili algılarını biçimlendirdiğini, bu şekilde de anlatı üzerinde bir fikir birliği oluştuğunu savunurlar (akt. Sönmez, 2015: 93).

Susam, kolektif hafıza aktarımını yapan araçların dönemsel anlamda değiştiğinden bahsederek kolektif hafızayı özellikle anlatılar üzerinden tartışmaktadır:

“Bir olayın toplumsal bellekte yer etmesi için o grup, toplum ya da cemaatin tüm üyelerinin olayı yaşamış olması gerekmez. Bireysel belleklerde farklı biçimlerde deneyimlense de hatırlanan olay tektir. Bu nedenle de bu ‘‘olay’’ bilgisinin aktarımı ve paylaşımı toplumsal belleğin oluşması için yeterlidir. Bu paylaşım en başta sözlü kültürle kuşaktan kuşağa aktarılır. Yüksek teknolojik ilerlemeler sayesinde, bu aktarım en etkili biçimde kitle iletişim araçlarının aracılığıyla gerçekleşmekte. Bu aktarma sürecinde geçmiş ve şimdi arasında kurulan sembolik evrenin aracı dildir. Bu sayede biz dil aracılığıyla oluşturduğumuz anlatılarla geçmişi bugüne taşıyabiliriz. Dolayısıyla yaşananların ya da hatırlananların aktarılması bir kurgunun içinden gerçekleşir. Anlatının kendi mantığı ve bütünselliği içinde eksiklikler, boşluklar hep söz konusudur. Anlamanın yeniden üretim alanı

olan hatırlatma, öyküleştirilerek dil aracılığıyla sembolik evren dünyasında dolaşıma girer. Bu dolaşımın araçlarıysa kitle iletişim araçlarıdır.” (2015: 91).

Kolektif hafıza kullanılan dil aracılığıyla paylaşılmakta ve aktarılmaktadır. Bu anlamda Halbwachs bu düşünceyi şöyle desteklemektedir: “Toplum içinde yaşayan insanlar, anlamını anladıkları kelimeleri kullanırlar. Kolektif düşüncenin şartıdır bu. Bu düşünceyle beraber anlaşılan her kelime, anılara eşlik eder ve kelimelere karşıt gelmeyen anı da yoktur. ...her an geçmişimizi yeniden inşa etmemize olanak tanıyan şey dildir, ...toplumsal uzlaşımlar sistemidir.” (2016: 346).

Kolektif hafıza sadece geçmişin aktarımı değildir. Bu kavramının belki de en önemli noktalarından biri kolektif hafızanın şimdiki zamanı etkilemesidir. Yazıdan önceki dönemlerde bellek tiyatrosu örneğinde görüldüğü gibi her şey olduğu gibi ezberlenerek depolanan hafızanın sınırları genişletilmeye çalışılmaktadır. Tören ve ayinlerde yapılacaklar her yıl aynı şekilde ezberlenip tekrar edilirken amaç hafızanın olduğu gibi korunmasıdır. Assmann, yazının gelişiyiyle beraber bu sürecin değiştiğini şu şekilde açıklamaktadır:

“... yazı ile ilk kez kelimenin tam anlamı ile bağımsızlaşma ve iletişimin dış alanının karmaşıklaşması imkânı ortaya çıktı. ... Öte yandan dış belleğin imkanlarından sadece bireyler değil aynı zamanda ve özellikle toplum ve onun kurucu unsuru olan iletişim yararlanır. Bu bağlamda anlamın dışa alınması ile bambaşka bir diyalektik etkileşim ortaya çıkar. Hatırlamanın binlerce yıl öncesine kadar varabilen yeni pozitif biçimleri ile sansür, yok etme, değiştirme ve tahrif etme yolu ile dışlama ve dışlayarak unutturmanın negatif biçimleri aynı olgunun sonuçlarıdır. “ (Assmann, 2001: 27 -28).

1.1.3.Kolektif Hafıza ve Mekân

Mekân kolektif hafıza için hatırlamayı sağlayan bir araçtır. Bununla birlikte hafıza da mekân aracılığıyla hem oluşturulmakta hem de korunmaktadır. Bu bağlamda kolektif hafıza ile mekân ilişkisi diyalektiktir denilebilir. Kolektif hafızanın ele alınan filmlerde de ön plana çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde kolektif hafıza ve mekân ilişkisi konuyla bağlantısı açısından incelenmesi gereken bir konudur.

Bilgin, kolektif kimlikle geçmiş arasında var olan ilişkiden söz etmektedir. Kolektif kimlik, çeşitli sembollerin, anılar ve sanat eserlerinin, törenlerin, alışkanlıkların, değerlerin, inançların, bilgiler ile yüklü geleneklerin ve geçmişin mirasının bileşiminden yani kolektif hafızadan hareketle inşa edilmektedir. İnsan topluluklarının kendilerini ortak geçmişte tanıdıklarını ve bu geçmişi hafızalarına işlediklerini, ritüel törenler ile de anarak yorumladıklarını savunmaktadır (1995: 60).

Hafızanın mekanla ilişkisi çok önceki dönemlere dayanmaktadır. Augustinus her bellek tekniğinin ilk aracının mekanlaştırma olduğunu savunmaktadır (akt. Assmann, 2001: 62). Buradaki ilişki her ne kadar bireysel hatırlama teknikleri üzerinden işlense de hafızanın kolektif bakış açısıyla değerlendirilmeye başlandığı döneme kadar bir geçiş, bu süreci hazırlayan bir ön koşul olarak kabul edilmektedir.

“Yates hatırlama-tekniki (mnemotechnic) sistemlerinin geliştirilmesi üzerinden Batı’nın bir karşı tarihinin yazılabileceğini göstermeye çalışır; bu sistemlerin metinsel değeri hiç değilse, Sokrates’in Phaidros’ta yazıyı yapay, dışsal bir bellek biçimi olarak görerek yermesine atfedilebilir. Bu fikir, tavan çöktüğü sırada yüksek sesle bir şiir okumakta olan antik dönem Yunan şairi Simonides’le başlar. Herkes ezilip öldüğü halde o bir şekilde kaçır. Çöken tavanın ağırlığıyla kurbanların cesetleri tanınmaz hale gelmiş olsa da, Simonides bütün konukların tam nerede oturduklarını hatırlayabilmektedir. Belleğin yer ve mevki ile ilişkilendirilmesiyle birlikte, bir bellek evi, bellek sarayı veya bellek tiyatrosu fikri doğmuştur. ... İnsan kendi belleği içinde adeta bir binanın, daha doğrusu bir mağazanın içindeymiş gibi gezinebilecek, oradaki nesneleri inceleyecektir” (Critchley, 2015: 18).

Assmann burada bellek sanatının hayali mekânlarla, hatırlama kültürünün ise doğal mekânlara koyduğu işaretlerle çalıştığını savunmaktadır (2001: 63). Bu doğal mekânlara koyulan o işaretler mezarlıklar, dini mekanlar özellikle ibadet yerleri, hapisaneler, anıtlar, müzeler vb.dir. Bu şekilde kolektif hafıza o mekânlarla iç içe geçerek o mekanların simgesel anlamda önem kazanmasını sağlamaktadır.

Hafızanın mekânla kurduğu bu ilk ilişki daha sonra Pierre Nora’da görülecek bir mekân algısına götürmektedir. Nora, “Hafıza Mekânları” isimli kitabında hafıza mekânlarına ilişkin görüşlerini şu şekilde belirtmektedir: “Bir hafıza mekânının esas

varlık sebebi, zamanı durdurmak, unutmaya işini engellemek, nesnelerin durumunu tespit etmek, ölümü ölümsüzleştirmek, ...hafıza mekânları, anlamların sürekli depresmesi ve dallarının önceden kestirilemez biçimde uzamasıyla sürekli dönüşüme açık olarak yaşarlar.” (2006: 32).

Hafıza mekânlarından kastedilen sadece mimari anlamdaki yapılar değildir. Simgesel anlamda hafızayı depolayan ve hatırlama sırasında hatırlanan şey ile ayıramayandır hafıza mekânı. Bu yapılar sonradan oluşturulabilmektedirler. Hafıza bu yapılar ile bütünleşerek onlara fiziksel anlamda varlıklarından farklı olarak simgesel bir işlev kazandırmaktadır. Kazandıkları bu işlev ve anlam bulundukları yer ile ilgili değildir. Nora, anıtsal mekân olarak heykellerin ya da anıtkabirlerin anlamlarını kendilerinden aldıklarını, bu sebeple de yerleri değiştirilse dahi anlamlarını kaybetmeyeceklerini savunmaktadır (2006: 36). Halbwachs burada ev örneğinden yola çıkarak bu düşünceyi geliştirmektedir:

“...Sıklıkla hafızada yaşadığımız bir evden muhafaza ettiğimiz şey, mimari bir plan üzerinde işaretleyebileceğimiz odaların düzeninden ziyade, ilişkilendirmek istesek belki birleşmeyecek ve zaman zaman birbirlerini tutmayacak izlenimlerdir. ... yetişkin için yaşadığı ev, şehirde çoğu zaman gittiği yerlerde bir çerçeve oluşturur. Ama bunun, daha geniş bir bütünün belirli bir parçasından ibaret olduğunu bilir ve parçanın bütüne oranına ve bütünün kendisine dair bir fikre sahiptir. Dolayısıyla yetişkinin düşüncesini kapsayan mekansal çerçeve çok daha geniştir. ...” (2016: 133).

Assmann her bağlayıcı yapının temel ilkesinin tekrarlama olduğunu savunmaktadır. Bu şekilde olayların kaybolması önlenirken bir ortak “kültürün” unsurları olarak tanınabilir ve hatırlanabilir örneklerle dönüşmesi sağlanmaktadır. Buna Seder yemeği örneği vererek devam eden Assmann, her ayının aynı adımı takip etmesiyle aslında sonsuz bir bilgi aktarımı yapıldığını savunmaktadır. Bu “ritüel bağdaşıklık” (içsel bütünlük) olarak adlandırılan şeydir. Assmann’a göre tekrarlama ve canlandırma arasındaki fark; tekrarlamanın düzenli bir şekilde aynı eylemlerin yapılması anlamına gelmesi buna karşın canlandırmanın ise, geçmişte olan bir olayı anma şeklinde gerçekleşmesidir ki bu da Seder yemeği örneğinde Mısır’dan çıkışın temsil edilmesi şeklinde örneklendirilebilmektedir (2001: 21-22).

“Ritüel bağdaşıklık” kavramı ayinlerin ritüelliği üzerinden Halbwachs tarafından ise şu şekilde değerlendirilmektedir: “... Ayinler maddi bir biçimde temellendirilmiş bir grup jesti, söze, litürjik nesneye dayanır. Bu bakış açısına göre, kutsal metinlerin ritüel birer niteliği vardır. En başından beri değiştirilmemişlerdir. Ritüeller sırasında kelimesi kelimesine tekrar edilirler ve kütle karıştırılırlar. ...” (2016: 273). Assmann, ayin disiplini ne kadar sıkıysa tekrarlamamanın da o kadar ağır basacağını söylemektedir. İşlem sırasının görece daha özgür olduğu yerlerde ise canlandırma üstün gelmektedir. Ancak yazıyla birlikte bu “ritüel bağdaşıklık” kavramının yerini “metinsel bağdaşıklık” almaktadır. Bu şekilde önceki taklit etme ve saklama eylemleri yerine yorumlama ve hatırlama eylemleri işlev kazanmaktadır (2001: 22).

Yorumlamayı temel alarak devam edildiğinde ise özellikle iktidarların kendilerinin devamlılığını sağlayacak şekilde kolektif hafızayı ve kolektif hafıza mekânlarını kontrol ettikleri açığa çıkmaktadır. Susam bu çizgiye paralel bir şekilde görüşlerini şöyle paylaşmaktadır: “...Rejimler ve ideolojiler değiştikçe hegemonya, yeni bir tarih ve şimdi kurma arzusuyla önce bellek mekânlarını tahrip etmeye yönelir.” (2015: 78-79). Bu bağlamda değerlendirildiğinde geçmişin anlam yüklediği bazı hafıza figür ve mekânlarına sahip olmak onları yıkmak yerine korumak yani geçmişe sahip olmak şimdi için yaratmaya çalışılan meşruiyeti sağlamada önemlidir. Burada ölen liderlerin anılması önem taşımaktadır. Moskova’daki Lenin mozolesi ve Pekin’deki Mao mozolesi düşünüldüğünde, bu anıt mezarlar entegrasyonu sağlamaya yönelik bir stratejidir, bir anlamda liderin ölümünden sonra ülkede politik parçalama tehlikesine karşı çıkma taktiğidir (akt. Connerton, 2014: 146).

“... Mao Tse Tung için yaptırılan anıt-mezar da buna bir örnektir, halef (ardıl), selefine (öncülüne), adadığı anıt aracılığıyla meşruiyet kazanmıştır. Mao Tse Tung’un mumyasının, olası bir politik darbe sırasında, çalınma ya da saldırı ihtimaline karşı kapsamlı teknik koruma ile güvenceye alınması, kutsal emanetlerin tek yönlü kimlik bağışlayıcı işlevine örnektir. Önemli kutsal emanet kimin elinde ise o meşruiyet için önemli bir unsura sahiptir.” (Assmann, 2001: 66).

İktidar ve liderler gözünden bakıldığında kolektif hafızanın önemi yadsınamaz. Sadece devamlılıklarını sağlamak için bile geçmişi kullanarak geleceği kontrol altına almaya çalışmaktadırlar. Assmann iktidarın kendisine geriye yönelik meşruluk ve ileriye yönelik ebedilik kazandırdığını savunmaktadır (2001: 73). Bu bağlamda değerlendirildiğinde kolektif hafızanın ideolojik bir işlevi ve önemi de bulunmaktadır.

1.1.4.Hatırlama ve Unutma

Hatırlama ve unutma kavramları, kolektif hafıza ve ideolojik işlevinin incelenmesi açısından büyük önem taşıyan iki kavramdır. Hatırlama ve unutma kavramlarının iktidarı elinde bulunduran kişi ya da kurumlar tarafından kendilerine fayda sağlayacak şekilde kullanılabilmesi bu kavramların ideolojik işlevlerinin daha ayrıntılı incelenmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. İktidarlar, toplumun hatırlamasını ya da unutmasını istedikleri şeyleri belirli araçlar vasıtasıyla, ki çalışma açısından değerlendirildiğinde bu sinemadır, topluma empoze edebilmektedirler.

Birçok çalışmada hatırlama kavramı üzerinden ideoloji konusunu işlenmektedir. Ancak burada unutmanın da göz ardı edilmemesi gerekir. Çünkü hatırlama kadar unutma da ideolojik bir işleve sahiptir. Bu sebeple Halbwachs'ın bahsettiği hatırlamayı sağlayan çerçevelerin nasıl unutmaya sebep olabileceği açıklanmalıdır.

Halbwachs'ın toplum içinde yaşayan insanların, anılarını yerleştirip yeniden bulmak için kullandıkları çerçevelerin dışında bir hafızanın mümkün olmadığı (2016: 113) yönündeki teorisi bize aslında hatırlama kadar unutmanın da nasıl oluştuğunu açıklamaktadır. Hatırlama çerçeveler üzerinden gerçekleşiyorsa basit anlamda düşünüldüğünde bu çerçevelerin işlevlerini yitirmeleri sonucu yani hatırlamanın mümkün olmadığı zaman unutma başlamaktadır. Halbwachs unutmanın çerçevenin tamamının veya bir kısmının kaybolması ile ortaya çıktığını savunmaktadır (1985a: 368). Halbwachs'ın burada açıklamak istediği çerçeve değişimidir. Bu çerçeve değişimini sağlayan en temel şey de hafızanın değişim özelliğidir. Assmann burada Halbwachs'ın görüşlerini geliştirerek hafızanın canlı olduğunu ve sürekli bir iletişim halinde varlığını devam ettirdiğini belirtmektedir (2001: 41).

Buna karşın Ricoeur hatırlama ve unutma arasında daha farklı bir ilişki kurar. Unutuşun da bir hafızası olduğundan söz ederek bir anlamda unutmanın tam olarak gerçekleşmediğini tamamen gerçekleşseydi unuttuğumuzun bile farkına varamayıp hatırlayamayacağımızı savunmaktadır. Yani bir anlamda unutulmuş bir zaman sonra hatırlanabilmektedir.

“...‘Unutuş hafızası’ oluşturma fırsatını yaratan şey işte bu hatırlama çabasıdır. Anı arayışı, hatırlama ediminin en önemli amaçlarından birine işaret eder: Unutuşa karşı savaşımdır bu, zamanın ‘yırtıcı penceresinden’ birkaç anı kırıntısı kurtarabilmek, unutuş ‘kefenini’ yırtmaktır...” (aktaran Ricoeur ,2012: 49).

Burada Ricoeur’ün bu düşüncesine Halbwachs’tan örnek verilebilmektedir. O’na göre, sadece anısı her zaman canlı olan ataların isimlerinin aktarıldığını ve akılda tutulduğunu, çünkü hayatta kalanların onları bir referans noktası haline getirmiş olduklarını savunmaktadır. Ayrıca kurgusal olarak bu insanlarla ilişki içinde kaldıklarını belirten Halbwachs, diğerlerinin ise anonim bir yığına karışacaklarından bahsetmektedir (2016: 213).

Hem hatırlamanın hem de unutmanın gerçekleşmesinde temel alınan geçmiş kavramına daha yakından bakmamız gerekmektedir. Assmann’a göre, geçmiş ancak kendisiyle ilişki içinde olunması durumunda ortaya çıkan bir olgudur (2001: 35). Peki, geçmişin kendisiyle ilişki içinde olunması ne anlama gelmektedir? Geçmiş kavramının ‘geçmiş’ olarak kabulü için öncelikle hangi kriterlerin açığa kavuşturulması lazımdır? Assmann öncelikle bu kriterleri şöyle açıklamaktadır: “...Geçmişle ilişki içinde olmak için, geçmişin ‘geçmiş’ olarak bilincimize yerleşmesi gerekir. Bunun için de iki koşulun yerine gelmesi zorunludur: a) geçmiş tamamen kaybolmamalı ve geride kalmış bazı deliller olmalıdır, b) bu deliller ‘bugün’e göre karakteristik bir farklılık göstermelidir.” (2001: 36).

Assmann, her toplumun ‘geçmiş’ ve ‘zaman’ ile ilgili olarak farklı davrandıklarını belirterek şöyle devam etmektedir: Cicero’ya göre “‘barbarlar’”, “‘günü geçirmek’” için yaşayabilirler ve bu durumun yok olma ve unutulmaya eşdeğer olduğunu savunur. Ancak Romalılar için “‘tüm planlarını sonsuza yönelik yaparlar’” ya

da Mısır hükümdarları gibi “yarını hayal etmeye” ve “ebediyetin sorunlarını çözmeye” çalışırlar denmektedir. Bugününden yarına bu biçimde bakan toplumlar dünü yok olmaktan kurtarmak ve hatırlayarak yaşatmak zorundadır. Bu şekilde geçmiş, hatırlanarak yeniden kurulmaktadır. (2001: 35-36).

Geçmiş ve bugün arasında sürekli kendini tekrarlayan bir döngü var gibidir. Geçmiş bir yandan zamansal anlamda geçmiştir ancak hatırlanarak yeniden kurulabilmektedir. Assmann burada geçmiş ve söz konusu olan yeniden üretimin karşılaştırmasını yapmaktadır: “...Süreklilik ve gelenekteki her derin kopma, yeni bir başlangıç arama aşamasında ‘geçmiş’ oluşmasına yardımcı olur. Yeni başlangıçlar rönesanslar, restorasyonlar hep geçmişe dönüş, ondan destek alma biçiminde ortaya çıkarlar. Geleceği ürettikleri, yeniden kurdukları, kapsadıkları ölçüde geçmişi keşfederler. ...” (2001: 36).

1.1.5.Kolektif Hafıza ve İdeoloji

Kolektif hafızayı şekillendirebilen ve kontrolünü sağlayabilen bir siyasi güç hem geçmişe hem de geleceğe hükmedebilmektedir. Bu sebeple kolektif hafızanın yeniden üretimi onun ideolojik anlamda kullanımını bir anlamda daha da cazip hale getirmektedir.

Toplumlar, tarihsel olaylar hakkında eksiksiz gerçek kayıtlar peşine düşmemekte, onun yerine kendilerine acil ihtiyaçlara hizmet için “kullanılabilir geçmişler” yaratmaktadırlar. Bu kullanılabilir geçmişler, özellikle savaş sonrası travmatik duyguları ortadan kaldırmak, birlik hissi yaratmak ve yeni ulusal kimlikleri pekiştirmek için kullanılmaktadırlar. Kullanılabilir geçmişler gerçekleri değiştirebiliyorsa onlardan emin olunması mümkün değildir. Bu bağlamda Göle geçmişin güvenilirliği ile ilgili görüşlerini şöyle açıklamaktadır:

“Bellek, bugünkü ihtiyaçlarımızın ve arzularımızın merceğiyle geçmişimize baktığımız ve öznel seçimlerle bir anlatıya dönüştürdüğümüz bir “kurgu” olduğuna göre mutlak güvenilirliğinde diretmek imkânsız elbette. Freud çocukluktan sakladığımız ya da daha derin duygusal içeriği örten sıradan ‘perde anılar’ olduklarını, bu yüzden de doğal olarak

çarpıtıldıklarını söylüyor. Hatırlama, bellekte kalan izin çok yönlü olarak saklanmasıdır. Zaman içinde, anıyı taşıyan bağ gevşer ve kopar. ...” (Göle, 2007: 28-29)

Her toplum kendi kimliğini oluştururken, ‘biz’i yaratmaya çalışırken ‘ötekiler’den farklı olduğunu görme ihtiyacı duymaktadır. Bu ihtiyaç kimi zaman büyümekte ve ‘biz’ olarak kendilerini konumlandıkları noktada aşırıya kaçabilmektedirler. Bu bağlamda verilebilecek en iyi örnek Assmann’ın İsrail örneğidir. ‘Koru ve Hatırla!’ ilkesiyle tüm İsrail toplumunun bir anlamda kalıcılıklarını pekiştirme istekleri yapay anlamda abartılmış bir hatırlama kültürü ortaya çıkartmıştır. Max Weber buna ilişkin olarak sebebin tüm toplumlarda var olan ‘seçilmiş halk’ olma düşüncesi olarak açıklamaktadır. Çünkü seçilmiş olmak bir anlamda hiç unutulmaması ve unutturulmaması gereken bir sorumluluk yüklemektedir (2001: 221).

Bilgin, küçük gruplardan bahsederken sosyal-psikolojik araştırmaların iki farklı yöne ayrıldığından söz etmektedir. İlki bireyin gruba uyma sürecidir. Bu sürecin grupların bireyler üzerindeki etkisini, onların tutum ve davranışlarını şekillendirdiğini savunmaktadır. İkinci süreç ise bireyselleşme ve fark edilmeyi temel alan farklılaşma sürecidir (2011: 3-4). Aslında birey önce gruplar vasıtasıyla kendisini güvende hissederek sonrasında ise kendisini diğer bireylerden ayrı tutacak özelliklerini öne çıkararak farkını ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu bireyselliği temel alan görüş çerçevesinde şekillenen kimlikler bireyin sosyalleşme sürecine de etki etmektedir. Kolektif anlamda değerlendirildiğinde grubun içerisinde grupça onaylanan bir birey olmak söz konusudur. Bireyin kendisini toplumda belirli bir yerde konumlandırabilmesine olanak vermektedir. Çalışma kapsamında seçilen filmlerde de bireylerin grubun dışında konumlandırılmaktan kaçındıkları görülmektedir.

Connerton, “...Geçmişin imgeleri bir araya gelince, o sırada var olan toplumsal düzeni meşru gösterirler. Herhangi bir toplumsal düzene katılmış bulunanların, ortak anıları olduğunu varsaymaları gerektiği örtük bir kuraldır.” demektedir (2014: 11). Connerton’ın açıkladığı bu ortak anıların hepsini toplum hoş karşılamayabilmekte ya da rahatsız olmaktadır. Bu durumda ortaya kolektif hafızanın katı ve değişmez olmayışı sayesinde toplumun kendi hafızasında bu olumsuz anıları yeniden üreterek farklı bir hatırlama yapmasının mümkün olduğu gerçeği çıkmaktadır. Misztal’ın da belirttiği gibi

bu değişimler çoğu zaman grubun değerlerini muhafaza amaçlı olumlu olanı hatırlama yönünde olmakta ve genellikle de bu olumlu hatırlama iktidar ve siyasi aktörler tarafından belirlenmektedir (akt. Sönmez, 2015: 54). Bahsedilen bu hatırlamadaki değişimin belirleyicileri ancak kolektif hafızaya ideolojik anlamda bir müdahale ile bunu gerçekleştirebilmektedirler.

Kolektif hafızaya ilişkin bu türden müdahaleye örnek olarak ulus oluşumunda kolektif hafızanın kullanımına ihtiyaç duyulması gösterilebilmektedir.

“Ulusların çoğu kez bir krizin, bir savaşın ardından kurulması nedeniyle zedelenen özsaygısını yükseltmek, aşağılanan benlik imajını yüceltmek gibi o an için zorunlu ama daha sonra işlevini yitirecek olan bir misyon yüklenir kolektif bellek. Ulus çatısı altında birleşme, ortak bir geçmiş aidiyetini varsayar ve bu nedenle kolektif belleğin inşasında gerçeklik kaygısı taşınmaz. (...) Devlet ortak belleği pekiştirirken, özel bellekleri bastırır. Dolayısıyla ulusal anlatı, bastırılmış bellekleri içinde barındırır.” (akt. Başaran İnce, 2010: 13).

Resmi tarihsel anlatı siyasi otoritenin kontrolü altındadır. Bu sebeple kolektif hafızayı tarihten farklı bir şekilde değerlendirmek gereklidir. Nora’ya göre; hafıza yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisiyken, tarih artık bulunmayan şeylerin yeniden oluşturulmasıdır. Hafıza unutma ve hatırlama diyalektiğine açıktır ve uzun belirsizliklere ve ani dirilmelere elverişlidir. Hatıra hafıza tarafından kutsallaştırılırken tarih tarafından yok sayılmaktadır. Hafızanın kaynağını, kaynaştırdığı gruptan almakta olduğunu savunmakta ve ne kadar grup varsa o kadar hafıza vardır diyen Halbwachs’ın görüşlerine de yer vermektedir (2006: 19).

Halbwachs’a göre tarih, kolektif hafızanın aksi yönde ilerlemektedir. Hafıza sadece benzerlik ve sürekliliği konu edinirken, tarih farklılık ve düzensizlikler üzerinden kendini tanımlamaktadır. Grup hafızası, kendi tarihinin farklılığını ve özgünlüğünü ön plana çıkarır ancak tarih bu farklılıkları görmezden gelerek her öykünün bir diğerine bağlanabileceğini, hepsinin aynı ölçüde önemli olduğunu söyleyerek onların yapısını homojen olarak kabul etmektedir (1950: 75).

Halbwachs'a göre tarih, geçmişin hatırlanmadığı, yaşanmadığı zamanda belirir. Tarihin geleneğin yok olduğu, kolektif hafızanın kaybolduğu noktada başlayacağını söylemektedir. Tarihçi de egemenliğini ancak geçmişin mekanının olmadığı, yaşayan grupların ortak hafızası tarafından kullanılmadığı zaman kurmaktadır (1985b: 103).

Ulusal anlatı, resmi tarihsel anlatı ya da adına ne denilirse densin gücü elinde tutan grup yani siyasi güç tarafından oluşturulmaktadır ve kolektif hafızanın da bundan tamamen kendini soyutlaması mümkün değildir. Bunda özellikle kolektif hafızayı resmi tarihsel anlatıya entegre etmek için yapılan anıtların dikilmesi, okul kitapları, film ve medya metinlerine resim ve fotoğrafların yerleştirilmesi gibi eylemler etkili olmaktadır. Bastırılmış hafızalar bireylerin sessizliğine sebep olmaktadır. Susam, burada temsil edilmeyenler üzerinden bu sessizliği şöyle anlatmaktadır: "... Suskunluk, temsil edilmeyenin hali, hegemonya ve resmi ideoloji, egemen söylem ile daha da katılaştıran bir hal alarak sürekli devam eder. Adına konuşulan ve baskın ideolojinin diliyle temsil edilenlerin her geçen gün daha da suskunlaştıkları, daha da yok oldukları tehlikesi böylece artar..." (2015: 163).

Connerton (2014: 28-29), toplumların hafızaları üzerinde bilinçli bir yönlendirmeden bahsederken bunu 'tarihi yeniden kurma pratiği' olarak nitelendirmektedir. Buna en çarpıcı örneği devletin yurttaşlarının hafızalarını sistemli olarak yok etmesi olarak vermektedir. O'na göre bu hafıza imhası totaliter rejimlerin vatandaşlarını tutsaklaştırma amacıyla yaptıkları sistemli bir girişimdir. İktidarda olanlar herhangi bir travmatik olaydan sonra daha kolay ve çabuk müdahale etmek amacıyla kitle iletişim araçlarına yönelmektedirler. Kitle iletişim araçlarını kontrol eden güç olarak bilirler ki hafızaya alınacak her bir öge daha sonradan karşılarına istemedikleri bir biçimde çıkabilmektedir. Bu süreçte bir şey yapamamış ve karşılarına çıkan görüntü, fotoğraf, metin vb. ne varsa bunlarla başa çıkmak zorunda kalanlar konusunda ise farklı görüşler mevcuttur.

Toplumlar geçmişlerine ilişkin bazı gerçeklerden memnun olmadıkları zaman kendilerinin istediği imgelerle geçmişi ilişkiye sokarak çarpıtabilir. Baumeister ve Hastings (1997: 277) burada, insanların geçmişe, atalarına, kendinden önce yaşamış

kuşaklara ait olumsuz yaşantılardan ya da geçmişte kabul görmüş kötü birtakım geleneklerden kendilerini ayırmak için kolektif hafızayı çarpıttıklarını savunmaktadır. Bir anlamda kendini temize çıkarma amacıyla hareket etmektedirler. Onlara göre; seçici unutma, uydurma, mübalağa ve süsleme, ilişkilendirmeye karşı ayırma, bağlamsal çerçeveleme, düşmanı ya da koşulları suçlamak çarpıtma yöntemlerindendir (akt. Sönmez, 2015: 97).

Schudson ‘Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri’ isimli makalesinde hafızanın çarpıtılma biçimlerini dörde ayırmaktadır. Uzaklaştırma, araçsallaştırma, öyküleştirme ve uzlaşısallaştırma olan bu biçimlerden ilki için geçmişin geri çekilmesi olarak tanımlamaktadır. Zamanın geçmesi hafızayı iki şekilde biçimlendirmektedir. İlki geçen zamanla birlikte anıların ya da olaylar hakkındaki ayrıntıların silikleşmesiyle, ikincisi ise yine geçen zamanla birlikte duygu yoğunluğunun azalması olarak nitelendirilmektedir. İkinci çarpıtma biçimi olan araçsallaştırma ise geçmişin kullanımı anlamına gelmektedir. Geçmiş bugünün çıkarlarına uygun bir biçimde öne çıkarılmakta, anıların tekrardan hatırlanması ya da şimdiye uygun bir kısmının hatırlanması söz konusu olmaktadır. Bu biçimi daha çok iktidar ve yöneticiler kullanmaktadırlar. Bir diğer belleği çarpıtma biçimiye öykülemedir. Geçmişe ait bir olayı tıpkı bir anlatının parçaları gibi nasıl hatırlatılmak isteniyorsa o şekilde tekrardan üreterek, o olayı ilginçleştirerek sunmaktadırlar. Son olarak biçimselleştirme ve uzlaşısallaştırma ise insanların tecrübe ettikleri olayları kendi başlarından geçen şeyleri değil geleneksel olarak başlarından geçmiş olması gerektiğini öğrendikleri şeyleri anımsamaları anlamına gelmektedir (2007: 179-99).

Bu şekilde yeniden üretilen ve aslında gerçeklerden çarpıtılan bu hafızalar hem toplumun birliği için gerekli olan ortak his ve duygu yoğunluğunu sağlayabilmekte hem de o anki rejimin kontrolü altına girebilmektedirler. Connerton’a göre, günümüzle ilgili deneyimlerimiz genel anlamda geçmiş hakkında bildiklerimize dayanmaktadır ve geçmişle ilgili imgelerimiz de var olan toplumsal düzeni meşru kılmayı olanaklı hale getirmektedir (2014: 12). Burada geçmiş hakkında bilinenleri Halbwachs’ın söz ettiği çerçeveler dahilinde değerlendirmek gerekmektedir. “... hafızaların yeniden inşa

edilmelerini sağlayan bu çerçevelerin doğası nedir? ... Bu çerçeveler bizzat anılardır, ama şu ya da bu toplumsal gruba has kolektif anılardır.” (2016: 13)

Kolektif hafıza şimdinin ihtiyaçlarına uygun bir şekilde anılar vasıtasıyla yeniden üretilebiliyorsa iktidarlar bunu bireylerin hafızlarına sızıp onları kontrol etmek için kullanabilirler demektir. Connerton yönetici grubun, geçmiş hakkındaki bilgisini doğrudan ve etkili bir biçimde kullanacağını savunmaktadır (2014: 35). Bu anılardan yola çıkılacak olursa hangi durumda ve koşulda neyin unutulmaması ya da neyin hatırlanmaması gerektiği konusunda toplumu yönlendiren siyasi güç bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Burada Connerton bu ideolojik kullanımın aslında tam olarak meşruiyet ile ilgili bir sorun olduğunu şu şekilde açıklamaktadır: “...günümüzün bilgilenim (enformasyon) tekniklerine sahip olunması ve veri işleyen makinelerle kolektif belleğin düzenlenmesi, yalnızca teknik bir sorun oluşturmayıp doğrudan doğruya meşruiyet ile, yani yaşamsal bir siyasal sorun olarak bilgilenimi denetleme ve ona sahip olma konusuyla ilişkilidir.” (2014: 8). Bu enformasyon tekniklerini elinde tutan kişi ya da kurumlar temsil gücünü de ellerinde tutmaktadırlar. Foucault’ya göre, söylem, hakikat, bilgi ve gücü düzenler. Bilgi söylemlerin içine gizlenmiştir. Temsil ona göre anlam ilişkileriyle açığa çıkar (aktaran Sönmez, 2015: 61-62).

“Bellek İzleri – Kurgudan Kurama Görüntüler” isimli kitabın editörü Gamze Toksoy görüntüler üzerinden kolektif hafızanın etkisini şöyle tartışmaktadır:

“ ... Modernlik deneyiminin kendi kurumlarının artık büyük oranda dönüşüme uğradığı günümüzde görüntülerin günlük yaşamın politikasını böylesine yönlendirmeye devam ediyor olması onları şimdi üzerine kurulacak öykünün başlıca kahramanları yapıyor. Bu yönlendirmeyi mümkün kılan, görüntülerin araçsallaştırılarak sürekli tekrarlar yoluyla toplumsal belleğin inşasında ilkin resmî ideolojilerin çizdiği çerçevenin kanıtları, görünür belgeleri olarak ardından bellek siyasetinin söylemlerini destekleyen ve tarih yazımının sözcüklerini görselleştirmelerle de yazan ajanlar olarak işlevselleştirilmeleridir. ... Bu yüzden sorgulamalarımızı yaygın dolaşıma giren görüntülerin neleri ön plana çıkarıp marjinalleştirirken neleri yok saydığı, nasıl bir kültür politikası yarattığı, hangi kimlikleri yeniden ürettiği, hangilerini inkâr ettiği, görünmez kıldığı dolayısıyla geçmişi hangi yollarla anımsattığı ve buradan toplumsal belleği nasıl inşa ettiği meselelerine yöneltme çabasındayız. Bir nevi görselleştirmeler alanının kazısını yaparak, bellek ‘iz’lerini arayarak

sözünü ettiğimiz görüntüleri yaygın kanaatlerin ‘kanıt’larına dönüştüren süreci anlamaya çalışmaktayız.” (2012: 10).

Susam yine görüntüler üzerinden hafızanın ideolojik anlamda kullanıma ilişkin görüşlerini şöyle belirtmektedir: “... Bellek politikalarının çerçevesi görsel olanla çizilir çoğu zaman. Görsel kodlar belleğin uyarıcıları olarak iş görürler; egemen söylemi hem yeniden üretir hem de onu iletirler. Görüntüler böylelikle toplumsal kanaatleri pekiştirmek üzere doğruluğun kanıtları olarak egemen bakışın manipülasyon araçlarına dönüşürler. ‘’(2015: 18).

Sanayileşme ve teknolojik gelişmeler toplumsal anlamda değişime sebep olmaktadır. Her şeyin hızla tüketildiği bir dönemde kolektif hafıza bir yandan kendini siyasi güçten sakınmaya çalışmakta diğer yandan da sürekli kendini yeniden üreten yapısı itibarıyla değişmektedir ve bu sebeple de döneme ayak uydurmaktadır.

Connerton, yeni gelen rejimin eski rejimden tamamen ayrılması gerektiğini savunmaktadır. Bu sebeptir ki eski rejimin yaptıklarının yargılanması, yeni düzenin kurucu eylemidir (2014: 17-18). Bu yargılamayı geçmişin hafızasını kullanarak yapmaktadırlar. Geçmişe hem kendi meşruiyetlerini sağlamak için ihtiyaç duymakta hem de kendilerine ait bir anılar bütünü oluşturmak için yönelmektedirler. Connerton’a göre tüm totaliter rejimler yurttaşlarının hafızalarını silme amacıyla sistemli bir şekilde çalışan devlet kurumunu kullanmaktadırlar (2014: 29). Devletin eliyle yapılan bu unutturma değişen rejimlere iktidarlara, liderlere rağmen neden bu yapının hala işlevini kaybetmediği hususunda Connerton şöyle bir aktarım yapmaktadır: Krallar ölürken krallık neden zarar görmez sorusuna Camus’nun cevabı katillerden hiçbirinin tahtın boş kalması gerektiğinin düşünmüyor olması şeklindedir (2014: 19). Bu sebeple yapının varlığının sorgulanmadığı ancak geçmişle ilgili herhangi bir olay için sadece geçmişle hesaplaşmayla uzlaşmaya varılabilmektedir.

Bütün bunlar düşünüldüğünde kolektif hafıza, hafıza yanılsaması olarak adlandırılan kavramın da açıklanmasını gerekli kılmaktadır. Hafıza yanılsaması ile kastedilen, hafızanın hatırlanma sürecindeki çerçevelerin içinde kapalı kaldığı ancak bunu fark edemediğimiz gerçeğidir. Halbwachs bunu şu şekilde değerlendirmektedir:

“... Şu anki toplumdaki yerimiz ve bununla birlikte maruz kaldığımız baskıların türü dışsalken, hafıza bize, bizi içine hapsedmeyen ve yalnızca bizim kabul ettiğimiz kadar, bizim kabul ettiğimiz sürece bize kendini dayatan grupların içinde yaşadığımız yanılısamasını verir....” (2016: 147). Kolektif hafızanın söz konusu temsilleri bu yanılısamayı sağlamaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde sinema belki de diğer kitle iletişim araçları içerisinde bu yanılısamayı meşru kılabilen en etkili araçtır.

1.1.6. Kolektif Hafıza ve Kimlik

Kolektif hafıza ve kimlik; sinema ve özellikle yara hasar filmleri bağlamında önemli bir konudur. Bu bağlamda kolektif hafıza ile kimlik ilişkisinin bu zemine oturtularak işlenmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Burada önemli olan bir diğer kavram ise kolektif kimliktir. Bu sebeple öncelikle kolektif kimlik tanımı yapmak yerinde olacaktır. Bilgin (1995: 59), kolektif kimliği belirli bir alanda kök salmış birtakım grupların (etnik toplulukların) diğer gruplardan farklarını ortaya koyma ve vurgulama talebi olarak değerlendirmektedir. O’na göre, kolektif kimlik belirli bir durumu değil bir süreci yansıtmaktadır. Bir topluluğun kimliği, diğer topluluklarla ilişki içerisinde olarak zamanla değişmektedir. Hiçbir topluluk tek başına zaman-mekân dışı tözsel kimliğe sahip olamamaktadır. Bireysel kimliklerin oluşumu kişiler arası ilişkiler ile mümkün oluyorsa kolektif kimliklerin oluşumları da topluluklar arası ilişkiler bağlamında mümkün olmaktadır.

Assmann, insan varlığının, ancak kültür ve toplum temeli ve çerçevesinde mümkün olduğunu savunmaktadır. O’na göre, ikisini de reddeden keşif bile olsa, onlar tarafından biçimlendirilmekte ve onlara yadsıma ile katılmaktadır (2001: 134). Bu sebeple toplumsal yaşamın içerisinde olan ve kendini o kültürden soyutlayamayan birey için kimlik kavramı önem kazanmaktadır.

Hafızanın kolektif nitelik taşıdığı bir sistemde kimliğin göz ardı edilmesi söz konusu değildir. Kolektif hafızanın şekillenmesinde, yapılandırılmasında ve yeniden inşasında kolektif kimlik kavramı devreye girmektedir. Bireyin hafızası toplumsal olarak şekilleniyorsa ve hafıza ancak bir gruba aidiyet ile çerçeveler kullanarak

işlevsellik kazanıyorsa aidiyet konusunda kolektif hafıza ile kimlik ilişkisine daha ayrıntılı bakmak gerekecektir.

“Geçmişle bağlantı kurarak hatırlayan grubun kimliği temellendirilir. Grup, kendini hatırlayarak ve kökenine ait hatırlama figürlerini belleğinde canlandırarak kimliğinden emin olur. Bu gündelik bir kimlik değildir. Toplumsal kimlikler gündelik yaşamın ötesinde bir özellik, bir törenselliğe sahiptir.” (Assmann, 2001: 56). Bu bağlamda düşünüldüğünde grubun kendini hatırlayabilmesi için törenler, ritüeller ve hafıza mekanlarına ihtiyacı vardır. Kendi kimliğini öğrenme bunlar sayesinde gerçekleşmektedir.

Bir önceki bölümde işlenen kolektif hafızanın ideolojik anlamda kullanıma açık olması konusu kimlik ile ilişkilendirilebilmektedir. Ricoeur’e göre (2012: 100), dünyanın herhangi bir yerindeki aşırı hafıza, yani hafıza suistimali, bir başka yerindeki yetersiz hafıza, yani unutma yoluyla olan suistimal mevcuttur. Manipüle edilen bu hafızanın kırılgan olmasının sebebini Ricoeur, kimlik sorunu içinde aramamız gerektiğini savunmaktadır

Hakimiyetini kurmuş grup ideolojik anlamda bir güç savaşı verirken bunu kimlik üzerinden de yapar. Çünkü kendi meşruiyetini geçmişinden ve kim olduğundan alan söz konusu grup bunu kontrolü altına almak istediği azınlık gruplara da uygulamaktadır. Bu sebeple kültür gibi pek çok kavramı da bünyesinde yaşatan bir kavramla ilgili Assmann düşüncelerini şöyle açıklamaktadır: “... Hakim kültür -hakim etnik grubun kültürü- kültür ötesi bir geçerlilik kazanmakta ve etkisi altına aldığı kültürleri marjinalleştirerek üst kültüre dönüştürmektedir.” (2001: 144). Yine hakim kültürün bir parçası olma konusunda sonradan gelişebilecek ait olma isteğini kendini bir gruba dahil etmeye çalışma üzerinden açıklayan Assmann, doğuştan gelen etnik grup kimliğinin kabul edilmesinin yanında farklı grup kimliklerine sahip olarak da toplumda bireyin kendini belli bir yere koyma isteğinin oluştuğunu imparatorluklar örneğinde vermektedir:

“İmparatorluğun kültürü olarak diğer kültürleri bastıran merkezi kültür, hep ufak bir elit tabaka tarafından taşınmış, ancak tüm toplumun sosyal kimliğinin simgesiydi. Eğitim

yoluyla (Babil, Mısır ve Çin’de) ya da devlet sınavlarından geçerek (Çin’de) bu kültüre katılmak mümkündür. Bunun yarattığı “ait olma” bilinci, kendiliğinden oluşan etnik kültürel aidiyetten çok farklıdır. Çaba gösterilerek kazanılan, bilinçli olarak istenilen aidiyet, bir başkası ile, doğumla edinilen aidiyet ile birleşir. Her şeyden önce insan, kültürün, daha üst düzeyde bir insanlığa ait olmanın aracı olduğunun farkına varır. Bu farklılaşma sorununun ortaya çıkardığından daha farklı bir kimlik bilinci olmakla birlikte, zayıf da olsa bir anlamda burada da kültürel kimlikten söz edilebilir.” (Assmann, 2001: 149).

Halbwachs, kendimizi bize bağlı olmayan ve bizden önce var olan kurallar ve adetlerle belirlenmiş bir gruba bağlanmış olarak bulduğumuzu savunmaktadır (2016: 191). Geçmişten gelen belirli kurallar ve geleneklerle çevrili olunulması bireylerin kendi seçimleri değildir. Ancak bir yere ait olma ihtiyacının bu kural ve geleneklere adapte olunmasını ve bu sayede kimliğin pekiştirilmesini sağladığını savunmaktadır. Burada Assmann, bahsi geçen kural ve değerlerin bağlayıcılığını şöyle açıklamaktadır: “...Kültürün iki yönü, yani kuralcı ve anlatısal, yönlendirici ve nakledici yönü bireylere “biz” deme imkanı veren kimlik ve aidiyet temellerini yaratır. Tek tek bireyleri böyle bir “biz”de birleştiren, bir yandan ortak kurallar ve değerlere bağlılık, öte yandan ortak yaşanmış geçmişin anılarına dayanan, ortak bilgi ve kendini algılayış biçiminin oluşturduğu bağlayıcı yapıdır.” (2001: 21).

Ricoeur kimliğin kırılganlığını üç sebebe bağlamaktadır. İlk sebep zamanla ilişkilidir. Kimlik (identite) kavramının içerisinde bulunan ‘aynı/özdeş’ (identique) kimi zaman bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü zaman içerisinde aynı kalmak pek mümkün değildir. Ricoeur burada kastedilenin zaman içerisinde kendi’nin korunması olduğunu söylemektedir. İkinci sebebin ise ben, sen ve biz’in dışında kalan her öznenin bizim kimliklerimiz için bir tehlike oluşturmasıdır. Üçüncü sebep kurucu şiddetten kalan mirasa işaret etmektedir. Bununla kuruluş günleri olarak kutlanan şeylerin aslında sonradan devlet hukukuyla meşrulaştırılan şiddet eylemleri olduğunu savunmaktadır. Bir taraf için şan, şeref anlamına gelen şey karşı taraf için bir aşağılanma anlamı taşımaktadır (2012: 100-101).

Ulusların kendi kimliklerini bulmaları devamlılıkları açısından önemlidir. Ancak kendi kimliklerinin bilincinde olan uluslar ben, sen ve biz’in dışındaki özneleri

tanıyabilmektedirler. Assmann, öteki olmadan ben kavramının da olamayacağını bu sebeple de başka gruplar olmadan da biz bilincinin olamayacağını savunmaktadır (2001: 153). Bu sayede Ricoeur'ün belirttiği üçüncü sebep olan kendileri için tehdit oluşturabilecek düşmanlarını konumlandırmaktadırlar. Halbwachs'a göre de bir toplum geçmişe ait olaylarıyla aşına olmalıdır ki bu şekilde zamanda geri gidebilmeli ve bu şekilde hafızanın önemini de yadsımayarak toplumun kalıcı olabilmesi sağlanabilmelidir (2007: 75).

Ricoeur'ün üçüncü sebep olarak gösterdiği kurucu şiddet kavramının daha iyi anlaşılması için Nuri Bilgin'in görüşlerine yer vermek gerekecektir. Bilgin (2008) ulusların kurulma aşamasını çoğunlukla bir savaş ya da kriz sonrasında ilişkilendirmektedir. Bu kuruluş sırasında kolektif hafızanın benlik imajını güçlendirme görevi üstlendiğini savunmaktadır. Ulus olmanın getirdiği kolektif bir geçmiş aidiyetini de kolektif hafızanın yaratması gerektiğinden burada hafıza gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı değildir. Devlet ortak hafızayı pekiştirirken, özel hafızaları bastırmaktadır.

Assmann, toplumsal kimlik olarak adlandırdığı kavramı şöyle dile getirmektedir:

“... ‘Toplumsal kimlik’ olarak adlandırdığımız sosyal aidiyet bilinci, ortak bir dilin konuşulması ya da genel bir ifade ile ortak bir simgesel sisteminin kullanımı ile ulaşılan ortak bilgi ve belleğe katılıma dayanır. Burada önemli olan kelimeler, cümleler ve metinler değil, gelenekler, danslar, örnekler, işlemler, giysiler ve dövmeler, yeme ve içme, anıtlar, resimler, coğrafyalar, yol ve sınır işaretleridir. Ortaklığı belli eden her şey gösterge olabilir. Dilin araçsallığı değil, simgelerin işlevi ve gösterge yapısı önemlidir. Simgelerle gösterilen bu ortaklığın tamamını “kültür” daha doğrusu “kültürel sistem” olarak adlandırmak istiyoruz. Toplumsal kimlik, onu biçimlendiren, daha doğrusu yeniden üreten belli bir kültürel sisteme denk düşer. Kültürel sistem, ortak kimliğin dayandığı ve kuşaklar boyunca sürdürüldüğü araçtır.” (Assmann, 2001: 139).

Bilgin'e göre, genelde tüm grupların kimliklerinin inşa sürecinde ortak bir geçmişin vurgulanması ve bunun da belirli bir şekilde kurgulanması tercih edilmektedir. Bir anlamda ulusal kimliğin gereklerine uygun bir geçmiş icat etme, toplumsal bellek yaratma ve bir tarih yazmaktır (2007: 218). Bunun gerçekleştirilmesinde kolektif hafızanın rolü büyüktür. Çünkü kolektif hafıza sadece geçmiş bugüne olduğu gibi

getirmemektedir. Bugünün ihtiyaçları doğrultusunda değiştirilmiş bir şekilde kullanılabilmektedir. Kolektif hafızanın da ihtiyaçlara göre değiştiği bir yerde kimliklerin sabit kalacağını söylemek pek mümkün değildir. Bu yüzden kimlikler değişmez olmamakla birlikte, döneme göre kendilerini yenileyebilmektedirler.

Çin Kültür Devrimi'nde Çinlilerin yapılan onca adaletsizliklere ve haksızlıklara, aşağılamalara ses çıkarmamaları sorunu kimlik kavramı ile açıklanabilmektedir. Bilgin'e göre, kolektif kimlik bağlayıcı total bir kimlik olarak sunulduğunda ve topluluğun politik örgütlenmesi buna dayandırıldığında, topluluk hiçbir üyesine bu kimliğe çıkış hakkı tanımaz. "Biz"ın peşinde olan bir kolektif kimliğin zamiri olarak mecburi bir homojenliğin zamiri haline gelir ve bu şekilde bireylik yiter ve herkes kolektif bir bütün içinde eriyerek silinir. Bu bağlamda herkes kimliğini kolektif kimlik olarak konumladığından, bu kimliğe olabilecek herhangi bir karşı çıkış kişinin kendine karşı çıkışı anlamına gelecektir. Topluluğa ait olan her şey kutsallaştırılırken bireye ait olan şeyler ise kutsallıktan arındırılır (1995: 69-70). Bilgin'in üzerinde durduğu nokta çalışma konusu dahilinde düşünüldüğünde seçilen filmlerde karakterlerin kendi ilerine kapanışlarını, politik anlamdaki eylemsizliklerini, karşı koyamayışlarını ve sessizliklerini açıklamaktadır.

1.2.KOLEKTİF HAFIZA -SİNEMA İLİşKİSİ

Çalışmanın bu bölümünde kolektif hafızanın sinema ile ilişkisi bağlamında hafıza mekânı olarak sinema, hatırlamanın ideolojisi ve travma temsilleri ele alınacaktır.

1.2.1. Bir Hafıza Mekânı Olarak Sinema

Kolektif hafıza ile sinema her zaman birbirleri ile ilişkide olan kavramlar olmuşlardır. Sinemanın kendi başına bile bir bellek mekânı olması önemlidir. Kır (2012: 19), görüntü kaydetmenin insanların en büyük hayallerinden biri olduğunu savunmaktadır. Resim bir sanat dalı olarak kabul edilmeden önce yaşanılanları kayıt altına almaya yaramaktaydı. Sonra fotoğraf ile birlikte görüntü kaydetmek, yalnızca kültürel anlamda değil aynı zamanda ekonomik ve teknolojik bir gelişme olarak da değerlendirilmiştir.

Sinemanın keşfine kadarki süreç içerisinde adım adım ilerlendiğinde görüleceği üzere her dönemde farklı bir yapay hafıza ortaya çıkmaktadır. Draaisma, ‘Bellek Metaforları’ isimli kitabında hafızanın geçiciliğine karşı insanların kendilerini yapay hafızalar üreterek bir anlamda hafızayı güvenli bölgeye çektiklerinden bahsetmektedir. Eski bir hafıza yardımcısı olan yazı her dönemde farklı bir yere yazılmıştır. Antik dönemde kil ve balmumu tabletlere, Ortaçağda parşömen ve tirşeye daha sonra ise kağıt üzerine yazılmıştır. 1839’da görüntülerin doğrudan kaydına olanak sağlayan fotoğraf ve sonrasında 1877’de Edison’un sesin muhafaza edilmesini sağlayan fonografi ve daha sonra 1895’te hareketli görüntülerin de yakalanıp kaydedilebilmesine olanak sağlayan sinematografin icadı bu yapay hafızalara eklenmiştir. Günümüzde sayısız yapay hafıza mevcuttur. Teyp, video, cd, bilgisayar hafızaları, hologramlar bunlara örnek olarak verilebilmektedir. Görüntü ve ses, zaman ve mekânda taşınabilmekte ve tekrar edilip yeniden üretilmektedir. Bu yapay hafızalar doğal hafızaya hem yardım etmekte hem yerine geçebilmekte hem de insanların hatırlama ve unutma konularında görüşlerini belirlemede etkili olmaktadır (2014: 19-20).

Her yeni gelen yapay hafıza öncekilere ya eklenmekte ya da onu ve etkisini değiştirmektedir. Berger burada fotoğraf üzerinden bir karşılaştırma yapmaktadır: “Fotoğraf makinasının bulunuşu bu makinanın bulunuşundan çok önce yapılan resimlere bakışı da değiştirdi. Başlangıçta resimler süslemek üzere yapıldıkları yapının bütünleyici birer parçasıydı. Erken Rönesans katedral ve kiliselerinde insan, duvarlardaki imgelerin, yapının iç yaşamının birer kaydı olduğu, imgelerin birleşerek yapının belleğini oluşturduğu duygusuna kapılır; imgeler yapının kendine özgü niteliğini böylesine tamamlar.” (2014: 19).

Fotoğraf’ın hiçbir şeyi unutmaması pek çok fotoğraf metaforunun dayanak noktasını oluşturmaktadır. Görsel temsillerin bir anolojisi olarak fotoğraf, anı olarak depolananların değişmezliğinin altını çizmektedirler. Draaisma hiçbir şeyi unutmayan, görsel deneyimimizin mükemmel ve kalıcı bir kaydını içeren bir belleği ima etmektedir (2014: 166). Hatta bu kalıcı kayıt öyle bir etkiye ve güce sahiptir ki Sontag (1999) bunu ölüm, savaş gibi olaylara ilişkin görüntülerin zamanla olayın neredeyse tüm anlamını

taşıyan ve bir anlamda olayın kendisiyle özdeşleşen hatta ve hatta kimi zaman da onun yerine geçen karelere dönüşebildiğinden bahsetmektedir.

Kıraç, fotoğraf ile birlikte insanların gördükleri şey ile kayda alınan şeyi karşılaştırarak düşünmeye başladıklarından bahsetmektedir. Perspektifle yapılan her taslak ya da yağlı boya resmin seyirciye dünyanın merkezinin kendisi olduğunu söylediğini ancak fotoğraf ve daha sonra sinemayla birlikte söz konusu bu merkezin var olmadığının ortaya çıktığını aktarmaktadır. Bu da görüntüyü kaydetme üzerinden insanların algısındaki değişikliği vurgulamaktadır (2012: 19-20).

Abisel, sinemanın temel özelliğinin insanın çevresinde gördüklerini ya da düşlediklerini devinim halinde kaydedebilmesi ve bunu yeniden üretebilmesi olduğunu savunmaktadır (2007: 11). Bu devinimin kaydedilmesi de hafıza ile olan ilişkisini başlatmaktadır. Connerton burada tiyatro ve sinema karşıtlığı üzerinden örnek vererek sinemanın hafıza ile ilişkisini şöyle açıklamaktadır:

“...Sinemaya özgü olan bakma kurallarını tanımlayan, görülen nesnenin kendisinin ortalıkta görünmemesidir. Nesnenin yokluğu ve bu yokluktan anlam çıkarmamıza yarayan kodlar, teknik kayıt süreçleriyle üretilir. Sinema kayıt yapar; ancak aynı zamanda özel anlamıyla bir bedenleştirme eyleminden geçirilen, göze ilişkin bir uzlaşmadır; objenin kimliğinin kamera ile saptanmasıdır. Filmin gösterilmesi sırasında izleyiciler, projektörün hareketinin bir kopyası olan harekette bulunurlar; gözleri, projeksiyon ışıklarıymış gibi oradan oraya devinir. Kamera ile bu özdeşleşmeyi sağlamadan, bazı olgular, anlaşılabilir kalacaktır; örneğin, perde üzerindeki imgeler, planlanmış bir devinimle ”dönerken”, izleyiciler ne olduğunu anlayamadıkları bir duruma düşmezler; gene de başlarını döndürmediklerini bilirler. ... Sinemada, aynı zamanda hem bu eylemin içindeyimdir hem dışındayım; aynı zamanda birden çok yerde olma gücüne sahip olarak sinemada, hem her yerde olurum hem hiçbir yerde olmam. Sinemanın kayıt pratiği, sinema izleyicisinin bedenleştirme pratiğinde bulunması olanağını yaratır ve kendisi de izleyicinin bu pratiği tarafından yaratılır.” (2014: 133-134).

Fotoğraf, sinema ve video sadece imgeleri bir hafıza gibi depolamakla kalmamakta aynı zamanda geçmişe de tanıklık etmektedirler. Baudrillard, her ne kadar sinemanın hipergerçekleşen öğeleri yansıttığını söyleyerek bir eleştiri yapsa da fotoğraf ve sinemanın kaydederek yapmış olduğu katkısının öneminin yadsınamayacağını

savunmaktadır. “...Zira tarihin ortadan kaybolmasına neden olan sinema bizzat arşivlemenin her şeye egemen olmasına katkıda bulunmuştur. Yararlandıkları mitlerden vazgeçme pahasına olsa da fotoğraf ve sinema tarihin çağdaştırılma sürecine görsel ve ‘nesnel’ bir biçim kazandırarak büyük ölçüde katkıda bulunmuşlardır.” (2014: 73).

1.2.2. Sinema ve Hatırlamanın İdeolojisi

Sinema, uluslararası bağlamda birçok insana ulaşabilmesi bakımından 21. yüzyılın en önemli kitle iletişim araçlarından biridir. Sinemanın insanların üzerindeki etkisinin farkında olan hükümet, devlet, kişi ya da gruplar, sinemayı kendi fikirlerini yaymak ve meşrulaştırmak için kullanmaktadırlar.

Kıraç, devletin sinemanın gücünü fark edip onu kontrol altına almaya çalışmasına ABD’den örnek vermektedir. Hollywood’da “cadı kazanı” olarak adlandırılan “Amerika’ya Karşı Çalışanları Araştırma Komitesi”nin başlattığı sorgulama sürecinin devletin sinemayı kontrol altına almaya çalışmasının açık bir örneği olduğunu söylemektedir (2012: 49).

Sinema insanları dolaylı ya da doğrudan etkileyebilen kitle iletişim araçlarından biridir. Bazen açıkça herkesin anlayabileceği şekilde bazen de izleyicinin bilinçaltını hedef alarak gizlice mesajlarını izleyici kitleye aktarmaktadır. İster açık ister kapalı olsun, her filmin ideolojik anlamda vermek istediği bir mesaj vardır. Cahiers du Cinema yazarları Jean-Louis Comolli ve Jean Narboni: ‘Her film politiktir’ demektedirler. Bunun temel sebebi filmin üretim süreci itibarıyla buna elverişli olmasıdır.

“Sinemada herhangi bir esinlenme söz konusu değildir. Yaratım daima bilincin denetimi altındadır ve tamamıyla zihinsel bir süreçtir. Her sanatsal yaratımda olduğu gibi sanatçı çeşitli etmenlerin denetimi altında ya da doğal etki alanı içerisinde. ‘Ekonomik’ ve ‘politik’ sansür sanatçıyı denetim altında tutarken içinde yoğrulduğu toplumsal zihniyet doğal olarak yaratımı etkilemektedir” (Büker,1985: 7).

Buna bağlı olarak onu üreten kişilerin, yaşadıkları toplumun, yönetimde olan iktidarın ideolojilerinden özerk bir üretim söz konusu olamayacağı için her film politiktir. Onu üreten kişi, grup, içinde yaşadığı toplum ve egemen olan iktidarın

ideolojisi tarafından beslenmektedir. Onlardan ayrı özgür bir biçimde film üretimi mümkün değildir. Bu sebeple film üretildiği zamanın egemen politik ideolojisinden etkilenmektedir.

“Sinemanın varlığı devrimci olabilecekken, uygulamada genellikle böyle olmamıştır. Dağıtım kanallarının sınırlı olması ve maliyetlerin zenginler hariç film yapımına herkesin erişmesine engel olması nedeniyle, bu araç gizli de olsa sıkı bir denetime tabi olmuştur... Bir yandan film devrimcidir, diğer yandan içerik, çok sık olarak geleneksel değerlerin tutuculuğuna sahiptir...” (Monaco, 2014).

Berger bu anlamda her imgede bir görme biçiminin yattığını savunmaktadır. Çekilmiş bir fotoğraf üzerinden örneklendirme yaparak fotoğrafçının sınırsız görünüm imkanlarından o görünümü seçtiğini söylemektedir. Ancak sadece tek yönlü bir görme biçiminin de gerçekleşmeyeceğini savunan Berger, imgenin algılanmasının da aynı zamanda görme biçimlerimize bağlı olduğunu söylemektedir (2014: 10). Gural da 20.yy’ın başlarında, estetiğin yeniden tanımlandığını, fotoğrafın da bu estetik içinde yer aldığını savunulmaktadır. Sanat’ı icra edenin makine değil de yaratıcısı olduğu görüşünün kabul edilmeye başlanmış olmasıyla yaratıcılık, seçicilik gibi unsurlar da değerlendirmeye alınmaya başlanmıştır (2013: 107).

Birçok araştırmacı sinemayı farklı şekillerde değerlendirmektedir. Kıraç da sinemayı kullanarak yeni bir toplum inşa etmenin ütopya olarak görüldüğünü ancak sinemanın uzun yıllara dayanan bir gücü olduğunu söylemenin yanlış olmayacağını savunmaktadır (2012: 51). Sinema bu yönüyle değerlendirildiğinde onu politik alandan uzak tutmak mümkün olmamaktadır. Filmin yönetmeninden senaristine, yapımcısından oyuncusuna kadar farklı bakışlar vardır ve bu farklı bakışların hepsinin belirli bir politik duruşları mevcuttur. Bu durumda ortaya çıkan filmin politik olmadığını ve sadece gerçekleri yansıttığını söylemek gerçekçi olmayacaktır.

Sinema açısından bakıldığında Berger’in bahsettiği farklı görme biçimleri filmin yapısı incelendiğinde rahatlıkla tespit edilebilmektedir. Ryan ve Kellner, sinemanın sahip olduğu bu görme biçimlerini politik duruş çerçevesinde şöyle ele almaktadır:

“Toplumsal dünyanın temsil edilişı politiktir ve bunun için seçilen temsil tarzları, dünyaya karşı farklı politik duruşları ifade etmektedir. Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatısal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca ‘gerçekliğı’ ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur. Filmler fenomenal bir dünya inşa ederek izleyiciyi belirli biçimlerde avutmuştur.” (1997: 419).

Baudrillard sinema yaratıcılarının sinemanın başlangıçta rasyonel, belgesel, haber yönü güçlü toplumsal bir iletişim aracı olabileceğini düşündüklerini, ancak sinemanın kısa bir süre içerisinde düşselin içine girdiğini belirtmektedir (2015a: 42). Sinemayı tarihsel bağlamda ele alan Susam (2015: 126), sinemanın ilk yıllarında olguların olduğu gibi taşındığını gerçek hayat temsillerinin önem kazandığını söylemektedir. Dünya savaşı yıllarıyla beraber sinemanın propaganda aracına dönüştürüldüğünü, sinemanın imgesel ve belgesel olarak ayrışmasının ise geçen yüzyılın yirmili yıllarında başladığını savunmaktadır. Bu ayrışmanın temsillerinin Hollywood ve Avrupa olarak iki farklı kimliğe büründüklerini ve sinemanın günümüzde kültür endüstrisinin en önemli araçlarından biri olduğunu belirtmektedir.

Deleuze ise yaptığı modern ve klasik sinema ayrımıyla hafıza kavramının sentezini yapmaktadır. Modern sinema ile klasik sinemayı ayırırken hareket-imge ve zaman-imge kavramlarını kullanmaktadır. Klasik sinemada hareket önemlidir. Bir olay örgüsü vardır. Modern sinema ise bir hafıza sinemasıdır aslında der, zamanla ilgilenir. Zaman artık ne uzamsallaştırılır ne de hareketten türetilir (Colebrook, 2013: 59-77).

Sinema görüntüleri kullanarak bir anlamda gerçeğı yansıtmaktadır. Ancak sinema perdesinde gerçek tam olarak gösterilmemektedir. Film çekilen gözden, kurgu yapan göze kadar bütün süreçlerde gerçeklik bölünmektedir. Medya Yapımı (Media Making) kitabında da anlatıldığı üzere, gerçeğin tekrardan sunulması (re-presentation) onun orijinalinin alınıp dolaylı olarak bir aracılık yaparak onu tekrarlamak demektir. Aslında bu üretim sürecinde etkisi olan her bir faktörün ideolojisi sinema diline yansımaktadır. O toplumda egemen olan ideolojiye karşı durduğu yere göre anlatım biçimi değişebilmektedir (Grossberg, 2006)

Sinema ilk dönemlerdeki gerçeği yansıtma olgusundan oldukça ötede bir anlam ve işleve sahiptir. Baudrillard, günümüzde karşımıza sinema olarak koyulan şeyin toplumsal ve politik yaşamdan manzara ve savaşa kadar nerdeyse her şeyi ele geçirmiş olan sinematografik bir biçimin somut bir alegorisinden başka bir şey olmadığını savunmaktadır. Sinemanın gerçeğin yerini aldığını belirterek hem gerçekliğin hem de sinemanın özgünlüğünü yitirdiğini belirtmektedir. Gerçek giderek sinemayı yok ederken sinema da gerçeği yok etmektedir (2015b: 119-120).

Sinemanın bu denli politik bir gücünün olması sadece gerçekleri yansıttığı ve tarih bilinci kazandırdığı fikrine ters düşmektedir. Baudrillard bu konudaki düşüncesini ‘Simülakrlar ve Simülasyon’ kitabında şöyle dile getirmektedir:

“Tarih yitirdiğimiz bir gönderenler sistemi, yani artık bize özgü bir mittir. Nöbeti ekran üzerindeki mitlerden devralmasının nedeni de zaten budur. ‘Politikanın üniversiteye girmesi’ gibi bir düşünce bizi nasıl keyiflendirdiyse, ‘sinemanın bir tarih bilinci kazandırması’ gibi bir düşünceden alınacak keyif de bir yanılsamadan başka bir şeye benzemeyecektir.” (2014: 66-67).

Kolektif hafızanın yeniden üretilebilir olması toplum içinde fikir birliği sağlama amacıyla kullanılabilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde sinema yarattığı anlatılar ve temsiller sayesinde bu amaca hizmet edebilmektedir. Ayrıca yeniden üretilebilmesi sinema temsillerinde politik açıdan etkili bir şekilde kullanılabilirliğini de göstermektedir. Susam bunların aktarımının önemli olduğundan bahsetmektedir: “... Özellikle göstergelerin bombardımanına açık olunan bir çağda, görsel öğelerin iletme biçimleri, anlam değerleri geçmişin yeniden yorumlanmasında dolayısıyla da şimdiye aktarılmasında büyük önem taşımakta. ...” (2015: 180). Bu sebeple travmatik olayların sinema anlatılarında hatırlanması kolektif hafızanın bu travmaların iyileştirmesinde önemli bir yeri olduğunu göstermektedir.

Michael Ryan ve Douglas Kellner, söz konusu temsillerin hafızayı oluşturma aşamasında kültürden bağımsız olamayacaklarını ve bunun politik önemini şöyle belirtmektedirler:

“Temsiller, içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle, bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar. ... Sinema, günümüzde, bu tür politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası oluşturur. Filmler, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası, ne olacağını belirtmek için birbiriyle yarıştığı bir kapışma zeminidir. ... Görüldüğü gibi sinemada yatan politik çıkarlar son derece güçlüdür, çünkü filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır. ...” (1997: 37-38)

Baudrillard tarihin sinema aracılığıyla yeniden şırngalanmaya çalışılmasının bilinçlenmeyle değil, yitirilen bir gönderenler sistemine duyulan özlemle ilişkisi olduğunu savunmaktadır (2014: 69). Bu sebeple yitirilenler yad edilmiş olacaktır. Bunun dışında tarihin bilinçlendirmesi söz konusu olmamakla birlikte Susam, filmin tarihin bir yeniden inşası ve yorumu olduğunun unutulmaması gerektiğini belirtmektedir. Bu sebeple filmlerde bire bir tarihin aranması yerine tarihin yeniden nasıl inşa edildiğinin, nasıl hatırlandığının, hangi alıntı formlarıyla karşımıza getirildiğinin anlaşılmasına çalışılması gerektiğinden söz etmektedir (2015: 187).

Gerçekliği tekrar inşa süreci sonucunda bazen egemen ideolojiye ters düşen bazen de onu koruyan ve kollayan bir film ortaya çıkmış olmaktadır. Sinema yaygın olan inanç ve değerleri pekiştirilebilmektedir. Ele alınan konular kolektif hafızanın şekillenmesinde etkisi olan konulardan farklı olamamaktadır.

“Kitle iletişim araçlarının hafıza inşasındaki etkisini bu anlamda iki ana eğilimle açıklayabiliriz: zaten var olan olumlu/olumsuz geçmiş bilgisini pekiştirme ve alternatif geçmiş bilgisine karşı farkındalık yaratma. Kitle iletişim aracının izleyicisi ile sahip olduğu bilginin paralelliği, izleyicinin güvenini artırıp bilişsel çelişkisini azaltırken; tersi durumda izleyicinin sahip olduğu karşı-hafızaya bağlılık ve inancı artmakta ve grubuna karşı pozitif önyargısı pekişmektedir.” (Başaran İnce, 2010:24).

Sinemanın egemen siyasal ideolojilerin devamlılığı için kültürel bir ikna yolu yarattığı düşüncesi yaygındır. İktidarda olan siyasal ideolojiler varlıklarını sürdürebilmek için toplumda kendilerine meşruiyet kazandırmak zorundadırlar. Bunu sinemayı kullanarak yapabilmektedirler. Böylece hem kendilerini muhafaza etmek hem de gelecek zamanda olacak toplumsal dönüşümleri yönlendirmek amacı gütmektedirler.

Filmler ya egemen ideolojiye karşı yeni ideolojiler üretirler ya da var olan egemen ideolojiyi pekiştirirler. Her filmin ideolojik bir duruşu vardır. Bu bağlamda bu ideolojik duruş kimi zaman iktidar lehine kimi zaman da aleyhine olur. İktidar lehine yapılan tüm filmler var olan sistemin devamlılığını sağlamaktadırlar.

“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. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar.” (Ryan ve Kellner, 1997: 35).

Sinema temsiller vasıtasıyla gerçekliği yeniden inşa etmektedir. Deleuze burada sinema ile ilgili olarak gerçeği yansıtmaya açısından farklı bir düşünce ortaya atmaktadır:

“Deleuze’e göre sinema zaten sahip olduğumuz bir dünyanın temsil edilmesine ilişkin değildir; sinema yeni dünyalar yaratır. Sinemanın “kلیşeler” inşa etme, gündelik kanıları pekiştirme veya yanlış bir gerçeklik hissi yaratarak bizi kandırma şeklini eleştirmememiz gerekir. Sinema bunları yapabilir pekâlâ. Ama Deleuze’a göre sezgiye dayalı bir felsefe hayatın sınırlı biçimlerini anlamaya yönelik olmamalıdır; bir bütün olarak hayatta barınan dönüşüm ve oluş potansiyelinin kavranmasına yönelmelidir. Dolayısıyla, sinemayı ne olduğu kapsamında değil ama neler yapabildiği veya neler yapması gerektiği kapsamında anlamaya çalışmalıyız.” (Colebrook, 2009: 68).

Baudrillard da sinemayı gerçeklik üzerinden değerlendirirken sinemanın temsil ettiği nesnelerin hipergerçekleştiklerini şöyle anlatmaktadır:

“...Sinemanın bize ‘sunduğu’ (elimizden alınmış) tarihin ‘tarihsel gerçekle’ olan ilişkisi, resim alanında klasik gerçekçi tablolarla neo-figüratif tablolar arasındaki ilişkiden fazla değildir. Neo-figürasyon bir yandan nesnel benzerlik ilişkisi kurmaya çalışırken, diğer

yandan da yeniden canlandırılan nesnelerin kesinlikle ortadan kaybolduklarını, yani hipergerçekleştiklerini göstermektedir. ...” (2014: 69).

Böylece tıpkı “gerçek yaşamda olduğu gibi” hissi yaratılan simülasyon evreniyle gerçeklik hipergerçeklik boyutuna taşınmaktadır.

1.2.3.Sinema ve Travmanın Temsili

Çin Kültür Devrimi sırasında ve sonrasında yaşanan olaylar toplumda ağır travmalara yol açmıştır. Bu travmaların beyaz perdede temsilleri, yaşananların kurgusal anlatılar olsa dahi hem gerçeğe yakın kayıtlarının tutulması sağlanmış hem de Çin toplumunun bu travmayla yüzleşmesi için bir itici kuvvet görevi görmüştür. Bu bağlamda değerlendirildiğinde sanatın ve özellikle sinemanın travmaların temsillerinde nasıl işlendiği ve ne gibi bir işlev kazandıklarını açıklamak gereklidir.

Eyerman’a göre, bir yara ya da kişisel yaşanan psikolojik ya da fiziksel travmanın aksine, kültürel travma uyum içerisinde olan bir grup insanı fazlasıyla etkileyen, anlam kaybı ve kimlik yitimine sebep olabilen bir travmadır. Travmayı her bireyin yaşamış, tecrübe etmiş olması gerekmez (akt. Sönmez, 2015: 23). Bu sebeple hatırlanan travmanın bizzat yaşanmış olması gerekmemekte, toplum içerisinde kolektif anlamda işlenen bir olayın hissedilmesi, değerlendirilmesi yeterli olmaktadır.

Kaplan ve Wang’a göre tedavi stratejisi çoğu travma temsillerinde görülmektedir. Sinemanın teknik ve temaları aracılığıyla travmanın sunulması ve sonrasında filmin rahatlatıcı bir sonla bitmesi tedavi stratejisi olarak tanımlanmaktadır. Burada Kaplan ve Wang bu tarzda filmlerin travmatik olan olayların iyileştirebileceğini ve bu olayları soyut, geçmişe ait bir olay gibi ele alıp temsil edebileceklerini söylemektedirler. Ana akım melodramların bu yapıya sahip olduğunu ve bu tarz filmlerin travmaları doğru bir şekilde temsil etmediklerini savunmaktadırlar (akt. Sönmez, 2015: 80-82). Sinema da geleneksel anlatının kullanıldığı bir temsil biçimidir. Burada Aristoteles’in katharsis kavramına değinmek yerinde olacaktır. Seyirci filmin sonunda olayın çözülmesiyle beraber bir rahatlama hissine kavuşmaktadırlar. Bu söz konusu arınma seyircinin perdedeki kişi ya da kişilerle kendisini özdeşleştirmesi sonucu

oluşmaktadır. Bazen de film temsillerinde travmayla yüzleşme yerine travmanın yoğun biçimde işlenmesi söz konusu olmaktadır. Kaplan ve Wang bunu şok etme stratejisi olarak adlandırmaktadırlar. Bu tarzdaki filmler travmatik olayları, şiddet, dehşet ve acının yeniden üretilmiş şekilleriyle izleyiciyi şok edecek derecede travmanın derecesini arttırarak temsil etmekte ve izleyicide rahatsızlık yaratmaktadırlar.

Sanat ve onun özelinde sinema toplumsal travmaların temsillerini yaratarak bir anlamda o travmanın iyileşmesine yardımcı olabilmektedir. Yok sayılmaya çalışılan travmaların temsilleri sayesinde bir yüzleşme mümkün olabilmektedir. Susam, bu işlevi şöyle açıklamaktadır: “...Sanat gerçekliğin sunumunda kültürel kalıpların, stereotiplerin dışına çıkarak gerçeğin arayışına girer. Bu bir anlamda verili düzene dair tehdit içerir. Sanat sorgulayıcılığıyla uyuşturmak yerine diriltmek ister, uyum yerine değiştirmek...” (2015: 158).

Kolektif hafıza ve kolektif hafıza - sinema ilişkisine değinilen birinci bölüm sonrasında çalışma konusunun daha iyi kavranabilmesi açısından gerekli görülen altyapıyı sağlamak için Büyük Proleter Kültür Devrimi ve Kültür Devrimi Sonrası Çin sineması konuları ele alınacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

BÜYÜK PROLETER KÜLTÜR DEVRİMİ (1966-1976)

VE KÜLTÜR DEVRİMİ SONRASI ÇİN SİNEMASI

Büyük Proleter Çin Kültür Devrimi 1966-76 yılları arasında Çin Halk Cumhuriyeti'nin tarihindeki en önemli ve en derin etkiler bırakan dönemi olarak kabul edilmektedir. Böylesine önemli bir dönemin ayrıntılı bir şekilde ele alınması gerekmektedir. Ancak Çin'deki siyasi yapılanma sebebiyle dönemin tarihi kayıtlarına ulaşılması oldukça zordur. Var olan kayıtların neredeyse tümünde Kültür Devrimi'nin başarısına odaklanılmakta; ancak, o dönem içerisinde yaşanan olumsuz olaylara ya da kişilerin travmalarına yer verilmemektedir. Bu nedenle dönemin incelenmesinde kolektif hafıza olgusunun önemi artmaktadır.

Kolektif hafıza dönemin sanat eserlerinde kendini kısmen gösterebilmektedir. Çünkü Kültür Devrimi'nin söz konusu sanat eserlerinin biçim ve içeriklerini etkilemediğini söylemek mümkün olamamaktadır. Kültür Devrimi'nin iyi anlaşılması, dönemi konu alan filmlerin ve filmlerdeki kolektif hafıza olgusunun anlaşılması bakımından öncelikli bir önem taşımaktadır. Bu bağlamda ilk olarak Kültür Devrimi ele alınacak, sonrasında Kültür Devrimi'nin Çin'deki sanat anlayışına ve Çin sinemasına etkisi tartışılarak Yara/Hasar Filmleri incelenecektir.

2.1.Büyük Proleter Çin Kültür Devrimi 1966-1976

Büyük Proleter Çin Kültür Devrimi, genel kabul gören adıyla Çin Kültür Devrimi, Çin tarihinde oldukça önemli bir yerde konumlanmaktadır. Bu dönemin iyi anlaşılabilmesi için Kültür Devrimi'nin ve dönemi öncülleyen koşulların tarihsel anlamda ele alınıp açıklanması gerekmektedir.

Devrim kavramından bahsedildiğinde öncelikli olarak algılanan siyasal ya da ekonomik yapılarda meydana gelen değişimdir. Ancak Çin Kültür Devrimi özelinde bakıldığında Çin Komünist Partisi'nin (ÇKP) başkanı ve aynı zamanda Kültür Devrimi'nin baş kahramanı olan Mao Zedong'un sadece altyapıyı değiştirmenin yeterli

olamayacağından hareketle başlattığı bir değişim anlaşılmaktadır. Chai (1972: 441) onun bu görüşlerini aktarmaktadır. Mao, silahlı düşmanlarının temizlenmesinden sonra silahsız düşmanlarının da olacağı konusunda uyarı yapmaktadır. Onların umutsuzca kendilerine karşı bir çaba içerisine girmek zorunda olduklarını ve onları hafife almamaları gerektiğini söylemektedir. Eğer söz konusu problemi iyice anlayamazlar ise en büyük hatayı yapacaklarını vurgulamaktadır.

Mao, henüz hareketinin ilk yıllarında kültür ve eğitim için de bir dönüşüm yaşanmasının gerekliliğini savunmaktaydı. Bu nedenle yalnızca 1966 ve sonrası gelişen olayların ele alınmasından ziyade bu görüşün oluşmasını sağlayan önemli tarihsel olaylar incelenmelidir.

2.1.1.Tarihsel Arka Plan ve Kültür Devrimi'nin Gelişimi

1949 yılında Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla beraber Komünist Parti tarafından pek çok eylem gerçekleştirilmiştir. Çin Komünist Rejimi'nin dönemsel eylemlerini Macridis (1989: 175-176) 7'ye ayırmaktadır:

- “1.Güçlendirme Dönemi eğitim ve sosyalizm prensiplerinde seferberlik, harekete geçirme 1949-53,
2. Ekonomik planlama ve sosyalizm yönünde ilerleme 1953-56, liberalleştirme (Yüz Çiçek Kampanyası'yla devam etmektedir.),
3. Endüstriyelendirme için büyük çaba 1957-60 (Büyük İleri Atılım olarak da bilinir),
4. Hızlı endüstriyelendirme hedeflerinden geri çekilme (1965'e kadar sürmektedir.),
5. Kültür Devrimi 1966-69, 1972'ye kadar süren sağlamaştırma dönemi,
6. Mao'nun ölümü ile beraber ılıman liderler ile devrimciler (Mao'nun halefleri olarak kendilerini tanımlayanlar) arasındaki çatışma,
7. 1980'lerde kapitalist teşvikler”.

Bu eylemler ile Çin'de her dönem Parti tarafından ya da bizzat Mao tarafından belirlenen bir politika doğrultusunda hareket edildiği görülmektedir. Kurulan yeni komünist rejimi güçlü kılmak maksadıyla ekonominin önem kazandığı eylemlerden kültürel gelişimin önem kazandığı eylemlere kadar birçok politika geliştirilmiştir.

Bu bağlamda Çin Halk Cumhuriyeti'nin 1949'da kurulmasıyla beraber “Sağ ve Sol Sapma” isimli kitapta yapılan eylemler ilk ağızdan şu şekilde bildirilmektedir:

“Çin Komünist Partisi 1921’de doğuşundan bu yana, bütün çalışmalarında, kendi yolunu çizerken, Marksizm - Leninizm’in evrensel gerçeğini, Çin Devriminin somut uygulamasıyla birleştirmeyi, temel ilke olarak almıştır. Yoldaş Mao Tsetung’un Çin Devrim teorisi ve uygulaması da bu birleştirmeyi temsil eder. Partimizin kurulmasıyla birlikte Çin devriminde yeni bir aşama, yoldaş Mao Tsetung’un da işaret ettiği üzere, yeni demokratik devrim aşaması belirmiştir. Yeni demokrasi yirmi dört yıllık (1921’den 1945’e kadar) mücadele boyunca, üç tarihi dönem - Birinci Büyük Devrim, Tarımsal Devrim ve Japonya’ya Karşı Direniş savaşı- boyunca ... büyük başarılar, zengin deneyler elde etmiştir. ...” (Zedong, 1970: s.28-29).

Kuruluştan sonraki ilk amaçlarının halkı eğitmek olması beklenmedik bir şey değildir. Çünkü o dönemde halkın pek çoğu eğitimsiz, hatta okuma yazma bilmemektedir. ÇKP’nin iktidara gelmesiyle birlikte önem verdikleri herkese eşitlik ilkesi çerçevesinde halka eğitimin sunulması gerekmektedir.

Sonrasında Mao, “Yüz çiçek açsın, yüz fikir akımı birbiriyle yarışsın.” sloganıyla somutlaşan ve “Yüz Çiçek Kampanyası” olarak bilinen kampanya ile birlikte farklı görüşlerin birbirleriyle yarışmasının gerekliliğini savunmuştur. Ancak amaçlandığı gibi gitmeyen kampanya sonucu pek çok yazar, siyasetçi, sanatçı karşı-devrimci olarak damgalanmış ve tekrar-eğitim kamplarına gönderilerek “zararlı” düşüncelerden arınmaları amaçlanmıştır.

“Çin Kültür Devrimi” kitabında da belirtildiği gibi, 1958’deki “Büyük İleri Atılım” sanayi ve tarımsal üretimi arttırmayı amaçlayan bir proje olmakla birlikte hem radikal toplumsal dönüşümlere yol açmış hem de halkın sosyalist bilincini başka bir seviyeye çekmiştir. Ancak gerçekçi olmayan üretim hedefleri, ulaşım sorunları, kalitesiz çelik üreten ocaklar, tarımsal emeğin bir anda başka bir alana kaydırılması gibi hatalı uygulamalar 1960 senesine gelindiğinde “Büyük İleri Atılım”ın sonunu getirmiştir. Sanayi ve tarımla ilgili oldukça büyük bir öneme sahip bu dönem aslında beklenenden daha az bir üretim yapılmış olsa dahi sistemin iyi oturtulduğu ancak denetiminin iyi sağlanamamasından dolayı başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Yine aynı kitapta “Büyük İleri

Atılım” sonrası ülkenin topraklarının bir kısmının kuraklıktan dolayı hasar görmüş olduğunu ve diğer bölümünün de yaşanan seller yüzünden tarım alanlarını kaybettiklerini anlatmaktadır. Tüm bu olumsuzluklar 1960-61 yılları arasında yaşanan kıtlığa sebep olmuştur (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 27-30).

1959’da Liu Shaoqi’nin devlet başkanı olmasıyla Parti’nin genel başkanı Mao arka planda durmak zorunda kalmıştır. Liu ve Deng Xiaoping önderliğinde kolektif çiftliklerin ailelere verilmesi ile devrimci düşünceden ve ortak mülkiyet fikrinden uzaklaşan Çin, özel mülkiyeti ön plana çıkarmıştır. Sonuç olarak kırsal ile şehirler arasında hizmet alımında dengesizlikler baş göstermiştir (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 32). Bu yapılan eylemler ile devletin kuruluş aşamasında kitlelerin ortak mülkiyet ve eşit haklar ilkeleri doğrultusunda bir araya getirilmesi çelişmiştir. Bu sebeple yapılan değişikliklerden hoşnut olmayan pek çok kişinin ortaya çıkması ileride Mao için önemli bir destek olacaktır.

Mao, kendisiyle görüş ayrılıkları bulunan Liu ve Deng’in gittikçe güçlendiğinin farkında olmakla birlikte onlara karşı duruşunu 1966 yılında Büyük Proleter Kültür Devrimi’ni başlatarak göstermiştir. Chai, burada Çin’in dışında hiç kimsenin Mao tarafından yapılan bu radikal değişikliğin sebebini bilmediğini savunmaktadır. 1965-66 yılları arasında Pekin’de yaşayan bir Japon gazeteciye göre Kültür Devrimi Mao tarafından bir çeşit kontra askeri darbe niteliği taşımaktadır (1972: 404). Bu girişim Liu ve Deng’a karşı gerçekleştirilen bir nitelik taşımaktadır. Ancak Chai şunu da belirtir. Mao’nun kendisi Büyük Proleter Kültür Devrimi’nin gerekliliğini açıklarken çoğu zaman proletaryanın diktatörlüğünü pekiştirmek, kapitalist oluşumu engellemek ve sosyalizmi inşa etmek için gerekli olduğuna vurgu yapmaktadır (Chai, 1972: 438).

Mao, bu devrimle revizyonist önderlerin alaşağı edilmesini ve devrimci dönüşümün gerçekleşmesini hedeflemekteydi (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 35). Mao, kendisine karşı gelişen bu cepheyi yine halkı yanına alarak bastırmak istemediğinden açıkça onlara karşı bir savaş ilan etmemiş ancak onları halkın gözünde değerlerini düşürecek adımlar atmaları için zorlamıştır. Bu sebeple her zaman gücüne

inandığı ve kendi amaçları için kullanmaktan hiç çekinmediği sanatı, araç yaparak onları kışkırtmaya çalışmıştır.

Mao, kültürel alanda başlatılacak bir tartışmanın politik mücadeleye dönüşeceğini bildiğinden Yao Wenyan'e "Hai Jui'nin Azledilişi'nin Eleştirisi" başlıklı bir makale yazdırmıştır. Bir tiyatro oyunu olan "Hai Jui'nin Azledilişi'nin Eleştirisi" halkın sorunlarının halk tarafından değil de üst düzey partililer tarafından çözülmesini anlatmakta ve alegori yoluyla da Mao'yu eleştirmektedir. Revizyonist kliğin önemli isimlerinden Peng Zhen söz konusu makaleye saldırınca Mao onu partiye sızan burjuva unsurlardan biri olarak ilan etme şansını yakalamıştır (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 38-39). Mao bununla birlikte bütün burjuva düşüncesi taşıyan akademik otoritelere de aynı zamanda göz dağı vermiştir. Üstelik Mao'nun direkt emriyle Kültür Devrimi Küçük Grubu, Liu Shaoqi'nin haberi olmadan Parti'nin gazetesi olan *Renmin Rebao*'yu (*People's Daily*) ele geçirmiştir. O sıralarda üniversite öğrencileri de yaşananları eleştirmeye başlamış ve büyük isyanlar çıkarmışlardır. Liu'nun bunları bastırmak istemesi üzerine Mao istediğini elde etmiş ve 4 Ağustos'ta tamamen Liu'yu hedef göstermiştir (Wang, 1996: 4). Pekin Üniversitesi'nde revizyonistleri eleştiren dazibao¹ların asılmasıyla Mao bunları desteklediğini açıklayarak milyonlarca öğrenciyi Kızıl Muhafızlar'a katılmaya çağırmıştır (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 39). Mao ve Merkez Komite'nin çağrısına karşılık olarak Pekin Üniversitesi'nde büyük karakterli poster (dazibao) yazılmıştır. Aşırı sağcı burjuva düşüncelerini eleştiren bu büyük karakterli posterlerin tüm ülkede hızla sayıları artmıştır. Sonrasında Kızıl Muhafızlar ortaya çıkmış ve sayıca hızla büyümüşlerdir (Chai, 1972: 449).

Mao revizyonistlerin geri çekilmek zorunda kalmalarının üzerine 8 ağustos 1966'da Çin Komünist Partisi'nin merkez komitesi tarafından yürürlüğe sokulan "16 Maddeli Kararname" ile kapitalist unsurların dolaştığının bilgisini vermiştir. Kızıl

¹ Dazibaolar Kültür Devrimi'nin önemli unsurlarındandır. Büyük puntolu afiş anlamına gelen dazibaolar yapılması kolay ve kullanışlı birer siyasi araçlardır. Kültür Devrimi'nin "dört büyük" lerinden biri olan dazibaolar haricinde "daming" yani büyük fikirler, "dafang" büyük özgürlük ve büyük tartışma anlamına gelen "dabianlun" vardır. (akt. Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 39).

Muhafızlar bu süreçte diğer şehir ve kırsal bölgelere giderek Mao tarafından açıklanan bu var olan tehdit konusunda halkı uyarmaya başlamışlardır (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 41).

Yaşanan bu olaylardan etkilenen işçiler bir fabrikada örgütlenip revizyonistlere karşı bir mücadeleye girişerek Şanghay parti teşkilatını onların ellerinden alıp sürece katkı vermişlerdir. Bu olay ‘Ocak Fırtınası’ adıyla da anılmaktadır. Ayrıca bu haber Çin’de canlı aktarılan ilk haber olması sebebiyle önem kazanmıştır. Ancak iktidarı kaptırmak istemeyen revizyonistler ‘böl ve yönet’ taktiklerine başvurarak işçilere daha fazla maaş vermeyi önermişlerdir (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 43). Kapitalist unsurları kullanarak Mao’nun önderliğinde birleşen kitleleri alt etmeye çalışmak mantıklı bir eylem gibi görünmese de onların destekçileri arasında olumlu karşılanmıştır.

Ancak bu karmaşa içerisinde Mao’yu savunan gruplar içinde dahi karşılıklı anlaşmazlıklar mevcuttur. Bu sebeple sürekli çatışan gruplar devrimi tehdit etmekteydi. Buna rağmen Kültür Devrimi ile birlikte dönüşümler de başlamış, işçi ve köylüler için üniversiteler açılmıştı. Kadınlar yüksek ücretli işlerde çalışıp üst düzey mevkilere ulaşabilmeye başlamışlardı. İşçiler fabrika yönetimine katılarak parti kadrolarının üretimlerinde yer almışlardır (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 45).

Olumlu sonuçlar alınmaya başlanmasına rağmen devrimin eksik kalan yönlerinin farkında olan Mao o dönemde kendisi de dahil olmak üzere her şey üzerine eleştiri yapmaya başlamıştı. Durumu analiz ederken en yakınında bulunan Lin Biao’nun tehlike arz ettiğini fark etmiştir. Curtis’in editörlüğünü yaptığı “*Karşılaştırmalı Hükümetlere Giriş*” (1990) kitabında bahsedildiği gibi Lin Biao’nun Mao için yaratmaya çalıştığı kişi kültü amacına ulaşmaktaydı. Bu bir anlamda Kültür Devrimi’nin mayası görevini görmekteydi. Ancak pek çok insan sadece bir kişinin karakterine bu derece dayanarak çıkabilecek sorunlardan kaygı duymaktaydılar. Yasal sınırlamalar olmadan bunu kontrol etmenin hiçbir yolu bulunmamaktaydı. Hatta Mao’nun kendisi bile yaratılan bu *kişi kültü* ile gerçek devrimci hedefler arasındaki çatışmanın farkındaydı. Eşi Jiang Qing’e yazdığı bir yazıda kendisiyle ilgili

şüphelerinin olduğunu, yokluğunda onun yokluğunu değerlendirecek bir kişi olarak Lin Biao'yu tehlikeli gördüğünü açıklamıştır (Curtis, 1990: 437).

Kişi kültü öylesine etkili bir hale gelmişti ki Cohen (1966: 203), Mao kültürünün nasıl büyütüldüğünü açıklamak için Peoples Daily'de Mao'nun felsefi düşünceleri sayesinde teknik problemlerin bile çözülebildiği iddialarının yer aldığını aktarmaktadır. Örnek olarak Şanghay'daki bir fabrikada tekneye buhar motorunun yerleştirilmesinde karşılaşılan sorun üzerine Mao'nun "Pratik ve Çelişki Üzerine" isimli yazısındaki ilk prensip olan ana çelişkiye konsantrasyon ile çözdüklerini savunmuşlardır.

Mao, Lin Biao'nun kendisinin halefi ilan edilmesinden hiç hoşnut değildir. Çünkü aslında açıkça bahsedilmese de aralarında görüş ayrılıkları oldukça fazladır. Ayrıca Lin Biao'nun kendisi için yaratmaya çalıştığı kişi kültürünü hatalı bularak onun bunu yaparak kendisini ön plana çıkarmaya çalıştığını düşünmektedir (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 45-46). Mao bu düşüncelerinde haklı olduğunu 1971'de teftiş gezisindeyken Lin Biao'nun darbe girişiminde bulunmasıyla anlayacaktır. Tüm bu sorunlar devam ederken uygulanan yanlış politikalara bir yenisi daha eklenmiştir. Deng'in politik rehabilitasyonu ve 1973 yılında başkan yardımcısı konumuna getirilmesi devrimin gerileme sürecini de başlatmıştır. "Parti ve Ulus için Genel Program" isimli ilkelerini uygulamaya koyan Deng, sonraki süreçte Kültür Devrimi'nin kurmaya çalıştığı her şeyi bir nevi yıkmayı amaçlamıştır (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 47-48).

Mao'nun ve Parti'nin Kültür Devrimi ile hedefledikleri belli başlı şeyler bulunmaktadır. Bunlardan sanat ve edebiyat ile ilgili olanlar "Mao'nun Sanat ve Edebiyat Anlayışı" başlığı altında anlatılacaktır. Onun öncesinde bu hareketi gençler arasında yaymaya çalışmalarının sebebi eğitimde dönüşüm yapmanın gerekliliğini savunmalarıdır. Daubier (1977: 60), o dönemde öğretim metodlarının ve okutulan derslerin yeniden gözden geçirilmesinin en önemli konulardan biri haline geldiğini belirtmektedir. Aynı zamanda Chai'e göre (1972: 412-413), burjuva entelektüellerinin domine ettiği okullar tamamen değiştirilmelidir. Bu sebeple ders sayıları azaltılıp

dersler iyileştirilmiştir. Öğrenciler derslerin yanında endüstriyel işleri, tarımı ve harbiye ile ilgili şeyleri de öğrenmek durumunda kalmışlardır.

Daubier (1977: 15), Kültür Devrimi'nde öğrenimin başlıca hedefinin toplumun ihtiyacı olan yöneticileri yetiştirmek değil, onun yerine fizik ve moral bakımından hazırlanmış, hem işçi hem de aydın olan yeni bir insanı yaratmak olduğunu açıklamaktadır.

2.1.2.Baş Aktörler

Kültür Devrimi boyunca önemli rol oynayan kişi ve gruplar mevcuttur. Bunların belirlenip açıklanması Kültür Devrimi'ni anlamada yardımcı olacağı düşünüldüğünden sırasıyla Mao Zedong, Dörtlü Çete ve Kızıl Muhafızlar baş aktörler başlığı altında incelenecektir.

2.1.2.1.Mao Zedong

Mao Zedong Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurucusudur. 20. Yüzyıl tarihinin en büyük ve en etkili siyasi liderlerinden biri olduğu su götürmez bir gerçektir. Yaptığı her hamlenin ve ortaya koyduğu her uygulamanın hepsinin başarılı olmasının beklenilmesi çok ütöpik olacaktır. Başarılı olduğu ve olamadığı pek çok uygulama söz konusudur. Bu bağlamda öncelikle Mao'nun düşünceleriyle oluşan ve Maoizm de denilen ideolojisi açıklanacak sonrasında da Mao'nun sanat ve edebiyat anlayışı tartışılacaktır.

2.1.2.1.1.Maoizm

Arthur A. Cohen'e (1966: 4), göre Çinli komünistler Almanya'nın Marx ve Engels gibi, Rusya'nın Lenin ve Stalin gibi komünizm ile ilgili kendi düşünürleri ve liderleri olduğunu Çin'de ise bu durumun Mao ZeDong ile devam ettiğini savunmaktadırlar. Cohen, Marx ve Engels'in 19. yüzyıla hükmettiğini sonrasında 20. yüzyılın ikinci yarısında Lenin ve Stalin'in öne çıktığını, son olarak ise 1953'te Stalin'in ölümü ile beraber Mao'nun döneminin açıldığını ileri sürmektedir.

Mao'nun geliştirdiği sistemin ayrıntılı olarak incelenmesi onun tüm süreçte karşılaştığı sorunları anlamada ve ürettiği çözümleri tahlil etmede yararlı olmaktadır. Bu sebeple öncelikle Mao'nun ideolojisini çözümlmek gerekmektedir. Maoizm olarak da adlandırılabilen bu ideoloji 1977 yılındaki ölümüne kadar yönetimde kalan Mao Zedong'un komünist ideolojinin Çin'deki geliştirilen bir versiyonudur. Maoizmin komünizmden ayrıldığı bazı noktalar ya da ona eklediği bazı kavramlar vardır. Bunların başlıcaları köylüler, milliyetçilik ve gerilla savaşıdır.

Mao 1945 öncesinde Qiang Kai-Shek'in (Jiang Jieshi) önderliğini yaptığı KMT (Kuomintang) güçleriyle yoğun bir iç savaş mücadelesi vermekteydi. Bu sebeple kendine güneyde gelişme alanı bularak büyük şehirlerde değil küçük şehirlerde yani kırsalda örgütlenebilmekteydi. Mao'nun, "*Kültür, Sanat ve Edebiyat Üzerine*" başlıklı kitabında da belirttiği üzere kendi gerçekleştirdiği Devrim ile Sovyet Devrimini bu bağlamda karşılaştırmaktadır. Mao, Çin Devrimi ile Ekim Devrimi temelde aynı kriterler üzerinden gerçekleştirilmiş olsalar da ikisi arasında pek çok fark olduğunu belirtmektedir. Ekim Devrimi Rusya'da şehirlerden köylük bölgelere doğru gerçekleştirilirken Çin Devrimi ise köylük bölgelerden şehirlere doğru gerçekleştirilmiştir (Zedong, 1999: 84). Cohen ise, devrim söz konusu olduğuanda Mao'nun köylülerin önemine dair öngörülerinin aslında onun Komünist doktrinden uzaklaştığını göstermekte olduğunu savunmaktadır. Stalin'in köylüler hakkında 1932'de söyledikleri bunu ispatlamaktadır. Çünkü Stalin köylülerin her ne kadar organize olurlarsa olsunlar başarılı olamayacaklarını düşünmektedir (1966: 38).

Chiang Kai Shek'in komünistlerin aleyhine bir pozisyon alıp binlerce lideri tutuklayıp, öldürmesi bir anlamda yok etmesi daha en başta onlara ağır bir darbe vurmuştur. Düşlediği sistemin proletarya temeli bir anlamda KMT tarafından yok edilen Mao, o zamandan beri daha farklı bir şeyler düşünüp sisteme eklemleyebilmesi gerektiğini bilmektedir. Şehirlerde örgütlenemiyor oluşu işçi sınıfına ulaşmasında ve onları yanına çekmesinde sorun oluşturmuştur. Ancak kırsal kesimde köylülerin varlığını değerlendirerek kendisine avantaj sağlayabileceğini keşfetmiştir.

Macridis'e (1989) göre; köylüler her devrimde çeşitli roller oynamışlardır. Lenin, köylüleri işçi sınıfının arkasına alırken ya da etkisiz kalmaları gerektiğini düşünürken Marx ise, köylüler yardım edebilseler bile asıl devrim bilincine sahip olanların ve devrimi yapacak olanların işçi sınıfı ve komünist parti olduğunu söylemektedir (1989: 172). Ancak Mao, kendi ülkesinin koşullarını iyice tartabilmektedir ve köylülerin de devrime en az proletarya kadar sahip çıkabileceğinin farkındadır. Bu bağlamda köylüler Mao'nun düşlediği bu sistemde eksik kalan parçayı tamamlayacaklardır. "*Sağ ve Sol Sapma*" kitabında köylülerin önemi anlatılmaktadır:

"... Stalin gibi Yoldaş Mao Tsetung da bu günkü aşamasında Çin Devriminin görevinin emperyalizm ve feodalizm ile mücadele etmek olduğunu belirtmekle kalmamış, ayrıca ve özellikle köylülerin toprak için mücadelesinin Çin'de emperyalizme ve feodalizme karşı savaşın esas muhtevası olduğunu, Çin burjuva demokratik devriminin özünde bir köylü devrimi olduğunu ve bu yüzden Çin proleteryasının burjuvasının demokratik devrimdeki temel görevinin köylülerin mücadelesine öncülük etmek olduğunu da belirtmiştir." (Zedong, 1970: 59).

Üstelik Mao, yalnızca işçi ve köylüler ile de sınırı çizmemektedir. O'nun için herkes devrimci olabilme potansiyeline sahiptir. Bu sebeple Macridis'in de belirttiği gibi; onun devriminin temelini oluşturan yalnızca işçiler ve köylüler değildir. En geniş anlamda 'düşmanlar' hariç ki bunlar da toprak ağaları ve yabancı güçlerle iş birliği yapanlardır, onların dışında kalan orta sınıf, entelektüeller ve alt-orta sınıfa mensup insanlardır (1989: 174). Bu anlamda, Maoizmin Komünizmden en büyük farkı kitleleri de yanına çekmek istemesidir. Böylece Mao, kitleleri istediği gibi şekillendirebileceğini ve bu sayede de devrimi gerçekleştirebileceğini düşünmektedir (Lee, 1979: 208-209). Mao'nun kitleleri yönetecek bir lider olmayı gerçekleştirmesi onun en büyük başarılarından biridir.

İdeolojisinde önemli bir yere sahip olan milliyetçilik kavramı da yine dönemin koşullarından kendisine fayda sağlayabilmesine olanak vermiştir. Kuamintang ve Komünist güçlerin birlikte Japonlara karşı savaştığı dönemde kendilerinin düşman olan Japon güçlerine karşı daha vatanseverce savaştığını söyleyerek kitlelerin milliyetçi

duygularından faydalanmıştır. Diğer ülke milliyetçi düşüncelerinden farklı olarak yıllarca savaştıkları milliyetçi grubu dağıtmak düşüncesiyle bir karşılaştırmaya giderek aslında kendilerinin milliyetçi olduğunu söylemişlerdir. Macridis'e göre bunun nedeni; o dönemde Kuamintang'ın İngiliz ve Amerikalılar tarafından desteklenmesidir (1989: 173). KMT'nin gördüğü bu destek milliyetçi kimliklerini Çinlilerin gözünde zarara uğratmıştır.

Üçüncü bir fark olarak gerilla savaşı belirtilmelidir. Cohen (1966: 56), devrimci gerilla savaşı kavramını Marksist-Leninist devrim stratejisine katkı yapan ve tamamen Mao tarafından geliştirilen bir düşünce olarak değerlendirmektedir. Dünya Komünist hareketinde Mao'nun açıkça klasik bir gerilla lideri olduğunu savunmaktadır. Cohen, Mao'nun gerilla savaşı hakkındaki yazılarının komünist edebiyatta çığır açtığını savunmaktadır.

Mao, işçi sınıfı adına Komünist partinin tüm olanaklarını kullanarak zorlamayla bu düşüncenin tepeden indirilmesinin yerine ideolojisini savunan insanlar yaratmanın gerekliliğini savunmuştur. Mao'nun en büyük başarısı buradan kaynaklanmaktadır. Mao, zorlamanın ve güç kullanmanın önemini bilmekte ve bunu yadsımamaktadır. Ancak Macridis burada Mao'nun insanların motivasyonu ve sistemin devamlılığı için gerekli olan rızayı onların ideolojilerini şekillendirerek yapmayı daha mantıklı bulduğunu savunmaktadır (1989: 174). Yine 1962 yılında Parti'nin Sekizinci Merkez Komitesi'nin 10. Genel Oturum'unda Mao, politik bir gücü yenmek ve ideolojik anlamda çalışabilmek için öncelikle bir kamuoyu oluşturma gerekliliğinden bahsetmektedir. Bunun hem devrimci hem de karşı-devrimci sınıf için geçerli olduğu savunmaktadır (Chai, 1972: 448).

Maoizm'in en büyük başarısı belki de değişen koşullara hemen ayak uydurabilip bunlar üzerinden yeni politikalar geliştirebilmesi olmuştur. Mao, sahip olunan sosyalizm ve komünizm düşüncelerini kendi ülke koşullarına uyumlu bir hale getirmemiş olsaydı muhtemelen sadece başarısız bir darbe girişiminin lideri olarak tarihte yer alacaktı.

2.1.2.1.2. Mao'nun Sanat ve Edebiyat Anlayışı

Mao'nun sanat ve edebiyat hakkında önem atfettiği iki temel soru bulunmaktadır. Bunlardan ilki sanat ve edebiyatın kime hizmet etmesi gerektiğidir. İkinci temel soru ise sanat ve edebiyatın nasıl hizmet etmesi gerektiğidir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde sanat ve edebiyatın kime hizmet edeceği hususunda Mao, burjuva sanat ve edebiyatın aksine sadece halk için olması gerektiğini belirtmektedir. Ancak burjuva sanat ve edebiyata halkın ulaşması mümkün olamamaktadır. Devrime önderlik eden sınıf olan işçiler başta olmak üzere, sonrasında en kalabalık ve en sağlam müttefikler olarak kabul edilen köylülerdir. Bir sonraki grup devrimin temel gücünü oluşturan silahlı işçi ve köylüler ile birlikte son olarak işbirliği yapabilecek olan küçük burjuva emekçileri ve aydınları olmaktadır. Mao sanat ve edebiyatın bu dört tip insan için olması gerektiğini savunmaktadır (Zedong, 1999: 46-47).

İkinci soru ise sanat ve edebiyatın nasıl hizmet etmesi gerektiği konusudur. Bu anlamda iki kavram öne çıkmaktadır; yaygınlaştırma ve düzey yükseltme. Bu bağlamda yaygınlaştırma işçi, köylü ve askerlerin arasında yaygınlaştırma anlamı taşımaktadır. Düzey yükseltme ise, sanatın ve edebiyatın şu anki durumdan ileriye doğru geliştirilmesi anlamına gelmektedir (Zedong, 1999: 51).

Mao Zedong'un Kültür Devrimi süresince sanat ve edebiyat ile ilgili savunduğu düşünceleri devrimin çok daha önce öncesinden oluşmaktaydı. Yaşadığı dönemde sanatın herkese ulaşamadığını görmekteydi. Sanatın ve sanat ürünlerinin gücüne ve etkisine olan inancı sayesinde iktidara gelir gelmez siyasal anlamdaki gücünü kültürel anlamda da pekiştirmeye önem vermiştir.

Sanatın ve kültürün tamamlayıcı bir unsur olarak kullanılması hakkındaki düşüncelerini şöyle açıklamaktadır:

“Çin halkının kurtuluşu uğrındaki mücadelemizde çeşitli cepheler vardır. Kalem ve silah cepheleri, yani kültürel ve askeri cepheler de bunlar arasındadır. Düşmanı yenmek için öncelikle silahlı orduya dayanmak zorundayız. Ama bu ordu tek başına yeterli değildir. Saflarımızı birleştirmek ve düşmanı yenmek için mutlaka bir kültür ordusuna da sahip olmamız gerekir.” (Zedong, 1999: 36).

Mao, güneydeki karargahında “Yan’an Konuşmaları” olarak anılan konuşmalarda ileride Kültür Devrimi’nde de kullanacağı sanat ve edebiyata dair düşüncelerini belirtmiştir. Bu konuşmaların da yer aldığı “*Kültür Sanat ve Edebiyat Üzerine*” isimli kitabında Çin’de kültür ve eğitimin, her zaman yalnızca toprak ağalarına verilen bir ayrıcalık olduğunu ve bununla birlikte köylülerin bu ayrıcalıktan hiçbir zaman yararlanamamakta olduklarını dile getirmektedir (Zedong, 1999: 9). Özellikle geleneksel Pekin Operası’nı ve Çin tiyatrosu geleneğini bu sebeple eleştirmektedir.

Mao, 9 Ocak 1944 Liangshan Dağı Asilerine Katıldım isimli operayı seyrettikten sonra Yan’an ‘daki Pekin Operası tiyatrosuna ithafen kaleme aldığı yazıdan bir alıntıda Pekin Operası’nı eleştirmektedir:

“...Tarihi yaratan, halktır. Oysa eski opera (ve halktan kopuk olan tüm eski sanat ve edebiyat) halkı hor görür ve sahneyi hanımlar, beyler ve onların şımarık çocuklarıyla doldurur. Şimdi sizler, baş aşağı çevrilen tarihi yeniden ayakları üstüne oturttunuz, tarihi gerçeği geri getirdiniz. Artık eski opera için yeni bir hayat başlıyor...Sizin bu atılımınız, eski operanın devrimleştirilmesinde yeni bir çıkışın başlangıcıdır. ...” (Zedong,1999: 73).

Mao’nun amaçladığı sanat ve edebiyatın halkın içinde olması fikri teoride onu halka daha da yaklaştıran bir düşünceyken gerçekte bunu yapma sebebi düşünüldüğünde ve ideolojik kullanımı dikkate alınarak bakıldığında masumca bir yaklaşım olarak kabul edilememesi doğal karşılanmalıdır.

2.1.2.2. Dörtlü Çete

Kültür Devrimi’nin Mao Zedong’dan sonra en etkili kişilerinden oluşan Dörtlü Çete’nin üyeleri; Mao’nun eşi Jiang Qing başta olmak üzere, Zhang Chunqiao, Yao Wenyuan, Wang Hongwen’dır. Dörtlü Çete, o dönem genel anlamda edebiyat ve sanat alanında Mao’nun direktifleri doğrultusunda hareket eden bir topluluktur. Dörtlü Çete’nin kötü bir üne sahip olmalarının sebebi sanat ve edebiyat alanında özgürce bir üretimin yapılmasına engel olmaları ve bu alanları tamamen bir kısır döngüye sokmalarından kaynaklanmaktadır.

İlk olarak Mao Zedong'un kendisi 1974'e "Dörtlü Çete" terimini kullanmıştır. Ancak resmi kullanımı 1976'da Çin Komünist Partisi'nin Merkez Komitesi tarafından kullanılmasıyla başlamaktadır. Jiang Qing'in Pekin'de kontrolünü sağlayamamasından dolayı Şanghay merkezli bir topluluk olarak ortaya çıkmışlardır.

Zhou Enlai ve Deng Xiaoping'e resmi olarak eleştiri yapılamadığından kinaye yapılarak eleştiriliyorlardı. Dörtlü Çete'nin resmi bir görevleri olmamasına rağmen sadece Mao'nun emirleriyle hareket etmekteydiler. Ancak sonraları durum Mao'nun da eleştirdiği bir hal almıştır. Mao, onların gruplaşarak ayrımcılık yaptıklarını savunmuştur. Sonrasında bu durum onların halk tarafından sevilmemesine ve Mao'nun 1976'da vefatıyla beraber de tutuklanmalarına yol açmıştır (Guo, Song ve Zhou, 2006: 101-103).

2.1.2.3. Kızıl Muhafızlar

Kızıl Muhafızlar üniversiteli ve liseli gençlerden oluşan örgütlere verilen addır. Mao, Kültür Devrimi'nde gençleri örgütleyip yanına çekmek istemektedir. Çünkü gençler öğrenmeye ve yeni düşüncelere açık ayrıca yönlendirilmesi görece daha kolay bir topluluktur. Mao'nun ülkenin geleceği sizlere ait temalı konuşmaları ençlere kendilerini devrimin birer parçası olarak hissettirmiş ve bu şekilde örgütlenmişlerdir. Kendilerine Kızıl Muhafızlar diyen on binlerce öğrenci Pekin'de Tiananmen Meydanı'nda 18 Ağustos 1966'da Büyük Proleter Kültür Devrimi'ni kutlamak için ortaya çıkmışlardır (Chai, 1972: 403).

Daubier, Kızıl Muhafızlar'ın faaliyetlerinin iki amacından söz etmektedir. Biri psikolojik diğeri ise siyasidir. Her ikisinin de amacı Kültür Devrimi'ne katılan halkın sayısını arttırmaya yöneliktir. Bunlardan ilki proletarya ve burjuvazi arasındaki sınıf mücadelesinin sona ermekten çok uzak olduğunu halka anlatmaktır. İkincisi ise, eski kapitalistler ve gayri menkul sahipleri arasında aramalar yapmaktır (1977: 88-89).

Kızıl muhafızlar çoğunlukla haki giymekteydiler. Bazıları mavi ya da gri renk tercih ediyorlardı. Askerler de haki giydiklerinden ayırt edilmek amacıyla kollarında

kırmızı bantlar takmaktaydılar. Bu bantların üzerinde de “Kızıl Muhafızlar” anlamına gelen “Hong Wei Bing” yazmaktaydı (Daubier, 1977: 87).

Kızıl Muhafızlar imparatorluğun verdikleri sokak isimlerini değiştirmişlerdir. Karşı-devrimci olduğundan şüphelendikleri insanların evlerine, kilise ve tapınaklara baskın yaparak şüphelerini doğrulayacak kanıtlar aramışlardır. Bu şekilde hala feodal değerlerden sıyrılamayanları, tefecilik yapanları ve ürün stoklayanları tespit etmeye çalıştıklarını ileri sürmüşlerdir (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 40). Kızıl Muhafızlar’ın aşırı eylemleri çoğu kez bir tepki ile karşılaşmamıştır. Her ne kadar bu eylemler bilinse de öncelik burjuva unsurları taşıyanlardan temizlenmektir. Bu sebeple özellikle mülk sahibi ya da imtiyazlı kişilere yönelik şiddet içeren eylemleri önlenmemiştir.

Genel itibarıyla Mao’nun kontrolünde de olsa dönem dönem bu kontrol kaybedilmiş, Kızıl Muhafızlar’ın aşırıya kaçan şiddet eylemleri engellenmemiştir. Bu eylemler Kültür Devrimi’nin önemli olumsuz yanlarından biri haline gelmiştir. Kızıl Muhafızlar’ın “Her şeyden şüphe et, her şeyi alaşağı et” sloganlarını Mao eleştirmektedir. Ancak bu eylemlerin durması için etkili olamamıştır. O dönemde pek çok yazar, sanatçı ve aydın acımasız bir şekilde yargılanmışlardır. (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 122) Bu sebeple kırsala tekrar eğitim için gönderilen eğitilmiş insanların ailelerinden ayrılmaları, yaşam alanlarından koparılıp tamamen farklı çevrelerde yaşamalarının istenmesi çalışma konusunun temelini oluşturan büyük travmalara yol açmıştır.

2.1.3.Kültür Devrimi Sonrası

Mao’nun 1976’daki vefatının ardından kimin yönetimde kalacağı tartışmaları ortaya çıkmıştı. Ancak bir darbe yapılarak Dörtlü Çete tutuklanmış ve onların düşüncesine sahip birisinin gelmesi de böylece engellenmiş bulunmaktadır. “Çin Kültür Devrimi” kitabında da belirtildiği gibi bu şekilde Kültür Devrimi’nin kazanımlarını sahiplenen kadroların da tasfiyesine de başlanmıştır. Sosyalist görünümlü bir kapitalizm yavaş yavaş tüm kadrolara sızmıştır (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 52). Çünkü Deng, Mao’yla farklı düşünceler paylaşmıştır. Ünlü mottosu “Fareyi yakalayabildiği

sürece kedinin ne renk olduğunun bir önemi yok” Mao ile düşüncelerinin farkını açıkça göstermektedir.

1976 itibarıyla devrimin hem olumlu hem de olumsuz sonuçlar doğurduğu gün yüzüne çıkmaktaydı. Kültür Devrimi’nin olumlu yanlarından biri Naftali’ye göre, Kültür devrimi ile birlikte kadınların sosyal yaşamdaki konumlarının değişmesidir. Filmlerde, balelerde, operalarda, edebiyat eserlerinde kadınlar artık militan savaşçılar ve politik aktivistler olarak yansıtılmaya başlanmaktaydı. 1960’ların ve 70’lerin ortalarında film, çizgi film ve propaganda posterleri devrimci ve kahraman çocukların imgelerini içermekteydi (2014: 89-91). Kültür Devrimi ile birlikte kadınlar önemli kazanımlar elde etmişlerdir. Yüksek ücretli işlerden, lider olabilmelerine kadar farklı uygulama değişiklikleriyle Çin’e egemen olan Konfüçyüsçü bakış açısını alt üst etmekteydiler. Çünkü Çin’de hiçbir zaman kadınlar ekonomik ya da siyasal haklara sahip olamamışlardı. Aynı zamanda zorla evlendirilmeleri, şiddet görmeleri, toprak ağalarının bazı kadınlara tecavüzü toplumda yadırganmamaktaydı, oldukça normaldi. Ancak devrimle birlikte eşitlikçi yapı uygulamaları hayata geçirilmeye çalışılmaktaydı. Kırsalda hala bazı eski düzenlemelerin devam ediyor oluşu Kültür Devrimi’nin yaratmaya çalıştığı eşitlikçi toplumsal yapıyı gölgede bırakamamıştır (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 85-102).

Çin’de kökleri oldukça derinlere gidebilen Konfüçyüsçülük toplumsal yaşamın her alanına sirayet etmektedir. Özellikle biat kültürünü yerleştirmiş olan Konfüçyüsçülüğün hedef olması, Kültür Devrimi’nin ilk önce ona karşı savaşması çok şaşırtıcı olmamaktadır (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 118). Ancak bu hem olumlu hem de olumsuz anlamda değerlendirilebilmektedir. Çin’in kültürünün bir parçası olan Konfüçyüs düşüncesini bir anda toplumdan tamamıyla silmek gerçekçi bir bakış açısı değildir. Üstelik siyasal ve yönetim disiplini anlamında öğretinin büyük etkileri söz konusudur. Ulaşılması gereken idealler, olunması gereken kusursuz insanlar anlamında zamanın gerekliliklerini karşılayamayan bir öğreti olarak devrime katkı sağlayamayacaktır. Bu sebeple önce geleneksel öğreti olarak Konfüçyüsçülüğün toplumsal ve siyasi anlamdaki etkisi azaltılmaya çalışılmıştır.

Dört Eski'ye² karşı mücadele ederken eski kitap, kütüphane, ibadethane ve tarihi anıtların yakılmaları söz konusu olmuştur. Bu yakma görüntüleri yayılmış olsa da devletin bu eser, anıt ve yerlerin korunmasına ilişkin bir bildirge yayınladığı da kayıtlarda mevcuttur (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 68). Ancak her ne kadar korunması gerektiği söylenilmiş olursa olsun bu eylemlerin önüne geçilecek herhangi bir adım atılmamıştır. Bu sebeple “Dört Eski'yi yok et!” sloganıyla eylemlerine devam eden Kızıl Muhafızlar Çin kültürü için önemli olan pek çok hafıza mekanını bu şekilde yok etmişlerdir.

Devrim boyunca herkesin elinde küçük kırmızı kitap³lar, yemek yerken ve alışveriş yaparken bile insanların kendi aralarında Mao'ya uzun yaşamlar dileme zorunlulukları, sadakat yazan pankartlar, günlük rutinelere herkesin katılmasının beklenilmesi, gelinmediği takdirde anti-devrimci olarak yaftalanmaları söz konusudur (Liu, 1987: 134).

Mao gençlerin kırsala gönderilip fakir ve alt-orta sınıf tarafından tekrardan eğitilmeleri konusunda ısrarcıydı (xia xiang) (Curtis, 1990: 413). Bu sebeple çok genç yaşlarda çocuklar ailelerinden koparılıp ağır koşullar altında yaşamak zorunda bırakılıyorlardı. Bu ve bunun gibi uygulamaların insanların hayatlarında unutamayacakları türden bir deneyim olarak kalmaları ve kolektif hafızaya kaydedilmeleri çalışma konusuyla bağlantısı açısından düşünüldüğünde Kültür Devriminin oldukça önemli sonuçları arasındadır.

2.1.4.Kültür Devrimi'nde Sanat ve Sinema

Kültür Devrimi yalnızca siyasi sonuçlara ve etkilere sahip bir dönem olarak var olmamıştır. Devrimle hedeflenen kriterleri sağlamak için sanat ve bunun özelinde sinemayı kullanmaktan çekinmemişlerdir.

² Dört eski (sijiu) kavramı Kızıl Muhafızlar'ın 1966 yılında çıkardıkları bir kavramdır. Bunlar eski düşünceler, eski kültür, eski gelenekler ve eski alışkanlıklardır. (Guo vd, 2006: 98)

³ Mao Zedong'un düşüncelerinin yer aldığı küçük bir referans kitabıdır. Kutsal kitap olarak kabul edilmektedir. Kültür Devrimi görsellerinde sıklıkla kullanılmaktadır. (Guo vd, 2006: 232-234)

Daubier, kapitalist ve feodal toplumlarda kültürün bir ayrıcalık olduğunu savunmaktadır. Sosyalist rejimlerin bir önceki sistemde var olan sınıf üstünlüğüne dayanan kültür görüşünü benimseyen aydınları miras edinmek durumunda kaldıklarını söylemektedir (1977: 11-12). Bu sebeple feodal bir toplum yapısına sahip olan Çin için sosyalizme geçiş kolay olmamıştır. Daubier'in bahsettiği aydınlar Mao'nun öncelikli eleştirdiği kişi gruplarının içerisinde yer almaktadır.

Mao, Kültür Devrimi öncesi sanatın durumunu anlatırken imparatorluk döneminden kalma, zengin güçlü kişileri öven opera ve oyunlar sergileyen Pekin Operası'nı eleştirmektedir (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 64). Seçkin ve belli bir zümreye hitap eden Pekin Operası örneğinden yola çıkarak bakıldığında Kültür Devrimi ile beraber sanatta biçim ve içerik anlamında köklü değişiklikler yapılmıştır.

Daubier, Kültür Devrimi'nde sanat ve edebiyat anlayışına yönelik bakış açısını şu açıdan değerlendirmektedir:

“Çin basını okurlarına sürekli olarak, tamamen proleter ve devrimci değerlere sahip olan yeni bir sanat ve edebiyat yaratmanın ne kadar hayati bir görev olduğunu hatırlatmaktadır. En azından Pekin Operası'nın sahneye koyduğu operalar bu çabanın başarısının somut bir kanıtıdır.” (1997: 15-16).

Sosyalist içerikli ürünler üretmek isteyen sanatçılar devrim boyunca “8 Modeli Örnek Alan Eserler” üretmişlerdir. Bunlar genellikle batı enstrümanları kullanan opera, müzikal ve balelerdir. İlgili eserler Çin Devrimi'nden kesitler sunarken sahnede devrimci figürler yer almaktaydı. Bu eserlerden bir tanesinde evden kaçıp Kızıl Ordu'nun yeni örgütlenen “Kızıl Kadınlar Birliği”ne katılan köle bir kız anlatılmaktadır. Bu tarz devrimci sanatsal ürünlerin neredeyse tamamında güçlü, lider bir kadın karakter bulunmaktaydı. Bu yol kullanılarak toplumda var olan cinsiyetçi yapılanma sarsılmaya çalışılmaktaydı. ‘Model Eser’ tartışılan bir kavram olarak varlığını sürdürmektedir. Bu sistem bir anlamda yaratıcılığı engellemektedir; ancak, işçi ve köylüleri sahneye çıkarması ile görsel sanatları farklı bir yöne doğru kaydırarak gerçeği göz ardı edilememektedir (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 64-65).

Her ne kadar bir anlamda olumlu olarak değerlendirilebilecek uygulamalar var ise de Kültür Devrimi boyunca Dörtlü  ete'nin lideri Jiang Qing'in tanımladığı '8 Model Oyun' tarzından başka hiçbir biçimde eser  retilenemiştir. Bu sanat ürünlerinin tek tipleşmesine yol açmıştır. Söz konusu birbirinin kopyası tiyatro oyunlarının filme çekilmesiyle sinema da aynı kısır döngü içerisine sokulmuştur. '8 Model Oyun' biçimsel anlamda geleneksel oyunlara göre bir takım farklılıklar içermekteydi. Kahraman  nden ve yakın çekim alınırken, kırmızımsı ve açık renkler çerçeveye hakimdi. Ancak düşman rollerinde ise uzun çekimler, yüksek a ı perspektifi, daha yeşilimsi tonlar ve koyu renk aydınlatma çerçevede gösterilmekteydi.

“Birkaç yüz milyon yarı-okuryazar işçi ve köylüden oluşan kitleye hitap edilmesi gerektiğinden, sanat dalları arasında görsel sanatlar, özellikle de tiyatro ve sinema  ne çıkıyordu. Dahası, yazınsal olmayan sanata verilen yeni teşvikle birlikte, halk sanatları, özellikle de ulusal azınlıkların bulunduğu bölgelerde, yeniden yaygınlık kazanıyordu.” (Devrimci Araştırmalar Grubu, 2013: 64). Kültür Devrimi'nin sanat ve edebiyat alanındaki belki de tek olumlu olarak değerlendirilebilecek gelişmesi halkın tüm kesimlerinin bu ürünlere ulaşabiliyor oluşudur. Üretilen  r nler her ne kadar propaganda amaçlı yapılmaktaysa da köylü ve işçilerin de bu sanat ürünlerinin üretim süreçlerinde rol oynayabilmeleri önemlidir.

Duygusal katharsis (qinsu shi) ve parlak kuyruklar (guangming de weiba) kavramları Jiang Qing'in model olarak gösterdiği '8 Model Oyun' filmlerini incelerken kullanılmaktadır. Filmler, devrimde yaşanan onca travmaya rağmen geleceğe hep umutla bakma ile sonlanmakta, bu bağlamda travmanın seyri itibarıyla duygusal katharsis yaşanmaktadır. Parlak kuyruklar ise geleceğe iyimser bakmayı sembolize etmektedir (Gao, 2015: 13-14).

2.1.5.Kültür Devrimi ve Travmanın Hatırlanması

Devrimci Travma olarak adlandırılan travma  eşidi Kültür Devrimi'nin yaratmış olduğu travmayı anlama açısından kilit bir rol oynamaktadır. Psikolojik ve kültürel travmanın bir çeşit sentezi olan devrimci travma bireylerin ampirik ve psikolojik tecrübelerini içermektedir (Gao, 2015: 33).

Mao'nun vefatı sonrası Deng Xiaoping'in yönetimi ele geçirmesiyle Deng rejimi desteklenmeye başlanmıştır. Kitleleri arkasında tutan Mao'nun yokluğu sonrası onun rejiminin etkisini devam ettirebilecek bir liderin olmayışı onun döneminde yaşanan travmaların da sergilenmesini mümkün kılmıştır. Gao, Çinliler'in bireysel travmalarını ideolojik kontrol altında kolektif travmalara dönüştürdüklerini savunmaktadır. O'na göre, kolektif suç ya da utanç, kayıp, kendini suçlama vb. etmenler yeni bir ideolojinin kabul edilmesine olanak sağlamaktadır (Gao, 2015: 71).

Çin tarihi boyunca Çin toplumu geleneksel ve sınıfsal yapısı itibarıyla geçmiş ile sıkı sıkıya bağlı olmak zorunda kalmıştır. Kendi kimliğini tanımlarken sürekli karşısına sahip olduğu ailesi ve onun geçmişi çıkmaktadır. Buradaki problem hiçbir Çinli'nin kendi kimliğini geçmişinden farklı bir şekilde tekrardan yapılandıramamasıdır. Çin'de bir kişinin sınıfı önemli çıkarımlar yapılmasını sağlamaktadır. Sosyolojik anlamda katı bir kavram olmamakla birlikte Marx'ın klasik anlamda tanımladığı sınıf kavramına benzemektedir. Geleneksel Marksizm'de birinin sınıfı üretim araçlarına ulaşma ilişkisine bağlıyken Çin'de sınıf kavramı kısmen miras yoluyla geçen bir kavram olarak tanımlanmaktaydı. 1949'dan önce birinin ailesi, anne babası eğer iyi bir sınıfa aitse (işçi, fakir işçi, devrimci) onun da sınıfı iyi olmaktaydı. Ancak eğer anne babasının sınıfı kötü ise (kapitalist, zengin köylü, muhalif) ya da 1949 öncesi veya sonrasında komünistleri eleştirdiyse o zaman genç kuşakların sınıfı da kötü olmaktaydı (Curtis,1990: 412). Bu sebeple sınıf mücadelesi veren her birey için anne babasından ve hatta daha da öncesinden gelen “kötü” bir sınıf onun tüm yaşamını belirlemekteydi. Bu kültürel bağlanma sebebiyle birey bu durumu ne kadar düzeltmeye çalışırsa çalışsın başaramamaktaydı.

Ayrıca bu sınıflar da döneme göre anlam farklılıkları yaratabiliyorlardı. 1949 öncesi köylü ve işçi sınıfı kötü bir sınıfkken, 1949 sonrası kurulan komünist rejim ile birlikte herhangi bir burjuva sınıfı kötü kabul edilmekte ve sınıfına göre ağır muameleler görmekteydi. Burada Yuan Horng Chu'nun “Dünün failleri bugünün kurbanları, bugünün failleri yarının kurbanları olabilmektedirler” sözü uygun düşmektedir (Turpin ve Kurtz, 1997: 80).

Kültür Devrimi'nin on yıllık süre içerisinde bıraktığı izler tartışılmaksızın Çin toplumunu etkilemiştir. Dönem boyunca yürütülen kampanyaların, bireylerin değil rejimin kontrolü altındaki yaşamlar üzerinde büyük travmalara yol açtıkları gözlemlenmektedir. Yaşadıkları travmaların hatırlanıp iyileştirilmesinde sanat önemli bir rol oynamaktadır.

Yaşanan bu olaylarda pek çok Çinli çalışma kamplarında ve kamu gösterilerinde fiziksel şiddete maruz kalmakta, failler acımasız bir şekilde eleştirilmekteydi. Fiziksel travma tecrübelerinden ayrı olarak düşünüldüğünde pek çoğu da bu acımasız eylemlere tanık olmaktaydılar. Bu sebeple kendileri yaşamasalar dahi bu eylemler onları korkutmaktaydı. Entelektüellerin inek hayaletler ve yılan şeytanlar olarak yaftalanmaları, saçlarının garip şekillerde kesilmesi, yüzlerinin mürekkeplerle boyanması gibi şiddet dolu birçok eylem bunlara örnek olarak verilebilmektedir (Gao, 2015: 33). Eyerman'ın bir travmanın toplumun üyelerinin hissetmesi için tümünün o travmayı yaşamasının gerekmediğini savunduğu görüşleri çalışmanın önceki bölümlerinde ele alınmıştır. Bu açıdan sanat ve onun özelinde sinema düşünüldüğünde Kültür Devrimi'nin tüm bu travmatik göstergelerinin filmlerde yer aldığı görülmektedir. Bu temsiller kolektif hafızayı oluştururken bu deneyimi yaşamamış insanları da travmaya bir nevi ortak etmiş olmaktadır.

Mao'dan sonra travmanın en büyük kültürel anlatımı 1970 sonlarında ve 80lerin başları boyunca Yara Hasar Edebiyatı ile gerçekleşmiştir. Bu dönemin insanların Kültür Devrimi deneyimini anlamalarında derin bir etkisi vardır. Hem kurbanların ızdırapları hem de faillerin bireysel hataları kişisel anlamda değil tarihsel bağlamda açıklanmalıdır. Bunlara küçük bir grup olan Dörtlü Çete sebep olmuştur (Gao, 2015: 3-4). Kültür Devrimi'nin sona ermesiyle Dörtlü Çete'nin tutuklanması sanat ve edebiyat alanlarında kısa dönemli bir özgürlüğe yol açmıştır. Deng'in özgürleştirici politikaları bir anda Kültür Devrimi döneminin toplum üzerindeki travmalarını anlatan önce küçük hikayelere sonrasında roman ve filmlere konu olmasıyla yeni bir dönem başlatılmıştır. Mao, eleştirilerin hedefi olamamaktaydı. Sansür hala Mao ve Parti için işlevini korumaktaydı. Ancak Dörtlü Çete ve eylemleri eleştiriye açıktı. Bu şekilde travmalar sanat ürünleri olarak yeniden üretilerek kolektif hafızaya kazandırılıyorlardı. Bunun

dışında bir hatırlama gerçekleştiremiyorlardı çünkü Parti bunu her alanda kontrol etmekteydi.

Hafızayı kurtarmanın bir başka yolunun da sözlü tarih olduğunu savunanlar mevcuttu. Bu amaçla Kültür Devrimi'ni tecrübe etmiş gençler ile yaptıkları röportaj ve konuşmaları yazılı hale getirmişlerdir. Tarihçilerin buradaki amaçları resmi tarihe karşı kendi tarihlerini yazma isteğidir. Tarihsel kayıtların ötesinde geçmişin ideolojik stereotiplerinden farklı olarak bir kolektif hafıza inşa edilmeye çalışılmaktadır (Bonnin, 2007: 59-61). Ancak burada da daha önce bahsedildiği gibi kişisel hafızaların bozulmuş olması ya da eksik hatırlanan anıların saklanması durumları söz konusu olmaktadır. Yine de bunların toplumun diğer üyeleriyle paylaşılıp uzlaşma yoluyla kolektif hatırlama mümkündür. Bu sebeple herhangi bir kayıt o dönemi anlatması itibarıyla önemli olmaktadır.

Ne devrimin kurbanları ne de faillerin hiçbiri tam manasıyla travmatik hafızalarıyla barıştırılmadılar. Kültür Devrimi'nin hafızası zamanla kaybolmamakta onun yerine tekrarlanmaktaydı (Gao, 2015: 3). Bu tekrarlanmanın Çin sinemasında nasıl gerçekleştiğinin anlaşılması gerekmektedir. Bu sebeple Çin sinemasında Kültür Devrimi'nin nasıl işlendiği, kolektif hafızanın nasıl yapılandığını göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

2.2.Devrim Sonrası Çin Sineması

2.2.1.Çin Sineması Genel Bakış

Kültür Devrimini konu edinen Yara/Hasar filmlerini ele almadan önce başlangıç yıllarından itibaren geçirdiği değişiklikler ile Çin sinemasının tarihine bakılması Kültür Devrimi ile birlikte farklı bir boyuta taşınan Çin sinemasını ve Yara Hasar filmlerini anlamak açısından önem arz etmektedir.

Abisel, sinemanın Asya'ya gelişini açıklarken daha çok “yabancılar”ın getirdikleri kısa filmler ile kendisine gelişme alanı bulduğuna vurgu yapmaktadır. Daha sonraları yerel yapım, dağıtım ve gösterim sistemleri de kurularak gelişmiştir. Sinema

Batı’da bilimsel ve teknolojik gelişimin bir ürünüken, Doğu’da geleneksel “gölge oyunu” gösterileriyle bir “hayal perdesi”ne alışık olan Doğulu seyirci tarafından ilgiyle karşılanmıştır (2007: 73). Gölge oyunu Çin’de önemli ve geleneksel bir eğlence aracıdır. Sinemanın Çin’e girmesiyle gölge oyunuyla aynı gelenek üzerinden kendini var ettiği görülmektedir. Çince “Dianying” yani elektrikli gölgeler anlamına gelen sinema, öneminin keşfedilmesiyle birlikte siyasi anlamda da kullanılmaya başlanmıştır.

Çin Sineması’nın gelişimi ülkenin siyasal tarihine paralel bir gelişme göstermektedir. Çin tarihi boyunca kuzey-güney ekseninde yaşanan iç çatışmalar (Komünist rejim ve milliyetçi Kuomintang rejimi), siyasal bölünmeler ve yabancı işgaller Çin sinemasının gelişim sürecini ayıran dönemler olarak da kabul edilebilmektedir. Sinemanın gücünün farkına varılmasıyla, bu gücü iktidara her gelen siyasal ideoloji en iyi şekilde kullanmaya çalışmıştır. Bu sebeple Çin’de sinemanın devlet tekelinde olması onun egemen politik ideoloji çizgisinden uzaklaşmasına engel olmuştur.

Çin ülke nüfusunun çoğunluğu kırsal kesimde yaşamasına rağmen, sinema kentlerde kendisine gelişme alanı bulmaktaydı. Bunun sebebi film üretim araçlarına herkesin eşit ulaşamaması ve sinema sisteminin yabancıların etkisinde olmasıdır. Abisel Asya ülkelerinde sinemanın başkalarının icat ettiği bir aygıt olarak tanınmış olduğunu ve ticari örgütlenişinin de yine kapitalist kurallara bağlı olarak yapılandığını söylemektedir. Ancak bu yabancı etkisinin yerel kültürel yapıların düşünme, görme ve resmetme tarzlarının etkisiyle birlikte kendilerine özgü filmsel anlatım biçimlerini oluşturabildiklerini Çin örneğiyle vermektedir. Çin’in sanat geleneğinde öykünün önemli bir yere sahip olması nedeniyle sinema güzel sanatların değil edebiyatın yeni bir biçimi olarak değerlendirilmiştir. Bu sebeple filmlerin temeline öykü yerleştirilmiş bu da senaryonun önem kazanmasına sebep olmuştur (2007: 76).

Chris Berry, Çin’de ilk gösterimin 1896 yılında Şanghay’da yapıldığını belirtmektedir. Sinema salonlarında o dönemde gösterilen filmlerin hepsi yabancı kökenlidir. 1949’a kadar sinema yabancıların yoğun olduğu yerlerde gelişebilmiştir. Bu sebeple piyasaya yabancı filmler, yabancı gösterim ve dağıtım ağları egemen olmuştur.

Bu yabancı etkisi dolayısıyla sinema pahalı bir aktivitedir. Yeni gelen filmleri ancak kozmopolitan Çinliler ve yabancılar izleyebilmiştir. Diğer kesim eski filmler ile yetinmek zorunda kalmıştır (2008: 467-468). Bu yüzden sinema ilk gösterimlerle beraber halkın içerisinde değil daha çok ona ulaşmada sıkıntı çekmeyen burjuva kesimin ve yabancıların hizmetindedir.

1905'te Şanghai'dan farklı bir yer olarak Pekin'de yerel bir operanın kaydıyla ilk filmler çekilmiş; ancak bunlar başarılı olamamışlardır. Yabancılarla ortak olan Şanghai'daki pek çok film şirketinin üstünlüğü hissedilse de 1916 yılı itibariyle Hui Xi Company tamamen Çinli bir şirket olarak dönüşüm yaşamıştır. Çoğu film şirketinin bir film çekmeden kapanmasına rağmen Huixi iflas ettikten sonra bile filmleri hala izlenmeye devam etmiştir (Berry, 2008: 468). O dönemde yabancıların egemen olduğu bu sistemde varlığını sürdürüp kapanmasından çok uzun bir süre sonra bile filmlerinin hala izlenmesi son derece önemlidir.

Başarılı olan ve çekildikten sonra taklitleri yapılan ilk uzun metrajlı yerli film Yan Ruisheng'dir. Çin Komünist Partisi'nin kuruluş yılı olan 1921'de çekilmiştir (Carter, 2011: 16). En nihayetinde başarı yakalayan uzun metrajlı bu film Yan Ruisheng ile Çin sinemasının ilk örnekleri ortaya çıkmaya başlamıştır.

1927'de 5000 komünistin öldürülmesinin bir sonucu olarak Chiang Kai-Shek liderliğinde, 1928 yılının ortalarında Pekin'de ülkenin yalnızca yarısını kontrol altında tutan bir hükümet kurulmuştur. 1927 yılındaki kayıptan sonra komünistler tarafından kır temelli devrimi savunan Mao Zedong'un görüşleri benimsenmeye başlanmıştır. (Carter, 2011: 16-17) Bu iki kutup ekseninde sürecek olan iktidar mücadeleleri Çin sinemasını kaçınılmaz bir şekilde etkileyip biçimlendirmiştir.

1930'larda çıkmaya başlayan solcu filmler popülist eğlencelerin yerini alamasalar da onları tamamlamışlardır. 1931'de Japonya'nın Mançurya'yı işgali ve nerdeyse Şanghai'yı ele geçirecek olması izleyicilerin ve sinemacıların milliyetçi duygularını kabartmıştır (Berry, 2008: 468). Komünistler arasında etkili olan bu solcu görüşlü filmler ana akım olarak o dönemde varlığını sürdüremese de 1949 yılından

sonra Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla beraber önemleri Parti tarafından da onaylanmıştır.

1934'te Uzun Yürüyüş'lerine başlayan Mao ve 300 bin komünist yaklaşık 13 bin km yürüyüp bir yandan da Chiang Kai-Shek kuvvetleriyle de mücadele etmek durumunda kalmışlardır. Uzun Yürüyüş'ten komünistler güçlenerek çıkmışlardır (Oylum, 2016: 16). Komünistlerin 1935'te Uzun Yürüyüş sonunda Yan'an'ı egemenlikleri altına almaları burada belgesel yapımına dayanan militan bir sinema anlayışının üstün gelmesini sağlamıştır.

1936'da Kuomintang ve Komünistler birleşerek Japonya'ya karşı bir ittifak oluşturmuşlar, ancak 1937'de Nanjing Katliamı olarak bilinen olay yaşanmıştır. Bu katliamla birlikte işgalci Japonya, Çin film endüstrisini dağıtmıştır. Böylece Xinhua dışında kalan diğer tüm yapımcı şirketler kapanmıştır. Sinemacıların bazıları Kuomintang'ı takip ederek Chongqing'e bazıları Hong Kong'a, bazıları ise Komünistlere katılarak Yan'an'a gitmeyi tercih etmişlerdir (Carter, 2011: 18). 1941'e kadar pek çok sinemacı farklı bölgelere dağılmıştır. Bunlar arasında ileride kilit bir öneme ve etkiye sahip olacak olan Jiang Qing de bulunmaktadır. Berry, Jiang Qing'in Shaanxi eyaletinin Yan'an üssünde Komünist Parti'ye katıldığını belirtmektedir (Berry, 2008: 469). Mao Zedong ile tanışması da yine burada olmuştur.

Mao, Yan'an Forumunda *“Sanat ve Edebiyat Üzerine Konuşmalar”* içinde sanatın politik ideallere hizmet etmesinin bir gereklilik olduğuna dair görüşlerini belirtmektedir. Komünist sanatın nasıl olması gerektiğini anlatan Mao, bu politik ideallere hizmet etme gerekliliğini ileride Halk Cumhuriyeti'ni kurduktan sonra film yapımına yön verecek bir ilke yapacaktır (Carter, 2011: 18). Sanatın bir tamamlayıcı görevi gördüğüne inanan Mao sinemanın kitleleri özellikle de köylüleri eğitmedeki önemini kavrayıp bunu çok iyi bir şekilde kullanabilmeyi başarmıştır.

Savaş sırasında Çin sinemasında üretim durma noktasına gelmiş olsa da Japonlar yerli film yapımını desteklemiştir. 1937'den sonra propaganda araçlarına Şanghai merkezli bir endüstriyi eklemişlerdir. Her ne kadar sansür açıkça görülse de diğer bölgelere kıyasla Şanghai'da görece daha serbest bir tutum mevcuttur (Berry, 2008:

468). Bu serbest durum bazı solcu filmlerin de sansürden geçmesine olanak vermiştir. Bu sebeple bu filmler ile izleyicinin bağı kopmamıştır.

Savaşın bitimiyle Lianhua Company Şanghay’da yeniden yapılanarak yeniden solcu filmlerin merkezi haline gelmiştir. Bu dönemin filmleri komünistlerle yapılan iç savaş dönemini anlatmaktadır. 1949’da Halk Cumhuriyeti’nin kuruluşunun hemen ardından egemen olan sosyalist gerçekçiliğe karşıt olarak toplumsal gerçekçi olarak tanınan bu üç yılda üretilen filmler ikinci ‘altın çağ’ olarak da adlandırılmaktadır. 30’lu yılların ‘altın çağ’ (1932-37) filmleri eğlence ve nasihatlerin iç içe geçmesi özelliğini gösterirken 40’ların ‘altın çağ’ı (1946-49) filmleri daha az örgülü ve ton bütünlüklü yumuşak melodramlardır. 1947 ve 48’de iki bölüm şeklinde üretilen Doğuya Akan Irmak (Yi Jiang Chunshui Xiang Dong Liu) bu dönem eserlerine verilebilecek en iyi örnektir. (Berry, 2008: 471). Bu film, Japonya ile savaş döneminde sıradan Çin halkının yaşadığı sorunları anlatmaktadır. İzleyiciler filmdeki toplumsal ve politik konularla alakalı olarak bir özdeşlik kurabilmiş ve film bu sayede ün kazanmıştır.

Yau, Çin sinemasını 1949’dan itibaren 4 döneme ayırmaktadır. 1949-66 dönemi devletin finanse ettiği ulusal sinema teması üzerinden devrimci sinema oluşturulmak amacıyla sosyalist gerçekçi ‘işçi-köylü-asker’ filmlerin yapıldığı bir dönemdir. 1966-72 yıllarında yani Kültür Devrimi’nin ilk yıllarında filme alınan on opera, ki bunlar da devrimci tarzda operalardır, dışında film yapımı olmamıştır. Kültür Devrimi’nin ilk yıllarında yapılan araştırmacı filmler klasik devrimci gerçekçiliğin geleneklerini kırarak Çin sinema dilini yeniden tanımlamıştır. 1987’ye gelindiğinde ise stüdyoların mali sorumlulukları üstlenmesiyle ticari bir sinema doğrultusunda eğlence filmleri yapılmaya başlanmıştır (2008: 789).

Bu dönemde üretilen filmlere bakacak olursak Wang Bin’in ‘Köprü’ isimli filmi öne çıkmaktadır. Film daha başarılı olmak için yarışan işçileri konu edinmekte ve Çin’in yeniden inşasını konu edinen filmlerin de ilk örneği olmaktadır. Sun Yu’nun yönetmenliğini yaptığı ‘Wu Shun’un Yaşamı’ (1950) filmi sokak çocuklarına okul açabilmek için dilenmekten bile çekinmeyen gerçek bir kişinin yaşamını anlatmaktadır. Bu filmin büyük ilgi görmesi üzerine Mao Zedong, filmin burjuva bireyciliğini

övdüğünü savunarak suçlamada bulunmuştur. Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra Mao, sinemayı kitlelere yönelme ve propaganda aracı olarak görmekte ve bu sebeple de kontrolünü kendisi sağlamaya çalışmıştır. Bunun üzerine senaryoların daha sıkı bir denetimden geçirilmesi için yeni bir sansür kurulu oluşturmaya çalışmıştır (Yau, 2008: 789).

1949'dan sonra filmlerin yapım, dağıtım, gösterim ve sansürlenmeleri öncelikle Propaganda Bakanlığı'na sonra da Kültür Bakanlığı Film Bürosu'nun kontrolüne verilmiştir. 1951 yılından itibaren Hollywood ve Hong Kong filmleri ile beraber 1949 öncesi Şanghay filmleri de yasaklanmıştır. Bunların yerine sosyalist bir yeniden inşayı desteklemek maksadıyla işçi köylü ve askerlerle ilgili filmler gösterilmeye başlanmıştır. Önemli bir gelişme olan Pekin Film Akademisi 1956'da kurulmuştur. 1959'dan sonra pek çok stüdyonun kurulmasıyla birlikte, salon sayısı ve üretim araçları sayıca arttırılmıştır. 1949 yılında Mao Zedong'un 'Yen'an Forum Konuşmaları' (1942) sanat ve edebiyat ürünleri için yol gösterici ilkeler olarak kabul edilerek Mao'nun devrimci gerçekçilik ile kastettiği işçi-köylü-asker filmleri resmi bir emir haline gelmeye başlamıştır. Ancak yapı itibarıyla tüm bu sinemacılar farklı geleneklerden geldikleri için Mao'nun öngördüğü şekilde bir homojenlik sergileyememişlerdir (Yau, 2008: 789).

1953'te yönetim ve sansürün standartlaşması ile beraber ÇKP'nin yol gösterdiği şekliyle devrimci mücadelelerde proleteryanın öncülüğü temel ilke olarak kalmıştır. Yeni türlerin sürekli tekrarı ki bunlara örnek olarak köy, devrimci tarih ya da savaş filmleri verilebilmektedir, görsel ve işitsel anlamda ikonik bir anlama kavuşmuştur. Köy filmlerinde halk şarkıları, çalışkan ve enerjik köylüleri betimleyen kırsal olaylar söz konusu sahnelerle eşlik etmiştir. 1930 ve 40'lardaki modern Çin'i simgeleyen Avrupa'ya özgü mimari ve kentsel yaşam tarzları yerine Sovyet tarzı binalar, kırsal ve yerel bir yönelim oluşturmuştur (Yau, 2008: 790).

Yazar, sanatçı ve film yapımcıları Mao'nun Yan'an manifestosunda belirttiği ilkeler ışığında güçlü bir kontrol sisteminden geçmekteydiler. Carter'a göre, yazar Hu Feng bazı ilkelerin biraz gevşetilmesini isteyerek, Marksist değerlerin yaratıcı çalışmanın yargılanması amacıyla kullanılmasını eleştirmekteydi. Sonrasında bu

eleştirisinden dolayı Kuomintang'ın ajanı olmakla suçlanmış ve benzer düşünenler için bir cadı avı başlatılmıştır. Ancak Mao, eleştirel seslerin farkında olduğundan hemen 'Yüz Çiçek Kampanyası'nı başlatmıştır (Carter, 2011: 20). Bu eleştirel seslere kulak vermediğinde taraftarlarının azalacağını bilen Mao, tam da bu sebeple etkisini ve gücünü kaybetmemek ve hatta arttırmaya çalışmak amacıyla bu kampanyayı başlatmıştır.

1956 yılında Mao, "Yüz Çiçek Açsın, Yüz Fikir Yarışsın" ("Baihua qifang, baijia zhengming") politikasını başlattığında sansürden dolayı kısıtlanan sinemacılar bu dönemi olumlu karşılamışlardır. Bu dönemde 'Çin çeşnili sinema' yapma fikri üstün gelmiştir. Bunun sebebi sinemanın ulusallaştırılmasıyla (dianying minzuhua) devrimci gerçekçiliğin kültürel kısmının da doldurulmuş olmasıdır. Geleneksel sanatlar ile Marksist ve Leninist görüşlerin bir sentezi yapılmaya çalışılmıştır. Sansür sistemi aynı olsa da en azından senaryo ve personel seçmede, bütçe yapma ve gişe geliri sağlamada daha özgür davranabilmek mümkün olmuştur (Yau, 2008: 790-91).

Kısmi bir özgürlüğe sebep olan bu kampanyayla beraber film endüstrisinde hiciv niteliğinde komediler yapılmıştır. Popüler olamayan eski filmleri açıkça eleştiren makalelerin yayımlanması daha kolay bir hale gelmiştir. Bu özgürlükler ile birçok yazar komünist tekeli, gücünü ve istismarını eleştirmişlerdir. Ancak eleştirileri gören Parti, sağcı yazarlar hakkında bir önlem alınması gerektiğini düşünerek yeni bir kampanya başlatmış ve yaklaşık 300.000 entelektüeli sağcı olarak damgalamıştır. Bu durum insanların işlerini kaybetmelerine, hapse girmelerine ya da çalışma kamplarına gönderilmelerine yok açmıştır. Film alanında ise hicivler yasaklanmıştır (Carter, 2011: 21). Böylece özgürleştirme amacıyla çıkılan yolda daha katı sansürlerin geldiği, karşıt görüşe sahip insanların tamamen ortadan kaldırılmak istendiği bir ortam hakim olmaya başlamıştır.

1957'de birçok sinemacı sağcı ilan edilerek 'burjuva düşünceleri' yaydıkları gerekçesiyle suçlanmışlardır. 1958'de ileride yapılacak olan Dörtlü Çete'nin üyesi Kang Sheng, işçi-köylü-asker filmlerinin ruhuna aykırı oldukları gerekçesiyle pek çok filmi 'beyaz bayraklar' olarak tanımlamıştır. Özgür filmlerin yerine Büyük İleri

Atılım'dan sonra, Çin Halk Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 10. yılı için filmler yapılmaya çalışılmıştır (Yau, 2008: 791) .

1960'larda açlık, Sovyet mali ve teknik yardımların çekilmesiyle beraber zor toplumsal koşullar hakim olmaya başlamıştır (Yau, 2008: 791). Sovyetlerin desteğinin olmayışı kültürel anlamda daha önce yaymaya çalışılan düşüncelerin aksi yönde hareketine sebep olmuştur. Carter, Sovyet karşıtı düşüncenin sanatta da Sovyet Sosyalist Gerçekçilik'in reddedilmesine yol açtığını savunmaktadır. Sinemada devrimci gerçekçilik ve devrimci romantizm temel alınmaya başlanmıştır. Film sayısı artsa da içerikleri birbirine benzeyen devrimci belgesellerdir. Bazı iyi filmlerde ise ideal proleter kahraman daha belirsiz baş karakterlerle değiştirilmiştir (Carter, 2011: 21).

1964'te Mao, birçok resmi görevlinin reformizmin eşiğinde olduğunu belirterek özellikle Shen Fu'nun *Kuzeydeki Jiangnan* ve Xie Tieli'nin *Şubatta Gelen Bahar* filmlerini yansıttıkları 'burjuva' ideoloji üzerinden eleştirerek halkın önünde gösterime sokmuştur. Yine *Devrimci Bir Aile*, *Ashma* ve *Sahnedeki Kız Kardeşler* de dahil tam on filmin 'zehirli ot' ilan edilmesi bu filmlerin ya gösterimden çekilmesine ya da özellikle eleştiri amaçlı gösterimde bırakılmalarına sebep olmuştur (Yau , 2008: 792).

2.2.2.Çin Kültür Devrimi Sırasında Çin Sineması

Parti içerisinde gücünü yitirmeye başlayan Mao farklı yöntemler deneme yoluna gitmiştir. Bu sebeple 1966 yılında 'İleri Doğru Büyük Sıçrama' gibi yeni bir modelin uygulamasına başlanmıştır. Bir şekilde bir gecede yeni sosyalist yapılar yaratma peşinde olunmuştur. Sonradan adına Kültür Devrimi denmeye başlanan bu dönemle savunma Bakanı Lin Biao, Mao için bir kişi kültü yaratmaya çalışmıştır. Mao'nun söylemlerinin yer aldığı 'Küçük Kırmızı Kitap' Kültür Devrimi'nin önemli sembolü haline gelmiştir (Carter, 2011: 21-22). Etkili bir liderin peşinden gelecek kitleyi oluşturup yönlendirmede Mao oldukça başarılı olmuştur. Lin Biao'nun sayesinde yaratmak istediği o kültü yaratabilmiş ve peşinden ona inanan ve sadece onun dediğine önem veren bir kitle yaratmayı başarmıştır. Daha sonra bu kitle zaman zaman onun kontrolü altından da çıkacak ve kendisini yarattığı şey ile sorgulamasına sebep olacaktır.

Mao, eşi Jiang Qing'in yardımıyla sanatta bir temizlik operasyonu başlatmıştır. Jing Qing, uzun konulu filmlerin yapımlarının durmasıyla eski yıldız kariyerinde karşılaştığı sorunların intikamını almaya başlamıştır. Film endüstrisindeki birçok isim taşraya gönderilmekte, hapse atılmakta ya da intihar etmeye kalkışmıştır (Carter, 2011: 22). Bu sebeple sanat alanında yapılmaya çalışılan temizlik sadece siyasal anlamdaki politik çizgi doğrultusunda gitmemiştir. Kişisel öçr almaların, hesaplaşmaların da bir nevi yolu açtı ve Jiang Qing bunu yaparken de konumunu ve siyasal ideolojiyi araç olarak kullanmıştır.

Kültür Devrimi sinemada apaçık bir katliam yapmıştır. Özgür düşüncenin varlığının bile tartışılmadığı, herhangi bir farklı görüşün değil insanlarla tartışılmasının, duyulmasının bile tehlikeli olduğu bir dönemde sinemanın rolü ve amacına yönelik fikirleri ortaya atmak imkansız hale gelmiştir. Nowell-Smith ve Yau Kültür Devrimi'nin etkilerini şöyle açıklamaktadırlar:

“Kültür Devriminin siyasal kargaşası, Çin'de kamusal ve özel yaşamda büyük bir kopukluğa neden oldu. Film endüstrisi büyük bir darbe yedi: Birçok yönetmen, yazar, kadın ve erkek oyuncu hapsedildi, bazıları bu dönemde öldü ve pek çok profesyonel sinemacı kadro okullarına veya kırsal çalışma kamplarına gönderildi. 1949'dan beri üretilen nerdeyse tüm filmler “anti-Parti ve anti-sosyalist zehirli ot” olarak damgalanarak dolaşımdan çekildi. Sinema üzerine yayımlanmış malzeme ve belgelerin çoğu imha edildi.” (Nowell-Smith, Yau , 2008: 792).

1968'de Halk Kurtuluş Ordusu'nun müdahaleleriyle politik istikrar kısmen de olsa tekrar sağlanmıştır. 1970'lere gelindiğinde uzun konulu film yapımı yeniden başlamıştır. Ancak bu filmler Jiang'ın devrimci operalarının filme alınmış versiyonlarıdır (Carter, 2011: 22). 1967'den 72'ye kadar fiilen duran uzun metrajlı film yapımı Dörtlü Çete'nin sahne operalarını kayda almak için birkaç yönetmeni görevlendirdiğinde kısmen canlanmıştır. Bunlar 'devrimci tarzı operalar' (geming yangbanxi)dır. Bütün sanat eserleri Jiang Qing'in denetimine girmiştir. Sınıf düşmanlarını yok edip işçi-köylü-asker tiplerini yüceltmıştır. Her enerjik ve üsluplu sahne performansı, Batı ve Çin çalgılarını kapsayan senfonik müzik ve korolar eşliğinde Pekin Opera tarzıyla Batı balesinin dans adımlarını titizlikle birleştirmekteydi.

Jiang'ın "üç önem" adını verdiği ve kabul ettiği kriterler vardır. Bunlar; olumlu figürlerin önemi, kahraman figürlerin önemi ve başkahraman figürünün önemidir. Yakın çekimler, önden ve dar açılı çekimler ve kızıl bir ışık şeması renkli filmlerde baş kahramana ayrılmakta, uzun çekimler az çok bulanık ve geniş açılı perspektifler ve yeşilimsi bir ışık şemasıysa sınıf düşmanlarını betimlemekdeydi (Yau ,2008: 792).

1973'ten sonra sinema profesyonelleri çalışma kamplarından dönünce uzun metrajlı film yapımı yavaşça kendini toplamaya başlamıştır. Şaşılmayacak biçimde devrimci tarzı opera üslubu pek çok filmde vardır ve Jiang Qing'in 'üç önem' ilkesine uymayanlar hemen cezalandırmaktadır. 1975 ve 76'da Dörtlü Çete sadece çekilen filmleri denetlemekle kalmamış aynı zamanda Xie Jin'in "*Chun Miao*" ve Çete'nin Parti içerisindeki siyasi muhaliflerini 'burjuva' karakterler olarak gösteren Li Wenhua'nın "*Eski Düşüncelerden Kopuş*"u da (Juelie) dahil olmak üzere pek çok film de sipariş etmiştir (Yau, 2008: 794).

Kültür Devrimi dönemi sinema açısından film üretiminin sayıca az olduğu, çekilen filmlerin de sanatsal bir değer taşımayan biri diğerinin kopyası haline gelen standart devrimci tarzda operaların filme alındığı bir dönem olmuştur. Yaratıcı yönetmenlikten bahsetmek o dönem için söz konusu bile değildir.

2.2.3.Kültür Devrimi ve Yönetmenler

Kültür Devrimi'nin 1966'da başlayıp 76'da bittiği göz önüne alındığında Çin sinemasında üç yönetmen kuşağının devrimden etkilendiği görülmektedir. Bu kuşaklar hakkında bilgi verilmesi konunun aydınlatılmasını sağlayacaktır.

Kültür Devrimi'nin en önemli yönetmen kuşağı kuşkusuz Beşinci Kuşak yönetmenlerdir. Bu kuşağı Kültür Devrimi'nin bitişiyle beraber Pekin Film Akademisi'nden 1982 yılında mezun olan yönetmenler oluşturmaktadır. Bu yönetmenler Çin'de devrim sonrası ilk özgün sinema akımını oluşturmuşlardır. Oylum (2016: 24-25), her ne kadar yaklaşımlarının farklı da olsa ortak noktalarının Komünist Devrim ile Kültür Devrimi arasındaki süreci sosyal gerçekçi çizgide işlemeleri olduğunu savunmaktadır. Kültür Devrimi'ne olan tepkileri, vatansever duyguları öne

çıkaran filmlerin yerine günlük hayattan ve toplumun her kesiminden insanları konu alan filmler çekmişlerdir. Daha karmaşık senaryolar ve daha çok sembolizm kullanımı o zamana kadarki filmlerden kendilerini ayırmada önemli kriterlerdir. Üstelik bunların dışında renk kullanımında ve uzun plan çekimlerindeki artış da bir başka önemli kriterlerdendir. Böylesine bir değişiklik Çin sinemasında ilk defa vuku bulurken uluslararası anlamda da dikkatleri çekmeyi başarmıştır.

Yau, Beşinci Kuşak yönetmenleri ve stillerini şöyle açıklamaktadır:

“Genç Akademi mezunları, Kültür Devrimi yüzünden delikanlılık dönemlerinde marjinalleşme, kent merkezlerinden sürgün ve sıkıntı deneyimini paylaşmaktaydılar ve ülkeleri hakkındaki düş kırıklıklarını açıkça ifade etmekten çekinmiyorlardı. Daha önemlisi, Beşinci Kuşak hareketi kendisiyle o zamana dek yerleşmiş gerçekçilik tipleri arasında kopuşu zorunlu kılmıştı. Beşinci Kuşak filmleri, yerleşik bir siyasal kültürün dil ve ideolojisini acımasızca parçalayarak hem devrimci hem de hümanist gerçekçiliğin dramatik kalıplarını terk ettiler, onların anlatısal ve biçimsel stratejileri eleştiriye yöneltti. Kısaca Beşinci Kuşak filmleri, “yeni” bir dönemin gelişile ilgili resmi duyuruyla yatışmayı reddediyordu.” (2008:797-798).

Beşinci Kuşak yönetmenlerin en önemlilerinden *Chen Kaige*’nın ilk filmi olan *Sarı Toprak (1984)* Çin Sineması’nın dünyaya açılmasında öncülük yapmıştır. Chen Kaige’nin ikinci filmi *Geçit Töreni (1984)* ise pek çok filme uygulanan sansüre takılmış ve kurgusu yenilenmiştir. Bu sebeple ancak sonu değiştirilerek ve anlatıcı bir ses eklenerek gösterime girebilmiştir. Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye kazanan *Elveda Cariyem* filmi ile bütün dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. 5.Kuşağın bir diğer önemli yönetmeni ise *Zhang Yimou*’dur. Yimou, Chen Kaige için görüntü yönetmenliği yapmasından sonra ilk filmi olan *Kızıl Mısır Tarlaları*’nı (1987) çekmiştir. Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı ödülünü almıştır. Roman uyarlamalarını başarılı bir şekilde işleyen Yimou, pek çok ödül aldığı filmine de konu olarak toplumsal koşullara direnen kadın, feodal evlilikler ve kırsal kesim sorunları gibi konular işlemeyi tercih etmiştir. Özellikle ‘*Yaşamak*’ (1994) filminde Çin halkının yaşama bağlanma iradesini vurgulamış ve yaşamayı en zor koşullar altında bile ‘umudunu yitirmemek’ olarak tanımlamıştır (Yau, 2003: 795-798).

Bu dönemde Çin filmlerinde pek rastlanmayan zoom ve flashback gibi teknikler kullanılmaya başlanmıştır. Beşinci Kuşak filmleri kara mizahtan ezoterik filmlere kadar pek çok farklı tarza sahiptirler (Oylum, 2016: 24). Bu sebeple Beşinci Kuşak yönetmenleri homojen değildirler.

“Klasik devrimci dönemin didaktik filmlerinde, trajedi ve taşlamanın neredeyse hiç bulunmayışına rağmen bilinçli bir şekilde yerleşik türsel geleneklerden uzak duran beşinci Kuşak filmlerinde trajedi, gülünçlük ve birden fazla anlamın kullanılışı geri döndü. Şanghay ve Pekin’de “araştırmacı” biçimlerine hayran olan genç eleştirmenler tarafından kucaklanmalarına karşın, Beşinci Kuşak yönetmenler 1987’den itibaren artan ticari baskı ve eleştirilere maruz kaldılar.” (Yau, 2008: 798).

Diğer önemli 5. Kuşak yönetmenler ise; Huang Jianxin, Tian Zhuangzhuang ve Wu Ziniu’dur. Oylum (2016: 27), bu kuşağın sona erişini şöyle açıklamaktadır: 1989 yılında Pekin’de Tiananmen Meydanı’nda özgürlüklerin arttırılması ve daha iyi yaşam koşulları talep ederek toplanan kitlelerin protestosunu devlet sertlikle bastırıp ki bu tarihe Tiananmen Katliamı olarak da geçmiştir, sıkı yönetim ilan etmesiyle kısa süreliğine var olan görece özgür ortam sona ermiştir. Bu şekilde Beşinci Kuşak yönetmenler dönemi de kapanmıştır.

“Dördüncü Kuşak” terimi ise ilk mesleki eğitimlerini 1966’dan önce tamamlamış ve Kültür Devrimi ile birlikte film üretme imkanlarının ellerinden alındığı yönetmenleri tanımlamak için kullanılmıştır. 1980’lerin ortalarında birçok film konu ve üslup açısından farklı olmakla beraber bireyin yerleşik sistemden kopmaya çalışmasından kaynaklanan çatışma ve engellemelere karşı duruşları benzerdir (Yau, 2008: 798). Dördüncü Kuşak tanımının Beşinci Kuşak tanımından sonra yapılmasının sebebi bu kuşağın Beşinci Kuşak kadar farklı ve belirgin özelliklerinin olmamasıdır. Beşinci Kuşak ile beraber Çin Sineması tarihinde oldukça farklı bir dönem başladığı açıktır ve bu sebeple yapılan ayırım sonrası diğer dönemler için de bir ayırımın yapılması mümkün olmuştur.

Dördüncü Kuşak yönetmenleri, Kültür Devrimi döneminde kırsala gönderilmişler ve film üretimi yapamamışlardır. Aldıkları eğitimi eyleme dönüştürüp

film çekememişlerdir. Kültür Devrimi'nin bitmesi ve Pekin Film Akademisi'nin tekrardan açılışıyla birlikte orada sinema dersleri vermeye başlamışlardır.

Zhang, 1980'lerin Dördüncü, Beşinci ve Altıncı Kuşak yönetmenlerin bir arada çalışmalarına tanıklık ettiğini savunmaktadır (2003: 12). Dördüncü Kuşak Yönetmenler diğ r yönetmenlere mali destek vermekteydiler. Dördüncü Kuşak Y netmenlere  rnek olarak Wu Yigong, Wu Tianming, Zhang Nuanyi, Huang Jianzhong and Teng Wenji ve Xie Fei verilebilir.

90'lı yıllarda pek çok sinema okulunun açılması daha fazla vasıflı eleman yetişmesine olanak sağlamıştır. Çinli sinemacıların akademisyenlikten amatör y netmenliğ  geçmesiyle yeni bir dönem başlamıştır. şehir hayatını, metropollerini, modernleşme ve batılılaşma sürecini konu olarak işleyen bu yönetmenler Altıncı Kuşak olarak adlandırıldılar (Oylum, 2016: 27-28). Altıncı Kuşak Y netmenlere  rnek olarak Zhang Yuan, Lou ye, Wang Xiaoshuai, Jia Zhangke ve Wang Quan'an verilebilir.

Resmi olmayan hafızaların üretilmesine yardımcı olan teknik gelişmelerden biri de dijital kameradır. Bu kameralar sayesinde devletin film üretim olanaklarından faydalanmadan çekilebilen filmler ve belgeseller sayesinde unutturulmamaya çalışılan bu hafızaların gelişimi mümkün olmaktadır (Bonnin, 2007:62) Devletin sürekli sansürü ve kontrolü sebebiyle el kameralarıyla ve tek planlı olarak hızlı ve ucuza yapılan filmler bu dönemin bir anlamda yer altı film hareketi olarak gelişmesini sağlamaktadır. Bu filmlerin belgesel filmler olarak da değerlendirilebilecek yapılarında benzerlikler mevcuttur.

2.2.4.Yara/Hasar Edebiyatı

1976'da Mao Zedong'un vefatıyla Kültür Devrimi sonlanırken sanat ve edebiyat alanında yeni bir dönem açılmıştır. Yara Hasar Edebiyatı dönemi olarak adlandırılacak bu dönem Çinliler'in Kültür Devrim'i sebebiyle yaşadıkları ilk ve en etkili edebiyat hareketidir.

Yara Hasar Edebiyatı hareketi Kültür Devrimi'nden sonra, Kültür Devrimi esnasında yaşanılan travmaları paylaşmak maksadıyla yazılan küçük hikayelerle başlamaktadır. Adını Lu Xinhua'nın “Yara” isimli küçük hikayesinden almaktadır. 1978'de Wenhui Daily'de basılan bu hikayeden sonra Li Biao'nun ve Dörtlü  ete'nin eleştirildiği pek çok edebi eser yayınlanmıştır. 1978 ve 80 yılları arasında varlığını sürdürdüğü kabul edilmiş ve parça parça da olsa farklı zamanlarda kendini göstermiştir (Gao, 2015: 7-8).

Yara Hasar Edebiyatı hareketi sonralarda sosyal ve kültürel bir hareket haline gelmiştir. 1942'deki Yan'an konuşmalarında konulan hedef doğrultusunda sanatın devrimcilere hizmet etmesi ilk defa bu hareketle değişiklik göstermiştir. Bunun  zerine bu edebiyat hareketinden etkilenen diğer sanat dalları da bu hareket doğrultusunda ürünler vermeye başlamıştır. Yara Hasar Edebiyatı filmlere, çizgi romanlara, yağlı boya tablolarına ve radyo programlarına dönüşerek etkisini arttırmıştır (Gao, 2015: 9-10).

Pek çok Çinlinin hafızasının keskinliğinin azaltılması başarılmıştır, ancak her birinin acısı, kaybı, suçluluğu ve utancı yok edilememiştir. Travmatik hafızalar bireysel ve sosyal bir fenomen olarak tekrarlamaya devam etmişlerdir. Tamamen inkâr edilmeseler de bastırılmış ve zapt edilmiş hafızalardır (Gao, 2015: 5).

2.2.5.Yara/Hasar Filmleri

1977 yılının ortalarında Deng Xiaoping'in iktidara gelmesiyle 1978'de hiç olmazsa fikir belirtmenin mümkün hale gelebildiği  nl  *Demokrasi Duvarı* kurulmuştur. Bu sayede filmlerde Kültür Devrimi eleştirisi yapma imkânı ortaya çıkmıştır. Pekin Film Akademisi tekrar açılmıştır (Carter, 2011: 22-23). Bütün bu gelişmeler Çin sineması için yeni bir dönem anlamına gelmekteydi. Kültür Devrimi döneminin insanlara çektirdiği acıların filmlerde temsil imkânı bulmuş olması bir nevi halkın ve Parti'nin bu filmler aracılığıyla hesaplaşması demektir. Bu hesaplaşmaların mekânı ise Yara/Hasar filmleri olmuştur.

1970'lerin sonları ve 80'lerin başlarında dönemin eleştirileri Dörtlü  ete'yi hedef almak şartıyla yapılabilmektedir. Ancak Mao'yu hedef alan hiçbir eleştiriye

imkân verilmemekteydi. Günümüzde de o dönemle ilgili herhangi bir eleştiri kabul edilmemektedir. Bu tutum, eleştirilerin Mao'ya ve Parti'ye zarar vereceğinin düşünülmesinden kaynaklanmaktadır (Bonnin, 2007: 53).

1977 yılında Dörtlü Çete'nin suçlamalarının resmen yalanlanmasıyla sinemacıların saygınlıkları iade edilmiştir. 1949-64 yılları arasında çekilen ve gösterimleri yasaklanan filmler tekrar gösterime girmiştir. 1977 ve 78 yıllarında içerik bakımından çoğunlukla Dörtlü Çete karşıtı yaklaşık elli film çekilmiş, Zhang Yi'nin *Ekim Ayaklanması* (Shiyue Fengyun, 1977) da bunlardan biri olmuştur. 65 milyon izleyicinin izlediği bu film on beş ay gösterimde kalmıştır. Bir silah fabrikasında Çete'nin müttefiklerine karşı birlikte mücadele eden kadrolar ve işçileri anlatan bu film de diğer Çete karşıtı filmler gibi şematik ve klişelerle dolu olduklarından dolayı seyircinin ilgisini kaybetmişlerdir (Yau, 2008: 794).

Parti'nin Dörtlü Çete'nin yasakladığı bu filmlerin tekrar gösterimlerini mümkün kılmanın ötesinde bir de ödül vermesi siyasal otoritenin sinemayla hesaplaşmasının bir sonucu olmuştur. Bu hesaplaşmanın samimiliği tartışılrsa da Çin sineması açısından büyük öneme sahip olduğu görüşü yadsınamaz bir gerçektir. Kültür Devrimi'nin bitişiyle yenilikçi çabalar ve 'araştırmacı filmler' klasik devrimci gerçekçiliğin yapısını kırmış ve Çin sinema dilinin yeniden kurulmasını sağlamıştır. Çin'in yaşadığı köklü toplumsal ve kültürel dönüşümleri Çin toplumuna hatırlatarak bu sayede yüzleşmelerini mümkün kılmışlardır.

1978'de ÇKP Merkez Komitesi sanat ve edebiyat için ikinci kez 'Yüz Çiçek' dönemini başlatmıştır. 1979'da ise kadın yönetmen Zhang Nuanxin ve yazar Li Tuo 'Film Dilinin Modernleşmesi Üzerine' (Dianying yuyan de xiandaihua) adlı makaleyi yazarak otuz yıldan beri siyasal eğitimdeki rollerinden bağımsız bir şekilde anlatı, mizansen, sinematografi, ses ve ritm gibi konulara değinmişlerdir. Bu deneme, sinemanın doğasına yönelik, ki burada sinemayı tiyatrodan ayırma söz konusudur, estetik, yazarlık ve izleyici ile ilgili sorunlara yönelik tartışmaların kaynağı olmuştur (Yau, 2008: 795).

O zamana kadar sinema sadece sanat olarak görülmemektedir. Sinema, Parti'ye sağladığı destek üzerinden değerlendirilmekte ve biçimsel anlamda fazla bir beklenti bulunmamaktadır. Bunun sebebinin yaratıcı yönetmenliğin öneminin yadsınmasında aranılması gerekmektedir. Kitleleri heyecanlandırmak ya da Parti'nin ve Mao'nun ön gördüğü ilkeler doğrultusunda filmler yapmak dışında filmlerin sanatsal kaygıları yoktur. Bu kaygıları taşıyan yönetmenler ise zaten özgürce film çekememekte, sansüre uğramaktadır. Yaşanan özgürleşmeyle beraber Kültür Devrimi'ni konu alan filmlerin oluşturduğu bir tür ortaya çıkmıştır.

'Yara' ya da 'hasar' edebiyatından uyarlanan filmler genel anlamıyla Kültür Devrimi öncesi ve sonrasındaki haksız kovuşturmalara neden olduğu ilişki ve kariyer topluluklarına odaklanmışlardır. Yapısal anlamda geri dönüşler ve fondaki konuşmalar anlatı araçları olarak kullanılmış ve genel manada didaktik yaklaşıma sahip solcu filmlerin aksine melodramik ve şiirsel bir yaklaşımları mevcuttu. Siyasal adaletsizliğin eleştirildiği bu filmlerin amacı 'yeniden insancıllaştırma' idi. Parti'nin suçlanan sinemacıları resmi olarak aklamaları ile beraber Wu Yigong'un *Akşam Yağmuru* ve Xie Jin'in *Tianyun Dağı Efsanesi* resmi görevlilerin ve eleştirmenlerin bir panelde kararlaştırmasıyla ilk resmi Altın Horoz ödülünü⁴ almışlardır (Yau, 2008: 794).

Bu dönemde çekilen filmler klişeler barındırmaları ve yaratıcılıktan uzak olmalarına rağmen Kültür Devrimi'ni tartışabilmeleri açısından oldukça önemli kabul edilmektedir. Bu filmlerden sonraki dönemde çekilen filmler sadece Kültür Devrimi'ni anlatmakla kalmayıp biçimsel anlamda da sanatsal bir tatmin arayışı içerisine girmişlerdir. 1982 yılında Pekin Film Akademisi'nin Kültür Devrimi'nden sonraki ilk mezunlarını vermesi bu sanatsal arayış için gerekli donanım ve bilgiye sahip daha sonradan yukarıda ele alındığı gibi Beşinci Kuşak Yönetmenler olarak da anılacak olan yönetmenleri ortaya çıkarmıştır.

1984 yılı itibariyle Çin'in modernleşme süreci ile beraber Yara Hasar filmleri türü her bir yönetmen tarafından farklı şekilde ele alınmıştır. 80'lerin başında yönetmenler devrimci gerçekçilikten uzaklaşırken yapımcılar batılı western film teorisi

⁴ Çin Halk Cumhuriyeti'nde her yıl düzenlenen Altın Horoz Film Festivali'nin ödülüdür.

evirilerinden esinlenmişlerdir. Aynı zamanlarda devletin sinema endüstrisinden birkaç yapım haricinde elini çekmesiyle beraber izleyici zevkleri önem kazanmaya başlamıştır. İzleyiciyi temel alan bir film pazarına giriş eēlence filmlerini sayıca arttırırken didaktik yaklaşımlı siyasal filmlere ilgiyi oldukça dūřürmüřtür (Yau, 2008:794-795).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YARA/HASAR FİLMLERİ İNCELEMESİ

Çalışmanın birinci bölümünde kolektif hafıza kavramına yönelik kuramsal altyapı oluşturulması öngörülmüştür. Bu sebeple kolektif hafıza başlığı altında hafıza, hafıza çeşitleri ve kolektif hafızanın kimlik, ideoloji, mekân ve hatırlama-unutma ile ilişkileri incelenmiştir. Sonrasında ise kolektif hafızanın sinema ile ilişkisi hafıza mekânı, hatırlama-unutma ve travma kavramları çerçevesinde açıklanmıştır.

İkinci bölümde ise Büyük Proleter Çin Kültür Devrimi tarihsel arka planı ve gelişimi temel alınarak baş aktörlerine, Kültür Devrimi'nde sanat ve sinemanın durumuna yer verilmiştir. Kültür Devrimi sonrası Çin sineması, Çin sinemasının gelişimi göz önüne alınarak ilgili dönemlerdeki yönetmen kuşakları, inceleme konusu olan Yara/Hasar Sineması ve Yara/Hasar Edebiyatı etkisiyle birlikte ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde çalışma kapsamında ilk iki bölümde filmlerin incelenmesi için gerekli olan kavramsal altyapının oluşmasından yola çıkılarak seçilen Yara/Hasar filmlerinin künyeleri ve özeti verilerek analiz bölümünden önce filmler hakkında bilgi verilmesi amaçlanmıştır. Sonrasında incelenecek filmlerde bulunan ortak temalar çalışma konusu göz önüne alınarak belirlenmiş ve analizleri bu yönde yapılmıştır.

3.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı Büyük Proleter Çin Kültür Devrimi'nin kolektif anlamda sebep olduğu travmaların Kültür Devrimi sonrası çekilen Yara/Hasar filmlerinde nasıl temsil edildiklerini analiz etmektir.

3.2. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırları

Çin Kültür Devrimi'nin sebep olduğu travmaları anlatan özel bir tür olan Yara/Hasar Filmleri araştırmanın kapsamını ve sınırını belirlemektedir.

3.3. Araştırmanın Önemi

Çin Sineması üzerine çok az sayıda Türkçe kaynağın bulunması çalışmanın bu alanda var olan açığı bir anlamda dolduracak olması sebebiyle önemlidir. Ancak araştırma bugüne kadar yapılan Çin Sinemasını konu edinen diğer araştırmalardan farklı olarak yalnızca Çin sineması tarihini konu edinmemektedir. Sosyal bir olgu olarak kolektif hafızanın, Kültür Devrimi gibi toplumda travmalara yol açan bir dönemi yansıtan filmlerde aranması bakımından çalışma özgün bir nitelik taşımaktadır.

3.4. Araştırmanın Yöntemi

Araştırma nitel araştırma tekniğe bağlı olarak yapılmıştır. Görsel metinlerin politik açıdan analiz edilmesi süreci çok yönlüdür ve disiplinler arası bir çalışmayı gerekli kılmaktadır. Bu nedenle filmlerde araştırma konusuna açıklık getirebilecek şekilde bulunan ortak temalar üzerinden analizler gerçekleştirilmiştir. Kolektif hafıza olgusu ve Yara/Hasar filmlerinde bunun temsiline ilişkin ikili karşıtlıklar da analiz sürecinde göz önünde bulundurulmuştur.

3.5. Araştırma Evreni ve Örneklemi

Kültür Devrimi'nin 1976 yılında resmi olarak bitişiyle birlikte sanat ve edebiyat alanındaki görece özgürlük, dönemin eleştirisini belirli ölçülerde mümkün kılmıştır. Bu bağlamda ortaya çıkan kolektif hafıza, Yara/Hasar filmlerinde kendini göstermiştir. Bu nedenle birer kolektif hafıza ürünü olarak Kültür Devrimi dönemini konu edinen Yara/Hasar filmleri araştırma evrenini oluşturmaktadır.

Örneklem seçilirken araştırma konusuyla ilişkili olarak üç temel kriter üzerinde durulmuştur. Çalışma Çin toplumunun kolektif hafızası üzerinde temellendirildiği için yalnızca Çin Halk Cumhuriyeti yapımı filmler değerlendirmeye alınmıştır. Yabancı yapımlar kapsam dışında bırakılmıştır.

İkinci olarak bu dönem filmlerin ortaya çıkışını sağlayan Yara/Hasar Edebiyatı Hareketi'nin başlangıcı olarak kimi kaynaklarda 1976 kimilerinde ise 78 yılı verilmektedir. Bu anlamda kesin bir bilginin bulunmamakta ve çekilen filmlerin

örneklerine 1985 yılından itibaren ulaşılabilir. Kültür Devrimi 1976'da sona ermiş olsa da 1985 yılı ve sonrasında başlanılmak kaydıyla 1990'ların sonlarına kadar uzanan bir dönemde çekilen filmler araştırma evrenine dahil edilmiştir. 1985 yılından önce çekilen filmler kolektif hafızanın oluşma sürecini yaşamaktadırlar. Bu sebeple 1985 öncesi filmler çalışma dışındadır. 2000 sonrasında çekilen filmler kolektif hafızanın oluşmasında görev alan birincil kaynakların o dönemde çekilen filmlerdeki etkisini kaybettikleri öngörüldüğünden kapsam dışında bırakılmıştır.

Bir diğer kriter ise, filmlerin belgesel olarak değil de kurmaca olarak seçilmelerinin gerekliliğidir. Her ne kadar konuya örneklem olarak kolektif hafızanın daha gerçekçi temsilini mümkün kılmaları bakımından belgesel filmlerin seçilmesi uygun olsa da Çin Halk Cumhuriyeti ve sineması özelinde düşünüldüğünde kurmaca filmler seçilmelidir. Belgeseller o dönemde ve sonrasında rejimden bağımsız çekilememektedir. Kurmaca filmler ise metaforlar kullanılarak örtük bir eleştiri yapma imkanına sahiptirler. Bu sebeple filmler kurmaca olarak seçilmişlerdir.

Tüm bu kriterler çerçevesinde araştırma evreni düşünüldüğünde azınlık bir grubun izleyebildiği bir filmin etki alanının darlığı hesaba katılarak daha fazla insana ulaşan filmler üzerinde durulmuştur. Bu anlamda Çin'de gösterime girebilen ve yüksek seyirci sayılarına ulaşan Amberçiçeği Kasabası, Elveda Cariyem, Yaşamak ve Mavi Uçurtma filmleri kararsal örneklem yöntemiyle incelenecek filmler olarak seçilmişlerdir.

3.6. Verilerin Toplaması ve Analizi

Araştırma için seçilen filmlerde aile ortak tema olarak belirlenmiş ve buna ek olarak ikili karşıtıklardan faydalanılmıştır. Analizde devrimci-karşı devrimci, iyi yurttaş-kötü yurttaş, cesaret-korku, milliyetçi-komünist, itaat-başkaldırı, eylem-eylemsizlik, özgürlük-esaret, ölüm-yaşam gibi ikili karşıtıklar kullanılmıştır.

3.7. AMBER ÇİÇEĞİ KASABASI (HIBISCUS TOWN)

(芙蓉镇, Fúróng zhèn)



3.7.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Xie Jin

Senaryo: A Cheng, Xie Jin

Yapım Yılı: 1986

Oyuncular: Jiang Wen, Liu Xiaoqing

Müzik: Ge Yan

Görüntü Yönetmeni: Lu Junfu

Süre: 164 Dakika (Şanghay Film Stüdyosu)

3.7.2. Filmin Özeti

Hu Yuyin adındaki genç ve güzel bir kadın mutlu bir yaşam sürmektedir. Guigui adında çalışkan bir eşi vardır. Küçük bir işletmeleri vardır. Herkes tarafından seilmekte ve saygı duyulmaktadırlar. Kendilerine bir ev inşa edecek kadar para biriktirmeleriyle olaylar başlar.

Li Guoxiang adında Parti liderlerinden biri Yuyin'in güzelliğini ve başarısını kıskanmaktadır. Bu sebeple işletmesinin gelirini hesaplar ve onu kasaba önünde "Beş

Kara Kategori” içerisine sokarak zengin bir köylü olduğu suçlamasında bulunur. Bunun üzerine Yuyin öncelikle evini ve işletmesini kaybeder. Bunun üzerine tüm bu olaylar eşi Guigui’i intihara sürükler. Büyük bir kayıp yaşayan Yuyin için her şey kötüye gider.

Eşinin ölümü, Yuyin için sarsıcı bir kayıptır. Ancak filmde ölüm ile birlikte kurulan karşıtlık yeni bir yaşamın hatta yeni bir can’ın habercisi anlamına gelmektedir.

Bu arada Parti içerisinden yakın dostları olan Gu Yanshan, Li Mangeng da onlara yardım edemezler. Korkutulan ve aileleri ile tehdit edilen sadece onlar değildir. Desteği olmayan Yuyin iyice yalnızlaşır. Kasabaya dönüşüyle ona Qin Shutian gibi en aşağı iş olan yerleri süpürme işi verilir. Sağcılıkla suçlanan Shutian’in alaycı bir mizacı vardır. Kendisini suçlayan kitleyi açık bir dille eleştirebilir. Kaderleri burada bir daha kesişen Yuyin ve Shutian birbirlerine aşık olurlar.

Ancak suçlamalar devam eder ve üstelik Yuyin hamile kalır. Bunun üzerine Shutian’in kasabadan uzaklaştırılması kararlaştırılarak 10 yıl hapis cezası verilmiş olur. Hamileliği sırasında tamamen yalnız kalan Yuyin, sokakta süpürme işini yaparken birkaç kişinin yardımını alır. Bakış biraz daha yumuşamış olsa da yine aynı kategoriler sebebiyle insanlar korkmaya devam ederler.

Sancılandığı bir gün yakın dostu Gu Yanshan onu hastaneye götürür ve orada doğumu yapar. Oğlu olan Yuyin oğlunun adını “Ordu” koyar. Oğlunun büyümesiyle yine aynı süpürme işini yapmaya devam eden Yuyin, oğlunun da aynı kaderi paylaştığına şahit olur. Onun için de başka bir seçenek mevcut değildir.

1979 yılında yönetimdeki değişiklikler dolayısıyla evini geri alabileceğini öğrenen Yuyin eşinin geri gelmeyeceğini düşündüğü için bunun bir işe yaramayacağını savunur. Yine aynı yıl salıverilen Shutian kasabaya dönmek için yola çıkar. Aynı gemide en son 10 yıl önce gördüğü ve kendisi ve eşinin dramının baş kahramanı Li Guoxiang’ı görür. Shutian ve Li Guoxiang bu anlamda yüzleşirler.

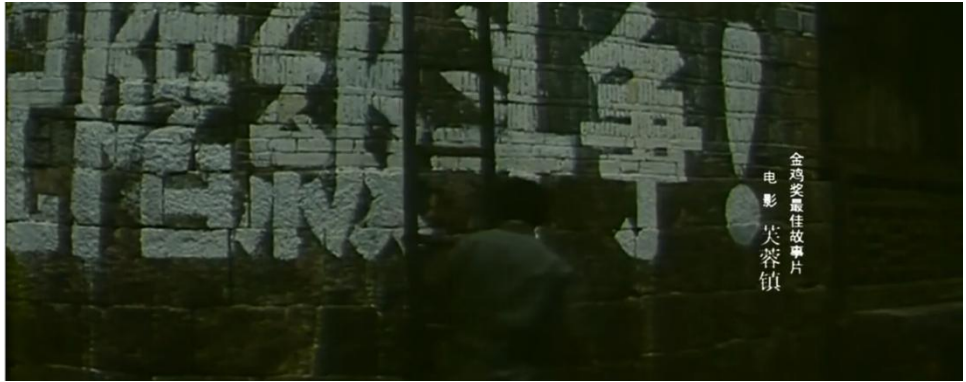
Eve geri dönen Shutian, Yuyin'i görür ve acı dolu bir sevinç yaşar. Evleri ve yeniden sahip oldukları işletmeleriyle, çocukları "Ordu" ile beraber her şeye umutla yeniden başlarlar.

3.7.3. Filmin Analizi

Film, Gu Hua'nın aynı isimli romanından uyarlanmıştır. Kültür Devrimi öncesinde, sırasında ve sonrasında da devam eden bir zaman dilimini kapsamaktadır.

Bir kasabada mutlu bir şekilde hayatlarını sürdüren çift, o dönemki politik kaostan kendilerini sıyıramazlar. Daha iyi bir yaşam için daha çok çalışarak gelirlerini arttırmaları onları politik anlamda suçlu yapar. Sınıfsal anlamda yapılan tanımlamalardan 'zengin köylü' ile eşleşen çiftin hayatları alt üst olur. Yuyin'in ilk travması politik anlamda suçlamaları kaldıramayan eşinin intiharıdır. Ailesi dağılan Yuyin daha filmin başlarında sınıfsal farklılıkların kurbanı olarak gösterilmektedir.

Sokak duvarlarına yazılan yazılar dönem boyunca yaşanan olayların görsel bir kaydını tutmaktadır. Bir nevi hafıza mekânı olarak işlev görmektedirler. Kültür Devrimi sırasında en çok kullanılan sloganlardan biri olan "Sınıf Mücadelesini Asla Unutma" (No.1) ile birlikte sınıfların kontrolünü sağlayıp içlerindeki burjuva unsurlarını yok etmek temel amaçtır.



No.1

Kültür Devrimi boyunca "Kara Beş Kategori" (Black Five Categories) olarak kategorilere ayrılan sınıflardan sağcı ve zengin köylüler olarak kabul edilen sınıflar,

Kızıl Muhafızlar tarafından aşağılanma ve küçük düşürölme eylemlerinin baş kahramanları olmuşlardır. Filmde devrim karşıtı bir sağcı olarak nitelendirilen Shutian bu eylemlerin açıkça hedefi halindedir. Üstelik Yuyin de sonradan yapılan suçlamalar yüzünden kasabadaki bir başka açık hedef haline gelmiştir. Kasabadaki en aşağı iş olan yerleri süpürmek dışında herhangi bir iş yapamamaktadırlar. Bu tarz işlerin verilmesi toplumun politik anlamda suçlu kişileri rehabilite etmek istedikleri gibi bir algı yaratsa da masumca olmayan bu amaçlar doğrultusunda pek çok birey yaşamdan kopmuş ve neredeyse sahip oldukları her şeyi kaybetmişlerdir.

Kızıl Muhafızlar, yağmurun şiddetli bir şekilde yağdığı sahnede (No.2) kenarda dinmesini bekleyen Shutian ve Yuyin'i yolun ortasında beklemeye zorlarlar. Ceza her anlamda işletilmektedir. Yalnızca fiziksel anlamda değil psikolojik de bir baskı söz konusudur.



No.2

Parti liderlerinden Li Guoxiang ilişkisinden dolayı bir dönem karşı devrimci olarak suçlanmıştı. O zamana kadar itaatkâr bir şekilde Parti'nin emirlerini yerine getiren Guoxiang bir anda başkalarını suçladığı konuma gelmiş olur. Kızıl Muhafızlar onun da aynı cezayı alması gerektiği emrini verirler ve o da yağmurun ortasında beklemeye başlar. Kızıl Muhafızlar tarafından aşağılanmaları aynı meydanda bekletilmeleri üzerine Shutian ona kendi süpürgesini uzatır. Ona yenisini yapana kadar

bunu kullanabileceğini söyler. Şaşkına dönen Guoxiang onu yine daha önce yaptığı gibi sağcı ve gerici diye itham eder. Aynı durumda olduklarını kabul edemez. Shutian ona “Sen de insansın” diyerek filmin sınıf sorunsalına yanıtını vermiş olur. İnsan herhangi bir sınıfa ait olmadan önce insandır.

Mao ve Parti tarafından kötü sınıflar olarak dile getirilen bu sınıflar burjuva değerler içerdikleri gerekçesiyle devrimin tehlikesi olarak görülmektedir. Bu sınıflara mensup insanlar kasaba insanları tarafından ya görmezden gelinirler ya da daha da kötüsü onlar tarafından aşağılanırlar. Toplumun dışında kalan birey yaşadığı travmayı iyileştirecek bir destek alamaz.

Kültür Devrimi boyunca yapılan sınıfsal suçlamalar yalnızca bireyi ilgilendirmez. Tüm aile bundan etkilenir. Bunu yoklamanın alındığı sırada hasta olan bir karşı devrimcinin yerine gelen 5 yaşlarındaki torunu göstermektedir. Devrim için zararlı olan bir gruba ait olmak bütün ailenin kaderini belirlemek anlamına gelmektedir. Söz konusu sınıfsal suçlar yalnızca bireysel değil, kolektif anlamda da travmalara yol açmaktadır.



No.3

Filmin başkahramanı Yuyin çocuğunu doğurduktan sonra hala işine devam eder. (No.4). Onun sokakları süpürmesinden bir kesmeyle oğlunun süpürmesine geçer. Çocuğun büyümesiyle annesinin yaptıklarının aynısını yapmak durumunda kalması ilerde kendisinin de aynı travmalara sürükleneceğinin bir göstergesidir.



No.4

Yuyin, Kültür Devrimi sebebiyle ailesini kaybeder ancak daha sonra kendisi gibi bir ‘suçlu’ olan Shutian ile yeniden bir aile kurar. Shutian ve Yuyin’in kaderlerinin birle ti i süpürge metaforu ile gösterilmektedir. Sokakları süpürürken birbirlerine dokunan süpürgeler birbirlerine dokunan kaderlerini simgelemektedir. Bir diğer sekansta yine evin içinde bıraktıkları süpürgelerin görüntüsünden kesmeyle birbirlerine sarılıp uyudukları sahneye geçilir. Yeniden bir aileye sahip olmak Yuyin’i iyileştirecek bir g   t r.

Filmde yemek yapmak ile sevgi arasında kurulan ba  oldukça açık bir şekilde verilmektedir. Yuyin sevgisini en çok sevdiği şey olarak betimlenen yemek pişirme eylemi üzerinden göstermeye çalışır. Shutian’in gitmemesi için daha fazla yemesini istediğini Çin kültürüne ait kültürel kodları kullanarak anlatmaktadır.

Filmde genel olarak kronolojik bir anlatı izlenirken Gu Yanshan’ın ordudaki savaşını hatırlaması ya da Yuyin’in d   n n  hatırlaması gibi hafızalarını kurcalayan belirli geri d n  ler mevcuttur.

Filmde Gu Yanshan savaş dolayısıyla ya ad ı travmayı bir üniforma üzerinden hatırlar. Kurgusal anlamda bakıldığında iki farklı görüntünün üst üste bindirilmi tir. (No.5) Gu Yanshan’ın savaş dönemindeki hatıraları Yeni Çin için sava ı ı görüntüler ile yer de i tirir.



No.5

Filmde genel anlamda oldukça soğuk ve cansız renkler kullanılmıştır. Işığın az kullanıldığı sahneler sayıca fazladır. Ancak bu sahneler filmin Kültür Devrimi ile birlikte yaşanan travmaları anlatmada ve bu kaotik atmosferi yansıtmada iyi bir araç görevi görmüşlerdir. Bir tek filmin başlarında Kültür Devrimi daha başlamadan yapılan evlilik sahnesinde kırmızı yoğunluklu simgeler kullanılmıştır (No.6). Kırmızı rengi, Çin geleneklerinde evliliklerde çok yoğun olarak kullanılan bir renktir. Ayrıca Çince’de mutluluk anlamına gelen “喜(xǐ)” karakterinin iki kere yan yana yazılmasıyla oluşturulan çifte mutluluk karakteri bütün evlilik törenlerinde kullanılır (No.7). Şans getirdiğine inanılan bu karakter özellikle düğün süslemelerinde sıklıkla kullanılmaktadır.



No.6



No.7

1979 yılının gelişiyle beraber Deng’in politik anlamda Mao dönemine göre görece özgürleştirici uygulamaları sonucu bu atmosfer güneşin doğuşu ile birlikte

verilmiştir (No.8). Yeni bir döneme yapılan vurgu uzun süredir gölgede kalan Çin'in aydınlığa çıkması anlamını taşımaktadır.



No.8

İşini geri alan Yuyin'in rejimin görevlilerine karşı isyanı yaşadıkları travmayı açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. Geri almak istediği maddi anlamda kaybettikleri değildir. Geri almak istediği Shutian'dır. Ancak bunun mümkün olmadığını düşünürken diğer sahnede izleyici Shutian'in serbest bırakıldığını görür. Evine ve eşine kavuşan Yuyin, tekrar mutlu bir kadın olarak betimlenmektedir. Yara/Hasar filmlerinin temel özelliklerinden biri de her ne kadar büyük acılar ve travmalar yaşanmış olsa da sonlar hep geleceğe umutla bakan mutlu insanlarla bitmektedir. Yuyin ve Shutian de filmin sonunda bu şekilde geleceğe umutla bakmaktadır.



No.9

3.8. ELVEDA CARİYEM (FAREWELL MY CONCUBINE)

([霸王别姬](#), Bàwáng Bié Jī)



3.8.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Chen Kaige

Senaryo: Lilian Lee

Yapım Yılı: 1993

Oyuncular: Leslie Cheung, Zhamg Fengyi, Gong Li

Müzik: Zhao Jiping

Görüntü Yönetmeni: Gu Changwei

Süre: 171 Dakika (Beijing, Changwei)

3.8.2. Filmin Özeti

Fahişelik yapan bir anne ekonomik koşullardan dolayı daha fazla bakamadığı oğlu Douzi'yı Pekin Operası Okulu'na verir. Yaşça küçük olduğu aynı zamanda yeni geldiği için Shitou isimli çocuk ona bir abi gibi sahip çıkar ve bu tüm hayatlarını etkileyecek ilişkileri başlanmış olur. Elveda Cariyem isimli oyunla ünlenen bu iki çocuk Dieyi ve Xiaolou sahne isimlerini alırlar. Çocukluk zamanlarından itibaren cinsel istismara uğrayan Dieyi cinsiyet karmaşasını yaşamaya başlar. Dieyi oynadığı cariyeye rolünü içselleştirir ve içten içe Xiaolou'ya tutku dolu bir aşk besler.

Xiaolou genelevden tanıştığı Juxian ile nişanlanmaya karar verir. Bu onların hayatlarında bir dönüm noktasıdır. Xiaolou verdiği tepkilerden Dieyi'nin hep oynadıkları Elveda Cariyem oyunundaki cariyeye rolü içinde yaşadığını, oyunla gerçeği ayırt edemediğini fark eder.

Siyasi olayların da etkisiyle yaşamlarında pek çok şey değişir. Birbirleri ile olan ilişkilerini ve sadakatlerini sorguladıkları bu dönemlerde Juxian sürekli Dieyi ve Xiaolou'nun arasındadır. Japonların eline düşen Xiaolou'yu kurtarmak için Dieyi Japonlara özel olarak sahne alır. Onu kurtarır ancak Xiaolou Juxian ile evlenir. Dieyi ise ünlü Pekin Opera'sı patronu Yuan ile ilişkisine devam eder. Bu arada Juxian hamile kalır.

Chiang Kai Shek yönetimi devralır. Sahnedeysen Japonlara şarkı söylediği için protesto edilirler. Juxian bebeğini kaybeder. Dieyi mahkemeye çıkartılır. Zorla sahneye çıkmadığını söyleyerek tepki toplar. O sırada tekrar yönetim değişir. Doğruyu söylediği için serbest bırakılır. Dieyi uyuşturucu bağımlısı olur.

Eğitim aldıkları Pekin Operası Okulu'nun hocası Guan ölür, okul dağılır. Yanlarına sokakta terk edilmiş bir şekilde buldukları bebeği, Xiaosi'yi alırlar. Komünistler yönetime geçer. Dieyi ile beraber olan patron Yuan idam edilir. Dieyi uyuşturucudan kurtulur. Tiyatro hocası olarak görev yapmaya başlarlar. Yanlarında çalışan Xiaosi rejimi destekler. Dieyi rejim karşıtı olarak gösterilip tiyatrodan uzaklaştırılır. Xiaolou ve Dieyi tekrar ayrılmış olurlar. Dieyi bütün kostümlerini yakar.

Xiaosi ve eski menajerlerinin ortaya attıkları siyasi suçlamalardan ötürü Xiaolou kendini aklamak için Dieyi'nin opera patronu olan Yuan Shiqing ile ilişkisini topluma açıklar. Xiaolou'nun ihanetine karşılık Dieyi, Juxian'in daha önce fahişe olarak çalıştığını açıklar. Toplum baskısından korkan Xiaolou bunu kabul eder ve rejim taraftarlarına onu hiç sevmediğini, öyle düşünmese bile, itiraf etmesi üzerine Juxian kendini asar.

Kültür Devrimi'nin sona ermesiyle geleneksel anlamda operanın tekrar hayat bulması, Dieyi ve Xiaolou'yu bir araya getirir. Bir spor salonunda Elveda Cariyem

oyununu sergilerler. Oyunda Chu Kralına sadakatinden ötürü Cariye Yu kralın kılıcıyla kendi boğazını keser. Dieyi de oyunun sonunda kralın kılıcını alır ve gerçekten boğazını keser. Bu şekilde sadakatini ölümle gösterir.



3.8.3. Filmin Analizi

Filmin öyküsü 1924 yılından başlayarak Kültür Devrimi sonlarına kadar olan dönemde geçmektedir. Mekân olarak da halen Çin Halk Cumhuriyeti'nin başkenti olan Pekin'de geçer. Filmde iki Pekin Operası sanatçısının bir kadının hayatlarına girişiyle nasıl değişimler yaşadıkları Çin'in tarihsel olayları ve özellikle Kültür Devrimi paralelinde verilmektedir.

Lilian Li'nin romanından uyarlama olan film boyunca sürekli geri dönüşler yoktur. Yalnızca filmin açılış sekansında karakterler bir spor salonuna girerken ve görünmeyen sadece sesi duyulan bir kişi ile konuşurken görülürler. Konuşmalar onların daha önce ünlü olduklarını ve 22 yıldır birlikte sahneye çıkmadıklarının ön bilgisini verir ve 1924 yılına geri gider. Buradan sonra gerçekleşen her olay kronolojik bir çizgide klasik anlatı çerçevesinde verilmektedir.

Zhang Yimou filmde canlı renkler kullanmaktadır. Filmin genel itibarıyla atmosferi canlı ve hareketlidir. Özellikle Opera'nın sergilendiği sahneler sanatsal öğeler

içermekte ve diğer Yara/Hasar filmleriyle karşılaştırıldığında daha fazla kültürel kodların kullanıldığı görülmektedir. Filmde yalnızca ilk sahnede annenin çocuğuyla sokakta dans eden tiyatro okulu öğrencisi çocukları izlediği bölüm siyah beyazdır. Xiaolou'nun komünistler tarafından sorgulandığı sahne de yine gri tonlarındadır. Bu sahneler dışında Kültür Devrimi'ne gelene kadar filmde renkler canlı bir şekilde kullanılmıştır. Filmde yakın plan çekimlerin varlığı anlam bütünlüğünü oluşturmada yardımcı olmuştur. Pekin Operası sahnelerinin fazla olması filmin ritmini hızlandırmıştır.

Elveda Cariyem filminde Xiaolou'nun ailesi hakkında hiçbir bilgi verilmemiştir. Onu yalnızca Pekin Operası Okulu'ndayken görürüz. Ancak Dieyi'nin annesi filmin başlarında görünür. Ona artık bakamayan ve aslında terk eden bir anne profili vardır. Filmde klasik anlamda bir aileden söz etmek Xiaolou ve Juxian evlenene kadar mümkün değildir. Ancak Pekin Operası Okulu'nda aileleri olmayan çocukların bir araya gelerek kendilerinin oluşturdukları aileden bahsedilebilir. Özellikle Xiaolou'nun Dieyi'yi korumaya çalışması ve ilk tanıştıkları günden beri devam eden yakınlıkları sahip olamadıkları klasik aile düşüncesi yerine geçebilir. Xiaolou'nun Dieyi yüzünden soğukta dışarıda kalma cezasına karşılık Dieyi'nin onu ısıtmaya çalışması (No.10) buna örnek olarak verilebilir.



No.10

Milliyetçi ya da komünist kavramları filmde sürekli değişen yönetimler üzerinden anlatılmaktadır. Japonların yönetimi ele geçirmeleriyle birlikte tüm Çin Japonlara karşı savaşılmaktadır. Ancak Japon hakimiyeti biter bitmez milliyetçiler (KMT) ile komünistler arasında bir iç hesaplaşma dönemi başlamaktadır.

Kişinin kimliği, sınıfı, hangi gruba dahil olduğu Çin'deki her yeni gelen rejim için farklı şekillerde önem kazanmaktadır. Saklanan gerçeklerin Kültür Devrimi sırasında yoğun baskılar altında ve şiddet içeren uygulamalar ile birlikte ortaya çıkartılması pek çok insanın büyük travmalar yaşamasına neden olmuştur. Filmde komünist rejimin insanları sorgulayarak geçmişte yaptıkları eylemler üzerinden yargılamalarına örnek olarak öncelikle Xiaolou verilebilmektedir. Sorguya çekilen Xiaolou (No.11) kendisini kurtarmak için başkalarını aynı duruma sokması gerektiğini anlamaktadır. Ona itiraf ettirilen her şey aralarındaki güçlü bağa rağmen onları ayırmıştır. O dönem yapılan bu tarz uygulamalar herkesin birbirine şüpheyle bakmasına sebep olmuştur. İtirafı yapan kişinin söylediklerinin kontrol edilmeden eyleme geçilmesi tamamıyla insanları güvensiz bırakmıştır. Pek çok insan haksız yere yanlış yargılanmıştır.



No.11

Filmde boyunlarına pankartlar asılı bir şekilde gördüğümüz (No.12) Dieyi ve Xiaolou, rejimi tehdit ettikleri gerekçesiyle suçlanırlar. Aralarındaki sadakat duygusunu bir anda kaybetmişlerdir. Xiaolou, Kızıl Muhafızlar'dan korkarak, Dieyi'nin Yuan Shiqing ile ilişkisini, Kapitalistlere özel şarkı söylediğini, afyon kullandığını açığa çıkarır. Kendisine ihanet eden Xiaolou'nun eşi Juxian'in onunla evlenmeden önce fahişe olduğunu herkesin içinde itiraf eder. Askerlerin onu sevip sevmediğini sorması üzerine öyle olmasa da kendinden emin şekilde sevmediğini söylerken duyan Juxian filmin başından beri kaderiyle yaptığı savaşı böylece kaybetmiş olur. Genelevdeki kadının söylediklerinin doğrulandığını anlamaktadır: “Bir fahişe her zaman bir fahişedir.”



No.12

Tiyatronun askerler tarafından tahrip edilmesi, neredeyse tamamının harabeye dönüştürülmesi, o dönemde Dörtlü Çete'nin önderliğinde pratiğe dökülen uygulamaların sanatı getirdiği haline bir göndermedir. Devrim sırasında kültürel değer ve bağlamından koparılan tiyatro, sinema ve edebiyatın içi boşaltılarak kitlelerin eğitiminde rol oynayan birer araç olarak kullanıldıkları gösterilmektedir.



No.13

İki rejimin de sanata bakışı farklıdır. Komünistler yönetimi ele geçirdiklerinde sanatı sanat olarak değil ideolojiyi yayma aracı olarak kullanmışlardır. Milliyetçi rejim kontrolü sağladığında ise sanata ve kültürel değerlere sahip çıkılamadığı filmde gösterilmektedir. Politikanın sanatın içerisindeki etkisini Dieyi'nin tiyatrodan atılmasıyla açıklayabiliriz. Rejime karşı herhangi bir karşı çıkma durumu olmamasına rağmen Dieyi'nin geleneksel tiyatroyu savunması rol aldığı oyunlardan çıkartılmasına sebep olmuştur. Pekin Operası, daha önceki bölümlerde de açıklandığı gibi, o dönemde burjuva sanatı olarak değerlendirilmektedir. Bu sebeple geleneksel tiyatro demek rejimin savunduğu değerlere karşı çıkmak anlamı taşımaktaydı. Dieyi'siz sahneye çıkmak istemeyen Xiaolou Juxian'in onu ikna etmesi üzerine onsuz sahneye çıkar. Dieyi'nin yaşadığı acı açık bir şekilde gözükmektedir (No.14).



No.14

Dieyi, yaşadığı kimlik karmaşasına sebep olan 'Dan' rolleri ile birlikte küçüklüğünden beri kurmaca ile gerçeği ayıramamaktadır. Filmde Xiaolou onu bu sebeple birçok kez uyarmakta ancak Dieyi'nin takıntılı kişilik yapısı bunun ayrımına izin vermemektedir. Bu kimlik karmaşasının sebebinin daha ilk sahnede annesinin Pekin Operası Okulu'na oğlunu bırakmasına engel olan fazla parmağını kesmesi olduğu anlaşılmaktadır. Kesilen parmak cinsel organ ile özdeşleştirilmesi geri kalan hayatı

boyunca yaşayacağı bunalımın temel nedenini oluşturmaktadır. Bu bağlamda ‘Ben doğuştan kadınlım, erkek değil.’ repliğini sürekli yanlış söylemiş ve doğrusunu söylemesi için çok fazla işkence görüp şiddete maruz kalmıştır. Bir tiyatro patronunun gelip onların performanslarını izlediği sahnede Xiaolou, okulun ve kendi itibarı için repliği yine yanlış söyleyen Dieyi’nin ağzını bakır bir sopayla cezalandırdıktan sonra ilk defa Dieyi repliği doğru söylemektedir. Değiştirmek istediği kaderini ilk kabul edişi bu sahne ile gerçekleşmektedir. (No.15)



No.15

Benzer karşıtlık filmde fahişe olarak gördüğümüz Juxian’in genelevden ayrıldığı sahnede karşısındaki kadının ‘Her ne yaparsan yap fahişe fahişedir. ‘ sözüne karşı bir hayat kurmaya çalışır. Ancak filmin sonunda fahişe kimliği onca yıldır yaratmaya

Çalıştığı asil ve aile kadını imajını bir anda yok eder ve buna dayanamayan Juxian kendini asar. (No.16)



No.16

Hoca Guan'ın anlattığı Elveda Cariyem isimli oyundaki Chu Kralı her ne kadar iyi ve başarılı bir kral olsa da kader onun yanında olmamıştır. Yenilmiştir ve sahip olduğu her şeyi kaybetmiştir. Kaderle savaşılamayacağı düşüncesi filmde bu hikâyeden yola çıkılarak savunulmaktadır.

3.9. YAŞAMAK (TO LIVE)

([活着](#), Huózhe)



3.9.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Zhang Yimou

Senaryo: Lu Wei, Yu Hua

Yapım Yılı: 1994

Oyuncular: Ge You, Gong Li, Niu Ben, Guo Tao

Müzik: Zhao Jiping

Görüntü Yönetmeni: Lu Yue

Süre: 125 Dakika (ERAHK, Şanghay)

3.9.2. Filmin Özeti

Film 1940’larda başlar. Xu Fugui zengin bir adamın oğludur. Kumar yüzünden Long’er isimli birine evini kaybeder. Kumar oynamasını en başından beri istemeyen eşi Jiazhen, karnındaki bebeğiyle Fengxia adındaki kızını alır ve gider.

Fugui babası vefat ettikten sonra, annesiyle küçük bir yerde yaşamaya başlar. Kumarı bırakmıştır ve eski burjuva hayatı günlerinin aksine para kazanmak için oldukça çaba sarf etmek zorundadır. Annesinin hastalanmasıyla aynı zamanda Jiazhen geri döner.

Fugui, Long'er a gidip borç para almak ister ancak Long'er onun yerine gölge oyunu için malzeme verir. Sonrasında Chunsheng ile beraber gölge oyunu grubu kurarak gösteriler yapmaya başlarlar. Bir gece bu gösteriler sırasında Qiang Kai-Shek yönetimindeki KMT askerleri tarafından alıkonulurlar. O dönemde komünistler ile çatışma halindedirler. Sonrasında komünistlerin gelmeleri üzerine saf değiştirirler. Fugui eve dönmenin yolu olarak gördüğü bu değişimden sonra eve geri döner.

O sırada su dağıtma işi verilen Jiazhen iki çocuğuna bakmak için oldukça erken saatlerde çalışmaya başlamak zorundadır. Fugui'in dönmesi ile Fugui kızının ateşli bir hastalık geçirdikten sonra duyma yetisini kaybettiğini ve konuşamadığını öğrenir. Evini kumar yüzünden kaybettiği Long'er kendi mülkiyetini dönemin hükümetine vermek istememesi üzerine insanların gözleri önünde silahla öldürülür. Fugui eğer kumar oynamamış olsaydı Long'er'ın yerinde kendisinin olacağını farkına varır ve bu siyasi anlamdaki Parti'ye biatını pekiştirir.

Çocuklar sürekli bir işte çalıştırıldıkları için yeterince uyuyamazlar. Ailece yedikleri bir yemek sırasında oğulları Youqing uyumaktadır. Onun okul arkadaşları gelerek Bölge Başkanı'nın geleceğini, onun için yapılacak hazırlığa Youqing'in de katılmasının gerekliliğini söylerler. Jiazhen oğlunu göndermek istemese de politik anlamda sıkıntı oluşmasını istemeyen Fugui oğlunu uyandırıp oraya götürür.

Sonrasında oğlunun ölüm haberini alan Fugui, onun duvarın arka tarafında uyuduğunu, Bölge Başkanı'nın arabasının duvara çarpıp onu öldürdüğünü öğrenir. Büyük acı yaşayan Jiazhen ve Fugui'den özür dilemeye gelen Bölge Başkanı'nın beraber gölge oyununda çalıştıkları Chunsheng olduğunu anlarlar. Özrünü kabul etmeyen Fugui arabasının camlarını kırar.

Kültür Devrimi'nin başlamasıyla birlikte oturdukları yerdeki Bölge lideri gelerek gölge oyunu malzemelerini yakmasını ister. Devrim karşıtı olarak yargılanmalarına sebep olabileceklerini söyler. Sonrasında kızları Feng Xia'ya uygun bir eş adayı ile tanışır. Kızıl Muhafızlar'ın liderlerinden biri olan Wan Erxi ile evlenen Fengxia hamile kalır.

Chunsheng hala hükümet görevlisidir. Ancak onca yıl görev yaptıktan sonra kapitalist olarak suçlanmaktadır. Bunun üzerine eşi intihar eder. Kendisinin de buna niyetinin olduğunu tüm parasını onlara vermek istediğini söyler fakat Jiazhen parayı almak istemez. Ancak onun yerine kendilerine bir hayat borçlu olduğunu bu sebeple kendisini öldüremeyeceğini söyleyerek onu ikna etmeye çalışır.

Fengxia'nın sancıları başlayınca hastaneye giderler. Ancak hastanede hiç deneyimli doktor yoktur. Çünkü hepsi "tekrar eğitim" için kırsala gönderilmişlerdir. Kalanlar sadece deneyimsiz öğrencilerdir. Bunun üzerine durumdan rahatsız olan Jiazhen Erxi'ye deneyimli bir doktor bulmasını söyler. Erxi tutuklu ve boynunda pankart asılı olan bir profesörü getirir. Profesör günlerdir aç kalmıştır. Fugui ona bir şeyler almaya gider. Döndüğünde buharda pişmiş çöreklerin (mantou) 7 tanesini de ona verir. Bu arada çocuğun isminin de Mantou olmasına karar verirler. Doğum başlar. Doğumu sağlıklı bir şekilde yapmasına rağmen Fengxia birden kan kaybetmeye başlayınca tüm genç hemşireler panikleyip müdahale edemez duruma gelirler. Bunun üzerine profesörü dışarıdan çağırmak için giderler fakat 7 tane çöreğin hepsini yiyen ve üzerine su içirilen doktor komaya girmiştir. Çaresiz biçimde Fengxia'nın ölümünü izlemek zorunda kalırlar.

3.9.3. Filmin Analizi

Film 1940'lı yıllardan başlayıp Çin Kültür Devrimi sonrasına kadar süren uzun bir zaman skalası içerisinde sunulmaktadır. Filmde ailesine çok düşkün bir kadın olan Jiazhen karakteri ve Fugui her dönemde farklı bir kayıp yaşamışlardır. Öncelikle Fugui'in kumar alışkanlığı yüzünden sahip oldukları evi ve saygınlıklarını kaybetmişlerdir. Sonra hastalığı yüzünden kızı duyma ve konuşma yetisini kaybetmiştir.

Kültür Devrimi dönemine gelindiğinde ise kayıp verilen oğulları Youqing'dir. Filmin sonlarına doğru Jiazhen'in kendi sağlığını da kaybettiği açıkça görülmektedir.

Film, Yu Hua'nın aynı isimli romanından uyarlanmıştır. Geleneksel anlatının öğelerini rahatlıkla görebileceğimiz filmde olay örgüsü basit bir şekilde yapılandırılmıştır. Kronolojik olarak üç ana bölüm filmde aynı mekân üzerinden verilmektedir (No.17).



No.17

Kültür Devrimi boyunca zararlı görüşlere sahip olduğu iddiasıyla pek çok kişi sürgün edilmiştir. Aileden herhangi bir bireyin karşı-devrimci, kapitalist ya da sağcı olarak değerlendirilmeleri daha önce de bahsedildiği üzere sadece kendilerini etkilememektedir. Bu kolektif anlamda çekilen bir cezaya dönüşmektedir. Aileden birinin yaptığı devrime karşı hareket ya da söylem tüm ailenin geleceğini etkilemektedir.

KMT güçleri tarafından ele geçirilen Fugui ve Chunsheng'in eve dönüş serüvenleri sırasında oldukça ilginç anekdotlar paylaşılmaktadır. Siyasi anlamda yönelimleri açıkça belirtilmeyen daha çok yaşamlarıyla ilgilenen bireyler olarak gösterilen Fugui ve Chunsheng orduda karşılaştıkları başka bir askerle sohbet ederken

iki zıt gruptan biri için şavaşmaktan başka çarelerinin olmadıklarını anlarlar. İster KMT kimliğini isterlerse de Komünist kimliğini benimserler önemli olan hangi dönemde kimin üstün olduğudur. Önce KMT sonra da komünist güçlere katılan Fugui, gölge oyunu sayesinde (No.18) sonrasında yardımlarını görecekleri bir sertifika da almıştır.



No.18

Kültür Devrimi bölümünde açıklandığı gibi bu iki karşıt güç birbirleriyle sürekli mücadele etmektedir. Bir grubun üstün gelmesi diğer grubun yenilgisi anlamını taşımakla beraber savunucuları açısından yaşamsal farklar yaratmaktadır. Fugui'in bir mülke sahip olabilecek kadar varlıklı biri olduğu, filmin başlarında “Bey” (Master) olarak çağrıldığı gösterilir. Ancak Komünistlerin iktidara gelmesiyle özel mülkiyetin sonlandırılmaya çalışılması ve feodal köklerden kurtulma uygulamalarının başlatılması Fugui'den evi kumarda kazanan Long'er'ın öldürülmesine sebep olmuştur. Bu da daha önce Yuan Horng Chu'nun belirttiği dünyanın failleri bugünün kurbanları, bugünün failleri yarının kurbanları olabilmektedir fikrini desteklemektedir.

Sadece ekonomik bir kayıp değildir Fugui'in evini kaybetmesi. Bu aynı zamanda kendi kimliklerini de sorgulamalarına sebep olan bir kayıptır. Mülk sahibi burjuva bir

sınıfa mensupken, birden pazarda satıcılık yapan bir adama dönüşmüştür. Ayrıca yaşadıkları kimlik karmaşası sınıfsal sorunlara da sebep olmuştur.

Filmde hangi sınıfa ait olunduğunun hayati bir önem taşıdığı açıkça belirtilmektedir. Long'er'ın öldürülüşünden sonra eve korkudan altına kaçırılmış bir şekilde dönen Fugui filmin kilit sorularından birini sormaktadır: “Hangi sınıfa aitiz?”. Toprak sahibi olup olmadığını sorgulayan Jiazhen’a statülerini kaybettiklerini başka bir sınıf bulmaları gerektiğini savunmaktadır. Sıradan kasaba insanı olmak konusunda karar veren Fugui, orduda gölge oyunu performansı sergilediği zamanlarda aldığı Sertifika ile bunu kanıtlamaya çalışmaktadır.

Fugui, Long'er'ın öldürülüşünden sonra politik konularda oldukça dikkatli olmaktadır. Gözleriyle gördüğü öldürülme anı ve şekli onu etkilemiş hiçbir devrim karşıtı hareket yapmamak için uğraşmaktadır. Bu sebeple de politik anlamda bir yanlış anlaşılma olmasın diye oğlunu kendi elleriyle gelecek olan Bölge Başkanı için hazırlık yapan arkadaşlarının yanına götürmüştür.

Youqing diğer çocuklar gibi çalıştırılmaktadır. Bu yüzden yorgun düşmüş çalışma alanında ilk dinlenme fırsatı bulduğu anda uyumuştur. Sonrasında Chunsheng'in arabası duvara çarparak Youqing'in ölümüne (No.19) sebebiyet vermiştir. Chunsheng'in iktidar görevlisi olması ve yine iktidarın sahip olduğu bir nesne tarafından öldürülmesi gizlice yapılan bir iktidar eleştirisidir.



No.19

Mekân kolektif hafızanın bir hatırlama biçimidir. Hükümet sanayileri için evlerden demir toplamaya başladığında yemek yapma araç ve gereçlerinin bile devlete teslim edilmesi sonucu ortak yeme içme uygulamaları başlatılmıştır. Herkes bu ortak pişen yemekleri yine mahallelerinde kurulan ortak yemek yerlerinden alıp yemektedirler. Böylece kolektif hafıza ile kurulmaya çalışılan bağlantı kendisini gösterir. Çin toplumunda hatırlamanın biçimi kolektiftir.

Filmin kapsadığı uzunca zaman dilimi fikirlerin sabit kalmadıklarını göstermektedir. Sürekli yenilenen hafızalar farklı şekillerde o güne uyumlu hale gelmektedir. Artık hangi sınıfa ait olduklarını tartıştıkları sahne ve yıkanan sertifikayı parça parça da olsa duvarlarına asmaları aile hafızalarında kendi yaratmak istedikleri geçmişini yeniden kurma isteklerini göstermektedir.

Fengxia'nın ölümü, Kültür Devrimi boyunca yürütülen uygulamaların çok acı bir sonucunu göstermektedir. Bu dönem boyunca mesleklerinde uzman kişilerin düşüncelerinin “zararlı” bulunması sonucunda “tekrar-eğitim” amacıyla kırsala gönderilmeleri ve yerlerine vasıflı meslektaş koyulamaması pek çok soruna neden olmuştur. Bunlardan biri de sağlık alanındaki sürgünler sebebiyle hastanelerde yeterli ve tecrübeli personelin bulunamamasıdır. Fengxia, kan kaybı sonucu yeterli bilgiye ve tecrübeye sahip olmayan hemşerilerin yardım edememesi sonucu hayatını kaybetmiştir. Fengxia'nın kan kaybından öldüğü sahnede gösterilen kanlı bezler rejimin gücünü kaybetmesine paralel olarak kendisinin Kültür Devrimi'ndeki bir eleştirisi olarak değerlendirilebilir (No.19/1-19/2).



No.19/1



No.19/2

Genel çekimlerin fazla olması filmde çerçevenin içerisinde konumlandırılan pek çok öğeye vurgu yapılabilmesine olanak verir. Yakın plan çekimler ise filmde az kullanılmakla birlikte genellikle göstergelerin betimlenmesinde ya da filmin önemli olaylarını anlatmada kullanılmışlardır. Fengxia'nın ölüm sahnesinde hem kendisinin hem de annesinin yakın plan çekimle ön plana çıkarıldığını görmekteyiz.

Filmin ilk sahnelerinde Fugui evini kaybetmeden önce renkler canlı olarak verilmiştir. Ancak yaşanan kayıpla beraber giyilen kıyafetler de değişmiştir. Hayatın zorluklarının başladığı renk tonlarında da görülmektedir. Kültür Devrimi yıllarına gelindiğinde ise giyilen kıyafetlerin ideolojik görüşün yansıması olarak askeri üniforma tarzındaki kıyafetlere dönüştüğünü görürüz. Ordunun kullandığı daha soğuk ve cansız tonlar filmde de kullanılmıştır. Ancak Mao portreleri, kitaplar, pankartlar ve bunun gibi siyasi içerikli diğer tüm öğelere canlı kırmızı renk hakimdir.

Filmde kullanılan göstergeler düşünüldüğünde mantı ve çerçevelenmiş fotoğraf (No.20) önemlidir. Jiazhen'in oğlunun yanına verdiği mantıları hiç yiyememiş olması mezar ziyaretlerinde aynı o günkü gibi 20 tane mantının gösterilmesini anlamlı kılmaktadır. Çerçevenlenmiş fotoğraf göstergesi ise Jiazhen'in Fengxia ölmeden oğlu Mantou'nun her yıl fotoğrafını çekirtmesini istemesi anlamına gelmektedir.



No.20

Karakterlerin giydikleri kıyafetler döneme göre farklılık göstermektedir (No.21). Filmin başlarında burjuva Çinlilerin giydikleri parlak, şık kıyafetler giyerlerken durumlarının kötüleşmesi üzerine sadece koyu renklerde düz kıyafetler giymeye başlamışlardır. Ancak Kültür Devrimi ile birlikte Mao kıyafeti olarak da adlandırılan askeri üniforma tarzı bir kıyafet toplumda benimsenmiştir. Genellikle orduda kullanılan mavi ve yeşil tonlarıyla gri bu kıyafetlerde egemen olan renklerdir (Finnane, 2008: 227-247). Filmde kıyafetler kullanılarak değişen zaman ve dönemler anlatılmaktadır. Filmde çalıştığı fabrikadaki Komünist yapılanmanın lideri olan Erxi'den hoşlanan Fengxia'nın onun hediye olarak getirdiği şapkayı takarak ilgisini göstermesi kıyafetlerin filmde gösterge olarak kullanılmasına bir örnektir.



No.21

Bu kayıplar düşünöldüğünde Fugui onların ölmelerine sebep olarak bir anlamda kendisini suçlamaktadır. Oğlunu uyandırıp götürmeseydi ya da profesöre suyu vermeseydi ikisinin de yaşıyor olabileceğini düşünmektedir. Ancak var olan sistemi eleştirmeye o derece kapalıdır ki olanlardan kendisini suçlu görebilmektedir.

Fengxia ve Erxi'nin evlilik töreni sahnesinde çekilen fotoğraflarda sol ellerde küçük kırmızı kitap bulunmaktadır. Mao'nun konuşmalarının yer aldığı bu kitap dönemin kutsal kitabı olarak kabul edilmekte Mao'nun gücünün sembolize edilmiş halini yansıtmaktadır. Arka planda Fengxia ve Erxi'nin birlikte boyadıkları Mao'nun resmi bulunmakta ve tören gerçekleştirildiğinde herkes Mao'yu selamlamaktadır. Düğün eğlencesi olarak Devrim müzikleri çalınır, marşlar söylenerek çiftin evlilikleri kutlanmaktadır (No.22).



No.22

Oğlunu kaybetmeden önceki sahnede Fugui, ailesini tavuğa benzeterek onun dönüşümünü anlatmıştır. Tavuklar kaza, kazlar koyuna, koyunlar öküze dönüşür diye söyler. Oğlunun sonra ne olacağını sorması üzerine sonrasının komünizm olduğunu söyler. Böylece her gün et ve mantı olacaktır. Mao'nun propagandasının bir parçasıdır bu. Herkese her zaman bitmeyecek yiyecek ve içecek var olacaktır. Oğluna kendi yaptığı gibi yaparsa hayatın zamanla daha da iyi olacağını söyler. Filmin son sahnesinde torunu (No.23) ile arasında da neredeyse aynı diyalog geçer ancak Mantou'nun sonrasında ne olacağını sorması üzerine değişen zaman ve koşullara göre Fugui komünizme olan inancını kaybettiğini gösterir. Sonra Mantou'nun büyüyeceğini

söylerler. Mantou sonrasında öküzün üstüne binmekten bahsederken Fugui onun öküz değil uçak ve tren süreceğini söyler, “Böylece her şey zamanla daha iyi olacak”tır. Zamanla düşüncelerin değiştiği burada gözlemlenmektedir.



No.23

Film boyunca tüm zorluklara göğüs gerip yaşam mücadelesi vermek ön plana çıkmaktadır. Hangi rejim olursa olsun daha iyiye gidilecek olmasındaki iyimser bakış filmin geneline hakimdir. Yara hasar filmlerinin çoğunluğunda var olan her ne olursa olsun geleceğe umutla bakma bu film için de geçerli bir sonudur. Zaman değişmiştir, her şey farklıdır ve hayata yine de iyimser bakmalı, tüm zorluklara rağmen insanlar yaşayabilmelidir (No.24).



No.24

3.10. MAVİ UÇURTMA (THE BLUE KITE)

([蓝风筝](#), Lán fēngzheng)



3.10.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Tian Zhuangzhuang

Senaryo: Xiao Mao

Yapım Yılı: 1993

Oyuncular: Lu Liping, Pu Quanxin, Chen Xiaoman, Li Xuejian, Guo Baochang

Müzik: Otomo Yoshihide

Görüntü Yönetmeni: Hou Yong

Süre: 142 Dakika (Beijing, Changwei)

3.10.2. Filmin Özeti

Film, 1953 yılında Stalin'in ölümünden önce başlar. Zaman olarak, Büyük İleri Atılım ve Kültür Devrimi dönemlerini de kapsar. Filmin anlatıcısı Tietou'dur. Filmde, Tietou'nun bebeklik döneminden gençlik dönemine kadar olan dönemi kendi anlatımı ile dinlenilir.

Film, filmin baş kahramanı Shujuan ve Tietou'nun babası Shaolong'un evlilik törenleri ile açılır. Evlilik hazırlıkları yapan çiftin evlilik törenleri Stalin'in ölümüyle birlikte yas ilan edildiği için 10 gün gecikir.

Shujuan öğretmen, Shaolong ise kütüphanecidir. Mutlu bir aile tablosu çizerler. Babasıyla arasındaki ilişkinin temsili mavi uçurtmadır. Onun ağaca takıldığı bir gün oğluna yenisini yapacağına dair söz verir.

Devletin özel mülkiyeti kaldırma çalışmaları bünyesinde Shujuan ve Shaolong'un ev sahipleri de dahil olmak üzere bildirge okunur. Bu dönemde Parti'ye yönelik eleştiri yapılmasını teşvik ederler ancak yapılan her eleştiri sağcı damgası vurulmasına sebep olur.

Siyasi anlamda karşıt fikirlerin alınıp sonradan fişlenildiği dönemde bir toplantı olur. Kütüphanedeki o toplantı sırasında ciddiyeti fark edemeyip tuvalete giden Shaolong sağcı olmakla suçlanır ve ailesinden uzaklaştırılır. Daha sonra bir ağacın üzerine düşüp Shaolong'u öldürdüğü haberini alırlar.

Bu arada amcası ve evlenmeyi düşündüğü arkadaşı orduda görev yapmaktadırlar. Gözleri kötüleşen amca daha sonra ordudan atılır. Oyuncu olan kız arkadaşı ise Parti'nin tiyatro politikasını eleştirdiği için önce ordudan atılır sonrasında ise hapishaneye gider.

Tietou'ya bir baba figürünün gerektiğini düşünen Shujuan ikinci kez evlenir. Tarım üretimi dolayısıyla her evden insanlar tarlalara çalışmaya gönderilir. Üç ay evden uzak kalacak olan Shujuan, Tietou'nun bakımını büyük annesine bırakır. Döndüğünde ikinci eşi Lee rahatsızlanır ve ölür.

Shujuan politik bir kaosun içinde zarar almamak için sevmediği ama onları koruyacağına inandığı Luowei ile evlenir. Tietou başlarda bir türlü Luowei ile anlaşamaz. Daha sonra anlaşmaya başladıklarında ise Luowei, Shujuan ve Tietou'ya onları korumak için Shujuan'den boşanmak istediğini söyler.

Shujuan yine de onu hasta halinde tamamen korumasız bırakmak istemez ve Kızıl Muhafızlar'ın evlerini bastıkları gün eve gelip Luowei'yi savunur. Ancak Kızıl Muhafızlar dinlemezler ve Luowei'yi götürürler. O sırada çıkan kargaşada annesine de saldırıları göre Tietou bir muhafıza saldırır ve Muhafızlar tarafından darp edilir. Film Tietou'nun ağaçta asılı duran mavi uçurtmasına bakarken biter.

3.10.3. Filmin Analizi

Filmde öykü kronolojik bir düzende ilerler. Filmin anlatıcısı filmin baş kahramanlarından Tietou'dur. 1953'lerden başlayarak Kültür Devrimi'ne kadar giden zaman aralığını kapsamaktadır.

Film mutlu bir aile tablosu ile başlar. Evlilik hazırlıkları yapılmaktadır. Eşyalar yardımlaşmayla eve taşınmaktadır. Herkes son derece yardımseverdir. Huzurlu olan ortam bir anons sesiyle bozulur. Stalin ölmüştür. Ancak ilan edilen yası anlamlandırmaya çalışan sıradan bir insanın "Stalin kimdir?" demesi filmdeki ideolojik yapılanmaya göndermenin ilk örneğidir (No:25).



No: 25

Sınıfsal sorunlar filmin en başından beri gösterilmektedir. Rejim feodal ve kapital değerleri ortadan kaldırmak amacıyla öncelikle özel mülkiyeti sonlandırmak için çalışmalar yürütür. Shujuan ve Shaolong'un ev sahiplerine alınan Parti kararı herkesin içerisinde okunur. Kadın hali hazırda avlunun devlet mülkiyetine alındığını kendisinin de bütün kiralari indirdiğini söyleyerek iyi bir yurttaş ve devrimci destekçisi olduğunu kanıtlamaya çalışır (No:26).



No:26

Annesinin üçüncü evliliğinde Luowei ile ilk başlarda bir türlü anlaşamamasını Tietou, yemek sekansında göstermektedir. Sonrasında araları düzelir ancak bu tablo da uzun sürmeyerek ve Tietou bir kez daha kayıp yaşayacaktır. Luowei, kendisi hakkında yapılan suçlamaları fark edince Shujuan ve Tietou'yu korumak amacıyla onlardan uzaklaşmak ister. Bu sebeple Luowei, boşanmak istediğini söyler. Luowei ile Tietou arasında oluşan bağ bu sahnede kendini göstermektedir. (No:27)



No:27

Kızıl Muhafızlar'ın şiddet dolu eylemleri filmde oldukça net gösterilmektedir. Sağcı oldukları resmi olarak duyurulmasa bile suçlanabilmektedirler. Üstelik apolitik

bireylerin de haksız yere aşağılandıklarını göstermektedir. Özellikle saç kesme eylemi (No:28). Kızıl Muhafızlar tarafından yapılan dönemin önemli aşağılama hareketlerinden biridir. Filmde bir öğretmenin yalvarmasına rağmen saçları kesilmektedir.



No:28

Öğrenciler bazı günlerde boş bırakılmaktadır. Eğitimde yapılmak istenen dönüşüm ilkeleri belirlendikçe eğitim gün geçtikçe daha önemli ve bir o kadar da karışık bir sisteme dönüşür. Filmde çocuklar okulların rejime karşı olduklarına dair bir varsayım geliştirerek eğitimde değişikliği şiddete başvurarak yapmaya çalışırlar. Camların hepsi aşağı indirilir (No:29). Filmde yaşça küçük çocukların bile politize edildiği bir ortamın hakim olduğu gösterilmektedir.



No: 29



No:30

Shaolong'un önemli bir toplantıda tuvalete gitmesi (No:30) onun konuşmayı dinlemek istemiyormuş gibi gösterilmesine ve devrim karşıtı olarak yaftalanmasına neden olur. İnsanların resmi bir kanıtı ihtiyaç duyulmadan fişlenmesi filmde absürt bir durum üzerinden verilmektedir.



No:31

Filmdeki evlilik sahnesinde (No:31) Yara/Hasar filmlerinde özellikle gördüğümüz Mao portreleri bu filmde de kendini göstermektedir. Resmi olarak evlilik töreninin başladığının söylenmesi ile yapmaları gereken ilk şeyin Mao'nun portresini selamlamak olduğunu öğrenirler.



No:32

Film o dönem sanata nasıl bir bakış olduğunu da vurgulamaktadır. Tietou'nun amcasının kız arkadaşı orduda oyuncu olarak çalışmaktadır. Ordu onun ilişkisini öğrendiğinde onlara neden bildirmediklerini sorgulamaktadır. Bireysel ilişkilerin bile politik rejim yararına olması gerektiği vurgulanmaktadır. Ayrıca hazırlanan onca tiyatro onayı oyunların tektipleştiği bireysellikten uzak, kollektiviteyi öne çıkaran oyunlardır. Dans etmeyle politik amaçları birleştirmenin anlamsız olduğunu düşünür ve sonrasında ordudan atıldığını öğrenir (No:32).

Luowei'in evini basıp hasta halde onu götürmeye çalışan Kızıl Muhafızlar'ın karşısına geçen Shujuan de suçlanır. Annesinin itildiğini görür ve o da Kızıl Muhafızlar'a karşı atağa geçer (No:33).



No:33

Tietou tüm hayatı boyunca karşılaştığı sorunları uçurtmasına benzetmektedir. Babasıyla uçurduğu uçurtmanın ağaca takılması ile bir anlamda metaforik olarak hayatları değişir. Filmin sonunda ağaca takılı ve yıpranmış bir uçurtma görünür (No:34). Bu uçurtma bir yönüyle onun bütün umutlarını simgelemektedir.



No:34

SONUÇ

Her dönem bir sonraki dönemi değiştiren ya da ona eklemelenen başka bir teknoloji ürününü doğurmuştur. Hareketli görüntünün kaydedilebilmesi ile birlikte sinemanın ilk adımları atılmıştır. Yeni bir teknoloji, sanat ve kültür aktarma biçimi olarak sinema, kolektif hafızanın ihtiyaç duyduğu hafıza mekanlarını kaydedilebilir hale getirmiştir. Aynı zamanda kendisi de bir hafıza mekanıdır. Çin Kültür Devrimi'nin yol açtığı travmalar da bir hafıza mekânı olarak Çin sinemasında temsil edilmektedir. Bu temsiller söz konusu devrimin yarattığı etkiyi doğru bir şekilde değerlendirebilmek için gereklidir.

Büyük Proleter Çin Kültür Devrimi'nin başarılı olup olmadığı konusunda pek çok farklı görüş bulunmaktadır. Her bir çalışma Kültür Devrimi'ni farklı bir açıdan ele aldığı için ulaşılan sonuç hepsinde farklı olmaktadır. Kültür Devrimi bu çalışma özelinde bakıldığında sonucun başarılı olup olmadığı konusundan çok sebep olduğu travmaların gerçek temsillerini ortaya çıkarmada sinema anlatılarını kullanması bakımından önem arz etmektedir.

Kolektif hafızanın pek çok disiplinden yararlanıyor olması konuya farklı alanların bakış açılarının karşılaştırmalı bir değerlendirmesini mümkün kılmaktadır. Bu sebeple Kültür Devrimi yalnızca siyasal anlamda değil aynı zamanda sosyal ve kültürel açıdan da değerlendirmeye tabi tutulmaktadır. Bu anlamda seçilen dört farklı Yara/Hasar filmi üzerinden konu analiz edilmeye çalışılmıştır.

Yara/Hasar filmleri üzerine yapılan analizlerde her filmde başta sahip olunanların zamanla kaybının söz konusu olduğu görülmektedir. *Amber Çiçeği Kasabası*'nda Hu Yuyin'in önce işletmesini, sonra evini ve daha sonrasında ise eşini kaybetmesiyle başlayan travmatik olaylar zinciri filmin sonuna kadar devam etmektedir. *Elveda Cariyem* filminde ise Dieyi ve Xiaolou'nun hayatlarına giren Juxian ile birlikte önce birbirlerine olan yakınlıklarının sonrasında ise güvenlerinin kaybı açıkça görülmektedir. Filmin sonunda Juxian'in ölümüyle yaşadıkları kayıp sonrası tekrar birleşip sahneye çıkmaya hazırlansalar da bu sefer sadık cariyeye rolünü oynayan Dieyi'nin kendini öldürmesi ile Xiaolou en büyük kaybı yaşar. *Mavi Uçurtma* ise

Tietou'nun gözünden sırasıyla babanın, amcanın ve üvey babanın kaybını anlatan üç bölüm şeklinde yapılandırılan bir öyküye sahiptir. *Yaşamak* filminde ise öncelikle Fugui'in kumar alışkanlığı dolayısıyla evlerini ve saygınlıklarını dolayısıyla da ait oldukları sınıfı kaybederler. Sonrasında Fengxia duyma ve konuşma yetisinde kayıp yaşar. Oğulları Youqing'i kaybederler. Daha sonra kızları Fengxia'yı kaybederler. Son olarak da Jiazhen'in sağlığını kaybetmesi öykü içerisinde yer alır. Bu kayıpların neredeyse hepsi siyasal rejim ile bağlantılıdır. Bu nedenle yaşanan kayıplar Kültür Devrimi'nin sebep olduğu travmalardır.

Tarafların kolayca değişebilir olması filmlerde işlenen en büyük rejimsel sorunlardan biridir. Amber Çiçeği Kasabası'nda Parti liderlerinden Li Guoxiang'ın Kızıl Muhafızlar tarafından aşağılanıp kendisinin sağcı ve karşı-devrimci olarak nitelendirilmesi sisteme duyulan bir güven açığını da ortaya çıkarmaktadır. Hiç kimsenin, öyle olmamasına rağmen uzun yıllar onlar için çalışmış bile olsa bir gün düşman olarak suçlanmayacağına garantisi yoktur. Elveda Cariyem filminde de bir dönemin övülen tiyatrocuları sonraki dönemin karşı devrimcileri ilan edilerek Kızıl Muhafızlar'ın kınama eylemlerinde aşağılanmışlardır. Yine *Yaşamak* filminde köyün siyasi sorumlusu başkanı onca yıllık hizmetinin karşılığı olarak Parti düşmanı ilan edilmiştir.

Seçilen filmlerin hepsinin klasik anlatı yapısına sahip oldukları görülmüştür. Bu sebeple filmlerde öykü kronolojik olarak verilmekte ve giriş, gelişme ve sonuç olarak yapılmaktadır. Filmlerde kaotik ortamı pekiştirecek renk kullanımları söz konusudur. Kırmızı ya da canlı renkler siyasi bir amaç ya da kutlama dışında kullanılmamaktadır.

Siyasal adaletsizlik incelenen dört filmde de karşımıza çıkan bir olgudur. Siyasal rejimin direktiflerini uygulayan insanların dahi farklı sebeplerden rejim karşıtı ilan edilebilmeleri incelenen filmlerde rejime duyulan güvenin azaldığını göstermektedir. *Yaşamak* filminde, başlarda komünizme inanan Fugui için daha iyi günlerin gelmesi komünizm sayesinde olacakken filmin sonunda adaletsizliklerin sonucu olarak torununa yaptığı konuşmada teknolojik ilerlemenin bir parçası olduğunda her şeyin daha iyi

olacağını söylemesi dönemin düşünce farklılıklarına neden olduğunu gösteren bir kanıttır.

Filmlerde konu edinilen kolektif suç kavramı Çin toplumun geleneksel yapısından kaynaklanan ve bu yapının siyasi otorite tarafından da onaylanması anlamını taşıyan bir kavramdır. Öyle ki bireysel anlamda her ne kadar çalışılsa ya da Parti'nin düşüncesi benimsenilse de geçmişten ve aileden gelen suçlamalar ön planda kalarak bireysel mücadelenin önü kapatılmış olmaktadır. Bir suç işleyen ya da farklı görüşe sahip olduğu düşüncesiyle hareket eden bir bireyin diğer aile üyelerine olan davranışları da belirlemiş olduğu görülmektedir. Sadece siyasal anlamda değil kültürel anlamda da getirilen bazı kodlar, olduğu gibi değişmeden işlevlerini görmektedir.

Yara/Hasar filmleri, sadece Kültür Devrimi'ni konu edinen filmler değildir. Bu sebeple genelde bir aşk öyküsü arka planında aktarılabilir. Bu da eleştiriye açılmış olsa dahi bu dönemi doğrudan eleştirmenin mümkün olmadığını göstermektedir. Bu bağlamda filmlerin sansür kurulundan geçebilmek için kendi içlerinde de sansüre uğrayıp uğramadıkları konusu ölçülememektedir.

Filmlerin hepsinde gerek Kızıl Muhafızlar gerekse rejimin diğer siyasal organları tarafından bir sorgulama ve geçmişe yönelik günah çıkarma sahnelerinin olduğu; ancak bu sorgulamaların bireysel etkiyle sınırlı kalmadığı çevredeki insanların hakkında da bu yolla bilgi toplandığı görülmektedir. Bir nevi kendini aklamak için başka kişileri suçlu gösteren bir düzen meşru kılınmış olmaktadır.

Evlilik sahnelerinde görülen geleneksel motiflerin ötesinde Kültür devrimi ile beraber evlilik gibi bir konunun bile siyasi bir araç haline geldiğini, evlenen çiftlerin ve ailelerin Mao portresini selamlayarak bir anlamda evlilik için onay aldıkları görülmektedir.

Ana karakterlerin incelenen filmlerde mağdur durumdadır. Ana karakterler, Devrim'in uygulayıcısı olarak görev yapan kişiler değil onlar tarafından mağdur edilen kişilerdir.

Devrim karşıtı kitlelerin “tekrar eğitim” amacıyla çalışma kamplarına gönderilmelerinin filmlerde ailelerin parçalanmalarına sebep olduğu görülmektedir. Ailelerinden uzakta kısıtlı haberleşmenin olduğu bir dönemde, ölümlerin bile kimi zaman bilgisinin alınamadığı bir ortam düşünüldüğünde insanlar yalnızlaşmıştır. Bu yalnızlığın sebep olduğu güvensizlikle insanların kendi düşüncelerini açıkça belirtmekten kaçındıkları tespit edilmektedir.

Sınıf mücadelesi filmlerde görülen bir başka ortak değerlendirme konusudur. Kültür Devrimi boyunca kategorilere ayrılıp bunlar üzerinden insanları değerlendiren bir sistem yaratılması pek çok sorun doğurmuştur. Çin’in 1949’dan önceki döneminde hakim olan feodal yapılanmanın bir anda kaldırılmaya çalışılmak istenilmesi her bir sınıf için başka etkilere yol açmıştır.

Aşağılama, toplum içerisinde fişleme gibi özellikle Kızıl Muhafızlar’ın Başkan Mao’nun bile kontrolünden çıkan bazı eylemlerde bulunmaları bu filmlerde işlenen bir diğer konudur. Bununla birlikte düşünceleri zararlı görülen kişilerin toplumda barınmasının yolunun kökten kesilmeye çalışılması ve ondan sonraki dönemler için caydırıcı olması amaçlanmıştır. Yöntemin amacına bir anlamda ulaştığı söylenebilirse de insanlık dışı yapılan eylemler bu amaç için bir dayanak noktası olarak gösterilemez.

Bu filmler yaşanan ve gizlenmeye çalışılan travmanın gerçek anlamda temsillerine olanak sağlayan birer hafıza mekanlarına dönüşmüşlerdir. Bu bağlamda bu filmlerin incelenmesi Kültür Devrimi’nin Çin toplumu üzerindeki etkisini açıklamada kilit bir işleve sahiptir. Temel alınan bu anlatılar dönemin eleştirisini açıkça yapamamışlardır. Ancak söz konusu döneme ait herhangi bir eleştiriye içermeleri bile oldukça önemli bir adımdır. Bu anlamda toplumun Kültür Devrimi’ni siyasal resmi anlatılardaki gibi algılamadığı açıkça görülmüştür.

Filmlerin hepsinde kadere bir boyun eğiş söz konusudur. Kaderlerini değiştiremeyeceklerine olan inançları etraflarındaki olan olaylar sebebiyle her gün pekişmektedir. Ancak nihai noktada hep bir umut vardır; incelenen filmlerin sonları mutlu bitmektedir. Geleceğe umutla bakan karakterler her Yara/Hasar filminin sonunda

mutlaka yer almaktadır. İncelenen filmlerde yaşadıkları büyük travmaları inkâr etmedikleri ancak açıkça dile de getirmedikleri görülmüştür.

Sonuç olarak denilebilir ki Yara/Hasar filmleri Kültür Devrimi'nin eleştirisini yapabilmeleri açısından önemli bir boşluğu doldurmuştur. Filmlerde rejime karşı çıkma açık bir şekilde belirtilmemekle birlikte rejime ve eylemlerine yönelik eleştiri yapıldığı gözlemlenmiştir. Duygusal ve daha naif karakterlerin eylemsiz kaldıkları görülmüştür. Genel anlamda karakterlerin yaşananları kabul edip hayatlarına umutla devam ettikleri gözlenmiştir.



KAYNAKÇA

Abisel, N. (2007). Sessiz Sinema. Ankara: De Ki

Assmann, J. (2001). Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik (Çev. Ayşe Tekin). İstanbul: Ayrıntı.

Başaran İnce, G. (2010). “Medya ve Toplumsal Hafıza”. Kültür ve İletişim. 13(1) :9-29.

Baudrillard, J. (2014). Simülakrlar ve Simülasyon (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğubatı.

Baudrillard, J. (2015a). Sessiz Yığınların Gölgesinde (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğubatı.

Baudrillard, J. (2015b). Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğubatı.

Berger, J. (2014). Görme Biçimleri (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul:Metis.

Bergson, H. (2007). Madde ve Bellek (Çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost.

Berry, C. (1985). ‘Perspective on Chinese Cinema’, Ithaca: *Cornell University*.

Berry, C, Farquhar M. (2006). China on Screen. Kolombiya: Columbia University Press.

Bilgin, N. (1995). Kolektif Kimlik: Evrenselcilik Farkçılık Geriliminde. İstanbul: Sistem.

Bilgin, N. (2001). İnsan İlişkileri ve Kimlik. İstanbul: Sistem.

Bilgin, N. (2008). “Geçmişin Araçsallaştırılması, Tarih ve Kolektif Bellek II.” Toplumsal Tarih, (174): 34-40.

Bonnin, M. (2007). “The Threatened History and Collective Memory of the Cultural Revolution’s Lost Generation”. *China Perspectives China and it’s Past: Return, Reinvention, Forgetting*, 4.

Büker, S. (1985). *Sinemada Anlam Yaratma*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Chai, W. (1972). *Essential Works of Chinese Communism*. New York: Bantham Books.

Chen, X. (1999) “Growing Up with Posters in the Maoist Era”. Evans ve Donald (Ed.). *Picturing Power in the People’s Republic: Posters of the Cultural Revolution*. (101–122). Boulder: Rowman&Littlefield Publisher.

Cohen, A. A. (1966). *The Communism of Mao Tse-Tung*. Chicago :The University of Chicago Press.

Colebrook, C. (2009). Gilles Deleuze (Çev. Cem Soydemir). Ankara: Doğu Batı.

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

Coser, L.A. (1992). *Maurice Halbwachs On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.

Curtis, M. (1990). *Introduction to Comparative Government Major Communist Systems, The Government of China*. New York: Harper&Row .

Daubier, J. (1977). *Çin Kültür Devrimi Tarihi 1965-1969* (Çev. Büşra Zarifoğlu). İstanbul: Koral.

Draaisma, D. (2014). *Bellek Metaforları, Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi* (Gürol Koca). İstanbul: Metis.

Eberhard, W. (1995). *Çin Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu

Finnane, A. (2008). *Chamging Clothes in China: Fashion, History, Nation*. Columbia: Columbia University Press

Gao, R. (2015). "The paradoxes of solidarity: Cultural Trauma and collective identity in Mao's China". Chinese Journal of Sociology, 1: 108-135.

Grossberg, L. (2006). Media Making: Mass Media in a Popular Culture. Sage.

Guo, J., Song, Y., Zhou, Y. (2006). Historical Dictionary of the Chinese Cultural Revolution. Lanham, Md. : Scarecrow Press.

Gral, U. (2013). Sinema Tarihi. Ankara: Detay.

Halbwachs, M. (1992). On Collective Memory. Chicago: University of Chicago Press.

Heywood, A. (2003). Siyasi İdeolojiler, Bir Giriş (Çev. Ahmet Kemal Bayram vd.). Ankara: Adres.

Honig, E. (2002). "Maoist Mappings of Gender: Reassessing the Red Guards". Brownell ve Wasserstrom (Ed.). Chinese Femininities, Chinese Masculinities: A Reader (255–268). California: University of California Press.

Jacoby, R. (1996). Belleğini Yitiren Toplum (Çev. Hakan Atalay). İstanbul: Ayrıntı.

Kansteiner, W. (2002). "Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies". History and Theory, 41: 19-197.

Karadağ, N. (2008). Toplumsal Belleğin Sinematografik Sunumu: 2000 Yılı Sonrası Türk Sinemasında 12 Eylül Filmleri. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Karakuş, M. (2006). Bellek Mekan İmge. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil.

Kwok, Jenny, Lau, Wah. (1995). "Farewell My Concubine": History, Melodrama, and Ideology in Contemporary Pan-Chinese Cinema". The Film Quarterly, 49, 1: 16-27.

Landsberger, S. R. (1996). "Mao as the Kitchen God: Religious Aspects of the Mao Cult during the Cultural Revolution". China Information, 11.2–3: 196–211.

Liu, G. (1988). A Brief Analysis of the Cultural Revolution (Chan (Ed). Abingdon:Routledge.

McGrath, J. (2010). ‘‘Cultural Revolution Model Opera Films and the Realist Tradition in Chinese Cinema. The Opera Quarterly, 26, 2-3 : 343–376.

Monaco, J. (2014). Bir Film Nasıl Okunur? (Çev. Ertan Yılmaz).İstanbul:Oğlak.

Naftali, Orna. (2014). ‘‘Chinese Childhood in Conflict: Children, Gender, and Violence’’. China of the ‘Cultural Revolution (1966-76),53: 85-110.

Nora, P. (2006). Hafıza Mekânları (Çev. Mehmet Emin Özcan). Ankara:Dost

Olick, J.K., Vinitzky-Seroussi, V., Levy, D. (Ed.). (2011). The Collective Memory Reader. Oxford University Press.

Ricoeur, P (2012). Hafıza, Tarih, Unutuş (Çev. M. Emin Özcan). İstanbul:Metis.

Russell, N. (2006). ‘‘Collective Memory Before and After Halbwachs’’,The French Review,79,4: 792-804.

Ryan ve Kellner. (1997). Politik Kamera- Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası (Çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı.

Sancar Üşür, S. (1997). İdeolojinin Serüveni Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme, Ankara:İmge.

Sönmez, S. (2015). Filmlerle Hatırlamak. İstanbul: Metis.

Susam, A. (2015) Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema. İstanbul:Ayrıntı.

Toksoy, G. (2012). Bellek İzleri: Kurgudan Kurama Görüntüler. İstanbul: Kalkedon.

Wagoner, B. (2015). Collective Remembering as a Process of Social Representation. Cambridge: Cambridge University Press.

Wang, S. (1996). Between Destruction and Construction: The First Year of the Cultural Revolution http://www.cuhk.edu.hk/gpa/wang_files/1966.pdf

Yalçinkaya, A. (2005). Siyasal ve Bellek. Ankara:Phoenix.

Yang Erdem, C. (2008). Breaking Binaries: A Critical Approach to the Fifth Generation Chinese Cinema. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi Ankara.

Yang, G. (2005). “Days of Old Are Not Puffs of Smoke: Three Hypotheses on Collective Memories of the Cultural Revolution”. China Review, 5, 2: 13-41.

Yang, M. (2012). The Revolutionary Trauma and Reconfigured Identities: Representing the Chinese Cultural Revolution in Scar Literature. Faculty of Graduate Studies and Research, Doktora Tezi, Edmonton, Alberta.

Yuan, H. Chu (1997) “The Counter-Revolution : A Family of Crimes , Chinese Communist Revolutionary Rhetoric 1929-89” Turpin ve Kurtz (Ed.) The Web of Violence : From interpersonal to Global Urbana ve Chicago: University of Illinois Press

Zedong, M. (1970). Sağ ve Sol Sapma (Çev. Zeynep Seyhan). Ankara:Ekim.

Zedong M. (1999). Kültür Sanat ve Edebiyat Üzerine (Çev. Celal Üster). İstanbul:Berfin.

Zhang, Y., Xiao, Z. (1998). *Encyclopedia of Chinese Film*. Abingdon:Routledge.

Zhang, Y. (2004). Chinese National Cinema. New York:Routledge.

ÖZGEÇMİŞ

İletişim Bilgileri

Telefon: 0542 790 74 40

Mail: sevdakayakitinur@gmail.com

Eğitim Bilgileri:

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi, Sinoloji (Lisans)

Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema (Çift Anadal)

Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema (Yüksek Lisans)



ÖZET

Her toplum kendi varlığını devam ettirebilmek için kendi kültür, değer, norm ve hafızasına ihtiyaç duyar. Sinema bu sosyal nitelikleri canlı tutar. Travmalar toplumların kolektif hafızalarının bir parçasını oluştururlar. Kolektif hafızalar biçimlendirilebilseler bile bu travmaların arkasındaki gerçeğin analizine olanak sağlayan da yine kolektif hafızaların kendisidir. Bu bağlamda Büyük Proleter Çin Kültür Devrimi'nin toplumda yarattığı travmaların Çin Sinemasındaki yansımalarını tespit edebilmek amacıyla Yara/Hasar filmleri analiz edilmiştir.

“Kültür Devrimi Sonrası Çin Sinemasında Kolektif Hafıza Olgusu: Yara/Hasar Filmleri” isimli tez üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde kolektif hafıza kavramı ve bu kavramın sinema ile ilişkisi incelenmektedir. İkinci bölümde ise Çin Kültür Devrimi ve Devrim sonrası Çin sineması açıklanmaktadır. Son olarak, Yara/hasar filmlerine örnek olarak seçilen filmler ilk iki bölümde oluşturulan kuramsal çerçevede dahilinde analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kolektif hafıza, Çin Kültür Devrimi, Çin sineması, Yara/Hasar filmleri.

ABSTRACT

Every society needs a trace of its culture, norms, values and memories to maintain its existence. Cinema help to keep these societal attributes alive. Traumas form part of societies' collective memory. Even if collective memories are formalised , they are stil used to analyze the reality behind them. Within this context, in an effort to determine the reflection of the traumas which Chinese Cultural Revolution has created, Scar Dramas are analyzed.

This thesis is composed of 3 chapters. In the first chapter, concept of collective memory and its relation with cinema are studied. In the second chapter Chinese Cultural revolution and Post-Cultural Revolution Chinese Cinema are examined. Eventually, as an example of Scar Dramas, four films are to be analyzed within the scope of theoretical frames created in the first two chapters.

Keywords: collective memory, Chinese Cultural Revolution, Chinese cinema, Scar Dramas.