

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI  
RADYO TV BİLİM DALI

**TOPLUMSAL TARİH ANLATIMI VE SİNEMA**

Doktora Tezi

SERAY GENÇ

İstanbul, 2010



T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI  
RADYO TV BİLİM DALI

**TOPLUMSAL TARİH ANLATIMI VE SİNEMA**

Doktora Tezi

SERAY GENÇ

Danışman: PROF. DR. NURÇAY TÜRKÖĞLU

İstanbul, 2010



## GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Seray Genç
Anabilim Dalı	: İletişim Bilimleri
Programı	: Radyo TV.
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu
Tez Türü ve Tarihi	: Doktora – Temmuz 2010
Anahtar Kelimeler	: Sinema ve Tarih, Sinema, Tarihyazımı, Anlatı, Mitler

## ÖZET

### TOPLUMSAL TARİH ANLATIMI VE SİNEMA

*Tarihin Herodot'tan bugüne uzanan yazımını etkileyen pek çok siyasal ve toplumsal ve felsefik gelişme yaşanmıştır. Mitsel kahramanların tarihinden, büyük adamlara; toplumsal tarihten gündelik yaşama değişen tarih görüşleri ve tarihyazımı teknik ve yaklaşımları bugün sinemaya ilişkin de bir görüş üretmiştir. Sinemanın bir tarih türü olarak görülüp görülmeyeceği, tarihin bilimle hikaye etme arasında salınan tartışmalı bir noktaya yerleşmiştir. Bu tartışmadan hareketle, bu çalışmada sinemanın tarihi, toplumsal tarihi nasıl ve hangi olanaklarla anlattığı dolayısıyla sinemanın tarihle kurduğu ilişki için bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Bu çerçeve kapsamında farklı dönem ve yönetmenlerin, mitlerle ilişkilendirerek ele aldıkları tarih ve tarihe yaklaşımları da incelemeye alınmıştır. Tarih de mitler de sinemacının tarih görüşüne, dünya görüşüne ve sinematografik seçimlerine bağlı olarak farklılıklar göstermiştir. Filmler, bir sanat ürünü, bir tarih araştırması olarak değerlendirilebilecekleri gibi bir endüstriyel üründen öteye de gidemeyebilmektedir.*

## GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Seray Genç  
Field : Communication Sciences  
Programme : Radio TV.  
Supervisor : Professor Nurçay Türkoğlu  
Degree Awarded and Date : Doctorate– July 2010  
Keywords : Cinema and History, Cinema, Historiography, Narrative,  
Myths

## ABSTRACT

### SOCIAL HISTORY NARRATIVE AND CINEMA

*There have been lots of political, social and philosophical developments (events) since Herodotus that affected the narration of history from the past to the present. The varying perspectives and chronicle of history from the time of mythological heroes to leading people (of the time), from social history to daily life has also produced a notion for cinema today. The question of cinema being credited as a type (form) of history or not has actually been positioned at the highly debated cross road of history swinging between being a science and story telling. Founded on this debate, this study aims to draw a framework for the relationship between cinema and history, looking into how, via which means cinema depicts history, social history. Within this framework, how different directors, different periods approached history via myths have been analyzed. Both the history and the myths have varied depending on the director's views on history, on world and choice of cinematography. Overall, films might be valued as an art work, a history investigation or just an industrial product.*

## ÖNSÖZ

*İlk olarak, bu tezin yazımı sırasında dünyaya gelerek bana türlü engeller çıkaran, bir yandan da tamamlamam için bana varlığıyla güç veren, sevgili kızım Deniz'e teşekkür ediyorum.*

*Sinemayla kurduğum ilişkiyi ve hayatı güzelleştiren filmlere ve insanlara, Yeni Film dergisi ve ekibine, destekleriyle Prof Dr. Nurçay Türkoğlu'na, Prof. Dr. Zeynep Tül Akbal Süalp'e, Doç. Dr. Zeynep Çetin Erus'a ve Prof. Dr. Mutlu Parkan'a ayrıca teşekkür ederim.*

İstanbul, 2010

Seray GENÇ

# İÇİNDEKİLER

<i>İÇİNDEKİLER</i>	<i>i</i>
<i>ŞEKİLLER LİSTESİ</i>	<i>vi</i>
<b>1. GİRİŞ</b>	<b>1</b>
<b>2. TARİH, TARİHÇİLER VE TARİH YAZIMININ TARİHİ</b>	<b>6</b>
2.1. E. H. CARR'IN GEÇERLİ SORUSU	9
2.2. GEÇMİŞ VE BUGÜN VE BELLEK OLARAK TARİH	18
2.4 TARİH VE ULUSALLAŞMA	31
2.5. TARİHİN RESMİ ÇEŞİTLEMELERİ	34
2.6. TOPLUMSAL TARİH YAZIMINDAN YENİ YÖNELİMLERE	37
2.7. YANITINI ARAYAN SORU: TARİHİ TARİHÇİLER Mİ YAZAR?	44
<b>3. SİNEMA VE TARİH: YÖNTEM VE KURAM</b>	<b>51</b>
3.1. TARİHE SİNEMADAN BAKAN TARİHÇİLER	56
3.1.1 Annales Okulu'ndan Marc Ferro	61
3.1.2. Amerika'dan Robert Rosenstone	72
3.2 BİR ANLATI OLARAK SİNEMA VE TARİH	77
3.2.1. Sinemada Anlatı Üzerine	80
3.2.2 Geçmişten Günümüze Anlatının İlk Hali: Mitler	94
<b>4. SİNEMADA TARİH: ENDÜSTRİLER, YÖNETMENLER VE DÖNEMLER</b>	<b>105</b>
4.1. HOLLYWOOD ENDÜSTRİSİNDEN GEÇMİŞ ZAMAN MİTLERİ	111
4.1.1. 300 Spartalı	116
4.2.1. Apokalypto	120
4.2. SİNEMADA MİTİN KARŞIT KULLANIMI: MODERN YUNANİSTAN TARİHİ ANLATICISI THEO ANGELOPOULOS	125
4.2.1. Kumpanya	132
4.2.2. Kitera'ya Yolculuk	139



4.2.3. Ulis'in Bakışı	147
4.3. KRAL ÇIPLAK! BİR DÖNEM ANLATISI VE MİTİN ÇÖKÜŞÜ	154
4.3.1 XIV. Louis'in İktidara Gelişi	157
4.3.2. Marie Antoinette	160
4.3.3. Varennes Gecesi ve Sonrası	164
5. SONUÇ	168
<b>EKLER</b>	<b>173</b>
Ek 1: Bir Tarih Yaklaşımı: Brecht Şiiri	174
Ek 2: Gündelik Hayatın İçindeki Tarihe Dair: Boris Ryzhy Şiiri	175
Ek 3: Angelopoulos Filmografi	177
Ek 4: Kumpanya Filmindeki Tanıklıklar: Agamemnon, Elektra ve Pylades'in Monologları	178
Ek 5: Amerikan Listelerinden Epik-Tarihi Filmlerden Seçmeler	182
Ek 6: Bölüm 4'te Analiz Edilen Filmlerin Künyeleri	188
<b>KAYNAKÇA</b>	<b>196</b>
Kitaplar	196
Sürelî Yayınlar	203
Diğer Yayınlar	205

## ŞEKİLLER

Resim 1. Apokalipto	188
Resim 2.300 Spartalı	189
Resim 3. Kumpanya	190
Resim 4.Kitera'ya Yolculuk	191
Resim 5.Ulis'in Bakışı	192
Resim 6. XIV. Louis'in İktidara Gelişi	193
Resim 7.Marie Antoinette	194
Resim 8.Varennes Gecesi	195

*Onlar kanun biz tarihi yazıyor*

*Sabah oluyor,*

*Güneş güneş yine doğuyor*

*Bir kaldırım ortasında yatıyor*

*Yarasından yalanımız sızıyor*

*Güneş güneş yine doğuyor*

*Sabah sabah oluyor*

*Hürriyet ve adalet arıyor*

*Onlar kanun biz tarih yazıyor*

***Bir Bandista Şarkısı***

## 1. GİRİŞ

Sinema aracılığıyla tarihin çözümlenmesi ya da tarihin karşı çözümlenmesi, sinemanın resmi tarihin bir parçası olması ya da resmi tarihin bir parçası olmayarak ona alternatif olması ve bu iddiaya sahip yönetmenlerin tarihe ilişkin sineması dolayısıyla farklı eğilimlerin, farklı dünya görüşlerinin bir endüstri ve bir sanat olarak sinemanın tarihle kurduğu ilişki fazlasıyla ilgimizi çekmektedir.

Bu çalışma, sinemanın tarihle ve tarihin sinemayla kurduğu ilişkiyi kuramsal ve tarihsel bir bakış açısıyla ele almaya çalışırken birbiriyle hangi bağlamlarda buluştuğunu ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Sinema ve tarih arasında kurulabilecek basit önermelerin ve ilişki biçimlerinin ötesine geçerek iki alanın, sinema ve tarihin aralarındaki çekimin dolayısıyla yakınlaşma ve uzaklaşmanın izlerini sürmeye çalışmaktadır.

Sinema tarih için görsel kayıt ve arşive dönüşürken bir tarihçinin bakışını taşıyabilir. Sinema tarihinin kendisi bir tarihçinin, sinema tarihçisinin konusunu oluşturabilir. Sinema bir tarihçinin aracı olabilir. Sinemacı için de tarih bir araçtır/konudur denilebilir. Tarih sinemada başka bir anlatıya dönüşür. Sinemadaki tarih bizim tarih algımızı, bilincimizi etkiler ve dönüştürebilir. Sinemacı, tarihçinin dikkate alması gereken biçimde, tarihe ilişkin yeni ve karşıt bir yorum getirebilir. Sinema da tarih de insana dairdir, insanı anlatır. Sinema ve tarih arasında kurulabilecek ilişkinin ne ve nasıl olduğunu, olabileceğini sorgulamak; tarihten sinemaya uzanan bir hat üzerinde, tarihin-tarihçinin sinemaya bakışını, sinemanın-sinemacının tarihe bakışını ve bu bakışların nasıl örtüşebileceğini, ayrışabileceğini ve değişebileceğini tespit etmek amacını taşıyor.

Sinema ve tarihin çok boyutlu ilişkisi üzerine sorular sormaya ve yanıtlarını aramaya yönelik yeni araştırmalar için bir giriş olarak okunabilmeyi hedefliyor.

Sinemanın tarih için ne ifade ettiği, tarihin de farklı sinemasal yaklaşımlarda ne ifade ettiği ve bu iki alanın birbiriyle kurulabilecek kuramsal ilişkilerinin ne olduğu soruları ilgiyi ve incelenmeyi hak ediyor. Tarihin 1960'lı yıllarla birlikte girdiği yeni

yönelimler tarih için sinemayı bir gündem haline getirmiş, tarihin sinemayla farklı bir biçimde ilgilenmesine yol açmıştır. Bunda Roland Barthes ve Hayden White'ın tarihyazımının kurgudan farklı olmayıp, onun bir biçimi olduğunu ileri sürmesinin de payı vardı (Iggers, 2000, s.121). Sinema çalışmaları da benzer biçimde post kolonyalizm, post modernizm gibi teorik yaklaşımlar ve sosyal bilimlerin diğer alanları ile olan etkileşimler sonucunda dönüşüyor; 1960'lı yılların sonlarındaki politik hareketlerden etkilenen çalışmalar anaakım sinemanın ideolojik çözümlmelerini yapıyor, politik filmler bir tür “muhalefet” olarak değerlendiriliyordu (Bordwell ve Thompson, 1994, s.665). 1970'li yıllarla birlikte sinemanın gelişiminin sosyal etkileri, toplumsal sonuçları hakkında yapılan çalışmalar hız kazanmıştır. Sinema ve politika arasındaki ilişki ve bizim buradaki çalışmamızı ilgilendiren toplumsal gerçekliğin sinemada temsilleri, bu çalışmaların yoğunlaştığı temel alanlar olmuştur (Casetti, 1999, s.297-298).

Sinema ve tarihin dinamik yapı ve tarihi içerisinde birbiriyle buluşmaları hem teorik hem de pratik anlamda incelenmeye açık bir alan olarak duruyor. Sinema ve tarih denilince ilk akla gelen sorular ve yazıya dökülen çalışmalar sinemanın tarihine ilişkin oluyor (Gürata, 2009, s.109-110). Sinemanın tarihi, çoğu zaman “aracın tarihi” olarak toplumla olan ilişkisi hesaba katılmadan yazılırken, Francesco Casetti'nin belirttiği üzere sinemanın, her zaman üretim sırasında görünür olması gerekmeyen, teknolojik, ekonomik ve toplumsal faktörlerin aracılığıyla çalışan karmaşık bir makine olması da tarihyazımını etkilemesi gereken unsur olur (Özen, 2009, s.134). Sinemanın teknik bir buluştan, eğlenceye, endüstriye, kitlesel bir iletişim aracına, ideolojik bir aygıtta, bir sanat yapıtına dönüşmesinin tarihi olarak; bu tarihin toplumsal izdüşümleri ile ya da salt kronolojik bir sıralamayla, birinden diğerine değişen ağırlıkla ama genellikle bu iki yaklaşımla ele alınmaya devam edilecek. Ancak herkesçe teslim edilen bir gerçek; sinemanın üstlendiği/üstlenebileceği işlev/işlevlerin kavranmasıyla öneminin artması ve bu önemli aracı “hizmetlerine” almayı isteyen, anlamaya çalışan, kullanımına kafa yoran, eğitimini alan bir gönüllüler ordusu yaratmasıdır. Sinema, başlangıçta “zaman” içinde kazanacağı anlamları, üstleneceği işlevleri konusunda çok fikir vermiyor, bir teknik yenilik olarak görülüyordu. Dili henüz yoktu ya da çözülememişti. Bu dilin henüz çözülememesi ne söylediğinin de anlaşılmması anlamına geliyordu. Sinema

tarihi ve eleştirisiyle ilgili “çekirdek kadronun” üniversitelerde 1960’larda oluşmaya başladığı (Sklar, 1990, s.14) düşünüldüğünde, sinemanın ortaya çıkışı, bir dil oluşturması, bir olgunlaşma süreci geçirmesine paralel eleştiri ve tarih yazımının da ortaya çıkmaya başladığı görülmüştür.

Sinema ve tarih ilişkisi, sinema tarihi dışında farklı eksenlere de oturabilir. Siyasal ve ekonomik koşullara, toplumsal dönüşümlere bağlı olarak sinemanın kazandığı işlev, değişen dönemlerde edindiği rol, sinema anlatım biçim ve yöntemlerinin değişmesi, üretim, dağıtım ve gösterim koşullarını belirleyen toplumsal yapıyla ilişkisi eksenlerden birini oluşturur. Dolayısıyla toplumsal tarihin sinemayı tüm boyutlarıyla etkilemesi; Nazi Almanya’sında sinema, faşizm sonrası İtalya’da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik, Latin Amerika’da devrimci hareketler ve Üçüncü Sinema belli dönemlerde üretilen sinemanın da tarihsel bir değerlendirmeye ihtiyaç duyduğunu gösterir. İçinden çıktıkları toplumsal tarihle, yapılan sinema arasındaki paralellik, etkileşim çok açık görülür.

Bir diğer eksen sinemanın tarihçinin belgesi olması, kaynakları arasında yer alması ve hatta geçmişten farklı olarak değerli kaynaklar sıralamasında kendisine bir yer bulabilmesidir.

Sinema tarihin bir türü müdür? Bu soruyu olumlu yanıtlayanlar var ancak biz belki de bu soruya gidecek yolu tarif eden bir başka sorudan yola çıkmakta ve bu soruyu yanıtlayanlara da yer vermekteyiz. Çünkü bu sorunun yanıtını vermek demek, bizim daha çok tarih alanında durmamız demek. Oysa amacımız daha çok sinema ve tarihin kesiştiği bir noktadan sinemaya bakmak. Dolayısıyla daha çok tarihçilerin meşgul olduğu/olacağı bu soru, tarihin kavramsallaştırılması ve tarihsel süreçte sosyal bilimlerde yaşanan gelişmelerle de doğrudan ilgili olmaktadır. Sinema açısından bu ve benzeri sorular sinema kuramına katkıda bulunurken tarihi anlatan sinema bizim için önemini koruyor.

Bu çalışmanın çerçevesini belirleyecek temel soru ise sinema ve tarihi “geçmiş kuran” anlatılara sahip iki alan olarak birbiriyle ilişkilendirirken sinemanın kendi olanaklarıyla (anlatı ve çekim teknikleri) ve tarihe ait olduğu düşünülen kavramlarla

(resmi tarih, bellek, geçmiş zaman) tarihi nasıl anlattığı sorusudur. Bu sorudan türetilen çok sayıda farklı sorunun olabileceği her birinin bir çalışmanın konusunu oluşturabileceği kanısındayız. Ancak yeni bir eksen tarifi olarak, bu soru ve bu çalışma sinema ve tarihe ve aralarındaki iletişim biçimleri üzerine farklı bir yerden bakmaya ve düşünmeye davet ediyor.

Sinema akademisyenlerinin tarih ve tarihyazımına olan ilgilerinden ziyade tarihçilerin sinemaya ilgileri ve ilgi olmakla kalmayıp atfettikleri yer/konum; sinemayı tarihyazımına alternatif olarak görmeleri, sinema üzerinden tarihi düşünmeleri sinema ve tarih için farklı bir eksen olarak karşımıza çıkar.

Sinemanın tarihi yansıtması ya da tarihin sinemaya yansımalarının ötesine geçen değerlendirmeler sinemanın tarihi yeniden yazabileceği yönündedir. Bu durum sinema ve tarihin ilişkisine dair bir görüş içerir. Bu görüş bizi sinemayı bir sanat ya da endüstri ürünü olmanın dışında bir tarife ve aynı zamanda tarih açısından, sosyal bilimden uzaklaşması ve postmodern rüzgarlara fazlasıyla açılması nedenleriyle, bir tartışmaya götürmektedir. Bu nedenle tezin önemli bir kısmını, yaşadığı “kimlik krizleri” nedeniyle her dönemde gözden geçirilen, tarih ve tarihyazımının ne olduğu oluşturmaktadır. “Tarih nedir” sorusu basit görünmekle beraber oldukça karmaşık bir içerik ve tarihe sahiptir.

Tarih üzerine olan ikinci bölümde, tarihin ne olduğu sorusundan yola çıkarak tarih yazımının tarih içindeki değişimi ve yeni yönelimlerle sinemayla kurduğu ilişkinin de gündeme gelmesine ve daha sıkı ilişkiler kurmasına neden olan dönüşümüne yer verilerek tarihin tarihçinin zihnindeki kırılmasına benzer biçimde sinemada da çeşitlemeleri olduğunu göz önünde tutmamız sağlanır. Tarihe atfedilen, bellek, hikaye, vicdan kavramları geçmiş ve gelecek ilişkisi, resmi olan ve gayri resmi olan ayrımlarıyla beraber tarihin insanlık tarihi için oynadığı roller de ele alındı.

Üçüncü bölümde; kuramsal olarak tarih ve sinema ilişkisi üzerinde durulurken, tarih ve tarihçinin sinemayı nasıl gördüğü, sinemaya nasıl yaklaştığı Marc Ferro ve Robert Rosenstone gibi tarihçilerin yaklaşımları ile ele alındı. Sinemanın kullandığı yöntemler üzerinde durulurken bu yöntemlerin tarih anlatımına etkisi incelendi.

Dördüncü bölümde, ele alınan farklı filmler belli bir bağlamda incelenirken; tarihin de sinemanın da sıklıkla konu edindiği ilk anlatı olan mitlerin, mitsel söylemler de üreten filmlerde farklı yaklaşım, dönem ve ideolojilerle farklı kullanımlarının olduğu, olabileceği savunuldu. İncelenen örnekler ekseninde karşımıza farklı dönemler, yönetmenler ve eğilimlere (ticari, sanatsal) göre değişen tarih yaklaşımları ortaya çıkarken; ülkeye, ülkenin içinden geçtiği döneme ve filmi gerçekleştiren kişiye ait politik ve ideolojik yönelimlerin sinema tarih ilişkisinde de izdüşümünü bulduğu görülmektedir.

Her filmin kendi “Tarihi” vardır diyen Pierre Sorlin’den (2001, s.38) yola çıkarak bu çalışmada filmler arasında kısa, haber, belgesel ya da kurmaca olması açısından herhangi bir ayırım yapılmayarak; genel olarak sinema kavramı kullanıldı. İncelediğimiz filmler daha çok kurmaca ve elbette tarihi konu alan filmler ancak zaman zaman değindiğimiz farklı formattaki tüm filmler bu belirli kategoriye girdiği için değil “kendi tarihini” taşıdığı için bu çalışmada yer aldı.



## 2. TARİH, TARİHÇİLER VE TARİH YAZIMININ TARİHİ

‘Tarih’in sonuna pek çok eylem getirilebilir ve böylelikle hepsi de farklı anlamlara kavuşmuş tarihle ilgili, tarihe dair yapılacak yeni kavramlar ortaya çıkar. “Tarih yapmak”, “tarih oluşturmak”, “tarih yazmak”, “tarih yorumlamak” gibi. Tarih olarak ifade ettiğimiz ama kavram olarak birbirlerinden farklı iki durumu da ayrıca belirtmek gerekiyor. Tarih; geçmişte insanların yapıp ettiklerinin, olay ve yapılaşların şimdiki zamana gelen ve geleceğe kaçanları ve tarih; bu yapıp etmeleri, olay ve yapılaşların araştırılması, bilgi haline getirilmesini ifade edebiliyor.

Yukarıda birbirinden farklı eylem sözcükleriyle ifade edilse de tarihin geniş kollarına sığan farklı kavramlar Türkçede genellikle tek bir kelimeyle, elbette konumuz da olan tarihle ifade edilir. En azından çoğu zaman. Şimdilerde bu ayrımların önem kazanması ve farklı kullanımlara, tarihin nerede, neyi ifade ettiğine dair hassasiyet kazanılması tarih üzerine fazlasıyla tartışılmasından kaynaklanıyor. “Tarihi yeniden tasarlama gayretleri” (Kafadar, 2009, s.18) hiç bitmiyor. Çünkü toplumsallığını yani sınıfsallığını kabul ettiğimiz her şey tarihsel oluyor ve bu da hem tarihinin yazılabileceği hem de tarih yazımında farklı yöntemlerin kabul edilmesi anlamına geliyor.

Geçmiş, olup bitmiştir ve tarih, tarihçilerin “işi”, “uğraşısı” olarak ondan çıkarttıkları şeydir. Bu tanıyla tarih dünya hakkındaki bir dizi söylemden biridir (Jenkins, 1997, s.17). Dünyanın, tarihin soruşturma nesnesini oluşturan bölümüdür aynı zamanda geçmiş. Günümüzde her geçmiş anın tarihi yazılabiliyor. Geçmiş -sadece bu nedenle değil- tarihten farklı bir anlama geliyor. Geçmiş hakkında yazılmış/kaydedilmiş bir şey olarak tarih ile geçmişin kendisi arasında fark olduğu çoğu zaman gözden kaçıyor. Her yerde önceden olmuş şeyler için geçmiş sözcüğü, tarihçilerin yazdığı tarih yerine de tarihyazımı sözcüğü uygun düşerken; tarihyazımı kavramı tarihçilerin geçmişle ilgilenme tarzı anlamına da gelir.

Aynı sözcükle iki farklı kavrama denk gelir tarih; tarih araştırması, tarih disiplini iken bir yandan da bu tarihin baktığı yer, yani geçmişteki insanların yaşadıkları, yapıp ettikleridir (Kafadar, 2009, s.17). Geçmiş ve tarih ilişkisinin ve

kavramlarının iç içe geçtiği; hele gündelik dilde hiç ayrıştırılmadığı bir noktada yer aldıkları söylenebilir.

Bu ayrımları aklımızın bir kenarında tutarak, tarih sözcüğünü kullanmaya devam edecek -dünya tarihi bizim için her ikisini de, geçmişi de tarihi de içerir (Jenkins, 1997, s.18)- ve tarih sözcüğünün tarihselliğine de değinerek yol alacağız.

Tarih bölümüne başlarken, tarihte tarih için farklı anlamlar kazanmış ancak bütün bu anlamlar yerine tek bir sözcüğün kullanıldığını belirtmiştik. “Tarih yapmak”, “Tarih yazmak” gibi. Sinema söz konusu olduğunda da tarihe ilişkin eylemlere, başka anlamlar üreten yenilerini ekleyebiliriz. “Tarihi yeniden canlandırmak”, “tarihi yeniden kurmak”, “tarihi görselleştirmek”, “tarih bilinci oluşturmak”, vb.

Tarihi tanıyarak, tarihçileri ve yaklaşımlarını dâhil ederek sinemaya geçeceğiz. Ticari sinemadan örneklerin yanı sıra bir tarih okuması-yazması ve eleştirisi yapan filmleri de; sinemanın olanaklarıyla tarihe farklı bakışları da ele alacağız. Önce tarihin kendisini ele alarak başlayalım.

Bazı Avrupa ülkeleri dillerinde tarih sözcüğü, İngilizce “history”, İtalyanca “storia”, Fransızca “histoire”, Almanca “Geschichte”, aynı zamanda hikaye anlamına gelmektedir. Bu çifte anlamlılığın çağrışımları açıktır. Bir edebiyatçı ile bir tarihçinin - ve konumuz itibarıyla bir sinemacının da- paylaşacağı ortak bir biçim olarak karşımıza çıkar anlatı biçimlerinden biri olarak ve anlatı yapısının bir parçası (Chatman, 2008, s.17) olarak hikaye.

“Historia” sözcüğünün ilk kullanılışı ise günümüzde kazandığı anlamdan farklıdır. Homeros’ta “yasal bir anlaşmazlıkta kanıtların incelenilmesi”ne ilişkin kullanılır ve giderek önce doğruyu ortaya koymak için girişilen bir araştırma sonra da herhangi bir konuda böylece edinilen bilgi anlamını kazanır. Buradaki doğrunun nasıl anlaşılacağı önemlidir. Doğru, “tarihte olduğu gibi” objektivizm hayali olarak da, günümüz düşünsel gereklerine, benimsenen değerler sistemine uygunluk olarak da yorumlanır (Tunçay, 2006, s.256).

Arapça'dan dilimize geçmiş "tarih" sözcüğü ise gökyüzündeki ayın tarifi, bir olayın meydana geldiği anı, olay süresini tespit etmek, yani kronolojisini belirlemek anlamına gelmektedir (Acun, 1998, s.755). Tarihin nasıl tanımlandığı, tarihin farklı toplumlarda nasıl bir yeri olduğu, nasıl bir gelişimi olduğu ve neyi hedeflediği konusunda bu anlam farklılıkları belli ipuçları olarak değerlendirilebilir.

1800'lerde tarih yazımında bilimsellik iddiasının ortaya çıkışı, tartışılması ve uygulanmaya başlaması tarih yazımına dair bir milat, bir yenilik olarak kabul edilir. Aristocu anlayıştan kopuşun miladı (Feldner, 2003, s.17) ya da tarih yazımının profesyonelleşmesinin miladı (Iggers, 2003, s.18) olarak da kabul edilebilir.

19. yüzyıldaki tarih anlayışının belirleyici ismi Leopold von Ranke'dir. Ranke 19. yüzyılın profesyonelleşmiş tarih biliminin modelini oluşturur (Iggers, 2003, s.26). Bu model özellikle tarihin kullandığı kaynaklar ve uygulanan yöntemlerle ilgilidir. Böylelikle, devletlerin resmi arşivlerinde çalışmaya başlayan tarihçiler ortaya çıkar. Düzenli olarak arşivlerde çalışmaya başlayan, ele alıp inceledikleri belgelerin güvenilirliğini ölçme teknikleri geliştiren, bu nedenle de geçmiş tarihçilere göre daha "bilimsel" olduklarını iddia eden tarihçilerdir bunlar (Burke, 2005, 6). Ranke yaklaşımı, tarihten ahlak dersleri çıkartan anlayışa karşı itirazını "belgelere" dayanarak yaparken tarihi, profesyonel olarak eğitim görmüş tarihçiler tarafından yapılan pozitif bir bilime dönüştürmeyi amaçlar (Iggers, 2003, s.25).

19. yüzyılın bilimsel tarihi ile önceki edebi tarih gelenekleri arasında kopuşun çok keskin olmadığını belirten Iggers (2003, s.3) üç temel varsayımın iki tarih yaklaşımında da ortak olduğunu belirtir:

*"(1) Her ikisi de, tarihin gerçekten var olan kişileri ve gerçekten icra edilmiş eylemleri ortaya koyduğunu benimsemesiyle, gerçekle örtüşme kuramını kabul ediyordu.*

*(2) Her ikisi de, insani eylemlerin aktörlerin niyetlerine ayna tuttuğunu kabul ediyor ve tutarlı bir tarihsel anlatı kurmak istiyorsa, tarihçinin görevinin, bu niyetleri kavramak olduğunu öngörüyordu.*

(3) Her ikisi de, sonraki olayların tutarlı bir silsile içinde öncekileri izlediği tek boyutlu, diyakronik bir zaman içinde ilerliyordu.”

Tarih kavramının tarihsel gelişimi, anlatı biçiminin eleştirisini yapar ya da bu eleştiriye de kapsar. Tarih, kendisinin değil bir teknik olarak kullandığı araçlardan biri olan anlatının ve bir bilim olarak sosyal bilimlerin bir dalı olması tartışmalarının yer aldığı bir sürecin sorgulanmasının merkezine oturur. Tarihin dillendirilmesi olarak tarih yazımı, tarihçilerin tarihe mal olmuş olaylar arasında kurdukları ilişki bağlarının sunumu ve yorumundan oluşur (Arel, 2007, s.53). Bu nedenle, tarih yazımı, tarihin kendisi gibi pek çok tartışmalı konu ve süreçleri içerir. Belli sınırlar içinde kalmak koşulu ile tartışmalı belli başlıklara bizim de değinmemiz gerekecek.

Savaşlar, sürgünler, kapitalizm karşıtı sistemlerin kurulması ve dağılmasının aynı yüzyılda gerçekleştiğine tanık olunan, Hobsbawn’dan ödünç alarak, aşırılıklar çağı 20. yüzyıl, tarih için de tarih yazımı için de yeni yönelimlere yol açtı. Aynı tarih okulundan gelen kuşaklar arasında da farklılıkların olduğu bu yüzyıl aynı zamanda bir sanat ve endüstri olarak sinemanın da yüzyılı oldu.

## 2.1. E. H. CARR’IN GEÇERLİ SORUSU

“Tarih nedir?”<sup>1</sup> sorusunun, engin bir konuya dair üretilmiş bu basit sorunun peşinde pek çok insan vardır. Tarih yazanların, tarih okuyanların, tarih bilgisiyle çalışmalarını, araştırmalarını sürdürenlerin de aralarında olduğu pek çok insan. Tarih nedir sorusunu yanıtlamayı denerken, yanıt bilerek ya da bilmeyerek zaman içindeki

---

1 Bu sorunun ad verdiği kitabıyla E. H. Carr temel bir referans kitap olmaya devam ediyor. İlk kez Ocak-Mart 1961’de Cambridge Üniversitesi’nde verilmiş konferanslardan oluşan bu kitap Türkçe’ye 1980 yılında çevriliyor. (Carr, E. H. (2005). *Tarih Nedir?* M. G. Gürtük (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. s. 11-41) Bunun dışında tarihe ilişkin değişik tanımlar, sıradan tarih dersi kitaplarından, tarih araştırmalarını konu alan pek çok kaynakta yer alabiliyor. Gilderhus, M. T. (200). *History and Historians a Historiographical Introduction*, USA: Prentice Hall. s.1-10; Palmer, B.D. (1997). “Old Positions/New Necessities: History, Class, and Marxist Metanarrative”. *In Defense of History*. E. M. Wood, J. B. Foster (eds.) New York: Monthly Review Press. s.65-66; Özbaran, S. (2005) *Tarih, Tarihçi ve Toplum*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları. s.10-16.

tutumumuzu yansıtır ve daha geniş bir soruya, içinde yaşadığımız toplum hakkında ne düşündüğümüz sorusuna vereceğimiz karşılığın bir parçasını oluşturur (Carr, 2005, s.10-11). Bu yanıt arayışında, tarihe dair belli unsurların; zamanın ve toplumsal görüşün belirleyiciliğinin öne çıktığını görürüz. Dolayısıyla tarihe bakış zaman içinde ve zaman içinde takınılan tutumla değişikliğe uğrayabilecektir. Bu değişikliğin takibi bize zamanın ve değişen dönemlerin takibini de sağlayacaktır.

Tarihe ilişkin tanım ve görüşlerin kırılmasına neden olan belli dönem ve isimlerin olması tarihin tarihsel bir bakışla gelişiminin ele alınabileceği anlamına gelir. *Tarih Sumer’de Başlar*<sup>2</sup> zamansal olarak bir takvim çıkarılabileceği, dolayısıyla kronolojik olana gönderme yaparken ilk yazılı kaynakların bulunduğu bir uygarlıkla beraber -Sumer edebi metinlerinin çözülmesiyle- bu metinlerin kendisi tarih için bir başlangıç noktası, bir milat olur. Oysa bir başka takvime göre milattan önce 3000’li yıllara ait bir uygarlıktır Sumerler. Mezopotamya’dan Sumerler, Anadolu’dan Hititler, Mısır, Çin ve Hint uygarlıklarına ait edebi, mitolojik ve dinsel içerikli metinler “geçmişe dair” önemli bilgiler içeren metinlerdir. Eski Yunan uygarlığından Halikarnaslı Herodotos’la beraber bir yöntem, yöntem arayışı da tarihe dahil olur. Herodotos’u eleştiren Thukydides de yine tarih yöntemi arayışının bir parçası olur. Aydınlanma ile beraber bilimin yöntemi ve amaçları konusunda üretilen düşünceler tarihi de etkileyecektir; Voltaire’in doğa bilimlerinde olduğu gibi tarih biliminde de yasaların olabileceğini söylemesi bu duruma en belirgin örneği oluşturur. Döneme dair bir başka belirgin örnek 18. yüzyıl terminolojisiyle “felsefi” tarihçilerin, toplumsal kuramcılarının ortaya çıkışıdır. Tarihin siyaset ve savaş gibi geleneksel konularından uzaklaşarak, ekonomi, sanat, hukuk, geleneklerin gelişimi gibi çözümleyici toplumsal tarih araştırmaları ortaya konmaya başlar. Adam Smith’in *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (Ulusların Zenginliği, 1776) Avrupa’nın kısa bir ekonomik tarihi olarak da okunur. Voltaire’in *Essai sur les mœurs*’ü (Adetler Üstüne

---

<sup>2</sup> Yazılı tarihi başlatan Sumerlere burada, Samuel N. Kramer’in yazdığı ve Muazzez İlmiye Çığ’ın çevirisiyle Türkçe okuma şansı bulduğumuz kitabının adıyla bir başka gönderme yapılabilir. Çiviyazısıyla kil tabletlere geçirdikleri aşk şarkısından (Kramer, 1995, s.191), vergi indirimine (Kramer, 1995, s.37) pek çok konuyu içeren bu yazılar insanlık tarihine dair de çok şey söyler.

Deneme, 1756) Avrupa'nın toplumsal yaşayışı üzerinedir. Doğrudan doğruya kaynaklara dayanmayan, "adetler" in gelişimi üzerinden toplumsal bir tarih incelemesi olarak değerlendirilir (Burke, 2005, s.5). Marx ve Engels'in tüm eserleri de bu kapsamda değerlendirilebilir. Komünist Manifesto hem yazıldığı dönemin (1848) Avrupa'sını hem de bir tarih anlayışını ortaya koyar (Marx ve Engels, 2003, s.9-12):

*"Avrupa'da bir hayalet dolaşıyor-komünizm hayaleti. Eski Avrupa'nın tüm güçleri, Papa ve çar, Metternich ve Guizot, Fransız radikalleri ve Alman polisleri, bu hayaleti kovmak üzere kutsal bir ittifak kurdu. (...) Şimdiye kadarki tüm toplum tarihi sınıf mücadeleleri tarihidir. Özgür insan ve kalfa, kısacası ezen ve ezilen, sürekli karşıtlık içinde bulundu ve kesintisiz bir biçimde bazen gizli, bazen açık, ama her seferinde tüm toplumun devrimci bir dönüşümüyle ya da mücadele eden sınıfların birlikte çöküşüyle sonuçlanan bir mücadele yürüttüler.*

*Tarihin önceki çağlarında, neredeyse her yerde, toplumun farklı katmanlar halinde tümüyle bölünmesini ve toplumsal konumların farklı biçimlerde kademelenmesini buluyoruz. Eski Roma'da partisyenler, şövalyeler, plebler ve kölelerin; ortaçağda feodal beyler, vasallar, lonca üyesi ustalar, kalfalar ve serflerin varlığının yanında, bu sınıfların da neredeyse tümünde özel kademelenmeler var.*

*Feodal toplumun yıkıntularından doğan modern burjuva toplum, sınıf karşıtlıklarını ortadan kaldırmadı. Yalnızca eskilerinin yerine yeni sınıflar, yeni baskı koşulları ve yeni mücadele biçimleri koydu."*

Marx'ın yazdıklarından yola çıkarak bir tarih teorisi oluşturmak mümkündür. Nitekim bu yöndeki çalışmalardan biri de Gerald A. Cohen'e aittir. Cohen, sadece bir tarih felsefesini değil, yaşananları, olup bitenleri yansıtan değil olup bitenlerin iç dinamiğini anlamaya bir katkı olarak tarih teorisinin öncü kavramları olarak üretici güç ve ekonomik yapı kavramlarını Marx'ın eserlerinde ele alarak ilerler (Cohen, 1998, s.42). Hızla sanayileşen toplumu anlamaya ilişkin özellikle ekonomik anlamda artan ilgi pek çok toplumsal ve ekonomik yoruma yol açmıştır. Karl Marx'ı yorumlamaya sevk eden ise sanayileşmeye, sanayileşmenin getirdiklerine duyulan hayranlık değil,

sanayileşmenin karanlık çehresi; 19. yüzyılın doğmakta olan sanayi toplumunun çalışanların yaşamına getirdikleri (Breisach, 2009, s. 371) ve yarattığı dönüşüm süreçleridir.

Toplumsal tarih incelemelerine, Voltaire'in icat ettiği farklı anlamlarda kullanılan "tarih felsefesine" kayıtsız kalınması ve başat bir eğilim olarak tarihin bir olaylar dizisi, geçmişte olanların ortaya çıkarılarak gelecek kuşaklara aktarılması uğraşı olarak tarih anlayışının hakim olması bir noktada kırılır. Tarihi olgulara dayalı bir pozitivizm haline getiren, 20. yüzyılda oluşan tarihyazıcılığın öncülük eden Alman tarihçi Leopold von Ranke, tarihinin ödevinin yalnızca "nasılsa öylece göstermek" (wie es eigentlich gewesen) olduğunu söyler ve "bu çok derin anlamlı olmayan özdeyiş" (Carr, 2005, s.11) şaşırtıcı bir başarı sağlar. Pozitivistler, önce olguları ortaya koyun, onlardan sonuç çıkarın derken olguların seçimine ilişkin seçicinin bilincinden bağımsızmış öngörüsü yapıyorlar. Olguların kendiliğinden konuştuğu kabul görüyor. Olgular hakkında, tarihi olguları geçmişe ilişkin diğer olgulardan ayıran ölçüt hakkında, olguları derleyen "seçici", "gözlemci", tarihçi hakkında soru sormayan tarihçiler, tarihteki anlamın da tarihte saklı, kendiliğinden belli olduğuna inanıyor ve bir tarih felsefesine sahip olmak gerektiğini kabul etmiyorlardı.

*"Eskiden İngiliz tarihçileri tarihin bir anlamı olmadığına inandıklarından değil bu anlamın onun içince saklı ve kendiliğinden belli olduğunu sandıkları için bir tarih felsefesine sahip olmak gerektiğini kabul edemiyorlardı. Liberal 19. yy tarih görüşünün, dünyaya serinkanlı ve kendine güvenli bir bakışın ürünü olan laissez-faire ekonomik öğretisiyle yakın bir benzerliği vardı. Herkes kendi işine baksın, gizli el evrensel uyumu nasılsa sağlar. Tarihin olgularının kendileri, daha yüksek amaçlara doğru, iyicil ve görünüşte sınırsız bir ilerleyiş gibi üstün bir olgunun belirtileriydi. Bu masumluk çağıydı ve tarihçiler cennet bahçesinde tarihin tanrısının önünde çırılçıplak ve çıplaklıklarından utanmadan dolaşıyorlardı." (Carr, 2005, s.24)*

Tarihte olgular kültürünün sorgulanmaya başlanması, olguların yalnızca tarihçiler ele aldığı anda anlam ifade etmeye başlaması, olguları belli bir bağlam içinde sıralama kararını verenin tarihçiler olması; dolayısıyla tarih ve tarihinin yaptığı işin

sorgulanması 19. yüzyıl sonundan itibaren tarihin başlıca konularından birini oluşturmaya başladı. Tarihin ne olduğu, tarihçi ve olguları tartışıldıkça tarihin değişik tanımlarının ortaya çıkması böylelikle mümkün olur. Carr'a (2005, s.35) göre tarih, "tarihçi ile olguları arasında kesintisiz bir karşılıklı etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bitmez bir diyalogdur." Geçmişe ilişkin sıradan bir olgunun tarihi bir olguya dönüşme süreci bir tez ya da yorumu geçerli ve anlamlı kılacak bir biçimde bu tez ya da yorumun tarihi olgunun içinde yer almasıyla ilgilidir. Tarihin belli başlı kaynakları olarak görülen ve saygınlığı yukarıda görüldüğü üzere uzun zaman sorgulanmayan belgeler, özellikle yazılı belgeler (resmi yazışmalar, anlaşmalar, anılar, özel mektuplar, resmi raporlar, kira kayıtları vb.) de olgu kültüründen farklı muamele görmemişlerdir. Oysa, belgeler de o belgeyi yazanın ne düşündüğünden, ne düşündüğünü sanmalarını istediğinden fazlasını söylemez. Dolayısıyla hiçbir tarihçi bu belgeleri çözümlemeye girişmedikçe bir anlam taşımaz. Tarihçi tarafından işlenmek zorunda olan bu belgelerle tarihçi bir işleme sürecini gerçekleştirir. "Elbette olgular ve belgeler tarihçi için zorunludur. Fakat onları bir fetiş haline getirmeyin. Olgular ve belgeler kendi başlarına tarihi oluşturmazlar, içlerinde şu sıkıcı 'tarih nedir' sorusuna hazır bir cevap taşımazlar." (Carr, 2005, s.23)

Tarihe ilişkin kavramsal tartışmalar özellikle tarih yazımının tarihi kitaplarında karşımıza çıkar. Bu tür bir tarih yazımıyla, tarihin tarihiyle karşılaşmak sıradan insan için şaşırtıcıdır. Tarih yukarıda pek değinmediğimiz biçimde çoğu zaman sıradan insan için okul kitaplarından öğrenilen bir tarihtir ve yine çoğu zaman belirlenmiş bir zaman dilimine ait ulusal tarih anlatımından ibarettir. Yazılan, okunan, eğitimi verilen tarih üzerine yapılmış çalışmaların, tarih yazımı eleştirilerinin de dahil olduğu, tarihi yazanın ya da yazılmış tarih üzerine çalışanın bakış açısı, belirlediği çalışma alanı ve yöntemi belli ayrışmalara neden olmaktadır. Ele aldıkları alan ve sahip oldukları yaklaşımın belirleyiciliğinde öne çıkan tarihçilerin oluşturdukları, dahil oldukları belli eğilimlerin, akımların, okulların tarihini yazmak da mümkün olduğundan tarih yazımının tarihinden bahsedebilmekteyiz bugün. Yine bugün tarih yazımının daha da çeşitlendiğini gözlemliyoruz. Yaşanıldığı, yazıldığı tarihten uzaklaşıldıkça tarihi de, tarihçileri de yazmak, değerlendirmek kolaylaşır. Bu nedenle tartışmalı konulardan biri olan "nesnel yargılama" için zamana ihtiyaç vardır.



*“1920’lerin tarihçisi nesnel yargılamaya 1880’lerin tarihçisinden daha yakındır; 2000 yılının tarihçisi ise belki çok daha yakın olacaktır. Bu bana tarihte nesnellğin burada ve şimdi var olan bazı yerleşik ve değişmez yargı ölçütlerine dayanmadığı ve dayanamayacağı, ancak gelecekte yer alan ve tarihin akışı ilerledikçe kendini ortaya koyan bir ilerleme ölçütüne dayandığı ve dayanabileceği yolundaki tezimin doğruluğunu göstermektedir. Tarih yalnızca geçmiş ile gelecek arasında tutarlı bir ilişki kurduğu zaman anlam ve nesnellik kazanır.” (Carr, 2005, s.146-147)*

Tarihi yazanlara ilişkin biz de “nesnel bir yargılama”da bulunabiliriz. Hem yaşanan gelişmelere daha uzaktan bakabilmemiz hem de geçmişten başlayarak günümüze, içinde yaşadığımız zamana uzanan tarih yazımını toplumsal, siyasal ve ekonomik gelişmelerle bağlarını kurarak ele almanın sonuçlarını değerlendirebilmemiz bakımından. Anlatıya, olaylara dayalı bir niteliğe sahip 19. yüzyıl tarih yazımı, 20. yüzyılda sosyal bilimlerin dayandığı tarihsel araştırma ve yazma biçimlerine dönüşmesinin tarihi ve bugün için yaşanan toplumsal değişimlerin de etkisiyle farklı yönelimlerin (mikro tarih, kültür tarihi vb.) ortaya çıkışı. Sinema ve tarih ilişkilerinin yakın mercek altına alınmasının başlangıcı da bu yeni dönemde gerçekleşiyor.

Yeni dönem tarih yazımında gerçekleşenleri tespit ederken, tarih yazımının neye yaklaştığını ya da neye dönüştüğünü de tespit edebiliyoruz. Yeni yönelimin uzaklaştıklarından da burada bahsetmekte yarar vardır. Tarih’te yeni tartışma alanları ya da farklı alanlarla daha sıkı ilişkiler kurarken belli yöntem ve teknikler de dönemin ideolojik, politik ve akademik atmosferinden de kaynaklanan biçimde değişime uğrayabiliyor. Sınıfsal perspektiften uzaklaşılması bu sürecin yaşanan sonuçlarından biri oluyor. “Sanayi toplumundan iletişim toplumuna” doğru bir dönüşüm tarif edilirken tarih yazımı da cinsiyet, ırk, etnik farklılıklar ve yaşam tarzları üzerine bilinç üreten, tarihsel bilinç üreten bir dönüşüm yaşamaya başladı denilebilir. “Sınıftan kaçış” sürecini de başlatan bu dönüşüm ekonomik gelişimin, kapitalist sistemde ilerleyişinin bir sonucundan bağımsızlaşarak merkezi bir önem kazanan çevre sorunlarının ele alınışında da rahatlıkla gözlenebilir. Kültür tarihine ilgi de bu çerçevede değerlendirilebilir. Kültür tarihine artan ilginin nedenleri ve ortaya çıkmış külliyat da aynı sürece denk gelir.

Toplumsal hayattan ve ekonomik ilişkilerden soyutlanmış bir kültürel hayat tanımı ve tarihi, marksist geleneğin zayıfladığı bir dönemde önem kazanmıştır. Bu anlamda, kültür tarihleri, çoğunlukla siyasal bir bakış açısını dışlayarak, sınırlı bir alanda kendilerini var etmekte. Tüm bir kültür tarihi yazımının marksizme mesafeli olduğu belki söylenemez ancak yine de kültür tarihinin çoğu zaman marksist bir perspektife mesafeli yazılmış olması marksistlerin de sorumluluğundadır elbette. Marksistlerin daha çok eleştirileriyle var oldukları kültür tarihinde Peter Burke bu eleştirilere iki başlıkta kitabında yer verir (Duyan, 2007):

*“Kültüre klasik yaklaşıma yöneltilen başlıca marksist eleştiri, onun ‘havada’ kalması, yani herhangi bir ekonomik ya da toplumsal temele dayanmamasıdır. Burckhardt’ın daha sonra kendisinin de kabul ettiği gibi, İtalyan Rönesans’ının ekonomik temelleri üzerine söyleyeceği çok az şey vardı; Huizinga ise geç Ortaçağlardaki ölüm duygusu üstüne yorumunda Kara Ölümü (veba) düpedüz görmezden gelmişti. Yine, Panovsky’nin denemesi de Gotik mimarlığın ve skolastisizmin başarılarından sorumlu olan iki toplumsal grubun –taşduvar ustalarıyla bilim/sanat ustalarının- temasından pek söz etmemekteydi.*

*Klasik kültür tarihçilerine yöneltilen ikinci bir marksist eleştiri, onları kültürel türdeşliği fazla abartmak ve kültür çatışmalarını ihmal etmekle suçlamaktır. (...)*

Kültür tarihi, gündelik hayatı ve çoğunlukla halkın yaşantısını konu edinmiştir. Gündelik hayatın, ideolojinin en yoğun olarak işlediği alan olduğu gözetildiğinde böyle bir tarihin marksist bakış açısıyla ele alınabileceği, zenginleştirilebileceği ortada. Ne tarih, ne felsefe, ne ekonomi ne de sanat kendi başlarına ve kendi içlerinde değerlendirilmeyeceği ve siyasal olanın dışlanmayacağı düşünüldüğünde; siyasi alan olarak halk kültürleri, muhalefeti ve mücadelesi bu tarih yazımında yer alabilecektir.

“Sınıftan kaçış” olarak değerlendirilebilecek yeni ya da geçmişten geleceğe süregelen tarih yazımlarında “Marx’tan kaçış” ise bu derecede kolay olmayacak görünmektedir. Bunun temel nedeni Marx’ın yapıtlarında rastlanan belli dönemlere, olaylara ilişkin tarihi değerlendirmeler değil bir metodolojisinin olmasıdır. “Marx hala,

yeterli denebilecek her tarih çalışmasının asli temelidir, çünkü –şimdiye kadar- bir bütün olarak tarih üzerine metodolojik bir yaklaşım formüle etmeye, insanın toplumsal evriminin bütün sürecini zihninde tasarlayıp açıklamaya bir tek o girişmiştir.” (Hobsbawm, 1999a, s.256)

Tarih anlayışının genel olarak egemen ideolojiyle şekillendiği idealist tarih anlayışı iki temel biçimde kendisini gösterir. Hikayesi anlatılmaya değer “büyük adamların” iradeleriyle belirledikleri iradeci anlayış ve kaderci anlayış. Kaderci anlayışta da tarihin akışını “küçük insan” değiştiremez zaten. Birbirinin zıddı gibi görünse de bu iki anlayış çoğu zaman birbirini destekler ve besler biçimde geçerli kılınır veya uygulanır. Tarihi olayların ele alınışı bu iki anlayışı da içererek aktarılır. Tarihi olaylar, tarihi gerçekler kendilerini kaçınılmaz ve karşı konulmaz olgular olarak ortaya koyarlar. Bu olguyu kaderci ya da iradeci biçimde açıklama çabaları bir taraftan tutarsızlık yaratırken bir taraftan da ısrarla kullanılmaya devam edilir. Büyük adamların mutlaka kahraman olmadığı durumlar da tarihe içkindir. Tarihin akışını belirleme ve belirleyememe durumları tıpkı Osmanlı tarihinde olduğu gibi güçlü ve zayıf kişilikli padişahlara bağlı olarak değişir. Tarihte kazanan ve kaybeden bu büyük adamlardır çoğu zaman. Neden savaşıldığı, neden kazanılması gerektiği, savaşın karşı tarafının salt düşman olduğu ya da hiç anılmadığı; aidiyet hissedilen, aidiyet bağı olan ülkeden yana olmanın dışında bir seçeneğin olmadığı bir tarihtir bu. Bu 'tarihte' gerçek hayat, üretim, üretim ilişkileri, maddi çıkarlar, sınıflar, ezenler-ezilenler, sömürenler-sömürülenler yoktur. İyiler ve kötüler vardır (Aristo Mantığı)<sup>3</sup>.

Bu tarih anlayışlarına karşı Marx (ve Engels) tarihte belirleyici olan nesnel-maddi etmeni vurgularlar:

*“Varlıklarının toplumsal üretiminde, insanlar, aralarında, zorunlu, kendi iradelerine bağlı olmayan belirli ilişkiler kurarlar; bu üretim ilişkileri, onların maddi üretici güçlerinin belirli bir gelişme derecesine tekabül eder. Bu üretim ilişkilerinin tümü, toplumun*

---

<sup>3</sup> Oysa bütün bir tarih, Marx’ın bilinen deyişiyle “sınıf savaşlarının tarihidir”; bütün bir tarih determinizm ve voluntarizm zıtlarının birliği ve mücadelesi sonucunda ortaya çıkar (Parkan, 2010).

*iktisadi yapısını, belirli toplumsal bilinç şekillerine tekabül eden bir hukuki ve siyasal üstyapının üzerinde yükseldiği somut temeli oluşturur. Maddi hayatın üretim tarzı, genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel hayat sürecini koşullandırır. İnsanların varlığını belirleyen şey, bilinçleri değildir; tam tersine, onların bilincini belirleyen, toplumsal varlıklarıdır.” (Marx, 1993, s.25)*

Marks ve Engels dünya görüşlerini tarih üzerine inşa ederken; Tarihin sınıf savaşımının tarihi olduğunu belirtiyor ve kuramlarını tarihsel yazı ve çalışmalara dayanarak üretiyorlardı. Sınıfsal ayrımlar, çatışmanın biçimi, üretimin kendisi toplumsal ve ekonomik gelişimin farklı noktalarına denk düşerler. Üretim tarzları olarak antik kölelik dönemi, feodal dönem ve kapitalist dönemin sınıfları, işleyişi, toplumsal örgütlenmesi, yaşamı birbirinin içinden geçecek, öne çıkacak ve birbirinden farklı olacaktır.

Bu tarih anlayışına ekonomi temelli bir anlayış olduğu, bireysel iradenin yok sayıldığı yönünde gelen eleştirilere Engels tarafından verilen yanıt bu tarih anlayışını daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır.

*“Materyalist tarih anlayışına göre tarihte son kertede belirleyici öge, gerçek yaşamın üretimi ve yeniden-üretimidir. Marx da ben de bundan daha çoğunu hiçbir zaman ileri sürmedik. Bundan ötürü, herhangi bir kimse ekonomik öge tek belirleyicidir anlamına gelecek şekilde bu önermeyi çarpıtırsa, onu, boş, soyut, anlamsız bir söz haline getirmiş olur(...) Tarihimizi biz kendimiz yaparız, ama her şeyden önce çok belirlenmiş öncüllerle ve koşullar içinde. Bunlar arasında en sonunda belirleyici olanlar ekonomik koşullardır. Ama siyasal olanlar vb. ve hatta insanların beynine musallat olan gelenekler bile, kesin belirleyici olmasalar da, bir rol oynarlar (...) Bununla birlikte, tarih öyle bir biçimde ilerler ki, nihai sonuç, her zaman birçok bireysel irade arasındaki çatışmalardan çıkar; bu bireysel iradelerden her birini ne ise o yapan şey de bir yığın tikel yaşam koşullarıdır.” (Marx ve Engels, 1996, s.236-7)*

Öznel unsurun ya da bireyin yok sayılmadığı, etkisinin ne olduğu sorgulanırken bu etkinin gücünü artırmak konusundaki koşullar ortaya konur. Tarihi değiştirme çağrısı içeren bir düşünce elbette insanları ve onların değiştirebilme,

dönüştürebilme kabiliyeti ve potansiyelini de içerir. Kendi tarihlerini keyiflerine göre değil, kendi seçtikleri koşullarda değil geçmişin aktardığı koşullarda yapan insanların tarihidir, tarih.

Bir tarih yazımı tarihçisi, etkileyici *İngiliz Marksist Tarihçiler* ( *The British Marxist Historians*) kitabı yazarı Harvey J. Kaye'in (2009, s.22) sorusunu bir nokta koymak için sorabiliriz burada: İster ahlaki, ister entelektüel, ister siyasi olarak geçmişe, bugüne ve muhtemelen geleceğe dair analizlere başlamak için sömürü ve baskı ilişkileri ve bunların içerdiği çatışmalar hakkında soru sormaktan daha iyi bir yol olabilir mi?

## 2.2. GEÇMİŞ VE BUGÜN VE BELLEK OLARAK TARİH

*Tüm yaşamımızı şekillendirenin bellek olduğunu fark edebilmemiz için, çok az da olsa belleğimizi yitirmeye başlamış olmamız gerekir. Kendini ortaya koyamayan bir akıl, nasıl tam anlamıyla bir akıl sayılamazsa, belleksiz bir yaşam da, yaşam sayılamaz. Belleğimiz bizim tutarlılığımız, varlık nedenimiz, davranışlarımız ve duygularımızdır.*

*(Bunuel, 1987, s. 10-11)*

*Geçmiş yabancı bir ülkedir. Her şey orada farklı yapılıdır.*

*(Hartley, 1967, s. 3)*

*Geçmiş içinde yaşanacak bir şey değildir. Geçmiş, eyleme geçerken içinden bir şeyler çekip çıkarttığımız bir sonuçlar kuyusudur.*

*(Berger, 1995, s. 11)*

Tarihçi ve felsefeci Robin George Collingwood, tarihinin üstünde çalıştığı geçmişin, ölü bir geçmiş olmadığını, belli bir anlamda bugün hala yaşayan bir geçmiş olduğunu söyler. Ancak geçmiş bir eylem, tarihçi onun ardında yatan düşünceyi anlamadıkça ölüdür, yani tarihçi için anlamsızdır. Bu nedenle “tarihsel düşünce geçmişte insanların başına gelmiş belli deneyimlerin tarihinin zihninde yeniden temsili

[canlandırılması]dır” (Collingwood, 2005, s. 303). Geçmişin yeniden temsili sürecini olguların seçilmesi ve yorumlanması oluşturur. Tarih yorum demektir. Tarihçi yorum yaparken, hayalgücünü de işin içine katarak insanların zihniyetlerini, eylemlerinin gerisinde yatan düşünceleri anlamaya çalışır. En önemlisi, geçmişe ancak bugünden bakabiliriz. Geçmiş kavrayışımız bugüne ait kavramlarla, bugüne ait siyasi atmosfer içinde oluşacaktır. Tarihçi de geçmişe değil, bugüne, çağına ait bir insandır. Dolayısıyla belirli bir tarihi döneme hakim ideolojinin, dönemin tarih yorumlarında da geçerli olduğu görülecektir. John Burckhardt’ın deyişiyle, tarih “bir dönemin öbüründe kayda değer bulduklarının yazımıdır.” (Carr, 2005, s.64)

Tarihçi de, eylemlerini yazdığı kişiler de, içinde buldukları toplumun ve belli bir dönemin ürünüdürler. Aralarındaki etkileşim tarihçinin ait olduğu bugünle, eylemin ya da kişinin ait olduğu geçmiş arasındaki etkileşimdir. Tarihçi, tarih yazmaya başlamadan önce olduğu gibi tarih yazarken de ait olduğu toplumun hem bir parçası hem de o toplumun sözcüsü durumundadır. Durağan olmayan zaman içinde hareket eden toplum ve toplumsal olaylar gibi tarihçi de bu hareketin içindedir. Bu hareket hali ya da tarihsel akış tarih içinde karşılaştırmalara uygun bir zemin hazırlar.

*“Tarih harekettir ve hareket karşılaştırma demektir. Tarihçilerin ahlaki yapılarını ‘ilerici’ ve ‘gerici’ gibi karşılaştırmacı nitelikteki kelimelerle açıklamaya, ‘iyi’ ve ‘kötü’ gibi uzlaşmaz mutlaklarla açıklamaktan daha çok eğilimli olmalarının nedeni budur; bunlar farklı toplumları ya da olguları bazı soyut ölçütlerle değil, birbirleriyle ilişkileri içinde tanımlama girişimleridir. Üstelik bu sözde soyut ve tarih-dışı değerleri inceleyince, bunların da gerçekte tarihten temellendiklerini görürüz. Belli bir zaman ya da yerde belirli bir değer ya da ülkünün ortaya çıkışı, o yer ve zamanın tarihi koşullarıyla açıklanabilir.” (Carr, 2005, s. 95)*

Tarih durağan değildir. Zamanın beherinde yaşanmış olanları yeniden farklı biçimde ele alarak yazmak her zaman mümkündür. Tarihte geçmiş ve bugün ilişkisinin etkileşim içerisinde bir ilişki olması, bugünden geçmişe bakışın dolayısıyla tarihçinin bugünün değerlerinden bağımsız olmaması, tarihin bugünü belirlediği düşüncesinin tersi bir okumadır. Ampirik bir bakışla tarihin bugünü belirlediği düşüncesi tarihin iyi incelenmesi sonucunun bugünü daha iyi anlayacağımız sonucuna ulaştırır. Nitekim

tarafsız gözlem yapma, veri toplama, bunlara göre hipotez kurma gibi kavramlar da bu sonucu destekler. Tarihe bakışımızın nasıl biçimlendiğine ilişkin tersi okuma, tarihe bakışımızın ve bu bakıştan çıkardığımız sonuçların bugün değerlendirmemizi belirlemediğini tersine bugünü görüşümüzün tarihe bakışımızı belirlediği yönündedir. Bugünkü duruma yeni bir teşhis koyarak, çelişkileri ve toplumun genel yönelimlerini, sınıfların durumunu belli bir şekilde değerlendiriyoruz. Tarihe de, bu değerlendirme sonucu vardığımız kanıyı desteklemek için başvuruyoruz. Marx'ın önce Kapital'i, "kapitalist üretim tarzını" yazması yöntemsel olarak, tarihe kronolojik bakımdan tersinden başladığını gösterir. Marx, başlangıçtan değil, varılan yerden yola çıkarak (Belge, 1975, s.5) bir tarih yazmaya başlamıştır.

Halikarnassos'lu Herodotos, araştırmasını kamuya sunarken ki bu cümle dokuz kitaptan oluşan tarih kitabının da ilk cümlesini oluşturur, amacını belirtir: "İnsanoğlunun yaptıkları zamanla unutulmasın ve gerek Yunanlıların, gerekse Barbarların meydana getirdikleri harikalar bir gün adsız kalmasın, tek amacı budur; bir de bunlar birbirleriyle neden dövüşürlerdi merakta kalınmasın..." (Herodotos, 1991, s.17) Herodotos "tarihin babası" olarak ortak kabul gören bir isimdir. Herodotos'un önemi aynı izi süren tarihçi ardıllarının gelmiş olmasıdır. Herodotos'un bir tarih bakışı üretmesi ve ardıllarının da sahiplenmesi nedeniyle bildiğimiz anlamda yazılı tarih Herodotos ile başlatılır.

Herodotos, Thukydides gibi klasik antikçağ yazarları geleneği üzerinde yükselen klasik tarih yazıcılığı edebi bir biçimde geçmişin yeniden canlandırılmasına dayanır. Geçmişte olanların öykülenmesidir. Geçmişte olanları öyküleyen kişiler ya Herodotos gibi kendisinin görmüş geçirmiş olduğu olayları anlatır ya da ona aktarılanları. Söz konusu geçmiş olaylar çoğunlukla "büyük adamların" başından geçen büyük olaylardır. Tarihçi tuttuğu kayıtları içinde yaşadığı toplulukla paylaşır. Herodotos da kaydettiklerini kalabalık topluluklar önünde okur, özellikle savaşlar üzerine ilgi çekici bir "kompozisyon ve düzen" içinde verir söylevini. Geçmiş bugünün açıklamasını yapar. Geçmişte anlatılmaya değer hikayeleri olanlar büyük adamlardır. Geçmiş alınması gereken derslerle doludur. Bu nedenle geçmişin öğrenilmesi ve öğretilmesi gerekir. Yine bu nedenle tarihyazımı hafızayı güçlendirmek için gereklidir.

Amacı ve biçimi zamanının şiirine yakındır. Mitle gerçek arasında ayırım yapmak çok kolay değildir, aslında gerekli de değildir.

*“Herodotum cum lego, Homerum diquem videor legere/ Herodotos’u okurken, Homeros’u okuduğumu sanıyorum Aslında bu söz o kadar da abartılı değildir. Eski Yunan üzerinde çalışan Hannar Arendt ve François Hartog ile daha sonra da antik Roma’yı inceleyen Antoine Fauger epik şiir ile tarih arasındaki benzerliklere, farklılıklara işaret etmişlerdir. Her ikisi de belleğe dayanmaktadır, her ikisi hadiselerle hükümdarları hatırlamaktadır. Bu anlamda şair (Homeros) kahramanlara kleos, yani ün ve zafer dağıtırken, ölümlerinden sonra isimlerinin ölümsüzleşeceğini söylüyordu. Onların anısını yaşattıyordu. (...) Oysa Herodotos’un işi olayların ve insanların anısını gelecek kuşakların örnek alması için kaydetmek, muhafaza etmek ve aktarmaktı. Herodotos bunları zamana karşı savunuyordu.(...) Homeros ve Herodotos’ta olduğu gibi şair ve tarihçi ölüme, unutulmaya ve zamana karşı savaşıyorlardı. Onlar bellek için çalışan işçilerdi.” (Yılmaz, 2000, s.75)*

“Tarihin babası” Herodotos ile “edebiyatın kurucu” ismi Homeros arasındaki dil benzerliğinden ziyade geçmişe ve geleceğe dair ürettikleri ortak bakış önemlidir. Bugün tarih yazımlarına dair getirilen eleştiriler anlatım diliyle özdeşleşmiş olan bir bakışın eleştirisi olmak durumundadır. Ve belki bu bakış ile anlatım dili ayrıştırılmalı, özdeşleşmelerin önüne geçilmelidir. Oysa genellikle tersine rastlanmaktadır. Şiirin ya da genel olarak edebiyatın kendisini doğrudan bir tarihyazımı yerine konularak eleştirilmesi yanlış olacaktır ancak zamanına dair bir düşünce üretmesi, eleştirelilik taşıyıp taşımadığı konuları tarih için inceleme konusu olabilecektir.

Burada özellikle klasik tarihyazımında rastlanan ve zaman içinde gelişerek de olsa geleneksel tarihyazımında süregiden ortaklıkların altını çizmek amacıyla yetinerek yukarıda belirttiğimiz karakteristik özellikleri tekrar edebiliriz: Tarih yaşananları anlatır, yaşanmışa dayanır ve gerçekte nasıl yaşandığını anlattığı iddiasından ötürü, gerçek ve tarih birbiriyle örtüşür. Zaman kendini tekrar ettiğinden bir bellek olarak tarihi canlı tutmak, alınacak dersler için önemlidir. Tarihi olaylar, tarihi yapanlar ağırlıkla siyasi liderlerin işidir ve bu liderlerin niyetlerini kavramak da önemlidir.



Kendini tekrar eden zaman anlayışından sıyrılması, Fransız İhtilaliyle beraber kahramanların ve kralların yerini “ulus”un alması (Yılmaz, 2000, s.78), ulusal köken arayışları içinde geçmiş tarihlerin sorgulanmaya başlanması tarihe bakışta, tarihyazımında da değişikliklere yol açar.

Tarih insanın geçmişte yaptıkları, eyledikleridir. Geçmiş anlamak, geçmişimizi bilmek, geçmiş araştırma ve geçmiş ile bugünün ilişkisini kurmak da tarihi çalışma, inceleme olarak “tarih”in konusunu oluşturur. Bu ayrımı ne kadar sürdürebilir ya da aklımızda tutabiliriz bilmiyorum ama geçmiş tarihinin olduğu kadar kendi halinde insanların da ilgisini çekebilir, merakını uyurabilir. Sinema bu merakı gidermenin de bir yöntemi olarak karşımıza çıkar. Burada sinemacının yaklaşımı dışında seyircinin alımlaması, sinema ve tarihle kurduğu ilişkinin dolayımı üzerine de düşünülebilir. Homeros ya da Herodotos bugün hala sinemanın da en önemli kaynakları, yapıtları arasındadır.

Geçmiş geride kalmıştır. Olup bitmiştir. Tarih tarihçilerin uğraşlarında geçmişten çıkarttıkları ve bugün yazıya döktükleri şeydir. Böylelikle tarih tarihçilerin eserine dönüşür. Dolayısıyla okuduğumuz eser tarihe dair tarihinin eseridir. Sinema tarihi kitabına “Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi” diyen sinema tarihçisi Rekin Teksoy bu yazımın özgüllüğünü belirtmekle yetinmemiştir aslında sinema tarihlerinin ve tarihlerin elbette, başka yazarlar tarafından farklı yazılabilme potansiyelinde de işaret eder. Okuduğumuz sinema tarihidir evet, ancak başka bir tarihinin ele alacağı konu, dönemlerin yoğunluğu, öne çıkardığı yönetmen ve filmler taşıdığı dünya görüşü ve kullandığı yöntem de aynı geçmiş yazıya dökmek amacıyla da olsa farklı olacaktır. Üstelik sinema tarihi çalışmaları hem sinema çalışmaları hem de tarih disiplininin kendi içindeki tartışmalardan da doğrudan etkilenerek bir başka çetrefilli konuyu oluşturacaktır.

Sinema tarihi, toplumsal tarih ya da kültürel tarih, tüm bir tarih geçmişin, yitip gitmesini önlemek için, onu bugüne çekme çabası olarak da görülüyor. Geçmişin şimdileştirilmesi, şimdiye ya da bugüne çekilerek saptanması, yeniden kurgulanması, inşası etkinliklerini içerir. Tarih yazma etkinliği de insanın anımsama etkinliğini andırır (İnam, 2005, s.199), içerir.

Tarihin ilişkili olduğu ve her dönemde güncelliğini koruyan kavramlardan biri de bellek olur böylelikle. Bellek, hafıza kavramları kayıp, unutma ve canlandırma fiilleriyle yan yana durur. Bireysel hafızaların hatırladıklarının sınırlı olmasından ayrı biçimde toplumsal bellek, kolektif bellek için bu sınır daha çok resmi tarih ve ülkenin resmi politikalarıyla sınırlanır veya çelişir.

Tarih geçmişi hatırlamanın, bellek sahibi olmanın bir aracıdır aynı zamanda. Unutturulan ya da belletilen resmi belleklerin dışında yapılan çalışmalar bir bellek-tarih oluşturulması için verilen çabaları oluşturur. Konuyla ilgili Türkiye'ye ilişkin somut bir durumdan yola çıkabiliriz. Türkiye için askeri darbe ile toplumsal yaşamın darbe aldığı 12 Eylül, 1915 Ermeni Tehciri bu duruma örnek oluşturan olaylardır. Bellek ya da yaşananların kaydı, bizi yaşananların tekrarından da kurtarması beklenir ancak insan ya da toplumsal hayatların mekanik bir işleyişe sahip olmaması bu duruma da engel olabilir.

Homeros'tan ülkemiz sivil toplum kuruluşu Tarih Vakfı'na bellek kaydı adına yapılan çalışmalar önem yitirmez ancak bellek kaydının nasıl yapılacağı bir sorunsalı oluşturur. Tarih Vakfı projesi Bellek'12'nin yöntemini burada bir örnek olarak verebiliriz. 12 Eylül 1980 Askeri Müdahalesini Türkiye için tarihsel bir dönüm noktası olarak kabul eden Tarih Vakfı, yaptığı çağrıda Bellek'12 girişimiyle, bu sürecin “yargılanmasını” değil, Türkiye'deki bütün toplumsal kesimleri doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyen bu sürece ilişkin her türlü belgeyi toplamayı ve üretmeyi hedeflediğini, herhangi bir siyasal ya da ideolojik ayırım gözetmeden, ülke yakın tarihine, bilgi ve belgelere dayalı bir ışık tutmayı amaçladığını belirtiyor.

Yakın tarih araştırması, öncelikle bir arşiv sonrasında bir 12 Eylül müzesi oluşturulması bu sürecin sonunda planlananlar. Bu süreçte; Bellek'12 kapsamında toplanması ve üretilmesi hedeflenen belgeler, şiir, hikaye, deneme gibi edebiyat metinleri; özel mektuplar; her türlü resmi yazışma ve belgeler; iddianameler; savunmalar; dava delilleri; sözlü tarih video görüntüleri ve ses kayıtları ile bunların deşifreleri; anı defterleri; tarih, yer ve konu ayrımı yapılmaksızın her türlü bildiri, afiş, broşür, dergi, gazete, kitap, bülten gibi basılı metinler; tarih, yer ve konu ayrımı

yapılmaksızın her türlü fotoğraf, ses kaydı, müzik, her türlü formatta filmler gibi görsel malzemelerden oluşuyor.<sup>4</sup>

Yukarıdaki kaynaklar bize sıradan insanların tanıklıklarını belli bir yöntemle kayda alan dolayısıyla bireysel belleğe dayanan sözlü tarih çalışmalarının da bellek ve tarih kapsamında yer aldığını; ses ve görsel kayda alınabileceğini gösteriyor. Sözlü tarih ve görsel kayıta belgesel sinema ilişkisi çalışma yöntemi ve sonuçları itibarıyla hem bir ortaklık taşıyor hem de bir karşılaştırmayı hak ediyor.

Sözlü tarihin kendisi de tarih yazımının tarihsel sürecinde oldukça tartışmalı başlamış ve tarihte açılan bir delik olarak görülmüştür<sup>5</sup> (Neyzi ve Rıza, 2009). Sözlü tarihle akademinin dışına çıkılmaya başlanmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası 1960'larda sıfırdan tartışılmaya başlanan, tarih nedir sorusu bir yandan çok temel ve basit gözükmeyle birlikte bir yandan da tarihin tartışmalı bir alan olduğunun göstergesidir. Tarihin kimin için, neyin ve kimin tarihi olduğu sorusu; en çok devletlerin tarihi ve resmi bir tarih olduğu şeklinde yanıt buldu. Tarih eğitimi de bu tarih anlayışının bir sonucuydu. Sesi duyulmayanların, sesi geçmeyenlerin sesi de vardı ve kaydedilmeliydi. Siyahların, kadınların, işçi sınıfının, sömürgecilerin, madunun, mağdurun ve mağlubun tarihi böylelikle yazılmaya başlandı. Sözlü tarih çalışmaları otobiyografi değildir. Sözlü tarih çalışmaları sıradan insanların anlatılarına dayanır. Sözlü tarih çalışmalarında öncü ülke tarihçileri Almanya'da öne çıkmıştır ve belki de ilk örnekleri Yahudi Soykırımı nedeniyle travma çalışmalarıyla ortaya çıkmıştır. Sözlü tarihin "tarih"e katkısı en çok da Almanya'da hissedilir denilebilir çünkü Almanya kendi belleğini reddetmedi, kendi tarihinin bir parçası kıldı. İkinci Dünya Savaşı

---

<sup>4</sup> Bkz. <http://www.tarihvakfi.org.tr/haberayrinti.asp?ID=384> Ülkemizde kamu kurumlarından ziyade sivil toplum kuruluşlarının bellek-tarih ya da alternatif-tarih olarak sözlü tarih ve tanıklıklara başvurmanın öncülüğünü yaptığı söylenebilir.

<sup>5</sup> 2009 yılında 12. kez yapılan Belgesel Sinemacılar Birliği tarafından düzenlenen 1001 Belgesel Film festivali konusunda yapılan söyleşi ve konferansların önemli bir bölümünün başlığı tarihle, sosyal hareketlerle ilişkilendirilen bir belgesel sinemaydı. Tarihi Sümerbank binasında gerçekleşen bu söyleşilerden birinin başlığı da "Sözlü Tarih ve Belgesel Sinema" iken katılımcıları sözlü tarih atölyeleri de düzenleyen tarihçi Leyla Neyzi ile belgesel sinemacı Enis Rıza idi.

sırasında arşivlerin yok olması da sözlü tarih çalışmalarını hızlandırmış ve demokratikleşme süreçlerinin işlemesi de sözlü tarihe katkıda bulunmuştur (Neyzi ve Rıza, 2009).

Bellek, kişisel olarak hatırladıklarımızdır. Unutmadıklarımız. Yeniden hatırladıklarımız. Bazen birbiriyle ilişki kurmaksızın, bazen birbiriyle nasıl da sıkı bir ilişkiye sahip olduklarını bilerek canlanan/canlandırdığımız anılar. Hatırladıkları ve unuttuklarıyla insanı tamamlayan bir geçmişi olduğunun kanıtı belki. Kanıtlanabilir, paylaşılabilir deneyim ortaklıklarını ortaya çıkarır ve elbette nisyan ile maluldur hafıza-i beşer.

Bir önceki yüzyılda durum farklı mıydı? Belki Huyssen yanıtlayacak bunu bize ancak bu yüzyılda en çok şikayet edilen konulardan biri “bellek yitimidir” kuşkusuz. Bir yandan kişisel ya da toplumsal ya da olay kaydı hızlı, çeşitli ve çokken bir yandan da bu kaydın çabuk unutulur, silinir olması çelişki gibi görünebilir. Ancak hem kayıt edilenin seçimi hem de bu çeşitliliğin bir anlamlandırmaya varması bunun başlıca nedenlerindedir.

İnsanın sesinin çıktığı, çıkabildiği, olanaklara sahip olduğu ancak gürültüden bu sesin duyulmadığı bir yüzyılın sonuna gelindiğinde bir geriye bakış, bir değerlendirme ihtiyacı daha çok duyuyor insan, sanatçı ya da tarihçi.

20. yüzyıl aynı anda hem betimlenmesi olanaksız felaketlerin hem de çılgın umutların yüzyılı oldu. İki Dünya Savaşı, faşizm, Ekim Devrimi, Soğuk Savaş, Küba Deneyimi, Sovyetler Birliği ve sosyalist Doğu Avrupa ülkelerinin dağılması, iki Almanya'nın birleşmesi, Berlin duvarının yıkılması, eski Yugoslavya'nın ardından yükselen milliyetçilik, Afganistan ve Irak'ta süren ABD savaşları, kitlesel göçler, yerinden etmeler, edilmeler bu yüzyılda gerçekleşti.

Evet, bir yüzyılın sonunda bakışımız daha sık geriye dönüyor. Ama aynı zamanda kültürümüzün ölümcül bir bellek yitimine yakalandığı yakınmasında dile gelen bir bunalım duygusu da hissediliyor. Yüzyıl sonlarının belirtisi olarak görülen dekadans, nostalji ve yitim duyarlığı içeren bir geriye bakış. Yönetmen Theo Angelopoulos'un filmlerinde hissedilen bir bakış. Yönetmenin son üçlemesi de bir

yüzyıl üçlemesi. Şimdiye kadar izleme şansı bulduğumuz *Ağlayan Çayır ve Zamanın Tozu* 1900'lerin başından başlayarak Berlin duvarının yıkıldığı günümüze gelirken yüzyılın umutlarını, hayal kırıklıklarını ve göçlerini de anlatıyordu. *Ulis'in Bakışı* filmi bu üçlemeye ait olmasa da yine yönetmenin tanıklık ettiği yüzyıla, tarihe dair bir film oluyordu. Angelopoulos'un filmlerinde zaman, geçmiş, tarih ve insanın bakışı, bir Yunanlının bakışı "yeniden kurmayı" ama öncelikle "yıkmayı, "mitleri yıkmayı" beraberinde getirir. Bu nedenle ayrı bir bölümde bir yönetmen olarak tarihe bakışını ele almaya çalışacağız.<sup>6</sup>

Bu yüzyıl sonunu bir tarihi dönem olarak örneğin Fransız Devrimi'yle ya da Amerika'da Britanya sömürge yönetiminin sona ermesiyle karşılaştırdığında Huyssen sonraki kuşakların imgelemine kuşatan ve dünyamıza bu yüzyılı da (geçmiş demenin daha doğru olduğunu bilerek) kapsayacak şekilde biçim veren güçlü gelecek tasavvurları yaratan bu dönemlerde farklı olduğunu belirtir (Huyssen, 1999, s.12):

*"Bastille'in yıkılmasından tam iki yüzyıl sonra, 1989'un başlıca tarihsel altüst oluşları, bir tür gelecek tasarıları doğurmadı pek. Batının Soğuk Savaş'taki zaferi de Alman birleşmesi de kalıcı bir coşkuya yol açmadı; gelecek yüzyılı tahayyül etmemizi sağlayacak pek fazla siyasal imgelem de üretmedi kuşkusuz."*

Geçmiş'in 1789 Fransız Devrimi'nin, 1917 Ekim Devrimi'nin 1968'in yarattığı güçlü gelecek tasavvurları, bugünün değiştirilebileceği inancıyla biraz da geçmişten aldığı güçle ortaya çıkıyordu. Bugün yakın geçmişin örneğin 1989'un güç verdiğini söylemek mümkün olmadığı gibi. Yarattığı bir sistemin diğerine üstünlük kazandığı duygusu, insan üzerinde yengi ve yenilgi olarak ortaya çıkacaktır. Kuşakları etkileyen yenilgi duygusuyla "yüzyıl melankolisi" hem aynı ana dolayısıyla bir zamana hem de

---

6 Angelopoulos ile geçtiğimiz Ekim (2009) ayında gerçekleşen Antalya Film festivali sırasında yaptığımız söyleşi sırasında yönetmen tarih'e ilişkin sorumuza şu yanıtı verdi: "Ben tarihten değil, tarihin içindeki insanlardan bahsediyorum. Tarih derken insanların tarihinden bahsediyoruz. Tarihi yaşayan insanlardır. Benim cevabımı bilmediğim soru şu: İnsanlar tarihin öznelere mi yoksa nesnelere midir? Bu sorunun yanıtını ben veremiyorum kolaylıkla." (Genç ve Güven, 2010, s.78-81)

aynı ruh haline denk düşer. Tarihte, bellekte, sinemada, edebiyatta insan ürünlerinde de kendisini hissettiren bu ruh hali geçmişe bakışı da gelecek tasarımlarını da belirler.

Angelopoulos'un *Arıcı* filmi de dahil olmak üzere "yüzyılın sessizliğini" taşıyan filmleri *Puslu Manzaralar* ve *Leyleğin Geciken Adımı* filmleri de bu geçmişe bakış temsiline sahiptir. *Arıcı* (*O Melissokomos, The Beekeeper, 1986*) 1968'i yaşamış yaşlı bir adamın ailesinin terk ederek -bir bakıma geçmişi peşinden gelmeye devam ederken geçmişini de terk etmeye çalışarak- son yolculuğuna çıkmasını; *Puslu Manzaralar* "hayali" gibi duran babalarını arayan iki çocuğun yönünü, ruhunu kaybetmiş bir dünyada -başlarına gelenler, tanık oldukları olayların her biri birer göstergedir- yaptıkları yolculukları anlatırken *Leyleğin Geciken Adımı* bir sınırdan geçer. Sınırların yeniden belirlendiği, sınırların geçilmeye çalışıldığı, sınırların belirlediği bir yüzyılı yansıtırcasına film bir politikacının, bir askerinin, bir düğün alayının ve bir göçmen kasabasının sınırda yaşadıklarını anlatır. Mültecilerin yaşadığı bu sınır kasabasında yüzyılın çilesini çekmiş insanlar yaşar. Geçici olup olmadığı anlaşılamadığı gibi gelecekleri de belirsiz bu insanlar arasında bir de gönüllü bir sürgün vardır. "Batı demokrasilerinden" kaçmış bir sınıra varmıştır. Gerçeğin çıplak hale kavuştuğu bir an'a, zamana ve mekana kaçmıştır. Geleceğe bakışa dair Huyssen'in verdiği bilim kurgu filmleri *Blade Runner*, *Total Recall* filmlerinin yanına Alfonso Cuarón'un artık bebeklerin dünyaya gelmediği, "marjinallerin" toplama kamplarına kapatıldığı, şiddetin kol gezdiği filmin kurmaca dünyası, "yeni bir dünya düzenine yönelik siyasi tasarımlardan ya da barış adına birleşmekten çok" (Huyssen, 1999,s.12), Amerikan kültürünün, İngiliz kültürünün ya da dünya üzerindeki pek çok kültürün kendi geleceğini nasıl hayal ettiği ve anılarını nasıl kullandığına dair fikir veriyor.

Geleceği önceden bilebilmek, kestirmek mümkün değildir ancak geçmiş, şimdiki zaman ve geleceği birbirine bağlayanı bilmek, geleceğe ilişkin duyulan hissin ne olacağını kestirmek pekala mümkündür. 20. Yüzyılda yaşananlar 21. Yüzyıla bakışı belirlerken aslında yaşanacak pek çok felaketi meşru kılmaya da yarayacak denilebilir.

"Gerçek acının yoğunluğu unutmaya izin vermez" diyen Adorno'nun (Huyssen, 1999, s.177) dile getirdiği toplumsal bellek ve kişisel bellek- kişisel bellek de toplumsal bellek'i yansıtır, yansıtabilir- için geçerliliği veya şiddetinin farklılaşp

farklılaşmayacağı değerlendirilebilir. Bir yandan insan enerjisini ve düşünselliğini tüketici, emici televizyon ya da medya teknolojileri tehlikeli bir “kültür virüsü” olarak görülürken bir yandan da insana dair algıladığımız, bellediğimiz bellek kavramı bilgisayarların, memory disklerin, cyborgların, vb. dünyasına göç etmeye devam ediyor.

Zaman içinde kuşakların bellek yitimine uğramaları, belleğin zayıflamaya başlaması “acının yoğunluğunu azaltsa dahi” unutmamak, anımsamak adına kaydedilenler müze, anıt, edebiyat, sinema filmleri olarak geriye kalacaktır.

Dilde, anlatıda, görüntüde ya da kaydedilmiş seste olsun bütün temsil biçimleri belleğe dayanır. Geçmişe bakış, anımsama pek çok insan için geçmişte kalanlar bir “tarih” ya da mit haline geldiğinde belli temsil biçimleriyle gerçekleşir. “Belleğin kendisi, bizi sahici bir başlangıca götürmek ya da gerçeğe doğrulanabilir bir erişim sağlamaktan çok, geç kalmışlığında bile ve özellikle de bu yüzden temsile dayanır. Geçmiş belleğin içinde yalın bir halde bulunmaz, anı haline gelmesi için dile getirilmesi gerekir” (Huysen, 1999, s.13) Dile getirilmesi için de anımsamak gerekir. Geçmiş kendisi deneyimlememiş insan ya da kuşaklar için de anımsatmak gerekir. Anımsatmak farklı yöntemlerle yapılırken, en çok şimdiki zamanın “anma törenleri” akla gelir. İlk çağrışımını “kayıp” olarak yapsa da bu anmalar “zafer”e ilişkin de olabilir elbette. Aktarılmış, ezberlenmiş bellek ya da yolu resmi tarihe, tarihin resmi çeşitlemelerine çıkan bellek, ezbere bellek, tekbellek.

Kapitalist kültürün ölümcül hastalığı olarak bellek yitiminin eleştirisi ilk kez Adorno tarafından 1930’larda yapılırken bu eleştiri temel bağlam olarak siyaseti ve kültürü etkileyen, medya, medya teknolojileri ve bu teknolojilerdeki gelişme, bellek ile bellek yitimi konularını önemli bir hale getirir. Bellek için verilen mücadele tarih için ve günümüz medya teknolojileri, politikaları ve kültürünün sonucu olarak da görülebilecek bellek yitimine karşı verilen bir mücadeledir aynı zamanda. Gelişen iletişim biçimlerine dair bir yargı da ileten bu cümlede belleğimizi, yaşama tarzımızı, düşünme tarzımızı belirleyebilecek bir güce de sahip olduğuna işaret ediyor.

Alacakaranlık bellekte ne ifade eder? Sadece unutuş değil, sadece doğal ve kuşaksal unutuş da değil. Güvenilir bir temsil biçimi aracılığıyla giderilebilecek bir unutuşun sonucu da değildir. Bu temsil yapılarının kendisinden kaynaklanır.

Yitmekte olan anımsamalar ve geriye kalan temsillerinin yansıttığı anımsamalar. Gün anımsamak ve gece unutuş ise “alacakaranlık, günün, unutuş gecesini önceleyen, buna karşın zamanın kendisini yavaşlatır görünen anıdır: Günün son ışığının son görkemli gösterilerini ortaya koyabileceği bir ara durumdur. Belleğin ayrıcalıklı zamanıdır.”

Bellek çalışmaları ya da belleği canlı tutma, canlandırma çabaları resmi, siyasal ve kültürel alanın ötesine geçmiştir günümüzde. Azınlık hakları mücadelesi örneğin daha çok kültürel bellek ve kültürel belleğin dışlamaları ve tabu bölgeleri çevresinde örgütleniyor. Kimlik ve bellek de ayrılmaz bir paralellikte hareket edebiliyor.

Tüm bunlar gelecekte, geleceğe ilişkin beklentilerden ziyade daha çok bellekle ve geçmişle ilgilendiğimiz bir dönemden geçtiğimizi gösteriyor. Tarih anlayışlarındaki değişiklikler de bu süreci besliyor. Tarihçileri, sosyal bilimcileri belki edebiyatçı ve sinemacıları daha çok birbirine yaklaştıran bir tarih anlayışı ve bellek kavramı ortaya çıkıyor. Bellek sadece tarihçinin malzemesi olmaktan çıkıyor.

Tarihin mitlere indirgenmesi, eş görülmesi, eş anlatım diline sahip nedeniyle örneğin belleğin alacakaranlığı açısından değerlendirdiğimizde Yahudi soykırımının - yeni kuşakların yetiştiği bir zamanda- kaçınılmaz olarak unutulmasının önünde baraj oluşturmak ne kadar mümkündür.

Zaman içinde mitlere ya da mitsel bir anıya dönüşerek akılda kalmanın tek yolu haline gelen, kültürel ve ulusal olarak yaygınlaşan ve dönüşmesine katkı biçimde engel olan kültürel iklimin sürdüğü mitsel inanışlardan ibaret bir tarih mümkündür mümkün olduğu kadar kök salar hale gelir.

Toplumsallığa ilk adımlarını televizyon aracılığıyla atan Yahudi soykırımı sonrası kuşaklar tanıklıklara, belgesellere ve tarihsel incelemelere giden yolu tam da televizyonun en çok izlendiği saatler için yapılmış kurgusal ve duygusallaştırılmış bir



Yahudi soykırımında bulabilirler. Huyssen'in bıraktığı izlenim (1999, s.186) televizyon dolayımıyla toplumsallaşan tarihe ulaşan kuşakların edineceği bilginin yanı sıra televizyonun ya da sinemanın yöntemiyle elde edilen sonuca dair okunabilir.

Bugün toplumsal ve kolektif belleğin nasıl söylemlerle nasıl temsiller aracılığıyla kurulduğu konusunda daha bilinçli hareket edildiği “karşıt-bellek” kurma girişimleriyle de anlaşılıyor. Gerçek bellek için gerçeklerden hareket etmek gerekiyor. Bu nedenle arşivler, belgeler, belgesel filmler, farklı tarih yazımları, tanıklıklar gerçek bellek için, olanakları için altyapı sunar. Ya da “panzehir-bellek” için.

Paul Ricœur'un bellek ve tarih arasında yaptığı ayırım burada önemli hale gelir. Belleğin tarihe göre bir üstünlüğü vardır. Bu üstünlük “tanıma”dır. “İşte o insan” diyebilir. Ama tarih tanımaz, yapı yeniden kurulur (Blain, 2007, s.145).

Bu bölümde, kültür, toplum ve doğa bilimlerinin üzerine kapsamlı inceleme ve tartışmalar yaptığı/yapabileceği bir genel başlık olarak farklı bağlamlarda ele alınabilecek belleğin geçmiş zaman ve tarihle ilişkisi çerçevesi içinde hareket ettik. Sözlü tarih çalışmalarının dayanağını oluşturduğunu gördük. Görsel malzemenin dolayısıyla sinemanın bellek için belirleyici olduğunu söylemek de aşırıya kaçmak olmayacaktır. Bellek de dolayısıyla sözlü tarihte özellikle işaret edilen dönem Nazi Almanyası ve Yahudi Soykırımı olmaktadır. Huyssen'in Alacakaranlık Anıları, Almanyanın yakın geçmişi, bellek ve belleğin temsil biçimleri üzerinedir. Alacakaranlık bu yüzyıla çökmüştür. Geleceğe dair kaygılar taşınmaktadır. Her anımsama kopmaz bir biçimde geçmişte yaşanmış bir olaya ya da deneyime bağlı olsa bile anımsamanın yaşandığı zaman şimdidir. Geçmiş ile şimdi arasındaki çok ince bir yarık belleği oluşturur. Huyssen'e göre (1999, s.13) bu yarık, belleği güçlü bir biçimde canlı kılar, onu arşivden ya da başka herhangi bir depolama ve yeniden çağırma sisteminden ayırt eder. Bellek bir depolama ve yeniden çağırma sisteminden ziyade kavramsal bir yaklaşımla şimdiki zamana ait bir kültürel kurgu olarak görmek giderek yaygın kabul gören bir görüş olmaya başlamıştır.

## 2.4 TARİH VE ULUSALLAŞMA

Ranke'nin, toplumsal tarihi yandsıdığı açıkça söylenemez ancak izleyicileri – kimi zaman önderlerinden de aşırı giderek – Ranke'nin odağından ayrılmazlar. Ranke'nin odağının ise ciddiyet ve saygı duyulması gereken devlet ve kayıtları (belge ve olguları) oluşturur. Dönemin Avrupa hükümetlerinin tarihe bakışını yansıtan bu durum, tarihin “ulusal birliği geliştirme, ulusal bilinci oluşturma, yurttaşlık eğitiminin bir aracı ve giderek milliyetçilik propagandası aracı olarak” (Burke, 2005, s.5) görüldüğüne işaret eder. Tarihçiler yalnızca toplum kuramından değil, toplumsal tarihten de uzaklaşıyorken ciddiyet ve saygınlık taşıyan tarihçilerin kitapları daha çok devletin üstüne odaklanır. Giderleri karşılanmaya hazır olunan bu tarih, doğal olarak devletin tarihi olurken bu yüzyılda -19. yüzyılın ikinci yarısında- resmi kayıtların dayanak alınmaması tarihin ciddiyetten uzak bir yazımı olarak algılanır.

Günümüze dek süregelir; ulusal deneyimlerin birikimini birer ulusal geçmiş olarak kurgulayan devletler için tarih araştırma ve eğitimi ulusal bilincin şekillenmesi süreciyle beslenir. Tosh'un (2005, s.7) farklı dönemlere ve farklı uluslara ilişkin verdiği örnekler burada açıklayıcı olabilmektedir:

*“Devrim öncesinde Amerikan kolonilerinde yaşayanlar, Britanya tarihini kendi tarihleri olarak benimsemişlerdi. Devrimden sonra, 13 koloni arasında ulusal bir kimliği pekiştirebilmek için özgün bir Amerikan geçmişine gerek olduğu yavaş yavaş anlaşıldı. 1820'lerde Massachussetts'te ve başka yerlerde yayımlanan yeni ders kitapları, bu yöndeki ilk girişimi temsil etmekteydi. 1850'lere kadar bu iş tamamlandı. George Bancroft gibi tarihçilerin eserlerinde, Amerikalılara yaptıklarından gurur duyulacak bir ulusa mensup oldukları fikri aşılanıyordu: Onlar Avrupa'daki kokuşmuş yaşlı toplumu bırakıp bu vahşi topraklara medeniyet getirmişti; ataları, kendi ayakları üzerinde durma, dürüstlük ve hürriyet gibi değerleri geliştirmiş ve şimdi bunlar bütün Amerikalıların mirası olmuştu.”*

Bir sonraki kuşakla eleştirilmeye başlanan bu yaklaşım dönemin ulusal kimliğinin oluşturulmasında temel alınmıştır. ABD'de bu ulus bilinci güncellenerek sürdürülmektedir. ABD'nin göçmenler ülkesi olmasından kaynaklanan bir biçimde belli

özgünlükleri olacağı ve daha çok değerler üzerine kurulacağı anlaşılır olmakla birlikte tarihin efsanelere konu olacak kahramanlıklardan daha inandırıcı olgu ve değerlere dayanması gerekliliği de beraberinde doğuyordu. Avrupa örneğinde ise Britanya yer alır. Britanya tarihinde ulusal bilinç daha çeşitli biçimlere bürünmüştür. 19. yüzyılda ulusal kimlik üzerinde şimdiki kadar çok düşünülmediğini bunun zaten mevcut ve olağan bir şey sayıldığını belirtir Tosh, devletin meşruiyeti de birçok kıta ülkesindeki kadar sorgulanmaz. Okuryazarlık oranı artan ve giderek genişleyen bir kitle için tarih, önemli bir birleştirici unsur haline gelir. Yüzyılın sonunda ise Britanya'nın imparatorluk geçmişi daha çok öne çıkartılır hale gelir:

*“Britanya halkının deniz aşırı göçleri, koloni fetihleri, aşağı ırklara ‘uygarca yönetimler’ götürülmesi, herkesin gururla bakması gereken başarılar olarak sunuldu. İmparatorluk başarılarını öne çıkaran yorumla birlikte, İngiliz tarihine ‘hürriyetimizin hikayesi’ olarak bakan eski yorum da her zamanki gücünü korudu. Bu görüşe göre, bütün İngilizler, anayasal hürriyetlerin yüzyıllara yayılmış evriminden yararlanmaktaydı; bu hürriyetler de geçmişin mirasına saygı gösteren tedrici yöntemlerle elde edilmişti. Genellikle ‘Whigler’in tarih yorumu’ diye bilinmesine rağmen, bu yorum, aslında iki büyük partinin mensupları tarafından da benimsenmişti ve ülkedeki siyasal kurumları meşrulaştırma görevini de hakkıyla yerine getiriyordu. Daha kaba bir yorum ise, günümüze kadar olan Britanya ulusal tarihinin, geçmişte, özellikle de savaş zamanlarında, ulusal mutabakatı cisimleştiren bir liderin ardında bütün ülkenin bütünleştiği anlara dayandırılarak yüceltilmesidir. Bu liderler I. Elizabeth, Genç Pitt ve hepsinden önemlisi Winston Churchill’dir. Margaret Thatcher’ın, 1982 baharında Falkland adalarına giriştiği askeri maceraya destek sağlamak için canlandırmaya çalıştığı gelenek de buydu işte.” (Tosh, 2005, s.8)*

Yüzyıl boyunca ulusal temaların hepsi monarşiyle ilişkilendirilirken, ulusal mutabakat monarşi üzerinde sağlanırken, monarşiye karşı yapılan mücadelelerle elde edilen bağımsızlıklar sonrasında bu kez de hükümdar dolayısıyla monarşi, anayasal sisteme saygısı sayesinde güvence altına alınan siyasi özgürlüklerin simgesi olur. Bağımsızlıkları kazanan eski sömürge ülkelerde neler yaşandığını da farklı bir cephede değerlendirebiliriz. Bugünkü sınırlarına çoğu zaman Avrupalı diplomatlar tarafından

karar verilen Afrika devletlerinin bağımsızlıklarına kavuşması sonrasında tarihlerini Avrupa merkezli, sömürgeci tarih yazımından bağımsızlaştırma girişimini başlattılar. Sömürge döneminde okullarda Afrikalılara okutulan tarih esas olarak beyaz adamın tarihidir ve Afrikalıların yaptıkları ya küçümsenir ya da dikkate alınmaz. Bağımsızlık sonrası tarih, sömürge döneminin bağımlı ve aşağılanma psikolojisini ortadan kaldırmada önemli bir araç haline gelir (Tosh, 2005, s.7).

Burada postkolonyal kuramları çağrıştırır bir biçimde Avrupa-merkezci, büyük harfle Batı merkezci olmayan bir tarihyazımından bahsettiğimiz de düşünülebilir. Amacımız bu olmamakla birlikte tarihte yeni yönelimlerden biri olarak burada tespit edeceğimiz ve bununla yetineceğimiz biçimde Postkolonyal tarihe dair bir parantez açabiliriz. Edward Said'in Oryantalizm'inden sonra gelişen ve Said eleştirisi de içeren postkolonyal kuram, sömürgeci/emperyalist ülkelerle ilişkileri çözümlerken tarih çözümlenmeleri de yapar ve tarihteki kolonyal (sömürgeci) söylemi eleştirir.<sup>7</sup> Sömürgecilikten önceki dönemi yok sayılan ve tarihi sömürgecilikle birlikte başlatılan bir halkın sahip olduğu geçmiş ve kültürel zenginlik, hem sömürgecilere o halkın geçmişine dair kendi çeşitlemelerini yaratabilmeleri için büyük bir alan açıyor hem de bu geçmişi sömürgeci bilginin kuracağı yapıların malzemesine dönüştürür. Dolayısıyla sömürgecinin “egemen”e dönüşmesi sürecinin olmazsa olmazlarından biri fethedilen ve sömürgeleştirilen halkın tarihinin yadsınmasıdır. Böylece sömürgecilerin yazdığı tarih, “tarih-öncesi”nin boş arsalarının üzerinde yetiştirilmişti. Ekilen tohumlar, doğrudan Aydınlanma sonrası Avrupa'sından ve özellikle de, Hint okulları ve üniversitelerinde kullanılmak üzere paketlenen İngiliz tarih literatüründen elde edilmişti. Ortaya çıkan sonuç ise, bizzat Hintlilerin Batılı devletçi modeli harfi harfine taklit ederek yazdığı tarihi” (Guha, 2006, s.6). Guha'nın Hindistan'ı, Said'in Ortadoğu'su, Galeano'nun Latin Amerika'sı... Sömürgeciler, kendi konumlarını, misyonlarını; “medenileştiren”, “özgürleştiren” misyonlarının meşruiyetini sağlamak, egemenlik kurmak ve uyum talep

---

<sup>7</sup> Postkolonyal kuram ise her zaman tümüyle dışlamamış olsa bile, kolonyal/emperyalist ülkelerle ilişkileri çözümlerken ekonomik/politik biçimlenmeleri, özellikle de sınıf ilişkilerini/çatışmalarını görmezden gelme ve ikincilleştirme eğiliminde olmaları ve hegemonik yapılanmaları tümüyle kültürel olgular çerçevesinde anlamaya çalışması (Oktay, 2007) temel eleştiri konusunu oluşturmuştur.

eden politikalar üreterek geleceğine yön verecekleri halkın geçmişine bakarak tarihi yeniden yazmaya girişmişlerdir. Yararlandıkları kaynaklar, Guha'nın belirttiklerinden çok da farklılaşmaz.

Bu bölümde bizim vurgulamak istediğimiz ise daha çok ulusallaşma sürecinde tarih, ulusal bilinç oluşturmada tarihe duyulan ihtiyaçtır. Tarihin özellikle tarih eğitimiyle milliyetçilik propagandasına dönüşmesi, milli tarih eğitimi ve resmi tarihin ortaya çıkışı da ayrıca ele alınabilir. Ulusallaşma sürecinden başlayarak tarihin resmi ve çoğu zaman mitsel çeşitlemeleri karşımıza daha sık çıkmaya başlar.

## **2.5. TARİHİN RESMİ ÇEŞİTLEMELERİ**

Popüler tarih kitaplarından, ders kitaplarına egemen tarih yazımı eğilimleri kimi zaman açık, kimi zaman geri plana itilmiş bir biçimde bu kitaplarda yansımaları bulur. Devletin kendisi tarafından ya da iktidardaki parti, ideolojik ve dinsel herhangi bir baskı biçimi tarafından belli bir geçmiş yorumu, tarih eğitimine içkin yorum dahil olmak üzere, farklı yöntemlerle topluma dayatılabilir. Özellikle tarih eğitimi, devletin okul kitaplarının içeriğiyle ilgilenmekten vazgeçemeyeceği kadar önemlidir. (Copeaux, 2000, s.1) Bilinç, bellek, geçmiş kavramlarıyla doğrudan ilgili, bunların oluşumunu belirleyen tarihi eleştirmek, bu tarihin yerine geçmek üzere egemen ideolojiden kurtarılmış “karşı-tarih” çalışmaları bir alternatif olarak çıkmış ama “verili geçmiş”in karşısında sınırlı bir etkiye neden olmuştur. Bu etkinin sınırlı olması üretilen karşı-tarih, gayri resmi tarih çalışmalarının görece az olmasından ziyade bir ulusun bilincinin, belleğinin üzerine inşa edilen mitlerle yaratılmış/doldurulmuş geçmişi, bu mitlerin kendisini sorgulamanın da güçlüğüne gösterir. Tarih dersi kitapları çoğu zaman bu mitleri anlatır. Kendi içine kapalı, yaygın, başka bir dile çevrilme şansı pek olmayan dolayısıyla dışarıya nasıl yansıtacağı kaygılarından muaf bir söyleme sahiptir. Tarih dersi kitapları çocuk ve gençleri dolayısıyla yeni bir kuşağı hedef alır. Okuyucularının şüphe duygusuyla yaklaşmadığı, yazılanın doğruluğunu a-priori kabullendiği verili bilgiyi içerir. Bu bilginin konusunu geçmiş oluşturur. Kendisinin de (okuyanın ve yazanın) dahil olduğu, aidiyet duygusunu üreten ve ait olmaktan gurur duyulması gerekliliğini hissettiren bir ulusal geçmiştir bu. Bir kuşağa ortak bellek, ortak zemin,

sorgusuz uzlaşma ortamı yaratılmasında, özellikle gerilim ya da bunalım anlarında duyumsanan refleks-düşüncelerin (Copeaux, 2000, s.11) kaynağında bu yatar.

Resmi tarih, geçmişte yaşanmış olanın iktidar sahiplerinin ihtiyaçları doğrultusunda kurgulanmış versiyonudur. Bu amaçla toplumsal bellek [hafıza-ı enâm] yok edilmek, toplum hafıza kaybına uğratılmak istenir. Fakat, resmi tarih oluşturmak bir başına amaç değildir. Asıl amaç ‘resmi ideoloji’ oluşturmaktır. Velhasıl, resmi ideoloji oluşturmak için resmi tarih oluşturmak, resmi tarih oluşturmak için de toplumun hafıza kaybına uğratılması, toplumsal belleğin [kolektif hafızanın] yok edilmesi, bozulması, tahrif edilmesi, bu günün egemenlerinin ihtiyacına uygun bir bellek imal edilmesiyle mümkün oluyor. Resmi tarih, yok saymaya, adıyla çağdırmamaya, sansür ve otosansüre dayanan bir tarih versiyonudur. Toplumsal bellek, egemen sınıfların ihtiyacına cevap verecek şekilde yeniden kurgulanır. Dolayısıyla genç nesillere öğretilen tarih ‘gerçek tarih’ değil; ısmarlama üzerine üretilmiş bir tarih versiyonudur (Başkaya, 2006).

Aynılaştırma/birleştirme ve ötekileştirme resmi tarih(ler)in, resmi tarih çeşitlemelerinin dayandığı temel öğelerdendir. Ötekiler ortak tek kimliği oluşturan bir unsur olarak vardılar, biz ve ötekiler karşı karşıya getirilerek biz’in varlık nedenini ötekiler oluştururlar. “Düşman öteki”yi üreten milliyetçi söylem çoğu zaman temel söylem olur. Milliyetçiliklerin her zaman tarihe gönderme yapan bir söylem üzerine oturduğu, efsanelere, özellikle de yaratılış efsanelerine önem verdiği ve söylemlerini tarihsel, dilbilimsel, antropolojik “kanıtlarla” temellendirmeye çalıştığı söylenebilir. Bu anlamda, bütün milliyetçilikler en geniş kitleye ulaşmayı hedefler ve tarih eğitiminin kendisi de milliyetçiliğin en ideal taşıyıcı işlevini görür.

Milli tarih (Ulusal Tarih), bir ulusun kendi tarihini anlatmayı amaçlar. Çoğu zaman diğer uluslardan ayrı, diğer uluslarla haklı nedenlerle savaşan dolayısıyla diğer ulusların “tarihsel olarak düşman” olduğu, “öteki” uluslardan üstün olduğu söylemini de üreten resmi tarihin okullarda eğitimi verildiğinde aldığı addır. Burada ülkemizde verilen tarih eğitimine dair Mete Tunçay’ın derlediği bir örnek aktarılabilir. İlköğretim okullarından üniversiteye uzanan zincirde seyreltilerek de olsa işlenen “milli tarih”e dair bir örnek ve eleştirisi:

*“Tarih öncesinin ilk devirlerinde”(!) Orta Asya’da iç denizler, göller, ırmaklar vardı. Su bol, iklim ılıman, toprak verimliydi; her taraf yemyeşil. Bu ortamda sırasıyla hayvancılık, tarım, madencilik gelişti. Kentler kuruldu. İlk uygarlık doğdu. Ama, zamanla(!) Orta Asya’da iklim değişti. Yaşam zorlaştı. Göçler başladı. Onlarla birlikte, uygarlık bu ortak beşikten çıkarak Çin’e Hint’e, Güney Rusya’ya, Orta Avrupa’ya, Mezopotamya’ya, Anadolu’ya, Mısır’a, Ege’ye yayıldı.*

*Burada işler biraz karışmaktadır. Yazar, elinden gelse Çin, Hint, Mezopotamya, Mısır, Ege uygarlıklarının Asya kökenli haklarca yaratıldığı varsayımını savunmakla, Türklerin de Asya kökenli olduğunu söylemekle yetinecek, böylelikle, hem resmi tarih tezini açıkça reddetmemiş, hem de bilinen gerçeklerle düpedüz çelişmemiş olacak. Ancak, bu ince noktada durmak mümkün olmuyor. Daha doğrusu, milli tarih tezimizin gerekleri bununla doyum bulmuyor. Çocuklarımız hemen bütün eski uygarlıkların, özellikle Anadolu’daki eski uygarlıkların Türklerce kurulmuş olduğu gibi, içinde binlerce yıllık anakronizmler taşıyan bir yanlışı belliyorlar.” (Tunçay, 2006, s.249)*

Tarih milliyetçi, etnik ya da dinsel ideolojilerin hammaddesi olarak görülebilir. Geçmiş bu ideolojilerin beslendiği bir arkaplan oluşturabilir, eğer amaca uygun bir geçmiş yok ise yeniden icat edilebilir. Milliyetçi, dinsel deolojilerin meşru olduğunu iddia ettikleri olgu, tarihsel açıdan yeni bir olgu olabilmektedir. Geçmiş, övünülecek fazla bir şeye sahip olmayan şimdiki zamana daha şerefli bir arkaplan sunmak için vardır veya oluşturulur (Hobsbawm, 1999b, s.9). Hobsbawm’ın bu konuya dair örneği *Five Thousand Years of Pakistan (Pakistan’ın Beş Bin Yılı)* adını taşıyan Indus vadisi şehirlerinin antik uygarlığını inceleyen bir araştırmadır. Rastgeldiği bu araştırmanın başlığından dolayı Pakistan’a ilişkin kimi hatırlatmalar yapar Hobsbawm. Pakistan, bazı öğrenci militanlar tarafından adının konduğu 1932-1933 yılları öncesinde akla bile gelmeyen bir isimdir. 1940’a kadar da ciddi bir politik talep haline gelmemiştir. Bir devlet olarak varlığı ise, Hindistan’dan ayrıldığı tarih olan 1947’ye dayanır.

Tarihin yerine mitin ve icadın konulması yine tarihsel bir olgudur. Mit ile icat etnik kökenle, dinle, devletlerin geçmişteki ya da şimdiki sınırlarıyla tanımlayan

grupların izledikleri biz ve ötekiler ayrımının vurgulandığı bir kimlik politikasının özünü oluşturur. Tarih ataların belleği değil, insanların din adamları, öğretmenler, tarih kitabı yazarları, televizyon programı yapımcılarından öğrendikleri şeydir (Hobsbawm, 1999a, s.13). Bununla da sınırlı kalmaz; televizyonun yanı sıra gazete, dergi ve sinemanın da dahil olduğu tüm iletişim araçlarından öğrenilen şeydir tarih ya da bu “araçların” bilinmesini istedikleri şeydir.

Resmi tarih de, tarihin resmi çeşitlemeleri de durağan değildir. Toplumsal geçmiş yaratımında kullanıldığı gibi güncel politikalara dayanak da olabilirler. Ancak tarih, dinamik ve diyalektik biçimde karşıt olanı da üretir, içinde barındırır. Gayrı resmi tarih de tarihin resmi yazımlarının standart dil ve yaklaşımının karşıt örneklerini verir.

## **2.6. TOPLUMSAL TARİH YAZIMINDAN YENİ YÖNELİMLERE**

Toplumsal tarih, ilk olarak, toplumsal ilişkilerin, toplumsal dayanışma ve mücadelenin, toplumsal değişikliklerin tarihi olarak, toplumsal yapılara bağlı olarak yaşanan değişimlerle sıradan insanın yaşadığı deneyimler arasında kurulacak ilişkinin tarihi olarak ve toplumsal kuramlara dayanan bir tarih olarak farklı biçimlerde ele alınabilir. İkincisi, toplumsal tarih, -insan toplumlarının evrimine yönelik tarihsel araştırmaların analitik temelini toplumsal üretim sürecine dayanması gerektiğinden yola çıkarak (Hobsbawm, 1999a, s.110)- toplumun ekonomik tarihiyle birleştirilerek de kullanılır. Üçüncüsü, ele alınan konunun (bu konuların giderek mikro biçime kavuştuğunu da ekleyerek) yaşanan toplumsal değişimlere bağlı olarak geçirdiği gelişimin tarihsel olarak yazılması da –günümüzde gittikçe kültür tarihi olarak anılsa da- toplumsal tarih olarak ifade edilebilir. Son olarak, toplumsal tarih, -sinemada da olduğu gibi- kahramanların merkezinde olduğu bir tarihin karşı tarihidir. Bunun yanında, toplumsal tarihin tarihini yazmak da bu tarihi yazan, uygulayıcı tarihçilerin yazılı yapıtlarına dair üretilen kuramsal yaklaşımların tarihi olacaktır denilebilir.

Peter Burke'nin *Tarih ve Sosyoloji* kitabının kapsamını genişleterek yeniden yazdığı, *Tarih ve Toplumsal Kuram* kitabında bu ikili ilişkinin tarihi incelenir. Bu tarih aynı zamanda toplumsal tarihyazımının tarihine ilişkin olarak da okunabilir. Burke, toplumsal tarihin ortaya çıkışını, zaman içinde toplumsalın yerini kültürel ele



geçirmesini ele alarak yeme-içmeden, algılarımıza uzanan ve giderek ölçeğin daralarak anlatıldığı “bir şeyin tarihi” örnekleri düşünüldüğünde yeni kültür tarihlerinin yazılmaya başlandığını belirtmiştir. Bu saptamasına uygun olarak Burke sonraki kitabının adını Kültür Tarihi koyacaktır.

Tarihçilerin farklı alan ve kuramlarla ilişkisi, tarih içinde gergin ve başlangıçta reddiyeci bir ilişki olagelmıştır. Toplumsal bilimlerin birbirine destek olması, bilgi ve araştırmalarından yararlanması günümüzde olduğu gibi doğallıkla gelişmemiştir.

*“Farklı tarihçiler ya da tarihçi türleri, farklı kuramları farklı açılardan yararlı bulmuşlardır: Bazıları her şeyin üstünde yükselen bir çerçeve olarak, bazılarıysa belirli bir sorunun çözüm aracı olarak. Daha başkalarıysa, kurama karşı güçlü bir direniş göstermişlerdir ve hala göstermektedirler.” (Burke, 2005, s.1)*

İnsan toplumunun yapısı ve gelişimi üstüne üretilen kuramlarla toplumu inceleyen toplum kuramcıları ile toplumlar arasındaki fark ve zaman içinde uğradığı değişiklikleri ele alarak toplumu inceleyen tarihçilerin birbiriyle çeliştiği görülmüştür. Ancak birbirini tamamlamalarının daha yararlı sonuçlar yaratacağı açıktır. Bu çelişmeden uzak biçimde, belli dönemlerde tarihçilerin toplumsal kuramlardan uzaklaştığı görülmüştür. Tarih yazımlarının farklılığı, tarih görüşlerinin dolayısıyla toplum görüşlerinin farklılığından kaynaklanır.

Klasik, geleneksel, muhafazakar, toplumsal, siyasal, resmi, gayri resmi, vb. tarihyazım gelenekleri olarak tarif edilebilecek geleneklere kimleri/neleri yerleştireceğimiz konusu, bizi tarihçiler arasında bir sınıflandırma yapmaya iterken, bizde tarih teorileri üzerine yoğunlaşma gayretine de neden olabilir. Bu gayretten biraz uzak durarak, geçmişte sosyologların genel olarak toplum kuramcılarının tüm tarihçileri “sistemleri ya da yöntemleri olmadan amatörce olgu toplayan miyoplar” (Burke, 2005, s.3) olarak görmeden tarihyazımını ele alabilmeliyiz.

20. yüzyılda oluşan tarih yazıcılığına öncülük eden Leopold V. Ranke'nin yaşadığı “olguların en parlak çağı 19. yüzyıl”dan bugüne tarih yazımında yaşanan değişimleri günümüze dek getirerek ortaya çıkan yeni yönelimlere varmaya çalışacağız.

Tarihi olguların yığılmasını temel almayan bir tarih anlayışı, bize olguların belirlenmesi, seçimi ve yorumlanmasının farklı tarih anlayışlarını beraberinde getirdiğini ve bu durumun gündelik yaşamda da rastladığımız farklı tarih adlandırmalarıyla karşımıza çıktığı gerçeğini gösterir. Bu ayrımlar, tarih yaklaşımlarını birbirinin karşıtı olarak da konumlandırmamızı sağlar. Geleneksel siyasi liderler tarihi karşısına toplumsal tarihi, ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel kuramları içeren tarih geleneği çıkar. Belge ve olguların farklı yorumları böylelikle karşı karşıya gelir. Ancak bu karşı karşıya gelmenin öncesinde belge ve olguların olduğu gibi yansıtılmaktan ziyade bir anlam oluşturduğunun kabul edilmesi sürecinden geçilecektir. Bireyin geçmiş kavrayışı kendiliğinden gelişirken, tarihsel bilginin ise üretilmesi gerekecektir (Tosh, 2005, s.4). Burada üretime yapılan vurgu önemlidir; ancak insanın kişisel geçmişi olarak algıladığımız geçmişin de bir toplumsal boyutu olduğu, insanın kendi toplumsal döneminin bir ürünü olduğu görüşü de bir tarih görüşüne dayanır.

*“Yüzyıl dönümüne gelindiğinde, Fransa, Belçika, Birleşik Devletler, İskandinavya, hatta Almanya’da tarihçiler Ranke’ci paradigmayı eleştirmeye, toplumsal ve ekonomik etkenleri de hesaba katan bir tarih anlayışının gerektiğini öne sürmeye başladılar. Böyle bir tarih, olaylara ve tek tek önder kişiliklere yoğunlaşmaktan uzaklaşarak, bu olay ve kişilerin ortaya çıktığı toplumsal koşullara odaklanmayı gerektiriyordu. Demokratikleşme ve bir kitle toplumunun doğuşu da, nüfusun daha geniş kesimleri ile bunların maruz kaldığı koşulları hesaba katan bir tarihyazımını zorunlu kılıyordu. Dolayısıyla, farklı bakış açılarından, Birleşik Devletler’deki yeni tarihçiler, Fransa’da Henri Berr’in ve Belçika’da Henri Pirenne’in çevresinde toplanan tarihçiler ile genelde Kıta Avrupa’sında Marksistler, kendi farklı perspektifleri içinde, tarihçilerin çalışmasının ayrılmaz bir parçası olarak gördükleri kendilerine özgü sosyal bilim kavramlarına yöneldiler. Geleneksel siyasal ve diplomatik tarihi biçimler 1945’ten sonraki dönemde bile uzun bir süre meslekte egemenliklerini korudular, ama toplumsal tarihe gittikçe artan bir önem verildi. Özellikle 1945’ten sonra, sistemli sosyal bilimler tarihçilerin çalışmalarında gitgide artan bir rol oynamaya başladı.”*  
(Iggers, 2003, s.5)

Georg Iggers'in sosyal bilim yönelimli tarih olarak tarif ettiği tarih anlayışı toplumsal araştırmaların merkezinde olduğu bir tarihyazımını ifade ederken, siyasi kişiliklere dayalı siyaset araştırmalarının geride bırakıldığını da ifade ediyor. Sosyal bilimlerin bir parçası olarak tarih yaklaşımının homojen olduğu söylenemez. Metodolojik, ideolojik, sosyolojik ve ekonomik ağırlıkların değiştiği, kavramsal farklılıkların söz konusu olabildiği farklı yaklaşımlar sosyal bilim yönelimli tarih yaklaşımı altında toplanabilirler. Marksist sınıf çözümlenmeleri, Fransa'daki Annales ekolü tarihçileri (Lucien Febvre, Marc Bloch, Fernand Braudel başlıca isimleri) ve 20. yüzyıl Almanya'sı tarihini ele alırken geliştirilen eleştirel yaklaşımların tümü bu yaklaşıma dahil olur.

Günümüzde daha çok gündelik yaşamın ve gündelik deneyimlerin tarihi yazılmaya başlanmıştırdenilebilir. Tarihte yeni yönelimler, gündelik deneyimin koşulları olarak anlaşılan kültürel araştırmaların tarihsel araştırmaların konusu olduğuna işaret etmeye başlamıştırd.

Günümüzde tarih yazımında yaşanan patlamanın kaynağı burada görülebilir. "Kimlikler" olarak çoğu zaman tanımlanan farklı cinsel ve etnik kesimlerin farklı tarih yazımları yazılmaya başlandı. Tarihin konusunun parçalanması ya da tarih yazmanın kapsam ve formlarının genişlemesi yakın tarihte gözlemlendiğimiz bir olgudur.

Tarihte yeni yönelimlere yol açacak temel bir anlayış değişikliği de yaşanmaya başlar. Tarihin bilimselliğinin sorgulanmaya başlanarak, tarihin bilimden ziyade edebiyata yakın olduğunun savunulmasıdır bu değişiklik. Modern tarihsel bilimselliğin, tarihsel araştırmalarda "nesnel yargılama"nın mümkün olmadığının savunusu postmodernizmle yaygınlık kazanır. Fransa ve ABD'de Roland Barthes, Paul De Man, Hayden White, Jacques Derrida ve Jean Françoıs Lyotard gibi "içlerinden bazılarının şiddetle reddeceği bir etiketle, postmodernistler olarak adlandırılacak olan, çoğu edebiyat eleştirisi alanından gelen bir dizi kuramcı" (Iggers, 2003, s.102) tarih ve edebiyat arasındaki ayrımı yadsıyacak ya da sorgulayacaktı. Bu sorgulama gerçek ve kurgu arasında da bir ayrım olmadığı sonucuna ulaşıyordu. Tarih ve gerçeklik ilişkisinin sorgulanması, tarihin yaratıcı edebiyata indirgenmesi, edebi, dilbilimsel ve tarihsel

düşüncede geçmişin gerçekliğinden kaçış tarihle birlikte gerçek kavramının kendisini de tartışmaya açar.

*“Postmodernist meydan okumanın tarih düşüncesi ve yazımı üzerinde önemli bir etkisi olmakla birlikte, bu etki eski kavramlar ve uygulamalarla olan süreklilikleri tahrip etmeksizin gerçekleşti. Postmodernizm, sınıai büyümeye, yükselen ekonomik beklentilere ve geleneksel orta sınıf kurallara ilişkin eski kesin kabullerin sarsıldığı, dönüşüm halindeki bir toplumu ve kültürü yansıtır. Bu durum son yirmiyülin tarih yazımına da yansımıştır. Tarihin konusu toplumsal yapılardan ve süreçlerden geniş anlamda gündelik yaşam kültürüne doğru kaymıştır.” (Iggers, 2003, s.14)*

Gündelik yaşam tarihinin yazılmasıyla makro tarihten mikro tarihe de bir geçiş yaşanmıştır. Makro tarihsel sosyal bilim yaklaşımlarına getirilen eleştirilerden biri de metodolojik bir eleştiri olmuştur. İtalya’dan Carlo Ginzburg ve Carlo Pontı mikro tarihin en önemli temsilcilerindendir. Carlo Ginzburg’un Türkçe’ye de çevrilmiş *Peynir ve Kurtlar* (1976) kitabında 16. yüzyıl sonunda İtalya’nın bir dağ köyünde yaşayan bir değirmencinin Engizisyon’a meydan okuması anlatılır. Engizisyon tarafından matematikçi filozof Giordano Bruno hakkında da aynı dönemde ölüm ilanı çıkarılır. Değirmenci Menocchio ile birlikte halk kültürünün iktidar karşısındaki konumunu inceleyen *Peynir ve Kurtlar* mahkeme kayıtları dahil olmak üzere günümüze kalan belgelerden yola çıkan bir tarih yazımıdır. Aynı zamanda “gerçekçi” bir dedektif romanına da benzetmek mümkündür. Ginzburg kitabına yazdığı önsözde Brecht’in “okumuş işçi” şiirine gönderme yapar.

*“Geçmiş tarihçiler yalnızca ‘kralların büyük işleriyle’ ilgilenmekle suçlanabilirlerdi, ama günümüzde bu artık doğru değil. Artık tarihçiler, gittikçe daha yoğun bir biçimde seleflerinin es geçtikleri, bir kenara attıkları, ya da bilmezlikten geldikleri şeylere dönüyorlar. Brecht’in ‘okumuş işçisi’ daha o zamanlar bile ‘yedi kapılı Thebai’yi kim inşa etti?’ diye soruyordu. Kaynaklar, bu isimsiz duvarcılar konusunda bize hiçbir bilgi vermiyor, ama bu soru bütün anlamını koruyor” (Ginzburg, 1996, s.7)*

Mikro tarihin ortaya çıkışı, mikro tarihle birlikte tarihsel araştırmaların konusunun iktidarın merkezinden, marjnlere, azınlıktan çoğunluğa, sömürölen kitlelere kaydığı savunulurken çoğunluğın bir kalabalığın parçası olarak değil dünya tarihsel süreçlerinin ve anonim kalabalıklarının içinde yitilmesi gereken bireyler olarak göröldüğü kabul edilir. Nitekim Edward Thompson da *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu*'nu (*The Making of the English Working Class*) “yoksul çorapçıyı (...) ve dik başlı el dokumacısını (...) gelecek kuşakların muazzam horgörüsünden kurtarmak” (Aktaran Iggers, 2003, s.105) amacıyla yazdığını belirtir.

Tarih yazımının bugünkü kavranış ve uygulamasına dair dönüşümünü özetlerken bu dönüşümün tarihçinin yanı sıra sıradan insanı da etkileyeceğini düşünebiliriz. Tarihin tarihinin (historiography) gelişimini politik, toplumsal, kültürel ve kurumsal bağlamda ele almak burada mümkün değildir; ancak tarihin peşinde, tarihi anlamak için sunduğumuz bu çerçevede belli noktaların aydınlanması hedeflenmiştir. Sinemanın tarihle kurduğu ilişkide bu çerçevenin yararı olacağı inancındayım.

Tarih yazımının dönüşümü dışında daha sade başlıklarda da var olan tarih külliyatı ayrıştırılabilir ve incelenebilir. Tarihin ele aldığı dönemlerden söz edilebilir: İncelenen dönemin zamanımızdan uzaklığına göre, tarih öncesi de denilen yazı öncesi tarih, Eskiçağ tarihi, Ortaçağ tarihi, Yeniçağ tarihi, Yakınçağ tarihi. Tarihçi bu dönemlerden herhangi birine, belli bir yöntemle sahip olarak eğilebilir ancak dönemine bağlı olarak yapacağı iş de farklılaşacaktır. Örneğin; pre-historia çalışan tarihçi (arkeolog), bulabildiği kalıntılardan, o nesnelere yapan ve kullanan insanların yaşamına ilişkin genellemeler kurmak zorundadır. Yakın dönemlere doğru geldikçe, belge, olgu ve tanıklık bolluğu içinde tarihi olanın seçimini yapacak ve anlam üretecektir. Yakın dönemde tarihçiden beklenti elbette farklıdır, en azından Herodotos'dan beklenen değildir. Herodotos da kendi döneminin tarihçisi olarak hem kendi döneminde hem de çağımızda bu nedenle kabul görür, meşrudur. Ele alınan mekan ve coğrafyaya göre de tarih türleri üretilebilir: Türkiye tarihi, Avrupa tarihi, Uzakdoğu tarihi, Güney Amerika tarihi, vb. Bunlarla uğraşanların bazı sorunları ortaktır, ama bazıları da kendilerine özgüdür. Tematik tarih türleri de vardır: Siyasal olaylar tarihi, toplumsal tarih, kültürel tarih, ekonomi tarihi, felsefe tarihi, siyasal düşünceler tarihi, bilim tarihi ve elbette, tek

tek bilimlerin tarihi (tıp tarihi, fizik tarihi, kimya tarihi, vb.) Bunların her birinin sorunsal çerçevesi başka başka olmalıdır (Tunçay, 2006, s.238). Tarihin yazım teknikleri de farklı olabilir; bu yazım tekniklerinin kendisi eleştirel bir tarih yazımına neden olmuştur denilebilir. Tarih yazımında betimleyici, anlatı ve çözümleme olarak üç temel teknik ayrımı yapılmaktadır. Bu teknikler arasındaki farklılaşma, daha çok tarih yazıcılığının ardındaki değişik, kimi zaman çelişkili olabilen amaçların, hepsinden önemlisi de, bütün tarih araştırmalarının temelinde yatan bir gerilime, geçmişi yeniden yaratma arzusu ile onu yorumlama ihtiyacı arasındaki gerilime dayandırılmaktadır. Tarih yazımında bu üç tekniğin kabaca bu gerilim cephelerine dağılımı yapılacak olursa, anlatı ile betimleme ilk cepheye, çözümleme de ikincisine katılacaktır (Tosh, 2005, s.106). Burada farklı yazım tekniklerinin kullanılması doğrudan bilimsellik taraftarı ya da bilimselliğe şüpheyle yaklaşanların kullandığı teknikler olarak keskin bir ayrım taşımaz. Carr, bazı tarihçileri –hele tarihçi olmadan tarih üstüne yazanları, edebiyatçı aydınları, tarihin bir bilim olmadığını savunanları- eleştirir ve bilim adamlarıyla tarihçiler arasındaki amaç özdeşliğinin insanı ve çevresini, insanın çevresine etkisini ve çevrenin insana etkisini inceleyen aynı alanın ayrı dallarında çalıştıklarını belirtir. Bu incelemenin amacı aynıdır: İnsanın çevresini anlaması ve onun üstündeki egemenliğini pekiştirmesi (Carr, 2005, s.98). Toplumsal bilimci, tarihçi bütün bilim adamları gibi, durmadan ‘neden’ sorusunu sorar. Nedensellik ilişkileri içinde geçmişteki değişimlerin açıklamasını hedefler.

Ele aldıkları konu ve yöntem farklılıklarına karşın bütün tarih yazımcıların ortak nitelikleri, ortak niteliklerinin ne olacağı konusunda belli fikirler üretilmiştir, üretilmektedir. Bütün verileri sorgulamak; eleştirel ve nesnel olmak; var olmayanın olduğunu söylememek; var olanı görmezlikten gelmemek; biriciklikler üstünde odaklaşırken, başka zaman, mekan ve alanlardan benzerliklerle karşılaştırmalar yapmak; çağının değerlerini ürününe yansıtmak, örneğin; çağımızda barıştan yana olmak bu ortak nitelikler olarak sayılabilir (Tunçay, 2006, s.238).

## 2.7. YANITINI ARAYAN SORU: TARİHİ TARİHÇİLER Mİ YAZAR?

*Ayaklarını dayadığın yerde yoksullar, düşkünler, yitikler var. Eğiliyorum önünde, ne kadar eğilsem ayaklarına kapanamıyorum, orada yoksullar, düşkünler, yitikler var.*

*(Tagore, 2001, s. 138)*

*Chacko çocuklara, kendisi bundan ne kadar nefret etse de hepsinin de Anglofil olduğunu açıkladı. Anglofillerden oluşan bir aileydiler. Yanlış yöne götürülmüşler, kendi tarihlerinin dışında kapana kısılmışlardı; ayak izleri silindiğinden onları izleyip geriye dönemiyorlardı. Çocuklara, Tarih'in, gecenin içindeki eski bir ev gibi olduğunu söyledi. Bütün ışıkları yanan. İçinde ataların fisılдаştığı. "Tarihi anlamak için" dedi Chacko, "içeri girip konuşmalarına kulak vermeliyiz. Kitaplara ve duvardaki fotoğraflara bakmalıyız. Kokuları koklamalıyız" (...) "Ama içeri giremeyiz" diye açıkladı Chacko, "çünkü kapılar kilitli. Pencerelerden içeri baktığımızda gölgelerden başka bir şey göremeyiz. Dinlemeye çalıştığımızda bir fisıldan başka bir şey gelmez kulağımıza. Bu fisıldı da anlayamayız, çünkü zihinlerimizi bir savaş doldurmuştur. Kazandığımız ve yitirdiğimiz bir savaş. Savaşların en kötüsü. Düşleri ele geçiren ve onları yeniden gören bir savaş. Bizi fethedenlere hayran olmamıza ve kendimizi hakir görmemize yol açan bir savaş."*

*(Roy, 1998, s.66-67)*

Ranajit Guha'nın Türkçe'ye de çevrilen ve kapağında Hindistan'a dair yerleşmiş görsel imgelerden biri kullanılan, tıka basa dolu, kapılarında sarkan insanlarla yol alan bir tren, kitabı üçüncü mevkide seyahat eden değil, üçüncü mevkide yaşayan ya da dünyanın sınırında yaşayan insanların tarihinden ve bir tarih

eleştirisinden bahsediyor. 3 ders, bir prolog ve bir epilogdan oluşan kitap, postkolonyal (sömürgecilik-sonrası) tarih yazımını besleyen *Madun Araştırmaları*'nın<sup>8</sup> (*Subaltern Studies*) bir parçası. Hintli tarihçi Ranajit Guha da Madun Araştırmaları grubunun kurucu tarihçilerinden biri. Tarihyazımındaki yeni yönelimlerden birini temsil eden bu önemli yapıtın tezlerinden biri Dünya-Tarihinin yerine yeni bir tarih yazmanın anahtarlarının edebiyatta bulunduğu. Edebiyatın en büyük avantajı kamusal ve resmi tarihsel olaylardan çok özel hayatlara ve toplumsal yaşantıya eğilmiş ve dolayısıyla belirli bir tarihsel dilimdeki toplumsal psikoloji ile yaşam tarzını anlatabilir olmasıdır. Edebiyat, anlattığı kişinin yaşadığı çevreyle ve ailesiyle olan ilişkilerini, ele aldığı sosyal çevrenin nasıl bir toplumsal psikolojiyle belirli olduğunu, hangi toplumsal ilişkilerle belirlendiğini ve yaşam tarzının kendisini; gündelik alışkanlıklardan, ilişki kurma biçimlerine, yeme, içme, konuşma alışkanlıkları dahil bir halkın anlatılan dönemdeki genel yaşam koşullarını açıklayabilecek güce sahiptir. Ve madem ki madunların yani toplumun baldırı çıplaklarının yazılı bir tarihi yoktur, o yazılı olmayan tarihinin bulunabileceği en verimli toprak edebiyat alanındadır (Torlak, 2008). Şair Rabindranath Tagore ya da yazar Arundhati Roy yazdıkları eserlerde bir tarih bilinciyle hareket ederler. Yazar Tagore, Guha'nın gündemindedir. Bizim gündemimizde ise günümüz yazarlarından Roy yer alır. Roy kitabında sömürge sonrası Hindistan'a ve gündelik yaşamına ilişkin önemli bilgiler verirken Tagore da "anlatılarını kamusal

---

<sup>8</sup> Subaltern Studies (Türkçe'de Madun Araştırmaları ve Ast Toplumsal Grup İncelemeleri olarak karşılık bulan, anlamları da farklılık taşıyan bu çevrimlerden Madun Araştırmaları kullanılmaktadır burada.) dizisi içeriğine; bu dizide yer alan makale ve eleştiri yazılarının isim ve yazar bilgisine <http://www.lib.virginia.edu/area-studies/subaltern/ss01.htm> sitesinden ulaşılabilir. "Güney Asya tarihi ve toplumu üzerine yazılar" alt başlığı taşıyan Madun Araştırmaları'nın, bugün daha geniş anlama ve alana taşıdığı görülmektedir. Madun (subaltern-subordinated) araştırmalarını ortaya çıkaran temel dinamikler arasında Hegel felsefesinin temel dinamiklerinden biri olan ve Marksizm'de de kısmen içsel halde bulunan Avrupa-merkezci öze karşıtlık yer alır. Hindistan'da tarihsel kökenleri bulunan, sömürge döneminde kurumsallaştırılmış, sonrasında ise tasfiye edilemeyerek katılaştıran etnik/cinsel/milliyetçi/dini saçakları olan kast yapısının varlığı da bu dinamikler arasında yer alır (Torlak, 2008). Milliyetçi düşünce postkolonyal devletin resmi dogması olarak kutsallaştırılır. Milliyetçiliğin dışladığı tarih ve bakış açısını açığa çıkarma çabaları olarak da görülebilir madun araştırmaları ve böylelikle *madun* postkolonyal pek çok incelemede yaygın olarak kullanılmaya başlanır (Loomba, 2000, s. 224-225)



meselelere sıkı sıkıya bağlı tutmakta ısrar eden akademik tarihyazımından farklı olarak, edebiyatta yaratıcı bir şekilde yeniler kendini” (Guha, 2006, s.1) Tarih ve tarihsellik edebiyat eserlerinde resmi kaygılar içinde eriyip gitmez ve dünya-tarihi içinde kapatıldığı yerden kurtarılmasına yönelik bir çıkış kapısı olarak da görülebilir bu durumda edebiyat. Kitapta birleşik, “Dünya-tarihi” biçiminde yazılan ve bir kavram olarak kullanılan Dünya-tarihi deyişi Hegel eliyle “takdiri ilahinin planı”na dönüştürülerek ahlaki bir kutsallık halesi kazanan Avrupa merkezli dünya tarihidir. Guha ve benzeri tarihçiler, Dünya-tarihi olarak kabul edilen Avrupa/Batı merkezli ve devlet merkezli resmi tarih ve tezlerini eleştirir. Hegel için edebiyatı bariz olan ülkenin tarihi bariz değildir: “Hindistan’ın hem kadim dinsel kitapları ve harika şiir yapıtları hem de antik hukuk kitapları vardır...; fakat hâlâ bir tarihi yoktur” (Guha, 2006, s. 23). Hegel’in tarih olarak görmediği bir sınırdaki yer alan ülkeler söz konusu olunca ve Hindistan da bunlardan biri olunca, “Dünya-Tarihinin Sınında Bir Tarih” yazılmaya başlanılır.

Ranajit Guha ilk olarak *Kolonyal Hindistan Üstüne Tarihyazımının Bazı Boyutları* (*On Some Apects of the Historiography of Colonial India*, 1982) çalışmasında belli bir tarihyazımının eleştirisine girişmiştir. Bu çalışmada Hint milliyetçiliği hakkındaki başat tarihyazımı, emekçi nüfus kitlesini ve kent ve köylerdeki halkı bir yana bırakmakla eleştirilir. Guha’nın tanımladığı “toplam Hint nüfusu ile bizim seçkin şeklinde tanımladığımız herkes arasındaki demografik farklılık” olarak madun teriminin postkolonyal incelemelerde yaygın olarak kullanılmasının da başlangıcını oluşturur bu yazı (Loomba, 2000, s. 225).

Tarihi kimin yazdığı, tarihin nasıl dillendirildiği, tarihin kimi, nasıl anlattığı sorunsalına bağlı olarak değişebilir. Tarihi yazanın, yazdırtanın bir “tarih görüşü”ne bağlı olduğu ve tarih görüşünün ise toplum görüşünü, dünya görüşünü yansıttığı da söylenebilir.

Tarihi yazanlara ilişkin akla gelen, aforizmaya dönüşmüş, pek çok deyiş olacaktır. “Tarihi kazananlar yazar”, bunların başında gelir. Tarihi kazananın, egemen olanın yazması, tarihin değiştirilene değil, değişeni anlattığı anlamına da gelir. Tarih egemenler tarafından yazılmasına rağmen “herkesin tarihi” haline dönüşür. Kapitalist

toplumlarda farklı sınıfsal çıkarların ortadan kaldırılması işlevi de edinmiş olur böylelikle.

Egemen sınıfın ideolojisini üreten, bu ideolojiyi oluşturmak için tarih oluşturan, tarihi, geçmiş kimi olayları yok sayarak ya da farklı ve abartılı var sayarak ve kimi olmayanları ise var sayarak kurgulayan “resmi tarihçiler” başlıca yazıcılar / aktarıcılarıdır. Buna karşın gizli tarihi, karşıt tarihi yazan “gayri resmi tarihçiler” de vardır yazıcılar arasında.

İngiliz tarihçi Martin Bernal’in “tarih tarihçilere, akademik statünün gardiyanlarına bırakılmayacak kadar önemlidir” sözü (Başkaya, 2006), resmi tarih ve tarihçi eleştirisidir. Bernal’in Avrupamerkezci tarihi “dünya resmi tarihi” olarak görerek bir tarih eleştirisi yaptığını söyleyebiliriz. Avrupamerkezci tarihe, Asyalı ve Afrikalı toplumların dünyanın tarihsel gelişme yatağının dışına itildiği, kolonyalizmin meşrulaştırıldığı eleştirilerini getirir Bernal.

Bernal’in bu deyişi, eleştirdiği tarihçilerin gözünden dünyayı gören tüm “tarihyazıcıları/aktarıcıları” için geçerli olduğu iddiasında değildir. Bu iddiayı bu cümleden çıkaramayız ancak öte yandan “akademik statü gardiyanı” olmayan tarihçiler dışındaki tarihçilerin var olacağını da çağırıştır.

Brecht’in okumuş işçisinin sorularına geri dönelim şimdi. Şiirin bu adı taşıması, sorduğu soruların “tarihe vakıf”, okumuş bir insana ait olmasının sonucu olabileceğini düşündürdüğünden, bir nedensellik ilişkisi kurmamıza neden olduğundan anlamlıdır. Okumuşluğunun aydınlanmasına benzer bir biçimde soruların işçiden, emekleri geçen “isimsiz kahramanlardan” yana olmasından ötürü yine bir anlam taşır. Dolayısıyla şiir adından başlayarak son dizesine kadar, bütününde bir toplum görüşü, dolayısıyla bir tarih görüşü içerir. “Kitaplar yalnız kralların adını yazar” der Brecht ve Tebai şehrini kimin kurduğunu, şehri kurmak için gerekli kayaları (kimi çevirilerde taşları) kralların taşıyıp, taşımadığını sorar. Şiirinde Çin Seddini yapan duvarcıları hatırlatır. İskender’in seferlerinde, Hindistan’ı aldığında yalnız olup olmadığını, Sezar’ın kimleri yendiğini ve yanında aşçısının olup olmadığını sorgular...

*“Kitapların her sayfasında bir zafer yazılı.*

*Ama pişiren kimler zafer aşını?  
Her adımda fırt demiş fırlamış bir büyük adam.  
Ama ödeyen kimler harcanan paraları?  
İşte bir sürü olay sana  
Ve bir sürü soru”*

*(Brecht, 1991, s.114)*

Tüm bu sorular işçileri, sıradan halk kitlelerini, köleleri, adsız savaşçıları, ezilenleri dolayısıyla tarihin anlatmadıklarını/hatırlamadıklarını hatırlatmak amacıyla. Tarihi olaylara atıflar yaparken, tarihin öznelerini sorgulayarak şiirinde bir tarih görüşünü, bir tarih yöntemini, marksist tarih yöntemini kendine has bir dille yansıtmayı başarır. İlk kez A. Kadir ve Asım Bezirci'nin çevirisiyle dilimize kazandırılan ve yukarıdaki şiirin yer aldığı *Halkın Ekmeği* kitabı hakkında 1982 yılında toplatılma kararı alınmıştır. Bu durum da yoruma açık bir biçimde tarihçinin önünde bir olgu olarak durmaktadır.

Tarihin kaynakları, tarihe ilişkin bilgi içeren kaynaklar düşünüldüğünde yelpazenin ne denli geniş olacağı düşünülecektir. Tarihi tarihçiler mi yazar sorusuna verilecek yanıt sadece yazım işine dair ise tarihçiler dışında pek çok sanat dalının bu yazım işine dahil olduğu net bir biçimde söylenebilir. Bu hem tarihe kaynaklık etmesi anlamında hem de tarihin malzemesi olmasının yanı sıra doğrudan tarihi anlattığı iddiasıyla yola çıkmasa da tarihin anlatım olanaklarını kullanarak bir tarih öğrenme, bilme halini almasından ötürü de böyledir. Tarih bilinciyle hareket eden eserler de verilebilir. İnsanların, tarihi yapan insanların kendilerini ifade etme arzuları birer yaratıcı olarak pek çok eserin üretilmesine yol açmıştır. Tarihçinin kendisi de gündelik dünya ve gündelik işlerle uğraşan insanın dünyası ile ilgili bir anlatı olarak tarih yazımına girişebilir.

Tarih yazılı ve görsel kültürün her ürününde yerini bulur. Tarihi konu seçen, tarihi yazılı, sözlü kaynaklardan yola çıkarak yeniden yazan, ait olduğu zamanı yansıtmayı açısından belki gelecekte kendisi de tarihin hammaddesi olan edebiyat ve sinema ürünlerinden, ticari kaygılardan uzak olanları, sanatsal, siyasi ve tarihsel olarak

belli anlamlara sahip olmuştur. Muhalefet olmuş, tarih olmuş ve resmi tarih eleştirisi de yapmışlardır.

Yazılı tarihin “yazılamadığı” toplumsal koşulların hüküm sürdüğü durumların var olması durumunda alternatif bir tarih yazımı olarak da farklı yazım türleri karşımıza çıkabilir. Şiirin, romanın, sinemanın yazılı tarihin yokluğunda ya da yazılı tarihin resmi tarihe dönüştüğü durumlara, karşıt tarihi yazabildiği durumlara Setrag Manoukian İran’ın Şiraz şehrini örnek gösterir. Roland Barthes’e atıfta bulunan Manoukian’ın ele aldığı durumun, kaynağını gerçeklikten alan şiirin, hayal gücüne dayanan bir tarih anlayışı içinde değerlendirilmesine uygun düşmeyeceği; bu şiirin bir zorunluluğun sonucunda, farklı bir yazım anlayışıyla tarihin tümüyle yerini almasa da, böyle bir iddiaya sahip olmasa da, sanatın muhalefet anlayışıyla tarihi fikirler verdiği kanısındayım.

*“Yazılı tarihin yokluğunda şiir onun yerini almıştır. 1950’lerde siyasal şiirler yazılı tarihin olmaması yüzünden tarihin yerine geçmiş ve hem olayların hem siyasal iklimin kanıtı olmuşlardır. Kütüphanelerde halka kapalı tutulan ve bulunması çok zor olan bu şiirler yine de halk tarafından çok iyi bilinmekte ve konuşmalarda sık sık tekrar edilmektedir.” (Manoukian, 2000, s.190)*

Şiirin bir yorum, bir dünya görüşü içermesi şiirin esinlendiği, kaynaklandığı dolayısıyla baz aldığı olayları, canlandırdığı durumları, ürettiği imgelerle kanıtlayamadığı söylenemez. Ancak sanırım kanıtladığını da söylenemez. Tarihin yerine şiirin geçmesi klasik antikçağlardan farklı olarak bugün yadırganabilir. Ancak tehlikeli bir alan olarak görülen tarihyazımının yokluğunda toplumsal ve siyasal bir ifade biçimi olarak Şiraz’da olduğu gibi yerel ya da ülke tarihinde önemli bir işlev görür.

*“Roland Barthes’in 1950’lerde söylediği söz bugün Şiraz’da yankılanmaktadır. Tarihleştirmek ve şiirleştirmek arasında seçim yapmak olanaksızdır. Şimdiki zaman tarih yazımını özellikle olanaksız kılarsa şiirin tarihi Şiraz’ın tarihi olur. Şiraz dar Gozashteh o Hal’in yazarı Hasan Emdad 1998’de iki büyük ciltten oluşan bir kitap yayımladı. Fars şiirlerine ait biyografik bir sözlük olan bu kitabın*

*başlığı The Thread of the Poets of Fars in a Thousand Years'dır. (Bin Yılda Fars şairlerinin Düşünce Dizini)" (Manoukian, 2000, s.190)*

Tarihi insanlar yapar. Tarihin konusunu da insanların yaptıkları oluşturur. Tarihin okutulması ise bugünün insanı ile geçmişin insanı arasında bir bağ kurmak ve bir gelecek hazırlamaktır. Bu okuma kimi zaman bir tarih kitabının okunmasından ziyade bir şiirin, bir öykünün, bir filmin okunması ve izlenmesinin dolayısıyla etkisinin daha kuvvetli olduğu, olacağını bize göstermiş ve ispat etmiştir. Tarihi yapanlar ve yazanlar arasında sanatçılar da vardır. Sinemacılar, edebiyatçılar, direnç ve direniş gösterenler bu direnişin tarihini de bildikleri dilden yazabilirler.

### 3. SİNEMA VE TARİH: YÖNTEM VE KURAM

*Bütün tarih bir kuramın doğrulanmasıdır. O da kuramsız tarih yoktur. (...) Kuramsız tarih olmaz ver her tarih aynı zamanda kuramların tarihi olur.*

*(Casetti, 1999, s.313),*

Sinema görüntülerinin sinemacının üretimi, tarihçinin de sorgu alanı olabileceğini; tarih için bir yönetime dönüşebileceği anlaşılmaktadır. Görüntülerden oluşan dil sözcükler gibi tarihin yazımına-konuşmasına aracılık edebilir.

*Boris Ryzhy* (Aliona van der Horst, 2009) adlı bir filmin görüntüleri günümüz Rus şehirlerinden birinde bir haber kameramanın görüntülerine benzer biçimde, sanki bir haber peşindeymiş gibi, kimi zaman saklı kimi zaman aşıkâr, Boris Ryzhy adlı şairin eskiden oturduğu apartmanında onu tanıyan biri olup olmadığını araştırarak başlar. Bu araştırmanın görselleştirilmesi dahi anlamlıdır. Çünkü oldukça güvensiz yaşayan insanların varlığına şahit oluruz hemen filmin başında. Çağımıza dair güvensiz bakış ve güvensiz insanlar... Bir şairin ölümünün ardından yapılan bu film bir tür *in memoriam* filmidir intihar eden bir şairin, şairin kuşağına dair. Sinema ve tarih üzerine düşünmemize gerekçe olan filmlerden biridir *Boris Ryzhy*. Şairin yaşadığı mahalleyi, ailesini, şiirlerini, şehrini anlatarak 1990'lı yılların ilk yarısında hızlı bir dönüşüm yaşayan, hızlı bir kapitalistleşme yaşayan bir ülkenin Sovyetler Birliği'nin dağılmasını ve Rusya'ya geçiş aşamasını anlatıyor.

Film şairin kaydedilmiş görüntülerini, yönetmenin çektiği görüntüleri ve şairin oğlunun cep telefonuyla çektiği görüntülerin yanı sıra eski Sovyet dönemi ilkokulu ve şehrin sokaklarına ait arşiv görüntülerini de kullanıyor. Film görüntülerle bir bellek-tarih araştırmasına girişir.

Bellek kaybının kaygı yarattığı bir çağ, bellek kaybının normalleştiği bir çağ aynı zamanda. Bir yandan bellek inşası yapılırken bir yandan da azınlık ya da çoğunluk belleğini silme gayreti aynı anda yürür. Yeni bir bellek için eski belleğin silinme

gerekliliği olarak da görülebilir. Tarihin bir işlevi, tarihi açıklayacak ya da tarihin içerdii kavramlardan biri olarak bellek, bir önceki bölümde değindiğimiz üzere, en çok yine İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanyası'nda yapılan çalışmalarla önem kazanır. Anımsamak, unutmamak gerektiği düşünölen bir savaş ve faşizm yaşanmıştır çünkü. Bunun tersi, unutturma, gerçeğin yeniden kurgulanması, ezilen ya da yok edilen yerine "resmi" görüşü yerleştirme çabaları ve her daim değişen "gündemler" yaratmak yoluyla gerçekleştirilir. Bu filmde ise anımsamak ve unutmanın eşiği Sovyetler Birliği'nin Rusya'ya hızla evrilmesidir. 1989 çok hızlı biçimde uzak geçmişe dönüştür. Geriye dönüşün gemileri yakılmış gibi duran uzak bir geçmiş, nostaljiyle hatırlanır. Bu tarih sadece Rus insanı için değil dünyadaki pek çok aydın ve insan için de geçerli olur.

Boris Ryzhy, bir kuşağı temsil ediyor. Bu kuşak örneğin Türkiye'de 12 Eylül ertesine doğmuş ve 1990'lı yıllarda üniversiteye devam ederken reel sosyalizm deneyiminin hüsrânını yaşamış ve umutsuzluğunun çapının kendi kişisel dünyasından daha geniş bir alana uzadığını fark etmiştir. Bu kuşağın Rusya'daki karşılığı şair Boris Ryzhy. Sovyetler Birliği'ne doğuyor. Sovyetler Birliği'nde geçen çocukluk ve ilk gençlik dönemini çok güzel anıyor. Bir Sovyet ilkokulunun görüntüleri üzerine düşen sahnelerde güzel bir gelecek umudu taşıdıkların söylüyor. Eğitim ve sağlıktan eşit bir biçimde yararlanan insanlar gelecekte işçi ya da üniversiteye devam ederek farklı bir kariyere sahip olabileceklerini, bir meslek edinmenin gerekliliği gayretini taşıyorlar. Şairin arkadaşlarından biri yaşamının ülkenin değişiminden dolayısıyla tarihinden doğrudan etkilendiğinin farkında. Pek çok kez ölümden dönmüş ya da ölümlle burun buruna gelmiş. Küçük suçlar ya da büyük suçların gerektirdiği küçük suçlar batağına gömülmüş biri olarak alternatifinin şehrindeki fabrikalardan birinde çalışmak olduğunu bilerek konuşur ve bunun özlemini çeker. İşçi olmanın özlemini çeker.

Boris Ryzhy'e "son Sovyet şairi" deniliyor ya da "ilk perestroyka şairi" çünkü, o ve yaşıtları, erken evlendiği karısının deyimiyle "komünizmle kapitalizm arasına düşmüş bir kuşaktan". 1990'lı yıllarla birlikte insani değerlerin yitirmeye başladığı vahşi, hızlı ve daha hızlı vahşileşen kapitalizmde canlarını da yitirmeye başlıyorlar. "Hurda mahallesinin" suç batağında yaşayan gençler bir kapitalist, bir mafya adamı olmaktan ziyade bu tür adamların koruması ya da tetikçisi olarak çalışır. Bunu

yapamayanlar gasp, hırsızlık yapar. Yaşamak için her şeyin mubah olduğu bir yaşam tarzı egemen olmuştur. İşte o büyük mitlerden biri gerçekleşmiş; “insanlar kapitalizmle özgürlüğe kavuşmuştur” Ancak tüketim özgürlüğü anlamına gelen bu yeni düzende bu özgürlüğe kavuşabilmek için yapılanlar paranın, gücün iktidarına geçişi teyit eder yalnızca.

26 yaşında, 2001 yılında intihar eden mahallenin hem okumuş çocuğu hem de serserisi (ikisi de olmak zorundalığını yaşayan) şair Boris Ryzhy şiirlerinde yaşadığı hurda mahallesini, suç mahallerini, komşularını ve arkadaşlarını anlatır. Finlandiyalı yönetmen, şairin ablasıyla birlikte bu şiirlerin ve şairin yaşamının izini sürer. Bu iz sürme, şiirler, komşu, arkadaşları ve şairin karısı ve oğluya yapılmış söyleşileri de içerir. Hatırlayanlar, hatırlamayanlar kadar hem filmin yapıldığı zamanı hem de 1990’lı yılların sistem değişikliğiyle ortaya çıkan toplumsal dönüşümünü de içerir.

Şairin genç oğlu şairden sonraki kuşağı temsil eder. Bu kuşak şairin içinde doğduğu Sovyetler Birliği’ni hiç yaşamamıştır. Başka bir yaşam biçimini bilmez, merak da etmez. Yönetmen ve kamerasıyla arkadaşlarının olduğu yere, okula gitmek istemez ancak görüntü alınabilmesi için cep telefonu ile çekim yaparak film içinde yer alır. Babasının şiirlerini okumadığını söyler. İntiharını anlamlandırmaz. Şair şiirleriyle olduğu kadar sona erdirdiği yaşamıyla da bir devrin sonunu temsil eder. Bir devrin sonu şairin ölümü kadar bir sahneyle de temsil edilir.

Bu sahnede bir mezarlığa gider yönetmen. Siyah renkli, ortodoks Rus mezar taşlarının üzerinde elle çizilmiş gibi duran genç insanların fotoğrafları var. Hepsi 20’li, 30’lu yaşlarında 1990’ların ikinci yarısında ölmüştür.

Eskinin Sverdlosk - Lenin’in arkadaşından alıyor adını- yeninin Yekaterinenburg şehrinin genç insanların ve genç bir şairinin hikayesi bir ülkenin tarihindeki kritik bir geçiş döneminin filme geçmesiyle belki de hiçbir tarih kitabının yapamadığı yapılır. Bu denli canlı, bu denli sonuçlarını insan yaşamları üzerinden gözler önüne serecek güçte bir anlatım olması görsel anlatım olması değildir sadece. Bu görsel anlatımın, anlattığı zamana ait ve anlattığı gerçek insanların hikayesi olmasıdır aynı zamanda. Tüm bunlar seyirci üzerinde sadece düşünsel değil duygusal bir etkide de



bulunur.<sup>9</sup> Şiirlerin etkisi filmin lirik bir atmosfere sahip olmasına katkıda bulunur ancak şiirler aynı zamanda kişisel ve toplumsal tarihin birer yansımaları da olur. Bu şiirde olduğu gibi:

*Geçmişe gidiyorsan eğer, en iyisi bir tramvaya atla  
Tramvayın ziliyle, sarhoşun teki tam yanında  
Pasaklı okul çocuğu, yaşını başını almış çatlak kız  
Ve elbette kavak yapraklarının bıraktığı izde  
Beş ya da 6 durak sonra  
Ondokuza-ya da 80'lere- bineriz biz  
Fabrikalar sola, işler sağa  
Neyin var, kimin umurunda, kurtul angaryalarından  
Mırıldandığın nedir, şüpheli, sanki  
Nabokov'dan kaptığım bir şey gibi  
Bir soylunun oğluydu o, sen ve ben ise geriye kalanlarız  
Haydi gülümse yüzünde gözyaşları var hala  
Bu bizim durak-  
Orda burada posterler, çıkartmalar  
Mavi gökyüzü, kırmızı boyunbağları  
birinin cenazesi, çalıyor müzisyenler  
Sen de eşlik ediyorsun ıslığınla  
Ve sonra süzülüyor güzel ses,  
Deri ceket, eller cebinde  
Bitmeyen ayrılığın o yolu boyunca  
Bitmeyen üzüntünün o yolu boyunca  
doğmuş olduğun eve giden, günbatımında eriyen  
yalnızlık, uyku, yaprak dökümü  
ölü bir asker olarak döndü<sup>10</sup>.*

(<http://www.borisryzhy.com/>, 2009)

Bu şiirde, 1980'li yıllar Rusya'sı, 1980'li yıllar gençliği ve gençliğin ruh halinin yanısıra bir tramvay güzergahının kendisi de açıklıkla canlandırılabilir.

---

<sup>9</sup> Şair ve filmle ilgili bilgi için bkz: <http://www.borisryzhy.com/> (erişim 14/12/2009) ve [http://en.wikipedia.org/wiki/Boris\\_Ryzhy](http://en.wikipedia.org/wiki/Boris_Ryzhy) (erişim 14/12/2009) Filmin tarih konusunda bize aktardıkları ve düşündürdüklerinin yanısıra filmin ve Boris Ryzhy'in hayatının önemli parçası olan şiirler de tarihe dairedir. Bir başka şiiri için bkz Ek 2.

<sup>10</sup> Şiiri İngilizce'den çeviren S. Genç.

Sinemanın tarihe, sinemacının geçmişe bakışı hiçbir yazılı kaynağın başaramayacağı ölçüde bir dile dönüşür. İzleyici ve tarihçinin filme erişmesi; filmin geçtiği döneme, filmin içerdiği insanlara ve mekanlara ve bu insanların hikayelerine erişmesi anlamına gelir. Sinema özgün bir yöntem olduğu kadar bir kuramın da dayanağını oluşturur: Sinematografik kurmaca tarih, bu kavramsallaştırma bir tarihçiye aittir.

Bir tartışmaya ivedilikle dönüşebilecek, postmodern tarih kuramından etkilendiği düşünülebilecek “sinematografik tarih” sinema aracılığıyla tarih üzerine, yöntem üzerinedir aynı zamanda.

Filmler bilinçli olarak tarihi konu alabilir; ancak sinemacının tarihçinin yönteminden ve sorumluluklarından bağımsız biçimde bir sanat ya da endüstriyel ürün olarak yaptığı filmin sinemacıyı aşan biçimde tarih yaptığını söylemek hem doğru hem de tartışma başlıklarından birini oluşturur. Hollywood filmleri kendisine “tarihi anlatmak” meselesinden çok “kar etmek” meselesini koyması nedeniyle böylesi bir misyonu taşıyabilecek midir ya da bu ikisi ne derece bir araya gelir sorusu bir başka soru olur karşımızda duran. Bu soruya da farklı yanıtları olabilir tarihçilerin.

Bu filmlerin tarihi temsil ettiğinin kabul edilmesi de itiraz edilmesi de akademik düzeyde tarihçiler arasında yaşanmakta iken film teorisyenleri de bu tartışmaya dahil olmuştur. Ancak ortaklıkları, bu filmlerde üretilen ideolojinin, ortaya çıkan tarih yazımının eleştirisinden çok bu filmlerin bir bütün olarak “bir tarih türü olarak sinema” tezinden hareketle savunulmasıdır.

Sinemayı ince bir ayrıştırmaya tabii tutmadan kaba bir genellemeyle ve her türüyle bir tarih türü olarak görmek konusunda endişeler taşınmasını anlıyorum. Sinemanın ideolojiden, tekniğinden ve endüstriyel üretim nedeni olarak “bir getiri” hedefinden soyutlamanın mümkün olmayacağı anlaşıldığında, ortaya çıkan yazılı değil, görsel ürünün/filmin bir tarih görüşünün yansıması olarak değerlendirmenin mümkün olacağı da anlaşılacaktır.

Sinemaya dair bu görüşler tarihin yeniden kavramlaştırılması olarak yorumlanabilir.

Tarih de sinema da yeni yöntemsel ve kuramsal müdahalelere açık olduğu gibi birbirini etkileyen ve ilişki içinde olan iki ilgi çekici alandır.

### 3.1. TARİHE SİNEMADAN BAKAN TARİHÇİLER

Tarihin sinema aracılığıyla anlatılmasının, sinemanın tarih için bir araç olmasının ötesinde bir belge, malzeme ya da kaynak olarak kullanılmasının da söz konusu olması tarihçilerin sadece ilgisini çekmedi, tarihçilerin iddiası olarak da karşımıza geldi. Bu bölümde sinemaya yaklaşımlarını, film değerlendirmelerini ele almaya çalışacağımız iki tarihçi iki ayrı coğrafyadan, iki ayrı film kültüründen; Avrupa ve Amerika'dan. Bu iki kıta okul ve akademisyenlerinin konuya bakışı dolayısıyla tarihçesi birbirinden oldukça farklıdır. Avrupa'da böyle bir çalışma yapmanın zorluğu, akademik olarak çekeceği tepkiler Annales okulundan Braudel'in Marc Ferro'ya yaptığı uyarıdan da anlaşılabilir.

Filmleri birer belge olarak incelemek ve böylece toplumunu bir tür karşı çözümlemesine yönelmek düşüncesi 1960'ların başında uzak bir fikirdir. Fernand Braudel Ferro'ya bu "iş" yaparken çok sözünü etmemesi konusunda uyarır. Zaman içinde tarihin sinemada ve sinemanın ele aldığı her konuda kendisini ciddiye alınmasını sağlamak entelektüel bir sinemacı kuşağıyla mümkün olabilecektir.

Sinemanın kendisi de tarih üzerine bir söylem tutturacak bir yeni sanat olarak Marc Ferro'nun ülkesi Fransa'da kendini dayatmayı, "ciddiye alınmayı" zaman içinde sağlayacaktır. Sinemanın bu meşruiyeti kazanmasında Ferro'ya göre *Cahiers du Cinema* gibi yayınlar, Venedik ve Cannes gibi film festivalleri de katkıda bulunmuşlardır. Sinemacıların, yazarların, dönemin entelektüellerinin Fransız Yeni Dalgasıyla birlikte anılan teorik sinema yayını *Cahiers du Cinema*, sinema defterleri anlamına gelir, benzer bir biçimde ünlü olan diğer yayın da İtalyan Yeni Gerçekçilerininidir. *Bianco e Nero (Siyah ve Beyaz)* adlı dergi de başta senaryo yazarı olan gerçekçilik ve sinemada gerçekçilik üzerine düşünceleriyle Cesare Zavattini'nin yazılarıyla sinema tarihi içinde hatırlanacaktır.

Tarihçilerin de benzer biçimde tarihin tarihi açısından, tarihin nasıl yazılacağına dair ortaklaşan aynı tarih felsefesini paylaşan tarih içinde bir akım ya da

dalga oluşturan yayınları da vardır. İngiliz *Past and Present* dergisi İngiliz Marksist tarihçilerini (Eric Hobsbawm, Maurice Dobb, E.P. Thompson, Rodney Hilton, Christopher Hill) bir araya getirirken *Subaltern Studies-Madun Araştırmaları* (Ranajit Guha, Partha Chatterjee) da bir başka tarih akımının sömürgecilik ve Avrupa Merkezli tarih eleştirisini içeren tarihçileri aynı çatı altında toplayacaktır. 1920'lerin sonundan bugüne gelen Fransız Annales Okulu (Marc Bloch, Lucien Febvre, Fernand Braudel) da ismini yıllıklar anlamına da gelen Annales'den almış ancak alt başlıklar zaman içinde okulun yaklaşımını da açığa vuracak biçimde değişmiştir: “*Annales: d'histoire economique et sociale*”, iktisadi ve toplumsal tarih yıllığı'ndan “*Annales: economies, societies, civilisations*” yıllıklar: ekonomiler, toplumlar, uygarlıklar'a. Uygarlıklara artık Avrupa dışında Hindistan da, Mezopotamya da, Latin Amerika da dahil olmuştur. Toplumsal tarih anlatımından yeni yönelimlere giren tarih toplumsal olanla yeni olanı da birleştirdiği tarihyazımlarını da içermeye başlamıştır.

Film, bir belge olarak, tarihçinin çalışmalarında bir kayıt olarak yerini almıştır. İlk olarak, belki de tarihten çok antropolojide, Fransa, İtalya ve Rusya'dan çok Anglosakson ülkelerde yerini almıştır. Filmden önce edebiyatta pek çok tarihçi için benzer bir işlev görür ve edebiyat için yapılan tartışma ve sonuçları filmden daha önce gelişmiş ve kabul etmek gerekir ki filmden daha çok önemsenmiştir.

Günümüzde yeni dijital teknolojiler, belgesel sinemanın tanıklığı, internet üzerinde milyonlarca insana ulaşarak toplumsallaşan görüntüler, bellek için tarih-sözlü tarih çalışmalarıyla “zamanımızın tarihini” yazmak için kullanılmakta ve böyle algılanmaktadır. Tarihçilerin bu duruma kayıtsız kalmaları beklenemez.

*“Film böylece çoğu zaman kurumlarımızın korunmuş belleğinden başka bir şey olmayan o yazılı arşivlerden bir ölçüde kurtulmuş olarak, gayri resmi bir karşı tarihin oluşturulmasına hizmet etmektedir. Böylece film, resmi tarihin karşısında etkin bir denge rolü oynayarak bir bilinçlenme faaliyetine yardımcı olduğu ölçüde Tarih'in de bir edimcisi haline gelmektedir.” (Ferro, 1995, s.29)*

Sinema yazılı resmi tarihin ya da resmi kaynakların bir alternatifi olarak konumlanır bu görüşte. Yeni ve alternatif bir kaynak olarak gayri resmi olanın ön

kabulü olarak görmek belki iddialıdır ancak bu iddiayı doğrulayan örneklere de sıklıkla sinema tarihinde karşılaşmak mümkündür. Sinema bir tarih bilincinin gelişimine yardımcı olur, bir sonraki bölümde inceleyeceğimiz filmler sinemacının tarih bilinci ve görüşünü içerirken bu görüş üzerine geçmişî kurgularken izleyenin tarih bilinç ve görüşüne de etki eder. Görsel olanın baskın üstünlüğü bugün izleyicileri etkilemenin ötesine de geçer izleyicileri “esir alır”.

Toplumun geçmişle bağlantısı bugün geçmişten daha da kuvvetli bir biçimde görüntüler üzerinden gerçekleşiyor. Yüzyılın başından itibaren filme çekilenlerin oluşturduğu bütün malzeme, belge ya da kurmaca, haber ya da TV yapımı, mikro ya da makro, olaysal ya da değil, bireysel ya da kurumsal kendiliğinden özel ellerde (evlerde, koleksiyonlarda, arşivlerde) televizyonlarda, yapım şirketlerinde, sinemateklerde, okullarda, vb. kimileri seçici biçimde, insanların belleklerine de yerleşerek devasa bir arşivi oluşturuyorlar. Yeni bir kuşak için hafıza gerçekten de sadece görsel imgelerden ibaret ya da öyle görünüyor.

Yılbaşı gecelerinde geride bırakılan yıl için yapılan, geçmişî hatırlatan görüntüler geçmişe dair tek kaynak olur. Tek kaynak olarak kullanılır ve hatırlamanın tek yolu gibi hatırlatılır. Elbette bu geçmiş yıl için yapılabildiği gibi geçmiş on, yirmi yıl için de yapılabilir. Kültürel değişimler, gündelik yaşam pratiklerindeki değişimler, “modası geçenler”, 70’li, 80’li, 90’lı ve 2000’li yıllar olarak takip edilebilecek dönemler de görüntüler üzerinden anlaşılır ve incelenebilir olur. Dolayısıyla görüntüler televizyona, sinemaya, kişisel kameralarla hatıratlara da ait olabilir. Farklı anlamlara kavuşabilen görüntüler bir dönem ya da olayın tek tanığı olabilirken tarihin resmi yorumlarına uygun ya da karşıt olabilir; yerleşik söylem ve inanışları, mitsel olanı besleyebildiği gibi bu miti yıkabilir, tersine çevirebilir.

Sinemanın tarihle kurduğu ilişki, bir parçası olarak, yeniden canlandırarak ya da yeniden yapılandırarak somut film pratikleri üzerinden daha anlaşılır hale gelir. Bu konuda çalışma yapmış ve yapmaya devam eden farklı ekollerden tarihçiler birer sinema yazarı ve belki tarihçisine de dönüşerek konuya yaklaşırlar.

Bu yaklaşımın en somut örnekleri film incelemelerinin yer aldığı ve çoğunlukla akademik tarihçilerin bir araya gelerek yazdıkları derleme kitaplardır. Örneğin; *Past Imperfect: History According to the Movies* (Mükemmel Olmayan Geçmiş: Filmlere göre Tarih, derleyen Mark C. Carnes, 1996), *Hollywood as Historian* (Tarihçi Olarak Hollywood, derleyen Peter C. Collins, 1998) ve *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past* (Tarihi Gözden Geçirmek: Film ve Yeni Bir Geçmiş İnşası, derleyen Robert Rosenstone, 1995), *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event* (Tarihin Sürekliliği: Sinema, Televizyon ve Modern Olay, derleyen Vivian Sobchack, 1996), *The Historical Film: History and Memory in Media* (Tarihi Film: Medyada Tarih ve Bellek, 2001) kitapları bu yaklaşımın ya da eğilimin kitaplarından. Çoğu zaman tarihçilerin kimi zaman sinema akademisyenlerin de dahil olduğu filmler dolayısıyla tarihe bakan ve bir ders kitabına dönüştürülen (*Past Imperfect*, *Hollywood as Historian* ve *Revisioning History*); kimi zaman AFI (American Film Institute- Amerikan Film Enstitüsü) desteğiyle Hayden White önderliğinde tarihi sinemayı katarak yeniden kavramsallaştıran sinemanın oluşturduğu tarih bilinci ve ulusal kimliği ele alan (*The Persistence of History*) kimi zaman da belli tarih kavramlarından hareketle sinemanın geçmişe bakışı, bellek ikamesi üzerinden (*The Historical Film*) filmleri ve görsel ürünleri ele alan bu kitaplar 1990'lı yılların sonunda ve 2000'li yılların başında başta tarihçilerle sinemacıların ortak gündem ve eğilimini ortaya çıkarmışlardır.

Sinema ve tarih arasında kurulan ilişkinin ciddiyet kazanmasının son 30 yıllık bir gelişme olduğunu bunun da kısa süre içinde gerçekleştiği anlamına geldiğini belirten Robert Rosenstone (1995, s.2), 1935 yılında MGM (Metro Goldwyn Mayer) yapım şirketine tarihçi danışmanlarla çalışmalarını tavsiye eden Louis Gottschalk'tan bugüne değişenleri belirtir. Sinemaya bölümler ayıran tarih dergileri (*American Historical Review*, *Journal of American History*), "yılın en iyi filmi" ödülleri veren tarihçi dernek ya da örgütlerinin (*American Historical Association*, *Organization of American Historians*) yanı sıra yukarıda örneklerini verdiğimiz kitapların, konuya ilgi duyan aratırmacılarının ilgisini de eklemek, bugün artık mümkün hale gelmiştir. Tarihçinin sinemaya ilgisi, sinema eğilmesinin belirli yolları vardır. Bu yollardan ikisinin daha yoğun ilgi gördüğü söylenebilir. Bir sanat ve endüstri olarak bir aracın tarihidir. Bir

filmin bir belge olarak belli bir dönemin sosyal ve kültürel ilgilerini ele almada bir pencere açması yoğun ilgi gören çalışma alanlarından. Geleneksel tarih araştırmalarının da konusunu rahatlıkla oluşturur. Bunun ötesi belli ölçülerde radikal bir eğilim olarak değerlendirilebilir. Bu eğilimde sözkonusu olan; dram ve kurguyu içeren görsel bir aracın, geçmişle ilişkimiz üzerine düşünürken ciddi bir araç olarak kullanılması ve araştırılmasıdır (Rosenstone, 1995, s.3).

Marc Ferro, Robert Rosenstone ve Pierre Sorlin de tarihin sinemadaki temsillerini inceleyen dolayısıyla ortak alanları ama alanlarına farklı tarihsel ve felsefik yaklaşımlara sahip önemli isimler olarak öne çıkmışlardır.

Marc Ferro, sinemanın tüm boyutlarıyla gerçeği yansıttığını, yansıtılabildiğini düşünür. Sinema yaşamın belli yanlarını öne çıkararak diğer yanlarını önemsizleştirerek hikayeler anlatır; yönetmenin ya da ait olduğu toplumsal grubun bağlı olduklarından farklı anlamlar çıkaran bir dile sahip olabilir; verili bir toplumun ideolojik dayanağını ya da ona olan tepkileri açığa çıkarır. Ferro, sadece bir filmin söylediklerini değil, aynı zamanda bir filmin söylemedikleri, bir filmin biçimi ve okunma yöntemini de incelemesine kanıt olarak dahil eder. Pierre Sorlin ise sinemanın yansıma/yansıtma düşüncesinin geliştirmekten ziyade yansıtmayı aşan bir durumla ilgilidir. Bir film bir toplumun ilgi ve eğilimlerini göstermezden önce bir düşüncenin ufkunu ve yaptığı yolculuğu bize gösterir. Bir toplumun neyi resmettiğini göstermekten çok resmedilmeye değer düşünülenin ne olduğunu gösterir ya da yansıtır. Sorlin, sinemacının kolayca gösterebileceğini düşündüğü ile seyircilerin kolayca algıladığı “görünür” düşüncüyü ele alır. Bu ele alma biçimi ortaya çıkan iki tür imgeyi odağına yerleştirir. Gerçekliği resmeden bir kültür ve gerçekliğin imgesine sahip bir kültür. Sorlin özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası İtalya ve Avrupa toplumu, tarihi ve sineması üzerine çalışır (Casetti, 1999, s. 298-299). Robert Rosenstone’un temel ilgi alanı ise Amerikan sinemasıdır. Film ve yazılı tarih arasında benzerlikler bulan Rosenstone standart tarihi filmin standart yazılı tarihten farklı olmadığını belirtir. Sinemayı geçmiş dünya ile kurulan farklı bir ilişki biçimi olarak görür. Tarihin sinemayla yazılmasından farklı olarak yeniden keşfedilmesinin bir aracı olarak gördüğü sinemada farklı deneyimleri içeren; daramatik tarih, belgesel, geleneksel tarih, kişisel makale gibi farklı formları ve çoklu

anlamları üreten filmleri postmodern tarihin filmleri olarak inceler. Ferro ve Sorlin'in filmlerin geçmişi anlatırken şimdiki zamanı ya da kendi dönemlerini yansıttıkları düşüncesinden çok sinemacının da geçmişle bir tarihçi kadar ilgileneceğini, üzerine düşünebileceğini belirtir (Rosenstone, 1995, s. 11-12).

Bu bölümde sinemayı sinematografik kurmaca tarih olarak ele alan Ferro'ya ve dramatik tarih olarak ele alan Rosenstone'a ayrıca yer vereceğiz.

### 3.1.1 Annales Okulu'ndan Marc Ferro

Marc Ferro sinema ve tarih üzerine çalışan ilk tarihçilerden biridir. Kendisi de tarih kuramları arasında önemli bir yer tutan Fransız Annales ekolünden bir tarihçidir. Tarihin, alanlararası ve karşılaştırmalı çalışmayla yazılması, böylece, tarihin bir bilim olarak kabul edilmesi iddiasını taşıyan tarih okulu ya da Fransızcasıyla ekolü, adını *Annales d'histoire économique et sociale* adlı dergiden almıştır. Okula adını veren derginin alt başlığının zaman içerisinde değiştiğine, bu değişimin okulun tarih konusundaki yaklaşım ve çalışma alanlarının değişimine dair de ipuçları taşıdığına yukarıda değinmiştik.

İlk kurulduğunda, 1929 yılında, derginin adı *Annales: d'histoire économique et sociale* iktisadi ve toplumsal tarih yıllığıdır. Ki bunda öncelikle, iktisadi ve toplumsal tarihi çalışma alanı olarak seçen okulun ilk nesil tarihçilerinden Marc Bloch'un etkisi vardır. Derginin kuruluşundan on yıl sonra alt başlığı "d'histoire sociale" yani toplumsal tarih olmuştur. 1942-44 yılları arasında *Melanges d'histoire sociale* toplumsal tarih çalışmaları olurken 1944 yılında tekrar *Annales: d'histoire sociale* toplumsal tarih yıllığı olur ve nihayet 1946'dan itibaren dergi *Annales: économies, sociétés, civilisations* (yıllıklar: ekonomiler, toplumlar, uygarlıklar) adını alır. Dergi hala daha aynı adı taşırken birinci nesil, Marc Bloch'un yanı sıra Lucien Febvre'den sonra Akdeniz adlı eseriyle tanıdığımız Fernand Braudel okulun ikinci nesil tarihçilerini temsil eder. Marc Ferro ise Annales okulunun Braudel'den sonra gelen üçüncü nesil tarihçilerinden biridir ve okulun "alanlararası ve karşılaştırmalı çalışmayla" yazılan tarih anlayışında alan olarak sinemayı seçer diyebiliriz.



Sinema ve tarih ilişkisini film analizleri ve ülke tarihleriyle beraber ele alan tarihçi aynı zamanda tarih öğretiminde, özellikle gençlere ve çocuklara, sinemayı da kullanıyor. Ülkesinde Hachette-Pathé tarafından üretilen “Tarih’in Görüntüleri” filmlerinin de sorumlusudur aynı zamanda. Tarih’in Görüntüleri dizisinde Cezayir Sorunu, Hitler Almanyası ve Amerika’daki siyahların sorunu<sup>11</sup> ele alınmıştır. Cezayir sorununa ilişkin yapılan filmde konu bir sömürge insanının isyanı anlatılarak ele alınır. Bir seçim yapmak, konuya belli bir açıdan yaklaşmanın gerekliliği ve sınırlı sürenin anlatılan tarih için önemli bileşenler olması filmi belirleyen unsurlardır. Filmde bir isyancının davranışları ve söylemi bütünlüğünde sömürge rejimi ve yaşanan çatışmanın anlatılması hedeflenir. Filmde anlatıcı vardır ve görüntüler anlatıcının söyledikleriyle uyumludur. Cezayir, Fransızların gördüğünden farklı bir biçimde anlatılır. Fransız Cezayir’inin sınırlarını oluşturan kışla ve garnizonların dışında bir başka Cezayir, “Arapların sefil ve lanetli Cezayir”i (Ferro, 1995, s.57) anlatılır. Hitler Almanya’sını anlatan bölüm ise yine sınırlı süreye sahip bir filmde bir sorunun cevabı aranır. O ülke insanının tanıklıkları dahil edilir. İnsanların dönemi anlatmaları oldukça zor gerçekleşir. Cevabı aranan soru, filmin adından da anlaşılacağı üzere, Almanya’nın nasıl Nazi olduğudur. Sorunun seçimi filmin yöntemini de belirler. Tanıklığa bu nedenle ihtiyaç duyulur.

Tarih’in Görüntüleri filmlerinde bir bakış açısı, bir yorum öne çıkabildiği gibi, bir soru üzerinden bir “ortaya çıkarma” yöntemi de izlenir. Temelde bu filmlerin amacı tarihin ne, tarihçinin kim olduğu ve tarihin toplumsal işlevinin ne olduğu konusunda bir fikir üretmek ve iletmektir.

*“Tarihçinin birincil görevi, kurumsal mekanizmaların toplumu yoksun bıraktığı Tarih’i topluma geri vermektir. Toplumu sorgulamak, ona kulak vermek; benim görüşümce tarihçinin ilk ödevi bunlardır. Arşivleri kullanmakla yetinecek yerde, onları aynı şekilde de yaratabilmek, oluşturulmalarına katkıda bulunmak zorundadır.*

---

<sup>11</sup> Filmlerin orijinal isimleri sırasıyla; *Algerie 1954, la révolte d’un colonisé* (Cezayir 1954, Bir sömürge insanının isyanı), *Comment L’Allemagne est devenue Nazie* (Almanya nasıl Nazi Oldu) ve *Ku Klux Klan aux Panthéeres Noires*’dir (Ku Klux Klan’dan Kara Panterlere).

*Hiçbir zaman söz hakkı verilmeyenleri, tanıklık edemeyenleri sorgulamak, filme almak zorundadır.” (Ferro, 1995, s.57)*

Doğrusu Ferro'nun tarihçisi yerine sinemacı yazarak da bu cümleleri okumak mümkün ve anlamlıdır. Sinema bir sanat olarak, tarihe bir kaynak olarak aynı işlevi taşıyabilir. Bu ortak bir sanat ve tarih görüşünün dolayısıyla bir dünya görüşünün sonucudur.

Serge Daney ve Ignacio Romanet'in *Cahiers du Cinéma* için Marc Ferro ile yaptıkları söyleşide Ferro'nun sorumlusu olduğu görsel tarih eğitime ilişkin, tarihin sinemayla aktarımının sorgulaması da yapılır. Yazılı olanın yerini görsel olanın, filmin alması tarihsel araştırmanın geleneksel yöntemlerini de etkiler, değiştirir. Filme alınmış belgeleri “tarihselleştirmek”, bunlara tarihsel belge ciddiyetini kazandırmak; görüntüler elde edilirken, sonrasında da tüketilirken içerdiği siyasal bakış açısının gizlenmesine, depolitize olmasına da neden olur.

Kameranın kullanımı, kameranın önemli olarak seçilen olayların içinde ve kaydeden araç olarak yer alması, çekilen görüntülerin birikmesi bir tür stok ya da arşiv oluşturması. Bu görüntülerin kullanımının siyasal iktidarlara ilişkisi, yine bu görüntülerin bir tür “belge”, “kanıt” ya da “silah”a dönüşmesinin kendisi de bir tarih olarak karşımıza çıkar. Marc Ferro bu söyleşide bir tarihçi olmanın hakkını vererek yanıtlarını tarihselleştiriyor.

19. yüzyılın sonlarından itibaren özellikle hükümdar ailelerini ilgilendiren belli başlı olaylar kamerayla kayda alınmaya başlar ancak büyük atılım 1914 ve 1918 yıllarında gerçekleşir. 1914-1918 yıllarında Birinci Dünya Savaşı sırasında ordularda görevli sinema, film çekme birimlerinin ürettiği haber ve propaganda filmleri görüntünün kullanımını dolayısıyla bağlamının belirlenebileceğini gösterir. Kameralar kimi zaman düşmanın silah gücünü saptamak için dahi kullanılır. Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanlar bu amaçla kullanır ve savaşa dair görüntüler kaydeder.

20. yüzyıl başlarında sinemanın toplum içinde nasıl değerlendirildiğinin anlaşılması kullanımında da etkili olur: Bilim ve teknik adamları için gözün saptayamayacağı her şeyi kaydedebilen avangart bir aygıttır. Filmin kendisi ne bir

kültür nesnesi, ne bir sanat yapıtı ne de bir belge olarak görülür. Savaş sırasında çekilen güncel haber filmlerinin ne bir yönetmeni ne de bir yaratıcısı vardır, sadece üretildiği şirketin ismi vardır. Kamerayı tutan, kameranın nereye konulacağına ve ne anlatacağına karar veren adam da bu nedenle anonimdir. Filmin kendisi de halk için seyirlik bir malzemenin ötesine geçmez. Görüntü yazılı olana göre tarafsız olarak algılanma eğilimindedir.

Görüntünün yeterince değerlendirmediği ve hatta küçümsendiği dönemde görüntü “metne” göre yabancı, siyasal olarak da tarafsız algılanır. Filmlerdeki sansür, görüntü söz konusu olduğunda örf ve adetlere dolayısıyla ahlaka dayalı olarak işlerken; siyasal sansür tersi biçimde görüntüden çok metni ele alır, dolayısıyla hedef alır. Ferro bu duruma 1940’lardaki İsveç hükümetinin tutumunu örnek verir (1995, 55): İsveç hükümeti Almanların ve İngilizlerin haber filmlerini eşzamanlı ama “sessiz” vererek tarafsızlığını koruduğunu sanır.

Sinemanın yaptıkları, yapabilecekleri, ürettiği görüntülerin çözümlenmesi yine sinemacılar tarafından mümkün olur. Bugün sadece tarihçiler değil, felsefeciler de (popüler bir örnek olarak burada hemen Slavoj Žižek akla gelecektir. Popüler sinema örnekleri özellikle Hollywood filmleri çalışmalarında inceleme nesnelere dir.) sinemanın çözümlenmesini yaparak düşüncelerini ortaya koymakta ve geliştirmektedirler. Sinemanın toplumsal ve kültürel değişimini Ferro, Sovyetler’e ve Nazilere bağlar. Sovyetler de, Naziler de farklı, var olana karşı-toplum inşa ediyorlardı ve sinemaya bu inşa faaliyetinde yer vardı (1995,55):

*“Devraldıkları yöneticilerin kültürel davranışlarına karşı küçümseme ve nefretten başkaca bir duygu beslemiyorlardı. Bir tek onlar, haber filmlerinin jeneriğinde kamera yönetmeninin (görüntü yönetmeni ya da yönetmen anlamında s.g) adını kullandılar. Görüntü avcısının yazıyla anılma hakkı vardı artık; yaptığı şey bir belge, sanat yapıtı, her türlü şıkta yapıt haline geliyordu.”*

Tarihçinin tekelleşmiş ve yegane görülen kaynakların dışına çıkması ve bu kaynakları sorgulaması gerekir. Topluma hem egemen olmak isteyen hem de toplumun vicdanı olmak isteyen tekel kurumların (hükümetler, siyasal partiler, dini kurumlar, vb.)

çelişkili biçimde ürettikleri tarihi sorgulamaları ve toplumun bilincine çıkmasına yardımcı olmaları beklenir.

Tarih'in farklı söylemlerini karşı karşıya getirmek ve bu karşılaşma sayesinde görünür olmayan bir gerçekliği keşfetmek, görünür kılmak Tarihçinin görevleri arasındadır:

*“Bereket versin Annales tarihçileri ve Michel Foucault bu işe soyundular. Kendi hesabıma ben, geriden bakma imkanı olmadığından incelenmesi daha güç olan çağdaş tarihe uygulanabilecek çözümlene yöntemleri keşfetmeye çabalıyorum. Filmin haber filmi denilen belgesel filmler kadar kurmaca filmlerin de şimdilik büyük yardımı oldu. Gerçekten de farklı türden filmler arasında birtakım sınırlar bulunduğu inanmıyorum, en azından imgeselin de Tarih kadar tarih olduğunu düşünen tarihçinin gözünde”*  
(Ferro, 1995, s.60)

Güncel olay, kurmaca film, belgesel ya da propaganda filmi; bunların tümü tarihçi için aynı türden malzemelerdir. Bir tarihçi olarak Ferro, kurmaca, belgesel, haber ve propaganda filmlerinin tümünü tarihçinin malzemesi olarak görürken; söylemini görüntüleri çözümleyerek ya da görüntülerden yola çıkarak kurar. İkinci Dünya Savaşı'na ilişkin *Koşut Tarih* adını taşıyan televizyon'daki tarih programında kendisi de görüntü verir, üretir denilebilir. Tarihin görsel araçları kullanmasının önemli örnekleridir bunlar, hem *Tarihin Görüntüleri* hem de *Koşut Tarih* programları. *Koşut Tarih* programında Fransız, Alman, İngiliz ve Amerikan haber, propaganda, belgesel filmleri karşılaştırılarak İkinci dünya Savaşı çözümlenmesi yapılır. Böylelikle bu programda yaptıklarıyla tarihçi tarihin eleştirel bir çözümlemesini, tarihin ve yaşanmışlığın eleştirel çözümlemesini yapmayı hedefler:

*“Arşivler gözden geçiriliyor, ama nelerin olup bittiği açıklanarak. Belgeler uç uca getiriliyor, ama tanıkların huzurunda. Bellek, çözümlene ve yaşanmışlık bu. Geçmişin belleği, çözümlenmesi ve yaşanmışlığı. Ve şimdiki zamanla da bağlantısı: zamanımızın kökenleri.”* (Ferro, 1995, s.113)

Görüntü bir belge olarak ikna edici, ikna edici olduğu kadar verili enformasyon ve inanışlarda ciddi sarsıntılar gerçekleştirebilir. Sovyetler Birliği'nde ortaya çıkan siyasi mahkumların kampının belge görüntüleri FKP'nde (Fransız Komünist Partisi) siyasi tezlerin de etkileneceği güçte bir sarsıntı yaratır örneğin. Sovyet yöneticilerinin SSCB'de siyasal mahkum bulunmadığı yönündeki açıklamaları, bu açıklamaları yinelemeleri ve kendilerini kavramsal ve sözle bir kodlamanın içine hapsedmeleri ölçüsünde amaçladıklarının tam tersi gerçekleşir böylelikle.

Görüntülerin içinden geçilen döneme göre ne kadar ve nasıl üretildiği de verili koşul ve politik eğilimleri yansıtılabilir. ABD'deki ve Fransa'daki nazi karşıtlığını da üretilen filmlerin sayısı ve içerikleri üzerinden incelemek, değerlendirmek mümkündür. 1939 yılına değin Fransa'da belirgin bir nazi karşıtlığı içeren filmlerin yapılmadığını, gizli bir iç savaş atmosferinde yaşayan Fransa'daki siyasetçilerin komünizm ile nazizmden hangisinin düşman olduğunu tanımlayamadıklarını gösterir. Hatta SSCB karşıtı yazılı ürünler daha fazladır (Ferro, 1995, s.123). ABD'de ise Almanya'dan kaçıp sığınmış sinemacıların, Alman ya da Amerikan kökenli Yahudilerin etkili olduğu da söylenebilir.

1939, 1940 yılları arasında, dolayısıyla savaş halinde Fransa hala nazi karşıtı filmler yapmazken, ABD'ye göç eden bir sinemacının yaptığı bir film savaşın, yaşanacak gelişmelerin habercisi olur. Hitler'i ve sonuçlarını öngörmek konusunda ileri görüşlülüğü ve barış yanlısı tutumuyla Chaplin'in *Büyük Diktatör* (*The Great Dictator*, 1940) filmi gerçekleştirilir. Gerçi Ferro daha çok Sovyetler Birliği ve İkinci Dünya Savaşı tarihi üzerine çalışan bir tarihçi olarak bundan sonrasında devam etmez ancak ABD'de İkinci Dünya Savaşı sonrası McCarty komisyonu bir tür "cadı avına" girişecektir. Ve bu kez sadece sinema tarihine değil, ABD tarihine de itiraflar, antikomünizm hareketi ve akabinde sürgünler damgasını vuracaktır.

Geçmiş üzerine yapılan filmler, tarihsel yeniden yapılandırmalar şimdiki zamana ilişkin tanıklık yapabilir ve bu şekilde yorumlanabilirler. Örneğin Sovyetler döneminden *Aleksandr Nevskiy* (Sergey M. Eisenstein, Dimitri Vasilyev, 1938) ya da *Andrey Rublev* (Andrey Tarkovski, 1966) filmleri Ortaçağ Rusya'sına dair bir imgelem oluştururlar. Bu filmlerin yeniden yapılandırmalarını daha çok Sovyetler tarihi ve

sinemasını örnekleyerek ele alan Ferro için “iki olağanüstü nesne-film” olarak tarif ettiği bu iki film geçmişi yeniden kurmuş, yeniden canlandırmıştır. Yeniden canlandırılan bu geçmiş yalnızca medyalaştırılmış bir geçmiştir, yöneticilerinin istedikleri haliyle 1938’in SSCB’si, muhaliflerin gördükleri haliyle 1970’in SSCB’si.

Filmler çekildikleri dönemin imgeseline ilişkin tanıklık yapabilirler. Daha ileri bir zamanda geçmişin gerçek görüntüsünü kaydetmiş olabilirler, kaydedebilirler. Gerçeğin görüntüsü kurmaca bir filmde bir belgedeki kadar doğru olabilir. Eğer filmler aracılığıyla bir ülkenin geçmişine dair bir imgesel müze düşünülseydi Ferro’ya göre *Ukrayna* adlı filmdeki Rus postalının imalat tekniği, *Asya’daki Fırtına* filmindeki dericiler çarşısı, *Riazan’ın Kocakarıları* (Stepan Rizan, Olga Preobrajenskaia, 1939) filmindeki evlilik; damadın seçimi, karşılıklı sözleşmeler, drahomannın hesaplanması, evlenme töreni vb. hepsi de toplumsal tarihin parçalarını oluştururlar (Ferro, 1995, s.62).

Filmler tarihe, tarih kadar katkıda bulunabilirler. *Grev (Stackha, Sergey M. Eisenstein, 1925)* ve *Ana (Mat, Vsevolod Pudovkin, 1926)* filmleri bu duruma örnek olarak verilen filmlerdir. *Grev*, Pudovkin’in filminin bir bölümünü, Eisenstein’ın filmindeyse konunun kendisini oluşturur. Bu filmlerde görünür gerçekliği, filmin kullandığı dekor, dış mekanlar, eski Rusya’nın izbe binaları, atölyeleri, atölyelerin örgütlenişini, fabrika ve yapısı oluşturur. Bunun kendisi de bir inceleme konusu olmaya adaydır ancak bu filmlerde bir toplumsal işleyiş de gözlenebilir: Dönemin toplumsal yaşamına, emekçilerin örgütlenmesine dair gözlemler vardır. Bu iki filmi tarihsel ve toplumsal olarak analizini yapan tarihçi bir sonuca varır:

*“Eisenstein’ın Grev’i bir özetleme, Rusya’da proletaryanın 1917 öncesindeki mücadelesini gösteren o büyük grevlerin özetidir. Yalnızca bu kadar mı? Bu filmde genellikle bir modeli, gelişiminin belli bir evresindeki sanayi toplumunun bir modelini de görebiliriz: Hak talebi, bunalım, grev, provokasyon ve baskı, bir yandan da toplumsal işleyişe devrimci sürecin gelişimi içinde zorunluluğun ve akıldışı olanın örgütlenişine ve kendiliğindenliğine ilişkin sorunları ortaya koyan bu modelin öğelerini oluşturmaktadırlar.” (Ferro, 1995, s.67)*

1905 devrimine ilişkin belleğimizde egemen olan imgeler, görüntüler pek tabii olarak Eisenstein'ın yapıtındakinden farklı değildir. Tarihsel filmler genel olarak ve ilk olarak yeniden canlandırmanın doğru, “aslına uygun” kullanıp kullanılmayacağıyla ilgilidir. Filmdeki dekor, kostüm ve dış mekanların aslına sadık olup olmadıkları, diyalogların “o tarihi” yansıtip yansıtmadığı bu anlamda “gerçeğe uygun olup olmadığı” denetimi esastır. Sinemacıların da, tarihçilerin de yoğunlaştıkları, hatalara fazlasıyla duyarlı oldukları bir konudur bu. Sinemacıların çoğu gelebilecek bu tür eleştiriler için “göstermelik” ya da “samimi” bir biçimde tarihçilerle birlikte çalışmayı yeğleyebilir. Bunun daha “ciddi” ve “samimi” aşaması sinemacının bir tarihçi titizliğiyle çalışması, arşivlere girmesi, diyaloglar için özellikle bölge ve dönem ait lehçenin dahil edilmesi olur. Böylesi titiz bir çalışmanın yönetmenleri arasında R. Rossellini (İtalya), B. Bertolucci (İtalya), B. Tavernier (Fransa), T. Angelopoulos (Yunanistan) vb. örnek gösterilebilir.

Çalışma yöntemleri ve taşıdıkları titizlik nedeniyle andığımız bu yönetmenlerin dışında bu noktada temel olarak sinemalarının ve belli başlı filmlerinin tarihe ilişkin olduğunu söyleyebileceğimiz yönetmenler de anılabilir: Tomas Gutierrez Alea (Küba), Fernando Solanas (Arjantin), Glauber Rocha (Brezilya), Jorge Sanjines (Bolivya), Alexander Kluge (Almanya), Osman Sembene (Senegal), Andrei Wajda (Polonya), Istvan Szabo (Macaristan), Zhang Zhimou (Çin), Hou Hsiao-hsien (Tayvan) ve Koji Wakamatsu (Japonya) farklı ülkelerden, kendi ülke tarihlerine, ülke tarihlerinin tartışmalı dönemlerine kimi zaman otobiyografik unsurlar katarak ancak belli bir tarih görüşü içererek bakan yönetmenler arasında yer alırlar.

Tarihte aynı dönemi ele alan sinemacılar, sahip oldukları dünya görüşü, sinematografileri ve tarihe yaklaşımları ile yeniden canlandırma ile yeniden kurma arasında gezinebilir ve birbirilerinden tümüyle ayrı veya ters anlamlara sahip filmler gerçekleştirebilirler. Sergey Eisenstein'ın *Aleksandr Nevskiy* (1938) filmi Stalin döneminde ve Nazi Almanya'sıyla ortaya çıkacak savaş ihtimali sırasında çekilmiştir. Bu tarihi dramının Stalin tarafından yönetmenden özellikle istendiği de söylenmektedir. Film, 13. Yüzyılda Alman Teutonic şövalyeleri ile Novgorod'da yaşayan Ruslar arasındaki savaş konu edinir. *Aleksandr Nevskiy* Almanlara karşılık Novgorod

insanlarını bir araya getirir ve donmuş bir nehrin üstünde Almanlara karşı savaşırlar. Alman şövalyelerinin Alman Nazi askerlerini hatırlattığı; gamalı haçlar ve miğferlerin de benzerliğinin dikkat çektiği genel kabul görür.

Andrey Tarkovsky'nin *Andrey Rublev* filmi ise 1966 yapımıdır. Rusya'da bu kez Tatarların istilası söz konusudur. Rus bir ikon ressamı olan Andrey Rublev'in yaşamını anlatan film Rusya tarihi ve Rus kimliği üzerine *Aleksandr Nevskiy*'den farklı bir ideolojiye sahiptir.

Her iki film de dönemin atmosferini titizlikle yansıtır.

Her iki sinemacının da mesleki bilgi ve sinemaları sadece Rus ya da Sovyet sinemasının değil dünya sinema tarihinin önemli parçalarını oluştururlar. Ancak iki sanatçı tarihin benzer anlarını film yaparken iki ayrı anlama sahip iki ayrı yapıtı ortaya çıkarırlar: “Nevski'de ölümcül düşman Alman'dır. Rublev'de ise Tatar'dır, Çinli'dir. Bu filmde (Rublev s.g.) Rusya'yı kurtaran kutsallığıdır, Hıristiyanlığıdır. Nevski'de ise kahraman özellikle laikleştirilmiştir.” (Ferro, 1995, s.188)

Sinemacı tarihin içinden kendi iddiasını kanıtlayacak, kanıtlarını besleyecek olguları derleyerek, başka olguları seçim dışı bırakabilir. Böylece kendi ideolojisiyle tutarlı, kendi inancıyla ortaklaşan insanları, “seyircisini” ve elbette kendisini memnun eder. Bu şekilde yapılması gişe başarısından, sinemacının saygınlığına değişen bir yelpazede çeşitli faydalar sağlayabilir. Tarihsel çözümleme bu faydalar arasında yer almayacaktır.

“Çerçevesini tarihin oluşturduğu filmler”, “arkaplanını tarihe dayayan filmler”, “konusu/nesnesi tarih olan filmler”, “konusunu tarihi bir kişilikten alan filmler”, “bilerek/bilmeyerek anlattığı sıradan olayla ileride Tarihe kaynak olacak filmler” ya da tüm bunların ötesinde “egemen düşünce akımlarının aktarımı bağlamında konumlanan filmler” ile “toplumlara ilişkin bağımsız ya da yenilikçi bir bakış öneren filmler” arasındaki ayrım, filmler arasındaki sinema dünyaları ve tarih yaklaşımları açısından temel olandır.



Sinema, tarihsel olguların, kendi dilini kullanarak ve belli ölçüde özerkliğini koruyarak, kurumlara bağılılığını ortadan kaldırarak anlaşılabilirliğine katkı koyabilir. İster büyük adamların (Nevski ya da Napolyon) ister kitlelerin eylemini konu edinsin (Pudovkin'in *Ana* ve J. Renoir'in *La Marseillais* filmleri) egemen ya da muhalif, belli düşünceleri yeniden üretirler. Bu bilerek ya da bilmeyerek yapılabilir. Filmler tanıklık yapabilir bir mücadele alanı ve aracı olabilirler. Bir mücadelenin parçası olabildikleri gibi bir mücadeleyi başlatabilir ve doğrudan katkıda bulunabilirler.

Renoir, *Le Grande Illusion* (*Büyük Yanılgı*, 1937) filmini yaparken tarihi barış yönünde etkilemek ister.

Yeniden canlandırmanın ötesinde olguları “yeniden kuran” Eisenstein *Grev* filmi ile 1905 öncesi Rusya'sındaki bir fabrikadan yola çıkarak marksist çözümlemeyi filme aktarır.

Tüm bunların sonucunda, filmlerin tarihle kurdukları ilişkileri nedeniyle; tarihçi Ferro filmlerin tarihle ilişkileri nedeniyle bir sınıflandırma için önerilerde bulunur (1995, s.191): (1) Toplum üzerine söylemleri, egemen kurum (devlet, din ve parti) ve ideolojilerin bakış açısını ifade eden filmler, (2) gücü oranında bir karşı-tarih ya da karşı-çözümleme ile muhalefet edenler, (3) sözlü gelenek ya da başka araçlarla varlığını sürdüren bir toplumsal bellek taşıyanlar ve (4) bilimsel ya da değil kendi çözümlemesini üreten bağımsızlar.

Toplumsal ve tarihsel sorunları ele alış biçimleriyle ise filmler benzer biçimde sınıflandırılabilir: (1) Tepeden yani iktidarı, iktidar kurumlarını ele alan filmler, (2) işçi köylü gibi sınıfsal ya da kitlesel kesimler aracılığıyla aşağıdan bakan filmler, (3) olguları içeriden, bir anlatıcı ya da iç ses aracılığıyla ele alan filmler ve (4) sorunlara dışarıdan modeller kurarak; yeniden canlandırmaktan çok soyut anlamlar da üreterek konuyu yeniden kurma biçiminde ele alan filmler.

Marc Ferro sinema ve tarih ilişkisini incelediği kitabında daha çok Sovyet filmlerini örnekleyerek, zaman zaman anti-sovyetik olarak değerlendirilebilecek politik tavrını da incelemesine dahil ederek, tarih yazımına ilişkin tartışma, yaklaşım ve yöntemlerin sinema için de geçerli olduğunu savunur. *Potemkin Zirhlisi*'ndan yola

çıkarak “bir filmin, bir devrim durumunu herhangi bir tarihsel yapıttan çok daha iyi ve hayranlık verici bir biçimde” nasıl yansıtabildiğini sorar? Sanatçı somut ve gerçek olgulardan değil hayali olgulardan hareket ederek gerçeği yeniden aktarıyor, tarihi anlaşılır kılıyor; bu da tarihsel ve bilimsel irdeleme yöntemi olarak kurmaca ya da imgesel sorunsalını ortaya çıkarıyor. Edebiyatta da bu sorunsal görülmekte ve sinema bugün bunu yeniden gündeme getirmektedir. Temel sorun tarihçinin ve sanatçının tarihsel çözümlemenin kaynaklarıyla, geçmişin bugünle bağlarını kurmak, anlatabilmek için benimsedikleri söylemin arasındaki ilişkidir. Tarihsel çözümlemenin dayandığı yöntemler arasında; toplumların evrimine bir anlam vermeye çalışan siyaset felsefesi, bilgiyi arşivlerde köklendiren uzmanlık ve geçmişi yeniden canlandırmaktan çok çözümlemeyi, bir takım yasalar ve değişmezler aramayı, zamanımızın sorunlarının kökenini araştırmayı hedefleyen bilimsel kanıtlama vardır. Her türden yazı biçimine bürünerek bu yöntemler birbirine göndermelerde bulunur. Bir tek “kurmaca” bu yöntemlerden ayrılır.

Bir ya da iki yüzyıldan bu yana birçok tarih yorumu birbiriyle yarıştı, biri diğerini eleştirdi, yanıt verdi ya da etkisiz kıldı ve belli dönemlerde ağırlık ve saygınlık üretti. Devletin resmi ideolojisiyle uyumlu yorumlar “birleştirici” olma iddiasındaydılar ve evrensel tarihi kendi yordamlarına göre yeniden oluşturdular. 20. yüzyılın ikinci yarısında özellikle eski sömürge ulusların yeniden doğuşu sayesinde bu modeller sarsıldı ve parçalanmaya başladı. Bunun sonuncun da her toplumsal grup kendi tarihine, kendi belleğinin araştırılmasına hakim olmayı istedi ve kendisine bir geçmiş oluşturmaya, gerçekleştirmeye başladı ya da fırsat buldu. Bugün farklı tarih türlerinden ve kendilerine ait farklı söylemlerden söz edebiliyoruz. Ferro, bu türleri de dört başlıkta toplar (1995, s.181-185): (1)Topluluk ya da grupların tarihi, bellek tarih, (2) devletlerin tarihi genel tarih, (3) deneysel tarih ve (4) sinematografik biçime sahip kurmaca tarih.

Söylemleri itibariyle ayırım yaptığı tarih türlerinden sinematografik kurmaca adını verdiği tarih türünde yapıttın gerçekleştiği anda anlamlı bulunan bilgiler seçilir. Bellek-tarihte geçmiş, sinematografik kurmaca da ise bugün belirleyicidir. Bellek-tarih bir kimlik kazandırma, özdeşleştirme işlevine sahiptir. Genel tarihin işlevi yöneten kurumları meşrulaştırmaktır. Kurmaca da ilke estetik ve dramatik düzlemde yer alır.

Deneysel tarih de bilgilerin seçimi açıklanır. Ele alınan sorunu çözmek için belgeler arasında karşılaştırmalar yapılır, kaynak gösterilir. Dayandığı bilgiler ve bu bilgilerin seçimi, bilgilerin düzenlenmesi ve ortaya çıkan yapının işlevi anlamında tarih türleri birbirinden farklılık gösterir. Genel tarih ve bellek tarihin işlevini belirtmiştik. Deneysel tarihin işlevi de bilimi egemen kılmaktır, tarihçinin entelektüel bir iktidar hedefi vardır.

Sinematografik kurmaca tarihte yaratıcılık vardır. Bu yaratıcılık imgelenen durum ve konuların seçimini karşılığıdır. Durumların konuların, sahneye koydukları hedefe bağlı olarak seçilmesi; sinemacıların çözümlenmelerini yansıtır. Sinemacı zevk ilkesini tatmin eder, yaratımlarında saygınlık arayışı vardır. Geniş kitlelere yönelik avangart ya da değil yapıtlar üretir. Bu deneysel tarihin sanatsal biçimidir. Her şey imgeseldir ve bir hayal gücüne dayanır ancak bu imgeseli ortaya çıkaran bilgidir. Böylelikle sinema da televizyon da tarihsel bilginin kaynağı olur. Özellikle yazılı tarih geleneğinden ziyade güçlü bir sözlü geleneğe sahip yerlerde medyaya bağlı olmaktan bağımlı olmaya varan aralıkta bilme ya da bilgi olarak tarih biliminin sıklıkla karşılaştığı sorunlardan biridir. Roman, tiyatro, televizyon ve sinema tarihsel bilmenin rakibi olmuş ve belleklerimizde güçlü bir biçimde yer tutmuştur.

*“Peter Saccio’nun işaret ettiği gibi, Shakespeare’in Jeanne d’Arc konusunda söylediği her şey uydurulmuştur. Yine de tarihçilerin çabalarına rağmen İngilizlerin belleğinde yer etmiş olan Shakespeare’in Jeanne d’Arc’ıdır ve zaman ilerledikçe tarihçiler bu durumu büsbütün önleyemez hale gelirler. Çünkü zamanda geri gidildikçe ve çözümlenmelerin ilerlemesiyle zorunlu olarak değişen bir tarih yapısına karşın, sanat yapısı değişmez, kendini ölümsüzleştirir”*  
(Ferro, 1995, s.187)

### **3.1.2. Amerika’dan Robert Rosenstone**

Tarih filmleri çoğunlukla geçmişin doğru olmayan görünümüyle gündem olmuş ve sadece tarihçiler tarafından değil gazeteciler, politikacılar vb. tarafından eleştirilmişlerdir. İster devasa bütçeli, kostümlü tarih filmleri olsun ister sanatsal nitelikli ister belgesel ister canlandırma filmler olsun, sinemanın tarihi olay ve kişileri kavrayışımıza etkisi kaçınılmazdır. Yine sinema tarihe erişebilir olmanın kolay, zahmetsiz ve popüler bir yoludur. Bu yolla tarihe ulaşanlar sinema üzerinden sadece

filmi değil tarihi de yeniden tartışmaya açarlar. Bu tartışma günün politik, kültürel ve toplumsal eğilimlerini de içerecektir.

Robert A. Rosenstone için tarih filmlerini geçmiş tartışmalarında yok saymak, geçmiş olayları anlamak için önemli bir faktörü tartışma dışı bırakmaktır. Kurmaca olsa da “tarih yapımının” geçerli bir yolu olarak konulu/dramatik filmi savunur.

Teorik dayanağını Hayden White ve Frank Ankersmith’den alan postmodern tarih kuramı içinde değerlendirilen Amerikalı tarihçi Robert Rosenstone ve ardılları tarih türlerinden biri olarak sinemayı incelerler; sinemaya katı yaklaştıklarını iddia ettikleri tarihçileri eleştirirler. 1980’ler sonu 1990’lar başından itibaren geçmişe yaklaşımın temel yöntemlerinden biri olarak bilinçli olarak tarihi anlatan filmlerin tarih yaptığını savunurlar.

Sinema böylelikle bir sanat ya da bir endüstri olarak değil geçmişle kurduğumuz ilişki üzerine düşünmenin ciddi bir aracı olarak ele alınmaya başlanır.

Bir yandan bu yeni görsel dünyanın nasıl okunup anlaşılacağına dair ihtiyaç sergilenirken bir yandan da tarih filmlerindeki geçmiş, geçmişin nasıl aktarıldığı incelenir. *History on Film, Film on History* kitabında bu yöntemle, farklı politik sistem ve atmosferlere ait (Amerika, Avrupa, Meksika ve Sovyetler’den) filmlerden, konulu/dramatik, biyografik, belgesel, deneysel ve dramatik olmayan farklı türde filmlere değişen bir yelpazede yer verir. Bir tarihçi olarak sinemacı örneğinde, özellikle Vietnam tarihçisi olarak Oliver Stone’u ele alır.

Olgu ve film ya da belgesel ve görsel doğruluk üzerine belli filmler üzerinden giderek ilişkiler kuran bu teorik yaklaşımda geleneksel tarih anlatımının sınırları olduğu tespit edilir. Günümüz iletişim araçlarının yanı sıra entelektüel üretim biçimi olarak sinema bu sınırları genişletmek adına ne çıkmaktadır.

1980’lerin sonu ve 1990’ların başı “meslekte” film ve tarihe ilişkin tartışmaların başladığı zaman olur. Çoğu tarihçinin yaklaşımı bu iletişim aracının doğası ve olanaklarını göz önünde bulundurmaksızın bir filmin konusuna yaptığı tahribatın

değerlendirilmesi şeklinde basit düşünceli bir yaklaşım oldu (Rosenstone, 2006, s.7). Rosenstone, başlangıçta belirttiği bu yaklaşımı kendisinin de ürettiğini belirtti.

Sinemayı geçmişin yeni ve daha pahalı bir yazım yolu olarak niteleyen Rosenstone, geleneksel tarihin sınırlarının sorgulanmasına yol açan bu yaklaşımla geçmişin yeni ve farklı yollarla anlatım olanaklarını, bunlardan biri olan görsel medya, sinemayı bir tarihçi olarak araştırma konusu yapar kendisine.

Rosenstone bir yandan sinema tarih alanının halen kurulmakta olduğunu dolayısıyla kendisinin kesinleştirmekten çok, konuyla ilgili öneren ve kışkırtan yazılar kaleme aldığını söylüyor. *History on Film, Film on History (Filmde Tarih, Tarihte Film, 2006)* kitabında dramatik tarih filmlerini ele alırken anaakım sinema örneğini de (mainstream historical drama, *Glory-Zafer*), sinema tarihinin klasiklerinden bir örneği de (innovative or opposition drama, *October-Ekim*) ele alır. Sergey M. Eisenstein bir kez daha sinema tarihinin tarihe ilişkin, Sovyetler tarihine ilişkin en önemli yönetmenlerinden biri olur.

Yenilikçi sinemacılar, genellikle politik tercihleri doğrultusunda ve dünya görüşlerinin ışığında anaakım sinemayı hem içerik hem de biçimsel olarak eleştirmekte ve alternatif bir anlatı oluşturmayı amaçlamaktadırlar. Bu filmleri tarihçi için değerli kılan, geçmişi perdeye aktarırken “tarih”i karmaşık, sorgulayıcı ve bilinçli bir bakış açısıyla ele almalarıdır. Sergey Mihailoviç Eisenstein, bu sinemanın ilk örneklerini vermiştir diyebiliriz. Eisenstein’ın filmleri bireyler ve kapitalist değerler yerine tarihte kitleleri ve kitlelerin rolünü ön plana çıkarır.

Eisenstein’ın *Ekim* (1928) filmi, gösterime çıktığı ilk günden bugüne, Bolşevik devrimi hakkında insanların bilgi aldığı en yaygın kaynak olmuştur şüphesiz. Film, doğru ya da yanlış olarak ele almaktan ziyade, tarihe konu olan diğer tüm malzemelerde olduğu gibi tarihe getirdiği yorum ve bakış açısıyla birlikte ele almak gerekmektedir. Rosenstone (2006, s.52), *Ekim*’i tarih olarak değerlendirmek için, filmin yorumunun Bolşevik devriminin 90 yıllık geleneğine ne kadar yakın olduğuna bakmak gerektiğini söylüyor.

Yine de *Ekim* filmi ya da genel olarak Eisenstein'in çalışması bir propoganda olarak değerlendirilemez. Eisenstein'in yapıtları, kitleleri tarihin sahnesine getiren devrimci yaklaşımı, kurgu üzerine yaptığı çalışmalar başta dönemin Hollywood sineması olmak üzere sinema tarihi ve sanatı üzerinde kalıcı izler bırakmıştır.

*Ekim, sadece diğer tüm filmlerin yaptığı şekilde geçmiş üzerine argümanlar üretir; görsel, dramatik, sembolik, metaforik ve kurmaca biçimler üzerinden. Tarih üzerine yapılan başka çalışmalar gibi, Ekim artık ortadan kalkmış bir dünyayı günümüzde sahnelemek, yaratmak, temsil etmek üzere belli kanıtları kullanacaktır. Bir film olarak, bize geçmişin anlatısını, insanların hikayesini, olayları, anları ve hareketleri günümüz için anlamlı kılan bir anlatı içinde gösterir. (Rosenstone, 2006, s.52-53)*

Rosenstone için tür filmlerinin kalıpları, Hollywood tarzı üretimin standartları önemli değildir. Dram kalıpları içerisinde tarih anlatılabilir. Yoğunlaşmış, diyalog katılmış, yer ve zaman kaymalarına uğramış, hareket ve duygu katılmış tarihi karakterlere ait olup olamayacağını bilemeyeceğimiz biçimde, detaylarla oluşturulmuş karakterler filmsel zaman olarak gün, ay, yıllar, on yıllar içinde bir anlatı biçimi olarak dramda bir araya gelirler. Gerçekte daraltılarak, yoğun bir biçimde çoğu zaman iki saatten uzun olmayan sürelerde ya da seyrek de olsa daha uzun, üç, dört veya altı saate varan sürelerde anlatılır (Rosenstone, 2006, s.47).

Bir anaakım sinema filmi, yazılı tarihe benzer biçimde, geçmişi başı, sonu ve gelişimi olan bir hikaye gibi anlatır konusunu, tarihi. Ahlaki mesaj içeren ve coşku hissi uyandıran bir hikayedir bu. Çoğunlukla ilerici ve daha geniş bir bakış açısıyla tarih hikaye edilir. Konusu kasvetli soykırım suçları dahi olsa her şeyin daha iyi olacağı mesajı verir.

Film tarihi bireyler üzerinden anlatır çoğu zaman. Bilinen kadın ve erkekler ya da kameranın öne çıkardığı, ayırdettiği, seçtiği böylelikle önemli görünen bireyler. Daha önce ünlü olmayan, sıradan insanlar iken filmlerde kahramanca, hayranlık duyulacak işler yapan ya da baskı ve sömürden ötürü acı çeken insanlardır.

Film tarihi bütün, kapalı ve tamamlanmış bir geçmişin hikayesi olarak sunar. Çoğu zaman alternatif olasılıklar yoktur. Hiç şüphe kabul etmez ve içerdiği her tarihi iddiayı güvenle destekler.

Film geçmişini kişiselleştirir, dramatize eder ve geçmişe duygu katar. Tarihi bir zafer, ıstırap, neşe, umutsuzluk, macera, acı ve kahramanlık olarak gösterir. Filmler, renk, hareket, müzik ve ses efektleri, yakın plan, görüntülerin birleştirilmesi gibi tüm özellikleriyle olayların izlendiği değil yaşandığı duygusunu yaratmaktan faydalanır.

Film, çok açık bir biçimde geçmişe dair bir bakış sunar. İnsanların gündelik yaşamının bir parçası olarak geçmiş yapılar, manzaralar, giyim-kuşam ortaya çıkar. Hareket eden ya da dinlenen insanların döneme ait giysilerini nasıl kullandığını gösterir. Kullanılan araç, gereç ve eşyalar, silahlar, mobilyalar sadece birer görüntü değil, insanların doğru ya da yanlış kullandığı bu objeler yaşam alanlarını, mesleklerini, kimliklerini ve belki kaderlerini de temsil eder.

Film tarihi bir süreci içerir. Ekrandaki dünya pek çok şeyi analitik amaçlarla bir araya getirir, yazılı tarih ise genellikle birbirinden ayırır.

Filmin özel dilinin bileşenlerinin bir dökümünü böyle yapar Rosenstone. Tarih filminin konuştuğu dil metaforik ve simgeseldir. Birebir gerçeği aktarmaktan çok, gerçekle kesişse de, yaklaşık ya da olası gerçeklikler silsilesi yaratan bir dildir (Rosenstone, 2006, s.48).

Tarihi sinemacılar sözcüklerle değil görüntülerle yazar, dramatik tarih yazımı dramatik tarih filmi gibi teknik bir yaklaşım söz konusudur. Bu yaklaşımla sinemanın 20. yüzyılın tarih türlerinden biri olarak ele alınabileceğinin savunması yürütülür. Zamane soruları sorarak ilerlemeye çalışır tarihçiler. Büyük anlatı, küçük anlatı, mikro tarih gibi tarih araştırma ve yazma yöntemlerinden biri olarak sinema da eklenir tarih türleri arasına. Böyle olunca filmlerin bilinçli bir tarih filmi olması, bilmeden kendi dönemini yansıtan dolayısıyla bir tarih araştırması için sonradan malzeme olarak önem kazanan filmler arasındaki ayrım önem kazanır.

### 3.2 BİR ANLATI OLARAK SİNEMA VE TARİH

Tarihin ve sinemanın bir anlatı olması üzerinden kurulan benzerlik tarihin “kurmaca”lığına, “kurgusal”lığına güçlü bir vurgu içerir. Anlatı, yazım-gösterim tekniklerinden biri olarak geçer. Tarih tartışmalarında yaşanan kamplaşmalarda “gerçek”in kaybettiği “kurgu”nun kazandığı tarihin bir anlatı olarak görülmesi, savunulması karşıt eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Bu durumda bir anlatı ve bir anlatı eleştirisi olarak tarih değerlendirilebilir. E. H. Carr bu tartışmalarda, “Tarih, Tarihçiler ve Tarih Yazımının Tarihi” bölümünde değindiğimiz üzere, tarihi bir anlatıdan ziyade olgular bütünü olarak, nedensellik ilişkilerine dayanan “geçmiş çözümlemesi”ni de aşan bir biçimde geçmişle bugünün diyalogu olarak ele almış ve çok önemli bir referans olmuştur. Sinema hem sinematografisi hem de anlatım yöntemiyle klasik anlatıdan uzaklaşarak olguları aktaran ve bir anlam üreten bir dil yaratma potansiyeline sahiptir.

Tarih yaşananlara dayanır, insan deneyimlerini, gerçekliğini aktarır. Sinema da bunu yapabilir. Sinemanın bunu yapması sinemacının hayata ve sanata dair yaklaşımıyla yakından ilgilidir. Tarihin yaşanmışlıkları aktardığı/aktarması gerektiği düşüncesi eleştiriye uğrarken, tarihin kendisini tümüyle şüpheli yapan, “resmi bir hikaye”ye çeviren bir anlayış ortaya çıkar ve gerçeklikten de şüphe edilir hale gelir. Bu gerçekliğe ait olguların aktarıcıları da benzer bir durumdadır.

Bugüne bakışımız, tarihe bakışımızı belirler. Tarih, geçmişe dair olmaktan çıkar ve bugüne dair, bugün için kullanılan ve bugüne ait olguları destekleyen geçmiş olgular bütünü olur. Sinemada yolun, yolculuğun ve bir bölgenin tarihini anlatan önemli filmlerin başında Angelopoulos’un adını da Homeros’tan alan Odysseus’un ya da *Ulis’in Bakışı* ve Fernando Solanas’ın *Yolculuk* filmleri gelir. *Ulis’in Bakışı* Balkanlar’da, *Yolculuk* ise Latin Amerika’da tarihle iç içe geçen ve günümüz Balkanlar’ına ve Latin Amerika’sına dair söz söyleyen filmlerdir ve yönetmenlerin belli bir dünya görüşüne dolayısıyla bir tarih görüşüne sahip olmaları nedeniyle önemlidir. Bu tarih görüşü resmi olmayan, resmi ideolojiyle uyuşmayan bir tarih görüşüdür. Ve kendisini sinema aracılığıyla ifade etme gücüne sahiptir.



Bugünü anlamak için, geçmişini anlamak/anlamlandırmak için geçmişe bakılıyor. *Ulis'in Bakışı*'nda yönetmen A bir yandan Manakis kardeşlerin çektikleri kayıp filmleri ararken bir yandan da kendi filminin ve günümüz Balkanlarını belirleyen geçmişin peşinde gider. Ve Avrupa'nın ortasındaki savaşta, Saraybosna'da son bulur. Filmde olduğu gibi sinema kendi tarihine de pek çok gönderme yaparak anlatabiliyor tarihi. Sinemanın kendisi, ortaya çıkışı da tarihi bir olgu değil midir zaten?

Solanas'ın *Yolculuk* filminde de genç çocuk babasının peşinden Latin Amerika'nın bir ucundan diğerine yolculuk ederken hem bugünkü yaşam, ekonomik krizler içindeki Latin Amerika hem de kıtanın sömürgeci tarihinden belli kesitler yansır film boyunca. Geçmiş ve bugün arasındaki diyalog ve olgular arasındaki nedensellik ilişkisi üzerine düşündürür bu nedenle.

Tarih de, sinema da aktarıcısından, anlatıcısından, yazıcısından, yapıcısından, üreticisinden, ne dersek diyelim bağımsız değildir. Kamera teknik bir araç olarak nesnel olabilir, tarihi aktarım yöntemlerinde farklı teknik yaklaşımlar olabilir (Carlo Ginzburg'un mikro tarih kitabı *Peynir ve Kurtlar* kitabı geliyor aklıma, bir dedektif romanı dersanız, nasıl itiraz edebilirim) ama ele alınan konunun nasıl aktarıldığı sinemacı ya da tarihçinin dünya görüşü ya da değerlerinden ayrı değildir. Tarih milliyetçilere kaynaklık edebilir bir yazına dönüştürülmüş olabilir ama karşısında *Ulis'in Bakışı*'nda olduğu gibi bir arada yatan farklı dinden ve milliyetten insanların mezarlarının olması, ortak bir Yugoslavya tarihini anımsatması açısından tarihin de sinemanın da milliyetçiliğe karşı olabileceğini de gösterir. İnsani değerleri, ilerici değerleri üretebilir her ikisi de.

Marc Ferro bir tarih türü olarak sinemayı ele alan, sinemaya bu anlamda pozitif yaklaşan ilk tarihçidir. Sinematografik biçime sahip kurmaca tarih diyerek (1995, s.182) filmin kendisini tarihsel belge olarak görmenin yanı sıra sinemanın tarih yazımına da vurgu yapıyordu.

Robert Rosenstone'da 1990'lı yıllarla birlikte tarihçiler arasında sinema ve tarih alanında ilk çalışmaları yaparak akademik bir çalışma alanı yaratırken sinemaya ve tarihe farklı bakmaya çalışıyor ve başka tarihçileri de buna davet ediyordu (2006, s.3).

Sinema ve tarih ilişkisini sadece sinemanın tarih türü olarak görülmesinin ötesine taşıırken; sinema ve tarih ilişkisini var olan sinemasal örneklerin yanı sıra tarih kaynaklarından da yola çıkarak çeşitlendirebiliriz: Tarihsel bir belge olarak film, tarih yazıcısı/yeniden yazıcısı olarak film, tarihin bir gösteri-fantastik bir alan olduğu film, tarihin bir muhalefet alanı olduğu film ve tarih eğitiminde bir araç olarak film. Ancak öyle görünüyor ki tarihin kaynakları çok ciddiye doğru sözsüz bir hiyerarşiyle sıralanmıştır ve sinemanın da bu ciddi kaynaklar arasına girmesi belli tarihçileri ayrı tutarsak pek çok tarihçi için oldukça zordur. Haber filmleri ya da belgeseller de bu sıralamada aynı yerdedir.

Kurgu sinemanın temellerinden biridir. Diğer yandan kurgu tarih yazımında da kullanılan araçlardan biridir. Tarih yazımının kurguyla kimi zaman mesafeli kimi zaman yakın ilişkisi kurgunun farklı çağrışımlara açık olduğunun göstergesi olur. Sinemada kurgudan söz edildiğinde (düz, zıt, paralel, atlamalı ya da biçimsel olsun) çoğu zaman iki görüntünün yan yana gelmesi ile iki görüntünün ayrı ayrı ürettiği anlamları dışında üçüncü bir anlam üretmesi anlaşılır ve bu anlama şüphe ile yaklaşılabilir. Sinemanın rüştünü ispatı, meşruiyet kazanmasından öte “ciddiyet kazanması” da tarihsel bir süreci oluşturur. Oysa kurgu kimi zaman ortada duran ve çıplak gözle görülebildiği düşünülen gerçeği daha net hale getirebilir. Görünmeyen gerçekleri ortaya çıkarabilir. Kurgu ile görüntüler anlamlandırılabilir, yeni anlamlar üretebilir. Sinema, tarihi anlatmada kendine has teknik ve ideolojik unsurları kullanır. Bu unsurlar farklı sinema yapma tarzlarında farklı amaçlar yüklenir. Tarihte bir yöntem olarak da değerlendirebileceğimiz sinemanın kullandığı unsurlara; film incelemeleri ve sinema ile tarihin pratik ilişkisi ve sonuçlarına bundan sonra yer alacak bölümlerde bakabiliriz.

Tez kapsamındaki film incelemeleri arasında geçmişe bakan örneklerin yoğun olması, sinemada bir tür oluşumuna öncülük eden sektörel dinamiğiyle ve günümüzün emperyal gücü olarak sinemada tarihe bakışının ürettiği anlamları sorgulamaya açık olmasıyla Amerikan ticari sinemasından, güncel ama geçmişe bakan filmler yer almakta. Ardından Avrupa tarihinin bir dönemine bakan farklı yönetmen ve ülkelerin sinemalarından örneklerin yanı sıra günümüzde tarihle hesaplaşan, hesaplaşmaya devam

eden resmi tarih anlatılarının yanı sıra sinemada standartlaşan anlatım tarzlarından da uzak duran bir sinemadan örnekler yer alacak.

### 3.2.1. Sinemada Anlatı Üzerine

1960 ve 1970'lerin film eleştirisi, sinema tarihi yazımı sinemada teorik anlamda bir üretim patlamasına yol açarken film eleştirisinin ele aldığı ve sorguladığı başlıca konulardan biri sinemanın ideolojik işlevi oldu. İngiliz *Screen* dergisinde Colin McCabe klasik gerçekçilik anlayışına karşı büyüyen direnişin temsilciliğini yaparken, bu direnişin kaynağı Fransız Marksist ve psikanalitik teorilere, özellikle Louis Althusser ve Jacques Lacan çalışmalarına dayanıyordu. Sinemanın dünyaya açılan bir pencere gibi gerçeği ortaya çıkarmadığı ve filmlerin farklı ve çelişkili olabilecek söylemlerinin tamamının analiz edilmesi gerektiği savunuluyordu. Fransız *Cahiers du Cinema*, 1960'ların sonu 1970'lerin başında zaten bu yönelime uygun bir biçimde ilgisini geleneksel anlatı sinemasından cinema verite'nin daha marjinal formlarına, Üçüncü Dünyanın politik sinemasına ve özellikle Jean-Luc Godard, Daniele Huillet ve Jean-Marie Straub'un anlatı denemelerine yöneltmişti. *Cahiers du Cinema* için, film pratiği gerçeklik illüzyonunu kırdığı ölçüde ve üretimdeki emeğin öne çıkmasıyla değerliydi. *Tout Va Bien* (1972) filminde Godard'ın filmin gerekli ihtiyaçları için yazdığı çek sahnesiyle film, klasik anlatıya karşı eleştirinin örnek filmi haline gelmiştir. Bu dönemde film teorisi ve eleştirisine yeni ve daha akademik özellikle linguistik (Metz'in çalışmaları), felsefe ve psikanaliz boyut da dahil olur (www.filmreference.com, 2009).

Sinemada özellikle karşı çıkılan iki anlayış ideolojik açıdan eleştirilmeye başlanır. Sinemanın öykü anlatmak için kullanımı ve bu kullanımın seyirci ile ilişkisinde hazcı, kaçışçı eğilimlere yol açarak seyircinin edilgenleşmesini sağlaması, dolayısıyla anlatının önceliği anlayışı ilk eleştirilen hedef olur. İkincisi; sinemanın gerçeği güvenilir bir biçimde yansıttığı, kameranın yalan söylemediği anlayışının eleştirisidir. Ki bu anlayış aynı zamanda egemen sınıfın var olan durumu değişmez gerçeklik olarak sunma gereksinimiyle eşdeğer görülmüştür. Çağdaş marksist film eleştirisinin temel taşı ideoloji kavramı oluşturur (MacBean, 2006, s.281).

Sinema seyircisi yalnızca sinemanın biçimselliğinden, biçimsel yapılarıyla belirlenmez aynı zamanda egemen kültürel meselelere meydan okuyan ya da pekiştiren

anlatıların da etkisindedir. Seyirciler görsel olarak ve egemen ideolojinin mitsel, simgesel temsilleriyle kültürel olarak da yerleştirilirler. Tüm anlatılar ve özelde ticari klasik anlatılar (konvansiyonel ya da geleneksel anlatı olarak da tarif edilebilirler) bu nedenle belli perspektiflerden incelenir, eleştirilirler. 1970'ler sonrasında ve 1980'ler boyunca yayılarak anlatı ve seyirci ilişkisi feminist teorisyenlerin de ilgi alanına girmiştir. Laura Mulvey, Mary Ann Doane ve Annette Kuhn ana-akım sinemanın yüzeysel anlatısının ötesine geçen feminist eleştiriler yöneltmişlerdir. Irk, cinsiyet ve sınıf meseleleri temsillerin kategorileştirilmesinin ötesine geçen bir biçimde sinematografi, kurgu, ses ve yapısal özelliklerini içeren biçimde incelemeye tabi tutulmuştur.

Sinema anlatısının incelenmesi, farklılaşan anlatı teorileri, sinemanın bir dil olarak evrimi, Bazin'in gerçekçiliği, Metz'in göstergebilimi, karşı göstergebilim tartışmaları ve anlatının ideolojik ve politik olarak eleştirisinin ortaya çıkışı, başta edebiyatla kurulan ilişkiden giderek koparak ayrı bir dilin inşasına dönüşürken yukarıda aktarmaya çalıştığımız kısa tarihsel gelişmeye paralel biçimde temel ayrılıkların oluştuğunu da görürüz. Bu temel ayrılıklar Aristotelesçi anlatı ve karşıtı olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla temel ayrılığın tarihini yine Poetika'ya dayandırmak zor olmayacaktır. Belki de ilk 'anlatı teorisi'dir Aristoteles'in teorisi ve bir anlatının zaman, mekan ve olay birliğine dayandığını, dayanması gerektiğini belirtir. Olayların geçtiği zaman ve mekanda mantıksal devamlılık ve sonuç ilişkisi kurulur. Olayların düzenine ilişkin bir kalıp sunulur; bir başlangıç, gelişme ve sonuç içermelidir örneğin. Anlatı insanları değil, eylemleri, yaşamı, mutluluğu ya da yıkımı taklit eder. Mutluluk da yıkım da eylemin içinde yer alır (Aristoteles, 2004, s.31-35). Bu klasik anlatıyı günümüzde en iyi kullanan ticari sinema örnekleri Hollywood'da üretilir. Dolayısıyla popüler veya Hollywood tarzı anlatı olarak nitelendirilebilecek anlatı klasik ya da geleneksel anlatı olarak Aristoteles'e, Poetika'sına dek uzanacaktır.

Popüler filmlerin dayandığı tematik ve biçimsel formüllerin, anlatı tekniklerinin çözümlenmesi, bu teknikleri yapı bozumuna uğratan yeni tekniklerin ve karşıt teorilerin çözümlenmesi elbette tarihi konu alan filmler için de yapılabilir. Tarih

de özellikle türe dönüşen aynı tematik filmler kapsamında düşünüldüğünde tür sineması başlıklarından birini oluşturur.

Andre Bazin *Sinema Dilinin Evrimi* makalesinde, sinemada düşüncenin ifade edilmesini 1920-1940 arası sinema tarihinden örneklerle yine iki karşıt eğilimle açıklar (1995, s.43): Görüntüye inanan yönetmenler ile gerçeğe inanan yönetmenler. Bazin'e göre sinema dilinin evrimi dışavurumculuk ve kurgunun hilelerinden uzaklaşarak, gerçekçilik, mizansen ve alan derinliği yönünde bir ilerlemeydi. Bazin kurgunun karşıtı olarak, etik ve psikoloji konusu olarak "gerçekçilik"i ele alır. Mizansen ve alan derinliği saf biçim konuları değil ama sinema dilinin ileri doğru diyalektik bir adımdır. Bazin'i ilgilendiren belirsiz, soyut bir estetik hüküm değil, sanatçı ve seyirci arasındaki bağlantının canlılığı ve dürüstlüğüdür (Monaco, 2006, s.13-14).

Bazin'in gerçekçiliği Monaco'nun sınırladığı çerçeveden daha sonra dışarı taşacak ve buradan gerçekçilik okullarının tarihsel olarak en etkileyici okulu olan İtalyan Yenigerçekçiliğine (Rossellini, Visconti) geçecektir. Yeni Gerçekçi yönetmenleri ve filmlerinin özelliklerini incelerken "Sinema Dilinin Evrimi" makalesinde incelediği gerçeğe inanan yönetmenlerle (Flaherty, Stroheim) aralarındaki benzerlikleri ortaya koyacaktır.

Bazin, görüntüye inanan yönetmenler (Eisenstein, Pudovkin, Gance) ve gerçeğe inanan yönetmenler (Flaherty, Stroheim, Murnau, Renoir, Welles) ayırımına giderken görüntüyü şöyle tarif ediyordu (1995, s.43): "Görüntü sözcüğüyle, çok genel olarak, temsil edilen nesneye perde üzerindeki temsiline katabileceği her şeyi anlıyorum. Bu katkı karmaşıktır, fakat başlıca iki olaylar topluluğuna ayrılabilir: Görüntünün plastiği ve kurgunun kaynakları" Kurgunun kaynakları görüntülerin zaman içinde düzenlenişinden başka bir şey değildir. Görüntünün plastiği de dekor ve makyaj, oyun, ışık, ses ve çerçevelemeyi kapsar. Griffith'in filmlerinde görülen kurgu ile filmin bir sanat olarak doğuşu ve yine filmi fotoğraftan ayıran dilin ortaya çıkışı sağlanır. Kurgunun kullanılışı görünmez olabilir. Çekimlerin bölünebilir oluşu, bölünüşü, anlatılan olayın sahnelerle maddi ve dramatik mantığına uygun olarak çözümlenmesine imkan verir ancak bu çözümlenme hissedilmez. Seyircinin görüşü yönetmenin kendisine önerdiği, sunduğu görüşle doğal bir uyum içindedir. Gerçeği alıp onu çözümlenmeye

çalışan yönetmenler kendi değerlendirmelerini, çözümlerini kurgu yardımıyla kendilerine göre düzenleyip seyirciye sunarlar. Kurgunun düzenlemeleri (koşut kurgu, hızlı kurgu, çarpıcı kurgu) ne olursa olsun hepsi kurgunun tanımı olan ortak yönü taşır: “Görüntülerin nesnel olarak taşımadıkları ve sadece bunların ilişkilerinden doğan bir anlamı yaratmak” (Bazin, 1995, s.46). Sinema burada görüleceği üzere, Bazin terminolojisiyle görüntünün plastik içeriği kadar kurgunun kaynaklarıyla da seyirciye anlattığı olayın yorumunu kabul ettirmenin araçlarına sahiptir.

Gerçeğe inanan yönetmenler ise kurguyu farklı, gereksiz öğeleri ayıklamakta kullanır. Bu yönetmenler gerçek zamanlı verdikleri sahnelerle gerçeğe ek yapmaz, gerçeği bozamaz, tersine gerçekten derin yapılar çıkarmaya çalışır.

*“Kurgu bu yönetmenlerin filmlerinde, eğer çok verimli bir gerçeğin içinde kaçınılmaz bir ayıklama gibi tamamıyla olumsuz bir rol oynamıyorsa, hiçbir rol oynamaz. Alıcı her şeyi aynı zamanda göremez, ama görmek için seçtiğinden de hiç olmazsa hiçbir şeyin kaybolmamasına çalışır.” (Bazin, 1995, s.48)*

Bazin buna örnek olarak Flaherty’nin tartışmalı filmi *Nanook*’tan bir sahneyi örnek verir: Fok avlayan *Nanook*’un hayvanla kurduğu ilişkinin yönetmen için önemli olduğuna inanan Bazin için de bekleyiş önemlidir. Kurgu zamanı anlatabilir, yönetmen seyirciye beklemeyi “gösterir” sadece. Filmde gerçeğin konusu, görüntünün özü bu bekleyiş olduğundan bu sahne tek çekimden meydana gelir ve Bazin için “çarpıcı kurgu”dan daha heyecan vericidir.

Bu giriş, sinema anlatısının tarihinin de ele alınabileceğini, anlatının sinema tarihiyle beraber gelişiminin izlenebileceğini, anlatı olanaklarının sinemada çeşitliliğe ve yaratıcılığa açık olduğunun ve anlatının birbirine karşıt yöntemlerle yapıldığının/kurulduğunun ve açıklanmasının mümkün olduğunu gösterir. Aristotelesçi ve Brechtçi anlatıdaki özdeşleşme ve yabancılaşma gibi karşıt yöntemlerin kullanılması gibi. Buradaki farklılık seyircinin neye ikna edileceğinin yanı sıra bir düşünme yöntemine, dünya görüşüne ve özne-nesne ilişkisine de dayanır. Sinemada da bu iki anlatının karşıtlığını kullanan ya da filmografisinde birinden diğerine savrulan pek çok yönetmen vardır.

Anlatı biçimi ya da aracı (edebiyat ya da sinema) ne olursa olsun, bir anlatının neden sonuç ilişkisine bağlı zincirleme olaylar dizisi olarak, zaman ve mekan içinde gerçekleştiği düşünülebilir. Klasik Hollywood anlatı sistemi bir dizi esnek anahatlar ya da kılavuzlar içeren ve 1918'den önce başlayan bir sistemdir. Anlatı kılavuzu ya da anahatları hep kullanımda olmakla beraber diğer sinemalardan, film yapma pratiklerinden de etkilenir. Etkilenerek genişler. Alman Ekspresyonist filmlerinden (karakterin öznelliğine artan vurgu, Murnau'nun *The Last Laugh*) etkilenmesi gibi. Temel prensip; Hollywood sinemasında bir anlatının izleyici tarafından kolaylıkla takip edebileceği neden sonuç zincirini içermesi gerekliliğidir. Filmin anlaşılır olması, kavranmasının netlik taşıması dolayısıyla izleyicinin takip edebilmesinin sağlanması klasik anlatının temel hedefi olur (Thompson, 2001, s.10).

Sinemasal klasik anlatıda karakter merkezi önemdedir. Güçlü bir karaktere sahip olmak birincil önemdedir (Thompson, 2001, s.282). Anlatının merkezindeki karakter çelişkileri ve arzularıyla anlatıdaki çatışma ve gerilimin bir unsurudur. Çatışma zıtlıklardan doğar ve zıtlık öncelikle karakterleri amaçları üzerine oluşturulur. Karakterlerin amaçları vardır ve bu amaçlar birbirlerine karşıttır; kahraman ve düşmanı gibi (Küçük Kurt, 2004, s.15). Düşman konusunda Hollywood'un somut olduğu kadar soyut düşman (gizil güçler, doğüstü ve doğa güçleri) da yaratabileceğini akıldan çıkarmamak gerekir.

Sinemasal anlatı, temsil göreneği ele alınan konu düzeyinde olduğu gibi biçim düzeyinde de belli, kimi zaman standartlaşan işleyişlere sahiptir. Ryan ve Kellner popüler filmlerde, özelde Hollywood filmlerindeki bu biçimsel göreneklere anlatı bütünlüğü, görüntü sürekliliği, kameranın görünmez oluşu ya da kendini gizleyişi, karakter özdeşleşmesi, ardışık düzenleme, nedensellik, nesneleştirme, dramatik güdüleme, çerçeveleme, gerçekçi anlaşılabilirlik olarak sıralarlar. Böylelikle izledikleri filmin belli bir görüş açısıyla üretilmiş kurmaca bir yapı olarak değil, nesnel olayların tarafsızmış gibi, gerçekmiş gibi kameraya alındığı yanılsamasıyla belli bir ideolojinin üretilmesine, yerleşmesine katkıda bulunurlar (Ryan ve Kellner, 1997, s.17-18). Sinemada kullanılan tüm anlatı teknikleri kurmacalığı, sinemanın yarattığı dünyanın

sahici olmadığı konusundaki tüm emareleri silip süpürmüştür, seyirciye belli bir konum ve bakış açısı kazandırılmıştır, bunun tersini de yapması mümkündür.

Ryan ve Kellner'e göre, tematik olarak da eril kahramanlık serüvenleri, melodramlar, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler gibi işlenen ortak konular, gerçekliği toplumsal değerlerle bağlantılandırarak değişmez bir dünyanın doğal göstergelerini içerirler. Böylelikle seyirci belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını sorgulamaksızın benimseyebilir, adaletsizlikleri göz ardı etmeye alışır/alıştırılır. Kimi ince yöntemler de bu tahlile dahil edilebilir (1997, s.18):

*“Savaş ya da suç gibi yapısal toplum sorunlarının kişisel hayat hikayeleri düzleminde ayrıntılandırılması, yürürlükteki düzenin iyi ve ahlaklı görünmesini sağlar. Kamu düzeninin temsilleriyle kişisel özdeşleşme, sömürü ve tahakküme dayalı bir sisteme gönüllü katılımı hazırlayan psikolojik eğilimi yaratır.”*

Sinema anlatısının bu ideolojik tahlilini tamamlayan ve eksikliğini de belirten önemli bir değerlendirme yapar Ryan ve Kellner devamında. Filmlerin birbirinden apayrı, çok sayıda etki yaratma olasılığı vardır. Farklı tarihsel dönemlerde ortaya çıkmış filmler arasındaki kaçınılmaz, kesin ve belirli ayrımların olduğu ve filmlerin farklı toplumsal koşullarda benimsediği çok sayıda kendine has söylem ve temsil stratejilerinin varlığı göz ardı edilmemelidir. Filmlerin politik anlamlarını daha çok içerdikleri tezlerde, kullanılan somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları etkilerde aramak daha uygun olduğu gibi yine filmlerin farklı bağlamlarda farklı etkiler yaratacağını da kabul etmek gerekir.

Klasik anlatının sanatsal biçimlemesinde öne çıkan “temel operasyonlarını” burada yakından inceleyebiliriz. Metin Gönen, temel olarak tipleme, şeffaflık ve özdeşleşme başlıklarında özetlediği bu “temel operasyonları” Hollywood sineması örnekleri üzerinden ele alır (2007, s.19): Tipleme operasyonu; anlatı, film atmosferi, karakterler, dekorlar üzerine gerçekleştirilen bir standartlaştırma ve tekrar operasyonudur. Şeffaflık, tüm anlatısal operasyonların, biçimsel göreneklerin seyirciden gizlenerek filmde sunulan kurgusal dünyayla ilgili bir “gerçeklik illüzyonunun”



yaratılmasıdır. Özdeşleşme ise, seyircinin dikkatini kurmaca dünyaya yönelterek bu dünyada yaşananları kendi deneyimiymişçesine yaşamasını ya da algılamasını sağlar.

Popüler filmlerin temel formüllerinden birini oluşturan özdeşleşme, kameranın bakışının seyircinin bakışıyla aynı olmasının yani temel sinematografik özdeşleşmenin yanı sıra karakterle özdeşleşme ve dramatik özdeşleşme (Gönen, 2007, s. 64-85) olarak da yaşanabilmekte, yaşatılabilmektedir.

Bir anlatıda olay örgüsü, filmsel zaman içinde öykünün kronolojik düzenini neden sonuç ilişkisi çerçevesinde sunulur. Böylece izleyici anlatının mantık silsilesi içinde olayları, nedenleri ve sonuçlarını anlamlandırabilir ve olayın bir parçası haline dönüşür. Olayın bir parçası olması; olayın içine girmesi özdeşleşmesine olanak sağlar. Geleneksel anlatı yapısına sahip filmlerde, özellikle de klasik Hollywood filmlerinde özdeşleşme, izleyici çekme ve olayısıyla sistemin devamını sağlama açısından önemlidir (Topçu, 2004, s.59).

Aristotelesçi kurallara göre kurulan klasik bir anlatıda filmsel zaman ve mekan bir bütünlük ve süreklilik taşır ve seyirciye de bu bütünlük ve süreklilik korunarak aktarılmaya çalışılır. Zamanın ve mekanın kesintiye uğramasına rağmen kurgusal bütünlük içerisinde anlaşılır bir biçimde akışını sürdürmeye devam etmesi neden-sonuç ilişkisi zorunluluğunun yerine getirilmesi seyirci için de bir anlatı bütünlüğü sağlar. Aristoteles'in ünlü "gerçeğe uygunluk etkisi" bu şekilde ortaya çıkar. Filmlerde neden-sonuç ilişkisi içinde sunulan ve belli bir sırada gelişen olaylar gerçekmişçesine yaşandığı için anlatılanların da anlatımın da tipleştirilmesini sağlar. Kurmaca özellikle gerçeğe uygunluk, nesnel olayların ardışıklığı nedeniyle "tarihsel olayların rastlantısallığından ve belirsizliğinden" daha gerçekçi görünür. Popüler filmlerin yaşamın içinde karşılaşılan, insanın deneyimlediği gerçeklerden daha anlamlı ve inandırıcıdır;

*"Çünkü gerçekte yaşam, bir Hollywood filmi gibi sürekli ileriye doğru mantıklı, yoğun ve anlamlı bir dramatik (eylemsel) gelişme göstermez. Yaşam daha çok bir Godard filmi gibidir. Rastlantılarla, tekrarlarla, geriye dönüşlerle, ölü (sıkıcı) zamanlarla anlamsız karşıt birliktelerle doludur. Ona anlam veren de budur*

*zaten: Düşünmek, karar vermek, seçmek, yapılandırmak ve devam etmek gereklidir her zaman yaşamda.” (Gönen, 2007, s.27)*

Tipleme operasyonu hikayenin içeriği, dramatik yapının yanı sıra filmin atmosferi ve karakterleri için de işler. Metin Gönen'in kitabında John Wayne örneği verilir. Gerçekten de John Wayne üzerine çok yazılacak, konuşulacak sinemadan toplumsal tiplemeye geçebilmiş bir isimdir. John Wayne, Amerika'ya özgü kültürel farklılıklar sergileyen milliyetçi bir oyuncudan, bir filmle (Howard Hawks, *Rio Bravo*, 1959) tüm farklı kültürler için geçerli olacak bir adalet fikrini canlandıran evrensel bir tiplemeye dönüşebilir (Gönen, 2007, s.26). Oyuncu mutlak bir karakter tipine indirgenir çoğu zaman. Bu örnekten yola çıkarak serinin ilk filminden başlayarak, Amerika'nın müdahalelerinde güçlü, tek başına bir ordu gibi davranan John Rambo ( *Rambo: First Blood*, Ted Kotcheff yönetmen, David Morrell yazar, Michael Kozoll&William Sackheim&Sylvester Stallone senarist, 1982) da benzer biçimde ortak adaleti temsil eden bir tipleme iken, *300 Spartalı*'da ( *300*, Zack Snyder, 2006) 300 erkek ve başta Kral Leonidas, film karakter(ler)i olarak haklı ve güçlü olanı temsil ederler. Haklılıklarının da güçlü olmalarına katkısı olmuştur şüphesiz. Haklılıklarından şüphe duyulamayacağı gibi onları güçlü kılan nedenlerden de şüphe duyulamaz. Belli duygu ve düşüncelerin süzme hali şeklindeki bu tiplemeler “kahraman mitlerini” de fazlasıyla çağrıştırırlar. Sinemada tür filmleri olarak ifade edilen filmlerin ortaklıklarından biri aynı tipte(türde) oluşları, tipleştirme operasyonu film karakterlerinden, tema, atmosfer unsurlarını yeniden üretebilmelerine bağlıdır. Aynı tipteki filmlerin kategorileştirmeleri mümkün ve kolay olur. Melodram, western, komedi, müzikal, bilim-kurgu, korku ve tarihi film, vb. türlerinde ortak yan bu filmlerdeki temel öğelerin tipleştirilip kolayca tanınabilir ve tekrar edilebilir tarzda standartlaştırılmasıdır. Bu filmlerin atmosferleri de türlerin kategorizasyonuna uygun bir biçimde birbirinden ayrıştırılabilir. Tarihi filmlerin kimi zaman coşkulu, kimi zaman abartılı dekorlu olması, temel konu olarak savaştan vazgeçilmemesi; müzikallerdeki uçarı, romantiklik ve melodramlardaki iç sızlatan bir dokunaklılığın filme hakim olması gibi.

Tür filmlerinde hatta türe dahil olmayan filmlerde türün gereklilikleri, içerdiği mitler yer alabilir ancak mitler tersine de çevrilebilir. Dolayısıyla kahramanlar anti-

kahramana dönüştürülebilir, kurucu mitler tersine çevrilebilir. Türün içinde kalınarak da türün kalıpları değişime uğratılabilir.

Metin Gönen'in "tipleme ve farklılık paradoksu" olarak ifade ettiği bu süreçte film bir yandan ait olduğu türün tipleme operasyonlarını yaratıcı biçimde yeniden yapılandırırken diğer yandan da türün aynı tipleme kuralları içinde farklı sinema-fikirler yaratması söz konusudur (2007, s. 36-37). Dolayısıyla aynılaştırma ve farklılık diyalektiğiyle hem türün içinde kalınıp hem de türün kalıpları değişime uğratılabilmektedir.

Metin Gönen'in örneğinde; William Wellman'ın *The Ox-Bow Incident* (1943) filmi de klasik tipleme kuralları içinde yaratılan bir sanat eserine dönüşerek sinema tarihinde yerini alır. *The Ox-Bow Incident* İkinci Dünya Savaşı sırasında yapılan filmlerdeki coşkun ulusal birliğin daha da güçlendirilmesi amacıyla yapılmıştır. Tersine Amerika'nın doğusunu anlatan, kurucu mitlerinden "batı"yı sorgular ve nasıl bir uygarlık sorusunu sorar. Western türünün tipleştirilmiş bir dramatik durumu linç etmeyi, linç edilmek istenen üç insanı ile bu yargısız infazı bir an önce yerine getirmek isteyen isterik bir kitleyi karşı karşıya getirir (2007, s. 37-38). Filmde bu adaletsizliğe karşı çıkacak bir tipleme her western filminde olduğu gibi yoktur. Çoğu zaman görmezden gelinir ve zorlu ve şanlı bir yerleşme ve medenileşme süreci olarak anlatılır Amerika'nın, Amerika Birleşik Devletleri'nin kuruluşu. Oysa, Amerika'nın kuruluşunda, yerliler dahil yerlerinden ve hayatlarından edilen insanların varlığı söz konusudur. Şanlı tarihin şan kazanılan ama kazanılan şanı şüpheye sokan bir hikaye anlatılmaktadır örnek verilen bu filmde.

Türe dahil olmayıp bu mitleri yeniden yorumlayan, türün gerekliliklerini de yerine getirmeyen ve güncel sorunlara da geçmiş zamanlı göndermeler yapan filmler de mevcuttur. Birkaç örnek akla getirilebilir: Ang Lee'nin *Brokeback Mountain* (*Brokeback Dağı*, 2005) bu filmlerden biridir. Filmde iki kovboyun birbirlerini tanımaları, yakınlaşmaları anlatılırken; iki türün, western ve melodram türlerinin gereklilikleri yerine getirilerek bu iki tür birleştirilir öte yandan iki gay kovboyun aşkı anlatılarak western'e asla ait olmayacak gibi görünen maço tiplemelerin ve mitlerin de uzağında durur.

Birleşik halklardan, göçmenlerden oluşan United States (Birleşik Devletler) bir yandan kapitalizmin sunduğu olanaklardan yararlanarak maddi karşılığın her zaman elde edilebilen bir rüyayı bir yandan da farklı halkların bir arada yaşayabileceğine, birleşebileceğine ilişkin bir başka “rüyayı” temsil eder. Oysa aynı United States, *Çarpışma (Crash)*, Paul Haggis, 2004) filminde olduğu gibi beyazın siyaha, siyahın latin halkına karşı duyduğu ırkçı nefret ve 11 Eylül’le birlikte doğulu olana duyulan öfke ile Amerika’nın öne çıkarılan mitsel değerlerini şüpheli hale getirilir. Öte yandan hala geçerliliğini koruyan Amerikan miti yetenekleriyle diğer tüm değişkenlerin işlerliğini saf dışı bırakarak kariyerinde yükselebileceğini anlatan bir film *Umudunu Kaybetme (The Pursuit of Happyness)*, Gabriele Muccino, 2006) 21. yüzyılda taze bir biçimde yeniden karşımıza çıkabilir. Bu filmde eşinden ayrılan, işsiz kalan, çocuğuyla barınma evlerinde kalmak zorunda kalan siyah adam Amerika’nın rekabetçi sisteminde zeki ve gayretli insanların layık oldukları yere geldiğini anlatıyordu. Filmin sonunda pek çok finansal aracı kurumun sahibi olduğu belirtilen siyah adamın gerçek hayat hikayesine dayandığı özellikle belirtilir, altı çizilir.

Öte yandan karşıt yorumlara fazlasıyla açık Amerika’nın Irak işgalini eleştiren bir belgesel olan *Full Battle Rattle* (Tony Gerber, Jesse Moss 2008) filminde de Amerikan rüyasının bir başka çağdaş ve güncel olaylara uygun versiyonuna rastlamak mümkündür. Film tümüyle bu mit üzerine kurulu değildir ancak belgeselde tutunmaya çalışan insanların Amerikan rüyasına tutunarak başardıkları anlatılır sanki. Üstelik Amerikan rüyası artık sadece Amerika’da yaşayanlar için değil; dünyanın farklı coğrafyalarında Amerikan rüyası gören insanlar için de geçerli olmaya başlamıştır. *Full Battle Rattle* belgesel filmde, Kaliforniya çölüne kurulan “sahte bir Irak kasabasında” Amerikan askerleri Irak’a gitmeden önce eğitilirler. Bu geçiş kampında, adaptasyon eğitimi alınan kampta sahicilik hissini vermek için, gerçekmişçesine yaşanması için sahicilik Iraklı insanlar çalışır. Çölde kurulu kasabada bir yandan yaşayan bir yandan çalışan bu insanların işleri orada yaşamayı oynamaktır. Kasabanın belediye başkanından sokaktaki insanına Irak göçmeni insanlar, “rol aldıkları” bu kasabadaki yaşamlarını dolayısıyla işlerini ve göçmenlik süreçlerinin nasıl geçtiğini de anlatırlar. Ülkelerindeki savaşa asker uğurlarken, kendi Amerikan rüyalarının gerçekleştiği de yapılan

röportajlarla anlatılır. Huzuru, refahı, parayı sanki kendi ülkelerindeymişçesine, “gerçekmişçesine” Amerika’da yaşadıklarını anlatırlar.

Mitin ironik bir biçimde 2000’li yıllarda yeniden ortaya çıkışı olarak yorumlanabilir bu film. Mitin her daim yaşaması ve güncel kalıplara kendisini adapte ederek yenilemesidir söz konusu olan. Amerikan rüyası mitinin gerçekleşmesi; savaşla yıkıma uğrayan Iraklı insanların Amerika’da Iraklı’yı oynamasıyla mümkün olmuştur ya da Iraklılar bu şekilde Amerikan rüyasını doğrulamaktadır. İronik bir biçimde orta çıkan mit deyişi bu örnekte daha iyi anlaşılacaktır. Gerçeklik illüzyonunun hangi amaçlarla yapılabileceğinin/yapıldığının sorgusu yapılabilir. Bu belgeselde doğrudan anlatılan gerçeklik illüzyonu, Amerikan sinemasının anlatı biçimi olarak da karşımıza çıkar. Sinema anlatısında seyircinin gerçekte bir film izlediğini unutarak izlediklerini gerçek olarak algılaması, filmde gerçekleşenlerin de teknik olarak seyirciden gizlenebilmesi bu illüzyona zemin yaratır. Seyircinin film yapımında gerçekleşenlerin fark etmemesinin sağlanması hedeflenerek, filmde sunulan kurgusal dünya gerçeğe dönüştürülür. Gerçeklik illüzyonu, seyircinin dikkatini, temsili eylemlerin film içindeki ardışıklığı ve mantıklı gelişimi üzerine çekmeyi hedefler (Gönen, 2007, s.43). Seyircinin tipleştirilmiş filmsel evrenle ve film karakterleriyle özdeşleşmesi ya da onlara mesafe alması şeffaflık kuralına bağlıdır. Şeffaflık kuralına göre kurmaca olaylar, filmsel evrende, sanki doğal bir biçimde bulunuyorlarmış ve geliştirelirmiş gibi sunulur. Yani dramatik olay örgüsü, filmin kurgusal evreninde kendi iç dinamiğiyle geliştirelirmiş izlenimi verilerek düzenlenir. Bu şekilde şeffaflık; çerçeveleme, oyunculuk, çekim, kurgu gibi biçimsel yapıyla ilgili tüm sinematografik operasyonların görünmez kılınması ve böylelikle şeffaflık sayesinde kurgusal dünyanın kendi kendisini anlatmakta olduğu illüzyonunun seyircide yaratılmasıdır. Kendi iç dinamiğiyle gelişen, belli bir mantığa sahip ardışık sahiplenme, anlatılan öykünün bir neden-sonuç ilişkisini sahip olmasını gerektirdiği gibi teknik olarak da seyirciyi rahatsız etmeyecek bir çekim tekniğine sahip olmalıdır. Bakış açılarının uyumu, eksen uyumu, devinim uyumu gibi görsel anlatımın sürekliliğini de sağlayan çekim tekniklerinin doğru kullanımını da gerektirir (Gönen, 2007, s.44).

İnandırıcılık ve gerçeklik illüzyonu ne anlatıldığı kadar nasıl anlatıldığıyla da doğrudan ilgilidir. Seyirci perdeden inanacağı, inanmaya hazır olduğu ancak yabacılaşmaya hazır olmadığı film dünyasına girer ve o dünyanın saldırdığı duygusal ve düşünsel atmosferin bir parçası olur. “Film bu sadece” uyarılarına karşın Amerikan sinemasında bolca konu edilen “dünyanın sonunu getiren” arılar, uzaylılar, eski Sovyetler, yeni düşmanlara inanarak sinema salonundan çıktığı gibi, “dünyayı kurtaran” kahramanlara da sonsuz inancını tazeleyecektir. 11 Eylül saldırıları sonrası paradoksal biçimde hem sarsılan hem tazelenen bu inanç Amerika başta olmak üzere pek çok ülke sinemasına konu olmuştur. Bu filmlerde bir yandan gerçekte yaşanan ikiz kulelerin yıkımı filmde de görülerek, yeniden yaşanırken bir yandan da enkaz altında kalanların yaşadıklarını ve kahraman itfaiyecileri ya da New York polisini (*World Trade Center*, Oliver Stone 2006); ikiz kuleleri, Pentagonu hedef alan uçaklardan birinin içinde yaşananları (*United 93*, Paul Greengrass, 2006) ki bu filmde de uçağı ele geçiren İslamcı teröristlere karşı direnişe geçen Amerikalı yolcuların varlığıyla -sonu değiştiremese de- “gerçek kahramanlar” yaratılır. Uçağın içinde neler yaşandığını bilemeyiz ancak sinemacılar uçağı kaçırana karşı koyan direnişçi yolcular yaratarak “sonucu” değil ama “anı” değiştirmişlerdir. Ölenleri bu şekilde anmak kalanlar için en sağaltıcı yoldur. Bu filmler gerçeklik duygusunu uyandırdıkları gibi görünür gerçeğin (ikiz kulelerin yıkımı) dışında görünmeyen gerçekleri de sinemacı eliyle tamamlamış olur. Şeffaflıkla beraber görünmeyen gerçek olup olmadığı sorgulaması da başlamadan sona erer.

11 Eylül sonrası yaşananları bizler en çok filmlerden takip etmek imkanı bulduk. Filmleri de dahil eden Pulitzer ödüllü gazeteci ve yazar Susan Faludi bu dönemi inceleyen söyleşi ve yazılarında yeni mitleri, kahramanlık mitlerini de sorgular. Susan Faludi ile “11 Eylül Mitleri ve Gerçekler” konulu yapılan bir söyleşide (Sachs, 2007); modern zamanların gerçeğe karşı, gerçeklerden uzak anlamına geldiği şekliyle verili bir mit tanımı üzerinden konuşuluyor. Faludi maço erkeğin, John Wayne’nin yeniden döndüğünü belirtiyor. 11 Eylül sonrasında yaşananlara kültürel olarak verilen yanıtın John Wayne westerni şeklinde olduğunu belirtir Faludi. Ölü ya da diri posterlerini eski filmlerden çıkmış gibi kullanan Bush gibi pek çok politikacının savaş hakkında konuşmaları geçmişte Kızılderililerle yaşananlara götürür. Televizyonlarda benzer

hikayeleri rastlarken, John Wayne westernleri de daha sık karşılaşılmaya başlanır. Hollywood'da 11 Eylül sonrası gösterilen kahramanlıkları anmak üzere ısmarlanan film, *The Spirit of America* eski filmlerin fragmanlarından Amerikan kahramanlarını derler, bu filmler arsında westernler başta gelir ve bunların başında da John Wayne'in *The Searchers* (*Çöl Aslanı*, John Ford, 1956) filmi vardır. Dolayısıyla Amerika yeniden kovboy ve Kızılderili mitolojisine geri döner, Faludi de bunun nedenlerini sorgular. En güçlü imge, birlik-beraberlik ve aynı düşmana karşı savaşma belki de vahşi batı da kendisine karşılık bulur. Bu kahramanlıklar çoğu zaman erkeklikle eşanlamlı gibidir. 11 Eylül saldırılarından doğrudan etkilenenler çoğu zaman erkek olmasına karşın kurtarılanlar daha çok çaresiz biçimde sunulan kadınlardır. Faludi, Jessica Lynch'in hikayesini özellikle önemli bulur. Jessica Lynch hikayesi, daha doğrusu üretilmiş/yapılandırılmış Jessica Lynch hikayesi<sup>12</sup>, Amerikan kültürel mitinin iyi bir meselidir. Hükümet, ordu ve medya tarafından özel timin bir Irak hastanesinden ölüm tehlikesi altındaki Lynch'in kurtarılması hikayesi olarak anlatılır. Gerçekte, bir çatışma, ölüme susamış mangalar yoktur. Doktorlar ve hemşireler vardır hastanede ve onlar da Lynch'in Amerikan ordusuna dönmesini sağlamaktadır.

Bu örnekte de görüleceği üzere; gerçek, Lynch'in tehlikede olduğu bir başka gerçeğe dönüştürülür. Tipleştirme ve kahramanlık miti operasyonları “kurtarma operasyonunda” aynı anda gerçekleştirilir.

Gerçeklik illüzyonunu ve özdeşleşmeyi yıkan, önüne geçen sinemalarda “gerçekte oluyor” duygusundan çok “film çekiliyor” duygusunun verilmesi yoluyla kendisini en net haliyle Poetika'da bulan teorinin karşısında Aristotelesçi olmayan,

---

<sup>12</sup> <http://www.jessica-lynch.com/> Hakkında şiirler, “she is a hero” şarkıları yazılan, hikayesi Hollywood'a senaryo olarak satılan asker Jessica Lynch'in hikayesinin ABD ordusu ve destek veren medyanın “mitleştirme” ve “tipleştirme” operasyonu olduğu ortaya çıktı. Bkz: <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/215768.asp> ve <http://www.guardian.co.uk/world/2003/may/15/iraq.usa2> *Er Ryan'ı Kurtarmak* (Saving Private Ryan, Steven Spielberg, 1998) filminden esinlenilerek yazılan “Er Jessica'yı Kurtarmak” senaryosunun (Saving Jessica Lynch, Peter Markle, 2003) aslımı yine bir film John Kampfner tarafından yapılan bir belgesel film (War Spin: Saving Private Jessica: Fact or fiction?, 2003) ortaya çıkardı.

Aristotelesçi anlatıya karşı olan teori kendisini sinemada da üretmiştir. Aristoteles'e göre bir eylemin taklidi olan mimesis, seyircinin, acıma ve korku duyguları sayesinde temizlendiği bir arınma (katharsis) sürecini başlatır. En önemli eleştiri ise teori ve pratiğiyle Brecht'le gelir. Brecht korku ve acımayı, bilgi arzusu ve yardımseverliğe dönüştürmek ister. Brecht empati kavramını eleştirir.

*“Brecht bilginin bir meta konumuna indirgenmesini istemese de onun, yeni keşifler yapmaktan alınan hazla birleşmesini ve yürürlükteki düzene karşı memnuniyetsizce yürümesini ister. Bilgi, praxis -değişen insan gereksinimleriyle doğanın olumsuzluğunun etkileşiminden kaynaklanan sürekli anlam süzenlemesi- haline gelmelidir. Brecht için bilgi, bizim bildiğimiz dünyanın sürekli dönüşme sürecinden kaynaklanır.” (Wright, 1998, s.42-43)*

Özdeşleştirmekten kaçınan, şeffaflık, tipleştirme kurallarını yıkan, kamerayı görünür kılabilen, kronolojik sıralamayı bozabilen sinemanın örnekleri Godard, Angelopoulos sinemasında, İran sinemasından Kiarostami ve Panahi sinemalarında görülebilir. Yunanistan yakın tarihini belli dönemlerle eleştirel biçimde ele alan Angelopoulos sineması konumuz açısından ilgi çekicidir. “Ne”yin “nasıl” anlatıldığı sorunsal tarih için de sinema için de geçerlidir. Sinemanın nasıl sorusuna yanıtı daha çetrefildir. Anlatı teknikleri; çekim, kurgudan da yararlanarak öykü anlatma teknikleri çeşitli olduğu kadar amaç ve sonuçları da çeşitli olur. Bu teknikleri ele alırken edinilecek farklı yaklaşım ve konsantrasyonlar da bu çeşitliliğe katkı koyacaktır. Mitlerin günümüze uyarlandığı örnekler de tüm bu anlatı tekniklerini kullanır. Mitlere karşı olan, mitleri yeniden okuyan ve kuran yönetmen ve tarihçiler de akıntıya karşı ürünler vermeye devam eder.

Bu bölümde temel olarak Aristotelesçi klasik anlatı ve karşıt anlatıya (Brechtçi ya da çağdaş anlatı olarak da bu karşıt adlandırabilir) yer verdik. Temel başlıklar olarak bu iki anlatı karşı karşıya gelmektedir. Sinemada klasik anlatı dışında kalan, Aristoteles karşıt anlatının kökeni B. Brecht'e ve D. Vertov'a uzanır. Ki bu anlatı yapısına sahip filmler, geleneksel sinema anlatısının tersine özdeşleşmeyi denetim altına almak, izleyiciyi izlediğine yabancılaştırmak üzerine kuruludur. Filmdeki olayların çözümü kapalı bir sona sahip değildir. Öne çıkan bir öykü ya da olay örgüsü olmadığı gibi öne



çıkan bir karakter de olmayabilir. Çağdaş ya da karşıt anlatı filminde kahraman olayların akışına sivrulmaz. Olaylar içindeki yerini düşünce ve eylemleriyle bir tutarlılık içinde kendisi çizer (Topçu, 2004, s. 59-60).

Bordwell ise, (1985, s.155) klasik anlatı sineması, uluslararası sanat sineması, tarihsel materyalist sinema ve parametrik sinema olmak üzere kurmaca filmlerde kullanılan sinemasal anlatıyı dört farklı biçim altında kategorize eder. Tüm filmlerin sadece belli bir tarzla ifade edilmeyeceğini ve anlatı biçimlerinin zaman içinde evrildiğini vurgulayarak bir tarzı öbürüne tercih etmediğini belirtir. Amacı sinema tarihi boyunca anlatının oynadığı rolü ele almaktır. Bu kategorilerde yer alan klasik anlatı, baskındır ve bu gruba dahil olan bir film, kolay izlenebilir ve anlaşılır olmasından dolayı hemen tanınır. Bordwell (1985, s.156), 1917-60 arası Hollywood stüdyo filmlerini bu gruba dahil ederek inceler. Klasik anlatıda öykü bir kalıba sokulmuştur ve farklı tarzlarda bile bu kalıbın dışına çıkılmaz. Bu tarz seyirciyi pasif bir unsur olarak görür. Bordwell (1985, s.205), sanat sineması anlatısı diye adlandırdığı filmlerin ise açık biçimde klasik anlatıdan ayrıştığını belirtir. Sinema dilini yaratmada kullanılan ışık, ses, kamera gibi öğeler bu filmlerde klasik anlatıda olduğu gibi standart teknik kullanımlara indirgenmemiştir; seyircinin kendini dinleyebilmesi için belli boşluklar bırakılır. Tarihsel materyalist anlatı ise, 1925-33 dönemindeki Sovyet sineması ile örneklenebilecek, sol bir sinemadır. Tabi ki pek çok solcu yönetmen klasik anlatı ya da sanat sineması anlatısı ile filmler yapmaktadır ama tarihsel materyalist sinema anlatı strateji ve taktikleri açısından farklılık göstermektedir (Bordwell, 1985, s.254). Parametrik anlatı ise örneklerine az rastlanan ve dolayısıyla daha az incelenen stilin öne çıktığı bir türdür (Bordwell, 1985, s.274).

Bu ayırmada dahi klasik anlatı ve karşıtları olarak sinemasal anlatı farklılıklarını saptamak mümkündür.

### **3.2.2 Geçmişten Günümüze Anlatının İlk Hali: Mitler**

Günümüzde geçmişe ait mitler, gerçeklikle uyumsuz hatta çelişkili olabilir, birbirinden net olarak ayrılabilir. Öte yandan, yine günümüzde geçmişteki mitlere

benzer biçimde modern toplumun ekonomi politik örgütlenmesine, dünya üzerindeki egemen güçlerin yeni dengelenmesine bağlı olarak yeni mitler de üretilebilir.

Mit çoğu zaman bir kahramana işaret etse dahi bir söyleme, bir olaya dairdir. Barthes (2003, s.179-180) Çağdaş Söylenler’de miti başlı başına bir dil olarak görür. Mit sözcüğü, söz anlamına gelir, bir dil denmesinin etimolojik bir gerekçesi de vardır. Barthes bir “dil”in çözümlemesiyle yazılı ve görsel mitlerden yola çıkarak toplumsal çözümlemelerde bulunur.

Anlatıların ilk halini oluşturan, bir kahraman hikayesine dönüşen mitin tarihçesi dünyanın çeşitli coğrafyalarında değişebilir. Dünyanın yaradılışına ya da bir ülkenin kuruluşuna, bir ırkın doğuşuna dair de farklı mitlerin olması, oluşturulması, kullanılması gibi.

Mit sürekli üretilebilir, geçmişin bugün için üretilmesi ya da günümüz ihtiyaçlarını karşılayacak yeni mitlerin üretilmesi mümkündür. Günümüz mitlerine ilişkin verilebilecek en yakın tarihli örneği 1989 sonrası tek güç olarak ortaya çıkan Amerika’dan verebiliriz. Amerika’nın askeri müdahalelerine ilişkin yaratılan en genel ve bildik mit, müdahale edilen yere “demokrasi ya da medeniyet götürülmesi” olur. Yüksek bir yere konumlanan, sorgulanması güç, ideolojik yansımalarının, mitin üretildiği mekan ve ülke dışında daha net görülmesi mümkün olan bu mit ya da mitsel söylem günümüzde çokça karşımıza çıkar. ABD başkanından, sinemasından, sokaktaki adama dek.

Mit (mitos, mythos) Yunancada söz, öykü demektir. Mythoslar doğa olaylarını kişileştirerek yorumlamak ve henüz sırrı çözülememiş, başka ve yeni bir açıklama getirilmemiş yaşamın çeşitli görüntülerini bir anlam kolaylığına bağlamak gereksiniminden (Necatigil, 2003, s.13) doğmuşlardır. İlk çıkışlarının tarifini Behçet Necatigil Mitolojya kitabında bu şekilde yapar.

Mitler sanat ve edebiyatı beslediği gibi tarihin de ilk yazım ya da aktarımlarında temel kaynak olurlar. Mitleri ilk aktaranlar, yazılı kültüre geçirenler ozan ve yazarlar olmuştur. Antik mitolojinin, Yunan ve Roma mitolojisinin ilk aktarıcıları tragedya yazarlarıdır. Homeros’un ya da Homeros adı altında çok sayıda yazarın

yazdıklarından derlenen *İlyada* ve *Odyseia* eserleri ve Hesiodos'un şiirleri ile bir mitoloji aktarılır. Tragedya yazarları ile mythos yeniden doğar.

*“(Tragedya, s.g.) İnsanlık dramının aynası, simgesi oluverir. Konusunu gerçek olaylardan alan bir iki tragedya dışında –ki bunlar da büyük tepkiyle karşılanmış ve tutunamamıştır- tragedyanın tek kaynağı mythos’tur. Destandan tragedyaya tür ve görüş ayrılığının gerektirdiği büyük bir farklılık vardır. Destanda başrolü oynayan tanrılar arka plana itilir, yeni tanrılar, yeni kahramanlar ön plana alınıp tragedya yazarının seyircilerine yaşatmak istediği dramın gereklerine göre aydınlanır.” (Erhat, 1997, s.7)*

Bu durum anlatının dönüşmesi, toplumsal ilişkilerin gözetilerek yeniden yazılması, toplumsal dönüşümle birlikte yazının dönüşümü anlamında da önemlidir.

Mitoloji denince akla gelen Yunan-Roma mitolojisi kavramının oluşması mythosların, efsanelerin yazarlarından ve yazdıkları dilden kaynaklanır. Oysa bu efsanelere kaynaklık eden coğrafya çoğunlukla Anadolu, Mezopotamya, Mısır, Fenike gibi yerlerdeki sözlü geleneklerin bütünüdür. Klasik mythos ile özdeşleştirilen kahramanlık tarihi bu tarihten dersleri de içerir ve elbette kahramanlık, tarihi yazarların kahramanlığıdır. Antigone bir mitoloji kahramanıdır. Tragedya yazarları, özellikle Sofokles'in Antigone'siyle beraber Antigone hem kadına dair kalıbı hem de egemen düzene karşı gelerek biat eden insan kalıbını yıkar. Öte yandan hem ozanların hem de yazarların kimin için yazdıkları bellidir. Örneğin Homeros, İyonyalı'dır, dolayısıyla içten içe Troya'dan yanadır. Ama hizmet ettiği Akhalar, Troya savaşını kazanmış ve Dardanos kalesini yıkmışlardır. Homeros onları kahraman gibi göstermek zorundadır, oysa *İlyada*'da asıl insan-kahraman Troyalı Hektor'dur (Erhat, 1997, s.8). Buradan yola çıkarak Homerostan başlayarak her yazıcının kim olduğu, kime yazdığı ve kimi yazdığı sorunsalı ve bu sorunsalın gözetilmesi öne çıkıyor.

Mythos'un söz anlamına geldiğini belirtmiştik. Ancak eski Yunan dilinde söz anlamına gelen başka sözcükler olduğunu da belirtir Erhat ve aralarındaki farklılıkları tarif eder (1997, s.5): Mythos, söylenen, duyulan sözdür. Masal, öykü ve efsane anlamına gelir. İnsanlar söyledikleri sözleri, gördüklerini farklı, abartılı anlatmaya eğilimli olduklarından mythos'a güvenilmez pek. Belki bugün kullandığımız ve eleştire

geldiğimiz mitlerin güvenilmezliği de buradan geliyordur. Nitekim bir tarihçi olarak Herodot, mythos'a tarihi değeri olmayan, güvenilmez söylenti derken, Platon da mythos'u gerçeklerle ilişkisiz, uydurma, boş ve gülünç bir masal olarak tanımlar (Erhat, 1997, s.5). Mythos'un dışında söz anlamına gelen iki sözcük epos ve logos'tur. Epos, ölçülü, güzel sözdür. Ozan'ın sözüdür. Dolayısıyla ezgi, şiir, destan anlamındadır ve epik olarak bugüne, günümüz dillerine girmiştir. Epos, mythos anlatımına bir biçim verir. Epos ne kadar güzelse mythos o kadar etkili olur (Erhat, 1997, s.5). Bu nedenledir ki; ilkçağdan kalma mythos'ların bugüne dek yaşaması ve etkili olması aktarılma biçimlerinden, ozanların epik şiirlerinden kaynaklanır.

Söz anlamına gelen üçüncü sözcük logos, düşüncenin, doğanın, gerçeğin sözle dile gelmesidir. Logos kavramıyla bugün bilimlere ifade eden bir ek olarak karşılaşırız. Birbirine zıt görünen iki kavramı bir araya mitoloji ya da mitologya getirir. Mitologya, bugün taşıdığı geniş ve kapsayıcı anlama gelmediği ilkçağ dönemlerinde, sözlü gelenekle dilden dile aktarılan efsanelerin ozanlar tarafından derlenerek aktarımının sürdürülmesi anlamına gelir. Mitoloji çok tanrılı bir dinin tanrıları hakkında yazılan efsanelerin toplam bir kitap ya da başat deyişle bir ilkçağ din kitabı da değildir. Çünkü *Mitoloji Sözlüğü* kitabının yazarı Azra Erhat'ın deyişle bu efsaneler tek tanrılı dinlerde söz konusu edilen inanç düzeyine hiçbir zaman gelmemiştir (1997, s.6). Bugünün mitlerini bir tür “yeniçağ dini” olarak görmek sanırım sarsılmaz inanç düzeyine yükselen kimi inanış, efsane ve söylemlerin varlığı ve üretim koşullarıdır.

Klasik mythos'lar ise sözlü ya da yazılı olarak farklı sanatların konusu olmuş, farklı biçimlerde işlenmiş, farklı yorumlanmıştır. Böylesi bir çeşitlilik din ve efsanelerde yer almaz. Erhat ilkçağ mythos'unu laik olarak değerlendirir (1997, s.6). Mythos, din adamının değil, sanatçının uğraşdır. Mythos'un anlamı, yön ve biçimi din alanında verilmez, sanat alanında verilir. Asıl yaratıcısı da sözdür ve söz ustasıdır. Mythos, epos, giderek logos bile birleşmişlerdir onun doğup gelişmesine. Gerçekle ilişkisi olup olmadığına gelince “mythos'un gerçeğini sözün dışında aramak boşunadır. Asıl gerçek insan sözünün içinde, özünde ve şiirindedir.” (Erhat, 1997, s.6)

Karen Armstrong ise Erhat'tan farklı olarak *Mitlerin Kısa Tarihi*'nde mythos ve logos'u hep karşı karşıya getirir. Modernlik logosun çocuğudur ancak tarımın keşfedilmesi, kentlerin kurulması, insan deneyiminde yaşanan büyük devrimlerle beraber yaşam bir daha asla aynı olmayacak ve mythos'un, mitolojinin ölümünü de beraberinde getirecektir (Armstrong, 2005, s.83). Erhat'tan bir farkı da elbette klasik olarak ilkçağ mitolojisi değil avcı toplumların mitolojisinden, paleolitik çağda (M.Ö yaklaşık 20.000-8.000) başlayarak 2000'li yıllara değin bir "kısa mit tarihi" çıkarmaya çalışmasıdır. Temel çalışma eksenini de sanat ya da ideoloji değil insanın "anlam arayışı", insan doğası ve inançları oluşturur. Mitolojinin bilim ve teknolojiye karşı değil, onlar gibi insanın ufkunu açtığını, bu dünyaya dair olduğunu, töre ve toplumsal düzenlemeler hakkında bilgi verdiğini ve insanın içinde yaşadığı sorunlu durumla baş edebilmesine yardım etmek üzere kurgulandığını ve hayal gücüne dayandığını savunur. Mitoloji dinsel geleneklerden ayrı tutulamaz (Armstrong, 2005, s.8). Armstrong'a göre mitoloji ve dinsel geleneklerin oluşumu benzer bir biçimde açıklanabilir.

Günümüzde mitin kavuştuğu farklı ve geniş anlamlardan birini, gerçek olmayan dolayısıyla inanılır olmayan anlamını kazanmış biçimde kullanılmasını öne çıkaran Armstrong'un "mit"e geçmiş zamanlardaki değerini yeniden kazandırma gayretinde olduğu da söylenebilir ama bir vurgusu burada ayrışan, önemli bir vurgu haline gelir:

*"On sekizinci yüzyıldan bu yana tarihe yönelik bilimsel bir yaklaşım geliştirmekteyiz; her şeyden önce neler olup bittiğiyle ilgileniyoruz. Fakat modern-öncesi dünyada, insanlar geçmişle ilgili yazılar yazdıklarında, daha çok bir olayın ne anlama geldiğini irdelerlerdi. Mit de bir anlamda eskiden yaşanmış, aynı zamanda hep yaşanan bir olaydı. Tarihe kesin bir zamandizinsel çerçevede baktığımız için böyle bir durumu tanımlayan herhangi bir sözcük dağarcığımızda bulunmaz; ancak mitoloji tarihin ötesinde insanın varoluşundaki zamansızlığa işaret eden, gelişigüzel olayların çapraşık akışından çıkıp gerçeğin özüne şöyle bir göz atmamızı sağlayan bir sanat biçimidir."* (Armstrong, 2005, s.11)

Zamansız, insana dair bir anlam çıkarılan mit bugünün gerçeklerine dair de yeniden üretilebilir olmaktadır. Bu durumda tarihin ve mitlerle özdeşleşmiş belli bir

dönemin sınırlı kaynaklardan yola çıkarak aktarımı, bir “güncelleme”, “yeniden yorumlama” günümüz dünya konjonktürüne uygun anlamlar üretmeye imkan vermektedir. Bu nedenle seçeceğimiz örnekler hem o tarihte yaşananlara dair taşıdığı/taşımadığı kesinlik/bilinmezlik bir yana günümüzde dair ürettiği mesajlar ve elbette bir tarih görüşü olarak ele alınmalıdır. Bilinmezlik sinemada ortalama seyirci için kaldırılamazdır. Kurmaca hayal gücü, dünya görüşü boşlukları doldurur. Neden sonuç ilişkisi ikna edici olsun ya da olmasın mantıki bir çerçeveye ya da bilinebilir bir çerçeveye oturtulur.

Mitlerin kalıplaşmış tek bir uyarlaması yoktur. Koşullar değiştikçe öyküler de değişir. Ancak mitler üzerine çalışan pek çok yazarın belirttiği gibi toplumların içinde ve toplum için kurgulanan mitler insanoğlunun temel korku, isteklerini, yansıtarken huzur ve düzen kurucu işlevleri de üstlenir. Akla ilk gelen klasik mythos’ların üstlendiği işlevlerle, dinsel mit ya da efsaneler ulus-devletlerin ya da eski ve yeni imparatorlukların kurucu mitleri ve günümüzün ekonomik, politik, kültürel ve oldukça ideolojik mitlerinin işlevini ayrıştırarak tüm mitlerin taşıdığı tek bir ideoloji olduğunu savunarak bir düzeltme iddialı ama yersiz olmaz kanısındayım.

Mitoloji kitaplarının tamamı Yunan ve Roma mitolojisini konu edinirken ya da Hint mitolojisi, Çin mitolojisi adını alarak klasik mythosların farklı coğrafyalardaki izini sürerken bir başka isim Joseph Campbell dünyanın bütün mitolojileri üzerinden kahramanın yaptığı yolculuk ve dönüşümün izini sürer ve tek bir arketipik kahramanın varlığını ortaya koyar. Mitler üzerine kuramsal ve tarihsel çalışmalarıyla Campbell’in Ortadoğu’dan Hindistan’a, Güney Afrika’dan Sibirya’ya yayılmış insan coğrafyası üzerinden Gılgamış’tan Odysseus’a mitler ilgi alanındadır. Bu mitlerin *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabında olduğu gibi kimi işlevlerini inceler: İnsanı benzerleri arasında kendisi olacağı bir yolculuğa hazırlayan işlevi örneğin. Ancak Campbell’i mitoloji denince önemli yapan, mit ve destanları toplumsal ve psikolojik dünyayı açıklamaya yönelik bir evrensel insan çabasının kültürel dışavurumları olarak gören kuramı ortaya koymasıdır. Kuramını geliştirirken Freud, Jung, Picasso, James Joyce ve Thomas Mann gibi düşün ve yazının önemli isimlerinin yapıtlarından etkilenmiştir.

*“Çağdaş akıl, mitolojiyi, doğanın dünyasını açıklamak için ilkel arayış içindeki bir çaba (Frazer); sonraki çağların yanlış anladığı, tarih öncesi zamanlardan gelen şiirsel fantezinin ürünü (Müler); bireyi topluluğuna göre şekillendirecek bir alegorik bilgi yığınağı (Durkheim); insan ruhunun derinliklerindeki arketipsel dürtülerin belirtisi olan bir dizi düş (Jung); insanın en derin metafizik sezgilerinin geleneksel aracı (Coomaraswamy); ve Tanrı'nın Çocuklarının Görünmesi (Kilise) olarak yorumlanmıştır. Mitoloji bunların hepsidir. Değişik yargılar, yargılayanların bakış açısıyla belirlenir. Çünkü ne olduğuna değil, nasıl işlev gördüğüne, insanlığa geçmişte nasıl hizmet ettiğine dikkatle bakılırsa, mitoloji kendisini, bireyin, ırkın, çağın gereksinim ve tutkularına karşı yaşamın kendisi kadar açık olarak gösterir.” (Campbell, 2000, s.426)*

İnsanın kendini, çevresini, yaşamını açıklama çabasının bir parçası olarak mitin yorumu için nihai bir sistem yoktur. İnsanın özü, insan olmanın anlamı insanın milliyetine bağlı olarak açıklanamaz. Campbell kendimizi ister 21. yüzyılın çocukları olarak, ister batılı, ister doğulu, ister Amerikalı, ister Avrupalı, ister başka bir millet olarak adlandıralım erdemleri ve günahlarıyla insan olduğumuzu ve bu türden adlandırmaların insan olmanın ne demek olduğunu anlatmadığını; yalnızca coğrafyaya, doğum tarihine ve gelire ilişkin rastlantıları yansıttığını belirtir. (Campbell, 2000, s.429)

Mitin düş ağı dağılmıştır, modern çağın kahramanları bir yandan mitten ilham alır bir yandan da dönüşen toplumun ihtiyaç ve beklentilerine karşılık verir. Modern zamanların geçmiş zamanlardan farklılığı yalnızca teleskop ve mikroskopun araştırısından tanrıların kaçacak yerinin kalmaması değildir; tanrıların bir zamanlar desteklediği türden bir toplum da yoktur artık. Toplumsal birim dinsel içeriğin taşıyıcısı değil, ekonomik ve politik bir örgütlenmedir. İdealleri, dünyada göğün biçimlerini görünür kılan hiyerarşik temsilinkiler değil, maddi üstünlük ve kaynaklar için zorlu ve durdurulmaz bir çaba içinde olan laik devletin idealleridir. Mitolojiyle aydınlanan bir ufuğun düşleriyle kuşatılmış, yalıtılmış toplumlar, artık ancak sömürülecek alanlar olarak vardır. (Campbell, 2000, s.431) Doğrudur, hala pek çok toplumda, Afrika ve Hindistan örnek verilebilir, geçerli hayatın içinde kullanılan pek çok mitoloji olduğu söylenebilir. Yukarıdaki alıntıda mitolojinin kullanımı bu toplumları akla getirir ancak “bilime karşıt düşünülen”, yağmur bulutlarını getiren, hastalıkları iyileştiren, seli

durduran insanın doğayı denetleme, insanı iyileştirme çabalarını kapsayan ancak yine de kadere teslim olan dinsel, geleneksel motifleri içeren bir mitoloji ve dönüşümünden söz edilmekte, sömürülen az gelişmişlikle özdeş, sömüren ise “uygarlıkla” özdeş çağrışımlar da taşır. Ancak mitolojinin yüklendiği yeni ve geniş anlamlar bu çağrışımla sınırlanamaz elbette. Tıpkı günlük dilde kullanımıyla mitin, safsata ve yanlış inanca indirgenemeyeceği gibi...

Mitin gündelik dil dışında, bir toplumun ihtiyacı olan ya da ihtiyaç yaratılan ideolojiye bağlı kullanımları da olabilir. Daha önce de belirtmiştik. Yeni mitlere ihtiyaç duyulabileceği gibi eski klasik mitlerin anlam ve temalarına uygun düşen durumlar da olabilir. Yakın tarihten örnekler verebiliriz burada: Churchill, taktiksel ve akıllıca bir biçimde II. Dünya Savaşı sırasında St. George (Aziz George) ve ejderha mitini<sup>13</sup> yeniden yaratır. Britanya adaletin şehri gibidir ve kötü Nazi güruhu tarafından işgale uğramıştır. Ama başaramayacaklardır, Churchill insanları kendi kültürlerinin temel ama basit temalarıyla, bir karışıklık ve beraberlikle uyandırmaya çalışır. Yine savaş zamanı, Charles de Gaulle, bilinçli bir biçimde Jan D’Arc’ın hayalini yeniden canlandırır. John Kennedy, Amerikanın Mesih misyonu taşıdığı şeklindeki Amerikan mitini yeniden canlandırmaya çalışır. “Şimdi yeniden trampetler bizi bir kez daha insanlığın ortak düşmanları, tiranlık, yoksulluk, hastalık ve savaşın kendisine karşı mücadele etmeye çağırıyor.” diyen konuşması bu mitin canlandırılmasına örnek oluşturur. (Campbell, 1972) Vietnam Savaşı (1965-1973) sonrası Amerika’da bu tür Amerikan misyonuna inanç ciddi ölçüde sarsılırken, 2000’li yıllarda aradan geçen kırk yıla rağmen George

---

<sup>13</sup> Bir ortaçağ miti. Yunan mitolojyasındaki Perseus ve Andromeda mitinin (Habeş Kralı kızı Andromeda’yı bir deniz canavarına kurban olarak sunar, Perseus Andromeda’yı kurtaracaktır) Hristiyanlığa uyarlanması. Mit’e göre Aziz George, orduların yenemediği, doymak bilmezliğiyle çevre köyleri açlığa sürükleyen, genç kızların kurban edilmeye başlandığı ejderhaya prensesin kurban edileceği gün karşı çıkar. Tek bir mızrak darbesiyle ejderhayı alt eden, atının ayakları altına alan Aziz George ejderhayı yendiği için Kralın verdiği hediyeleri halkla paylaşır ve yoluna devam eder. Ortaçağ Avrupa’sının ihtiyaç duyduğu ve bu öyküyle öne çıkarttığı kadını koruma, kötüyle savaşma, fakire karşı cömertlik ve iman gücü nitelikleriyle Aziz George ve ejderha miti Hristiyanlık için önemli olmuş. Aziz George, Britanya’nın koruyucu azizi olarak kabul edilmiştir ([http://en.wikipedia.org/wiki/Saint\\_George](http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_George), 2010).



Bush aynı miti hem canlandırmış hem de “hayata geçirmiştir”. Düşmanlara karşı kimi zaman haçlılar gibi yürümüş, dünyanın başına nükleer silahlarıyla ve belki petrolüyle bela olabilecek ülkeleri işgal ederken medeniyet ve demokrasiyi sadece ABD ile özdeş tutmuştur.

Amerikan mitlerinden ya da rüyalarından sınıf atlama, bir kapitalist mit olarak güçlü bir biçimde yaşamını sürdürürken Campbell'in bu mite kalıcı demesi kapitalizmin varlığı ve bu düşe ihtiyacı olmasıyla ilgilidir. İnsanlığa rehberlik edecek tek bir büyük mitoloji yoktur belki ama farklı ve çok sayıda mitolojiler ve kültürler olabilir. Campbell, bugün tek ve genel bir mitoloji olmadığını söylemiştir. Yeni mitler içselleştirilebilir ve bireysel olabilir savunusu da vardır (Campbell, 1972). Mitologlar ya da mit konusunda araştırma yapanlar, mit üretmezler ama mitlerin yaşamımızdan yok olmadığını, günümüz insanının yine mitlerle büyüdüğünü, beslendiğini anlatırlar.

Mitler tarihin eski yapraklarında kalmayıp günümüzde yaşanan gerçekliği olduğu gibi kabullenen bir söylem biçimi üreterek sinemada da kullanılmaya devam edilir. Yaşananları tarih içindeki yerinden ayırıp doğala oturtan mitler; değiştirilemeyen toplumsal/tarihsel gerçekliğin etkinliğini saptamak, benimsenmesi sürdürmek, ona katlanılmasının acılarını yumuşatmak işlevini de üstlenirler (Türkoğlu, 2003, s. 162-163) Ünsal Oskay da *Çağdaş Fantazy*'da fantazyaların insanın dış gerçekliğini kendi “kabilesinin” etik'i dışında anlamlandırmayı sağlayamamasından yola çıkarak, mitlerin insanlar arasındaki ilişkileri ve insanın dünyasını açıklar gibi görünürken aslında bütün bu ilişkileri ve dünyayı zamanın dışında bir değişmezlik boyutuna aktarmakta ve değişmezlik olarak doğal-üstü bir olgu olarak algılattığını belirtir (1981, s.20). Mitler böylelikle yaşanan çağda, yaşanana toplumda değişmez gibi görünen öğeleri mutlaklaştırmaktadır. Varolan dünyayı alışılmışın dışında algılamak ve bu yolla onu değiştirmek istiyormuş gibi görünseler bile, bu nedenle, masallar ve mitler varolan dünyayı değiştirilmesi olanaksız bir değişmezlik olarak algılamakta ve anlamlandırmaktadır. “Masal, halk öyküsü ve mitlerdeki bu durum, modern Kitle İletişimi araçları ile işletilen Bilinç Endüstrisinin ürettiği ve sattığı günümüzün masal, popüler öyküler ve laikleştirilmiş gibi görünen modern mitolojisinde de aynen görülmektedir” (Oskay, 1981, s.20). Anlattıkları olguları açıklamak iddiasıyla durağan

görünüm ya da kimlikler olarak görürken kendileri bir illüzyona dönüşürken, öykü dinleyicisini de yaşadığı toplumun, çağın etik'i içine kapatırlar. Doğal olanı, doğal-üstü görünüme sokmaları, olguları açıklamak yerine mutlaklaştırmaları ile beraber yaşanan ampirik dünyayı insanın kendi sorumluluk ve yetkisi dışındaki bir dünya haline getirirler. Sonunda yaşadığı dünyayı değiştirmeyi düşleyen insanın dünyayı değiştirmeye yöneltmesinden çok, değiştirilemeyen bir dünyanın yarattığı acıları, nedenlerine dokunmadan, hafifleten bir fantazya olmaktadır.

*“Bu nedenledir ki, yüzlerce yıldır süren çeşit çeşit mitolojilere karşın; insanlığın, Tarihin değişik dönemlerinde ürettiği mit ve mitolojilere karşın bu mit ve mitolojiler aracılığı ile, yaşanan dünyayı değiştirmek yerine, ancak ve ancak, aynı dünyayı özüne dokunmadan bir kez daha yeniden kurmaktan başka bir şey tasarlanmadığı için, insanlık mitlere ve mitolojiye duyduğu gereksinimden kendini özgürleştirememiştir.” (Oskay, 1981, s.21-22)*

Popüler tarihi filmlerin, geleneksel anlatıya dayanan filmlerin mitleri ele alışı ve tarihi aktarması da bu çerçevede de değerlendirilebilir. Değişmezlik, yüklenen yücelik, tarihin başka türlü “akmaması”, ister geçmişi klasik mitoloji çerçevesinde yeniden canlandıran filmlerde olsun ister modern mitoloji ile bugünün bakışını taşıyarak geçmişe bakıyor olsun aynı biçimde gerçekleşir. Karşıt anlatı ise mitleri yıkararak yeniden kurma cesaretini üstlenir. Dünyanın alışılmış algılanma biçimine karşı kuşku üretir. Dolayısıyla, sinemada mitlerin kullanımı çerçevesinde düşünülecek örnekler mitlerin yaygın inanış ve egemen bakışı besleyen örnekleri olduğu gibi (*300 Spartalı*) tersine günümüze uyarlayan, uyarlarken de döneminin, çağının sorunlarını eleştirel ve tarihsel bir bakışla yorumlayan, ters yüz eden filmler (*O Thiasos, Kumpanya, Theo Angelopoulos, 1975*) de olmaktadır. Klasik mitlerin ya da kaynağını mitolojide bulunan öyküler gerçekte olup olmadıklarından bağımsız insana dair, insanın başından geçenlere ve yarına iletilecek derslere, insanoğlunun yaşam mücadelesine ışık tutacak, açıklayacak bir içeriğe de sahip olur.

Tarihin ve sinemanın dilinin, mitlerinin çözümlenmesi geçmişten günümüze doğru yapılabilir. Bu dilin çözümlenmesi Barthes'in yaptığı gibi toplumsal, kültürel çözümlemelere götürecektir bizi. Tarih ve sinemanın dili de mitin kendisi, mit

üreticisidir. Bu dil zaman zaman bir ders ya da klasik tarih halini almış klasik mitolojiden, klasik mitolojinin halkın gündelik yaşam ve diline sızmış her yerellikte bir benzeri bulunan mitleri ele alması bizim de daha çok klasik mitlerin bir tarih filmi olarak günümüz okumalarının nasıl değişebileceği üzerine düşündürdü. Günümüz sinemasının geçmiş mitleri ele alması, bu mitlerin hangi dönemde anlatıldığı farklı anlamlara işaret edecektir. Hangi dönem sorusunun yanında, endüstri olarak ve bir sanat olarak hangi sinemanın ele aldığı ve kendisini farklılaştıran kendi dilini de oluşturmuş hangi yönetmenin ele aldığı soruları da önemlidir. Hollywood'un önemli kaynağı tarihsel mitlerden başlayarak bir yönetmenin dünyasına oradan da yıkıldığı sanılırken yeniden dirilip günümüz "ikona" mitlerinden birine evrilen (*Marie Antoinette* filmindeki Marie Antoinette'in Fransız Devrimi sırasında bir kraliçe oluşuna yabancılaşmış günümüz Barbie bebeği ya da tüketici-magazinel kimliğiyle özdeşleşmiş Paris Hilton kadar tanıdık gelmesine gönderme yapılarak) filmler bir tarih perspektifiyle ele alacağımız filmler olacak. Kimi zaman eril iktidar, güç temsilleri kimi zaman medeniyet tasarımı kimi zaman insanlık tarihinin gelişimi ve bu tarihin bireysel izdüşümleri ile bir yüzyıl düşü ve düş kırıklığı kimi zaman bir toplumsal örgütlemeyi yeni toplumsal değerlerle gerçekleştirirken yaşananlar ve yaşananlara neden olanlar anlatılır ve bir araya getirilirken sinema ve tarih ilişkisi de daha derinden ve filmler üzerinden irdeleniyor.

#### 4. SİNEMADA TARİH: ENDÜSTRİLER, YÖNETMENLER VE DÖNEMLER

*Ne anıtlar gördüm,  
titanlar,  
sanayi eşekleri için dikilmiş.  
Hazin atlarının üstünde  
ellerinde kılıçlar  
dururlar kıpırtısız.  
Yorulduğum heykellerden.  
Yetti bunca taş.*

*Doldurmayı sürdürürsek  
cansız şeylerle dünyayı  
nasıl yaşar canlılar?*

*(Neruda, 1999, s.40)*

Neruda'nın heykeller betimlemesi sinemada bir karşılığını bulabileceğimiz imgeler çağrıştırıyor. Sinemada çoğu zaman karşılaştığımız “elinde kılıçları atları üstünde oturan” heykellerin hareketli halleridir diyebiliriz. Yetti bunlar diyen sinemacılar da vardır Neruda gibi. Tarih için sinemanın ne anlama geldiğini, tarihçilerin sinemaya bakışını bir önceki bölümde ele almaya çalıştık. Bu bölümde ise farklı sinemaların izinde farklı tarihlerin izini süreceğiz.

Sinemanın tarihle ilişkisi üzerine çeşitli düzlemler tarif edilebilmektedir. Tarihi Cemal Kafadar ile yapılan bir söyleşide bu düzlemler yine bir tarihçi eliyle, yaklaşımıyla tespit edilmektedir.

Filmlerin kendisinin tarih olabileceği, ciddiye ve “tarihe değer” olabileceği artık kabul gören bir tezdur. Özellikle sinema teknolojisinin geliştiği dönem düşünüldüğünde filmler de ait olduğu dönemlerin belgelerine dönüşebiliyorlar. Örneğin 1920’li yıllar üzerine yoğunlaşan bir tarihçi için o yıllarda çekilmiş, haber, belgesel filmler önem taşır. Bu filmler sosyal bilimcinin, tarihçinin üzerine çalıştığı toplumların kültürlerini, değerlerini, ideolojilerini, hayata ve geçmişe yaklaşımlarını çalışmak için birer belgedir. Dönemin gazetelerine bakan tarihçi için dönemin filmleri de ele alınabilir. Kurmaca bir filmin kayıt ettiği 1920’li yıllara ait görüntülerin kendisi de

tarihçi için bir belgedir. Sinema tarihçisinin doğrudan çalışma alanı bunların tümü oluşturur.

İkinci bir düzlem sinemanın bizzat kendi tarihi olur. Cemal Kafadar bir tarihçi olarak sinema ve tarih ilişkisi üzerine düşünüldüğünde çizgi romanın tarihi, romanın tarihi, tiyatronun tarihi, gazeteciliğin tarihi, sosyal olayların ve süreçlerin tarihi gibi sinemanın tarihinin de sinema ve tarih ilişkisini değerlendirmek isteyenler için bir konu oluşturduğunu belirtir (Gürata, 2009, s.109-110).

Üçüncü bir düzlem ise sinemanın tarihe yaklaşımı üzerinden giderek tarih konusunda da bir şeyler öğrenebilir miyiz sorusunun peşinden gitmektir. Tarih bilgi ve algımıza sinemanın katkısının ne olduğudur. Sinemayı ve sinema filmlerini bir nesne olarak alıp çalışmanın ötesine geçerek filmlerle beraber tarihi düşünmektir (Gürata, 2009, s. 110). Bu düzlemde bir yol ayrımı yaratmak gerekli olabilir. Bu yol ayrımında filmlerle beraber tarih düşünölmeye başladığında tarih tartışmaları, tarihin yeni yönelimleri içinde sinemanın nerede durduğunun çözümlenmesi de yatıyor. Bir anlatı olarak sinemanın “gerçeğin anlatımı” olarak tarih için yapabileceklerini somut olarak değerlendirmekten öteye geçen postmodernist kuram tarihi bir “edebi bir anlatı” olarak görüyor. 1960’larda Roland Barthes’in, 1970’lerde Hayden White’ın tarihsel metinlerin edebi karakterinin ve kaçınılmaz olarak barındırdıkları kurgusal unsurların altını çizmeleriyle tarih bilimden ziyade edebiyata yakın görölüyordu (Iggers, 2003, s.9). Tarih ile edebiyatın arasındaki farkın yadsınması tarihin yanısıra sinemanın da sorgulanmasına ve sinemanın tarihe bakışının da incelenmeye alınmasına neden oluyordu. Bu nedenle tarih ve şiirin, tarih ve romanın, tarih ve edebiyatın dolayısıyla tarih ve sinemanın bir ve aynı olmasından ziyade, sanatsal olanın-olanların barındırdığı tarih ve tarihsel temsillerin varlığı ve bu temsillerin “tarih” için yararı daha önemli ve incelenmeye değer olmaktadır. Tarih, edebiyata içkin anlatsal modeller kullansa dahi, gerçek bir geçmişi betimleme ve/veya yeniden kurma konusundaki iddiası, kurgusal edebiyatınkinden çok daha güçlüdür.

Filmlerle beraber tarihi düşünürken bir yöntem olarak sinemanın tarihi anlatması ve aralarındaki kuramsal ilişki için de farklı düzlemler kurulabilir: Sinema ve tarihin zamanla kurduğı ilişki, sinema ve tarihin yansıttığı/içerdiği bilgi ya da detay

bilgi (sinemanın kurduğu dünyanın görsel olarak içermesi gereken detaylar), taşıdıkları farklı tarih görüşlerine dayalı farklı anlatı yöntemlerinin baz alınması, okuyucu/izleyici katharsis içeren/içermeyen bir ilişki kurulması.

Sinema kendi teknolojisi ve yapısı itibariyle zamanı, kendine özgü disiplini bir rejim içinde kullanmaya müsait olduğu gibi bu konuda çeşitli yaratıcılıklar da içerir (Gürata, 2009, s.110). Sinema ele aldığı tarihi sınırlı bir zaman diliminde anlatırken flashback (geriye dönüş), flashforward (ileri atlama) gibi çeşitli yöntemlere başvurabilir. Sinemacının belli seçimler yapmasını gerektiren bir zaman denkliği ayarlamasıdır söz konusu olan. Birebir anlatmaya ihtiyaç duymadan, duyurmadan bir düzenlemeye gider sinemacı. Belirli bir dönemi anlatırken, bir gün içinde geçenleri anlatabilir; bir yüzyılda geçenleri anlatabilir; ele aldığı karakterin ömrü boyunca anlatabilir. Ele aldığı karakterin yaşamını kronolojik anlatabilir, tersinden başlayarak anlatabilir tek bir plan sekansta anlatabilir, farklı planlarla çok sayıda sahne ile anlatabilir. Yakın çekim kullanabilir, uzak çekimleri tercih edebilir. Tüm bu tercihler, sinemacının seçimleri anlatı tekniklerini, film tekniklerini düşünerek uygulamaya geçmesini sağlar.

Zamansal düzlemdeki sinemasal esneklik sinema ve tarih denilince akla gelen “gerçeğe uygunluk” sorunsalını doğrudan etkilemez. Ama örneğin sinemanın yazılı tarihten daha fazla içerdiği bilgi, kadraja giren pek çok detay, filmin geçtiği döneme ait olup olmadığından başlayarak “gerçeklik” sorunsalını gündeme getirecektir. Yazılı tarihin mesele etmediği, etmek zorunda kalmadığı bir enformasyon fazlalığı vardır. Kadrajın içine farkında olarak veya olmayarak çok şey girebilir. Tarih yazarı bir karakterin hikayesini anlatırken, detayı farklı bir şekilde kontrol edebilir. Dönemin perdesinden, sandalyesinden, kanepesinden, görünen yapılarından bahsetmesi gerekemeyebilir. Yazılı dil ile görsel dil arasındaki başlıca fark olarak bu durumu tespit edebiliriz.

Sinema kullandığı yakın çekim teknikleriyle, bir ölçüde, detayları alt etse de bu sorunu kadraja girebilecek tüm detaylarda “gerçeğe uygunluk” beklentisi yaratacaktır. Sadece dekor, giysi ve eşyadan oluşan bir dış dünya değildir, bahsettiğimiz. Dönemin fiziki sokak ve caddesi, sokak kültürü ve diyalogu ve beden dili de sinemacının üzerine düşünmesi gereken konuları oluşturur. Fiziki tasvir, yazılı tarih yazarının, özellikle

beden dili ile ilgili özel bir şey yazmıyor ise, hiç uğraşmak zorunda kalmadığı bir problem olarak kalacaktır. Kafadar'a göre "hoş bir tarihi problem" olan bu problem, sinemacının üzerine mutlaka düşünmesi gereken, yazılı tarihçinin ise konusunu oluşturmuyor ise düşünmesi gerekmeyen bir "tarihi problem"dir (Gürata, 2009, s.111). Sinemaya dikkatli bakarak, sinema örnekleri değerlendirilerek maddi kültür ve beden dili üzerine de düşünülebilir. Sinema bugünü değil, geçmişi konu ediniyorsa daha dikkatli seçimlere dayanacaktır. Geçmişle ilgilenmek geçmişin mitsel ve simgesel öğeleriyle de ilgilenmek anlamına gelir. Tarihi filmlerin taşıdığı mitsel ve simgesel öğeler tüm filmlerden farklı ve yoğun olacaktır.

Sinema ve tarih aynı dili, metin dilini kullanabilir. Senaryo aşamasında bu ortaklık daha net görülebilir ancak görsel dile dönüşen bir sinema filmi konuşma dilini kullanmayabilir buna ihtiyaç duymayabilir. Diyalogsuz bir film diyaloglu pek çok filmde daha anlaşılır ve daha "konuşur" olabilir. Bir tarihçi okudukları üzerinden, var olan üzerinden yeni bir metin üretir. Bu metnin tek ifade aracı, dili kullanmaktan geçer. Sinemada görüntü, ses, hareket düzeninde dil sesin ya da bu bütünün bir parçası olarak yer alır ya da alabilir. Bir çok bileşenli bu bütün sistemin, tarihçi dahil, bileşenleri ayrı ayrı gözetilerek ve ortaya çıkan yeni anlamlar gözetilerek bir dile dökmesi gerekecektir.

Bir filmin anlatımı üzerine, neyi nasıl anlattığı, kullanılan biçim ve içerik üzerine yazılmaya başlandığında basit bir deyimle "öykü"sünü ki bu "ne"ye karşılık gelir, ve "nasıl"ını "söylem"ini (Chatman, 2008, s.17) de incelemeye almaya başlarız. Chatman'a göre bu ayrım Aristoteles'in poetika'sından beri süregelen ayrımdır. Aristoteles için gerçek dünyadaki eylemlerin taklidi praksis, bir iddia oluşturmak logos ve olay örgüsünü oluşturan birimlerin seçildiği alan ise mitos'dur. Biz nasıl sorunsalına biraz daha eğilirsek; biçim de de içerikte de filmler arasında bir ayrım yapmaya götürecek özelliklere rastlarız.

Ticari filmlerde daha az rastlanılan biçimde ele aldığı konuyu sorgulayan, olgular arasında ilişkiler kurabilen, "barışçıl" bir tarih anlayışına dayanan, kendi tarihinden de izler taşıyan, özgün tezler üretebilen filmler bir tarih incelemesini daha çok mümkün kılan, tarih algımızı etkileyebilen, değiştirebilen filmler oluyor. Sinemanın temel yapısı ve dilinden bağımsız biçimde "refleksivite" taşıyan, kendi yaptığı iş

üzerine, konusu üzerine düşünen film örnekleri oluyor bunlar (Gürata, 2009, s.111). “Refleksivite” taşımak ve de analitik, çözümleyici, tahlilci olmak. Klasik anlatıda (gelenksel anlatı), genellikle analitik olma kaygısı güdülüyor. Ama karşıt anlatının (çağdaş anlatının) örnekleri olarak değerlendirilebilecek kimi filmler ya da edebiyattan kimi örnekler ele aldığı konuyu, anlattığı hikaye üzerinden analiz edebiliyor. Soyut sorunları ve kavramları ele alarak; karakterlerinin eylem nedeni olarak somut bir sorunu çözmekten öte soyut bir sorunu ortaya koymayı hedefleyebiliyor. Klasik anlatı filmi adaletin gerçekleşip gerçekleşmediği gibi somut bir sorun, suçlunun yakalanması ve cezasını bulmasıyla çözümlenir. Adalet böylelikle gerçekleşmiştir. Oysa çağdaş anlatı filmi adalet kavramının kendisini tartışır (Büker, 1985, s. 101-102).

Yazılı tarihçinin ortaya koyduğu ürünle bir sinema filminin algılanması birbirinden farklı olacaktır. Sinemacının filme koyduğu hikaye pek çok insanın “bu benim hikayem” iddiasında bulunabileceği bir hikaye iken aynı hikaye tarihçinin malzemesine dönüştüğünde böyle bir iddia kendiliğinden ortadan kalkacaktır. Tarihçilere göre tarih yazımı olabileceği önkabülüne rağmen tarihin anonimliği bu iddiaları ortadan kaldırır diye düşünebiliriz. Tarihçi kaynaklarını geçmişi yansıtırken geçmişi yeniden inşa edebilmek adına kullanır. Kendi yöntem, yaklaşım ve kanıtlarıyla ilgilenen bir disiplin olarak karşımıza çıkar. Sinemacı da sadece bulduğu hikayeyi görselleştirmek amacının ötesine geçebilir. Sanatsal biçim kaygılarını yitirmeden klasik akademik araştırma yöntemlerine başvurabilir (Gürata, 2009, s.112).

Filmlerin taşıdığı bu tehlikeyi önlemek için bulunmuş olan “bu filmdeki olay ve kişilerin gerçek hayattaki olay ve kişilerle bir benzerliği bulunmamaktadır” cümlesinin bize yapacağı açıklamalardan biri de budur.

Filmler günlük hayatın bir parçası olarak yaşamımızda yer alır. Günlük hayatın kendisi de tarihyazımına konu olabilir. “Günlük hayatın içindeki tarih hüznendirir insanı” (Akbal Süalp, 2008, s.12) deyiminin içerdiği pek çok şeyden bizimle ilgili olanı sinema gibi tarih’in de insanın duygularını harekete geçirebileceğini ifade etmesidir. Günlük hayatın içerildiği, geçmişte kaldıkça ve geçmişe yeniden rastladıkça hüznü yaratan bir sinema, ne kadar eğlenceli görünse de, Türkiye’de Yeşilçam’ın ta kendisidir. Hatıra sineması, aşinalık sineması; bize bir toplumda yaşamının ortaklık duygusunu,



aşına olunanla ortaklığımızı, tanıdık olana ilgimizi, hızla değişen koşullarda değişmediğine güven duyulan “toplumsal bir işlev” sinemasıdır (2008, s.12). Günlük hayatın içindeki tarihi sinema içerebilir. Ve bize zaman geldiğinde, seyri geldiğinde bu tarihi anımsatır.

Tarihi anımsatan, tarihi günlük hale getiren, popülerleştiren, mitleştiren, kitleselleştiren, nesneleştiren ve tarihi bugünün gündemi haline getirerek günümüz algı, ideoloji, kültürel kodlarla tartışmaya açan sinema, aynı zamanda tarihi “tarafgirlikle” yeniden yorumlayarak, izleyicisini o tarihin bir parçası kılabilir. Tarihi kendi diliyle birlikte bir dönüşüme uğratan sinema, tarih yapmak ve yazmak gibi temel eylemleri de kendisiyle birlikte dönüştürür. Tarihi canlandırmak, yeniden canlandırmak, yeniden kurmak da görsel olarak sinemayla mümkündür. Sinema ve tarih arasında kurulabilecek ilişkilerin sonucunda tarihe içkin düşünceyle beraber duyguyu aktarabilmesi, iletmesi sinemanın kullandığı olanakları da, etki alanını da tarihle ilişkilendirerek ele alınmasını mümkün kılacaktır.

Sinema kitleseldir, hızlı ve yaygın tüketim ağlarını oluşturmuş kapitalist üretim modlarına bağımlı bir işleyişe oturmuştur. Yazılı tarihçinin de, kitabının da bu işleyişin bir parçası olduğu söylenebilir. Ancak sinema da bu durum daha görülür ve daha belirgindir. Postmodernist düşüncenin yayılmasıyla, birebir sahiplenilmese ve etkilenilmese de, her türlü insan, sosyal bilim hatta doğa bilimi için inşa edilmişlik kaygısı üretmiş, böyle bir eleştiri getirilmiştir. Bu çerçevede geçmiş inşa eden sinema ve tarihi bir araya getirir.

Sinemada tarih ve tarihte sinema konuları ayrı ayrı araştırma konularını oluşturabilir. Bu ikisi farklı anlamlara gelmektedir. Bu çalışmada, sinema ve tarih arasında kurulabilecek ilişkilere ve bu ilişkilerin çok boyutluluğuna dikkat çekilmektedir. Filmler, sinemanın pratiği, bu ilişkinin çok daha somut bir biçimde ele alınmasına olanak tanır. Nitekim bu bölümde inceleyeceğimiz, klasik ve çağdaş mitlerle tarihi anlatan filmler, farklı perspektifler bize sunarken teknik yaklaşımlar da üretmekte ve incelemeye sunmaktadırlar. Sinemanın tarihe en çok ilgi duyduğu dönem ve tema, tabiri caizse tarihin de en hareketli olduğu dönemlere ya da insanlığın trajik bir dönemine denk geliyor denilebilir. Klasik çağlar, görkemli yaşamlar, tarihin acı dolu

sayfaları, hesaplaşma ya da hesaplaşmaktan kaçılan tarihler ya da tüm insanlık için dönüm noktaları bu dönemler arasında yerlerini alırlar. Tarihin “büyük anlatıları” ise sinemanın “büyük prodüksiyonlarına” denk gelir denilebilir. Bir ulusun doğuşunu, kuruluşunu bu kuruluşun dayandırıldığı ya da bu ulusa ait olduğuna inanılan mitsel anlatılar ya da bu ulusa ait süper kahramanlar “dev prodüksiyonlar” olabilir. Şimdi dev prodüksiyonlardan dev olmayanlara, farklı kaygılarla çekilmiş filmlere ve aralarındaki farklılıklara yakından bakmaya çalışacağız.

#### 4.1. HOLLYWOOD ENDÜSTRİSİNDEN GEÇMİŞ ZAMAN MİTLERİ

*Unites States of Amnesia. Birçok insan için Hollywood tarihi bildikleri tek tarih oluyor.*

*(Carnes, 1996, s.9)*

*Hollywood mitleri ve simgeleri Amerika'nın tarih bilincinin daimi karakteristiğidir”*

*(Rollins, 1998, s. 1)*

Sinemanın tarih bilinci oluşturduğuna dair verilebilecek ilk örneklerin başında ABD ve Hollywood endüstrisi gelir. Bunu doğrulayan sadece yukarıdaki alıntı değildir. Film sayısı, izlenme sayısı ve benzer verilerden yola çıkarak hem endüstriyel, Bush'un askeri müdahalelerini onaylayan filmler dahil olmak üzere dış politikalara rıza gösteren bir toplum olmasından yola çıkarak hem de toplumsal görünür nedenler vardır. ABD'de temel bilgi sinemadan edinilir. ABD'de dost ve düşman da sinemada ya da genel olarak medyada görülür tanınır. Bu nedenle bildikleri tek tarih Hollywood tarihi olur. Tarih bilinci, kamuoyu oluşturmaktan çok da farklı işlemez. Sinema endüstrisi ve yazılı basın hem sermaye grupları hem de ABD hükümetiyle beraber çalışır. Sinema, haber programları, televizyon dizileri, çizgi filmler yoğun bir biçimde yağmur gibi yağar izleyicinin, toplumun üzerine “Siz bunu kabullenirsiniz. Üstünüze yağan yağmuru ayıklamak imkansız gibidir. ABD'de kamuoyu yağmur şeklinde oluşur” (Oskay, 2010). Kaçamayacağınız ya da ayıklayamayacağınız bu enformasyon, sıradan insan olarak kendisini konu etsin ya da etmesin, sıradan insanın her daim konusudur ya da en azından “tartışma konusudur”.

Tarihi olguların kendisinin tartışmalı oluşu, sinemada da tarihi bir tartışma konusu haline getirir. Pek çok tarihi karakter ya da olayı konu alan filmin tartışmalara yol açmasının nedenleri üzerine tartışılmaz. Sinemanın bu tartışmalarda “kaçış noktası” sinema ve gerçeklik arasındaki bağı koparmasıyla olur. Sinema kendi gerçekliğini çoğunlukla ya savunamaz ya da savunduğunun bir tarih anlayışı olduğu tezine sahip çıkmaz. Sinemanın bir sanat olarak içerdiği düş gücü ve estetik anlayışının sonucu ya da tarihin sinemada esas işlevini yitirdiği tezleri daha çok sahip çıkılan tezler olur. Oysa kurmacanın meşruiyetinden ziyade tarih yaklaşımının farklılığından dolayısıyla sanatçının hayata ve tarihe bakışıyla dolayısıyla ideolojisiyle ilgili bir tartışmadır bu.

Bu tartışmadan yola çıkarak, sinemanın kendi dili, tekniği ve estetiğiyle tarihi nasıl aktardığı sorusuna dönebiliriz. Sinemanın soyutlama yapabiliyor olması, kurgusallığı, gündend güne değişen teknoloji kullanımı, “o anı yaşadığı hissini” geçiriyor olması, “o anı yaşayan” ile özdeşleşmesi, katharsis sağlaması tarihle ilişkisinde belirleyici olabilir. Yeni kuşaklar için görsel bir anlatım aracı olmasının yanı sıra güçlü ve etkileyici bir araç olması sinemanın tarih tasarımları, geçmiş algılayış ve canlandırmadaki işlevinin sorgulanmasına da yol açar.

Sinemanın hangi tarihi anlattığı da bu sorunsalla ilgili olarak görülebilir. Güncel tarih, yakın tarih ya da uzak tarihi (ve hatta mitolojik olanı) anlatması da tarihi zamansal olarak farklı kavradığımız ya da farklı anlatımlarla bugüne uzanan bir tarih dili olduğu sonucuna ulaştırabilir bizi. Yazılı kaynakları, “görgü tanıkları” sınırlı uzak tarihin, kahramanlık hikayeleriyle dolu bir tarihle örtüşmesine, şablona dökülür olmasına toplumsal mücadelelerin tarihinin anlatılır olmasıyla bir son verildiğini söyleyemiyoruz, fantastik-süper kahramanlarla günümüze ulaşan bir tarih ve sinema anlatımı var çünkü.

Amerikan Hollywood sinemasında sadece uzak tarihe ait insanlar değil, günümüz insanın biyografisi dahi kahramanlık hikayelerine dönüşme potansiyeli taşıyor. Amerika’da tarihle ilgili filmler “epik tarihi ve savaş filmleri” (epics/historical-

war films) janrında(türünde)<sup>14</sup> yer buluyor çoğu zaman. Tarihi film denilince yanına bir savaş eklenmesi Amerika için şaşırtıcı olmuyor. Hollywood savaş filmlerinin genel olarak ABD'nin askeri gücünü onaylayıp, kutsamasına (Yılmaz, 1997, 28) benzer biçimde tarihi filmler de bugün bu askeri gücün kullanılmasına haklı bir zemin, tarihsel süreç sunmaktadırlar. Epik filmin Amerikan Film Enstitüsünce (AFI- American Film Institute) yapılmış tanımında büyük-ölçekli (iktisadi bir terim olarak) filmlerle geçmişin sinemasal yorumunu gerçekleştiren, çeken filmler olarak yer alır. Antik bir colosseumda geçen kanlı bir kılıç mücadelesi, bir meydan muharabesi, devrim arafesinde bir ülke. Çalkantılı dönemlerin yorumları ile epik filmler karakterleri görkemli bir hayat yaşayan mert bir kahraman, utanç verici bir ahlaksız olarak tasvir edilirler (www.afi.com, 2010). Amerikan Film Enstitüsünün ve Hollywood endüstriyel filmlerinin sinemaya bakarken gördükleri tarihi bu satırlar yansıtmaktadır. Tarihe bakışı yansıtan bu tanım burada ele alacağımız filmlerin bakışıyla örtüşür.

Epik filmlerin tanımının içine geçmiş ve tarih girince mitler, efsaneler, kahraman (heroic) figürler, kostümler de giriyor. ABD'nin bir tür olarak epik filmleri, kostüme dramlar, tarihi dramlar, epik savaş filmi, ortaçağ oyunları veya dönem filmleri olan, altyapısı için ve çekimi için uzun zaman harcanan filmlerdir. Bir kahramanın maceralarını “büyük geçmişin” tarihi olayları içerisinde takip eden, sunan filmlerdir. Epik filmler geçmiş olayları yeniden yaratırlar. Doğruluk ya da “gerçeğe uygunluktan” uzaklaşabilirler, kronolojiye müdahale edebilirler. İlk akla gelen sinemasal zaman ve gerçek zaman arasındaki ayrım olur. Özellikle ilk dönem epik listelere bakıldığında ABD (sessiz dönemden *The Birth of a Nation*, *Intolerance*) ve İtalya'nın (*Quo vadis?*, *Cabiria*) bu tür filmlerin üretiminde başı çektiği görülür. Bunun bir nedeni de erken dönem sinema endüstrilerinin bu ülkede gelişmiş olmasıdır. Tüm bu filmlerde, özellikle Griffith filmleri düşünüldüğüne, “kişisellik ve ideolojik bakış açısına göre” siyasal ve

---

<sup>14</sup> ABD'de yayımlanan epik filmler listesi için bkz. Ek 5: Epik-Tarihi Filmlerden Seçmeler. Bu türden listeler, “greatest”, “best”, “top 10” gibi sıfatlarla anılan Türkçesi “enler” listeleri, hazırlamak için gayretli kişi ve kurumlarca, çoğu zaman gişe rakamlarını ya da izleyici oyları baz alınarak yaratılmış listeler olup bizim açımızdan Hollywood'un hangi konulara; antik dönem mitler, güncel yaratılmış mitler, geçmiş kahramanlar, kral ve krallıklar konularına ilgi gösterdiğini görmek açısından anlamlıdır.

tarihsel güçlerin bir kenara çekildiği inancı hakimdir (www.filmsite.org, 2010). Metro Goldwyn Mayer (MGM- epic maker) bir epik film “üreticisi” olarak *Ben Hur* ( Fred Niblo, 1926) ve *Henry V.* (Laurence Olivier, 1944) filmlerini gerçekleştirir. Tüm bu filmler erken dönemin “en” epik filmleri listelerinde yerlerini alır. Epik”ten kasıt destan değil doğrudan, ama dillere destan bütçe, harcanan para, dekor vb. oluyor. Tarihi filmler bir tür olarak karşımıza çıktığından tür filmlerine, tür ayrımına, bölümlenmesine belli ölçülerde değinmek gerekiyor.

Tür sineması denilince akla Hollywood geliyor. Geçmiş zaman mitleri daha çok Hollywood ve etki alanındaki sinemalarda üretiliyor. “Eğlence endüstrisi olarak sinema” anlayışının hakim olduğu Hollywood büyük bir endüstri olarak “her türden filmi” seri haline getirecek sayıda imal etmiş ve ediyor. Dolayısıyla sinema türleri-alt türleri ele alındığında “verimli topraklar” ABD’dedir.

Tür filmleri ve Amerikan toplumunda karşılığını bulan türsel bölümlenme, “bir tür doğruluk hissi yaratıp harekete geçirerek, uygun duygu, düşünce ve davranış biçimlerini tayin eden ve ortak bir toplumsal gerçeklik inşa etmekte kullanılan bakış açılarını, kodları ve işaretleri belirleyen doğrucu sınırlar oluşturarak dünyayı yerli yerinde tutarlar” (Ryan ve Kellner, 1997, s.129). Amerikan toplumunda türsel bölümlenme, duygusal ‘yuvayı’, kanlı bir rekabeti ya da itaati şart koşan kapitalist iş dünyasından ayırır. Her birinin farklı belirlenmiş ve üretilen davranış biçimleri vardır. Sinemadaki türler de bu sürece katılır. Toplumsal düzenin varlığını sürdürebilmesi için içselleştirilmesi gerekli her türlü değer ve idealleri seçip ayırır ve sinemada yeniden üretimini sağlar:

*“Örneğin geleneksel western filmleri, erkeklerin kamusal alana egemen olmalarının uygunluğuna inanılan bir toplumsal gerçekliğin inşasına katkıda bulunmuş, geleneksel melodramlar ise kadınların ev içi dünyasına uygunluğunu destekleyen bir dizi yaygın düstur, tutum ve inanıştan oluşan bir toplumsal gerçeklik inşa etmesidir. (...) Tür filmleri, söz konusu türün göreneklerine, bu görenekler artık görünmez hale geldiğinde bile inanılabilirlik atfetmeye gönüllü verileri almaya hazır bir seyirci kitlesine ihtiyaç duyarlar. Bu bir kez elde edildikten sonra, türsel yanılısama gerçeğe yakın bir*

*karaktere bürünebilir; perdedeki gerçeklik artık, kodlanmış formüllerin manipülasyonu ile inşa edilmiş izlenimi bırakmaz. Bu yüzden, retorik ve geleneğin seyirci tarafından özümsemi, ideolojik inançların başarısıyla iletilmesi açısından hayati önem taşır. Türsel görenekler bir kez göz önüne serildikten sonra, türün artık etkili bir ideolojik aktarma aracı olarak işlemeyeceğidir. Türe ait görenekler, istikrarsız ve değişken bir hal alır; tarih mitin alanına girerek artan oranda tecavüz etmeye başlar.”(Ryan ve Kellner, 1997, s.129)*

Tür filmleri ve resmi tarih anlayışının kesişiminde, geçmiş tarihin mitlere dayalı anlatımının örneklerine bu noktada yer verebiliriz. Bugüne gelen uzantıları bir yana uzak tarih anlatımı sinemada, geçmişin mitlerle canlandırılmasından ibarettir çoğu zaman. Filmin yapıldığı dönemde yaşanan cepheleşmelerle uyumlu bir biçimde okunması gerçekleşen, aileye ve millete bağlılığın, sahip olunan değerlerin bir cephe lehine yorumlandığı bu filmler “dünyayı yerli yerinde tutmaya” devam ederler.

Dünyayı yerli yerinde tutmak, yaygın ve kemikleşmiş inançları yeniden üreten, tarihi şanlılaştıran bu nedenle beyaz kahramanlar yaratarak ilerleyen bir sinemanın temsil ettikleridir. Bu beyaz kahramanların aynı memleket ya da aynı topraktan gelmesine de ihtiyaç yoktur. Özdeşleşme, tipleme ve şeffaflık burada işlemeye başlayacak her filmde “ait olunan taraf” kolaylıkla bulunacaktır. Beyaz, güneye karşı kuzeyi, doğuya karşı batıyı, vahşiye karşı medeniyi temsil ederken belirli bir zaman ya da döneme de ait olmayabilecektir. Şimdiki zamanı aşamayan bir tarihi içeren sinema değinimiz akılda tutulabilir ancak belli filmlerde geçmiş zamana, kendi tarihine “dünya tarihine” içkin mitlerin kullanımında şimdiki zaman yorumlarını da aşan bir durum söz konusudur.

Zamansızlık; hangi zamana ait olduğunun silinmesi, zaman çeperlerinin önemsizleşmesi. Kendini tarihin her döneminde haklı, üstün, medeni dolayısıyla “beyaz” görme hali. Mitleri, mitsel tarihi geçmişe ait olmaktan çıkarıp “her ana” ait kılma halleri.

#### 4.1.1. 300 Spartalı

*300 Spartalı*, tezimizi yazarken son epik film örneklerinden biri olarak geçiyor listelerde. Zack Snyder'ın 2006 yapımı *300 Spartalı* filmi çizgi-roman çizeri Frank Miller'dan esinlenilmiş, geçmiş zaman fantastik bir görünüm ve insanüstü, gerçeküstü kahraman ve olaylarıyla Herodot'un MÖ 480 yılında Persler ve Spartalılar arasında geçtiğini aktardığı Termofil savaşına dayandırılmıştır. Filmin bu tarihi olaydan ziyade Frank Miller'ın grafik-romanından uyarılma olduğunun belirtilmesi, grafik-romanın da aynı tarihi olayı konu aldığı gerçeğini değiştirmiyor. Sparta Kralı Leonidas ile 300 Spartalı savaşının Perslere karşı Termofil dağ geçidini korumak üzere direnişleri anlatılır filmde. Bu savaşta, sakat olduğu için Sparta'da yaşatılmayan –çünkü her erkek çocuk asker doğar Sparta'da, Spartalı erkeklerin güçlü bir savaşçı olmalarıyla direnişlerinin nedeni de açıklanır bu şekilde filmde- anime tekniklerle ucubeleştirilen Malisli Efiates, Perslilerle birlik olup Spartalılara ihanet ederek direnişin sona ermesine neden olur. Sakatların yaşamasına izin verilmeyen, güçlü olana övgü ve hayranlık beslenen, dolayısıyla erkekliğin övüldüğü 300 Spartalıyı ele almaya değer kılan doğrudan ele aldığı Herodot tarih değil sadece. Bugün için taşıdığı anlamın kendisi. Tür filmleri, yukarıdaki özelliklerinin yanı sıra birer metafordur aynı zamanda.

*300 Spartalı* filmi Termofil savaşında kahramanlık gösteren Kral Leonidas'ın hayatını merkeze alır. Termofil savaşı, Kral Leonidas için de Spartalılar ve ilk demokrasinin Yunan kent devletlerinin birleşmesine neden olarak, dünyanın geri kalanı ve belki de beyaz medeniyet için dönüm noktası olacak Perslere karşı verilen eşitsiz güçlerin karşı karşıya geldiğinin altı çizilen, bir strateji savaşına dönüşür.

Sparta şehrinde doğan bir erkek çocuğun başına gelenler,yaşaması gerekenler Leonidas'ın da başına gelir. Annesinden daha çocukken ayrılan Leonidas yalnız kaldığı bir geçitte bir kurtla savaşır ve onu altetmeyi başarır. Bu başarısı sonrası evine “olmuş” bir erkek ve kral olarak geri döner. Dönemin güçlü iktidarı Pers Kralı Kserkses'in kendisine biat etmesini istediği elçileri bir kuyuya atan Leonidas Perslerle girişeceği savaş için kahinlerden destek ister. Kahinlerden destek alamayınca güvendiği 300 askerle stratejik bulduğu dar bir geçit olan Termofil geçidinde savaşmayı göze alır.

300 Spartalıya karşı binlerce Persli<sup>15</sup> kullandıkları savaş teknolojisi, yine savaşta ve ulaşımda kullandıkları “iri hayvanlarla” arkalarına aldıkları doğa gücüyle yerlerini alır. Spartalılarda ise “erkeklik” ve “stratejik akıllılık” vardır sadece. Kral Leonidas’ın yetiştiği ortam şimdi ona böylesi eşitsiz bir savaşta savaşma gücü, cesareti, akli ve haklılığı verir.

Herodot tarihinin kaynaklık ettiği Termofil Savaşı, 250.000 Pers askerine karşı direnen 300 Spartalının kahramanlığıyla anılır. Yunan şehir devletlerinin birleşmesine ve Yunanistan’da demokrasinin doğuşuna da neden olduğu şeklinde değerlendirmeler vardır. Bu değerlendirmelerin kendisi tarihin Avrupa merkezli yazımlarının Yunan tarihinden başlamasını eleştiren başka bir tarih yazımını beraberinde getirmiştir. Beyaz Adamın, tarihi yapanın kendisi olduğuna, kendi tarihinin (uygarlığının) tek olduğuna ve nereden başladığına dair inancını 1492 öncesinde de geçerli kılmış olması eleştirilmeye başlanmıştır. Bu inancın sömürgecinin dışında sömürülenin de içselleştirdiği bir inanç olduğu anlaşılırdır. Kendi geçmişine yabancılaşmış, kendi tarihini sömürgecinin dilinden okuyan bir toplumla karşı karşıya kalırız böylelikle.

Persleri sayıca çok-kitlese ölümüne rağmen azalmayan ve seyircide acıma duygusu uyandırmadan heder eden-, barbar, egzotik köle ordusu, Spartalıları az, onurlu güçlü ve bağımsız erkekler olarak karşı karşıya getiren, şiddete dair kanlı hayalgücünün sınırlarını zorlayan *300 Spartalı*, ırkçı bir tarih anlayışını günümüzde kendisini bu iki cepheden biriyle özdeşlik kuracak insanlar için yeniden üretiyor. Filmdeki Persler ve Spartalılar karşılaştırmasının yanı sıra Spartalıların dönemin faşizmi olarak denebilecek kuralları savaşçı, onurlu vb. olarak olumlayarak anlatması; sakat bebelere ve kız

---

<sup>15</sup> Savaş arifesinde bir Trakya yerlisi Pers okçularının sayısını anlatmak için, Perslerin attığı okların güneşin yüzünü örttüğünü söylemiştir. Spartalılar arasında adı öne çıkan Dienekes ise buna yanıt olarak gülmüş ve şöyle cevap vermiştir: "*Öyleyse biz de gölgede savırız*" Perslilerin sayısı konusu da oldukça ihtilafli bir konudur. Tarihte Pers -Yunan savaşlarının olduğu yadsınmadığı halde, Pers ordusunun sayısı biraz da Yunan kahramanlığının altını çizmek içindir. Büyük bir ordunun farklı hareket edeceği , her zaman paralel kollar halinde ve lojistik esaslar dahilinde hareket edeceği, dolayısıyla bir ordunun dar bir geçitte sıkışması ve önündeki 300 kişiyi 7 gün aşamaması bilgisi sorgulamaya açık durur. (<http://en.wikipedia.org>, 2010)



çocuklarına yaşam hakkı tanınmamasının da bu sistemin doğal bir parçası olarak görülmesi bu tarih anlayışının somut örnekleri oluyor. Yine, filmin başında bir erkek çocuğun savaşçı olarak yetişmesi, direnen 300 Spartalıdan birinin nasıl yetiştiğini, kolay da yetişmediğini anlatıyor bize. Nitekim ihanet eden yine Sparta'dan "içimizden biri" ancak "yaşatılmaması gereken biri" oluyor. Sistem tüm sakatları yok etmek konusunda zaman zaman zaaf gösterebiliyor ve bunun kendisi bir sistem eleştirisi olabiliyor. 300 Spartalı direnişinin sona ermesini sağlayan Efiates, Perslerin arkadan Spartalıları kuşatabilecekleri yolun bilgisini veriyor düşmana. Düşman hem zalim hem de "oryantalist", "doğulu" bir hedonist olarak yapıyor hamlelerini bir bir. Karşısında ise beyaz ordu "batılı" Spartalılar, birlik olmanın gerekliliği mesajını veriyorlar dünyaya. Bu filmin gölgesi Ortadoğu'ya düşüyor günümüzde.

Film, İran tarafından İran karşıtı propaganda olarak nitelendirilmiş ve herkesin paylaştığı benzer yargılarla filmin Yunanları asil, kahraman ve beyaz Persleri ise kaba, vahşi ve siyah olarak gösterdiği söylenmiştir. İran Sanat Akademisi de Birleşmiş Milletler kültür fonu Unesco'ya başvurarak "İran gibi dünyanın en eski medeniyetlerinden birinin tarih ve kültürünün Hollywood'un yıkıcı hareketleri ile zarar görmesine bu kurum tepki göstermelidir. Unesco'nun tüm medeniyetlerin kültürünü koruması gerekir" demiştir. Tarih ve mitolojinin antik dönemlere dair bilgimiz nedeniyle çok ayrıştırılmaması gerçeğini yadsıyan filmin yönetmeni Zack Snyder ise filmle ilgili olarak mitolojik bir olayı alıp gerçek bir olaya dönüştürmediklerini; gerçek bir olayı alıp onu mitolojiye dönüştürdüklerini ifade eder. (<http://tr.wikipedia.org>, 2010) Mitolojiye dönüştürülmesi gerçeklerden uzaklaşılması anlamına gelir böylelikle.

Tarihçi görüşlerine de ulaşılan filme dair İlber Ortaylı, zaten tarihi bilmeyen gençlerin ve çocukların bu filmleri seyrederek tarihi yanlış öğreneceklerinden endişe ederek filmin İran karşıtı propaganda ile yapılmış bir film olduğunu belirtir (Sağlam, 2007). Tarihçi Mete Tunçay ise konusunu tarihsel bir olaydan almakla birlikte, devlerle, savaş filleri ve gergedanıyla daha çok bir bilim-kurgu filmine benzetir.

*"Müthiş bir Yunan şövenliği yansıtıyor. Elbette, İÖ beşinci yüzyıldaki Pers savaşlarını Yunan kaynaklarından biliyoruz; yani bize anlatılanlar onların açısından tarafgirane yazılmıştır. Haydi Yunan*

*savaş maskeleri, heykellerden gördüklerimize benziyor; ama Perslerin kılık kıyafeti hiç de Persepolis kabartmalarındakiler gibi değil.*

*Gerek “Tanrı-kral” Kserkses’in gerekse Spartalılarından teslim olmalarını isteyen (siyahî!) elçisinin kaşları ve burunları ayrıca kralın sol yanağı iki yerinden piercingli. Pers askerlerinin yüzleri, “İslâmcı terörist” klişesini anıştıracak biçimde örtülü. Filmde yurtseverlik ve özgürlük söylemlerine karıştırılan seks ve ihanetle sürükleyicilik sağlanmak istenmiş. Arada, Atina’ya karşı Sparta milliyetçiliği de var. Kral Leonidas, “felsefeci ve oğlançı (boy-lover)” Atinalıların bile reddettiği, Perslere boyun eğme önerisini kendilerinin haydi-haydi geri çevireceklerini söylüyor. Oysa, Sparta askerlerinin yiğitliklerinin, eşcinsel çiftler halinde savaşırken birbirlerine gösteriş yapma isteklerine dayandığı rivayet edilir.*

*Yunanlılar, günümüze kadar Pers savaşlarındaki galibiyetleriyle övünür ve “Biz olmasaydık, bugün bütün Avrupa Farsça konuşuyor olacaktı” derler. Bu Hint-Avrupa dilini konuşan İranlılar, kendilerini köleciler ve umacı olarak gösteren filme ne kadar kızsalar, haklılar.” (Tunçay aktaran Sağlam, 2007)*

Savaş, bilim-kurgu, aksiyon tüm bu türler ve anlatı teknikleri tarihin beşiğinde sallanır.

Başta bir erkeği, kral kahramanı ve tarihteki Leonidas’ı merkeze koyarak beyazları, Spartalıları, 300 erkek Spartalıyı, Sparta’yı, Yunan şehirlerini, Yunan demokrasisini Hegel’in “dünya tarihini” kurmaca sinematografik bir biçimde anlatan film, Termofil’i anlatmakla kalmaz -Herodot’tan daha fazla- sinemayla parlatır. Parlatır fiili filmin kullandığı teknik olanaklarla ilgilidir. Kostüm, efekt, renklere müdahale, çizgi romanı çağrıştıran bir estetik filmde yoğun bir biçimde kullanılır.

300 Spartalı miti günümüzde beyaz miti temsilen medeniyetten uzak ülkelere giden az sayıdaki askerin mücadelesiyle özdeşleşir, olaylar “tümüyle gerçekmişcesine” karakterler yine “tümüyle gerçekmişcesine” izlenir. Filmin bu yönlü bir çabası olsun ya da olmasın film ne de olsa bir tarihe, bir kaynağa, bir gerçeğe, Herodot tarihine dayandırılmıştır.

Bu filmde dönemin toplumsal yaşamı, Leonidas'ın bir erkek olarak yetişmesiyle sınırlıdır. Toplumsal tarih anlatımından uzak tarih ve film geçmişin görkemli ve bugün eksantrik gelecek öğeleriyle ilgilenmiş ve ticari kaygılarla belirlenmiştir.

#### 4.2.1. Apokalypto

Bir başka kanlı hayalgücü Latin Amerika'da Mayalar için çalışıyor ve Kıyamet anlamına gelen *Apocalypto* (*Apokalipto*, Mel Gibson, 2006) filmi ortaya çıkıyor. Benzer bir tarih anlayışının üretildiği film, Will Durant'ın<sup>16</sup> “büyük bir uygarlık kendi içinden yok edilmedikçe fethedilemez” alıntısıyla başlarken alıntıyı film zamanına uyarlıyor. Anlaşılacağı üzere Mayalıların Mayalılara yaptıkları Maya uygarlığının sonunu getirmiştir. Maya topraklarının fethedilmesi İspanyolların değil Mayalıların suçudur bu durumda. Oysa tarihçi ve arkeologların bu konuda farklı görüşleri olduğu film dolayısıyla öğrenilir. Mayalılar oldukça iyi savaşır çünkü uygarlıkları birleşik ve uyumludur ve İspanyollar vardığında da henüz ortadan kalkmamıştır. Klasik Maya uygarlığının ortadan kalkışı ise yüzyıllar öncesindedir. İspanyolların Amerika'yı keşfetmesinde ellerindeki tahta sopalara karşı silahlarla karşılaşmış olmaları ve frengiye karşı bir antikorlarının olmayışı da göz ardı edilmemelidir (Tunzelman, 2008).

Şiddetin sınır tanımadığı filmde insani olan değerlerin ve diyalogların Amerikan filmlerinde rastlanan, Amerikan algısına uygun biçimde verildiği görülür. Ailesini, yuvasını korumak isteyen bir Mayalı erkeğin kabilesiyle beraber şehre kurban olarak götürülenlerle beraber Maya uygarlığına dair çekilmiş bir fotoğrafı izlemeye davet ediliriz filmde. Kötü Mayalıların iyi Mayalıları sürdürdüğü ve esir aldığı film boyunca piercing ve kemikli aksesuarlarla ya da genel olarak dış görünüşleriyle kötü Perslileri anıştırmaları geçmiş zaman mitlerinin beyazperdeye iyi ve kötü olarak yansırken standardize tiplemelere dönüştüğünün bilince çıkmasına neden olur.

---

<sup>16</sup> Will Durant, Amerikalı tarihçi ve felsefeci. Eşi Ariel Durant ile yazdıkları 11 ciltlik “the story of civilization” en bilinen eseri. Tarihçiden yapılan alıntılar ya da bir tarih kitabına dayalı adaptasyonlar çoğu zaman filmin tarihi inanılabilirliği için kullanıldığını görürüz.

Film Maya şehrinden uzakta, bir ormanda yaşayan ufak bir köyün erkeklerinin avlanma sahnesiyle başlıyor. Mutlu bir hayat süren erkekler köylerine döndüklerinde komünal bir yaşam sürdüklerini gördüğümüz köy yaşamına da tanık oluruz. Nasıl mutlu oldukları ve eğlendikleri konusunda dolayısıyla Mayalıların mizah anlayışına dair bir fikrimiz yok ancak filmdeki Mayalıların çok fazla Amerikan mizahı içeren diyalogları da şüphe uyandırmıyor değildir. Karşımızdakiler Mayalıdır mıdır, Amerikalıdır mıdır, Amerikalıların anlattığı dolayısıyla Amerikalıya dönüşe Mayalıdır mıdır?

Mayalılar, av sırasında kendilerine yakın bir yerleşimin dağıtıldığı, saldırıya uğradığını ve yerlerinden edildiklerini görürler. Bir sabah kendi köylerine de bu saldırıların bir benzeri yapılır. Kadınların şehirde satılacağı, erkeklerin ise Maya tanrılarına kurban edileceği bu saldırı sırasında esas kahraman Jaguar, Yedi (Seven) isimli hamile karısını ve oğlunu, yaşamlarını kurtarmak için derin bir çukura saklar. Kente<sup>17</sup> yapılan yolculuk, Mayalıların yaşadığı kıtlık ve kuraklığın önüne geçmek için şehirde tanrılara kurban edilen erkeklerin birbirleriyle ölümüne yarışmaları, film boyunca sürdürülen zorlu hayatta kalma mücadelesi, dönemin sıradan bir erkeği olarak sunulan ancak adı güç, çeviklik gibi yine eril simgelerle özdeş orman aleminin krallarından biri olan Jaguar merkezinde anlatılır. Yolculuk sırasında esirlerden birinin Maya askerlerinin sonunu getireceği kehaneti de yapılır. Jaguar güçlü güçlü olduğu kadar evine, karısına ve çocuğuna bağlı bir erkektir. Uygarlığın geldiği aşama kötüdür ve şehir yaşamı uygarlığı temsil eder, yansıtır. Uygarlığın uzağında ütopyik denilebilecek bir yaşam süren yerliler için hayat daha farklı sürmektedir. Bu uzak yaşamı yine Maya uygarlığının “geriliği” tehdit eder.

Jaguar tüm bu acımasız şiddete dayanmayı ve kaçmayı başaracaktır. Ona bu sabrı, azmi ve iradeyi veren geride bıraktığı çocuğu ve hamile karısı olur. Nitekim kendini dolayısıyla “iyi, güçlü ve kararlı insanı” kurtardıktan sonra, suyla dolmaya başlayan kuyu derinliğindeki çukurdan çıkamayan karısı ve çocuğunu da kurtaracaktır. Kurtarıcı kahramanın tarihsel olay ve olguları da içeren hikayesi bir tarihi aksiyon

---

<sup>17</sup> Güney Meksika ve Orta Amerika’da yaşadıkları bilinen Klasik Maya Uygarlığı da kent devletleri şeklinde örgütlenmişti.

filmine dönüşmüştür. Ancak bu hikaye Latin Amerika Mayalarına dair de pek çok tarihi bilgi içerir. Kehanetler, kurbanlar, güneş tutulması nedeniyle kurban edilecekken Jaguar'ın kurtulması; dönemin inanışlarını, Maya uygarlığına dair günümüz insanının bilmesi gerekenler olarak anlatılır. Yönetmen Mel Gibson ve ortak senaristi Farhad Safinia için Maya uygarlığına dair anlatılanlar bunlardır. Uygarlığın geldiği aşama salt barbarlıktır. Bu aşamadan sonra ise kendi kendini yok edecektir zaten. İspanyol sömürgecilerin karşılarında bir uygarlık da yoktur bu durumda.

Jaguar'ın Maya inanışlarından dolayı kurban edilmekten kurtulması, sonrasında bir Maya generalinin oğlunu öldürmesi nedeniyle peşine takılan askerleri çok iyi bildiği ormanda bir bir altetmesi ve köyüne son anda ulaşarak karısını ve çocuğunu kurtarması ve uygarlığın son anlarında da kıyıya yaklaşan “beyaz adamlarla” yine yaşamları kurtulacak insanlar olması bir tarihin çok da dert etmeyeceği ancak bir filmin ticari nedenlerle çok dert edebileceği “mutlu son” ihtiyacındandır. Filmdeki mutlu son yeni gelişmeler nedeniyle bir belirsizlik içindeymiş gibi dursa da onca vahşetten sonra geride bir uygarlık çökerken, sadece Jaguar'ın kurtulması ve beyazların da sağ salim karaya çıkması izleyici için mutluluk uyandırıcıdır.

Film sona ererken İspanyol Katolik sömürgecilerin kıtaya yaklaşması, yaşanan onca şiddetten sonra kurtuluşa benzer bir his uyandırıyor. Latin Amerika uygarlıklarından geriye kalan gizemli, terkedilmiş şehirlerin tarihini yazan Katolik Mel Gibson, Maya arkeologlarının yüz yıllar sonra<sup>18</sup> Latin Amerika kıyılarına geldiklerini söyledikleri “medeni beyazların” filmin sonunda “medeniyetten” uzak kıyılara ellerinde haçlarla yavaşlar. Film, arkeologları ya da yazılı tarih kaynaklarını doğrulamak durumunda mıdır, eğer değilse filmin derin bir araştırmaya dayandığı, aslına uygun olsun diye Maya dilini kullandığını belirtmek çok gerekli midir, yazılı tarih kaynaklarının çoğu da keşfedenler, sömürgeciler tarafından yazılmamış mıdır

---

<sup>18</sup> “Guatemala’da ve Güney Meksika’da, Peten düzlüklerindeki diğer bölgelerde çöküş daha uzun bir sürece yayıldı. Kuzey Peten’deki büyük kent devleti Tikal’in hükümdarları, Cancuen düşerken bile törenler için yeni yapılar inşa ediyorlardı. Ama 30 yıl sonra Tikal’in nüfusu da büyük bir hızla azalmaya başladı. Kentin tarih belirtilen son anıtı 869’da inşa edilmişti. Ve 1000’e geldiğinde Klasik Maya uygarlığı artık varlık göstermiyordu.” (Gugliotta, 2007, s. 82)

tartışmaları elbette yapılacaktır. Ancak sonuç bellidir. Maya şehirlerinde yaşanan salgın hastalık ve kuraklıktan kurtulmak için insan kurban eden, kurban ederken de zevk çılgınlıkları atarak daha da vahşileşen Mayalar günümüzden bakıldığında nostalji ve gizem üretilen bir uygarlık olmaktan çıkar. Eski Latin Amerika uygarlıklarının sonunu sömürge tarihinden bağımsızlaştırır. Latin Amerika yerlilerinin geçmişi ya yoktur ya da vahşetten ibaret haline getirilir. Tarihi yazan madun değildir, madunun tarihi yazılsa dahi egemen yazıcı egemen tarihyazımından farklı bir bakışa sahip değildir. Gerçi burada “sıradan” bir yerlinin anlatılıyor olması madunun anlatıldığı anlamını da taşımaz. “Tarihi bir yarışma olarak kabul edenlerin gözünde Latin Amerika’nın gecikmişliği ve yoksulluğu, başarısızlığının sonucudur” (Galeano, 1983, s.10). Galeano’nun bu sözü, daha çok günümüz ve sömürgecilik sonrası Latin Amerika içindir belki ama bu sözü Durant’ın sözünün bir eleştirisi olarak da okumak mümkündür. Ne de olsa kaybedenler var ise kazananlar da vardır. Kendi başarısızlığı dışında ya da kendi kendini yok etme dışında da nedenler vardır.

19. yüzyıl kaşifleri Peten’deki “kayıp kentler”i keşfetmeye başladıklarından beri sorulan bu uygarlıkların başına ne geldiği sorusu sinemacıların da ilgisini çekiyor görünüyor. İlk tahminler doğal bir afet senaryosuna dayandırılıyor. Deprem, yanardağ patlaması ya da bugün nedeni belirlenemeyen bir hastalığa uğramaları gibi. Ortaçağ Avrupası’ndaki veba salgını ya da sömürgecilik çağının başlangıcında Amerikan yerlilerini kırıp geçiren çiçek hastalığına benzer bir hastalık gibi... Ancak günümüz araştırmaları pek kestirmeci ve tek bir olaya dayanan bu teoriler yerine uzun bir sürece, 200 yıl süren, yayılan bir çöküş döneminin yaşandığı teorisini öne çıkarmıştır (Gugliotta, 2007, s.84). Maya dünyasının farklı bölgelerinde nüfus patlaması, çevresel yıkım, kıtlık ve kuraklık gibi felaketlerin birleşiminin yanı sıra kutsal inançların çözüm getirmemesiyle beliren güvensizliğin iç savaşları da beraberinde getirdiği de dile getiriliyor.

Bu filmin bıraktığı yerden devam eder tarih, haçlı İspanyolların karaya çıkmasını bir Latin Amerikalının dahi kurtuluş olarak görebileceği bu sahnenin ardından tarih devam etmiştir. 1492 yılından sonraki keşiften 3 yıl sonra Kristof Kolomb yerlilere karşı açılan savaşı bizzat yönetmiştir. Bir avuç atlı, iki yüz yaya

savaşçı ve özel olarak yetiştirilmiş birkaç yırtıcı köpek Kızılderililerin ardına düşecek, esir düşen bazı Kızılderililer İspanya'ya satılmak üzere gönderilecek ve sefalet içinde öleceklerdir. Daha sonra din adamlarının yaptığı itirazlar sonucunda köleleştirilmesi yasaklanan Kızılderililer bu kez de anlamadıkları bir dilden- kendi dillerine hiç çevrilmeyen biçimde- Katolik dinine çağırılırlar, bu basit ve nazik bir davet değildi ne yazık ki.

*“Reddedtiğiniz ya sa işi kurnazlığa vurup bizleri oyalamağa kalkıştığımız takdirde, sizlere dosdoğru bir şekilde derim ki, Tanrının da yardımıyla, var gücümüzle üzerinize saldıracağız, amansız bir savaş verip sizleri boyunduruk altına alacağız ve Kilise'nin ve Hükümdarımızın egemenliği altına sokacağız. Sizi, kadınlarınızı ve çocuklarınızı köle haline getirip satacağız, Hükümdarımızın emriyle bedenlerinizi istediğimiz gibi kullanacağız, mallarınızı alacağız ve sizlere elimizden gelen her türlü kötülüğü yapacağız...” (Daniel Vidart'tan aktaran Galeano, 1983, s. 23)*

16. yüzyıldan 21. yüzyıla “Şeytan”ın hüküm sürdüğü topraklar, Birinci dünyalı gözüyle bir Üçüncü dünya görüşünün somutlandığı topraklar olur. Bir tezin doğrulanması adına başvurulmuş tarih, sinemada istenilen biçimde kesintiye uğrar ya da anlatılan tarih sürekli bir tarih olmaktan çıkarak, yönetmenin seçimini yansıtarak sınırlandırılmış, bir kahramanın hayatına odaklanılmış görünür. Bu tarihe endüstrinin bakışının bütünlüklü ve analitik olmaktan ziyade “hikayesine” ve “tezine” uyup uymadığı ve günümüz için nasıl sonuçlar ve görüşler üreteceğiyle ilgilidir.

Tarihin popülerleştirilmesi; “kendi sonlarını getiren” Mayalılar olarak bilinmesi onların bilim, kültür ve insanlık adına yaptıkları katkıdan çok kanlı ritüellerinin akılda kalıyor olması bir yana günümüz toplumsal tarihine bir uyarılama yapılması da mümkündür.

Bu filmin metaforik deşifresini yönetmen Mel Gibson ve senaryo yazarı Farhad Safinia kendileri de yapar. “Bizim uygarlığımızın bugün karşılaştığı problemler Mayaların karşılaştığı problemlerle sıra dışı bir benzerlik taşıyor” denmesi günümüz ABD'sine eleştirel bir yaklaşım üretildiğini akla getirirken, “ABD uygarlığını” geçmiş Maya uygarlığıyla karşılaştırır. ABD'nin çekirdek aile ideolojisini tüm toplum için

üretir ve kahraman Jaguar'ın yuvasına dönmeyi hedeflemesi ve bu hedefini başararak aileyi yeniden bir araya getirmesine benzer bir sonu diler tüm toplum için. Geçmiş zaman miti, üstelik bu mit ve tarihten alınması gereken ders aynı toplumun geçmişinden de değildir ancak ulusal birleştirici söylemin üretilmesine bir kez daha destek/kaynak olur.

#### **4.2. SİNEMADA MİTİN KARŞIT KULLANIMI: MODERN YUNANİSTAN TARİHİ ANLATICISI THEO ANGELOPOULOS**

Günümüzde tarihle hesaplaşma yaşayan yönetmenlerden ziyade popüler bir konu, endüstriyel bir ilgi ile tarih filmleri yapan yönetmenler çoğunluktadır. Tarihle hesaplaşan, tarihle meselesi olan yönetmenler bir tarihçinin çalışmasına en yakın duran sinemacıdır. Ticari kaygıların yerini entelektüel kaygılara bıraktığı bu filmlerde tarihsel ve toplumsal derinlikli ve analitik bir düşüncenin uğraşına rastlanılır. 1945'lerden sonra yaşananlar, sinemaya ilişkin kuramsal yaklaşımlar, sinemanın yeri ve işlevine dair sorgulamalarla beraber yeni bir aydın ve yeni sinema dalgalarının devrimci toplumsal koşullar içinde yeşerdiğini, geliştiğini gördük. Sinemanın toplumsal tarihinde de bu gelişmeler yerini alır. Yunanlı yönetmen Angelopoulos bu kuşaktan geliyor. Ülke tarihini anlatırken mitleri yıkıp yeniden yapan bir yönetmen, bir yüzyılı anlatan, kendi deneyim ufkunu aktarırken refleksivite taşıyan bir yönetmen.

Sinemada klasik ya da konvansiyonel anlatının temel özelliklerini, tür kategorizasyonunu, sinemanın geniş kitleleri etkileyebilme gücünü kullanmak konusunda gayretli ve yeni buluşlar içeren yapısını tarihi ele alan, tarihi konu alırken mitleri yine geleneksel kalıplar içinde yeniden üreten bir endüstrinin örneklerinde kullandığı söylenebilir. Buna karşılık farklı, karşıt bir politik, estetik anlayış da sinemada kendini var eder.

Brecht'in tiyatro üzerinde şekillendirdiği ve pratiğe geçirdiği estetik kuramı, ilk elde yine bizzat Brecht tarafından, ama daha geniş olarak da düşünürün çalışmalarından etkilenen yönetmenler aracılığıyla sinemaya aktarılmıştır. Brecht estetiğini tiyatrodaki olduğu gibi sinemada da benzer yöntem ve araçlardan yararlanılmış ve bu sayede güçlü bir konvansiyonel - karşıtı sinemanın önü açılmıştır. Brecht'in estetik kuramı,



konvansiyonel sinemanın temel öge ve kategorilerinin açığa çıkarılmasını, eleştirilmesini sağlamış, seyirciyi öncekinden çok daha farklı bir konuma yerleştiren pasif konumundan kurtarmış ve sinemasal uygulamaya etkin ve bilinçli olarak katılan yeni bir seyirci haline getirmiştir. Seyirci artık film süresince klasik anlatının ‘temel operasyonları’ olarak belirttiğimiz tiplere ve özdeşleşme gibi operasyonların etkisinden kurtulurken, filmin sonunda yapay biçimde rahatlatılarak yaşam gerçeğinden iyice uzaklaşmak zorunluluğundan da kurtarılmıştır (Parkan, 2000, s.92).

Angelopoulos’un bu yöntemle çektiği filmler ilk dönem filmleri olur. *Reconstruction (Yeniden Canlandırma ya da Tatbikat)*, *36 Günleri*, *Megalexandros*, *Kumpanya* ve *Avcılar* filmleri ile ülke tarihinden kesitler farklı bir estetik anlayışı ve arayışı içerisinde sanatsal görsel bir dile dönüştürülür. İlk anlatı mitlerin ticari anlamda üzerinden geçildiği tarihi filmlerden farklıdır bu filmler. Bir sanat olarak sinemanın teknik, estetik ve ideolojik olanaklarını kullanıp, sanatçının kişiselliğini, dünya görüşünü aktardığı bu kurmaca dünyada öne çıkan tarihler de yönetmenin seçimlerine dayanır. Brechtçi filmlerden Aristotelesçi filmlere evrilen sinematografisinde mit, tarih ve şiir hep yer alırken yönetmenin özellikle yaşadığı çağa, yüzyıla ve yüzyılın Yunanistan’ına, Balkanlara bakışı filmlerinin esas bakışını oluşturur. Tarih görüşünün bir dünya görüşüne dayandığını belirtmiştik; dünya görüşü sinemada biçimsel ve içerik olarak tercihleri de belirler. Brecht estetiği ile film yapmak bu tercihi açıkça yansıtır.

Angelopoulos tarihe dair görüş bildiren, tarihi bir deneyim ve hayal kırıklığı alanı olarak gören dolayısıyla filmleri ve verdiği söyleşilerle tarih üzerinden kişisel ve toplumsal değerlendirmeler yapan bir sanatçıdır. Onun tarihe yaklaşımını, mitleri modern zamanlara taşıyarak tarihin sinemasındaki izini, yerini yine sinemasını inceleyerek ele alabiliriz. Temel olarak filmlerinin dramatik yapısını Yunan mitolojisi sağlar, Odysseus<sup>19</sup>’a yapılan atıf yine filmlerinde sık sık tekrarlanan bir öge olur (Fainaru, 2006, s.xvi).

---

<sup>19</sup> Odysseus’un Latin dillerdeki karşılığı Ulis’tir. Her ikisi de tezimizde kullanılmaktadır. Odysseus, Laertes ile Antikleia’nın oğlu, kuzaybatı Yunanistan’ın karşısına denk düşen İthaka’nın kralıdır. Troya Savaşı’nın ardından ülkesi İthaka’ya ve kendisini bekleyen karısı Penelope’ye, evine ulaşmaya dek

“Yunanlılar ölü taşları okşayarak büyürler. Ben mitolojiyi yükseklerden alıp halka indirmeye çalıştım” diyen Angelopoulos klasik Yunan tragedyasının büyük kısmının temeli olan Atrides<sup>20</sup> mitine de sık sık başvurur.

*Reconstruction (Yeniden Canlandırma ya da Tatbikat)* filminin açılış sahnesi Odysseus (Ulis ya da Ulysses)’un seyahatlerinden eve dönüşünün modern bir tekrarı, modern bir çekimdir. Almanya’da yaşayan bir adamın göç veren köyüne, kendisini bekleyen karısına dönüşü vardır bu sahnede. *Kitera’ya Yolculuk* filmi de Yunanistan’ın 1980’li yıllarında sürgünlerin memleketlerine döndüğü yıllarda geçen bir Odysseus ve Penelope hikayesidir. Atrides efsanesi, 1939-1952 yılları arasındaki dönemde gözlemleyebileceği bir toplumsal birim seçeneğini verdiği için (Fainaru, 2006, s.xvi) *Kumpanya*’da kullanılmıştır. Benzerlik açıkça ortadadır ama benzerlik olsun diye asla zorlanılmamıştır. Mitolojik hikayeden filmde kullanılan tek ad Orestes<sup>21</sup>’tir. Angelopoulos karakterlerin geri kalanının motivasyonlarının ve ortamın farklı olduğunu belirtir. Tarih onları etkiler, değiştirir. Atrides efsanesini kullanmak karakterlerinin hareket ettikleri tarihsel alanı daha kesin biçimde tanımlamasına yardımcı olmuştur.

Angelopoulos sinemasını, Angelopoulos’un referanslarıyla da -çoğu zaman kendi filmlerini pek çok film eleştirmeninden daha analitik ve eleştirel olarak ele alabilmektedir- iki döneme ayırmak mümkündür. *Kitera’ya Yolculuk* filmi bu ayırım yapılırken bir dönemin kapanışı ve bir başka dönemin açılışı olarak görülür. Bu filmle beraber epik, Brechtçi yabancılaştırma efektleri, epizodik sıçramalı anlatımın hakim olduğu filmlerden Aristotelesçi, kronolojik filmlere geçmiştir. Gerçi bu ayırımın taşıdığı süreklilikler ve ortaklıklar düşünüldüğünde kesin ve keskin bir dönüğe işaret ettiğini

---

macera dolu bir yolculuk yapar. Homeros’un İlyada’sı 10 yıl süren Troya Savaşı’nı, Odyssea’sı ise Odysseus’un 10 yıl süren İthaka’ya dönüşünü anlatır. Troya Destanında olaylar birbirini izleyecek şekilde anlatılır. Odyssea’da ise olaylar anılar, geriye dönüşler, atlamalarla canlandırılır-Angelopoulos filmleri gibi-. Batı dillerindeki Ulysses veya Ulis’in türediği Latince Ulyxes, yiğidin bir Yunan lehçesinden alınmış adıdır.

<sup>20</sup> Atrides, Atreus soyundan gelenlere özellikle Agamemnon ve Menelaos’a verilen addır.

<sup>21</sup> Orestes, Troya Savaşı’nda savaşan Miken kralı Agamemnon ve Lkytemnestra’nın oğludur.

söylemek zor oluyor. Onun filmlerinde sürekliliğini koruyan teknikler ve temalar vardır. Değişen noktalar özetle Angelopoulos'un, gruplardan bireylere kayması, kişisel dram ve krizler üzerine yoğunlaşması, filmlerinde hüznün ve melankolinin baskınlaşması olarak alınabilir. Bunlar Brechtçi bir sinemadan Aristotelesçi bir sinemaya geçişin sonuçları olarak da görülebilir.

Sinema dilinin baskın karakterdeki kimi özellikleri, uzak çekimler, uzun plan sekanslar her iki estetik yaklaşımda da sürekliliğini koruyan özellikler olarak süregeliyor. Tematik süreklilikleri de oldukça belirgin. Yunanistan ve Balkanların tarihi, Yunan diasporasını tarif eden tarih boyu göçmenlik olgusu, Yunan mitolojisi ve mitlerin ticari sinemada karşılaştığımız örneklerinden farklı olarak yeniden üretimi ve yenilgiye uğrayan karakterleriyle karşımıza çıkar hep. Yenilgi siyasi olduğu kadar yine mitolojinin konu edindiği ve sonu hep yenilgiyle biten tragediyaların filmlerine kaynaklık etmesinden de kaynaklanır.

İkinci Dünya Savaşı'nda, Yunan İç Savaşı'nda, reel sosyalizmin çözüldüğü, Balkanların savaş alanına döndüğü, milliyetçiliğin yükseldiği bir dünyada sanatçılar, komünistler “yenilgi”nin acısını, melankolisini yaşarlar, yaşatırlar. Bu yanı sıra, Bordwell'in *fin de siecle* ( *yüzyıl sonu*) melankolisini tanımladığı gelir. Angelopoulos, 1983 yılında çektiği ve kendi ifadesiyle de ikinci dönemini başlatan *Kitera*'ya Yolculuk'u, ikinci dönemin manifestosu olarak da okunabilir, şu sözlerle sunar:

*“Şüphesiz ki, tarihin sessiz bir döneminde yaşıyoruz ve bu sessizlikte yaşamak zor olduğu için yanıtı kendi içimizde arıyoruz. Tarihte bir hareketlilik olmadığı için, onun devamlılığına atılmış kertikte insanın kendi etrafına bakmaya meyilli olması doğaldır. Bu süreklilikte yaşamış benim kuşağımın duyulan üzüntüyü, hayal kırıklığını ifade etmemesi mümkün değildir.”(Angelopoulos, 2000, s.118)*

David Bordwell, Angelopoulos'u, modernist geleneği yenileyen, sınırlarını genişleten ve günümüze taşıyan bir sinemacı olarak değerlendirir. “Son modernist” sinemacı olarak değerlendirdiği Angelopoulos'u, kendine özgüllüğü ve yenilikçiliği

kadar, son 30 yılda Avrupa sinemasındaki belirli eğilimleri harmanlayan “sentezci” yönüyle de önemli addeder (2000, s.103).

*“Antonioni'nin anlayışını yeni sınırlara ulaştırmakta ve bu süreçte diğer yönetmenlerin sunduğu modellerden (Godard, minimalist radikaller) ve kendi döneminin estetiğinden (özellikle Brechtçi estetik) güç almaktadır. Benzer bir şekilde, kendi ortamının biçimsel seçeneklerini gerileyen, derin perspektifsel çekim ve planimetrik çerçeveleme-ifadesel bir bütüne yöneltmektedir.”*

Gerçekten de Angelopoulos, uzun çekimler, mesafeli bakışlar, boş çerçeveler, ölü zamanlar, bazı biçimsel teknikler-3/4 sırt çekimleri, gerileyen uzam, planimetrik çerçeveleme vb. kullanarak, yukarıda da belirtildiği üzere her filminde sürekliliğini koruduğu sinemasal bir dil yaratmıştır. Bu sinemasal dille özdeşleşmenin önüne geçilmekte, klasik anlatının karşısında bir anlatıya dayanmaktadır.

Modern Yunanistan Tarihini, bu tarihin bir parçası olduğu yüzyılın tarihini, bu tarihin bir parçası olan ya da bu tarihten etkilenen insanların hikayelerini kendine has sinema diliyle, gerçek zamana yakınlık bir bütün anlatının içine yerleştirme ya da kesit alma yöntemleriyle yine gerçekçi bir tarih anlatımından kopmayarak veren Angelopoulos’un filmleri tarih içinde kendi ülkesindeki insanların geçmişten bugüne kurulan bağlarla kim olduğu, nereden nereye geldiği ve neler yaşadığıdır.

Yunanlılar bir diaspora halkıdır. Osmanlı yönetiminde başlayan göç hareketleri günümüze kadar devam eder (Clogg, 1997, s.15). 1822'de bağımsız Yunan devleti kurulmadan önce, göçlerle, Doğu Akdeniz, Balkanlar, Mısır, Güney Rusya ve hatta Hindistan'da Yunan kolonileri oluşmuştur bile. 19. yüzyılın sonlarında yaşanan ekonomik krizle ABD'ye göç edenlerden sonra yeni bir dalga göç 1922'de Kurtuluş Savaşı sırasında ve sonrasında 1923 yılında Büyük Mübadele ile gerçekleşti. Asıl anayurtları olarak gördükleri Anadolu'yu terkedip, “taşra” olarak düşündükleri Yunanistan topraklarına gelen Yunanlıların yanı sıra aynı yıllarda Tuna kıyılarında ve Güney Rusya'da yaşayan Yunanlılar da ülkeye döndüler. 1947-49 yılları arasında hükümet güçlerince zorunlu iç göç uygulandı. 1949'da biten iç savaş sonrası yüzbine yakın insan sosyalist ülkelere sığındı. 1951-81 yılları arasında nüfusun %12'sini

oluşturan bir milyon civarında insan ekonomik nedenlerle Avustralya, Kanada ve Almanya'ya göç etti. Türkiye'nin de yakından bildiği gibi büyük yığınlar, Gastarbeiter (konuk işçi) olarak Almanya'da bulundular. Xenitia, dış ülkelerde kalmak, Yunan halkının tarihsel deneyiminin temel bir parçası haline gelmiştir. Büyük İskender, ünlü seferinden geri dönemez; zaferlerle dolu yolculuğu genç bir ölümle noktlanır. Onbinler, dönüşlerini Karadeniz'in sularına karşı haykırarak kutlarlar. Odysseus, onca savaşın, onca ölümün, onca yolun, onca yılların sonunda evine varır. Yolculuklar, ev arayışları, eve dönüşler, Yunan halkının binlerce yıllık yazgısı ve destanıdır (Genco, 2001, s.22). Bir döngü olarak yorumlanması bu göç dalgalarının sona ermemesi yüzündendir. Dünya üzerindeki göç hareketlerinin savaşlarla devam ediyor olmasındandır.

Yunanistan'ın 1822'deki bağımsızlık savaşı, 1832'den itibaren 1974'e kadar devam eden "monarşik ve bağımsız" Yunan devletinin yabancı kökenli krallıkları<sup>22</sup>, 1. Dünya Savaşı, Küçük Asya bozgunu, Metaksas yönetimi, 2. Dünya Savaşı ve Almanların işgali ardından gelen iç savaş, sürgün tarihi, 1967-1974 arasındaki Albaylar Cuntası ülke tarihindeki önemli dönüm noktaları olur. Yukarıda özetlemeye çalıştığımız göç tarihiyle bu dönüm noktaları çakışır. Ağırlıkla İngiltere ve ABD etkisinin hissedildiği ülkenin tarihinde aydınlar, özellikle yazar ve şairler ülke tarihinin muhaliflere biçtiği sürgünlerden nasiplerini alırlar.

"Modern Yunanistan", kendi geçmişinin hem ağır yükünü, hem de boşluklarını taşımak zorunda kaldı. Eski Yunan dünyasının dilinin ve kültürünün Avrupa çapında uyandırdığı saygı ve hayranlık, bağımsızlık mücadelesinde Yunanlıları harekete geçiren, önemli bir unsurdu. Evrensel olarak sahiplenilen bir geçmişin mirasçıları olduklarının bilincine varmak, bağımsızlık düşüncesiyle birlikte, Yunanlılar da bir uluslaşma süreci başlattı. Ama herkesin hayranlık duyduğu, kimilerinin canlandırma düşleri kurduğu "insanlığın ve Yunan uygarlığın altın çağı, Antik Yunan"ın ardında

---

<sup>22</sup> 1832'de İngiltere, Fransa ve Rusya arasında yapılan ve Londra Konvansiyonu adı verilen anlaşmayla Bavyera kralı'nın oğlu Otto kral iken 1864 askeri darbesi sonrası Danimarkalı Glückburg hanedanı üyeleri iktidara gelir (Clogg, 1997, s. 65-74).

binlerce yıllık bir boşluk hissedilir. Bizans İmparatorluğu, ancak tarihsel süreklilik iddiası olanlar tarafından sahiplenilse de; Yunanistan'ın ilk tarihçileri tarafından “içine tıkmılmış cahilleşme dönemi” olarak bir kenara itilir (Genco, 2001, s.23).

Sonuç olarak; “Modern Yunanistan” onbinlerce yıl öncesini yeniden yapılandırmaya girişti. Yeniden yapılandırma kültürel, siyasal, toplumsal ve sanatsal alanlarda farklı ideolojilerle gerçekleşebiliyordu.

Bağımsızlıktan bir yüzyıl sonra, 1942 Temmuz'unun bir sabahında, Atina'nın üçyüz kilometre kuzeybatısındaki Karpenisi bölgesindeki küçük bir köyde, köylüler, köy meydanındaki zeytin ağacının altına toplanırlar. Aris, onlara seslenir; “Yurtseverler! Ben Aris Velouchiotis. Bugünden itibaren aziz ülkemizi işgal eden güçlere karşı isyan bayrağını yükseltiyorum.” (Eudes, 1985, s.14) Gerçek adı Thanasis Klaras olan Aris'in takma adı doğduğu yer olan Velouchi dağlarından ve savaş tanrısı Aris ya da Ares'ten geliyordu. Onun en yakın adamlarından olan Mountrichas da adını, yine bir mitoloji kahramanından seçmişti; Orestes (ya da Orestis). Ulusal kurtuluş ordularının ismi ise Yunancada Yunanistan'a verilen ad, Hellas'ı çağrıştırır biçimde Elas'dı. Kapetanosların hepsi, eski klepth-Yunanistan'ın bağımsızlığı için savaşmış isyancılar- geleneğine uygun olarak sakal bırakmışlardı ve bellerinde işlemeli hançerler taşırlar. Tarih yeniden canlandırılır; hem Antik Yunan, hem de bağımsızlık savaşı kahramanları, tarih sahnesine yeniden çıkarlar. Aris ve adamları, Yunan tarihine yeni kahramanlıklar ve aynı zamanda yeni tragediyalar hediye ederler (Genco, 2001, s.23-24). Yunanistan'ın Alman işgaline karşı direniş örgütleyen partizanlarıdır bu kahramanlar.

1936'da kurduğu diktatörlüğe adını veren Metaksas da, tarihi farklı şekilde yeniden canlandırmaya çalışır. Esin kaynağı, Antik Yunan olduğu kadar, Hitler'in Almanya'sı olur. Metaksas, 3. Reich'ten esinlenerek “3. Helen Uygarlığı” fikrini ortaya atar. Üçüncü olmasının nedeni Antik Yunan ve Ortaçağ'ın Bizans İmparatorluğundan sonra gelmesidir. Antik Yunan'a mitlere dayalı idealize edilen, yüceltilen, hayranlık duyulan geçmiş yaratma uğraşı Metaksas diktasıyla birlikte sona ermiştir demek mümkün değildir.

Böylesi bir ayırımın bilincinde Angelopoulos filmlerine daha yakından bakabiliriz. Angelopoulos filmlerine üçlemeler olarak da bakılabilir ancak bu üçlemelerin taşıdığı tema, ait oldukları tarihsel dönem filmler üzerinden de takip edilebilir.

#### 4.2.1. Kumpanya

Angelopoulos, *Kumpanya* filmini (aynı zamanda *Megalexandros* filmini) Atrides efsanesini kullanarak ölü taşlarla büyüyen Yunan halkı için mitolojiyi-her zaman yapıldığından farklı olarak yüceleştirmeye değil yakınlaştırmaya çalıştığını söyleyerek özetler (Mitchell, 2006, s.33). Mitolojiden yararlananların geniş yelpazesi düşünüldüğünde aradaki farklılıkları, mitolojiye ve tarihe nasıl yaklaştıklarını da ayırt etmek gerekli olur. Filmleriyle tarihi yeniden yapılandıran Angelopoulos yakın dönem tarihini antik döneme ait bir mythos içine yerleştirerek, karakterlerini ve dramatik olay örgüsünü bu dönemden esinlenerek yaratır, aktarır.

Kumpanya’da Yunanistan taşrası ve tarihinde yolculuk edenler bir grup tiyatro oyuncusudur. Kumpanya oyuncularını birbirine bağlayan şeylerden biri Atrides mitinin kendisidir. Filmde Leonidas ya da Jaguar gibi endüstri filmlerinde gördüğümüz tekil ve eril kahramanlara yer yoktur. Bir kolektif grubun tarihi ve bir ülkenin yakın tarihi söz konusudur. Kumpanya filminde ele alınan dönem ülke tarihinden bağımsızlaştırılmamış ve nedensellik ilişkileri ve dönemin öncesi ve sonrasıyla bağlantılar kurulmuştur.

*Kumpanya*’da Agamemnon, Elektra ve Orestes çıkar karşımıza. Atrides mitini Yunanistan yakın tarihine uyarlayan Orestes dışında hiçbir kahramanın ismini vermeyen Angelopoulos’un kaynakları arasında daha önce belirttiğimiz gibi mitler, tragedya ve şiir bir tarihi durumun, anın içinde ve ardındaki insanlık hallerine uyarlanır. Anlaşılır olur. Burada sadece ticari filmlerin teknik operasyonlarına uygun olarak anlatmayı tercih ettikleri mitsel tarihten farklılaşmaz aynı zamanda resmi tarihin örneğin Metaksas iktidarının miti kullanımındaki yüceleştirme, kahramanlaştırma metodolojisinden de farklılaşılır.

Yunan tragedyasına kaynaklık eden başlıca aileler sadece Yunanistan sinemasının değil Hollywood dahil pek çok ülkenin sinemasının kahramanları da

olmuştur. Orestes, Elektra, Khrysothemis ve-filmde olmayan bizim Homeros'tan öldüğünü bildiğimiz- İphigenia Agamemnon'un çocuklarıdır. Agamemnon, onun çocukları ve kardeşi Menelaos Atreusoğullarındandır. Tragedyalara kaynaklık eden diğerleri ise Kadmosoğulları- Oidipus, Antigone ve Athenai soyundan Odysseus'tur. Aiskhylos'un Oresteia'sında tragedyanın baş kahramanı Orestes'dir. Euripides'de ise Elektra.

*Kumpanya* filminde ise hem her ikisidir, Orestes ve Elektra'dır, hem de Kumpanya oyuncularının kendisidir destanları anlatılan. Kahramanları, öykü edilişleri bir yana Agamemnon ve çocuklarının öyküsü yazılı olarak ilk Homeros şiirlerinde anlatılmıştır. Ancak Homeros'un öykünün bütünü anlatmak savında olmadığını söylemek gerekir. Bu nedenle Aiskhylos'un tragedyasında öykünün tamamı Orestes merkezinde anlatılır. Troya'nın düşüşünden sonraki bölümü kısaca özetleyelim: Troya savaşından sonra Menelaos ve Odysseus kaybolurlar, yıllarca geriye dönemezler. Agamemnon sağ salim döner, fakat karısı ve aşığı tarafından öldürülür. Birkaç yıl sonra Orestes, Delphoi'deki Apollon kahininden babasının öcünü alması emrini alır. Phokis'te kendisini konuk etmiş kralın oğlu, arkadaşı Pylades'le birlikte gizlice ülkeye döner; kendisini, hala yaşamakta olan kızkardeşi Elektra'ya tanıtır ve onun yardımıyla hem anasını hem de sevgilisi Aigisthos'u öldürür. Anasının intikam ruhları Erinys'ler onun peşine takılırlar, Apollon tarafından aklanmasına rağmen oradan oraya dolaşan Orestes'in peşini bırakmazlar. Sonunda Orestes Athena'nın mahkemesinde anakatilliği suçuyla yargılanır ve aklanır (Thomson, 1997, s.286-287). Homeros şiirlerinde aynı öykü anlatılırken, İphigenia'nın kurban edilişinden, Delphoi bilicisinden, Erinys'lerin sıkıştırmasından, Apollon'un yaptığı arındırmadan ya da yargılamadan söz edilmez. Pek tabii Angelopoulos'da da tragedyanın farklı ve yeni bir kuruluşu/yapılanması söz konusudur.

Angelopoulos'un filmlerindeki yeniden yapılanma, *Kumpanya* filminde başlamamıştır. Angelopoulos'da mythos'un kullanımında, Homeros şiirlerinin filme içerilmesinde, tragedya konu ve kahramanlarının kullanımında, bir başka doğru ifadeyle epik yeniden yapılanmasında doruk Kumpanya filmidir. *Kumpanya* filminde gerçekleştirilen bugün kullanıldığı anlamla Brechtçi-epik yeniden yapılanmayı belli



bağlantıları kurarak örneklemek gerekiyor burada. Brecht, sistemleştirdiği tiyatro anlayışını oluştururken, Aristoteles'in Poetika adlı yapıtında tragedyanın işlevine ilişkin olarak ortaya attığı ve günümüze evrilerek, ince kullanımlar kazanarak gelen 'katharsis' kavramının seyirci için tehlikeli bir kavram olduğu düşüncesinden hareket etti. (Parkan, 2000, s.28). Günümüz sinemasında bu kavramın (katharsisin) ifade ettiği şey basit bir anlatımla acıma, korku, öfke, sevgi ve erotik duygulanmalar dahil tüm duygulanmaların film boyunca gerçekleştirilmesi ve seyircinin film bittiğinde 'arınarak' rahatlamının sağlanmasıdır. Bu 'arınma', filmin temposunun kullanılarak, seyircideki gerilimin sürekli arttırılması ve filmin sonunda gerilimin çözülerek seyircinin duygusal olarak boşalması yoluyla sağlanır. Filmin kullandığı yöntem, seyircinin filmdeki olay ve karakterlerle özdeşleşmesini sağlamak, bir duygu-yaşantı birliği olanağını sunmaktır. Oysa Brecht'in sahnesi ya da perdesi bunun bir tiyatro ya da film olduğu yolundaki bilinci üretken kılar.

*Kumpanya* filmi zaman, sahne ayrımlarıyla izlendiğinde tümüyle bu tür çözümlemelere açık olduğu görülür. Ayrıca bu durum *Kumpanya*'nın sadece tarihsel bir film olmadığını, Brehtçi anlatımıyla birçok eleştirmen tarafından da belirtildiği üzere politik sinema modeli olarak ele alınmasını da doğrular.

Filmde Orestes Kumpanya'nın genç bir aktörüdür. Nazi işgalinde komünist bir direnişçi, iç savaş sırasında dağdaki komünist andarte'dir (EAM, Ethnikon Apeleftherotikon Metopon-Ulusal Kurtuluş Cephesi üyelerine gerilla anlamına gelen andarte denirdi). Babası Agamemnon 2. Dünya Savaşı sırasında kurşuna dizilmiştir. Ki eski tragedyalarda babasını, annesi Klytemnestra ve amcası Aigisthos'un öldürdüğü anlatılır. Agamemnon'u Troya savaşında iken aldatan Klytemnestra ve Aigisthos filmde Kumpanya turnedekeyken Elektra'nın tanık olduğu bir sahnede otel odasında aldatırlar. Troya'dan zafer ile dönen Agamemnon, filmde üçüncü mevki bir tren vagonunda aç sefil nasıl döndüğünü anlatır bizlere. Peki bu İyonya'dan gelen adamın geçmişine bakarsak ne görürüz: Sürgünlüğünün İyonya'dan başladığını. Tıpkı Odysseus gibi, Agamemnon gibi savaşıardan geri döndüğünü. Aiskhylos'tan farklı olarak Sofokles'in tragedyasında Orestes'ten Agamemnon'un öcünü almasını isteyen, onunla ilişkisini hiç kesmemiş olan Elektra'dır. Filmde de Golfo oyunu oynanırken gizlenen Orestes'e

Elektra yardım eder ve Orestes sahnede işbirlikçi Aigisthos ve Klytemnestra'yı öldürür. Perde kapandığında oyunla gerçeği birbirinden ayırtedemeyen seyirciler şiddetle bu sahneyi alkışlarlar!

*Kumpanya* filminin ikinci yarısından sonra gruptaki oyuncuların sadece Elektra kalır geriye. Faşistlerle işbirliği yapmaz. Ablasının oğlu, kardeşinin yerini alacak olan genç Orestes'i yetiştirir. Bu haliyle Elektra'nın rolü tragedya yazarlarından en ilerici olarak kabul edilen Euripides'in Elektra'sını anıştırır.

Film 1939-1952 yılları arasını anlatmasına rağmen, kronolojik bir sırayla ilerlemez. Döngüsel bir zamanda Kumpanya oyuncularıyla beraber ilerler. Ne oyuncuların dolayısıyla karakterlerin isimleri ne de içinden geçilen yıl, tarih imlenir. Hem oyuncuların gezdiği yerlerde yaşananlar hem de onların hikayelerini aktaran filmde bu hikayeler bir yandan mitolojik bir hikayeye bir yandan da Modern Yunanistan tarihine denk gelir.

Kumpanya oyuncularının film boyunca sahnelemeye çalışacakları Spyridon Peresiades'in Çoban Kız Golfo oyunu ile başlar film. Hem Kumpanya oyuncuların tiyatro oyunu hem de Angelopoulos'un *Kumpanya* filmi böylelikle aynı anda başlar. Film açılış sahnesinden sonra kronolojik filmin son sahnesi olabilecek biçimde filmin ele aldığı dönemin sonuyla devam eder. Yıl 1952'dir ve Kumpanya oyuncular bir kış günü oyunlarının duyurusunu yaparken afişlerde "Yaşasın Ordu" yazar, oyuncular sokakta ilerlerken "Çok yaşa Mareşal Papagos" bildirileri dağıtılır. Mareşal Papagos 1952-55 tarihleri arasında başbakanlık yapmıştır.

1939 yılında Metaksas yönetimindeki Yunanistan'dayızdır. Üçüncü Reich'ın Bakanı Goebbels ve ona eşlik eden Metaksas'ın, Kumpanya oyuncularının geldiği kasabadan geçerek Olympia'ya gideceği duyulur. Kumpanya oyuncularından Aigisthos Metaksas'ın siyah gömleklilerinin marşına ıslığıyla devam eder. Kumpanya oyuncularının politik görüşlerinin açığa vurulduğu ilk sahnelerden biridir bu. Kumpanya'nın gençleri ise "Ay Carmela"yı İspanya İç Savaşı'nın simge şarkılarından birini çalarlar ıslıkla, Orestes, arkadaşı Pylades'le beraber. Pylades mitolojiye göre Orestes'in kader arkadaşıdır. Birlikte bir kafede oyunlarını sergilemek üzere Kumpanya

oyuncuları birlikte şarkı söyler ve birlikte ortak bir yaşam mücadelesi verirler. Bu sahnedeki dayanışma ve birliktelik duygusu belki bir daha hissedilemeyecektir. Oyun devam ederken Metaksas gizli polisi sahneden geçerek oyuncuların olduğu kulise girer Pylades'i yakalarlar. Pylades'in yakalanmasına neden olan bir başka oyuncu Aigisthos'tur ve ülkedeki politik çatışmanın iki tarafını temsil eder konumdadırlar.

1940 yılında Golfo oyunu bu kez daha küçük bir sahnede yeniden başlar. Agamemnon, İtalyanların Yunanistan'ı sabah beş buçukta işgal ettikleri duyurusunu yapar ve bu gösterimi “ordunun zaferine” ithaf eder. Seyirciler şiddetle alkışlarlar. Oyun sürerken, birden uzaktan gerçek bombalama sesleri iştilir. Seyirciler arasında panik başlamıştır, dağılırlar. İkinci Dünya Savaşı başlamıştır. Uçak ve bomba seslerini duymaya devam ederken, kamera bir kararıp bir aydınlanan boş sahneden ayrılmaz. Film boyunca, “oyunun sürekli kesilmesi” ve bir türlü bitirilememesi, Golfo oyununun hiçbir zaman gerçekleşmemiş mutlu köylülerin yaşadığı bir Yunanistan'ı anlatan idil türü (idil oyun türü, pastoral manzaralarla dolu mutlu köy yaşamını konu alır) halk oyunu olmasından da kaynaklanır. Bu durum aynı zamanda, oyunun hayali bir Yunan halkına kaçışın bir biçimi olmasından dolayı, yüzyılın başından itibaren Yunanistan'daki popüleritesini de açıklamaktadır. Eleştirmen Peter Pappas, düşen bombalar ve oyunun kesilmesi ile, Angelopoulos'un “sadece bir oyunu kesmediğini, aynı zamanda bir miti de parçaladığını” (Aktaran Horton, 1999, s.109)söylemektedir.

Film zaman içerisindeki atlamalarla Yunanistan yakın tarihi ile beraber bir mitin yorumunu içeren Kumpanya oyuncularının hikayesini anlatmaya devam eder: Almanların 27 Nisan 1941'de Atina'ya girmelerini, Alman işgali sırasında Orestes'in partizanlara katıldığını, bundan dolayı bir kez daha Aigisthos'un ihanetine uğrayan Agamemnon'un tutuklanmasını ve kurşuna dizilmesini, tren istasyonlarında, üçüncü mevki trenlerde, karlı dağ yollarında, Orestes gibi dağa çıkan arkadaşı Pylades ve Elektra'nın Kumpanya'nın ve ülkenin geleceği için verdikleri mücadeleyi, 1943'te bir şişe zeytinyağı için Elektra'nın ablası Khrysothemis'in soyunmasını, sokaklardaki EAM yazılımalarını, bir tavuğun peşinden koşan “aç” kumpanya oyuncularını, bir kahramanlığa dönüştürmeden Nazilerin otobüsten indirdikleri Kumpanya oyuncularını ve tüm yolcuları kurşuna dizmeden önce partizanların hedefi olmalarını, İngilizlerin

gelişini, Orestes'in Agamemnon'un ölümünden sonra grubun lideri olan Aigisthos ve annesini öldürmesini, 1945 yılında Orestes'i arayan faşistlerin kızkardeşi Elektra'ya tecavüzünü döngüsel ve uzak çekim ve genel planlarla görürüz.

Pylades pişmanlık dilekçesini imzalayarak serbest kalır, Orestes ise bu süreçten sağ kurtulamaz. 1949 yılında Orestes'in tutuklandığını gördüğümüz sahnede iç savaş boyunca Yunanistan'da köy kasaba dolaşan ciplerle yakaladıkları komünistlerin kesilmiş başları teşhir edilir. Elektra bu sahnede saç sakalı birbirine karışmış yorgun ama kardeşine gülen Orestes'i son kez görür. Khrysothemis bir Amerikalı ile evlenecek, oğlu ise Golfo oyunundaki Orestes'in rolünü alacaktır. Siyaset sahnesinde ise 1952 yılında bir asker olan ve Küçük Asya işgaline girişen komutanlardan Mareşal Papagos başbakan olur. Son sahnede, tüm kumpanya ellerinde bavullar, daha önceden gördükleri tren istasyonundadırlar. Dıştan ses yeniden duyulur: "1939 sonbaharıydı ve Ege'ye ulaştık. Yorgunduk. İki gündür uyumamıştık." (Horton, 1999, s.119)

Filmdeki tarih anlatımı, Yunanistan iç savaşı'nda Nazi'lere karşı direnişi örgütlemiş sorasında İngiliz ya da Amerikan güçleriyle işbirliği yapmamış ülkenin gayri resmi tarihini yazan direnişçilerden yanadır. Dönemin olayları, dönüm noktaları çoğu zaman belli olguların içerilmesiyle verilir. İç ses ya da anlatıcıya yer verilmeyen filmde karakterler bir tanıklığı aktarıncasına seyirciyle doğrudan konuşur.

Agamemnon, Kumpanya'nın baş direği ya da "direktörü" 1922 yılının Ağustos'unda Küçük Asya'dan Yunanistan'a yaptığı zorlu yolculuğu anlatır. İtalya, İngiliz ve Fransız askerlerinin tavrını, açlığını, karnını nasıl doyurduğunu, kimlerle karşılaştığını, ailesini kayıp edişini ve iş arayışını. Küçük Asyalı ilk mültecilerin temsilidir Agamemnon ve Kumpanya filminde 1940 yılında bize geçmişini anlatır<sup>23</sup>. Bu Agamemnon, Troya savaşından zaferle geri dönen bir kral değil; basit, dürüst, mülteci olmaya zorlanan, evsiz yurtsuz bir kumpanya oyuncusudur. Angelopoulos, eski Yunan mitini günümüze aktarmış, ve Agamemnon'u işçi sınıfından bir mülteciye dönüştürmüştür (Genco, 2001, s. 39-40).

---

<sup>23</sup> Yunanistan tarihinin farklı dönemlerine ilişkin yaşanmış tanıklıklar içeren bu monologlar için bkz. Ek 4.

1945 yılında ise Kumpanya'nın direnişçi kızı Elektra, İkinci Dünya Savaşı sonrası ülkeyi terk eden Almanlardan sonra Atina'ya giren İngilizlerin ve İngilizleri destekleyenlerin Halk Ordusunun dağıtılmasını istemesi ve bir süre sonra sokağa dökülen halkın çatışmasına dönüşecek 33 günlük Atina savaşını anlatır, bu savaşın bir tanığıdır Elektra.

Pylades 1940'lı yılların sonuna gelindiğinde, direnişçilerin sürgün adalarına hapsedilmesini ve uğradıkları kötü muamele ve işkenceyi anlatır. Hükümet pişmanlık dilekçelerini direnişçilere imzalatmayı zorlarken imzalamayanları daha ağır işkenceler, Makronissos adası ve ölüm bekliyordu.

Çeyrek asrı aşan zamandır 20. yy Yunanistan tarihinin izini süren Angelopoulos 36 Günleri, Kumpanya, Avcılar filmleriyle tarih üçlemesini oluşturuyor. Hepsi bir arada incelendiğinde Angelopoulos'un filmleri iç çatışmaları, dışsal baskılar, geçmiş imparatorlukların/çağların antik yükü ile bu yüzyılın Yunan tarihinin karanlık penceresinden bir bakış çabası.

*Reconstruction* gazete haberlerinden alınan gerçek olaylara dayanır. 36 *Günleri, Kumpanya, Avcılar, Megalexandros* filmleri 1936'dan 1970'e Yunan tarihini anlatır. Sessizlik üçlemesini oluşturan *Kitera'ya Yolculuk, Arıcı* ve *Puslu Manzaralar* bugünü incelerken ülkenin geçmişiyle bağları kurulur ve bir kuşağın nasıl ortaya çıktığı ve nereye evrildiğini anlatır. *Leyleğin Geciken Adımı* ve *Ulis'in Bakışı* içlerinde en zorlu tarih olan bugünkü karmaşayı, Balkanlardaki savaşı ele alır. *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de ise bu iki dönemi birleştiren bir film olur, hem aynı kuşaktan bir aydını hem de Balkanlardan göç eden bir Arnavut çocuğu buluşturur. Adı üçleme olan ve bir yüzyılın tarihine 1900'lerden başlayarak bakan *Ağlayan Çayır* ve *Zamanın Tozu* ise anlattığı tarihi Yunanistan'la sınırlamaz ve diasporanın dağıldığı memleketlere de gider Taşkent'ten, Newyork'a, Roma'dan Berlin'e... Bu filmler tarihsel belgeseller değildir yönetmenin karmaşık Yunan tarihine bakışını ortaya koyan kurgusal anlatılardır (Horton, 1999, s.57). Angelopoulos tarihi anlatırken sinemanın teknik olanaklarından "örnek olurcasına" ve "ders verircesine" yararlanırken zamanı kullanımı, dramatizasyondan kaçınması, tarihi referanslarının sanatsal bir ifade ile belgeseli anıştırması- dönemin sokakları, taşrası, politik sloganları ve müziğinin içerilmesi-

önemli öğeleri oluşturur. Bu filmlerde özellikle zamanın kullanımı dikkat çekicidir; bir sekans çekimi sadece farklı mekanlarda, perspektiflerde ve farklı insanlarla değil, farklı çağlara da yayılır (Andrew, 2006, s.107).

Tarihçi Hayden White tarihi metni “edebi bir ürün” olarak yorumlamanın önemini vurguluyordu. Tüm tarihsel anlatıların “sözlü kurmacalar” olduğunu söyleyen White’a göre bu kurmacaların içeriği bilimden çok edebiyata yakındır, bulunmuştan çok icat edilmiş içerir. Tüm tarihsel anlatılar yorumu içinde taşır. Tarihçi tarihsel gelişmeyi yendien kurmak için yorumlamaya mecburdur; bunun nedeni de hem malzemenin yoğunluğu hem de (aynı zamanda) seyrekliğidir. White’ın kullandığı “hareketli görüntüler düzeni” Angelopoulos’un sunduğu tarih için uygun bir tabir olarak görülebilmektedir (Horton, 1999, s. 58). Angelopoulos’un hemfikir olmayabileceği bu görüş, Hayden White ile kuramsal bir arkaplan oluşturulmasa da belli düzeyde sinema ve tarih arasında kurulabilecek ilişkiler içerisinde değerlendirilebilecek bir görüş olmaktadır.

Angelopoulos’un uzun süreli planlarla kronolojik olmayan zamanı birleştirmesi seyirciyi akan görüntüleri, hem anlatsal hem tarihsel önemleri açısından, okumada aktif rol almaya zorlar. Angelopoulos’un Yunan Marksist düşünce ve idealleriyle ilişkili bir geçmişi vardır ancak bu filmlerinde sunulan tarihin basit ya da didaktik bir mesajı aktardığı anlamına gelmez. Elbette Yunan İç Savaşı gibi yeterince işlenmemiş meseleleri ele alırken Yunan solu cephesi doğrultusunda işlemesi, seçtiği karakterlerin bu tarihin özneleri olması, 1968’den yana, iç savaş sonrası ülkesinden ayrılmış karakterleri olması yine yakın dönem filmlerinde de günümüz politik olay ve durumlarda sol değerlere sahip karakterlerin merkezinde olduğu filmler yapması tesadüfi değildir. Yunan deneyiminin mitik, kültürel ve hatta tinsel katmanlarını bir araya getirişi, tarih ve zamanı doğrusal anlatı ve geleneksel tarihçiliğin ötesinde bir anlayışa sahip olduğunun da işaretidir.

#### **4.2.2. Kitera’ya Yolculuk**

Angelopoulos filmleri tarihi takip ederken filmlerine zaman içinde giderek daha çok dramatik öğeler ve bir topluluğa değil bir karaktere ait hikayeler dahil olmaya başladı. *Kitera’ya Yolculuk* filmi bu iki eğilimi birleştiren bir filmidir. Bir yandan iç

savaş (1944 – 1948) sonrası Arnavutluk üzerinden sosyalist ülkelere sığınan ve vatandaşlıktan çıkarılan yaşlı bir partizanın geri dönüşünü anlatır bir yandan da eşini ve çocuklarını geride bırakmış bir babanın hikayesidir anlatılan. Bu iç içe geçen iki hikaye bir başka hikayenin dolayısıyla, bir yönetmenin babasının hikayesini filme çekme hikayesi ile anlatılır.

Angelopoulos filmlerinde belli dolayımmlarla ya da iç içe geçmiş katmanlı bir yapıyla anlatı kurulur. Özellikle daha çok tek bir karakteri merkezine aldığı filmlerde çoğunlukla kendi kuşağından karakterlerin iç sesleri, monologları da dahil olur filme bu kez daha kişiseldir, anlattıkları kendi hikayeleridir. *Arıcı*'daki kahraman günlük tutar. *Puslu Manzaralar*'da çocuklar babalarına mektup yazar. *Leyleğin Geciken Adımı*, *Ulis'in Bakışı* ve *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de gazeteci, yönetmen ve şairin iç monologları duyulur. Ancak filmlerinde genel olarak izleyici ile filmleri arasına uzak bir bakış olanağı sağlayan epik anlatımın bir özelliği hep vardır. Bu özellik aynı zamanda filmlerinin temel öyküsünü geliştiren ve genişleten yapısını belirler, bu yapının kurulmasına yardım eder. *Reconstruction* filmindeki röportaj, *Kumpanya*'daki tiyatro, *Leyleğin Geciken Adımı*'ndaki televizyon programı, *Büyük İskender*'deki rehber eşliğindeki turistik gezi ve *Kitera'ya Yolculuk*'taki bir filmin hazırlığı gibi.

Yunanistan'da sırasıyla İtalyanların, Almanların ve İngilizlerin ardından ülkede ve Türkiye dahil bölgede etkinliğini artıran ABD, Yunanistan'ın da sosyalist ülkeler bloğuna dahil olmaması amacıyla üretilmiş Truman doktrinini hayata geçirirken; II. Dünya savaşında kullanılmış silah ve teçhizatların bir kısmını Yunanistan Hükümeti'ne hibe etti ve maddi olarak da yardımda bulundu. Partizanlara karşı verilen mücadele ancak böylelikle başarıya ulaşmış ve bunun sonucunda *Kitera'ya Yolculuk* filminde olduğu gibi belki Angelopoulos dışında ancak bir tarihçinin ilgilenebileceği yıllarca sürgünde yaşamış vatansız Yunanlar ortaya çıkmış ve hikayeleri bilinir olmaya başlamıştır.

Angelopoulos'un babasının adı olan Spiros, yönetmene göre babasının kuşağını simgeler. Filmdeki yönetmen de babasının, babasının kuşağının yaşadıklarını ve bir biçimde kendi kuşağının yaşamına etkilerini anlatırken Angelopoulos da gerçek yaşamda bir benzerini gerçekleştirerek ülkesinde bu sürecin kişisel yaşamlar üzerindeki

etkisinin yanı sıra, ülke tarihinin önemli bir kesitini filme alır. Yönetmenin çekmek istediği, bu kuşağın hikayesi özetle şudur: Yunan iç savaşı sırasında Sovyetler Birliği'ne sürgüne giden partizan baba Spiros, 32 yıl aradan sonra Yunanistan'a döner. Sovyetler Birliği'nde evlenmiş ve çocuğu olmuştur oysa ona sadık karısı Katherina, orta yaşlarına gelen iki çocuğunu büyütmüştür ve hala onu beklemektedir. Spiros döndüğünde köydeki toprakları bir turizm şirketine satılmıştır. Spiros bu duruma karşı çıktığı için köylülerle karşı karşıya gelir. Ona herkes sırt çevirirken Karısı Katherina hep yanında olacaktır. Spiros tekrar sınır dışı edilir. Spiros'un dönüşü, "Ev nerede?" sorusunu sorduracak ve hiçbir sınıra dahil olmayan uluslararası açık sularda bu kez yanında karısıyla yol alacaktır (Arslan, 2008, s.77). Ev, yuva, memleket, ait olunan zaman-mekanın nerede olduğu sorusunu sıklıkla sorduran bu sorunun yanıtını tarihte arayan Angelopoulos belki de tarihin de aynı sorunun peşinde olduğunu düşünür.

Angelopoulos'un kendi yaşamıyla paralellikler taşıyan film Angelopoulos'un çocukluğunun imgelerini de, sürgünlüğünü, sürgün dönüşünü ve sürgünü yaratan tüm tarihi gelişmelerini taşır. Metaxas dikatörlüğü sırasında, 1935 yılında dünyaya gelen Angelopoulos filmin başındaki sahneyi açıklarken şunları söyler:

*"Ben bir savaş çocuğuyum. Doğduğumda Yunanistan'ın başında bir diktatör – General Metaxas- vardı. 1940'da İtalyanlar Yunanistan'ı işgal ettiler. Hatırladığım ilk ses savaş sirenleridir. İlk görüntü de, Almanların Atina'ya girişleri; tıpkı Kitera'ya Yolculuk'un açılış sekansındaki gibi. Hepsi oradadır, trafiği yöneten genç Alman askerine, çocuğun onun omzuna dokunup dar sokaklara kaçmasına ve askerin onu izlemesine kadar. Ben şöyle ya da böyle, hep kendi anı depomuza girip gerçek hayatta başımıza gelen bazı olayları yeniden yaşadığımızı inanırım. Eserlerim çocukluğumun ve yeniyetmeliğimin o özel anıları, o zamanın duygu ve hayalleriyle doludur. Bence yaptığımız her şeyin tek kaynağı küçüklüğümüzde yatar." (Fainaru, 2006b , s. 147).*

Metaksas Diktatörlüğü, 2. Dünya Savaşı, İç Savaş ardından Albaylar Cuntası yaşayan bir ülkenin tarihinden ve kendi deneyimlerinden kaçmak imkansızdır. Yunanistan tüm bunları yaşarken Angelopoulos ve anlattığı kuşaklar ve yüzyıla bakışı bu tarihten etkilenir:



“Savaştan önceki diktatörlük, sonra savaş ve ondan sonra olanlar: iç savaş ve sonrasında bir diktatörlük daha. Kendi hayatımdan ve deneyimlerimden kaçmak imkansızdı. Ben, anlama çabasıyla tarihe ya da tarihin yansımalarına dayanan filmler yapıyorum. Yunanistan’daki 1967–1974 diktatörlüğü sırasında alt üst edici bir şok yaşadım. Çocukluğumda babamla yaşadığım her şey, onun hapse atılması, sonra ölüme mahkum edilmesi ve daha pek çok şeyi aniden hatırladım; tüm bu olaylar ülkemin tarihi bağlamında kendi kişisel tarihçemi gözden geçireceğim malzemeyi sağladı bana.” (O’Grady, 2006, s.82).

Tüm bunlar Kumpanya’nın da, *Kitera’ya Yolculuk*’un da tarihini açıklarken Angelopoulos filmografisinin tarihi nasıl içerdiğini de açıklar. Filmografisinde tarih arkeolojisi, araştırması ve tarih duygusunu incelemek için çok fazla veri içerir. Tarih sadece bir arka plan olarak kalmaz. Karakterleri, mitleri tarih içindedir, tarih içinde yeniden üretilir, yeniden kurulurlar.

*Kitera’ya Yolculuk*’ta bir kez daha Odysseus, Penelope ve oğul Telemachus<sup>24</sup> vardır. Odysseus ve Penelope’nin öyküsünü yeniden kurarken var olan miti de belli ölçülerde parçalar. Yaşlı Odysseus’un varacağı bir ev yoktur aslında. Sınırlar ve kimlikler yüzyılın sonuna doğru yeniden çizilirken dışarıda bırakılanlar vardır. Odysseus yaşlanmıştır ve bir zafer sonrası dönüşe benzememektedir dönüşü.

*Kitera’ya Yolculuk*’ta film içinde film, öykü içinde öykü vardır. Film içinde mit, mitin içinde öykü vardır da denilebilir. Bir yönetmenin babasının hikayesine benzer biçimde, iç savaşta komünistlerin safında çarpışmış bir devrimcinin yıllar sonra geri dönüşünün hikayesi filme çekilirken, izlediğimiz aynı zamanda Odysseus mitinin geri dönüşüdür.

Filmde, Ukrayna isimli beyaz bir gemi ile ülkesine dönen yaşlı adamı oynayacak oyuncuyu bulmak için filmde provalar yapıldığını görürüz. Prova çekimlerinde tek söylenmesi gereken replik “ego ime” Türkçesi “benim” olur. Bir

---

<sup>24</sup> Telemachus, efsanede Odysseus ve Penelope’nin oğludur.

hatırlatma çağrısı, varışın habercisi olarak söylenecek, kendini tanıtacak ilk söz. Odysseus, Penelope ve Telemachus üçgeni bu bağlamda bir yolculuğun sonunu temsil ediyor. Yunanistan'ın son kırk yılı Troya savaşına benzetildiğinde Odysseus'un döneceği aşikar bir son olur. *36 Günleri, Megalexandros*'tan bu yana hepsi de savaşa odaklanmış eski filmlerin döngüsü de kapanır. Önceki çatışmaların lider kişisi olan devrimci, devrimi reddeden ve kendisine ihtiyacı olmayan bir ülkeye gelmiştir artık. Yaşlı Odysseus herhangi bir ödünü reddediyor; böylece artık uyum sağlayamıyor. Onun oynayacağı rol kalmamış da denilebilir. “Denize atılmış bir şişe gibi kurtulması gereken gülünç ve yararsız bir umut” (Grodent, 2006, s. 56-57) belki de. Gerçekten de filmin son sahnesinde ülkeyi terk etmesi istenen film kahramanı Spiros bir salın üzerinde denizde sürüklenmekteyken bırakılır. Son cümle kurulmaz ama esas cümle aslında sürgünlüğün devam etmekte olduğudur.

Telemachus, Odysseus ve Penelope'nin oğlunun ismi *Kitera'ya Yolculuk* filminde Alexander olur. Alexander ismi Megalexandros'un sonunda kente gittiğini gördüğümüz küçük çocuk Alexander'a bir atıftır. *Kitera'ya Yolculuk*'un Alexander'ı devrimci geleneğin mirasçısı olan, şimdiki zamanla yüzleşmek için geçmişin travmalarından kurtulması gereken bir yönetmen karakteri olarak çıkar karşımıza. Angelopoulos filmlerinde bir önceki filmden hareketle yeni bir film yeni bir karakter oluşur diyebiliriz. Yönetmen her filmin bir önceki filmin bitmemiş bir parçası olduğunu söyleyerek tüm filmlerini birleştirir birbiriyle.

Odysseus'un bitmeyen yolculuğu, yaşadığı sürgün, yaşlanmasına rağmen sürmeye devam eder. *Kitera'ya Yolculuk* filminin baba karakteri Spiros, ilk sürgünü Anadolu'dan Yunanistan'a gelerek yaşamıştır. İkincisi iç savaş sonrası Sovyetler Birliği'ne gitmek üçüncüsü ise filmdeki ağır ağır yaklaşan ölümün ta kendisi olur.

İnsanlık tarihinde hep büyük ve geniş boşluklar, derin sessizlik anları olmuştur. Tarihin sessizliği kavramını kullanan Angelopoulos, geçmişin tüm yükünü omuzlarında taşıyanları, geçmişi unutmak isteyenleri ya da geçmişle barışmak isteyenleri konu edinirken geçmişi şimdiki zamana bağlar. Sessizlik şu anlama mı gelmektedir? Yunanistan ve dünya için çok büyük değişimler yaşanmış, dünyayı değiştirme umutlarının çok canlı ve saygın olduğu bir dönemden geçilmiştir ve şimdi bu dönem

geçmişte kalmıştır. Böyle bir dönemden kalanlar tarihsel kahramanlar değildir. Savaşı, baskıyı, mücadeleyi dolayısıyla aynı zamanda umudu yaşayan biten, tarihsel dönemin sonrasında da yaşamlarını sürdüren insanlar; aydınlar, sanatçılar Angelopoulos'un karakterleri olmuştur çoğu zaman. Kolektif olanın ve mesafeli duruşun zamanla yakın bir mesafeye indiği kişiselleştiği filmlerde Angelopoulos her daim, kuşağının tarihçesini yazmaya devam etmektedir.

*Kitera'ya Yolculuk* filmindeki sürgünden dönen Spiros'dan sonra Arıcı Spiros karakteri gelir. Arıcı'daki Spiros Kitera'ya Yolculuk yapan Spiros gibi sürgünden dönmeyecek, yurdundan hiç ayrılmayacaktır ama içsel bir sürgünlük yaşayacaktır. Ülkesinin tarihinde oynadığı rol ancak eski yoldaşlarından biriyle buluşmasından anlaşılır. Yoksa o evini, işini terk eden herkesten ve her şeyden uzaklaşan bir öğretmendir. Tarihi öğrendikçe Spiros karakteri ve davranışları daha anlaşılır gelir. Kaybetmenin hüznü vardır ama aynı zamanda sessiz olmayan tarihsel bir döneme ait olmanın verdiği bir değer de vardır.

Kitera, şairler tarafından yüceltilen bir adadır, aşk adası ya da Afrodit'in adası. Filmin adının filmin bütün ruhunu yansıtabildiğine inanan yönetmen *36 Günleri* filminin ilhamını Kavafis'ten almıştır, Seferis'in *Nehir Kıyısındaki Yaşlı Adam*'ı da *Kitera'ya Yolculuk* filminin şiiri olur (Grodent, 2006, s.63):

*Tek istediğim açıkça konuşmak,  
Bu armağan bana bahşedilse...*

Tarihi aynı zamanda bir duygu eşliğinde özellikle hüznün eşliğinde ozanca aktarır Angelopoulos.

*“Çağdaş Yunan toplumu geçmişte Homeroslara, Sophokleslere, Pindaroslara, Sokrateslere, Perikleslere ve daha nice ünlü sanatçı ve düşünürlerle uzanan köklü bir uygarlığın mirasçısı olmakla övünüyor. Böylece eski bir kültür geleneğinin de günümüzdeki savunuculuğunu yüklenmiş görünüyor. Her toplumda geleneksel değerlerin çağdaş sanatçılar için verimli bir beslenme kaynağı olabilmesi, bu sanatçıların geçmişin sürekliliğini sağlayan*

*gelenekle köklü bir hesaplaşmayı gerçekleştirmelerine bağlıdır.”*  
Cevat Çapan (1982, s.7).

Yunanistan'daki pek çok ozanın referansını Yunanistan'ın geçmişi, tarihi oluşturur. Antik Yunan'dan Modern Yunanistan'a uzanan süreçte antik mitlerden askeri cuntaya uzanan tarihte bir hesaplaşma ve kimlik arayışı söz konusu olur.

Kavafis, Gatsos, Sikelianos, Kazancakis, Seferis ve Ritsos gibi şairler böylesi bilinçli bir hesaplaşmanın sonucunda karşımıza çıkarlar. Bu şairler, bir yandan kültürel bir mirastan beslenirken, bir yandan da günümüz dünyasının sorunlarına duydukları ilgi ölçüsünde gerçek kimliklerini bulurlar. Yorgo Seferis, *Destansı Öykü*'de; Nikos Gatsos, *Amargos*'ta; Yiannis Ritsos, *Yunanlıların Öyküsü*'nde, Yunan kimliğini Antik Yunan ve mitolojiye referansla yeniden tanımlamaya çalışırlar (Genco, 2001, s.26). Angelopoulos'un sinemayla yaptığı da ülkesindeki ozanlardan farklı değildir, kendisi de şiir geleneğinin sinemadaki temsilcisi olarak görülebilir. Angelopoulos “geçmişin sürekliliğini sağlayan gelenekle” hesaplaşarak filmlerine bu geleneği dahil eder.

Homeros'un Odyssea'sı, bu geleneğin bir parçasını oluşturur. Daha önce belirttiğimiz gibi Angelopoulos'un her filminde Homeros'un epik şiiri özellikle Odyssea'nın bir yorumunu bulabiliriz. Kumpanya filminde kendi ülkelerinde, ülke tarihinde bir yolculuğa çıkan kumpanyanın kendisi bir Odysseus olarak düşünülebilir. Homeros'un Odyssea'sının farklı yorumlarına Yunan şairlerinde de rastlanır. Odysseus hep ülkesine, Penelope'ye geri dönmek isteyen, yaptığı yolculuğa bir son vermek isteyen bir kahraman değildir. Odysseus, çileli yolculuğa dayanan, varmak istediği hedeften çok yoldaşlarıyla doğaya ve yolculuğun önünü kesenlere karşı verdiği savaşımın merkeze alındığı bir destanın kahramanıdır örneğin.

Filmde bir Odysseus daha vardır. Yönetmen Angelopoulos'un ta kendisi. Cunta yıllarında (1967-75) çevrilen Kumpanya'nın çekimi için alınan izinlerin zorluğu, sete gelen polislerin uzaklaştırılması ve Angelopoulos'un “diğer Yunanistan” ya da kimi söyleşilerinde “iç Yunanistan” dediği kuzey Yunanistan'a yaptığı yolculuk. Angelopoulos'un “güneşli güneyden puslu kuzeye” yaptığı yolculuk ilk filminden itibaren ve en belirgin bir biçimde Kumpanya ile gerçekleşmiştir. Kumpanya'da bu iç Yunanistan Elektra ile temsil edilmiştir. Kuzey'in verdiği yaşam mücadelesinin simgesi

olur Elektra. Çekimin zorlu bir süreç olmasının bir başka nedeni Angelopoulos'un film mekanı için yaptığı Yunanistan içi yolculuğu dönüşü 1973 Kasım ayındaki Politeknik işgaline katılmasıdır. Atina, Akropolis'e Dönüş filminde de bunu anlatır. Bu film Angelopoulos'un kişisel bir film günlüğü, belgeselidir. Deneyimlerini, yaşamını geçirdiği mekanları zaman içinde Atina'nın değişimleriyle takip eder ve örneğin Politeknik işgalini eve döndüğünde arkadaşlarının ona bıraktığı “Politeknik'e gel” notundan öğrenir. Aynı arkadaşlarıyla geceleri Akropolis'e çıkmış birbirlerine şiirler okumuşlardır. Bunları şiirsel bir dille, şehrin içinde motosikletle dolaşan ve bir melek gibi kanatları olan çıplak bir insanın iç sesiyle anlatır (Genco, 2001, s.36).

*Kitera'ya Yolculuk* filminde baba Spiros'un geçmişi geride kalırken aynı zamanda çocukları bu geçmişle barışıyor. Angelopoulos'un Yunan seyircisine bir mesajı olarak da okunabilir, geleceğe geçmişin travmaları olmadan bakabilme imkanı sunması (Grodent, 2006, s.50) Spiros'un günümüz Yunanistan'ına geldiğinde yaşadığı topraklarda olup bitene muhalefeti, toprağını satmaya direnmesi, bu satışın kimliklerini anılarını da satılığa çıkarılması olarak yorumlaması, kaybetmediği yoldaşlık duygusu, karısı “Penelope” ile barışması tüm bunla geçmişle geleceği birbirine bağlayan ve hem tarihsel hem de politik bir duruşun simgeleri oluyolarlar.

Bir sürgünün 32 yıl sonra ülkesine geri dönerek bir yandan bıraktığı yerden devam etmesi bir yandan da çocuklarını ve aynı kalmayan ülkesini aşama aşama tanımamasını Angelopoulos Homeros'un “Nostimon İmar” olarak açıklar; “eve dönüş”. Yunanlıların seyyah olmaları, siyasal, toplumsal ya da ekonomik nedenlerle dağılmış olmaları nedeniyle yaşlı Spiros karakterinde yansıtılan eski ve bildik bir hikaye anlatılır. Spiros'un Avustralya'da kaldıktan kırk yıl sonra memleketine dönen bir göçmen de olabileceğini söyleyen Angelopoulos'un “Kıtalı Spiros”u Sovyetler Birliği'nden dönen politik bir göçmandir. İç savaşta komünistlerin safında çarpışmış bir devrimcidir. Ancak Almanya ya da başka bir yerde çalışmaktan dönen Yunan göçmenlerinin çoğunun Spiros'un deneyimleriyle özdeşlik kurabilecekleri de bir gerçektir. (Grodent, 2006, s.53) Ama daha önemli bir olan direnişin ve iç savaşın anılarının filmde Spiros gibi sürgünleri dönmesiyle birlikte ülkedeki cunta dönemi öncesinde yapabileceği etkiden çok uzaktır. Geçmiş bu kez ölmek üzere dönmüştür.

*“Ulysses-Penelope-Telemachus üçgeni bu bağlamda bir yolculuğun sonunu temsil ediyor. Yunanistan’ın son kırk yılını başka bir Truva Savaşı kabul edersek, Ulysses’in dönüşü aşikar bir sondur. ‘36 Günleri ve Megalexandros’tan bu yana hepsi de savaşa odaklanmış eski filmlerimin döngüsünü kapatıyor. Önceki çatışmaların lider kişisi olan devrimci, devrimi reddeden ve kendisine ihtiyacı olmayan bir ülkeye geliyor. Yaşlı Ulysses herhangi bir ödünü reddediyor; böylece artık bir uyum sağlayamıyor, onun oynayacağı bir rol kalmamış. Denize atılmış bir şişe gibi: kurtulunması gereken gülünç, yararsız bir umut.”*

Belki de bu yüzden Yunanistan tarihinde bir umut olmuş, inanmış bir kuşağı ülke gerçekliğinden uzağa, denizde bir salın üzerinde yalnız ve ıslak bir başına bırakır, bırakmak istemese de yaşanan budur.

Sürgünden sonra gelen bu kuşaktan insanların sınırlı süreler verilerek Yunanistan’da kalmaları yasaklandı. Bir ay ya da hukuksal statü elde edemedikleri takdirde azami 3 ay verilen sürgünlerin pek çoğu 35 yıl sonra geldikleri ülkelerini terk etmeyi reddettiler.

#### **4.2.3. Ulis’in Bakışı**

*Lumiere ve Ortakları* filmi, sinemanın 100. yılında dünyanın farklı ülkelerinden, dünya seyircisi tarafından takip edilen, bilinen yönetmenlerin bir araya gelerek ve Lumiere kardeşlerin çalışır hale getirilmiş kamerasını kullanarak yaptıkları kısa filmlerini bir araya getirir. Kamerayla ancak 52 saniyelik bir sekans çekmek mümkündür. Tüm sekanslar içinde en tipik olanı Angelopoulos’unkidir. 52 saniyelik sekans, onun sinemacı kimliğini tüm öğeleriyle sergilemeye yeter. Filmin adı: *“Ulis’in Uyanışı”* Ulis, İthaka’ya varmıştır. Dalgaların arasında bir kayanın üstünde uyumaktadır. Birden gözleri açılır, ayağa fırlar ve kameraya bakmaya başlar. Yaşlı Ulis’in bakışları bize, seyirciye yönelmiştir. Onun yüzünde ve bakışlarında, uzun ve yorucu bir yolculuğun bütün izleri görülür. Uzun plan, Brechtçi öğeler-seyirciye yöneltmiş bakışlar, yüzünün ayrıntılarını vermeyen mesafeli bir çekim, hareketin yaşanmadığı ölü zaman ve vazgeçilmez temalar; yolculuk, eve dönüş, “çok çekmiş tanrısal Odysseus’un” melankolisi. Ulis, Odysseus’un Latin dillerdeki karşılığıdır.

Angelopoulos, “filmden filme taşıdığı, marka olmuş, ayırdedilebilir” (Bordwell, 2000, s.102), Bordwell'in onu son modernist olarak nitelendirirken vurguladığı öğeleri 52 saniyeye sığdırmıştır. Aslında bu sekansı, Angelopoulos, *Ulis'in Bakışı*'nda filmin sonunda bulunan kayıp film olarak tasarlamış, ama daha sonra bu sondan vazgeçmiştir. Ulis'in 20.yüzyıla, Yunanistan'a, Balkanlara acı dolu bakışı. Angelopoulos'un bakışı mı demeli?

Lumiere'in kamerasının da tarihi bir anlam taşıdığı açıktır. Teknolojinin, her geçen gün ilerlemesiyle beraber değersizleştiği düşünüldüğünde, bu kamerayı anlamlı ve önemli yapan, tarih kılan insanın ta kendisi, Lumiere kardeşlerdir. Sinema tarihini başlatan kardeşler sinematograf aletinin mucididirler. Angelopoulos dahil pek çok yönetmen çıktıkları kısa filmlerle sinemaya, sinema tarihine ve elbette Lumiere kardeşlere selam göndermişlerdir. Sinema tarihinin ve mitsel bir tarihin yeniden canlandırması olur bu kısa film. Lumiere ve Homeros'un ve günümüz modern anlatıcı Angelopoulos'un buluşması yine bu filmde gerçekleşir.

Angelopoulos'un kısa filmi *Ulis'in Uyanışı*, uzun filmi *Ulis'in Bakışı* Homeros'un *Odyseia*'sının kahramanı Odysseus'un Troya savaşı sonrası evine dönüşünün uzun öyküsünü anlatır. *Ulis'in Bakışı* filminde, Odysseus 20. yüzyılda Avrupa'nın orta yerinde, Balkanlarda yaşanan savaşa doğru yol alan, Manakis kardeşlerin çıktıkları kayıp filme ulaşmaya çalışan bir yönetmen olarak çıkar karşımıza. Bu yolculuk sırasında sadece Balkanlara değil, sinema tarihinin Balkanlardaki bir dönemine, Yunanistan'ın “taşlarla” (antik dönem uygarlığından geriye kalanlar) başlayan tarihine, Sovyetler Birliği'nin dağılması sürecine ve bu süreçten etkilenen aydınına da tanıklık ederiz.

*Ulis'in Bakışı* filminde bir diğer mitolojik benzerlik ya da yorum Tuna nehri boyunca Avrupa'da ilerleyen Lenin heykelidir. Ulis bu kez Lenin'in düşen Troya'sının ardından yolculuğa devam eder. Saraybosna kuşatması sırasında şehre varan Ulis yüzyılın bitmeyen savaşlarının birinin içine girer. Adı olmayan, bir gözlemci olarak Avrupa'nın kıyısında seyahat eden film karakteri bize Antik Yunanla başlatılan Avrupa'nın tarihsel ve politik döngüsünü hatırlatır (Testa, 2003, 146). Homeros'un İlyada ve *Odyseia*'sı ya da Antik Yunan tragediyaları günümüzün savaşlarını ve

sonrasını anlatabilir. Homeros'tan bugüne devam eden insanlığın ortak tarihinde savaşlar ve yıkımlar bugünden bakıldığında bir döngüye döndüğü şeklinde de yorumlanır. Ulis'in kavuşmayı beklediği evi ve eşi hala uzaktadır. Bu yolculuk modern zamanlarda da devam edecektir.

*Ulis'in Bakışı* filmi yönetmen A'nın yağmur yağın bir kasaba meydanında, Angelopoulos'un mültecileri ve çağın sessizliğini anlattığı *Leyleğin Geciken Adımı* olduğunu anladığımız filminin gösterimiyle başlar. Kasabada filmin gösterimini protesto edenlerle, filmin gösteriminin yapılması isteyenler karşı karşıya gelir. Yönetmen A. filminin gösterimiyle başlayan filmde, Balkanlar boyunca uzanan yolculuğunda yine bir filmi, kayıp bir filmi, Manakis kardeşlere ait olan kayıp bir bobini arayacaktır. Avrupalı bir aydın, Balkanlar ve sinema tarihine dair olan bu film Angelopoulos'un yüzyıla bakışını içeren bir metne, şiire ve sinematografiye sahiptir. Tarih bölümünde yer verdiğimiz bu bakış filme de adını verir. Odysseus mitini takip ederek, bu kez bir Avrupalı aydın olarak karşımızdadır Balkanlarda izine rastlanan dağılan reel sosyalizme ve sonrasına da tanıklık eder. Aydın olarak bundan etkilenmemesi ve yolculuğun ona öğreteceklerinden kaçınması mümkün olamayacaktır.

A. Yunanistan, Arnavutluk, Romanya, Bulgaristan ve eski Yugoslavya ülkelerini filmi bulmak için dolaşırken izleyici de bu ülkelerin 20. yy tarihlerinden ve bugününden değişik kesitlerle karşı karşıya kalır. Yolculuğuna Yunanistan'ın küçük bir kasabasından bir taksiyle başlayan yönetmen Yunanistan-Arnavutluk sınırına geldiğinde sınırdışı edilen Arnavutlarla karşılaşır. Bugün halen Yunanistan'daki en büyük diaspora Arnavut göçmenleridir diyebiliriz. Bu insanlar, kendi ülkelerinin yoksulluğunu ortaya koyarcasına yanlarındaki çuvallara ne bulurlarsa doldurup öyle geçerler ülkelerine. A.'nın daha sonra Arnavutluk'tan geçip gitmesi, ülkenin boş sokakları, aylak aylak dolaşan birkaç insan bu ülkenin ıssızlığını, hareketsizliğini, yalnızlığını ve hiçliğini vurgular. Kar yüzünden yolda kaldıklarında taksi şoförü de Yunanistan'ın durumunu özetler: "Yunanistan ölüyor. Taş ve heykeller arasında geçen 3000 yıl ve artık Yunanistan ölüyor." (Güven, 1997, s.17-18)

Kayıp bobinlerin peşinden Manastır, Üsküp ve Bükreş'e giden yönetmen yolculuğu sırasında Belgrad'a, eski Yugoslavya'nın kalbine Romanya'dan bindiği,



Tuna boyunca ilerleyen ve Lenin heykeli taşıyan bir gemiyle varır. Film boyunca yönetmen A. Sadece Ulis'in 20. yüzyılda Balkanlarda yaptığı bir yolculuk olduğunu hissettirmez aynı zamanda sinemacı Manakis kardeşleri, Angelopoulos'u da temsil eder.

Belgrad Sinematek'inde kayıp filmlerin Saraybosna Sinematek'inde olduğu bilgisini değerlendiren yönetmen Saraybosna'ya gidecektir. Belgrad'da eski bir arkadaşıyla buluşan yönetmenin politik kimliğini de arkadaşıyla yaptığı görüşmede anlarız. Yolcuğun son durağı 20. yy'ın son on yılında Avrupa'nın göbeğinde acımasız bir iç savaşa tanık olan Saraybosna'dır. Manakis kardeşlerin, Balkanların ilk filminin negatifi tıpkı II. Dünya Savaşı'nda Paris Sinematek'inin yaşadığı zorlukları yaşayan Saraybosna Sinematek'ini korumaya çalışan İvo Levi'dedir (Güven, 1997, s.18).

Odysseus 20 yıl süren çileli yolculuğunun sonunda Phaiaklı denizciler tarafından İthaka'ya bırakılır. Fakat kendi yurdunu tanıyamaz. A. da tıpkı Odysseus gibi uyurken bir kayığın içinde varır Saraybosna'ya. Kenti tanıyamaz, etrafında bombardımandan kaçan insanlara sorar: “ Burası Sarabosna mı?” diye. Film boyunca A.'nın farklı ülkelerde karşılaştığı kadınları aynı oyuncu oynar. Angelopoulos bu kadınların Odyseia'daki dört kadın olduğunu söylüyor (Güven, 1997, s.22 ve Ciment, 1997, s. 28): Odysseus'un akıllı karısı Penelope; Odysseus'u kurtaran Phaiak karalının kızı Nausika; Odysseus'a dönüş yolunda yardımcı olan büyücü Kirke ve Odysseus'a aşık olup onu yedi yıl adasında tutan tanrıça Kalipso. A.'nın kadın(lar)ı sevmek istediğini fakat bunu beceremediğini görürüz. Filmde yönetmen A.'nın tekrar ettiği “Seni sevemediğim için ağlıyorum” cümlesi de Homeros'un Odysseus'undan alınmıştır. Ulis, Kalipso'nun adasında yedi yıl kalır ama sık sık deniz kıyısına giderek ağlar. Kalipso'yu sevemez, Penelope'yi düşünür. Onu sevmek ister ama sevemez (Fainaru, 2006c, s.115). Filmin sonunda sevdiği, ilk aşkıyla karşılaşır ancak kadın Saraybosna'da öldürülür. A. büyük bir pişmanlıkla kadının ölüsüne kapanır, acı çığlıklar atar.

Angelopoulos, tarihe ilişkin bir düşünce ve perspektifin yanı sıra bir duygunun da taşıyıcısı olur; gündelik tarihin hüznü olduğu gibi bir tarihi dönemecin, olayın, yıkımın yarattığı hüznün daha nettir. Sisler içindeki Saraybosna, yüzen Lenin heykeli, Yunanistan taşrası, Arnavut göçmenler, görmediğimiz bir filmde yükselen çığlıklar- *Leyleğin Geciken Adımı*'ndaki Kürt mültecinin ölüm sahnesi-, Makedonya'da çok uzun

yıllardır görmediği kardeşini görmek için yola koyulan yaşlı kadının temsil ettikleri tarihe ilişkin olduğu kadar aynı anda tarihin ilgili kesitindeki bir duyguya da ilişkindir. Sinemacının sınırda arabasına aldığı bu yaşlı kadın, indiği şehir meydanında ne yapacağını bilemez ve yalnız bir halde beklerken aynı plan-sekans içinde biz de ondan uzaklaşırız. Bir meydanda bir başına kalan bu yaşlı kadın bu yüzyılın insanına dair bir temsildir. Lenin heykelinin ardından tutulan ağıt da bu yüzyıl biterken kardeşçe ve eşitçe bir dünyada yaşama isteğinin ardından yakılan bir ağıt gibi durur.

*Ulis'in Bakışı*'nda yönetmen karakterinin de, Balkanların da ve elbette-belki Balkanlara dair masumiyet de taşıyan ilk görüntüleri çeken Manakis Kardeşlerin ortak kültürel bağlılıkları filme çektiği filmlerle- sinemanın da geçmişine sık sık geri dönüşler yapar. Bugün ve geçmiş sıkı sıkıya birbirine bağlıdır. Film bu yüzyılın tarihini ele alır diyen Angelopoulos geri dönüşün de gerekli olduğuna inanır “Bence, geçmiş günümüzün ayrılmaz bir parçasıdır. Geçmiş unutulmaz, günümüzde yaptığımız her şeyi etkiler. Hayatımızın her anı geçmiş ile şimdi ve gerçek ile hayalden oluşur” ve tüm bunlar birbiriyle iç içe geçer. Yüzyıl tarihi için de bir insan hayatının bağlayıcılığıyla Balkanların, sinemanın, Yunanistan'ın, savaşın, dağılan reel sosyalist ülkelerin birbirine bağlanması gibi.

Balkanlar ve özellikle bir şehir olarak Saraybosna, bu yüzyılın özellikle Avrupa için bir sembole dönüşmüş pek çok aydının vicdanına dokunmuş bir şehir olmuştur. Savaşta sisin bir bayram olduğunu bize hatırlatan Saraybosna çağına tanıklık eden aydın için görmezlikten gelemeyeceği bir tarihi simgeler.

Yönetmen son olarak, *Ulis'in Bakışı* ardından yeniden “yüzyılı” ele aldığı ve Üçleme adını da verdiği üç filminden Ağlayan Çayır ve Zamanın Tozu bölümlerini tamamladı. Yunanistan tarihini, bir yüzyılın tarihini Angelopoulos sinemasında artık aşına olduğumuz dramatik öğeler ve temalarla bu kez Eleni adlı bir kadın kahramanının üzerinden yeniden ele alıyor bu filmlerde. Zamanın Tozu filmi için yönetmenin filme ilişkin görüşü mit ve tarihle kurduğu ilişkiyi de içerir:

*“Üç film, bir üçleme... Zamana direnen, ileriye bakan ve şimdiki yüzyılın ufkunu gözleyen bir aşk hikayesi üzerinden, geçtiğimiz yüzyılın şiirsel muhasebesidir. Ana karakter bir kadındır. Mitteki*

*Eleni, tüm mitlerin Eleni'si; mutlak aşk için ve mutlak aşk vaadiyle yatar. Daha önce olmadığı kadar, insanoğlunun kaderi üzerine bir ağıt... Günümüzde başlayan ama dalgalı bir izlekle bir ulusun kolektif tarihini ortaya çıkaran bir hikaye... Sürgünler, ayrılıklar, tehcirler, aldatmalar, tarihin davaları ve sıkıntıları... Yunan toprağından uzakta sürgün yaşamı... Yunanistan, kayıp İthaka, boşluğun biçimi, kayıp merkez... Bu karanlık geçmişi çevreleyen bir takım birbirini takip eden, yoğun çemberler gibi karakterleri birer birer sarmalayan, yarıklar açılır. Tarihin yarıkları, antik Yunan tragedyasının parçaları... Gerçeğin yerini düş gücüne, günümüzün yerini geçmişe bıraktığı bir evrende şu büyük sorunun yanıtını ararız:*

*Şimdi yavaşça geçmişe dönerken  
Zamanın tozu ile kaplanır,  
Netliğini yitirir,  
Bulanık ve karanlık hale gelir.  
Bizim hikayemiz nasıl sona erer?"*

*(Angelopoulos, 2008, s.78)<sup>25</sup>*

Angelopoulos sinemasının teknik ve ideolojisi sadece mitlerin değil tarihin de resmi olmayan karşıt anlatımına olanak verir. Her dönem politik olan, çağının tanığı aydın kimliğini koruyan Angelopoulos resmi ve konvansiyonel anlatılara karşı filmler

---

<sup>25</sup> İngilizce orijinali "Three films, a trilogy. A poetic account of the past century, through a love story which challenges time, takes a visionary look and seeks out the horizon of the present century. The film's main character is a woman. Eleni of the myth, Eleni of all myths; she is laid claim to and herself lays claim to absolute love. More than ever before, an elegy on human fate. A story that begins in the present but, through a meandrous path, unearths the collective history of a nation. Exiles, separations, peregrinations, deceptions, the trials and tribulations of history. Life in exile, far from Grek soil. Greece, an absent Ithaca, the form of emptiness, the lost center. Surrounding this dark nostalgia, a series of consecutive cracks open up, like concentric circles, embracing the characters one by one. The cracks of history, fragments of an Ancient Greek tragedy. In a universe where the real gives its place to the imaginary and the present gives its place to the past, we seek the answer to the big question: As the present recedes slowly in to the past/ It becomes covered with the dust of time/It loses its clarity/Becomes blurred and obscure/ How does our story end?"

gerçekleştirir. Bordwell, Angelopoulos sinemasını incelediği “Modernizm, Minimalizm, Melankoli” makalesinde iki farklı dönem ayrımını kabul ettiğimizde epik Brechtçi filmlerinde dolayısıyla *Kitera’ya Yolculuk*’tan önceki filmlerinde kullanılan tüm tekniklerin “politik modernizm”in amaçları doğrultusunda bulur. Gruplar üzerinde yoğunlaşarak ve sahnelemede ve çekimde "minimalist" tarzı kullanarak Angelopoulos özdeşleşmeyi engellemektedir. Bu durum, belirli anlarda büyük tarihsel güçlerin ilerleyişini dikkate almamızı sağlamaktadır. Benzer bir şekilde, daha sonraki filmlerinde bireyler ve hikayelerine yoğunlaşmakta, bireylerin yaşadığı çıkmazlar ya da krizler konu edilmektedir. Bordwell’in psikolojik krizlerin öne çıktığı bu filmlerde saptadığı eğilim, Angelopoulos'un Mastroianni, Moreau ve Keitel gibi yıldız oyunculara, hareketin dışında gerçekleşen müziğe ve kendi bilincinde olan izleyicilere dayanması olur.

Angelopoulos sinemasının dönemlendirilmesi pek çok açıdan açıklayıcı; iki dönemin birbirinden farklılığı da kolaylıkla saptanabilir. Fakat Angelopoulos'un ikinci döneminde de dolayısıyla her döneminde politik eleştiriden feragat etmediğini belirtmek gerekir (Bordwell, 2000, s.119):

*“Antonioni'nin yaptığından daha fazla, Angelopoulos döneminin somut politik konularıyla uğraştı: Reel sosyalizmin çöküşü (Kitera'ya Yolculuk), Avrupa sınırları boyunca kitlelerin umutsuz akışı (Pushu Manzaralar, Leyleğin Geciken Adımı) ve onura dayanan ulusal politikaların olanaklılığı (Leyleğin Geciken Adımı). Antonioni'nin 1950'lerde Cezayir ya da Berlin Duvarı hakkında bir film çekmesi tasavvur edilemez, fakat To Vlemma Tou Odyssea (Ulis'in Bakışı, 1995) filmi politik krizlere tanıklık etme isteğinin sürdüğünü göstermektedir. Buna karşın, "Brechtçi" günlerinde dahi, Angelopoulos yapıtına güçlü bir duygusal zemin sağlamaktadır. Bresson'dan etkilenen Straub ve Huillet, yapıtlarında rahatsız edici bir duygusal nötralityi kurmayı başardılar; fakat Antonioni'nin etkisinde Angelopoulos'un 1970'li yıllarda çektiği filmler, yalnızlık, umutsuzluk ve başarısızlıkla doludur. Hem Nicht Versöhnt, oder es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht (Not Reconciled, Or Only Violence Helps Where Violence Rules, 1965) hem de Kumpanya'da, ulusal tarihin çevrimleri karmaşık ve akıl karıştırıcı geriye dönüşlerle*

*verilir, fakat dedramatizasyon birbirinden radikal olarak farklı yollarla elde edilir: Birisinde, akıl karıştırıcı kesmeler, oyuncu olmayanların yakın çekimlerde yaptıkları monologlar ve bir atmosfer ifade etmekten uzak ölü zamanlar bulunmaktadır; diğesinde uzun çekimler, mesafeli hitaplar ve sakinlikler baskı ve bastırılmış ümitsizlik tarafından doldurulur. Angelopoulos'un kariyeri boyunca odak noktası değişmiştir, fakat o her zaman politik eleştiri ile kötümser (pesimistik) tonu birleştirmiştir. (...) Benzer bir şekilde, kendi ortamının biçimsel seçeneklerini - gerileyen, derin perspektifsel çekim ve planimetrik çerçeveleme - ifadesel bir bütüne yöneltmektedir. Angelopoulos'un günümüzde sahip olduğu ün, birçok izleyiciye göre, savaş sonrası geleneğin kendini tüketmediğini, barlardan, video kliplerden ve etnik savaşlardan oluşan dünyamızı şiddetli ve düşünsel güzellik ile doldurduğunu göstermektedir. ”*

Bu uzun alıntıya Angelopoulos'un filmografisini özetlemek adına yer verilmektedir. Politik eleştirellik, anlatıda farklı teknikler kullanması, sinematografisinin anlatısıyla uyumlu olmasının yanısıra ele aldığımız filmler sonrasında Angelopoulos filmlerinde belli bir tarih görüşünün her filmine içkin olduğunu söylemek de mümkün hale gelir. Bu tarih görüşüne belki sinema dili, filmlerindeki anlatı yönemi ve yönetmenin seçimleri gereğidir ki bir tarih duygusu da dahil olur. Tarihe bakışın, geçmişe bakışın nostalji üretmesinden farklı olarak hem ait olduğu kesimin dolayısıyla o tarihten doğrudan etkilenen insanların da duygularını dile getirir. En baskın tarihi duygu; Yunanistan iç savaş sonrası, 1968 sonrası ve elbette bir dönüm noktası olarak 1989 sonrası Avrupalı aydın kuşağının yaşadığı yenilgi, dağılmanın verdiği hüznün duygusu olur.

#### **4.3. KRAL ÇIPLAK! BİR DÖNEM ANLATISI VE MİTİN ÇÖKÜŞÜ**

Kronolojik Bir Sıralama ile Rossellini'nin *XIV. Louis'in İktidara Gelişi*, Coppola'nın *Marie Antoinette*'i, Scola'nın *Varennes Gecesi*, Wajda'nın *Danton*'u bir dönemi, Fransız Devrimi'nin öncesi ve sonrası ile birbirini doğuran ve takip eden olay, dönüm noktası ve tetikleyen süreçleri ele almak için sinema ve tarihten yapılabilecek bir seçimi oluşturmaktadır. Bu seçim bu döneme ait olan kral ve kraliçe mitlerini, devrimle

birlikte Tanrıların yerine geçen kral ve kraliçe mitlerinin yıkılması, kurucu ve kurtarıcı figürlerin değişimi olarak da okunabilir. Ya da bir başka, karşıt okuma yapılarak Kral Çıplak! denilebilen/denilecek bir döneme girildiğine de işaret edebilir.

Fransız tarihinin devrimlerle, sınıf savaşlarıyla süren ve bir başlangıç tarihi olarak alınan 1789 yılı bize yeniçağın bittiği yakın çağın başladığı Fransız devriminin yaşandığı tarih olarak öğretilmiştir. Öğrencilik hayatımızın unutamadığımız tarihlerinden biri. 1789 yılından başlayan 1871 Paris Komününe giden devrim kıvılcımlarının çıktığı süreç, rejimlerin değiştiği, monarşinin yıkıldığı, aristokrasinin yenildiği, burjuvazinin iktidara geldiği, sınıf savaşlarının çok net izlendiği bir tarihi panorama sunar bize.

Bu önemli başlangıç tarihi ve tarihi dönemle birlikte tarih yazımında sınıfsal bir perspektif üretilir oldu. Marx'ın *Fransa'da Sınıf Savaşları*, *Onsekizinci Brumaire* ve *Fransa'da İç Savaş* yapıtları da aynı tarihin, 1789 Devrimi ile 1871 Paris Komünü arasındaki Fransız tarihinin belli dönemlerinin, belli deneyimler ve dersler üretmek üzere materyalist bir tarih anlayışı ile yazımı, analizidir. Toplumu, maddi hayatın üretilmesi ve yeniden üretilmesi temelinde insan ilişkileriyle açıklayan bir anlayış olarak, 1789 Devrimi'nin gelişme yolunu açtığı kapitalizmin, feodal toplumun içinden çıkarak onun yerini almasının tarihsel meşruiyete sahiptir. Bu anlayış, toplumun değişmesini maddi üretim süreçlerinin hareketi olarak kavrar:

*“Gelişmelerinin belli bir aşamasında toplumun maddi üretici güçleri, ya da aynı şeyin hukuki bir ifadesinden başka bir şey olmayan, o ana kadar içinde hareket ettikleri mülkiyet ilişkileri ile çatışmaya düşer. Bu ilişkiler üretici güçlerin gelişmesinin biçimleri olmaktan çıkar, bunların ayak bağı haline gelir. O zaman bir toplumsal devrim dönemi açılır. İktisadi temelin değişmesiyle birlikte, tüm muazzam üstyapı az ya da çok hızlı bir biçimde dönüşüme uğrar(...) Hiçbir toplumsal düzen, içinde gelişmesine imkan olan üretici güçlerin hepsi gelişmesini tamamlamadan ortadan kalkmaz ve yeni, daha yüksek üretim ilişkileri de varoluşlarının maddi koşulları eski toplumun rahminde olgunlaşmadan önce ortaya çıkmaz...”*  
(Marx, 1993, s.9)

1789'dan önce Fransa, kentlerle birlikte yeni bir kent toplumunun oluştuğu, burjuvaların sermaye ve güç kazanmaya başladığı, monarşinin hakim olduğu ve nüfusun çoğunluğunu köylülerin oluşturduğu bir tarım ülkesiydi. Yine 1789 devriminden önce J.J. Rousseau'nun, Montesquie ve Voltaire'nin yer aldığı aydınlanma ile birlikte düşünsel bir devrim yaşanmış, Fransız devriminin simgeleşen özgürlük, eşitlik, kardeşlik kavramları Aydınlanma ile birlikte ortaya çıkmıştır. Fransız devriminin insan hakları bildirisi Aydınlanma düşünürü Rousseau'dan ilhamını alır.

Maddi koşulların oluşumu ve bir sınıfsal güç olarak burjuvazinin güçlenmesiyle başlayan, 1789 ile 1848 arasında patlak veren ve insanın tarımı, metalürjiyi, yazıyı, kenti ve devleti bulduğu o uzak çağlardan beri insanlık tarihindeki en büyük dönüşümü oluşturan bu devrim bütün dünyayı dönüştürmüştür, dönüştürmeye devam etmektedir. Eric Hobsbawm'ın Devrim Çağı adı verdiği 1789'dan başlayan yıllar çifte devrim yılları olarak Sanayi Devrimi ve burjuva devrimlerini karakterize eden Fransız Devrimi kanallarından akıyordu (Hobsbawm, 1999b, s.9-10). Yıkılmaz diye düşünülen, egemenlik hakkını Tanrı'dan aldığı iddia eden mutlak krallıklar yıkılırken geçilen süreçte öne çıkan belli olay ve karakterler üzerine odaklanan filmler gerçekleştirilmiştir. Tanrıya ve güneşe benzetilen yıkılmaz monarşiyi temsil eden XIV. Louis ve yıkılan monarşiyi temsil ettiği için XVI. Louis, ait olduğu yüzyılın tüm sınıfsal anlamlarından sıyrılarak sunulduğu günümüz kadını imgeleriyle Marie Antoinette, kral ve kraliçenin kaçıyla bir mitin çöküşünü temsil eden Varennes gecesi, Fransız Devrimi ilkelerini Robespierre'den farklı olarak hayata geçirmek isteyen Danton gibi ele alacağımız filmler uzun bir dönemin anlatısını aktarır bize.

Bu bölümde sinema ve tarih ilişkisi çerçevesinde ele alacağımız filmler 1789 öncesinden sonrasına bir kralın hayatından, toplum hayatına, tarihsel ve sınıfsal olarak farklı dönem ve sınıftan insanları anlatan sinema tarihinin geçmiş ve yeni örnekleridir.

Her bir sinema örneğinin belli bir tarih anlayışına uygun düştüğünü ve üzerinden tarih yorumlanmaya imkan verdiğiinden hareketle ister dramatik görsel tarih olarak ele alalım, ister tarihi ikame eden değil ancak görsel olarak, dramatize ederek tarihi kendi diliyle yansıtan filmler olarak ele alalım, bu filmler materyalist bir tarih yazımına da konu olmuş bir dönemi film ederler.

XIV. Louis'nin iktidara gelişinden XVI. Louis'nin iktidardan gidişi sürecini, feodalizmden kapitalizme geçiş ve kapitalizmin gelişimine dair kimi sorunları değerlendirecek bu tarih filmleri hem tarihin sinema aracılığıyla aktarımını incelemede hem de sinema ve tarih arasında kurulacak ilişkiler için ele almaya değerdir.

#### 4.3.1 XIV. Louis'in İktidara Gelişi

Roberto Rossellini, Fransız devriminden bir önceki yüzyıla götürür bizi. Devrimle birlikte son bulacak mutlak devletin sağlamlaştırıldığı XIV. Louis dönemine. Bu döneme ait tüm temsillerin güç kaybetmesi devrimle gerçekleşecektir. *XIV. Louis'in İktidara Gelişi* filminde (*La Prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966), XIV. Louis'nin 1661'den 1689'lerin ortalarına kadar süren saltanatından bir kesit alır. Bu kesit Kardinal Mazarin'in ölümünden sonra tek başına iktidar olmak isteyen XIV. Louis'nin yükselişe geçmesinin, monarşiyi kendi iktidarıyla sağlamlaştırmak isteğiyle başlar. Bir iktidar çözümlemesine dönüşen filmde XIV. Louis'nin saltanatının tüm somut göstergeleri kullanılır. Kardinal'in ölümü, kralın hükümet konseyine anne ve kardeşini almaması, maliyeden sorumlu Foquet'i tutuklatması, giyim-kuşamı abartılı çizgilerle yeniden tasarlaması, soyluların ikamet ve beslenme ihtiyaçlarını karşılaması, Versailles sarayının inşasını bitirmesi ve yemeğini bir ritüele dönüştürerek saray ahalisine bir gösteri gibi izletmesi vb.

Kral'ın dini bir ritüele çevirdiği Rossellini'nin de kamerayla hizmetlilerin ardından takip ettiği bu yemek sahnesinde, sinematografi bu atmosferi aktarmak için en uygun hareketleri seçmiştir kendine. Sahnenin sonunda salona, balkondaki müzisyenlere, yüksekçe kurulmuş kralın yemek yediği masadan bakıldığında kilisedeki bir ayin düzeninden farklı olmadığı görülür.

Bu somut dışsal gösterilerin yanında ise tarihin akışında karşı karşıya kalacak iki ayrı sınıfın bu kesitte uzlaşması söz konusudur. Burjuva teknokratını temsil eden Colbert ile XIV. Louis'nin diyalogu bu uzlaşmayı kralın kendi hükümlerinin tescili için kullanmak istediğini gösterir. Böylelikle Fransız monarşisi simgesel olmaktan çıkar, işlevsel hale gelir. Kral tek başına iktidar olmak ister, tıpkı filmde XIV. Louis'nin söylediği gibi, "tıpkı doğanın her şeyi güneşten alması gibi, herkes her şeyi kraldan almalıdır... ve soyluluk burjuvaziden ayrı tutulmalıdır." İktidar para demek olmamalı,



asalet ünvanları satılık olmaktan çıkarılmalıdır. Her şeyin ve herkesin krala bağlı, kralın çevresinde döndüğü sistemde Louis “feodal dönemin başlarındaki temel toplumsal sözleşmenin herkesin krala kişisel olarak borçlu olduğu duruma geri dönüşten başka bir şey istemez” (MacBean, 2006, s.202).

Burjuvazinin yükselişini hızlandıracak gelişmelerin yaşadığı bu dönemde Louis'nin hedeflerinin anakronik olduğu açıktır. Kral'ın mutlak monarşisi için ekonomik konularda danıştığı, politik hedeflerini açık bir biçimde ifade eden kralın ekonomik koşulları oluşturması için Colbert'in yardımına ihtiyacı vardır. Burada filmde aldığımız diyaloglara yer vererek dönemin maddi koşullarını burjuvazi ve monarşinin dilinden aktarabiliriz.

Louis: *“Halkın iş ve ekmek güvencesi sağlanmalı, vergileri azaltmalıyız. Soylular her şeyleriyle yeniden krala bağlı olmalılar. Ayrıcalıklarıyla, şeref payeleriyle... Bu onları burjuvaziden uzaklaştıracak bizim himayemizde tutacaktır. Sarayın maiyetinde olmaları sürgünden daha kötü bir talihsizlik olacaktır onlar için.”*

Colbert tüm bunların maliyetli olacağını hatırlattığında, Louis devam eder:

*“Bu maliyet, nihayetinde verimli bir yatırım olacaktır. Esnaf, tüccar, burjuvazi refahlarının bizim yatırımlarımıza bağlı olduğunu anlayacaklar. Fabrikalar kurma, yeni yerler fethetme planlarınız büyük karlılıkla sonuçlanacak. İzleyeceğim politika bu olacak.”* der ve bu planları için Colbert'in çalışıp çalışmayacağını sorduktan sonra asıl soruyu sorar. Çünkü Louis sadece kendi iktidarının nasıl görüneceğiyle, büyüklüğüyle ilgilidir. Colbert ise hayata geçirecek ve böylelikle toplumsal hayatı değiştirecek, yeni bir üretim tarzına zemin oluşturacak politikaları üretecektir. Soru şudur: “bunları yaşama geçirmenin yolları nelerdir?”

Colbert: *“Sözünü ettikleriniz için, Fransa'ya eksiği olan her çeşit malı üreten endüstriyi kazandırmalıyız. Hollanda'nın deniz ticaretindeki tekelinden kurtulmak, deniz aşırı ticaret için bir filo oluşturmalıyız. İşsizlere hayırseverlik değil, iş sağlamalıyız. İşlemeyen eller tehlikeli olabilir. Biz kanallar açmalı, yollar kazmalı, ordunun atlarını beslemeli, kuraklıkla savaşmalı, tarımı geliştirmeliyiz. Alt sınıfların vergi yükünü azaltmalı, bu yolla onların sadakatini kazanmalıyız. Bunun yanı sıra*

*gelirleri artırmak için dürüst olmayan vergi toplayıcıları aleyhine kampanya yürütürken, yapılan borçlanma sözleşmelerine daha sıkı kontroller getirmeliyiz...”*

Toplumun tümünden yeniden örgütlenmelerini öngören ekonomik reformlar bir kralın geçmişte kalmaya yüz tutmuş feodalizm idealleriyle tümünden çelişir. Rosselini filmde, yalnızca tarihsel olayları değil, aynı zamanda verili bir tarihsel durumun iç çelişkilerini de görselleştirebilmiştir. Louis ile Colbert’in fikirlerinin uyuşmasında 17. yüzyıl Fransa’sındaki sınıf mücadelesinin başlıca iç çelişkilerinden biri ustaca öne çıkarılır: Colbert’in temsil ettiği pratik akıllı burjuvaziyle, burjuva şeylerle ilgilidir. XIV. Louis’in temsil ettiği aristokrasi ise görünüşlerle ilgilidir. Görünüşleri politik etkiye dönüştürmeyi başarsa da XIV. Louis incelikle oluşturdukları ve uygulamaya koyacakları politikaların ekonomik ve politik sonuçlarını anlama yeteneği sınırlıdır (MacBean, 2006, s. 202).

XIV. Louis tüm film boyunca önce kral namzeti, sonra da bir kral olarak görülür. Monarşinin tüm temsiliyetleri biçimsel olarak da üretilir. Film tarihsel bir incelemenin, araştırmanın sınırlarında dolaşır, gözlemcidir. Kralın iç dünyasına dair bir fikir üretmek ve yansıtmaktan uzak durur. Dramatizasyondan kaçınır. XIV. Louis’in “bir insan olarak hayatı” değil bir kral, aristokrat, monarşi temsilcisi olarak sınıfsal tavır ve yaşayışı konu edilir. Dönemin yönetsel sınıfının yaşam alışkanlıkları ve toplumsal rolü filmin tarihsel merceği altına alınmıştır ve “soğukkanlı” bir dille aktarılmaktadır. Öyle ki film boyunca XIV. Louis’in yalnız olduğu tek bir sahne dahi yoktur. Ancak filmin sonunda bir kez yalnız görürüz. Bu son sahnede ise dönemin ünlü aforizma yazarı La Rochefoucauld’u okuyordur. Bu da döneme dair bir tarihçinin de verebileceği nesnel bir bilgi olarak görülebilir. Bu sahneyi biraz daha ayrıntılı ele alabiliriz: XIV. Louis odasına çekildiğinde eline aldığı kitabı okumaya başlar: “Güneş ve ölüme dik dik bakılmaz” ya da “ne güneşe ne de ölüme meydan okunamaz” minvalindeki özlü sözü okurken dersine çalışır gibidir. Bu derslerin saraydaki edasına yansıdığı anlaşılır. Louis tarihte “güneş kral” olarak anılır.

Louis eline kitabı almadan önce o şatafatlı giysilerinden, kılıcından, kukuletasından, armasından, ceketinden, yeleğinden vb. kurtulur kurtulmasına ana hala üzerinin hafiflediğinden bahsedilemez. Üzerindeki üç kat giysiyi çıkardığında dahi hala

kat kat giyinik bir Louis vardır karşımızda. Doğanın güneşi olmak istemiştir kendisi ve önemli ölçüde başarmıştır bunu. Tıpkı yatağından kalkışını, yemek yiyişini seremoniyle izleyenler, sarayın bahçesinde aynı anda onu selamlayanlar gibi bir erişemezlik duygusu ile bu kez yalnızca seyirci izler kralı, XIV. Louis'i. XIV. Louis'nin İktidara Gelişi filminde kralın davranış ve politikaları ile birlikte aktarılan tarihi dönem bir analiz de içerir. Bu tarih analizi materyalist bir tarih anlayışına dayanır.

William Guynn, *XIV. Louis'nin İktidara Gelişi* filminde Philippe Erlanger'ın tarih yazımına paralel yazılı tarihin görselleştirildiğini belirtir. Bir tarihçi olarak Erlanger yazımında ancak düşünsel bir imge yaratmıştır (Guynn, 2006, s.87). Erlanger filmin tarih danışmanıdır aynı zamanda. Biyografik bir tarih yazımından yola çıkarak krala sadece bir beden kazandırmakla kalmaz Rosselini, dönemin günlük yaşamına ya da filmdeki sahnede yaşananlara anekdotlar düşer, sahnedeki yan karakterlere açıklamalar yaptırır. Mazarin'in öldüğü sahnede Louis'nin neden ölünün bulunduğu odaya girmediğini kraliyet üyesi olarak ölüme yaklaşmaması gerektiğini söyleyerek açıklar.

Mitsel törenlerin ve kral temsilinde bir mitin tarihsel yorumunu içeren XIV. Louis'in İktidara Gelişi, miti ait olduğu dönemde yeniden üretirken sinemanın yaratıcılığıyla tarihin bilgi ve imkanlarını aynı anda kullanır ya da bunları bir araya getirir. Bir tarihçi ile ortak çalışmanın ürünü olarak da görülebilir.

#### **4.3.2. Marie Antoinette**

Melodramdan kaçınan yapısı, içerdiği tarihsel analiz ve başkahramanı XIV. Louis'in yansıtılmayan iç dünyası ya da duygusuzluğunun karşıtı bir film günümüz Amerika'sından gelir. İlk karşıtlığı görselliklerin ürettiği anlam üzerinden kurabiliriz. *XIV. Louis'in İktidara Gelişi*'nde görünüşler abartılı olduğu, sıradan insanlarla arasına bir mesafe konulduğu ve bunun itici bir hale getirildiği söylenebilirken, *Marie Antoinette* filminde bu ihtişama özenilir, özendirilir.

*XIV. Louis'in İktidara Gelişi* filmine seyircinin, Rosselini'nin belli bir entelektüel algılama beklentisini içeren, iktidar mekanizmasının işleyişi ve o dönem iktidarın üzerinde yükseldiği sınıfsal uzlaşmanın çözümlenmesi ekseninde bakmasından

ziyade bir kralın yaşamı ya da Mac Bean'in deyimiyle "XIV. Louis'nin kendine düşkünlüğü" (2006, s.206) anlamında bakması daha kolaydır.

Ama yaklaşım ne düzeyde olursa *XIV. Louis'in İktidara Gelişi* filmi bir tarih görüşü, bir tarih bilinci içerir.

Mesele şudur; Sofia Coppola'nın filmi *Marie Antoinette*'de böylesi bir eksen olmadığı gibi seyirci için, ödünç olarak ve uyarlayarak, "Marie Antoinette'e düşkünlük" anlamının dışına çıkması zaten mümkün olmamaktadır. *Marie Antoinette*'de günümüz kapitalizmine ait tüketim ideolojisinin bir parçası olan magazin tarihsel arkaplana sahip bir biçimde yeniden üretimi vardır. Saray dedikoduları, günümüzün magazin sayfalarının dedikodularından, Marie Antoinette ise Paris Hilton'dan farklı değildir. Anakronik anekdotlar, detaylar, sadece Marie Antoinette'in giydiği ayakkabı ve giysiler içindeki bugüne ait hal ve davranışları değildir. Dalga geçilircesine yenilen pastalar ya da film müzikleri de değildir. Filmde, sarayda yaptığı "ilkler"le, indirgemeci "uçarılığıyla" ya da günümüz deyimi ve kullanılan müzik nedeniyle "asiliğiyle", çocuk sahibi olmak, aşık olmak isteyen kadınlık halleriyle günümüz popüler kültürü ve ahlaki yaklaşımıyla üretilen bir kişilik olarak Marie Antoinette vardır. Oysa ne de olsa aynı Marie Antoinette Fransa'nın, Fransız devriminin tarihi kişiliklerinden biridir ve öyle sıradan bir tarihi kişilik de değildir. Bu seyirci için "unutulmuş/unutturulmuş" bir "şey"dir. Sofia Coppola film boyunca tek bir sahnede, "kalabalıklarla" karşı karşıya getirdiği "karanlık sahnede" saf ve güzel kraliçesinin tarihsel zamanını hatırlar/hatırlatır. Bu sahnede zaman anlaşılır ancak bu kez de dışarıda ne olduğu, kraliçenin hangi tarafta olduğu, neden "karanlık kalabalıkların" kraliçeyi sarayından atmak istedikleri anlaşılmazdır. XIV. Louis'in yaptırdığı Versailles sarayında da yaşasalar, Kraliçe Marie Antoinette ve kral XVI. Louis de olsa insanların evlerinden atılması saf kraliçeyi seyreden saf seyircinin duygularına dokunabilir. Tarihi bir film yapmadığı iddiası, kendiliğinden üreyen bir tarih anlayışıyla filmdeki "düşünsel boşluğu" doldurur. "Taze ve farklı bir bakış açısıyla" değerlendirilmeye davet edilen film, Hollywood'un bakış açısından farklı bir bakış açısı içermez oysa.

Maria Antonia Josepha Joanna von Österreich – Lothringen 1770'te, 14 yaşında iken hanedanlararası bir evlilikle Fransa'ya gelir. XV. Louis'nin torunu Velihaht Louis,

XVI. Louis tahta çıktığında artık Marie - Antoinette -Josäphe - Jeanne d'Autriche - Lorraine adını taşır. (Üster, 2001) Kısaca Marie Antoinette olarak bildiğimiz bu ad, Fransız devrimi tarihinde, 1700'lü yılların sonunda savurganlığı, reform düşmanlığı, saraydaki yaşam tarzıyla anılmış ve yoz soylu tipinin simgesi olmuştur.

Coppola'nın kaynaklarından biri Hollywood ise diğeri de Antonia Fraser'in *Marie Antoinette* biyografisidir.

Antonia Fraser'ın, yeni *Marie Antoinette* biyografisi ise toplumsal belleğe yerleşmiş gerçeklerden olduğu gibi tarihi dayanaklardan da farklıdır ve Marie Antoinette'i aklamaya çalışmaktadır. Bu tarihi biyografide “başarılı” bir romanın tüm öğeleri vardır. Gerilim, ihanet, din ve seks (Üster, 2001). Bu aklama girişimi, roman ya da sinemada sıradan bir kadını değil, tarihi bir kişilik olarak Marie Antoinette'i merkeze aldığında ve bu tarihi kişiliğin yaşadığı tarihsel dönem ve monarşiye karşı verilen mücadele düşünüldüğünde, başka anlamları da olacaktır.

Birbirini izleyen dönemleri, önemli tarihsel olguları ile ve bir dönemin kapanıp yeni bir dönemin açılmasına neden olan koşulları da kapsayan bir biçimde ele alan filmler birbirini takip eder. Filmler farklı dönemleri anlatırlar ancak her birinin yöntemi aynı olmadığı gibi *Marie Antoinette* gibi tarihsel analizi sığ, ideolojisinin eleştirilmesine dahi müsamaha gösterilmeyen bir endüstriyel film de bu filmler arasında yer almıştır. Tarih olarak değerlendirilecek ve değerlendirilemeyecek filmler ayırımından öte tarihin yansımalarının sinemada nasıl çeşitleneceğine dair her biri bir örnek teşkil eder. Evet, tarihsel gerçekler Marie Antoinette'in Avusturya kraliyet ailesinden geldiğini, XVI. Louis ile evlendiğini, Versailles'de yaşadıklarını, çocukları olduğunu, Bastille baskınından sonra saraydan kaçtıklarını, halk arasından “ekmek bulamıyorlarsa pasta yesinler” sözüyle devrimin simgeleşmiş hedeflerinden biri olduğunu söyler. Evet, filmde bunlar vardır. Peki tarih bu mudur? Öne çıkanlar yönetmenin kişisel seçimleri olduğu kadar bir tarih anlayışının da yansımasıdır. Böylelikle Marie Antoinette sarayda sıkılan bir genç kız, asi olarak nitelenmesine yol açabilecek bir biçimde operada ilk alkışçı, aşık genç kadın, anne ve Versailles basıldığından kocası Louis'in destekçisi örnek bir eş olduğunu öğreniriz.

Marie Antoinette'in yaşamını altüst eden devrim böyle bir filmde görünmez bir sahne olarak kalır. Fransız Devriminin "bras nus"ları (çıplak kollular) ya da "sans culotte"leri (baldırı çıplaklar) olmadığı gibi, saraya yürüyen on bin kadın da filmde yer almaz, filmde tek bir kadın vardır talihine üzüntü duyulması amaçlanan. Filmin kendisi de Hollywood'un meşhur tarih türü filmleri listesinde ilk sıraları alır.

*Marie Antoinette* filmi 1768 yılında – çoğu kaynakta bu tarih 1770 olarak geçer- Avusturya'dan ayrılarak Fransa sınırında Fransa'ya teslim edilmesiyle başlar ve 1789 yılında sona erer. Geçen bu zaman dilimi net bir biçimde hissedilmez. Marie Antoinette'in de fiziksel bir değişim geçirdiği söylenemez. Saray yaşamının rutinliğinin dışında zamana dair Louis'in Amerika'da süren savaşa destek olma kararını onayladığı göstermelik toplantılar, çocukların doğumu ve ölümü olur.

Sarayda başlangıçta Avusturya köylüsü olarak karşılanan Marie Antoinette'in Fransız halkındaki karşılığına da yer verilmez. Yozlaşmanın, israfın, boş bir güzelliğin simgesi olan Marie Antoinette'e yoksullara yardım gibi sosyal etkinliklere para ayırmadığı hatırlatılır. Oysa halkı bir nebze olsun hoşnut kılmak için atlanılmaması gerekir yardımların.

*Varennes Gecesi*'nde kral ve kraliçe bir tartışma konusu olarak ortaya çıktıklarında Kontes sarayın yardımlarından bahsettiğinde yolculuk ettiği diğer insanlar bu yardımların aç insanların karnını doyurmayacağını söyler. Tıpkı *Germinal* (Claude Berri, 1993) filminde iktidarın burjuvazinin eline geçtiğinin kesinleşmesinden sonra işçi sınıfının durumundaki değişimlerin yaşama koşullarını iyileştirmediğinin görülmesi gibi. Nitekim, maden işçilerine yapılan yardım ve bağışların iki sınıf arasındaki farkı belirginleştirmekten başka bir işe yaramaz.

Filmlerin tarihsel olarak incelenmesi toplumsal sınıf ve olayların gelişiminin takip edilmesi açısından önemli veriler sunmaktadır. Marie Antoinette 1789'da bitmişti, *Varennes Gecesi* 1791 yılından bir kesit sunarken, *Danton* filmi kraliyet sonrası rejimin karşıt cephelerini Fransız Devrimi'nin 1789 sonrası gelişimini filme alıyordu.

### 4.3.3. Varennes Gecesi ve Sonrası

*Varennes Gecesi* filmi tarihi bir olgudan, Marie Antoinette ve Louis'in monarşi yanlısı Avusturyalı müttefiklerine katılmak üzere sınıra doğru giderken Varennes kasabasında yakalanmalarından yola çıkar.

Kraliyet ailesi 1790'da Versailles sarayından alınır ve Paris'teki Tuileries sarayına getirilir. 1791'deki Avusturya'ya başarısız kaçma girişiminden sonra filmde Casanova tarafından dile getirildiği gibi mahkum edilen bir kralın ölümü de ilan edilmiş gibidir. Bu ölüm monarşinin ölümü anlamına gelmektedir. Varennes gecesinden sonra XVI. Louis 21 Ekim 1792'de, Marie Antoinette ise 16 Ekim 1793'te idam edilirler.

*Varennes Gecesi*'nde bir tarihi olgudan hareketle yaşananlara ilişkin yapılan yorumları aktarmak üzere kurmaca bir başka yolculuk anlatılır. Atlı arabalarla Paris'ten başlayan bu yolculukta yazar Restif de La Breton, Amerikalı demokrat Thomas Paine, sonradan kralın nedimesi olduğunu öğrendiğimiz, kıyafetlerini taşıyan Avusturyalı kontes Sophie de la Borde, Casanova, devrim yanlısı Parisli bir öğrenci, bir burjuva, opera sanatçısı ve kontesin hizmetçisi ile kuaförü diğer yolculardandır. Tüm bu yolcular 1789 sonrasını tartışmak, değerlendirmek üzere bir araya gelmiş gibidirler. Varennes gecesine tanık olanlar böyle bir tartışmanın dışına zaten çıkamazlar.

Ettore Scola bir 18. yüzyıl panoramasını kahramanların rotasını Louis ve Marie Antoinette'in Varennes'e kadar gidebilen rotalarıyla kesiştirerek veriyor ve 18. yüzyılda geçen tarihi bir yol filmi oluyor.

Scola, filmine sinemanın tarihi aktarabilme yeteneğine dair bir girizgahla başlar. Tek tek resimlerin belli bir derinlikle görülebildiği Venedik'ten gelen "büyülü makine"de Fransa'nın yakın tarihini izlemeye davet edilir izleyiciler. Bastille Hapishanesinin düşürülüşü, Versailles sarayına yürüyüş, Marie Antoinette'in sarayın balkonuna La Fayette ile birlikte çıkışı (Coppola'nın filminde yalnız çıkar balkona ve halkı selamlar), Marie Antoinette'in şatafatlı giysisi... Yeni bir eğlence türü yakın tarihi konu almaktadır.

Filmin sonunda aynı büyülü makinenin başına geçildiğinde 1793 yılında giyotinle son bulan resimler gösterilmektedir. Film Varennes gecesini anlatırken öncesi ve sonrasına dair böylelikle bilgi verir. Büyülü makinenin resimlerini harekete geçiren daha gelişkin hali sinemanın belli soyutlamalar, simgesel görüntüler eşliğinde bir devrimin farklı toplumsal kesimlerce nasıl değerlendirildiğini, kralın kitleler üzerindeki etkisinin sıfırlandığını, ölümsüzler katından ölümlüler katına indiğini, “Güneş Kral”ın tarihten silindiğini, kral ve kraliçenin bu yolculuğunun bir kaçma girişimi olarak görüldüğünü, eski rejimin dirilmesi yönünde yapılan bir gayretin nasıl başarısız olduğunu, sıradan insanların beklentilerini ve soylulara bakışlarının ne olduğunu anlatır bir bir. Scola bunu yaparken sıradan insanlarla zaten var olan ancak o yolculukta bulunamayacak dolayısıyla bilinçli bir anakronizm yaparak belli tarihi kişilikleri buluşturur, konuşturur ve tartışır. O yolculuğa gerçekten çıkan Marie Antoinette ve XVI. Louis ise Varennes’te sığındıkları evin üst katında sadece bacaklarıyla görülür. Bu bakış açısı merdiven aralığına doluşan insanların bakış açısıyla görülendir, daha fazlası yoktur.

Fransa’da 1789 tarihiyle birlikte yaşanan değişimlerin arifesinden sıcak yorumların yapıldığı filmde temel ve net olarak yaşanan karşıtlık yarı aydın öğrenciyle, sarayı temsil eden Casanova arasında yaşanır. Marie Antoinette’e benzediği ima edilen, yaşıtı ve onun gibi Avusturyalı olan Kontes’in Varennes’de vulgar kalabalığın tacizine uğraması da bir başka karşıtlıktır. Genel olarak kibar ve sert, nazik ve kaba, dolaylı ve doğrudan davranışların karşıtlığı, haliyle monarşi yanlılarının saygısızlıktan ve kaba saba davranışlardan yakınmasına neden olurken, devrim yanlılarından ise gösterişe, hizmetkara, itaat edene ihtiyaç duyan asalak bir sınıfın eleştirisi duyulur.

*Varennes Gecesi* bir dönemin taraflarının, farklı politik cephelerinin farklı yaşam tarzlarının bir araya getirildiği ve münazara yapıldığı bir tarih filmi olur. Bir tartışma ve bir eleştiri içerir. Her taraf, karşıtının eleştirisine muhatap olur. Tek bir kahraman değil kahramanları olan ve farklı tarihi görüşleri olan kahramanların bir araya gelmesi ve konuşurulması elbette tesadüf değildir.

İtalyanca ismi “il nuovo mondo”, “yeni dünya” anlamında olan film Fransa’da monarşinin devrilmesine, yeni bir rejimin doğuşuna, Fransız devriminin esin



kaynaklarından biri olan Yeni Dünya'daki rejimin kendisine gönderme yapar. Yeni dünya, tüm bu olanları yakın ya da uzak tarihi aktarmada “yeni bir dünya” yaratan iletişim araçlarına ve sinemanın tarihsel gelişimine ilişkin çağrışımlar da taşır.

*Varennes Gecesi* sonrası Fransız Devrimi'nin izini sürmek olacaktır. Kral Çıplak! denilen bir dönemin nasıl devam ettiği yine filmler üzerinden takip edilebilir. Sinema tarihinin klasik filmlerinden biri *Danton* bir “sonra” filmidir örneğin.

Varennes gecesi sonrasında Fransız Devrimiyle sadece Fransa'ya değil yeni bir dünyaya gelecek cumhuriyetin artık bir insan hakları beyannamesi de vardır. *Danton* filmi insan hakları beyannamesi için verilen mücadeleyi arkadaşlarını ve bir devrimin kendi çocuklarını kurban etmesini anlatır. Andrej Wajda'nın filmi *Danton*'un kahramanları, Robespierre ve Danton, Marie Antoinette ve XVI. Louis'nin idam edilmesine karar veren Jakobenlerdir.

*Danton*, Fransız devriminin bir kahraman/karakterinin ismini taşır. Polonyalı yönetmen Wajda'nın filmi Fransız devriminin, bir tarihin yıldönümünün kutlamalarının bir parçası olarak yapılmıştır ve Danton'un taşradan Paris'e geri dönmesiyle başlayıp, giyotine gitmesiyle son bulur. *Danton* filmine ilişkin görüşü sorulan tarihçi Louis Mermaz, filmin dramatik yoğunluğunun etkileyici olduğunu ama tarihsel gerçeklikten sıklıkla bağımsızlaştığını belirtir. Devrim'in mantığı zayıf bir biçimde temsil edilirken, devrimin evlatlarından Danton ve Robespierre'in temsil ettiği toplumsal güçlerden iz yoktur. Film özellikle iki tarihi karakterin, karşılaşmalarının psikolojik tahlilini aktarmakta etkilidir. Ama dönemin pek çok önemli olayına, La Vendee ayaklanması ve sınırda süregiden savaşa dair iz yoktur (Mermaz, 1983).

Fransız Devrimi sonuçları itibariyle, mutlak devletin yerini ulus devlete bıraktığı, siyasal hakimiyetin süreç içerisinde el değiştirdiği ve bir burjuva devrimine dönüştüğü bir devrim olur. Siyasal hakimiyet anayasacılara sonra orta ve büyük ticaret burjuvazisi Jirondenlere onlardan da Jakobenlere geçerek yükselen bir dalga olarak ilerler, her siyasal eğilim devrimi götürebildiği kadar götürür ve arkasından gelen bir müttefike bırakır ya da bırakmak zorunda kalır. Fransız devrimi 1789'dan sonra 1793'te Jakobenlerle doruğa ulaşmış ve 1794'ten sonra gerilemeye başlamıştır.(Arın, 1988,

s.2722) 1795'te kabul edilen anayasa, Jakobenlerin savunduğu 1793 anayasasına göre değil, 1789'a göre de kesin bir gerilemedir. 1789'un Haklar Bildirgesi'nin "insanlar hr ve hakça eğit doğarlar, öyle yağarlar" birinci maddesinin dığarıda bırakılması bu durumu açıklar.

Çıplak Kral'ın hikayesini bilirsiniz. Bir mitin çöküşünü anlatan en iyi meseldir. Tıpkı XIV, XV, XVI. Louis'ler gibi tıpkı Marie Antoinette gibi kendine, giyimine, ihtiğamına düşkün kral ve kraliçelere dairdir. Bu mit bir sınıfın tarih sahnesinden çekilmesidir aynı zamanda.

## 5. SONUÇ

Sinema ve tarih ilişkisinin tartışmaya ve yaratıcılığa en açık olduğu zaman tarihin, tarih yazımının kendisinin de en çok tartışmaya neden olduğu zamana denk geliyor. Tarihte yöntemin, kaynağın zaman içinde değişime uğraması tarih yazımının çeşitlenmesine yol açtığı gibi 1960'larla beraber yükselen ve sonrasında yayılan bir biçimde feministlerin, marksistlerin, postkolonyalistlerin, postmodernistlerin katkı ve etkileriyle tarihe dahil edilenler artmıştır. Sinema tarih için “ciddiye alınır” kaynaklardan biri olurken; tarihin aracısı, aktörü olabilmekte; tarihe farklı yorumlar getirebilmektedir.

Tarihi sosyal bilimlerden bir bilim olarak yeniden tasarlama gayretleri bir yere kadar başarılı olmuştur, tarihçi Cemal Kafadar bir yere kadar bunun hayırlı da olduğunu belirtir. “Ama bir yere kadar”. Sonuç olarak tarih, toplum ve insan bilimleri arasında kendine salıncak kurmuş, hatta bilimsellikle hikaye etme arasında tercih yapmanın da şart olmadığına kanaat getirerek tekil ile bağıni koparmadan yapılardan, süreçlerden, dizgelerden de bahseden bir dil geliştirmiştir (Kafadar, 2009, s. 8).

Tarihe anlatı denmesinin onu bilimden uzaklaştırıp uzaklaştırmayacağı tarihin bilim mi ve edebiyat mı olduğu tartışmalarına bir mesafe üreterek şunu kabul edebiliriz: Tarih sinemaya konu olduğu sürece, sinemada bir anlatıya dönüşür. Tarih özellikle ulus devletin kuruluşunda bir anlatıya dönüşür ve bu anlatı çoğu zaman anlatının ilk hali olan mitlere dayanır. Mitler ulus, ırk ve cinsiyet söz konusu olduğunda geçmişe ait olmaktan çıkarak şimdiki zamana dair de bir söylem ve ideoloji üretirler. Bu mitlerin kullanışı tarihe içkin olduğu gibi bir anlatı olarak sinemaya da içkindir. Mitin tarihsel olarak ele alınışı zaman içinde uğradığı dönüşümü anlamamızı kolaylaştıracaktır. Mitler tarih yazımının sorgulanmasıyla sorgulanırken, sinemacılar için de farklı eğilimler ortaya çıkar. Bir endüstri olarak Hollywood şimdiki zamana politik göndermeleriyle mitleri cilalarken; bir yönetmen mitleri aramızdaki birilerinin anlatısı haline getirir; devrilmiş bir miti günümüz algılayışında yerden kaldırırken bir diğeri yaratılmış mitin döneminde nasıl algılandığı üzerine bir film yapar. Fransız devriminin kendisi de bir toplumsal mitin-monarşinin- alaşağı edilerek yerine bir başka toplumsal mitin-demokrasinin- getirildiği bir dönüm noktası değil midir tarihte. Tüm bu örnekler öncesinde tarihin,

tarih yazımının tarihine sonra değişen tarihle beraber sinemayla yakınlaşmasına bağlı olarak hem bir tarihsel dönemin, figürün eleştirisine hem de sinemanın tarihten farklı olarak kendisine ait dili oluşturan teknik ve yöntemlerle “bildiği tarihi” aktarmakta nasıl etkili olduğunu gözler önüne serebilecektir. Bu durumda tarih yazımı sinemayı neden ihmal etsin ki? Bir aracı olarak, bir kaynak olarak sinemaya olan ihtiyacı bu ekonomi politik, kültürel ve teknolojik koşulların süregittiği yeni bir ihtiyaç ve yeni bir aygıt üretmediği sürece devam edecek görünüyor. Sinema da edebiyata olduğu kadar tarihe de ilgi göstermeye devam edecek. Sadece konu sıkıntısı gibi bir klişeden kaynaklanmayacak elbette bu, sinemacının bir sanatçı olarak tanıklığı, etki/dönüşüm gücünün bilincinde olması da bu ilgiyi canlı kılacaktır.

Tarih yalnız geçmişi bilmekle ilgilenmez. Geçmişi bugünle birleştirerek, bir süreklilik ya da bir kopmayı araştırarak çözümler. Bu çözümlenmeyi sinema da televizyon da içerebilir.

Tarih olan, geçmişte kalan ve bugün anılmaya değer olan olayların yeniden canlandırılmasına sinema, beyaz perdesiyle olanak tanıyor. Bu canlandırma, yeniden kurma bir anlatı olarak tarihin de, sinemanın da ortak kullandığı belli teknik ve yaklaşımlarla gerçekleşiyor: Özdeşleştirme, tipleştirme, romantikleştirme, mitleştirme, yakınlaştırma, uzaklaştırma, vb. Tarihsel yeniden yapılandırmalar, yeniden canlandırmalar ve yeniden kurmalar sinemada farklı yöntemlerin kullanılmasının yanı sıra bu kullanımın yaratıcının; yazarın, yönetmenin, yazar-yönetmenin ya da bir kolektifin toplumsal görüşüne bağlı olarak seçimlerine, söz konusu yöntemlerin tersyüz edilerek yeniden üretilmesine de neden olabiliyor.

Tarih de sinema da bir toplum, bir dünya görüşüne dayanmakta ve sinemada yaratılan dünya görüşü de “gerçek dünya” görüşüyle uyumlu olmaktadır.

Yeniden canlandırma, “olduğu gibi” yanılması ile, nesnel olduğu iddiasıyla öznel olan, resmi yazılı kaynağı, “galiplerin ve galiplerin mirasçılarının” (Benjamin, 2004, s.40-41) tarihini dayanak alarak yapılıyor çoğu zaman. Yeniden canlandırma yorum yapmaz görülebiliyor ama yorum zaten tarihe içkin olduğu gibi film her zaman şimdiye ait oluyor ve bu zamansal farklılık dahi alımlamanın değişmesi ile farklı

yorumlara yol açabiliyor. Tartışılan sadece yeniden canlandırılan “geçmişe ait”, “tarihi karakter” mitlerdir. Nitekim mitlerle tarih yazılabildiği tarih boyunca görülmüştür. Ve mitler, üzerinde uzlaşılan anlamların dışına çıktığında şimdiki zamanda alımlandığında aşına olduğumuz, sonu gelmez tartışmaların ortaya çıkmasına neden olabiliyor.

Sinema, tarihi genel, büyük, resmi ya da konvansiyonel olarak anlatabilir.

Sinema, bunun tersini yaparak, tarihi “tarihin yetim bıraktığı” sıradan insan ve sıradan olaylarla anlatabilir.

Sinema devletin tarihini yazmak üzere kaydedilmiş görüntüler üzerinden dahi karşıt bir çözümlene gücüne sahiptir. Sinema bu karşıt çözümlene için yeni bir üretim de gerçekleştirebilir, bu üretim için gerekli koşulları yeniden canlandırabilme gücüne de sahiptir.

Görüntüler sinemada tek başına ifade ettiğinden daha farklı ve etkili bir cümleye, belli bir bağlamda sunulmasından ve başka görüntülerle yan yana gelmesinden dolayı, ulaşabilir.

Sinema bir tarih bilinci oluşturabilir. Sinema tarih görüşümüzü, tarih bilincimizi ve tarih bilginizi etkiler, belirler, dönüştürebilir. ABD'nin tarih bilincini sinemayla oluşturması konuya verilebilecek en belirgin örnektir. Sinema ve tarih ilişkisini inceleyen tarihçiler (Marc Ferro, Robert Rosenstone, Pierre Sorlin, Cemal Kafadar) için de bu bir inceleme konusu olmaktadır. Hangi filmlerle nasıl bir tarih bilinci oluştuğuna, bu filmlerde tarihin nasıl aktarıldığına dair filmleri inceleyerek, çözümlenerek öngörülerde bulunmak mümkündür. Sinema tarih ilişkisinde yeni bir dönem ya da yönelim bugün daha da belirgin hale gelmiş, yüksek sesle kitaplarda yer almaya başlamıştır. Sinema bir tarihyazım aracı olarak görülür ve böylelikle değerlendirmelere konu olur. Tarihçilerin sinemaya yaklaşımı geçmişten oldukça farklıdır. Bu farklılık tarihyazımının kendi içinde yaşadığı dönüşümler kadar sinemanın tarihe ilişkin güçlü ve önemli yapıtlar ortaya koymasıyla da ilgilidir. Tarihin geldiği noktada; tekil olanın hikaye edilmesi, gündelik olanın anlatılması vb. tarihin sinema anlatısının temel özelliklerine yaklaşırken bir yandan da tarih sinemada her daim kırılmalarla yansır. Bu iki saptama çelişkili gibi dursa da her filmin somut tahliliyle bu

çelişkinin derinleştiği (yapaylık, abartma ve tarihten, tarihi anlatmaktan çok başka kaygıların öne çıkması durumlarında) gibi ortadan kalktığı da (belli olguların yorumlanması ve analizini içeren bir çalışma içermesi durumu) saptanabilir. Örneğin; bu çalışmanın sonunda bu çelişkinin belli filmlerde (*300 Spartalı*, *Apokalypto*, *Marie Antoinette*) saptanması mümkün olmuştur. “Somut filmin somut tahlilinin” yapılması bu bakış açısında daha da önem kazanır.

Bu çalışmada ele alınan filmler farklı dönem ve eğilimleri temsil ederek tarihin sinemadaki yansımalarının farklılaştığını göstermektedir. Bu farklılık sadece tarihe değil sinemaya da farklı yaklaşımların sonucudur. Hem anlatı yöntemleri, hem tarih görüşleri hem de sinemaya bakışları (ticaret ve sanat arasında savrulan) birbirinden ayırdelecek ölçüde farklı dünyalara ait olduğu teslim edilebilir. Aristotelesçi (*Apokalypto*) ya da Brechtçi (*Kumpanya*), modernist nesnel (*XIV. Louis'in İktidara Gelişi*) ya da postmodernist öznel (*Marie Antoinette*), resmi tarih gölgesinde (*300 Spartalı*) ya da resmi tarihe karşı (*Kitera'ya Yolculuk*) olan tüm filmler sinema ve tarihte farklı söylem ve biçimsel unsurlar içerdiği gibi geçmişe bakışları da farklılaşmaktadır.

Sinemanın tarihle en çok ilgilendiği dönemler tarihin de en hareketli olduğu dönemler olmaktadır. Ticari sinema tarihin “ihtişamı”yla ve “savaş”ıyla, yani antik çağ insanlarıyla, ortaçağın kral ve krallıklarıyla, Fransız Devrimi, İkinci Dünya Savaşı ve ABD'nin askeri müdahaleleriyle ilgilenirken, ticari olmayan sinema ise tarihin hesaplaşma noktalarında karşımıza çıkabilmektedir. Ele aldığımız Angelopoulos filmlerinden *Kumpanya*, *Kitera'ya Yolculuk* ve *Ulis'in Bakışı* için de bu geçerlidir. Tarih incelemeleri için her filmin aynı ilgiye uğrayacağını düşünmek yanlış olacaktır. Nitekim *300 Spartalı* gibi filmler “tarihi çarpıttığı” yönünde tarihçiler tarafından eleştirilirken, *XIV. Louis'in İktidara Gelişi* filmi tarihçiler için de bir referans haline gelebilmektedir.

Tarih ve sinemanın çekimli ilişkisi sinema kuramına da katkıda bulunmaktadır. Sinemanın tarih perspektifinden incelenmesi ya da tarih için sinemanın taşıyacağı rol ya da roller sadece tarih değil sosyal bilimler için de bir çalışma alanı olarak tarif edilebilecektir. İnsanların tarihini yazmak için onları anlamak, deneyimlerini anlamak

ve hissetmek ve elbette yorumlamak gerekir. Sinemacının da yaptığı da bundan farklı değildir. Tarihten başlayarak sinemaya uzanan bir eksen üzerinde iki alanın birbiriyle, sinemanın başlangıcından beri varolan, çekimli ilişkisinin çok boyutluluğu dikkat çekicidir. Bu çekicilik konuyla ilgili başka çalışmalar yapılmasına da neden olabilecektir.

“Başladığımız Yerdir, Son”<sup>26</sup>

(Eliot, 1959, s. 58)

---

<sup>26</sup> Orjinali T. S. Eliot’un Four Quartets (1959) kitabında yer alan Little Gidding şiirinden. “*What we call the beginning is often the end/ And to make an end is to make a beginning./ The end is where we start from. And every phrase/ And sentence that is right (where every word is at home/ Taking its place to support the others,/ The word neither diffident nor ostentatious,/ An easy commerce of the old and the new/ The common word exact without vulgarity/ The formal word precise but not pedantic/The complete consort dancing together)/ Every phrase and every sentence is an end and a beginning.*” ve Türkçesi “*Başlangıç dediğimiz bizim çoğunlukla sondur/Ve bir sona varmak bir başlangıç yapmaktır. Başladığımız yerdir son. Ve her ifade / Ve doğru olan cümle (her sözcüğün evde olduğu yerde, / Yerini alarak diğerlerini desteklemek için,/ Ne çekingen ne de gösterişli olan sözcük,/ Eskinin ve yeninin kolay bir alım-satımı,/ Ortak sözcük kesin kabalık olmayan,/ Resmi sözcük kusursuz fakat titiz olmayan,/ Eksiksiz ahenkle birlikte danseden)/ Her ifade ve her cümle bir son ve bir başlangıçtır.*”

# **EKLER**



## Ek 1: Bir Tarih Yaklaşımı: Brecht Şiiri

### *Okumuş Bir İşçi Soruyor*

*Yedi kapılı Teb şehrini kuran kim?  
Kitaplar yalnız kralların adını yazar.  
Yoksa kayaları taşıyan krallar mı?  
Bir de Babil varmış boyuna yıkılan,  
kim yapmış Babil'i her seferinde?  
Yapı işçileri hangi evinde oturmuşlar  
altınlar içinde yüzen Lima'nın?  
Ne oldular dersin duvarcılar Çin Seddi bitince?  
Yüce Roma'da zafer anıtları dikenler?  
Sezar kimleri yendi de kazandı bu zaferleri?  
Yok muydu saraylardan başka oturacak yer  
dillere destan olmuş koca Bizans'ta?  
Atlantid'de, o masallar ülkesinde bile,  
boğulurken insanlar uhyan denizde bir gece yarısı,  
bağırıp imdat istedilerdi kölelerinden.*

*Hindistan'ı nasıl aldı tüysüz İskender?  
Tek başına mı aldıydı orayı?  
Nasıl yendiydi Galyalıları Sezar?  
Bir ahçı olsun yok muydu yanında onun?  
İspanyalı Filip ağladı derler  
batınca tekmil filosu.  
Ondan başkası acaba ağlamadı mı?  
Yedi Yıl Savaşı'nı İkinci Frederik kazanmış ha?  
Yok muydu ondan başka kazanan?*

*Kitapların her sayfasında bir zafer yazılı.  
Ama pişiren kimler zafer aşını?  
Her adımda fırt demiş fırlamış bir büyük adam.  
Ama ödeyen kimler harcanan paraları?*

*İşte bir sürü olay sana  
Ve bir sürü soru*

Bertolt Brecht

## Ek 2: Gündelik Hayatın İçindeki Tarihe Dair: Boris Ryzhy Şiiri

### *Cinema*

*I suddenly remembered eighties  
standing with a crowd by the cinema  
Dawn, a load of hairy boys  
and an early March thaw.*

*Iron smelted across land  
And thank building is planned.  
Life's shitty, but floats past nicely,  
Girls come along to the dance.*

*Jeans are imported from America  
And sold for a half a month's wage  
by intelligent lads have found  
their calling out on the square.*

*A pretty Komsomolka girl  
slightly creased, on a balcony,  
she's been flying all night like Thumbelina  
in the arms of a deputy*

*But still, the film comes to an end  
And everything else does too:  
The crowds are leaving and the son  
Of man is rolling on the cafeteria floor.*

[www.borisryzhy.com](http://www.borisryzhy.com)

*Rusça'dan İngilizce'ye Çeviri Sasha Dugdale  
Modern Poetry in Translation 3/1/2004*

## ***Sinema***

*Birden seksenler geldi aklıma  
kalabalıkta sinemanın yanında dikiliyorum  
Şafak vakti, bir sürü kıllı erkek  
Ve erken bir Mart ılıması havada*

*Topraktan demir eritilmiş  
Ve şükran binası planlanmış  
Hayat boktan, fakat akıp gidiyor güzelce  
Kızlar dans etmeye geliyor*

*Kotlar Amerika'dan ithal  
Aylık maaşın yarısına satılıyor  
seslerini meydanda bulan  
akıllı gençler tarafından*

*Şirin bir Komsomolka kızı  
bi balkonda, hafifçe kırışmış  
parmak kız gibi uçtu bütün gece  
bir liderin kollarında*

*Ama yinede, film sonuna geliyor  
Ve başka herşey de  
Kalabalıklar gidiyor ve adamın oğlu  
Kafeteryanın zemininde yuvarlanıyor*

*İngilizce'den Türkçe'ye Çeviri Haydar Köyel ve Seray Genç  
02/07/2010*

### **Ek 3: Angelopoulos Filmografi**

- Zamanın Tozu, The Dust of Time (2008) "I skoni tou hronou"
- To Each His Own Cinema (2007) (segment "Trois Minutes"), "Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence"
- Üçleme: Ağlayan Çayır, Trilogy: The Weeping Meadow (2004), "Trilogia: To livadi pou dakryzei"
- Sonsuzluk ve Bir Gün, Eternity and a Day (1998), "Mia aioniotita kai mia mera"
- Ulis'in Uyanışı, Lumière and Company (1995) (as Theo Angelopoulos), "Lumière et compagnie"
- Ulis'in Bakışı, Ulysses' Gaze (1995), "To vlemma tou Odyssea"
- Leyleğin Geciken Adımı, Suspended Step of the Stork (1991), "To meteoro vima tou pelargou"
- Puslu Manzaralar, Landscape in the Mist (1988), "Topio stin omichli"
- Arıcı, Beekeeper (1986), "O Melissokomos"
- Kitera'ya Yolculuk, Voyage to Cythera (1984), "Taxidi sta Kythira"
- Akropolis'e Dönüş, Athens, Return to the Acropolis (1983) (TV), "Athina, epistrofi stin Akropoli"
- The Reporters, "Oi reporters" (1 episode, 1981)
- Chorio ena, katikos enas (1981) TV episode
- Büyük İskender, Great Alexander (1980), "O Megalexandros"
- Avcılar, The Hunters (1977), "Oi kynigoi"
- Kumpanya, The Travelling Players (1975), "O Thiasos"
- 36 Günleri, Days of 36 (1972), "Meres tou '36"
- Reconstruction (1970), "Anaparastasi"
- Broadcast (1968), "Ekpombi"
- Forminx Story (1965), "Peripeteies me tous Forminx"

#### **Ek 4: Kumpanya Filmindeki Tanıklıklar: Agamemnon, Elektra ve Pylades'in Monologları**

Yıl 1940

Agamemnon: Bu arada Türkler Karahisar'ı işgal etti.1922 yılının Ağustosundaydık. Cephe bölünüyordu. Askerlerimiz silahlarını atıp geri dönmüştü. Artık Yunan ordusu diye bir şey kalmamıştı. Tamamen yıkıma uğramıştı. Ben Aya Triada'dan yüzerek bir İtalyan gemisine çıkmayı başarmıştım. Tanrı'ya şükür İtalyanlar vardı. Küçük Asya'da onların da emelleri vardı ama onlar daha insaniydi. Gemilerini mültecilerle doldurup onları Yunan toprağına getiriyorlardı. Kendi çıkarları için savaşın çıkmasına sebep olan Fransızlar, Amerikalılar ve özellikle İngilizler ise en kötü davranışlarda bulunuyorlardı. O gemiye bindiğimde üzerimde pantolonumdan başka bir şeyim yoktu. Sonunda Keratsini'ye vardık. Çok açtım. Canım fena halde yağda pişmiş makarna çekiyordu. Durmadan kendi kendime, “keşke yiyecek bir şeylerim olsaydı!” diyordum. Denize atladım. Diğerleri de atladılar. Kıyıya vardığımda yaşlı bir çoban gördüm. Giymem için bana eski bir gömlek verdi. Sakız adalı bir adamla Pire'ye gitmek üzere yola çıktım. Fasulye pişirilen bir taşra hanına geldik. İçeride bir çift vardı. Onlardan bir bardak su istedim. “Nerelisiniz” diye sordular. “İlk Küçük Asya Mültecileriyiz” dedim. “Oturun” dedi çift, “onlara yiyecek bir şeyler verin.” Birer tabak fasulye yedik. Bize reçine şarabı ikram ettiler. Sonunda kralcı oldukları ortaya çıktı. “Üzülmeysin” dediler, “bir gün topraklarımızı geri alacağız.” Bizansın son kralı üzerine bazı saçmalıklardan daha söz ettiler. “Karnım doydu, teşekkür ederim, hoşçakalın!” dedim ve oradan ayrıldık. Çok sinirlenmişim. Geceyi Pire'de bir kilisede geçirdik. Bütün mülteciler orada toplanmıştı. Bir el arabasının içinde uyudum. Sabahleyin, Sakız adalı yol arkadaşına, “gidip iş bulacağız” dedim. “Nerede?” dedi. “Nerede tüten bir baca görürsek orada.” Nihayet bir tane gördük. Yalınayaktım. Fabrikanın bekçisine sordum: “Afedersiniz. Biz mülteciyiz. Bize göre iş var mı?” dedim. “İçeri gelin” dedi. Bize günde iki drahmi ve yatacak yer verdiler. Hiç yoktan iyiydi! Bu arada ben ailemin başına neler geldiğini merak ediyordum. Eski bir komşumuzu gördüm. Aktör Vassilis'in

kardeşiydi. “Büyük abin kayboldu” dedi bana. “Baban, annen ve ufaklık Mytilene’de ayrıldılar.” Onları bulmak için yeri göğü aradım. Ama bulamadım...

Yıl 1945

Elektra: Almanlar ülkeyi terkettikten sonra, 1944 sonbaharında, Ekim ayında General Scobie önderliğinde İngilizler Atina’ya girdi ve Milli Birlik’in ilk hükümeti kuruldu. Büyük bir ilgi ve gösterilerle karşılandı. Çünkü hepimiz kurtuluşa inanıyorduk. Bu nedenle, anlaşmazlığın ortaya çıkışını, Scobie’nin Halk Ordusu’nun dağıtılmasını bildiren ultimatomundan sonra komünist bakanların istifalarını ve Nazi işbirlikçilerinin serbest kalıp, Scobie tarafından silahlandırılmış olarak görünce ihanete uğramış hissettik. Bize gösteriye katılmamızı söylediler. Ama aslında halk kendiliğinden sokaklara dökülüyordu. Bunu İngilizler planlamıştı. Silahlı karşılaşma istiyorlardı. Ancak bizim bundan haberimiz yoktu. Halk ellerinde bayraklar büyük bir coşkuyla haykırarak sokaklara dökülmüştü. Aralık ayının o pazar günündeki darbe bizi şaşkınlığa uğrattı. Pek çok kişi çocuklarını getirmişti. Kimse böyle bir şey beklemiyordu. Meydanları yığınlar doldurmuştu. İnanılmaz bir görüntüydü. King George Oteli’nin çatısında, kraliyet sarayının alınlıklarında onlar vardı. Her yanda silahlarının namlularını görebiliyorduk. Etrafımızı polis sarmıştı. Kalabalık bağıriyordu. Birden silah sesleri duyduk! Ben meydanın tam ortasında duruyordum. Meçhul Asker Mezarı’nın yakınlarında biri vurulmuştu. İnsanlar onun kanına bayrak batırdı ve bağirmaya başladı. Özgürlük! Özgürlük! İşgallere Son! Ve alınlıklardan üzerimize ateş etmeye devam ettiler. Ansızın meydanda biri vuruldu. Hepimiz yere düştük. Yanımda borazanı olan bir çocuk vardı. Yaralanmıştı... Ama ayağa kalktı, kaldırımında dikilip, bağırdı: “Bir kez daha haykırmak istiyorum, borumu üfleme istiyorum.” Yere düştü. Onu götürdüler. Hatırlamıyorum. Yeniden toplandık ve yürüyüşe geçtik. Biraz ilerideki köşe başında bir polis topluluğu vardı. Etraflarını sarıp silahlarını aldık. Ama diğerleri çatıdan bize ateş etmeye devam ettiler. Bizse yürümeye devam ettik. İngilizler ve Amerikalılar, King George Oteli’nin pencerelerinden kayıtsızca bizi izliyorlardı.

Omonia Meydanı'na geldik. Orada bize ikinci kez ateş açtılar. Yaklaşık on kişi yaralandı. Kimileri hastaneye kaldırıldı. Daha iyi durumda olanları, civardaki evlerden söktüğümüz kapılardan yaptığımız sedyelerle yanımıza aldık. Ölenler, ertesi gün, 4 Aralık'ta gömüldü. Yeniden sokaklara çıktık. Geriye dönerken Omonia Meydanında faşistler tarafından yine saldırıya uğradık. Hatırladığım tek şey, meydanda yüzüstü uzanmış kalabalık ve otelden meydana yönelmiş namlulardı. İki gün içinde 28 kişi öldü, 200'den fazla kişi yaralandı. Aynı gece Halk Ordusu karakollara saldırılar yaparak karşılık verdi. Savaş başladı. Barikatlar... Atina Savaşı 33 gün sürdü.

Yıl 1950

Pylades: 1947 yılının sonlarına doğru yakalandım. Vourla'ya götürüldük. Hapishaneye çevrilmiş eski bir genelevdi. Orada bulunanların hepsi politik tutuklular. Sonra Vourla'dan Lavrion'a, sonra da Makronissos adasına götürüldük. Direnişçilerden başka kimseler de vardı. Askerler, polisler, hırsızlar, Yehova şahitleri... Üzerlerimizi aradılar. Saatlerimizi, kalemlerimizi... neyimiz varsa aldılar. Bazıları için işkenceler hemen başladı. Komünist Parti karşıtı bir bildiriye imzalamayınca sorgulama bitiyordu. Üst kattaki askeri karakolda işkence görecektim. Bana: “Dinle, bildiriye imzalamazsan buradan asla çıkamazsın” dediler. Beni paramparça etseniz de imzalamayı kabul etmiyorum, dedim. İki üç saat sonra hiçbir zarar görmemiş bir halde beni aşağı götürdüler. Seni dövmedik ama topallıyormuş gibi yap da dövdüğümüzü sansınlar dedi. Saat sekiz gibi beni polis karakoluna götürdüler. Çavuş beni keçi gibi baş üstü tuttu ve fena halde dövdü. O yorulunca diğerleri vurup tekmelemeye başladılar. İki kere baygın düştüm. Sonra bizi dışarı çıkardılar. Kış mevsimiydi, şubat ayı... Diğer tutuklular da oradaydı. Bizi onar metre arayla dizdiler. Bir kişi bekçilik yapıyordu. Sabahleyin bizi tekrar dövdüler. Sonra denizden büyük kayalar taşımak için götürüldük. Kayaları tepeye çıkarıp sonra yine aşağı götürecektik. Hiç amaçsız. İşkence gören tutuklulardan biri veremliydi. Tepeye çıktı ama göğsü buna dayanamadı. Zirveye ulaştığında kan tükürmeye başladı. Onu hastaneye götürdüler. Bizi her akşam 5'ten 7'ye 8'e kadar dövüyorlardı. Ve geceleri, uyduklarında birbirimizle konuşmayalım diye bizi birbirimizden uzak tutuyorlardı. Ayaklarımız o kadar şişmişti ki ayakkabılarımızı

patlatıyorlardı. Dayak yüzünden yürüyemiyordum. Elinde sopa olan bir gardiyan bana bağırdı: Koş, koş! Kendimi zor sürükleyebilirken nasıl koşacaktım ki. İki hafta boyunca işkence gördüm. Her inen darbe ve benim iniltilerimle diğerleri nefeslerini tutuyorlardı. Yavaş yavaş diğerleri bir bir vazgeçmeye başladılar. İmzalamamış olan yalnızca 5-6 kişi kalmıştı. Üzerimizdeki baskıyı arturdular. Bir akşam alacakaranlıkta geldiklerini gördüm. Diğer birimlerin gardiyan ve işkencecileri... Avlarına yaklaşan hayvanlar gibiydiler. Dışarıda ıslak toprağın üzerindeydik. Etrafımızı sardılar. Bu sefer, diye düşündüm, işimizi bitirecekler. Yanımdakine döndüm, “bu gece pek iyi görünmüyor, Vassilis” dedim. Daha fazla dayanamadım. Kendimi yukarı doğru çektim ve imzalayacağımı söyledim. Çavuş sevinçle bir içki ister misin diye sordu. Onlara hiçbir şey istemem dedim. Beni bir çadıra götürüp bıraktılar. İki saat sonra Vassilis'i getirdiler, ölmemişti ama feci haldeydi. İmzalamamıştı!



## **Ek 5: Amerikan Listelerinden Epik-Tarihi Filmlerden Seçmeler**

### **Erken Dönem Epik Filmler**

Quo Vadis? (1912, It.)  
Cabiria (1914, It.)  
Judith of Bethulia (1914)  
The Birth of a Nation (1915)  
Intolerance (1916)  
The Four Horsemen of the Apocalypse (1921)  
Orphans of the Storm (1921)  
The Covered Wagon (1923)  
The Ten Commandments (1923) (remade 1956)  
The Thief of Bagdad (1924)  
The Battleship Potemkin (1925, USSR)  
The Big Parade (1925)  
Ben-Hur (1926) (remade 1959)  
King of Kings (1927) (remade 1961)  
Napoleon (Fr.) (1927)  
The Sign of the Cross (1932)  
Cavalcade (1933)  
Cleopatra (1934)  
Anna Karenina (1935)  
The Crusades (1935)  
The Last Days of Pompeii (1935)  
Mutiny on the Bounty (1935)  
San Francisco (1936)  
The Adventures of Robin Hood (1938)  
Alexander Nevsky (1938, USSR)  
In Old Chicago (1938)

Drums Along the Mohawk (1939)  
Gone With The Wind (1939)  
Northwest Passage (1940)  
Ivan the Terrible, Part I and II (1944, 1946, USSR)  
Wilson (1944)  
The Best Years of Our Lives (1946)  
Duel in the Sun (1946)  
Anna Karenina (1947)  
The Fountainhead (1949)  
Madame Bovary (1949)  
Samson and Delilah (1949)  
Quo Vadis? (1951)  
The Greatest Show on Earth (1952)  
Julius Caesar (1953)  
The Robe (1953)  
Seven Samurai (1954, Jp.)  
Sign of the Pagan (1954)  
Giant (1956)  
Lust for Life (1956)  
The Ten Commandments (1956)  
War and Peace (1956)  
The Bridge on the River Kwai (1957)  
Ben-Hur (1959)

**Greatest Early Epic Films**

<http://www.filmsite.org/epicsfilms3.html>

## **Son Dönem Epik Filmler**

Exodus (1960)

Spartacus (1960)

El Cid (1961)

King of Kings (1961)

Barabbas (1962)

How the West was Won (1962)

Lawrence of Arabia (1962)

The Longest Day (1962)

Cleopatra (1963)

The Great Escape (1963)

55 Days at Peking (1963)

Sodom and Gomorrah (1963)

The Fall of the Roman Empire (1964)

Doctor Zhivago (1965)

The Greatest Story Ever Told (1965)

The Bible: In the Beginning... (1966)

Hawaii (1966)

A Man For All Seasons (1966, UK)

The Sand Pebbles (1966)

2001: A Space Odyssey (1968)

Patton (1970)

Ryan's Daughter (1970)

The Godfather (1972)

The Poseidon Adventure (1972)

The Godfather, Part II (1974)

The Towering Inferno (1974)

Barry Lyndon (1975)

The Man Who Would Be King (1975)

Nashville (1975)  
The Wind and the Lion (1975)  
1900 (1976)  
Star Wars Trilogy (1977)  
Apocalypse Now (1979)  
Heaven's Gate (1980)  
Reds (1981)  
Gandhi (1982)  
Amadeus (1984)  
Dune (1984)  
Passage to India (1984)  
Once Upon a Time in America (1984)  
Out of Africa (1985)  
Ran (1985, Jp.)  
The Mission (1986)  
Empire of the Sun (1987)  
The Last Emperor (1987)  
The Last Temptation of Christ (1988)  
Glory (1989)  
Dances with Wolves (1990)  
JFK (1991)  
The Last of the Mohicans (1992)  
Malcolm X (1992)  
Gettysburg (1993)  
Jurassic Park (1993)  
Schindler's List (1993)  
Apollo 13 (1995)  
Braveheart (1995)  
Nixon (1995)  
The English Patient (1996)  
Kundun (1997)  
Titanic (1997)

Elizabeth (1998)  
Saving Private Ryan (1998)  
Gladiator (2000)  
The Patriot (2000)  
The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001)  
The Lord of the Rings: The Two Towers (2002)  
The Lord of the Rings: The Return of the King (2003)  
Master and Commander: The Far Side of the World (2003)  
Alexander (2004)  
The Passion of the Christ (2004)  
Troy (2004)  
Kingdom of Heaven (2005)  
The New World (2005)  
Letters From Iwo Jima (2006)  
The Queen (2006)  
300 (2007)  
Che (2008)

### **Greatest Recent Epic Films**

<http://www.filmsite.org/epicsfilms3.html>

## **Amerikan Film Enstitüsü En İyi 10 Film Listesi**

Lawrence of Arabia (1962)

Ben-Hur (1959)

Schindler's List (1993)

Gone With The Wind (1939)

Spartacus (1960)

Titanic (1997)

All Quiet on the Western Front (1930)

Saving Private Ryan (1998)

Reds (1981)

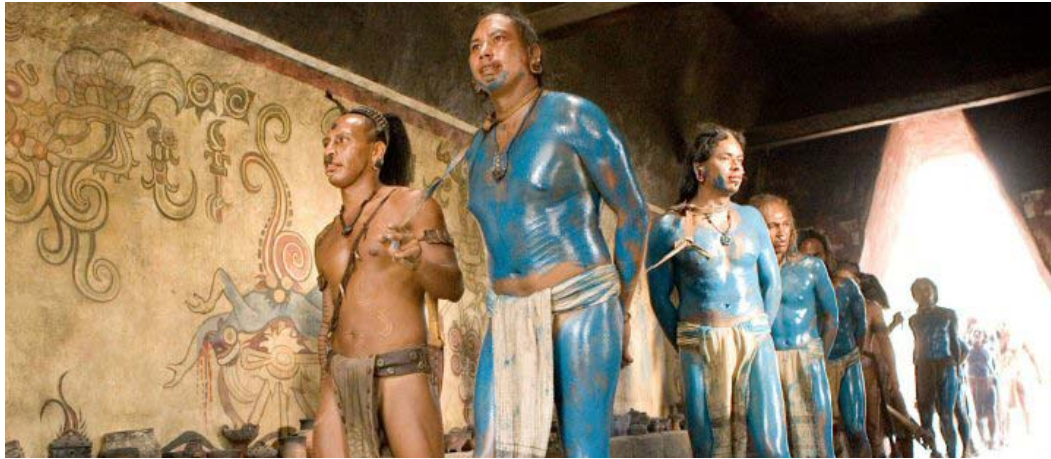
The Ten Commandments (1956)

## **AFI's 10 Top 10 Film Genres**

<http://www.filmsite.org/afi10toptennoms10.html>

## Ek 6: Bölüm 4'te Analiz Edilen Filmlerin Künyeleri

<b>Film Adı:</b>	<b>Apokalipto</b>
<b>Orijinal Adı:</b>	Apocalypto
<b>Yönetmen:</b>	Mel Gibson
<b>Senaryo:</b>	Mel Gibson, Farhad Safinia
<b>Yapım Yılı:</b>	2006
<b>Yapım Ülkesi:</b>	ABD
<b>Dil:</b>	Maya dili
<b>Süre:</b>	139 Dakika
<b>Oyuncular:</b>	Rudy Youngblood, Dalia Hernández, Jonathan Brewer, Morris Birdyellowhead, Carlos Emilio Báez, Amilcar Ramírez, Israel Contreras, Israel Ríos, María Isabel Díaz, Espiridion Acosta Cache, Mayra Serbulo, Iazua Larios, Lorena Herandez, Itandehui Gutierrez, Sayuri Gutierrez
<b>Yapımcılar:</b>	Vicki Christianson, Bruce Davey, Ned Dowd, Mel Gibson, Sergio Miranda, Farhad Safinia
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Dean Semler
<b>Kurgu:</b>	John Wright
<b>Orijinal Müzik:</b>	James Horner
<b>Ses:</b>	Kami Asgar
<b>Sanat Yönetmenleri:</b>	Roberto Boneli, Naaman Marshall, Theresa Wachter
<b>Set:</b>	Jay Aroesty
<b>Kostüm Tasarımı:</b>	Mayes C. Rubeo



Resim 1. Apokalipto

<b>Film Adı:</b>	<b>300 Spartalı</b>
<b>Orijinal Adı:</b>	300
<b>Yönetmen:</b>	Zack Snyder
<b>Senaryo:</b>	Zack Snyder, Kurt Johnstad, Michael Gordon
<b>Yapım Yılı:</b>	2006
<b>Yapım Ülkesi:</b>	ABD
<b>Dil:</b>	İngilizce
<b>Süre:</b>	117 Dakika
<b>Oyuncular:</b>	Gerard Butler, Lena Headey, Dominic West, David Wenham, Vincent Regan, Michael Fassbender, Tom Wisdom, Andrew Pleavin, Andrew Tiernan, Rodrigo Santoro, Tyler Neitzel, Stephen McHattie, Greg Kramer, Alex Ivanovici, Kelly Craig
<b>Yapımcılar:</b>	Steve Barnett, Mark Canton, Bernie Goldmann, Gianni Nunnari, Josette Perrotta, Jeffrey Silver
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Larry Fong
<b>Kurgu:</b>	William Hoy
<b>Orijinal Müzik:</b>	Tyler Bates
<b>Ses:</b>	Sarah Bourgeois
<b>Sanat Yönetmenleri:</b>	Isabelle Guay, Nicolas Lepage, Jean-Pierre Paquet
<b>Set:</b>	Paul Hotte, Philippe Lord
<b>Kostüm Tasarımı:</b>	Michael Wilkinson



**Resim 2.300 Spartalı**



<b>Film Adı:</b>	<b>Kumpanya</b>
<b>Orijinal Adı:</b>	O Thiasos
<b>Yönetmen:</b>	Theodoros Angelopoulos
<b>Senaryo:</b>	Theodoros Angelopoulos
<b>Yapım Yılı:</b>	1975
<b>Yapım Ülkesi:</b>	Yunanistan
<b>Dil:</b>	Yunanca
<b>Süre:</b>	230 Dakika
<b>Oyuncular:</b>	Eva Kotamanidou, Aliko Georgouli, Vangelis Kazan, Stratos Pahis, Maria Vassiliou, Petros Zarkadis, Kiriakos Katrivanos, Giannis Fyrios, Nina Papazaphiropoulou, Alekos Boubis, Grigoris Evangelatos, Giorgos Tzifos, Kosta Stiliaris
<b>Yapımcı:</b>	Giorgos Papalios
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Giorgos Arvanitis
<b>Kurgu:</b>	Takis Davlopoulos, Giorgos Triandafyllou
<b>Orijinal Müzik:</b>	Loukianos Kilaidonis
<b>Ses:</b>	Thanassis Arvanitis, Ilias Panagiotopoulos
<b>Kostüm Tasarımı:</b>	Giorgos Patsas



**Resim 3. Kumpanya**

<b>Film Adı:</b>	<b>Kitera'ya Yolculuk</b>
<b>Orijinal Adı:</b>	Taxidi sta Kythira
<b>Yönetmen:</b>	Theodoros Angelopoulos
<b>Senaryo:</b>	Theodoros Angelopoulos, Tonino Guerra, Thanassis Valtinos
<b>Yapım Yılı:</b>	1984
<b>Yapım Ülkesi:</b>	Yunanistan, İtalya, İngiltere, Batı Almanya
<b>Dil:</b>	Yunanca
<b>Süre:</b>	120 dakika
<b>Oyuncular:</b>	Manos Katrakis, Mairi Hronopoulou, Dionysis Papagiannopoulos, Dora Volanaki, Giulio Brogi, Giorgos Nezos, Athinodoros Prousalis, Mihalis Giannatos, Vasilis Tsaglos, Despoina Geroulanou, Akis Kareglis, Ahilleas Abazis, Eirini Koumarianou
<b>Yapımcılar:</b>	Theodoros Angelopoulos, Giorgis Samiotis
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Giorgos Arvanitis
<b>Kurgu:</b>	Giorgos Triandafyllou
<b>Orijinal Müzik:</b>	Eleni Karaindrou
<b>Ses:</b>	Nikos Ahladis
<b>Set:</b>	Mikes Karapiperis
<b>Kostüm Tasarımı:</b>	Giorgos Ziakas



**Resim 4.Kitera'ya Yolculuk**

<b>Film Adı:</b>	<b>Ulis'in Bakışı</b>
<b>Orijinal Adı:</b>	To vlemma tou Odyssea
<b>Yönetmen:</b>	Theodoros Angelopoulos
<b>Senaryo:</b>	Theodoros Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris, Giorgio Silvagni
<b>Yapım Yılı:</b>	1995
<b>Yapım Ülkesi:</b>	Yunanistan, Fransa, İtalya, İngiltere, Almanya, Yugoslavya, Bosna-Hersek, Arnavutluk, Romanya
<b>Dil:</b>	Yunanca, Bulgarca, Arnavutça, Sırpça, Romence
<b>Süre:</b>	179 dakika
<b>Oyuncular:</b>	Harvey Keitel, Erland Josephson, Maia Morgenstern, Thanasis Vengos, Giorgos Mihalakopoulos, Costas Santas, Dora Volanaki, Mania Papadimitriou, Giorgos Konstas, Thanos Grammenos, Alekos Oudinotis, Angel Ivanof
<b>Yapımcılar:</b>	Theodoros Angelopoulos, Eric Heumann, Herbert G. Kloiber, Amedeo Pagani, Giorgio Silvagni
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Giorgos Arvanitis, Andreas Sinanos
<b>Kurgu:</b>	Yannis Tsitsopoulos, Takis Koumoundouros
<b>Orijinal Müzik:</b>	Eleni Karaindrou
<b>Ses:</b>	Thanassis Arvanitis, Yiannis Haralambidis,
<b>Set:</b>	Miodrag Nikolic, Giorgos Patsas
<b>Kostüm Tasarımı:</b>	Giorgos Ziakas



**Resim 5.Ulis'in Bakışı**

<b>Film Adı:</b>	<b>XIV. Louis'nin İktidara Gelişi</b>
<b>Orijinal Adı:</b>	La prise de pouvoir par Louis XIV
<b>Yönetmen:</b>	Roberto Rossellini
<b>Senaryo:</b>	Philippe Erlanger, Jean Gruault
<b>Yapım Yılı:</b>	1966
<b>Yapım Ülkesi:</b>	Fransa
<b>Dil:</b>	Fransızca
<b>Süre:</b>	100
<b>Oyuncular:</b>	Jean-Marie Patte, Raymond Jourdan, Silvagni, Katharina Renn, Dominique Vincent, Pierre Barrat, Fernand Fabre, Françoise Ponty, Joëlle Laugeois, Maurice Barrier, André Dumas, François Mirante, Pierre Spadoni, Roger Guillo, Louis Raymond
<b>Yapımcı:</b>	Pierre Gout
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Georges Leclerc, Jean-Louis Picavet
<b>Kurgu:</b>	Armand Ridel
<b>Ses:</b>	Jacques Gayet
<b>Kostüm Tasarımı:</b>	Christiane Coste



**Resim 6. XIV. Louis'in İktidara Gelişi**

<b>Film Adı:</b>	<b>Marie Antoinette</b>
<b>Orijinal Adı:</b>	Marie Antoinette
<b>Yönetmen:</b>	Sofia Coppola
<b>Senaryo:</b>	Sofia Coppola
<b>Yapım Yılı:</b>	2006
<b>Yapım Ülkesi:</b>	ABD, Fransa, Japonya
<b>Dil:</b>	Fransızca
<b>Süre:</b>	123 dakika
<b>Oyuncular:</b>	Kirsten Dunst, Jason Schwartzman, Judy Davis, Rip Torn, Rose Byrne, Asia Argento, Molly Shannon, Shirley Henderson, Danny Huston, Marianne Faithfull, Mary Nighy, Sebastian Armesto, Jamie Dornan, Aurore Clément, Guillaume Gallienne
<b>Yapımcılar:</b>	Sofia Coppola, Ross Katz
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Lance Acord
<b>Kurgu:</b>	Sarah Flack
<b>Ses:</b>	Richard Beggs
<b>Set:</b>	Véronique Melery
<b>Kostüm Tasarımı:</b>	Milena Canonero



**Resim 7. Marie Antoinette**



<b>Film Adı:</b>	<b>Varences Gecesi</b>
<b>Orijinal Adı:</b>	La nuit de Varences
<b>Yönetmen:</b>	Ettore Scola
<b>Senaryo:</b>	Sergio Amidei, Ettore Scola, Catherine Rihait (Roman)
<b>Yapım Yılı:</b>	1982
<b>Yapım Ülkesi:</b>	Fransa, İtalya
<b>Dil:</b>	Fransızca, İtalyanca
<b>Süre:</b>	150
<b>Oyuncular:</b>	Jean-Louis Barrault, Marcello Mastroianni, Hanna Schygulla, Harvey Keitel, Jean-Claude Brialy, Andréa Ferréol, Michel Vitold, Laura Betti, Enzo Jannacci, Pierre Malet, Daniel Gélin, Hugues Quester, Dora Doll, Caterina Boratto, Didi Perego
<b>Yapımcılar:</b>	Renzo Rossellini
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Armando Nannuzzi
<b>Kurgu:</b>	Raimondo Crociani
<b>Orijinal Müzik:</b>	Armando Trovajoli
<b>Kostüm Tasarımı:</b>	Gabriella Pescucci



**Resim 8.Varences Gecesi**

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

- Akbal Süalp T., A. Kanbur ve N. Algan (2008). “Deneyim Ufkumuzun Sineması”, *Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası*. Ankara:Ankara Sinema Derneği. 5-54.
- Andrew, G. (2006) “Homeros, Kalbin Olduğu Yeredir: Ulysses’in Bakışı”. D. Fainaru (Ed.). *Theo Angelopoulos* içinde. M Harmancı (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı (ilk baskı tarihi 2001)
- Angelopoulos, T. (2008) “Director’s Note”, 49. *Thessaloniki International Film Festival Greek Films Kataloğu*. Atina
- Angelopoulos, T. (2000) 19. *Uluslararası İstanbul Film Festivali Kataloğu*. IKSŞ yayımları
- Arın, T. (1988) “Jakobenizm”, *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*. Cilt 8 Bölüm 86 Fransız Devrimi. İstanbul: İletişim Yayınları
- Aristoteles (2004), *Poetika (Şiir Sanatı Üstüne)*. S. Rifat (çev.). İstanbul: K Kitaplığı
- Armstrong, K. (2005). *Mitlerin Kısa Tarihi*. D. Şendil (çev.). İstanbul: Merkez Kitaplar (orijinal baskı tarihi 2005)
- Barthes, R. (2003). *Çağdaş Söylenler*. T. Yücel (çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (ilk baskı tarihi 1957)
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. 2. Basım. N. Özön (çev.). Ankara: Bilgi Yayınevi
- Benjamin, W. (2004). *Pasajlar*. 5. Baskı. A. Cemal (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (ilk baskı tarihi 1982)

- Berger, J. (1995), *Görme Biçimleri*. 6. Baskı. Y. Salman (çev.). İstanbul: Metis Yayınları (ilk baskı tarihi 1986)
- Bordwell, D., Thompson K. (1994). *Film History An Introduction*. USA: McGraw-Hill
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge (ilk baskı tarihi 1986)
- Brecht, B. (1991). *Halkın Ekmeği*. 8. Basım. A. Kadir ve A. Bezirci (çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Breisach E. (2009). *Tarihyazımı*. H. Kocaoluk (çev.). İstanbul: YKY Yayınları (orjinal baskı tarihi 1994)
- Bunul L. (1987). *Son Nefesim*. 2. Basım. İ. Kurdak (çev.). İstanbul: Afa Yayınları (orijinal baskı tarihi 1982)
- Burke P. (2005). *Tarih ve Toplumsal Kuram*. Üçüncü Basım. M. Tunçay (çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları (orijinal baskı tarihi 2005).
- Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Campbell, J. (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, S. Gürses (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1972)
- Carnes, M. C. (1996). *Past Imperfect, History According to the Movies*. New York: Henry Holt and Company
- Carr, E. H. (2005). *Tarih Nedir?* 8. Baskı. M. G. Gürtürk (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal baskı yılı 1961)
- Casetti, F. (1999). *Theories of Cinema: 1945-1995*. F. Chiostri, E. G. Bartolini-Salimbeni ve T. Kelso (çev.). Austin: University of Texas Press



- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Ankara: Deki Yayınları (ilk baskı tarihi 1978)
- Clogg, R.(1997). *Modern Yunanistan Tarihi*. D. Şendil (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları (ilk baskı tarihi 1992)
- Cohen, G. A. (1998), *Karl Marx'ın Tarih Teorisi*. A. Fethi (çev.). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları (original baskı tarihi 1978)
- Collingwood, R. G. (2005). *Tarihin İlkeleri ve Tarih Felsefesi Üstüne Başka Yazılar*. A. H. Aydoğan (çev.). İstanbul: YKY Yayınları
- Copeaux, E. (2000). *Tarih Ders Kitaplarında (1931-1993) Türk Tarih Tezinden Türk İslam Sentezine*. İkinci Basım. A. Berktaş (çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları
- Çapan, C. (1982). *Çağdaş Yunan Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Adam Yayınları
- Eliot T. S. (1959). *Four Quartets*. London: Faber and Faber
- Erhat, A.(1997). *Mitoloji Sözlüğü*. 7. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Eudes, D. (1985). *Kapetanios-Yunan İç Savaşı (1943-1949)*. Y. Alogan (çev.). İstanbul: Belge Yayınları (ilk baskı tarihi 1970)
- Fainaru D. (2006). “Sunuş”. D. Fainaru (Ed.). *Theo Angelopoulos* içinde. M Harmancı (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı (ilk baskı tarihi 2001)
- Fainaru D. (2006b). “...Ve Her Şey Hakkında”, D. Fainaru (Ed.). *Theo Angelopoulos* içinde. M Harmancı (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı (ilk baskı tarihi 2001).
- Fainaru D. (2006c). “Theo Angelopoulos ile Söyleşi: Bir Bakıştaki İnsanlık Deneyimi”. D. Fainaru (Ed.). *Theo Angelopoulos* içinde. M Harmancı (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı (ilk baskı tarihi 2001).

- Feldner H., S. Berger ve K. Passmore (2003). *Writing History: Theory and Practice*. Great Britain: Arnold Publishers.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. T. Ilgaz ve H. Tufan (çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 1977)
- Galeano, E. (1983). *Latin Amerika'nın Kesik Damarları*. İstanbul: Alan Yayıncılık (ilk baskı tarihi 1971)
- Gilderhus, M. T. (2000). *History and Historians A Historiographical Introduction*. USA: Prentice Hall
- Ginzburg, C. (1996). *Peynir ve Kurtlar*. A. Gür (çev.). İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1976)
- Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul: Es Yayınları
- Groden, M. (2006). "Bir Kurumuş Elma: Kitara'ya Yolculuk". D. Fainaru (Ed.). *Theo Angelopoulos* içinde. M Harmancı (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı (ilk baskı tarihi 2001)
- Guha, R. (2006). *Dünya-Tarihinin Sınırında Tarih*. E. Ünal (çev.). İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 2002).
- Guynn, W. (2006). *Writing History in Film*. New York: Routledge
- Hartley L. P. (1967). *The Go-Between*. New York: Stein and Day Publishers
- Herodotos (1991). *Herodot Tarihi*. Üçüncü Basım. M. Ökmen (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hobsbawm E. (1999a). *Tarih Üzerine*. O. Akınhay (çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları (orijinal baskı tarihi 1998).
- Hobsbawm E. (1999b). *Devrim Çağı*. B. S. Şener (çev.). Ankara: Dost Kitabevi (orijinal baskı tarihi 1962)

- Horton, A.(1999). *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*. New Jersey: Princeton University Press.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*. K. Atakay (çev.). İstanbul: Metis Yayınları (ilk baskı tarihi 1995)
- Iggers G. G. (2003). *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı*. 2. Baskı. G. Ç. Güven (çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları (orijinal baskı tarihi 1993).
- Jenkins, K. (1997). *Tarihi Yeniden Düşünmek*. B. S. Şener (çev.). Ankara: Dost Kitabevi (orijinal baskı tarihi 1991).
- Kafadar, C. (2009). *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaye, H. J. (2009). *İngiliz Marksist Tarihçiler*. A. Köse (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal baskı tarihi 1984)
- Kramer, S. N. (1995). *Tarih Sumer'de Başlar*. M. İ. Çığ (çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi (orjinal baskı tarihi 1990)
- Küçük Kurt, F. D. (2004). "Film Anlatısının Çatışma ve Gerilim Oluşturacak Biçimde Yapılandırılması", F. D. Küçük Kurt ve A. Gürata (Ed.). *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde. Ankara: Vadi Yayınları
- Lomba, A. (2000). *Kolonyalizm Postkolonyalizm*. M. Küçük (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1998)
- MacBean, J. R. (2006). *Sinema ve Devrim*. E. Yılmaz (çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi (orijinal baskı tarihi 1976)
- Manoukian, S. (2000). "Sessizliğin Retoriği: 1950'ler Şiraz'ında Yerel Tarih ve Şiir". Z. A. Kızılyaprak (Ed.). *Tarih Yazımında Yeni Yaklaşımlar*:

*Küreselleşme ve Yerelleşme* içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Marx, K. (1993). *Ekonomi Politiğın Eleştirisine Katkı*. 4. Baskı. S. Belli (çev.). İstanbul: Sol Yayınları (orijinal baskı tarihi 1859)

Marx, K. ve F. Engels (2003). *Komünist Parti Manifestosu*. 3. Baskı. E. Özalp (çev.) İstanbul: NK yayınları (orijinal baskı tarihi 1974)

Marx, K. ve F. Engels (1996). *Seçme Yazışmalar II*. Y. Fincancı (çev.). İstanbul: Sol Yayınları (orijinal baskı tarihi 1975)

Mitchell, T. (2006). “Ölü Mekanı ve Ölü Zamanı Canlandırmak: Megalexandros”. D. Fainaru (Ed.). *Theo Angelopoulos* içinde. M Harmancı (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı (ilk baskı tarihi 2001).

Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. E. Yılmaz (çev.). İstanbul: +1 Kitap Yayınları (orijinal baskı tarihi 2004)

Necatigil, B. (2003). *100 Soruda Mitologya*. İstanbul: K Kitaplığı

Neruda, P. (1999). *Kuruntular Kitabı*. E. Alova (çev.), Ankara: İmge Kitabevi

O’Grady, G. (2006). “Angelopoulos’un Sinema Felsefesi”, *Theo Angelopoulos*. D. Fainaru (drl). İstanbul: Agora Kitaplığı (ilk baskı tarihi 2001).

Oskay, Ü. (1981). *Çağdaş Fantazy. Popüler Kültür Açısından Bilim – Kurgu ve Korku Sineması*. İstanbul: Der Yayınları

Özbaran, S. (2005) *Tarih, Tarihçi ve Toplum*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Palmer, B.D. (1997). “Old Positions/New Necessities: History, Class, and Marxist Metanarrative”. E. M. Wood, J. B. Foster (Ed.). *In Defense of History* içinde. New York: Monthly Review Press

Parkan, M. (2000). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi

- Rollins P. C. (1998). "Introduction". P. C. Rollins (Ed.). *Hollywood as Historian, American Film in a Cultural Context* içinde. Kentucky USA: The University Press of Kentucky
- Rosenstone, R. A. (1995). *Visions of The Past. The Challenge of Film to our Idea of History*. USA: Harvard University Press
- Rosenstone, R. A. (2006). *History on Film, Film on History*. London: Pearson Longman
- Roy, A. (1998). *Küçük Şeylerin Tanrısı*. İ. Özdemir (çev.). İstanbul: Can Yayınları (orijinal baskı tarihi 1997)
- Ryan, M. ve D. Kellner (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. E. Özsayar (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1990)
- Sklar, R.(1990) "Oh! Althusser!: Historiography and The Rise of Cinema Studies". Charles Musser(ed). *Resisting Images: Essays on Cinema and History* içinde. Philadelphia: Temple University Press
- Sorlin, P. (2001) "How to Look at an 'Historical' Film". Marcia Landy (ed). *The Historical Film: History and Memory in Media* içinde. New Jersey: Rutgers, The State University (original baskı tarihi 2001)
- Tagore R. (2001). *Profil*. Ülkü Tamer (hazırlayan). İstanbul: YKY yayınları
- Testa, B. (2003). "Ulysses' Gaze", *Cinemythology: Greek Myth in World Cinema* içinde. Athens: Hellenic Ministry of Culture.
- Thompson K. (2001). *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. USA: Harvard University Press
- Thomson, G. (1997). *Tragedyanın Kökeni Aiskhylos ve Atina*. M. H. Doğan (çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

- Topçu, A. D. (2004). “Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri”, F. D. Küçük Kurt ve A. Gürata (Ed.). *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde. Ankara: Vadi Yayınları f
- Tosh, J. (2005). *Tarihin Peşinde: Modern Tarih Çalışmasında Hedefler, Yöntemler ve Yeni Doğrultular*. İkinci Basım. Ö. Arıkan (çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları (orijinal baskı tarihi 1984)
- Tunçay, M. (2006). *Eleştirel Tarih Yazıları*. 2. Baskı. Ankara: Liberte Yayınları.
- Türkoğlu, N. (2003). *Kitle İletişimi ve Kültür*. İstanbul: Naos Yayınları.
- Wright, E. (1998). *Postmodern Brecht*. A. Bahçivan (çev.). Ankara: Dost Kitabevi (orijinal baskı tarihi 1989)
- Yılmaz, E.(1997). *Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri*. Antrakt Sinema Kitapları. İstanbul: Leya Yayıncılık.
- Yılmaz, L. (2000). “Tarih Nasıl Yazılmalı? Ya da Yazılmalı Mı?”, Z. A. Kızılyaprak (Ed.). *Tarih Yazımında Yeni Yaklaşımlar: Küreselleşme ve Yerelleşme* içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

### **Sürelî Yayınlar**

- Acun, F. (1998). Yakın Dönem Tarihi Metodolojisi. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*. Sayı 42.
- Arel A. (2007). Tarih Üzerine, Paradigmayı Aşmak. *Toplumsal Tarih Dergisi*. Sayı 157, 53-57
- Arslan, M. (2008) Bir Yönetmen ve Bir Müzisyen: Kitera’ya Yolculuk. *Yeni Film*. Sayı 15, Mart 2008, 75-81

- Belge, M. (1975). Teorik (Bilimsel) Bir Tarih Açıklamasının Başlangıç Noktası. *Birikim Dergisi*. Sayı 3, <http://www.birikimdergisi.com/> (15 Mart 2008)
- Blain, J. (2007). Bellek, Tarih, Unutuş: Paul Ricceur ile Söyleşi. O. Türkay (çev.). *Cogito*. Sayı 50, 141-155.
- Bordwell, D. (2000). “Modernizm, Minimalizm, Melankoli: Theo Angelopoulos ve Görsel Biçim”. A. Ufuk (çev.). *Yeni İnsan Yeni Sinema*. Sayı 7. 101-123.
- Ciment, M. (1997). Theo Angelopoulos ile Söyleşi: Kayıp, Hapsedilmiş ve Özgür Olmaya Çabalayan Bakış. *Yeni İnsan Yeni Sinema*. 1997-Sayı 1. 24-31
- Genco, E. (2001). Bir Yönetmenin İzinde Çağdaş Yunan Tarihi. *Yeni İnsan Yeni Sinema*. Sayı 8. 20-52.
- Genç, S. ve Y. Güven (2010). Theo Angelopoulos ile Üçüncü Kanat ve Üçüncü Film Üzerine. *Yeni Film Dergisi*. Sayı 19. 78-81
- Gugliotta, G.(2007). Yükseliş ve Çöküş: Mayalar. *National Geographic Dergisi*. Ağustos 2007- sayı 7. 54-93.
- Gürata, A. (2009). Cemal Kafadar ile Söyleşi: “Tarih aynı zamanda insanların eğlendiği bir alan olmalı”. *Kebikeç-İnsan Bilimleri için Kaynak Araştırmaları Dergisi*. Sayı 27. 109-130
- Güven, Y. (1997). Odysseus’un 20. Yüzyıla Yolculuğu. *Yeni İnsan Yeni Sinema*. 1997-sayı 1. 17-23.
- Özen, E.(2009). Geçmişe Bakmak: Sinema Tarihi Çalışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme. *Kebikeç-İnsan Bilimleri için Kaynak Araştırmaları Dergisi*. Sayı 27. 131-155
- Üster, C. (14 Eylül 2001). Tarihin Giyotini. *Radikal Kitap*.

## **Diğer Yayınlar**

*300 (film)*. [http://tr.wikipedia.org/wiki/300\\_\(film\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/300_(film)) (30 Haziran 2010)

Başkaya, F. (2006). *Neden Resmi Tarih?* Sendika.org  
[http://www.sendika.org/yazi.php?yazi\\_no=4958](http://www.sendika.org/yazi.php?yazi_no=4958), (25 Ocak 2009)

*Battle of Thermopylae*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Battle\\_of\\_Thermopylae](http://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Thermopylae),  
(30 Haziran 2010)

Campbell, J. (1972). *The Need for New Myths*.  
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,877650-1,00.html>,  
(3 Şubat 2009)

Duyan E. (2007). *Kültür Tarihi ve Toplumsal Tarihin İntikamı*.  
<http://arsiv.sol.org.tr/index.php?yazino=8621> (30 Haziran 2008)

<http://www.borisryzhy.com/> (14 Aralık 2009)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Boris\\_Ryzhy](http://en.wikipedia.org/wiki/Boris_Ryzhy) (14 Aralık 2009)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Saint\\_George](http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_George) (05 Mayıs 2010)

İnam, A. (2005). "Tarih Geleceğe Yazılır" R. Kılıç (Ed.). *Prof. Dr. Süleyman Hayri Bolay'a Armağan Kitabı* içinde. Ankara: Gazi Kitabevi.  
<http://www.sonbaski.com/tr/?p=68> (23 Kasım 2008)

Mermaz, M. (1983). *La Croix, Paris* 07.01.1983,  
<http://www.wajda.pl/en/filmy/film25.html> (25 Mayıs 2009)

*Narrative Theory*. <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Narrative-NARRATIVE-THEORY.html> (22/11/2009)



- Neyzi, L. ve E. Rıza (2009). *Belgesel Sinema ve Sözlü Tarih adlı panel*. Karaköy Tarihi Sümerbank Binası. İstanbul. (6 Aralık 2009)
- Oktay, A.(2007). *Postkolonyal Aura: Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi: Arif Dirlik kitabı eleştirisi*. <http://www.pandora.com.tr/urun.aspx?id=128846> (26 Ocak 2009)
- Oskay, Ü. (2010) *ABD'nin KamuOYU(NU)!* <http://www.derki.com/sayi11/1481-abdnin-kamuoyunu.html> (30 Haziran 2010)
- Parkan, M. (2010). *Special Topics in Film*. Bahçeşehir Üniversitesi Yüksek Lisans Dersi. İstanbul. (5 Mayıs 2010).
- Sachs, A. (2007). *Susan Faludi on 9/11 Myths and Truths*. <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1671642,00.html?iid=sphere-inline-sidebar> (20 Mayıs 2007)
- Sağlam, T. (2007). *İranlılar Kızmakta Haklı*. <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/403209.asp>, (20 Mart 2009)
- Subaltern Studies*. <http://www.lib.virginia.edu/area-studies/subaltern/ss01.htm>  
Bibliography of Articles and Reviews: 1988-2001. University of Virginia Library. (30 Haziran 2010)
- Torlak, S. (2008). *Madun Araştırmaları: Başka Bir Tarih Mümkün!* [http://www.mavidefter.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=258:madun-aratrmalar-baka-bir-tarih-muemkuen&catid=69:otekitarih&Itemid=101](http://www.mavidefter.org/index.php?option=com_content&view=article&id=258:madun-aratrmalar-baka-bir-tarih-muemkuen&catid=69:otekitarih&Itemid=101) (5 Temmuz 2008)
- Tunzelman, A. (2008). *Apocalypto and the End of the Wrong Civilization*. <http://www.guardian.co.uk/film/2008/nov/06/periodandhistorical-melgibson> (15 Aralık 2008)

www.afi.com (2010), *Epics, AFI Top Ten*

<http://www.filmsite.org/afi10toptennoms10.html> ve

<http://www.afi.com/10top10/> (22 Nisan 2010)

www.filmsite.org (2010). *Epic Films*. <http://www.filmsite.org/epicsfilms.html>

(22 Nisan 2010)