

**SİNEMA PERDESİNDEN TARİHE BAKMAK: İKİ AYNI
ANLATI, İKİ AYRI DÜNYA/REFLECTIONS OF HISTORY FROM THE
SILVERSCREEN: TWO SIMILAR NARRATIVES, TWO DIFFERENT
WORLDS**

Mustafa SÖZEN*

Özet

Bu çalışmanın amacı, docu-drama geleneğiyle yapılmış "Schindler'in Listesi" ve "Salkım Hanım'ın Taneleri" adlı filmleri tarihsellik bağlamında mukayese etmektir. Çalışmanın metodolojisi iki farklı düzleme oturtulmuştur. İlki, filmlerin yapıldığı dönemin sosyal yapısını yansıtmadaki başarıları, ikincisi ise filmlerdeki görsel yapı ile öykü arasındaki estetik ilişkinin niteliğidir.

Anahtar Kelimeler: Görsel tarih, Tarihsel farkındalık, Tarihsel dönem eleştirisi, Sosyal yapı, Farklı ve öteki.

Abstract

The aim of this study is to compare two films in the docu-drama tradition "Schindler's List" and "Salkım Hanım'ın Taneleri" on the basis of historicity. Methodology of the work is based upon on two different grounds. The first one is the success of these films on reflecting the social structure of the era and the second one is the quality of the aesthetic relation between the story and the visual structure on these films.

Keywords: Visual history, Historical consciousness, Criticism of a historical period, Social structure, Different and the other.

* Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV. Bölümü öğretim üyesi,
sozen@akdeniz.edu.tr

1. GİRİŞ

Yaşam, ‘dün-bugün-yarın’ olarak üç zaman boyutundan oluşur ve bu nedenledir ki insanlar, geçmişi ve geleceği hep merak edegelmişlerdir. Sanatsal anlatıların tarihi olayları her dönemde kendine konu olarak almasının altında, insanoğlunun bu merakının yattığı söylenebilir; bu merak, bir anlamda insanın, geçmişten geleceğe uzanan anlam arayışının sonucudur da. Bütün bunlar şu şekilde formüle edebilir: Tarihi konu edinen sanatsal yaratılar, insanların geçmişe ilişkin tasarımıda bulunma taleplerine yanıt verme işlevini yüklenen estetik anlatılardır.

Tarihsel bir olgu, sanatsal anlatılarda iki biçimde verilebilir: İlki, bilimsel verilere sıkı sıkıya bağlı kalarak yansıtmak, ikincisi ise, olayları masalımsı bir öyküye büründürerek sunmak. Birbirine aykırı gözüke de sanatsal bir yaratıda olması gereken bu iki farklı yönün aynı anda bulunmasıdır; çünkü sanat eserleri gerçeği olduğu gibi aktarmak zorunda değildirler ama yanlış algılamaya ve yanlış bilinç vermeye yol açmamakla da yükümlüdürler¹.

Sinemada dünü bugün üzerinden değerlendirmek konusunda iki ayrı görüş vardır. Bunlardan ilkini Tarkovski şu şekilde açıklar: “Film öyle bir şekilde ele alınmalıydı ki seyirci bir çağdaşını izliyormuş duygusuna kapılmalıydı. Bu yüzden tarihi olaylar, kişiler ve somut, maddi kültürün öğeleri, yapılacak bir anıtın malzemeleri olarak görülmemeli, aksine son derece canlı, hayat dolu, hatta sıradan olmalıydı. Kısacası, ayrıntılar, kostümler ve kullanılan aletler, müzeleri için teşhir malzemesi toplayan tarihçilerin, arkeologların ya da etnografların gözüyle görülmemeliydi. Örneğin, bir koltuk müzelere yaraşır bir parça değil, üzerinde oturulabilen somut bir nesne olmalıydı”². İkinci görüş bu yaklaşımın tersini savunmaktadır. Ülkemizin önde gelen kitle iletişim kuramcılarında biri olan Ünsal Oskay; ‘Tarih’i bugünün insanının merak ettiği, ilgi duyduğu, korktuğu, sevdiği, olumlu bulduğu, aradığı şeyleri öne çıkaracak biçimde verilmesinin hata olduğunu söylemekte” ve “Bugünün insanı aşk deyince, başarı deyince, erk deyince, mutluluk deyince, eğlence deyince ne anlıyorsa televizyonun belgesel/dramatik tarih dizilerinde bunları bulmaktadır”³. Gerçekten de tarihe ait konuları bugünün insanına ve bugünün reel toplumunun gereksinmelerine göre yeniden yazılması ne anlama gelmektedir sorusuna, ‘tarihin yitirilmesi’ yanıtı verilmektedir. Tarihin, bugünün insanına göre yeniden yazılmasının yani bugünün, insanın zamanı ve mekânı algılama biçimine göre yapıntı bir tarih oluşturması ile kurmaca filmin anlatısında görüntüler gerçeğe dönüşmekte ve gerçek ile kurmaca yer değiştirmektedir. Bu gerçekliğin ne maksatla ve nasıl kurgulandığı ise ana sorunsalı oluşturmaktadır.

Tarihi yeniden yorumlayan ve yeniden anlamlandıran sanat yapıtlarında, odak nokta, yansıtılan tarihsel olayların gerçekliğiyle, -tarihsel bilgiden çok- sunulan tarih bilincinin ayrışması düzleminde oluşur. Birçok sanat yapıtında bu düzlemin kırıldığı; süreçlerden çok olgulara yer verildiği görülmektedir.

1.1. Çalışmanın Kapsamı ve Sınırları

Sosyal bilimler alanına yönelik çalışmalarda önemli kuramsal bir bakış açısı olan ‘kültürel etütler/çalışmalar (cultural-studies)’, psikanalizden sinemaya, tarihten, mekân ve beden

1. Marc Ferro, *Sinema ve Tarih*, Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 184-185.

2. Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, Afa Yayınları, İstanbul, 2000, s. 40-41.

3. Ünsal Oskay, *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s.144.

politikalarına kadar birçok alanın kesiştiği bir yaklaşım sunmaktadır. Kültürel çalışmaların özünde; dar, içine dönük, kendisiyle sınırlı, disipliner modeller, içinde yaşanılan dünyanın gitgide daha çok eklenilen, daha çok birbirinin içinde eriyen ve birbirini besleyerek büyüten oluşumları karşısında, daha özgürlükçü bir yaklaşım içindeki disiplinlerarası (interdisciplinary) bir çerçeve kabul edilmektedir.

Bu çalışmada, dönem eleştirisi perspektifi ile yola çıkarak oluşturulan iki ayrı film ele alınıp irdelenmekte ve bu filmlerde, sunulan 'tarihsel yapının' görsel tarih bağlamında nelere tekabül ettiğinin açınıminin yapılması amaçlanmaktadır. Bunun için 'Schindler'in Listesi' ve 'Salkım Hanım'ın Taneleri' adlı filmler ele alınmış ve bunların ürettiği tarih söylemi irdelenmeye çalışılmıştır. Bu amaçla her iki filmde de, tarihsel gerçeklik-kurgusal anlatı ilişkisi, sinema- tarih ilintisi ve tarihsel söylem nasıl inşa edilmiştir sorularının yanıtı aranmıştır.

Araştırma, yakın geçmişte yaşanmış iki gerçek olguyu kurmaca olarak anlatan iki filmi ele almaktadır. Bunlar, Steven Spielberg'in 'Schindler'in Listesi' ve Tomris Giritlioğlu'nun 'Salkım Hanım'ın Taneleri' adlı filmlerdir. İlk elde söylemek gerekir ki bu iki film ayrı dünyalara ait anlatılardır. Varlık vergisi nedeniyle azınlıklara, gayrimüslimlere yapılan baskıyı, zulmü konu alan Salkım Hanımın Taneleri ile soykırımı konu alan Schindler'in Listesi filmlerinin tarihsel söylemleri kuşkusuz farklı düzlemlere oturmaktadır. Dolayısıyla terazinin aynı kefesine konulmalarının söz konusu olmadığını belirtmek gerekir. Araştırma nesnesi olarak seçilmelerinde ise şu parametreler göz önüne alınmıştır: Her iki filmde de yıllarca beraber yaşayan farklı toplumsal gruplardan birisinin çoğunlukta ya da güçlü olduğu anda 'öteki' olarak gördüğünün mallarına el koyması bir başka deyişle anlatı temasını belirleyen sosyo-ekonomik boyutun benzerliği başat öge olarak değerlendirilmiştir. Anlatıların iki ayrı kültüre ait olmaları, aynı zaman kesitini yansıtmaları, anlattıkları olayları belirleyen 'toplumsal motifler'in benzer oluşu, gerçek yaşam öykülerinden yola çıkışları ve yakın dönemde vizyona girmiş olmaları da belirleyici diğer öğeler olarak ele alınmıştır.

2. TARİH, SİNEMA ve GERÇEKLIK İLİNTİSİ

Tarih temalı filmlerin (historical film) yapımında birbirlerinden çok kesin çizgilerle ayrılmasa da, başlıca üç eğilimin varlığından söz edilebilir:

a) Tarihe yaklaşımlarında tamamıyla fantastik öğelerin öne çıktığı filmler,

b) Tarihi gerçeklerden yola çıkarak çekilen filmler; burada gerçek ve kurmaca iç içe geçmiştir. Fantastik tarihi konulu filmlerden ayrılan yanı, kurmaca yönünün tarihi gerçeklikler üzerine inşa edilmiş olmasıdır.

c) Tarihe belli bir tezle yaklaşan filmler: Tarihin belli bir kesitindeki gerçek olayları, durumları ve çatışkılarını (antinomy) yorumlarken tarih üzerine önermeler getiren, yani tarihin seçilen dönemine belli bir savla bakan filmlerdir. Tarihin yorumlanması, tarihe ilişkin birtakım tezlerin tartışılması veya daha önce ifade edilme imkânı bulamamış görüşlerin su yüzüne çıkarılması, bu anlatı eğiliminin baskın özelliğidir.

Kuramsal tartışmalar daha çok 'c' şikkini içeren anlatılar üzerine odaklanmaktadır; amaç, 'dünün gerçeğini' yansıtmak olduğu için, öne çıkan ana problematik 'gerçeğin' ne denli yansıtılacağı konusunda düğümlenmiş gibidir. Öyküsü kurgusal olsa bile, tarihi bir olayı kendine temel alan bir filmin, gerçekleri çarpıtmaya ya da tek yanlı göstermeye hakkı var mıdır sorusu sürekli sorulmaktadır. Bu soru bugün bile sorulmakta, tartışılmakta ama cevap her seferinde yine aynı olmaktadır: Bir kere tam gerçeği vermek, tam objektif olmak mümkün değildir, mümkün olduğu kadar gerçeğin özünü bulmak ve bunu filme yansıtılabilmek ana amaç olmalıdır. Yönetmen Costa Gavras'ın söyledikleri bu anlamda ufuk açıcı bir boyut taşımaktadır: "Elbette, tarihe de sadık kalmak gerekiyordu; çünkü filmde ne zaman gerçek kişiliklerden esinlenilmiş kahramanlar varsa, mutlaka onların tam olarak söylediği sözleri bulmak lazım. Bütün söyledikleri değilse bile en azından söylediklerinin felsefesine, düşüncelerine sadık kalmak gerekiyordu" Bir film tabii ki bütün tarihi anlatamaz, bir film iki saat sürer en fazla. Bu film bir tarih kitabı da değil, ayrıca bir üniversite ya da bir tarih okulu da değil. Ama bir İtalyan tarihçinin söylediği gibi bir film, elbette izleyiciyi tarihçinin çalışma odasının içine sokabilir. O andan itibaren izleyici daha fazla öğrenmek istiyorsa araştırıp öğrenebilir. Ama böyle tarihi içerikli bir film yaptığınız zaman sorun şu; işin ruhuna sadık olmanız lazım, işin ahlaki boyutuna sadık kalmanız lazım, kelimesi kelimesine değil. Ben o anlamda bu filmin etik değerlerine sadık kaldığına ve olup bitenlere sadık kaldığına inanıyorum"⁴.

Tarihsel gerçekleri olabildiğince nesnel gerçeklik çerçevesine yerleştirmek, ancak tarihçinin uğraşı olabilir; zaten bu özelliğinden ötürür ki, tarihçi örneğin bir romancıdan ya da sinemacıdan farklı olarak, neden-sonuç ilişkisi temelinde değerlendiremeyeceği ayrıntılardan yararlanmaz. Sanatçı ise kendi imgelemiyi çizdiği kendine özgü dünyayı, başka deyişle kendi görme biçimini kendine göre sanatsal açıdan doyurucu düzeyde yansıtabilmek için her türlü ayrıntıdan yararlanma özgürlüğüne sahiptir. Sanatçının işi, tarihçiden farklı olarak, bir zamanlar var olanı gerçekte nasıl idiye, öyle nakletmek değildir; sanatçı tarihsel malzemeyi, yalnızca bir çıkış noktası olarak kullanır. Bu noktanın yardımıyla varmayı öngördüğü yer, geçmişte gerçekten yaşanmış olan değil, fakat kendisinin öngördüğü bir dünya ve savunmak istediği bir tezdır⁵.

Tarih konulu filmler, geçmişteki olayları, olguları, kişileri ele almakla kalmayıp, ister istemez çekildikleri zamanın ve ülkenin şartlarını, değer yargılarını, düşünsel özelliklerini ve elbette ki yaratıcılarının yorumlarını yansıtmışlardır⁶.

3.TARİH SİNEMA VE ANLATI İLİNTİSİ

Tarihsel bir dönem odak almaya karar verildiğinde -genel bir sınırlama olmasa da- şu üç tür anlatım tekniğinden birine yer verilir⁷.

Kişiselleştirme: Burada, toplumsal olayların temsilcisi işlevindeki karakter(ler)le, makro düzlem içindeki tarihsel gerçeklik, mikro bir öykünün içine yedirilir. Bu teknik iki sonuç

4. Levent Oğuz, "Costa Gavras'la Ders Gibi Sohbet", <http://www.ntvmsnbc.com.tr/news/192467.asp>, 15.12.2002.

5. Ahmet Cemal, *Aradığımız Tiyatro*. Boyut Yayınları, Ankara, 1998, s.86.

6. Marc Ferro, *a.g.e*, s.188-193.

7. Tuna Erdem, "Geçmiş Zamanın Peşinde: Üç Tarihsel Dönem, Üç Sinemasal Anlatı", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler -2*, (Ed. D. Derman), Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001, S: 165-180, s: 169.

getirir. Bir yandan izleyicilere özdeşleşebilecekleri karakterler sunarak, tarihin nesnel kuruluşunu özneliğin sıcaklığıyla değiştirebilmesine imkân tanır, diğer yandan tarihi veriler arka plana atılarak, hayali kişiler ön plana çıkartıldığından gerçeklik sorunsalı gözden yitirilir.

Çerçeve anlatı kullanmak: Edebiyatta da kullanılan bu teknik, anlatılanla, anlatanın arasına mesafe koymasından dolayı özel bir anlam/değer taşır. Burada şimdiki zamandan yola çıkarak, tarihe bugünden ‘flash-back’ yoluyla varmak işlevi öne çıkar. Bu yöntem kıyas olanağı tanıyarak, geçmişin ne kadar geçmiş olduğunu izleyicinin anlamasına olanak tanıdığından öykünün ‘tarihi perspektife’ oturmasını sağlar. Buna karşın, ‘flash-back’ öykücük tek bir karakterin anımsaması, anlatması ile yükümlendiğinden, tarih tek bir kişinin, kişisel filterinden geçmenin öznelik handikabını da üstünde taşır.

Fantastik düzlem: Bu, geçmişin tarihsel düzlemde, fantastik düzleme çekilmesiyle ‘gerçeklik yanılması’ yaratılmasıdır. Burada gerçeklik bir ‘masal’ atmosferine dönüştürülerek verilir.

4. FİMLERİN ANALİZİ

Görsel tarih yazma bağlamı içinde ele alınan bu filmlerin analizinde belirleyici olan iki ana ‘değişken’ vardır. Bunlardan ilki, dönem eleştirisi yapma yönelimindeki bu anlatılarda, yansıtılan olayların tarihsel gerçekliklerinden öte, gerçeğin özünü ne denli verdikleri yani tarihsel bilinci ne denli yansıttıkları problematiği; diğeri ise olgu ve olayların sinematografik kodlara dönüştürülmesindeki estetik boyutun niteliğidir.

4.1. Schindler’in Listesi/Schindler’s List

Thomas Keneally’nin ‘Schindler’in Listesi’ adlı romanı İkinci Dünya Savaşı yıllarında, 1100 Yahudi’yi ölüm kamplarından kurtarıp kaçırarak Alman sanayici Oskar Schindler’in gerçek hikâyesini anlatır. Bu romandan beyazperdeye uyarlanan filmde, savaş yıllarında yaşanan karışıklıktan yararlanarak, para kazanmanın tek yolu olarak faşistlerle işbirliği yapmayı amaçlayarak Polonya’ya gelmiş Oskar Schindler adlı fırsatçı bir iş adamının, Nazilerle kurduğu ilişkiler, Polonya Yahudilerinin yaşadığı ‘catastrophe’⁸ ve bunu gören Schindler’in onları kurtarmak için gösterdiği çaba anlatılmaktadır⁹.

Film, 1939 Eylül’ünde başlar. Polonya, Nazi işgaline uğramıştır. Krakow kenti Nazi çizmesi altında inlemekte, burada yaşayan Yahudiler baskı görerak evlerinden, işlerinden çıkmaya zorlanmaktadır. Küçük bir gettoya tıkıştırılan aileler, sefaletin kucağındadırlar. Schindler, savaşın yarattığı bu karışıklığın para kazanmak için iyi bir dönem olduğunu ve bunu gerçekleştirmenin tek yolunun da faşistlerle işbirliği yapmaktan geçtiğini bilerek Krakow kentine gelir. Planlarını gerçekleştirebilmek için Nazilerle dostluk kurar, Nazi subaylarıyla ziyafet

8. Katasasyon (Catastrophe): Kelime anlamı hadım edilme olan bu terim, psikanalizde kişinin -sembolik anlamda- bedeninden bir parça koparılmaya duyduğu acıyı yaşamaya anlamında kullanılmaktadır. Sosyal bilimlerde de bu sembolik anlam bağlamında kullanılmaktadır.

9. Yönetmen: Steven Spielberg; Senaryo: Steven Zaillian /Thomas Keneally; Görüntü Yön: Janusz Kaminski; Müzik: John Williams; Oyuncular: Liam Neeson (Oskar Schinder), Ben Kingsley (Itzhak Stern), Ralph Frennes (Amon Goeth), Caroline Goodall (Emile Schinder), Jonathan Sagall (Poldek Pfefferberg); Yıl: 1993; Ülke: ABD; Süre:197 dk.

sofralarında kadeh tokuşturacak kadar içli dışlı olur ve bu dostluklardan faydalanarak bir fabrika alıp, emaye mutfak gereçleri üretmeye başlar.

Olaylara kapitalist ve girişimci bir iş adamı mantığıyla bakan Schindler, daha önce aynı fabrikada çalışan akıllı ve becerikli Yahudi muhasebeci Itzhak Stern'i fabrikayı yönetmesi için ikna eder. Gettoda yaşayan Yahudilerin boğaz tokluğuna işçilik yaptıkları bu fabrikadan çok para kazanmaya başlar.

Schindler yaşanan müthiş soykırıma ilk başlarda duyarsız kalmaya çalışsa da, Gettonun boşaltılması sırasında yaşanan korkunç olaylar ve Nazi askerlerinin acımasız davranışları onu yavaş yavaş rahatsız eder. Savaşın sonu yaklaşırken, kampta yaşayan Yahudiler, Auschwitz kampına gönderilmeye başlanır¹⁰. Naziler'in acımasızca katliama girişmeleri, savaşın tüm nimetlerinden yararlanmaya kalkan bir kapitalist olan Schindler'in, faşizmin tüyler ürperten gerçek yüzü karşısında insanlığını hatırlamasını sağlar ve mümkün olduğunca çok Yahudi'nin hayatını kurtarmak için servetini, hatta kendi yaşamını bile tehlikeye atar.

Schindler, fabrikayı zor durumdaki Yahudiler'in sığınması için bir mekân olarak kullanmaya başlar ve böylece olayların da akışını değiştirir. Fabrikada çalışmak için seçilen ve hala kendilerini 'Schindlerjuden' (Schindler'in Yahudileri) olarak adlandıran 1100 kişi, onun kişisel çabaları ve servetini bu yolda harcamasıyla kurtulur. Savaşın bitiminde Schindler beş parasız ortada kalmıştır ama hayatlarını kurtardığı bu insanlar, onu ölümünde bile yalnız bırakmazlar.

4.1.1. Tarihe Yaklaşımı

Spielberg, son derece etkili olan sinema dilini bu kez tarihi gerçekliği olan bir öyküyü anlatmakta kullanmakta; yaşanan acımasızlıkları aktarmadaki başarısıyla filmi neredeyse tarihsel bir belgeye dönüştürmektedir.

II. Dünya Savaşı'nda Nazilerin Yahudilere uyguladığı soykırımın tüm incelikleriyle yansıtıldığı bu filmde, Yahudilerin yerleşik düzenlerinin nasıl alt-üst edildiği çok canlı sahnelerle betimlenmekte; ölüm kamplarında tek tip üniforma giyen, bütün bir günü kuru bir ekmek parçasıyla geçiren, fırınlara sokulup yakılan, gaz odalarında boğdurulan insanların öyküsü 'çarpıcı' görüntülerle yansıtılmaktadır. Bir başka anlatımla olayların yorumlanması soyut olarak değil de doğrudan yaşanmışlığın yani hayatın ta kendisi olarak sunulmaktadır.

Filmin dolaysız söylemi, II. Dünya Savaşı'ndaki Holocaust dramıdır¹¹. Bu dram, insanlık tarihin en büyük ayıbı olarak gettolar, toplama kampları ve gaz odalarında katledilen milyonlarca Yahudi'nin hikâyesidir. Dolaylı söylemi ise öykünün kahramanı olan Schindler'in bir konuşmasından verilmektedir: "Savaş insanların kötülük duygularını uyandırır, daima kötülük, sürekli kötülük üretir ve bu hep böyle olagelmıştır".

10. Auschwitz: Almanların ikinci dünya savaşında kurdukları en büyük toplama kampı olan Auschwitz (40 kilometre kare) bugün yer olarak Krakow yakınlarında bulunan Polonya kasabası Oswiecim'in Almanca'daki adıdır. 1940-1945 yılları arasında Auschwitz ve Birkenau kamplarında Nazi rejiminin en vahşi suçları işlendi. Trenlerle kampa getirilen bir milyondan fazla Yahudi için, rayların bittiği yer, hayatın da bittiği yer oldu. Kurbanların tümü değil ama çoğu Yahudi'di.

11. Holocaust, Yahudilere karşı yapılmış toplu kıyım/Jenosit'i tanımlayan terim.

Tarihsel yaklaşım açısından bir filmin hangi perspektiften anlatıldığı birincil önem taşıyan bir unsurdur. II. Dünya Savaşı'nda yaşanan bir kesit üzerine öyküsünü kuran bu filmin handikabı gereğinden fazla şematik yapısıyla propagandist bir anlatı konumuna düşmesidir. Son derece provokatif ve Yahudilere uygulanan şiddeti yer yer rahatsız edici derecede gerçeğe yakın şekilde göstermesi, bunu da belirgin bir 'görüş' çerçevesinde yapması ve mutlu sonla bitmesi filmi popüler basit bir anlatıya dönüştürmektedir.

Olayları neredeyse belgesel denilecek bir anlatımla sunan bu filmde, kişiler ve ait oldukları gruplar neredeyse ak ve kara olarak kategorize edilerek sunulmaktadır. Yalnızca tek bir Yahudi'nin Nazilerle işbirliğine girmesinin dışında Yahudilerin tümü mazlum, Almanların ise tümü gaddar ve kötü olarak çizilmiştir. Bu da savaşın gerçek niteliğinin göz ardı edilmesine ve öykünün 'kötü'nün karşısında 'iyi'nin yer aldığı bir 'moral dünya' dramasına dönüşmesine yol açmaktadır. Oysa bu savaşın en büyük özelliği 'kişi-dışı' olmasıdır. İnsanları öldürmek veya sakatlamak bir düğmeye basılarak ya da bir kolu çekerek uzaktan yapılabilmekte; yani teknoloji, 'kurbanları' görünmez hale dönüştürmektedir. Bunun bir sonucu olarak da, Alman subay ve bürokratları, insanları krematoryuma¹² götürme düşüncesini çok iğrenç bir eylem olarak görebilecekken, hiçbir kişisel sorumluluk duygusu taşımadan demiryolu tarifelerini, Polonya'daki imha kamplarına düzenli biçimde ulaşmasını sağlayacak şekilde düzenleyebilmektedirler¹³.

Bu iki unsuru Schindler'in Listesi'nden daha doğru bir yaklaşımla sunan ve tarihe mesafeli bakışını kaybetmeyen iyi bir örnek Costa Gavras'ın 'Amen'(2002) adlı filmidir. Anlatıda, şiddet sahnelerinin doğrudan gösteriminde özellikle kaçınılmaktadır. Soykırım, insan dolu vagonların bir yerlere gitmesi ve o vagonların boş olarak dönmesiyle metaforik¹⁴ olarak yansıtılmakta; kapıları açık bırakılmış esir kamplarının görüntüleri izleyiciyi dönemin gerçekliğine daha çok yaklaştırmaktadır. Bir başka deyişle soykırım sahnelerini doğrudan vererek izleyiciyi sarsmak yerine, toplama kamplarında neler olduğu ima edilerek; izleyiciye ne olup ne bittiğini düşleyebileceği bir mesafe bırakılmaktadır. Gavras, filmi şöyle açıklamaktadır: "Kampların içinde ne olduğunu tekrar canlandırmak mümkün değil. Ayrıca bir ikinci yapmak istediğim şey daha var, bu filmlerde Almanlar hep ikide bir selam veren bir takım çılgınlar, kötü insanlar gibi gösterilmek istendi; oysa ben, onların da bizim gibi insanlar olduğunu düşünüyorum. Onlar bir felsefenin ve bir rejimin peşine takıldılar. Kapılmamaları gerekiyordu, fakat bu mantığı kabul ettikleri andan itibaren insanları öldürmeye, milyonlarca insanı katletmeye başladılar. Ben bütün Alman subaylarının da hepimiz gibi bir takım sorunları olan insanlar gibi göstermek istedim"¹⁵.

4.1.2. Bireysel-toplumsal Temeli

Savaşta yaşananları 'eleştiri bağlamında' anlatan bir filmin düşünsel mimarisinden; savaşın daima kötülükleri ürettiği, savaşın asıl kuralının, insanları bir anda insan-dışılaşa yönelt-

12. Krematoryum (crematorium): Ölen kişinin yüksek sıcaklıklardaki yakıldığı yer. Toplama kampında milyonlarca Yahudi önce gaz odalarında öldürülüp sonra da yüksek sıcaklıktaki bu fırınlarda yakılmıştır.

13. Eric Hobsbawm, *Kısa 20. Yüzyıl (1914-1991) Aşırılıklar Çağı*, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1996, s. 67.

14. Metafor (metaphore): Eğretileme demektir. Bir şeyi başka bir şeye benzeterek anlatırken kullanılan unsurdur. Benzetmeyle arasındaki fark ise açıkça değil çağrışımlara dayanarak yapılmasıdır; yani bir kavramın, durumun ya da nesnenin doğrudan kendisiyle değil, bir başka kavram, durum ya da nesne kullanılarak dolaylı yoldan anlatılmasıdır.

15. Levent Oğuz, *a.g.e.*

tiği, savaş anında insanın vahşi yanlarının ortaya çıkarak onu insancıl değerlerinden giderek koparttığına yer vermesi vardır. Sonuçta da dinsel ya da etnik kökeni ne olursa olsun, tüm insanların yaşam hakkına saygının önemini vurgulayarak, bizlere insan olmayı aşılması beklenir. Oysa bu filmin leit-motivi¹⁶, insanların sırf Yahudi oldukları için baskı ve zulüm gördüğünü anlatmak üzerine kurulmuş gibidir.

Filmin öyküsü sosyo-politik gerçeklikten çok, yaşanan catastrophe'ye vurgu yapmaktadır. Yaşananlar insan odaklı değil de olay odaklı olarak anlatılmakta, Schindler'in, kendi işletmelerinde çalışan yüzlerce Yahudi işçiyi olağanüstü bir çabayla ve zaman zaman kendi hayatını da tehlikeye atarak, gaz odalarına girmekten kurtarmasının nedenselliği gösterilmektedir. Böylece iş, insanların iyi olmasında, sorunun bir 'insan olma' meselesi olmasında gelip düğümlenmekte ve bu nedenle de film eleştiriden öteye geçip, olayların arkasındaki toplumsal gerçekliği yeteri kadar yansıtamamaktadır.

Anlatı şematik bir yapıya sahip olduğunu gösteren bir diğer unsur da filmdeki karakterlerin, toplumları yöneten ekonomik ve sosyal dinamiklerin varlığının bilincinden yeteri kadar nasibini almamış kişiler gibi davranmalarındır. Sözelimi, ana karakterin düşün ve politik boyutu çok silik olarak çizilmiştir; karakterler arasındaki toplumsal, ekonomik, ahlaki karşıtlıklar asimetrik bir dengeye oturtulmuştur. Karakterlerden birisi toplumsal ve ahlaki değerlere, diğeri ekonomik ve ahlaki değerlere yaslanmaktadır. Filmde olumlu kişiler Schindler ve muhasebeci olarak çizilmişlerdir ve bu olumluluğun sosyo-ekonomik açıdan sembolik anlamı yoktur. Filmin başında girişimci karakteri ile tam bir kapitalist iş adamı mantığı ile hareket eden Schindler'in birden tüm servetini verecek kadar yardımsever olmasının politik, sosyal, psikolojik nedenlerine hemen hiç yer verilmemiş ve ondaki değişimin yorumlanması psiko-sosyal dinamiklerle temellendirilmemiştir.

Filmin finali de toplumsal-tarihsel köklerden yoksundur, ancak sembolik anlamlar içinde ele alınıp değerlendirilebilir. Olumlu kişi olarak Schindler yoksulluğa gitmiştir; yani savaşta kazanılan savaşta yitirilmiştir. Olumsuz kişi olarak Alman komutan idam edilmiş, insanlığa karşı işlediği suçun öcü alınmıştır.

4.1.3. Estetik Boyutu

Film, tarihsel bir öyküyü neredeyse dramatik-belgesel (docu-drama)¹⁷ denilebilecek bir üslupla bizlere sunmaktadır. Filmde, anlatı çatkısının şematik bir yapı gösterdiği ve klasik sinema dilinin kullanıldığı görülmektedir. Öykünün ve konunun gerektirmesiyle, anlatı, kronolojik yapıyı dramatik bir eksen üzerinde kurgulanmıştır.

Üç saati aşkın (197 dakika) süreye rağmen anlatım temposunda bir sarkma olmamakta; yönetmen anlatının ritmik yapısı, vahşi sahnelerle örülü çarpıcı anları ve ayrıntılarla bezeli

16. Leit-motiv: Ana motif, kılavuz motif, bir müzik ya da opera parçasında tüm eser boyunca tekrarlanan bir düşünce, bir duygu, bir durum ya da bir kişi hatırlatmaya yarayan ayırt edici nitelikte motif ya da tema. Edebiyata müzik alanından geçen bir kavramdır. Esası, bir müzik parçasının tekrarlanan nakaratıdır. Edebiyatta, özellikle roman sanatında rağbet gören teknik bir unsurdur. Romanın değişik bölümlerinde, çeşitli nedenlerle tekrarlanan ifade kalıbıdır. Sinema terminolojisinde, 'ana tema' anlamına gelir.

17. Docu-drama: documentary ve drama kelimeleri birleştirilerek oluşturulan bu terim yarı belgesel film anlamına gelmektedir. Pratikte daha çok tarihsel bir olgu ve dönemi anlatan dramaları tanımlamada kullanılmaktadır.

görüntüleriyle izleyiciyi insanlık dışı bu dünyada tutmayı başarabilmektedir. Burada, açılış sahnesinden başlayarak muhteşem oyunculuk ve inanılmaz müzik olgusundan söz etmek de gerekir. Dramatik gelişmelerle paralellik taşıyan ve metni destekleyen müzik tasarımı, tüyleri ürperten melodileriyle var olan kasvetli havayı daha bir pekiştirmekte anlam yüklemi (predicate) işlevini başarıyla yerine getirmektedir.

Filmin açılış sahnesi mumların yakılmasıyla başlar, etraf aydınlanır; renkli olarak verilen bu sahne asal öyküye bağlanır ve renk siyah-beyaza dönüşür. Filmin siyah-beyaz olması anlam üretimine farklı katkılar getirebilmektedir. Örneğin, filmin karamsar ruhunu ve soykırım dehşetini daha iyi yansıtan bir araç olarak siyah-beyaz görüntülerdeki grinin kullanımı iç karartıcılığıyla dönem atmosferini yaratmaktadır. Buna ilaveten perdede gösterilenler bir belgesel film izleniliyormuş yanılması yaratmakta bu da anlatını dramatik atmosferini daha bir güçlendirmektedir.

Filmin anlam üretimine katkı getirsin diye metaforik anlamda kullanılan bir göstergeye özel bir vurgu yapmak gerekir. Öykü, siyah-beyaz yani monokromatik görüntüler eşliğinde anlatılırken birden kırmızı renkli palto giymiş küçük bir kız çocuğunun görüntüsü ortaya çıkar. Onulmaz bir umutsuzluk içinde yaşayan insanların ölümü beklediği bir sırada ortaya çıkan bu kız çocuğu bir anlamda geleceğin ve umudun temsili gibidir. Monokromatik görüntülerin içindeki bu tek renklilik birkaç kez yinelenir. Renksiz bu dünyanın içinde, yaşam sevincine aitmiş gibi görünen bu kırmızılığın, aslında, amaçsızca yok eden ‘ölüm’ simgelediği, küçük kızın kırmızı palto giymiş cesedini bir el arabasına yüklenmiş olarak verilmesiyle anlaşılır. Bu, insanların umutlarının da öldüğünün simgesel bir gösterimidir.

4.2. Salkım Hanım'ın Taneleri

Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı romanından uyarlanan filmde; İkinci Dünya Savaşı yıllarında, savaşa girilmemesine karşın enflasyon ve yoksulluk sarmalına giren Türk devletinin, 1942-1944 arasında gelir sağlamak amacıyla özellikle Müslüman olmayan ticaret burjuvazisine uyguladığı Varlık Vergisi'nin yarattığı trajik insan hikâyeleri anlatılmaktadır¹⁸.

II. Dünya Savaşı yıllarındaki İstanbul'u zaman ve mekân kesiti olarak alan öykü, Durmuş ve karısı Nimet'in, Niğde-Aksaray'dan İstanbul'a 'tutunmak' için göç etmeleriyle başlar. Durmuş'un hemşerisi Bekir, İstanbul'dadır ve varlıklı bir beyefendi olan Halit Bey'in konağında çalışmaktadır. Bekir yanına gelen hemşerisi Durmuş'a, Halit Bey'in hanlarından birinde hamallık işi bulur, ancak Durmuş hamallık yaparak hayatını kazanmakla yetinmeyecek kadar hırslı birisidir. O, Halit Bey'in yaşadığı gibi bir yaşamı düşlemektedir.

Halit Bey'in Nefise adlı bir metresi vardır ama hayattaki tek aşkı karısı Nora'dır. Ruh sağlığını yitirmiş olan ve daha iyi tedavi olması için bir bakımevine gönderilen Nora, yoğun duyarsızlık (apathetic) davranışı göstermesine karşın, iç dünyasındaki çalkantının getirdikleriyle çağrışımlar yaşamaktadır.

18. Yönetmen: Tomris Giritlioğlu; Senaryo: Etyen Mahçupyan/Tamer Baran; Kamera:Ercan Yılmaz/Yavuz Türkeri; Müzik:Tamer Çıray; Oyuncular:Hülya Avşar (Nora), Zafer Algöz (Durmuş), Güven Kıraç (Bekir), Zühal Olcay (Nefise), Kamuran Usluer (Halit Bey), Uğur Polat (Levon), Derya Alabora (Nimet), Yıl: 2000; Ülke: Türkiye; Süre:113 dk.

Durmuş'un karısı Nimet ile Nora'nın kardeşi Levon arasında duygusal bir ilişki başlar. O sırada Varlık Vergisi gündeme gelir ve uygulanmaya konulur. Bu, filmin tüm kahramanlarını olumsuz yönde etkileyecek sürecin başlamasıdır. Vergisini ödeyemeyen Levon Aşkale'ye sürgüne gönderilir. Halit Bey önce karısı Nora'dan istenen vergiyi ödeyebilmek için bütün mallarını elden çıkarmaya çalışır, fakat daha sonra kendisine tahakkuk ettirilen vergiyi ödeyemez ve o da sürgüne gider. Artık İstanbul'un yeni sahipleri vardır: Durmuş ve onun benzerleri...

4.2.1. Tarihe Yaklaşımı

Filmin anlattığı zaman kesiti Türkiye'nin politik, ekonomik ve sosyal bakımdan önemle incelenmesi gereken bir dönemidir; çünkü o dönem, ekonomi-politik çözümlüş ve dönüşümün (transformasyon) geçiş evresi olarak kabul edilmektedir. Günlük yaşam pratikleri içinde, o güne değin Türk ve azınlık dikotomisi¹⁹ görülmemesine karşın, ekonomide bunun ilk belirtisi 1923 İzmir İktisat Kongresi'de tarih sahnesine çıkmıştır. Kongre'de Anadolu halkı 'Aşar' vergisinin kaldırılmasını isterken; Türk ticaret burjuvazisi daha çok ayrımcılığa dayanan perspektifler sunmuş, bir anlamda Rum ve Ermeni ticaret burjuvazisinin yerlerin almaya niyetli olduklarını göstermişlerdir.

II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı günlerde savaşa katılan, katılmayan tüm devletler bu savaştan doğrudan etkilenmiş ve neredeyse hepsi de olağanüstü vergilere başvurmuştu. Vergi sistemlerini belirli bir zemine oturtmuş ülkeler bütçe açıklarını, vasıtasız vergi oranlarını yükseltme yoluyla kapamaya çalıştılar. Diğerleri ise, 'varlık'lardan vergi alınmasına yöneldiler. Özetle, 1942 yılından uygulamaya sokulan 'Varlık Vergisi'nde o dönemde dünya ülkelerinde uygulanan olağanüstü vergi politikalarının da etkisi vardır²⁰; fakat burada üzerinde durulması gereken nokta, verginin Türk ve azınlıklar ayırımı yaparak azınlıklar üzerinde uygulanmasıdır. Komisyonun, bir kişiye biçtiği vergi borcu, tüm varlığının beş ya da on misli fazla olsa dahi itiraz hakkı tanınmamıştır.

4.2.3. Bireysel-toplumsal Temeli

Filmin olay örgüsündeki toplumsal-bireysel odaklara bakıldığında, Türkiye'de, iş çevrelerindeki gelişmeleri, batan ve yeni gelişen ekonomik kesimleri, azınlık tüccar ailelerini, sermayenin sınıf değiştirmesini ve bu süreçteki ahlak/kültür değişimlerini, Varlık Vergisi fonunda anlatıldığı görülmektedir. Bir başka deyişle filmin toplumsal- bireysel temeli; İkinci Dünya Savaşı'nın buhranlı günlerini yaşayan İstanbul'da iş ve yaşam yerlerini Anadolu'dan gelenlere bırakan azınlık burjuvazisiyle; bu çalkantılı süreçte dağılan aile ilişkileri üzerine oturtulmuştur.

Filme konu olan Varlık Vergisi uygulamasıyla; ülke ticaretine egemen olan azınlıkların bu alanda gerileyecekleri ve yaratılan boşluğu da Türk/Müslüman tüccarların doldurması bekleniyordu/amaçlanıyordu; ama bu gerçekleşmedi; çünkü o güne değin iktisadi anlamda büyük

19. Dikotomi: Sosyolog Ferdinand Tönnies, birbirine zıt kavramların karşılıklı ilişkilerini açıklayan bir olgu olarak önermiştir. Özne ve nesne arasındaki belirlenim bir dikotomi örneğidir. Sosyal bilimlerde daha çok, bir birlerine ters, zıt olan iki unsurun birlikte bir diğerine anlam kazandırması anlamında kullanılır.

20. Yakup Kepenek-Nurhan Yentürk, *Türkiye Ekonomisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s.67.

işleri çoğunlukla Türk kökenli olmayanlar yürütmüştü ve bu nedenle Türk iş adamları dene-yimsizdi, palazlanmamıştı. Bütün bunlar, filme adını veren sembolik unsurdan, yani Nora'nın kolyesi üzerinden de okunabilir: Bu kolye sembolik anlamda azınlıklara ait serveti simgele-mektedir ve bu kolye bir şekilde Durmuş'un (yeni ticaret burjuvazisi) eline geçmektedir. Durmuş onu Halit Bey'in de metresi olan Nefise'ye (gayri-ahlaki yaşam) kaptırır ama 'sonradan görmeliğinden' dolayı kadına yine de sahip olamaz. Filmin sonuna doğru kolye parçalanarak merdivenlerden yuvarlanır; yani, servet parçalanmış, kimseye de yaramamıştır.

Devletin bir Türk kapitalist sınıf yaratmak istemesi ve buna uygun politikalar uygula-masıyla başlayan toplumsal çözülme, filmde daha çok ahlak/kültür alanında somutlaştırıl-larak sunulmaktadır. Burjuvazi anlamda bilgi ve beceriye sahip olmayan zümrenin toplum yapısında yarattığı yozlaşmaya ilişkin görünen ve görünmeyen nedenler Durmuş'un bütün davranışlarına yansıtılarak verilmektedir. Ekonomik bakımdan güçlenen burjuvazinin çöken aristokrasi karşısında duyduğu tipik aşağılık duygusunu buna örnek olarak verebilir: 'Sonra-dan görmelikten' kurtulmak pek de kolay değildir.

Bu bağlamdan bakıldığında, öyküde yer alan figürlerin düşünceleri ve davranışları ara-sındaki doğru kurulmuş nedensel bağlantılar kolayca okunabilmektedir. Durmuş, Anadolu'dan İstanbul'a beş parasız olarak gelen zeki ama fırsatçı, çıkarıcı bir kişiliktir. Burjuvazinin safın-da kendisine yer bulmaya çabalayan ve bu uğurda her türlü entrikayı ve dalavereyi mubah gören Durmuş için yapılmayacak hiçbir şey yok gibidir. Varlık vergisiyle oluşan ekonomik dönüşümün farkında olarak haraç mezat satılan azınlık mallarının üzerine atlar. Bu kişilik, palazlanmaya çalışan köy kökenli, ticaret burjuvazinin bir prototipi olarak çizilmiştir. Mekân ile karakterler arasındaki ilişki de doğru kurulmuştur. Sözgelimi filmin ana mekânlarından biri olan konak, azınlık ticaret burjuvazisinin yaşam biçimini ve niteliğini simgelemektedir. Kona-ğın, -Durmuş'un şahsında- el değiştirmesi, gerçek anlamda burjuva nosyonundan yoksun, ama burjuva olmak isteyenlerin düştüğü çıkmazı gösterir gibidir.

Filmin açılış sahnesi azınlıkların Jandarma eşliğinde Haydarpaşa Tren Garı'na getiril-meleri ile başlar. Bitiş sahnesi bu azınlıkların malına el koyan Durmuş'un, öldürdüğü Bekir'in (ahlaki olanın) başucunda ağlarken biter. Bu, sembolik anlamda çöküş (dekadans) ahlakının bir yere varamayacağıının iddiası gibidir. Bu anlamda finalin, ahlaki, toplumsal ve ekonomik boyutta sembolik anlamlarla yüklü olduğunu söylenebilir. Buradan yola çıkarak denilebilir ki, yönetmen olaylara bir tarihçi gibi değil de bir sanatçı gözüyle bakmış; varlık vergisi uy-gulamasının getirdiği yanlışlığı filmin anlatısına bir yama gibi eklememiş tam aksine eleştirel bakışını sanatsal bir bağlama oturtarak anlatmaya çalışmıştır.

4.2.4. Estetik Boyutu

Anlatının örtük göndermelerine bakıldığında, ana temanın bireysel yaşamlardan yola çıkarak dönem/politik/zihniyet eleştirisi olduğu kolayca görülebilir. Filmin bu anlamdaki ba-şarısı, toplumsal ve tarihsel bilgilerle kurgulanmış kurmaca bir anlatının bilinçli olarak top-lumsalı kendine somutlaştıran bireyler yaratabilmesidir.

Film, Haydarpaşa Tren Garı'na gelen askeri araçların görüntüsü üzerine binen 'İstanbul 1943' ibaresi ile başlar. Bu giriş sekansının ardından 'bir yıl öncesi' yazısı görülür, ilk sekans

filmin sonunda tekrarlanır. Kısaca öyküsel kurulum bir 'flash-back'den başka bir şey değildir. Bu büyük flash-back içindeki öykülemeye küçük küçük flash-back'lerde kullanılmakta, böylece çerçeve anlatı, yani anlatı içindeki anlatı tekniğine yer verilmektedir.²¹

Yönetmen bu tarihi olaya bir gözlemci olarak bakmamakta, olayları kişiler aracılığıyla yorumlamaya çalışmakta, toplumsal yapıyı, kişilere indirgeyerek film düzlemi içinde vermeye çalışmaktadır. Bir başka deyişle film, toplumumuzun belirli bir tarihsel anındaki yeni insan ti-polojilerini de anlatmaktadır. Yönetmen dönemi yansıtırken, insanları doğru biçimde kurgula-mış; bireyleri toplumsal olayların etkisi içinde bireysel ile toplumsalın karşılıklı etkileşimleri içinde gösterebilmiştir.

Film, somut koşullar içinde yaşayan, belirli bir tarihsel gerçekliği kendinde taşıyan in-sanların öykülerini anlatmaktadır. Figürler, şablonumsu olmayıp, hayatın içinden çıkmış in-sanlar olarak yorumlanmış ve bunlar toplumları yöneten ekonomik ve sosyal dinamiklerin var-lığından -bilinç düzeyinde- haberdar olan insanlar olarak çizilmişlerdir. Sözelimi, Levon'un olanlara itiraz etmeyişi, Durmuş'un yaptıklarını savunma anlamında söyledikleri bu argümanı doğrulayan unsurlardır.

5. GENEL DEĞERLENDİRME

Konuları yakın tarihte geçen ve art-evren olarak nominal²² alanın değişmesiyle dönü-şüp, farklılaşan insan davranışlarını anlatan bu filmler, salt sanatsal metinler olarak değil de, konu edindiği öykülerin üzerine inşa ettikleri ekonomi-politik yaklaşımlar, tarihsellik düzlemi içinde değerlendirilmiş; anlatıların göndermeleri saptanmış, temsiliyet (representational) para-digmaları kurulmuş ve yordam ve anlamlandırma buradan yola çıkarak yapılmıştır.

Tarihi bir olguyu kendine konu edinin bunun üzerine sanatsal anlatı kuran yönetmenin görevi, tarihi birebir anlatmak değil, olayların ve kişilerin tarih içindeki 'anlamalarını' araştırıp yorumlamak, yaşanan hayata ait bilgilileri, bir bilinçlenme süreci olarak seyircisine aktar-maktır. Yani, bilimsel verileri, tarih felsefesiyle yorumlayarak anlatisının yapı taşları olarak kullanmalıdır. Bu konuda Kemal Tahir'in görüşü ufuk açıcı bir saptama olarak verilebilir: O, tarih'in romanda kullanımı konusunda sanatçının asıl görevinin tarihi olayları olduğu gibi aktarmak ya da kendi tarih görüşünü yansıtmak değil, her şeyden önce bir 'roman' yaratmak olduğunu söyler ve bunu, 'tarih'i romanda kullanmakla, 'tarih'i romanlaştırmak başka başka şeylerdir" diye formüle eder²³.

Buradan yola çıkarak, tarih konulu filmlerdeki anlatıların tarihin birebir aynısı olma-ması, önemli olanın, tarihsel özü içermek olduğu belirtebilir. Elbette ki, dönemin toplumsal yaşamını etkileyen unsurlar, bunun kişiler üzerinde yarattığı hoşluklar ya da trajediler, anlatı-daki yerlerini alacaklardır ama yapılmaması gereken, tarih görünümü içinde bugünkü hayatın sunulmasıdır; çünkü seyirci açısından böyle bir anlatım, 'tarih perspektifinin' yitirilmesi an-la-mına gelmektedir.

21. Tuna Erdem, *a.g.e.*, s. 170.

22. Nominal: Ekonominin daha çok parasal işlemlerinde kullanılan ve tarafların kabul ettiği saymaca, itibari değer. Sosyal bilimlerde de bu itibari bağlamda yani toplumsal grupların kendi aralarında 'kabul ettikleri saymaca değerler' anlamında kullanılmaktadır.

23. Akt, Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1999, s.49.

Her iki filmin de düşünsel mimarisine baktığımızda sosyolojik bir yasanın varlığı hemen görülür. Normatif alanın değişmesi halinde toplumsal gerçeklikte (hayatın anlamlandırılmasında) de değişiklikler olmakta; örneğin o güne değin bir arada var olmayı (co-existence) üreten toplumsal yapı, birden ‘bizler ve onlar’ dikotomisi üretmekte, toplumsal zihniyetin örtük yönleri zaman yitirmeden kendini su yüzüne çıkartmaktadır. Bunun nedenini toplumsal zihniyetin işleyişinde bulabilmek mümkün: Tüm toplumlarda önce ekonomi değişir, ekonominin değişimi politikayı belirler ve en son da zihniyet dönüşüme uğrar; fakat tarih, zihniyet olgusunun kolayca değişmediğini, baskılanarak örtük bir biçime dönüştüğünü bize göstermektedir. Örneğin Balkan ülkelerinde farklılıklarına rağmen yakın geçmişe kadar beraber yaşayan insanlar, bu kez ‘öteki’leri (arkadaşlarını/ komşularını) yok etmeye başlamışlardır.

Bir arada var olma (co-existence) ve birden su yüzüne çıkan öteki olma olgusunu, Salkım Hanım’ın Taneleri filminde somut olarak görebilmek mümkün: Filmin öyküsü Haydar Beyin konağında verilen bir balo sahnesiyle başlar. Baloda müzik olarak Türk sanat müziği icra edilir ve klarneti çalan da bir Ermeni sanatçıdır. Burada bir diğerini ‘öteki’ olarak görme-yen bir zihniyetin varlığı hemen göze çarpar. Zaten Filmin anlatı açısından leit-motiv’i de bunun üzerine kurulmuştur. Toplumun kendisinde olmayan ama devletin yaptığı bir ayrımcılık, (normatif alanın değişmesi) toplumda kendine yer bulabilmiştir.

Bir filmin anlatısında ‘öteki’ olarak kurgulanan kişilerin ve/veya toplumsal grubun nasıl ve ne şekilde kurgulandığı çok önemlidir; çünkü çoğunlukla öteki konumundaki taraf onursuz ve düşkün ahlaklı kişilerden oluşan bir topluluk olarak verilir. Bunlar yalnız davranışları ya da düşünceleri ile değil, fiziksel görünüşleri ve davranışlarındaki iticilikle de sunulurlar. Her iki filmi de bu açıdan değerlendirdiğimizde, Schindler’in Listesi filminin bu açıdan oldukça öne çıktığı görülmektedir. Almanların neredeyse tümü kötü olarak çizilmişken yalnızca bir Yahudi’nin Nazilerle işbirliğine girdiği gösterilmiştir. Filmdeki kişilerin çoğu karakter özellikleri taşınamaması, iç dünyalarının yeteri kadar yansıtılmaması ve insanların tip boyutuyla kişileştirilmesi, filmi yapaylığa büründürmüş ve hatta melodrama dönüşmesine neden olmuştur denilebilir. Burada -belki- hatırlanması gereken nokta, Spielberg’in filmlerinin birçoğunun finalinde bütün kötülöklere rağmen, ‘iyi’nin üstün gelmesi gibi bir temanın var olmasıdır. Oysa Salkım Hanım’ın Taneleri filminde Türkler ve azınlıklar ak ve kara olarak çizilmemiştir. Salkım Hanım’ın Taneleri’nde belirli düşüncelerin seyirciye aktarılma kaygısı ikinci plana alınarak, sosyal ve ekonomik bir olguyu bir insanın özelinde sanatsal bir biçimde anlatıldığı görülmektedir. Yani, kişiler doğru olarak kurulmuş. Figürler toplumsal ve tarihsel ortam içinde ve bu ortamın belirleyici etkileri içinde davranmaktadırlar. Filmde figürlere yüklenen anlamlar toplumsal-bireysel dinamiklerle beslenmiş bir yapıya sahiptir. İnsanların ne ile geçindikleri, nasıl geçindikleri ile düşünceleri arasındaki bağıntı, filmdeki figürlerin canlılığı, onları yalnız dış görünüşleri ve düşünce ve duygularıyla tanıtmakla yetinmeyip figürleri günlük hayatlarının ayrıntılarına, alışkanlıklarına, zaafalarına, tiklerine hatta cinsel yaşantılarına inerek tanıtıyor. Tarihsel roman yazmaya meraklı kimi romancıların sık sık yaptığı gibi bir takım bilgileri ‘konuşmalar’ yoluyla romana yansıtmak biçimindeki kolay yolu seçmiyor. Karakterleri iç dünyasıyla insanlara ve olaylar bakışıyla somutlaştırıyor.

Toplumsal bir sorunun ürettiği bir olgu, toplumsal yapıdan ve politikadan ayrı ele alınarak değil bilakis, sosyo-politik temelleri ile birlikte değerlendirildiğinde doğru bir sonuca ula-

şılabilir. Schindler'in Listesi filmine bu anlamda bakıldığında filmin, belirli bir tarihsel andaki toplum topolojisini, 'kalın çizgilerle' çizen bir anlatıya sahip olduğu görülmektedir

Bütün sanatlar gibi sinema da insan ve insan duygusu üzerine kurulması gereken bir anlatıdır. Atmosfer sadece ve sadece bunu destekleyecek ve filmin estetiğini biraz besleyecek bir unsur olmaktan öteye geçmemelidir. Salkım Hanım'ın Taneleri'nde atmosferden daha çok, insana ve insanın hikâyesine derinlemesine bakılmaya çalışılmışken; Schindler'in Listesinde bunu yeterince görülmemekte, hissedilmemektedir. Buradan yola çıkarak bu filmlerle ilgili en can alıcı soru 'gerilimin' mi yoksa 'politik olanın' mı odak konuma sahip olduğudur. Yanıtlanması gereken bir diğer soru da dönem eleştirisini yapanın filmdeki hangi toplumsal grubun üyesi olduğudur; çünkü bu, bakış açısının niteliğini belirlemektedir. Schindler'in Listesi filminin yapımcısı Polonyalı bir Yahudi olan Lew Rywin, yönetmeni ise yine bir Yahudi'dir. Anlatı bir anlamda resmi tarih olarak kabul edilen bir anlayışı yani, mazlum Yahudiler ile despot ve acımasız Almanlar öyküsünü anlatmaktadır. Oysa Salkım Hanım'ın Taneleri, sosyo-ekonomik boyutta yaşananları birer insani öykülere dönüştürerek vermektedir. Bu filmin yapımında TRT gibi bir kurumun destek olması üzerinde durulması gereken bir diğer noktadır.

Salkım Hanım'ın tanelerinde öykünün asal gerilimi, politik gerçeklere sıkı sıkıya bağlı olduğu gerçeğinden ve bunun açık bir politik tarzda anlatılıyor olmasında gelmektedir. Film, mesafeli tavrı ve eleştirel yaklaşımıyla özellikle Türk izleyicileri, yakın tarihleri üzerinde düşünmeye teşvik etmekte, özellikle yaşanan insani öyküleri, sorgulayan/sorgulatan bir anlatı formunda görselleştirilmektedir.

Öykülerin görsel dile dönüşümündeki sözdizimsel yapıları ise şu şekilde değerlendirilebilir: Schindler'in Listesi yansıttığı tarihsel olguya (Holocaust) oldukça sınırlandırılmış bakış (localized focus) açısıyla yaklaşım, docu-drama'ya yaklaşım bir çizgi üzerinden anlatısını kurmasına karşın, Salkım Hanım'ın Taneleri, nesnel/eleştirel bakış açısıyla, birey- mekan-olay bağıntısını başarılı bir biçimde örüntüleyerek (pattern) çağrışımlı (association) anlatı zenginliği kurabilmeyi başarmıştır.

6. SONUÇ

Toplumların tarihleriyle hesaplaşma yollarından biri de sanatsal düzlemde olanlardır. Sinemanın sahip olduğu kitlelere ulaşabilme gücü sayesinde böyle bir hesaplaşma, çağdaş kültür düzeyini yakalamada önemli bir rol oynayabilir. Sinemanın tarih ile buluşmasının önemi ve anlamı de burada yatmaktadır.

Amacı, belli bir toplumun bugünü, hatta yarınını aydınlatmak için, o toplumun geçmişte yaşadıklarından bir bölümünü incelemek, bundan gerekli sonuçları, ipuçlarını çıkarmak olan tarih temalı kurmaca filmler, toplumsal tarih bilincinin oluşmasında önemli rol oynayan aktörlerden biri olarak kabul edilebilir.

Bu çalışmada araştırma nesnesi olarak ele alınan, Schindler'in Listesi ve Salkım Hanım'ın Taneleri adlı filmler, farklı olayları ve farklı mekânlarda yaşanan öyküleri anlatmalarına karşın, toplumsal düzlemde anlattıkları aslında 'aynı' şeydir. Ekonomi-politik dinamiklerde yaşanan benzer değişiklikler, farklı toplumsal yaşamlarda 'aynı' sonucu doğurmaktadır.

Her iki film de, tarih, yeniden inşa edilirken benzer toplumsal yasaların hep geçerli olacağı, gösterdikleri/anlattıkları öyküler aracılığıyla söyleyen anlatılar olarak okunabilmektedir.

KAYNAKÇA

- Sadık Albayrak, *Kopuş Sahneleri*, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2002.
- Emin Alper, "Tarih Ve Sinema İlişkisi Üzerine Söyleşi", *Tarih ve Toplum*, Sayı: 38 (227), 2002, s. 5-14.
- Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1999.
- Ahmet Cemal, *Aradığımız Tiyatro*, Boyut Yayınları, Ankara, 1998.
- Atilla Dorsay, *Sinema ve Çağımız-1.*, Hil Yayınları, İstanbul, 1984.
- Tuna Erdem, "Geçmiş Zamanın Peşinde: Üç Tarihsel Dönem, Üç Sinemasal Anlatı", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler -2* (Ed. D. Derman), Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001, s. 165-180.
- Marc Ferro (Çev. H. Tufan, T. Ilgaz), *Sinema ve Tarih*, Kesit Yayınları, İstanbul, 1995.
- Ali Gevgilili, *Çağımı Sorgulayan Sinema*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1989.
- Eric Hobsbawm (Çev:Y. Alogan), *Kısa 20. Yüzyıl (1914-1991) Aşırılıklar Çağı*, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1996.
- Yakup Kepenek-Nurhan Yentürk, *Türkiye Ekonomisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001.
- Levent Oğuz, "Costa Gavras'la Ders Gibi Sohbet", <http://www.ntvmsnbc.com.Tr/news/192467.asp>. 15.12.2002.
- Ünsal Oskay, *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Doğan Özlem, *Siyaset, Bilim Ve Tarih Bilinci*, İnkılap Yayınları, İstanbul, 1999.
- İştar Gözaydın Savaşır, "Tarih Yaratma Aracı Olarak Sinema", *Tarih ve Toplum*, Sayı: 38 (227), 2002, s. 15-20.
- Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, Afa Yayınları, İstanbul, 2000.