



TARİHSEL FİGÜR OLARAK HİTLER TEMSİLİNİN SİNEMADAKİ DÖNÜŞÜMÜ: SON ON GÜN (1955) ÇÖKÜŞ (2004), BAK KİM GERİ DÖNDÜ (2015) FİLMLERİNİN TARİHSEL ANALİZİ

M. Elif Demoğlu, Aziz Barkın Kadioğlu

Öz

II. Dünya Savaşı, bitmeyen anlatı olarak farklı açılardan sinemada en çok işlenen ve işlenmeye devam eden konudur. Savaş yıllarından günümüze değin sinema tarihi incelendiğinde tarihsel bir figür olan Hitler'in sıklıkla temsil edildiği görülmektedir. Hitler'in beyaz perdedeki görünümü, iktidarı sırasında çekilen propaganda belgesellerinde bir lider, öncü, kurtarıcı biçiminde yansımış, 1940 yapımı *Büyük Diktatör* (*The Great Dictator*, 1940) filminde Hitler hayatta iken, Charlie Chaplin tarafından alaycı bir biçimde canlandırılmıştır. Savaş sonrasında ise büyük yıkımın sorumlusu olan, intihar ettiği için hesap sorulamayan, savaşın tek sorumlusu, dengesiz ve şeytansı temsili ile pek çok filmde yer almıştır. *Çöküş* (*Der Untergang*, 2004) filminde Hitler'in temsili, öncekilerden farklılık göstermiş, savaş sonrası Alman sinemasında ilk kez insani yönleriyle perdede görülmüştür. Günümüze doğru ise çeşitli parodi filmlerinde ciddiyetsiz, bazen gülünç yönleriyle temsil edilmeye başlanmıştır. *Bak Kim Geri Döndü* (*Er Ist Wieder Da*, 2015)'de günümüzde Hitler'in gülünç temsillerine örnek olan Hitler karakterizasyonu, Hitler gerçekte var olmasa bile günümüzde benzer fikirlerin halen var olduğuna dikkat çeken bir uyarı niteliğindedir. Bu çalışmada, tarihsel figür olarak Hitler'in temsillerinin tarihsel filmlerde yaşadığı dönüşüm ele alınacaktır. Hitler'in ana karakter olduğu, savaş sonrasında, farklı dönemlerde çekilmiş Alman yapımı *Son On Gün* (1955), *Çöküş* (*Der Untergang*, 2004) ve *Bak Kim Geri Döndü* (*Er Ist Wieder Da*, 2015) filmlerindeki temsiller, tarihsel analiz yöntemiyle incelenerek insani, önemsiz hatta sempatik, gülünç olana doğru değişen Hitler temsiline neye işaret edebileceği üzerinde durulacaktır. Neticede Hitler gibi tartışmasız olumsuz bir tarihsel figürün sinemadaki temsiline yıllar içerisinde dönüşmesi, bir yandan toplumun dönüşümüne işaret edebileceği gibi, diğer yandan da sinemanın tarih söylemini sorgulamaya açmasına örnek teşkil edecek nitelikler taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: II. Dünya Savaşı, tarihsel film, tarihsel figür, Hitler, temsil

Geliş Tarihi | Received: 11.08.2023 • Kabul Tarihi | Accepted: 19.10.2023

23 Kasım 2023 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

M. Elif Demoğlu, Doç. Dr., Marmara Üniversitesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1448-6991> E-Posta: ekurtoglu@marmara.edu.tr

Aziz Barkın Kadioğlu, Arş. Gör., Beykent Üniversitesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3640-3146> E-Posta: barkinkadioglu@beykent.edu.tr

Demoğlu, M. E. & Kadioğlu, A. B. (2023). Tarihsel figür olarak Hitler temsiline sinemadaki dönüşümü: *Son On Gün* (1955), *Çöküş* (2004), *Bak Kim Geri Döndü* (2015) filmlerinin tarihsel analizi. *sinecine*, 14(2), 307-338.

THE TRANSFORMATION OF THE REPRESENTATION OF HITLER AS A HISTORICAL FIGURE IN CINEMA: HISTORICAL ANALYSIS OF THE FILMS THE LAST TEN DAYS (1955) DOWNFALL (2004), LOOK WHO'S BACK (2015)

Abstract

History is a rich source of material for the narrative medium of cinema. Through their depictions of events and figures from the past, historical films purport to represent reality, capturing a specific time in the past and connecting it to the present.

According to Rosenstone (2018), historical films can be categorized as "history as drama," "history as document," and "history as experiment." The first of these dramatizes historical events using actual or made-up characters. The second is documentary cinema. And the third, history as experiment, combines these two categories without using a didactic approach.

One of the most popular subjects of historical film is World War II, with a broad range of films using the conflict as a backdrop, drawing on contemporary historical sources, and centering on historical figures from the period. Tracing the conditions that created historical figures, Plekhanov (1982) states that political figures can have a very strong influence, but the probability and prevalence of this influence is determined by "the internal structure of that society and by its relation to other societies" (Plekhanov, 1982, p. 35). The aim of this study is to examine how Hitler, as a historical figure, establishes a presence in films from World War II to the present. It classifies these films by period and selects three that best exhibit the transformation of Hitler's depictions, which it then subjects to historical analysis.

The first significant trend in representations of Hitler began at the end of the 1930s. Parodies were common, particularly in animated propaganda films outside Germany. So too were Nazi-sponsored newsreels and documentaries featuring Hitler following the Nazis' rise to power in 1933. Particularly noteworthy are Leni Riefenstahl's documentaries, which introduced a new representation of Hitler. Films made in Germany during this period deliberately depicted Hitler using his real footage of him; he was never portrayed by an actor.

With the end of World War II and the revelation of the war crimes committed by the Nazis, a new era began in Hitler's cinematic representation. Public recognition of the Holocaust made it taboo to mock the Nazis and Hitler, with any effort to do so rejected as an aestheticization of Nazi atrocities. The acknowledgment of

the horror experienced during the war required new methods of representation. This marked the start of a new search for realism in post-war cinematic portrayals of Nazi Germany and Hitler. Directors used a realistic and documentary aesthetic. To address war atrocities and avoid any storyline that would inspire sympathy for the Nazi leader, these films relied on a new malevolent, demonized portrayal of Hitler (Rosenfeld, 2014, pp. 236–37).

The German-made *Downfall* (2004) broke from the demonizing portrayals so common in post-war cinema, instead depicting Hitler with human characteristics for the first time. Other more recent films represent him as a parodic, absurd figure.

These representations demand scrutiny. This study analyzes three German-made films from three different eras—*The Last Ten Days* (1955), *Downfall* (2004), and *Look Who's Back* (2015)—in order to illustrate the evolution of Hitler's cinematic depictions and establish their relationship to historical discourse. Hitler is demonized in *The Last Ten Days*, portrayed negatively but with human characteristics in *Downfall*, and depicted in a sympathetic yet ridiculous way and with demonic ideas in *Look Who's Back*. Of the three films, only *Look Who's Back's* historical discourse is of a questioning nature. This film encourages debate about history by showing how similar modern German society is to the mentality of Adolf Hitler, and it also serves as a warning to the modern world.

Keywords: World War II, historical film, historical figure, Hitler, representation

Giriş

Sinemada bitmeyen anlatı olarak II. Dünya Savaşı'nın sıklıkla işlendiği görölmektedir. Bu anlatının her zaman güncel olmasının pek çok sebebi arasında dünyadaki ekonomik çöküş, kapitalizmin yaşadığı krizler, Avrupa'nın merkezinde soykırımın gerçekleştirilmesi, soykırımın görsel-işitsel açıdan belgelenmiş olması, sinema endüstrisindeki egemen güçlerin bu savaş ve katliam ile mağdur olarak bağlantılı olması sayılabilir. Savaş sonrası Avrupa dışı halkların Afrika'da ya da dünyanın başka yerlerinde uğradığı soykırım veya kabile savaşları, beyaz perdede oldukça az yer bulurken II. Dünya Savaşının çok fazla işlenen bir konu olması, savaşın sinema endüstrisi gelişmiş ülkeleri doğrudan etkilemiş olmasıyla ve diğer gelişmiş ülkelerinin beyaz perdedeki anlatılara da yön veriyor olmasıyla ilişkilendirilebilir.

Sinemada bir konu olarak II. Dünya Savaşı, tarihsel filme, dönem filmine işaret ederken; yaşanmış olayları, kişileri konu almasıyla tarih söylemi ile ilişki kurmaktadır. Belgesel sinemadan aşına olunan gerçeklik iddiasını içinde barındırmaktadır. Geçmişte yaşanmış bir dönem, film aracılığıyla filmin çekildiği döneme taşınarak günümüz ile bağı kurulmakta, günümüzde gündeme getirilmiş olmaktadır. Hake (2012), tarihsel filmlerin önemli bir bilgi ve eğlence kaynağı işlevi görüldüğünü ifade ederken bu tür filmlerin, aynı zamanda bireyleri politik özneler olarak yeniden karşımıza çıkaran güçlü bir özneleştirme aracı olduğunu vurgulamaktadır (s. 6).

Bu çalışmada tarihsel filmlerin gerçek tarihi ve tarihsel figürleri farklı dönemlerde nasıl ele aldığı incelenecektir. Film eleştirisinde yaygın kullanılan tarihsel analiz yöntemi, genel olarak filmleri, tarihsel gelişmeler ile ilişkisine göre sınıflandırmaktadır (Corrigan, 2008, s.110). Özden (2004)'e göre, ister güncel ister eski tarihler içinde üretilmiş bir filmin eleştirisini yapmak demek, söz konusu filmi tarihsel bir bakış açısı içine yerleştirmek demektir. Çünkü birer kültürel dışavurum aracı olarak filmler, dönemin toplumunun ruh halini, egemen düşünce ve dünya görüşünü yansıttığı değer yargılarını temsil ederler (s.120). Kabadayı (2013)'nın belirttiği üzere tarihsel film analizi, ele alınacak tarihsel dönemin, filmlerin hangi açıdan inceleneceğine dair sınırlılıklar oluşturmaktadır. Aynı zamanda tarihsel filmlerin, geçmişi yeniden şekillendirirken taşıdıkları ideolojik bakış açısını da sorumlulukla ortaya koyması gerekmektedir (Kabadayı, 2013, s.63).

Bu çalışmada sinemada en çok karşılaşılan tarihsel figürlerden biri

olan, öncelikle Avrupa'da ve tüm dünyada büyük bir yıkım bırakan Nazi Almanyası'nın lideri Adolf Hitler'in sinemadaki temsilinin dönüşümü değerlendirilecektir. Hitler figürü, dünya sinemasında farklı ülkelerde ve farklı zamanlarda görülmüştür. Bu çalışma örneklem evrenini üç film üzerine kurarak, Alman sinemasının kendi tarihine bakışı ile sınırlandırılmıştır. İncelenecek üç filmde tematik, dönemsel, mekânsal ortaklıklar önemsenmiştir. *Son On Gün (Der Letzte Akt, Georg W. Pabst, 1955)* savaşın bitiminden on yıl sonra, 1955 yılında bölünmüş bir Almanya'da çekilmiştir. Hitler'in sığınağında intihar etmesinden önceki on günü ele almaktadır. *Çöküş (Der Untergang, Oliver Hirschbiegel, 2004)*, Almanya'da Berlin duvarının yıkılıp Almanya'nın yeniden birleşmesinden sonraki dönemde, 2004 yılında çekilmiştir. Film, Hitler'in sığınağındaki son günlerini konu almaktadır. Örneklem olarak seçilen son film *Bak Kim Geri Döndü (Er Ist Wieder Da, David Wnendt, 2015)* ise günümüz Almanya'sında geçmesine rağmen, 1945 yılında intihar ettiği sığınağında ansızın canlanarak günümüze gelen bir Hitler karakterini barındırmaktadır. Film, tarihsel bir figürü günümüze getirmesiyle geçmiş de içinde barındırmaktadır.

Çalışmada öncelikle sinema ve tarih ilişkisi içerisinde tarihsel film türü incelenecektir. Tarihsel bir figür olarak Hitler'in sinema tarihindeki görünümü tespit edilerek örneklem olarak seçilen üç film tarihsel analiz yöntemiyle incelenecektir. Hitler figürünün karşılaştırmalı analizi yapılarak, filmlerin tarih söylemiyle ilişkisi ortaya koyulacaktır.

Sinema ve Tarihin Karşılıklı İlişkisi Üzerine

Olayları ve olguları kayda alarak toplumsal veya bireysel belleğin oluşumuna katkıda bulunan sinema ile Carr (2011)'in en dar anlamda 'tarihi ile olguları arasında kesintisiz bir karşılıklı etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bitmez bir diyalog' (s.82) olarak tanımladığı tarih arasında çok boyutlu bir paylaşım ilişkisi bulunmaktadır.

Bir anlatı sanatı olan sinema için tarih, önemli bir hikâye havuzudur. İnsanlık tarihinden kesitler, savaşlar, kişisel ya da toplumsal mücadeleler, tarihi süreçler bu havuzun sinemaya aktarılan en önemli parçalarıdır. Kurmaca filmler, tarihten ilgi çekebilecek kesitler seçip bunları film diliyle yeniden inşa ederken, gerçeklik iddiası taşıyan belgesel filmler ise bu kesitleri bazen didaktik, bazen de deneysel biçimde aktararak seyirciyle buluşturmaktadır.

Devamlı olarak etrafı anlama ve anlamlandırma faaliyetinde olan insan, sinema yoluyla kendi tarihini yeniden anlatmakta, değerlendir-

mektedir. Hobsbawn (1999)'a göre herhangi bir topluluğun üyesi olan insan, içinde bulunduğu yapıyı reddederek de olsa bu yapının geçmişine, tarihine göre kendisini konumlandırmaktadır. Bu nedenle Hobsbawn geçmişini, '*insan bilincinin sürekli bir boyutu; insan toplumunun kurumları, değerleri ve değer kalıplarının kaçınılmaz bir bileşeni*' olarak tanımlamaktadır (1999, s. 17).

Sinema, yapım sürecinde bulunan ve ortaya çıkacak eseri şekillendiren insanların, estetik, bireysel, ekonomik ve politik tercihleriyle biçimlenmektedir. Eserin üretildiği tarihsel dönem, filmin anlatısını ve biçimini şekillendiren ticari gereksinimler, esere yöneltilen ilgi ve eleştiriler ise filmi tarihte bir nesne olarak biçimlendiren diğer unsurlardır. Bütün bu unsurlar, filmi yalnızca tarihin bir temsilcisi kılmaz, filmin kendisini bütün bir sinema tarihinin parçası ve başlı başına bir tarihsel olay olarak öne çıkarır.

Sinema, tarihi geniş bir malzeme kaynağı olarak kullanırken, tarih de sinemadan '*hareketli görüntüden görsel tarihin oluşturulmasında*' yararlanmaktadır. Sinema sanatı görsel tarihin oluşumu aracılığıyla, ortak imgeleri ve mitleri yaratmakta, bu mitler ise tarihin bir parçası haline gelmektedir (Erkılıç, 2005, s. 73). Toplumsal gerçekliğin yeniden üretiminde ve kültürel belleğin inşasında önemli bir rol üstlenen filmler, belgesel ya da kurmaca fark etmeksizin üretildikleri dönemin toplumsal yaşantısını, aynı yaşantının içinde devinen sanatçıların gözüyle aktarmaktadırlar. Hayatın tanıklığını yapan filmler, tarihsel bir aralığın ürünü olarak hem görsel belleğin inşasında hem de tarih yazımında yardımcı bir rol üstlenmektedirler. Bu nedenle coğrafya fark etmeden insanlığa ait herhangi bir durumu anlatan ve aktaran her sinema eserinin aynı zamanda tarihsel belge niteliği taşıdığı söylenebilir (Erkılıç, 2005, s. 75). Anlatısal kaynağını tarihin içerisinde arayan filmin kendisi de Marc Ferro (2017)'nin ifadesiyle '*gerçekliğin görüntüsü ya da değil, belgesel ya da imgesel, sahici bir entrika ya da katışıksız icat olsun, Tarih'tir*' (s. 31).

Rosenstone (2006)'a göre geçmişini görme, tarihin kendisini gözlerimizin önüne sererek, bizden önce gelenlerin başarılarını ve dünyamızı şekillendiren büyük olayları görmemizi sağlayacak bir araca sahip olma arzusu, sinematografin icadını önceleyen temel güdüdür (s. 11). Geçmişini kayıt altına alma ya da yeniden yorumlama arzusuyla sinema, görüntüye dayanan gücü sayesinde geçmişini görselleştirilme biçimini güçlü bir şekilde etkilemiştir. Görselleştirmenin en önemli öğeleri olarak da tarihsel filmler örnek gösterilebilir.

Rosenstone (2018) tarihsel filmi, 'drama olarak tarih', 'belge olarak tarih' ve 'deney olarak tarih' olmak üzere üç geniş kategoriye ayırmaktadır. Drama olarak tarih, bir filmde gerçek ya da kurmaca karakterlerin tarih fonunda dramatize edilmesidir. Belge olarak tarih, görsel belge niteliği taşıyan film, fotoğraf, tablo, gazete, dergi, resmi evrakın tanıklık ve uzman görüşleri eşliğinde sunulmasıdır. Deney olarak tarih ise bu iki kategorinin özelliklerini de içeren, didaktik olmayan birleşimdir. Her üç kategoride de tarih, sinemanın kendine has anlatım yöntemleriyle, teknik ve estetik unsurları ile yeniden yorumlanmakta ve 'tarihsel gerçeklik bu defa da sinemasal bir yeniden inşa'ya uğramaktadır (Rosenstone, 2018, s. 159). Bu noktada Rosenstone'un değindiği tarihsel filmlerin tarihi gerçekliği yeniden inşa etme niteliğinin çeşitli tartışmalara kaynaklık edebileceğini söylemek mümkündür. Sinema tarihine bakıldığında özellikle tartışmalı tarihsel figürleri ve olayları görselleştiren filmlerin sansüre uğradığı, gösterimlerinin engellenmeye çalışıldığı, hatta devletleri bile politik alanda karşı karşıya getirecek olaylara yol açtığı ifade edilebilir. Yakın tarihli örneklere bakıldığında Atom Egoyan'ın yönettiği *Ararat* (2002) filminin, 1915 Olayları'na dair söylemler içermesi nedeniyle Türkiye'de sinema salonlarında gösterime girememesi dikkat çekmektedir. Benzer şekilde Fatih Akın'ın *Kesik* (*The Cut*, 2014) filmi de yine 1915 Olayları'nı ele alması nedeniyle yoğun tartışmaların hedefi olmuştur. Tarihsel bir figürü ele alan *The Death of Stalin* (Armando Iannucci, 2017) ise Rusya'da yasaklanmış, güvenlik güçleri filmi göstermek isteyen sinema salonlarını engellemiştir. Cezayir'in bağımsızlık mücadelesine odaklanan *Hors-la-loi* (*Outside the Law*, 2010, Rachid Bouchareb) filmi de Fransa'yı kötü gösterdiği iddia edilerek yoğun protestolara maruz kalmıştır.

Akademik çalışmalarda tarih ve sinema ilişkisi sıklıkla ele alınmış, tarihin sinema ile temsil edilip edilemeyeceği tartışılmıştır. Rosenstone bu noktada, filmin nasıl bir tarihsel söylem ürettiğinin önem taşıdığını ifade etmektedir (2018, s. 177). Tarih ve sinema ilişkisinin incelenmesinde bir tarafta tarihçilerin, diğer tarafta sinemacıların bakış açısı bulunmaktadır. Tarihçiler, yönetmenlerin tarihi hikâyeleştirirken geçmiş ve gerçekleri saptırdıklarını, önemli kişi, olay ve durumları sinemaya uyarlarlarken değersizleştirerek romantikleştirdiklerini düşünmektedirler (Rosenstone, 2018, s. 161). Burada önemli bir ayırım, belgeleri temel alan Rosenstone'un 'belge olarak tarih' biçiminde nitelendirdiği belgesel sinemanın farklı bir yerde tutulduğudur. Tarihçilerin esas eleştirisi 'drama olarak tarihe' yani kurmaca filmlere yönelmektedir.

Tarihsel filmler içerisinde çok geniş bir alana sahip olan II. Dünya Savaşı, her daim sinemada kendisine yer bulan bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. II. Dünya Savaşı'na dair anlatılar kimi zaman savaşı bir fon olarak ele almakta kimi zaman tarihsel kaynaklardan yararlanarak öyküleştirmekte kimi zamansa tarihsel figür olarak bu döneme olumlu ya da olumsuz etkileri olan gerçek kişilere odaklanmaktadır. Plekhanov (1982), tarihsel figürleri yaratan koşulların izini sürerken, siyasi figürlerin oldukça güçlü etki yaratabileceğini ancak bu etkinin oluşma olasılığı ve yaygınlığının '*toplumun örgütlenme biçimi tarafından, toplum güçlerinin ilişkileri tarafından*' belirlendiğini de hatırlatmaktadır (s. 35). Bu çalışmanın temel odağı, II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında tarihsel bir figür olarak Hitler'in sinemada geçmişten günümüze nasıl temsil edildiğini incelemektir.

Hitler'in Sinemadaki Tezahürlerine Tarihsel Bakış

Mitchell (2015), Hitler'in 1940–2000 yılları arasında kurmaca filmler ve televizyon dizilerindeki görünümüne dair arşiv niteliği taşıyan çalışmasında, Hitler'i tasvir eden ilk oyunculuk deneyiminin 25 Aralık 1923'te Münih'teki Blüte Cafe'de gerçekleştirilen 'canlı tablo' gösterimi olduğunu ifade eder. 8-9 Kasım 1923'te Hitler'in de içinde yer aldığı başarısız Bira-hane Darbesi (Bürgerbräukellerputsch)'nin ardından Hitler hapisteyken düzenlenen bu etkinlik, birkaç dakika sürmesine rağmen önemlidir. Heinrich Hoffmann tarafından düzenlenen *Adolf Hitler Hapishanede* adlı bu gösterimde sahne loş bir hapis hücresidir. İlahi söyleyen bir koronun eşlik ettiği oyunda, seyircilere sırtı dönük şekilde oturan bir adam merkezdedir. İlahi bittiğinde Noel ağacı taşıyan bir melek hücreye girer, ağacı adamın yanına yerleştirir. Bu olayın ardından ise hücredeki adam seyircilere döner ve sahne kararır. Hitler'i canlandıran oyuncu seyircilere döndüğünde, seyircilerin çoğu gözyaşları içerisindeydiler (Mitchell, 2015, s. 6). Oyun hakkında Hitler hiçbir tepki vermemiştir ancak seyircileri bu denli etkilemiş bir oyunun varlığı ve dinsel motiflerle şekillendirilmesi Hitler'in mitsel imajının Naziler iktidara gelmeden çok önceden inşa edilmiş olduğuna işaret eder.¹

¹ Ian Kershaw (1987), Hitler'in 'mitsel' imajı üzerine yaptığı kapsamlı çalışmada, yaratılan mesihvari lider imajının çözülüş dönemini üç ana tarihsel uğrak üzerinden incelemektedir. Bu uğraklardan ilki Nazi ordusunun Avrupa'nın büyük bölümünde etki sahibi olduğu 1940 ve 1941 aralığıdır. İkinci uğrak, S.S. C.B. karşısında askeri olarak kaybetmeye başladığı 1943 – 1944 arasındadır. Son uğrak ise Nazi Almanyası'nın askeri ve siyasi olarak birçok başarısızlığa uğradığı 1944 ve 1945 yıllarıdır (s. 149).

Rosenfeld (2014) Hitler'in filmlerde görünmeye başlamasını 1920'li yılların sonuna tarihler. 1917-1945 tarihleri arasında aktif olan ulusal film şirketi UFA'nın haber filmlerinde ve Nazilerin fonladığı belgesellerde yer alan Hitler, daha çok propaganda amaçlı çekilen filmlerde görülmektedir. 1933 yılında Hitler'in şansölye olması ve Nazi iktidarının başlaması ile Leni Riefenstahl'ın çektiği *Der Sieg des Glaubens* (1933), *Triumph des Willens* (1935) ve *Olympia* (1938) belgeselleri yeni bir Hitler temsilini de beraberinde getirir. Propaganda belgeseli niteliğindeki bu filmlerde Hitler, bir oyuncu tarafından canlandırılmamakta, kendisi olarak yer almaktadır (Rosenfeld, 2014, s. 235). Mitchell (2015), bu dönemde sinemada Hitler görüntülerinin yalnızca belgesel ve haber filmlerinde yer almasının bilinçli bir tercih olduğunu ifade eder. Hitler, kendisine rakip olabilecek kurmaca bir Hitler'i istememektedir (Mitchell, 2015, s. 5). Rosenfeld (2014) de benzer bir şekilde kurmaca filmlerde Hitler temsilinin yokluğunu 'Führer mitini sürdürmek ve otoriter atmosferini vurgulamak için' kasıtlı bir politikanın parçası olarak nitelendirir (2014, s. 236). Ancak Mazierska (2011), Nazi dönemi Alman sinemasında Hitler'in sinematik temsilinin yokluğu hakkında Kracauer, Santner ve Kaes gibi yazarların yorumlarını hatırlatarak, meselenin yalnızca temsil yokluğuyla tanımlanamayacağı daha geniş bir perspektif sunmaktadır (s. 65).²

II. Dünya Savaşı yıllarında Alman sinemasında kurmaca filmlerde görülmeyen Hitler, Almanya dışında çekilen birçok filmde oyuncular tarafından canlandırılmıştır. Mitchell (2015), beyaz perdede Hitler'i canlandıran ilk aktörün Larry J. Blake olduğunu ifade eder. James Whale'in yönettiği Nazi karşıtı *Dönüş Yolu* (*The Road Back*, 1937) filmi, I. Dünya Savaşı'nda mağlup olan Alman askerlerinin gündelik yaşamlarına döndüklerinde yaşadıkları durumların hikâyesini anlatmaktadır. Film, Naziler

² Adı geçen yazarlar, Hitler'in Alman sinemasına yoğun bir şekilde nüfuz ettiğini savunurlar. Zira Alman filmleri Hitler'i göstermediklerinde dahi onun varlığı ve mirasıyla ilgilenmektedirler. Mazierska (2011)'ya göre Kracauer, Hitler'in sinemada gerçek Hitler siyaset sahnesine girmeden çok önce ortaya çıktığını iddia edecek kadar ileriye gitmektedir. Kracauer bu durumun nedeni olarak Robert Wiene'nin yönettiği *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920) gibi Weimar Cumhuriyeti döneminde çekilen Dışavurumcu Alman Sineması örneklerinin, Nazizm ideolojisinin ortaya çıkışını ve toplumsal yaşamın tüm alanlarındaki hakimiyetini öngörmesini işaret etmektedir (2011, s. 65). Ancak, Biryıldız'ın ifadesiyle 'Alman toplumunun yaşadığı psikolojik huzursuzlukları' (2009, s. 41) sergileyen Alman Dışavurumcu Sineması, Hitler'in otoriter ağırlığı nedeniyle onu doğrudan temsil etmekten de kaçınmaktadır.

tarafından protesto edilir, filmin yapım şirketi Universal'a karşı boykot çağrısı yapılır. Tehditler neticesinde film yeniden çekilip kurgulanır, Nazi karşıtı söylemler azaltılır ve Hitler sahnelerinin tamamı kaldırılıp imha edilir. Böylece Larry J. Blake'in canlandırdığı Hitler'in ilk sinematik görünümü Universal stüdyolarında çalışan sınırlı sayıda kişinin dışında kimse tarafından görülmemiş olur (Mitchell, 2015, s. 6-7). Almanya dışında Müttefikler tarafından *The Lion Has Wings* (1939) gibi savaşın hemen başında çekilen belgesel ve propaganda filmlerinde bir savaş çığırtkanı olarak gösterilen Hitler, sıklıkla eleştirel bir bakış açısıya aktarılmıştır. Ancak savaşın başlangıcıyla birlikte Hitler'in sinematik temsilinde değişim yaşandığı söylenebilir.

II. Dünya Savaşı'nın öncesinden günümüze uzanan Hitler temsillerinde ilk büyük eğilim olan parodileştirmenin 1930'ların sonuna doğru başladığı ifade edilebilir. Bu dönemde öncelikle propaganda amaçlı üretilen animasyon filmlerin varlığı ve yaygınlığı görölmektedir. *Hitler And His Peace Pudding* (1939), *The British Lion Awakes* (1939) ve *Run Adolf Run* (1940) gibi İngiliz animasyonlarının yanı sıra *The Ducktators* (1942) ve *Tokio Jokio* (1943), Disney yapımı *Education for Death: The Making of the Nazi* (1943) gibi Amerikan stüdyolarının ürettiği propaganda çizgi filmleri parodileştirilmiş Hitler temsillerini içermektedir. Bu filmlerde Hitler'in fiziksel görünümüyle dalga geçildiği, bıyığının ve jestlerinin alaycı bir üslupla hicvedildiği ifade edilebilir. Kurmaca filmlerde ise parodileştirme eğilimi çerçevesinde öne çıkan *You Natzy Spy!* (Jules White, 1940), *The Great Dictator* (Charlie Chaplin, 1940), *To Be or Not to Be* (Ernst Lubitsch, 1942) filmleri sayılmaktadır. Her üç film de Hitler'i bir karakter olarak göstermektense, ona benzeyen veya onunla karıştırılan karakterleri ele almayı tercih etmiştir. Richardson (2008)'a göre bu tür temsiller, kimliğe büründürme aracılığıyla hem Hitler'in kendisiyle hem de destekçileriyle alay ederek Hitler mitini karşısına almaktadır (s. 279). *You Natzy Spy* (1940) sinema tarihinde Hitler'i ele alan ilk parodi filmi olarak tarihe geçmiştir. *The Great Dictator*'dan 9 ay önce gösterilen filmde, Hitler benzeri diktatörü Moe Howard canlandırmıştır. Chaplin'in filmi *The Great Dictator*, Adenoid Hynkel karakteri aracılığıyla Hitler'i, dünyayı parmağında oynatma hırsıyla dolu biri olarak alaycı biçimde tasvir eder. Lubitsch'in *To Be Or Not To Be* (1942) filmi ise Polonyalı bir Hitler taklitçisi aracılığıyla karaktere "*Heil myself!*" dedirterek Hitler'in otoriter kişiliği ile dalga geçer. İngiltere'de ise *Night Train to Munich* (Carol Reed, 1940) filminde Hitler rolünü üstlenen Bill Russell, bu rolü oynayan ilk Avrupalı aktördür. Genel olarak hem kurmaca parodiler hem de propaganda çizgi filmleri, savaş

yıllarında Hitler'in her Şeye muktedir imajını yıkmak için mizahı kullanırlar. Hitler'in kötü niyetlerini beceriksizlik ve ahmaklık gibi özelliklerle harmanlayan, bunun sonucunda ise dalga geçilebilecek bir Hitler tasvirini öne çıkaran filmlerin başka bir savaş biçimi olduğu düşünülebilir. Ayrıca, Almanya dışında yapılmış olan bu filmlerin Hitler'i bir tehdit olarak görerek onu itibarsızlaştırma çabası doğrultusunda üretildikleri de ifade edilebilir (Rosenfeld, 2014, s. 236, Mitchell, 2015, s. 8, Gilbert, 2013, s. 408).

Savaş yılları, Hitler'in sinemadaki tasvirlerine ilişkin zengin bir kaynak sunsa da dönem boyunca çekilen filmlerin neredeyse tümünün parodi ve mizahı kullanması Hitler'e dair ciddiyetle ele alınan bir temsilin olmadığına işaret etmektedir. Ancak bu filmler arasında bir istisna olarak ABD'li John Farrow'un yönettiği 1944 yapımı *The Hitler Gang* filmi gösteren Mitchell (2015), bu filme kadar çoğu filmin Hitler'e ana karakter olarak odaklanmadığını belirtmektedir. Hitler'in politik yükseliŐine odaklanan kurmaca film, Hitler'in gerçek karakteriyle tasvir edilmesine ilişkin ilk ciddi girişim olarak görülmektedir. Çekildiği Paramount stüdyoları tarafından belgesel-propaganda filmi olarak tanıtılan film, savaş sonrasında Hitler'in gerçekçi temsilleri için de önemli bir referans noktası oluŐturur (Mitchell, 2015, s. 8).

II. Dünya Savaşı'nın bitiŐi ve Nazilerin iŐlediđi savaş suçlarının ortaya çıkıŐıyla beraber, Hitler'in sinematik görünümünde yeni bir dönemin başladığı ifade edilebilir. Özellikle Holokost'un görünür hale gelmesi, Nazilere ve Hitler'e ilişkin parodileri tabu haline getirmiŐtir. Hitler'i hicvetmeye yönelik her türlü girişim, Nazi suçlarını estetize etmek olarak görüldü ve dışlanmıŐtır. Savaş sırasında yaŐanan dehŐetin ortaya çıkması, yeni temsil yöntemlerinin de oluŐturulması gerektiğine işaret etmiştir. Savaş sonrasında çekilen ve II. Dünya Savaşı özelinde Nazi Almanyası ile savaş suçlusunu olarak görülmeye baŐlanan Hitler'in tasvir edildiği filmlerde, gerçekçiliğe varan yeni bir arayıŐ baŐlamıŐtır. Yönetmenler, Hitler'i konu alan filmlerde gerçekçi ve belgesel türüne yakın bir biçimi benimsemiŐlerdir. Bu filmler, savaş suçlarını göz ardı etmemek ve Nazi lideriyle sempati sağlayacak herhangi bir anlatımı engellemek amacıyla kötücül, Şeytanlaştırılmış yeni bir Hitler temsili merkezlerine alırlar (Rosenfeld, 2014, s. 236-237). Bu ikinci eğilimin en önemli örneği ise II. Dünya Savaşı sonrası Almanya'da Hitler'in ana karakter olduğu ilk film olan G. W. Pabst'in 1955 yapımı *Son On Gün (Der Letzte Akt)* filmidir (Töteberg, 2012, s. 64).

Savaşın bitiminden sonra Doğu ve Batı olmak üzere iki ayrı devlete

bölünen Almanya'da, sınırlı dağıtım nedeniyle çok az kişi tarafından izlenebilen, anti-semitizm ve göçmen karşıtlığını bir sorun olarak ele alan filmler çekilmeye başlanmıştır. *Die Morder sind unter uns* (Wolfgang Staudte, 1946), *Zwischen Gestern und Morgen* (Harald Braun, 1947), *Der Ruf* (Josef von Báky, 1949), *Der Rat der Götter* (Kurt Maetzig, 1950), *Der Prozess wird vertagt* (Herbert Ballmann, 1958) gibi Dođu ve Batı Almanya yapımı filmler, ülkenin savaş sonrasında yaşadığı yıkıma ve dönemin gerilimlerine odaklanarak Nazi iktidarını eleştirmişlerdir. Bu filmlerin çoğunda Hitler'e dair herhangi bir tasvire rastlanmamaktadır. S.S.C.B. tarafından yönetilen Dođu Almanya'da, Nazi geçmişinin sinemada sansürlenmesine yönelik uygulamalar Batı Almanya'dakinden daha fazladır.³ 1960'lara gelindiğinde ise yine Hitler'i sinemaya aktarmayı tercih etmeyen ancak Holokost'u, toplama kamplarını ve işlenen suçları merkezine alarak Nazi geçmişiyle hesaplaşmaya çalışan *Das zweite Gleis* (Joachim Kunert, 1962), *Mensch und Bestie* (Edwin Zbonek, 1963), *Zeugin aus der Hölle* (Žika Mitrović, 1965) gibi filmler çekilmiştir (Bendix, 2007, s. 77).

Almanya dışında, 1960'larla beraber Hitler temsiline yer veren filmler arasında sayıca az olsa da gerçeklikten uzaklaşan ve fantastik öğeler içeren filmler dikkat çekicidir. Hitler'in ölümüne ilişkin çeşitli komplo teorilerinden hareket eden bu filmler, onun intihar etmediği ve yargılanmamak için savaştan sonra kimlik değiştirerek yabancı bir ülkeye kaçtığı konusu etrafında inşa edilmişlerdir. Bunlar arasında *They Saved Hitler's Brain* (David Bradley, 1963), *Flesh Feast* (Brad F. Grinter, 1970) ve *The Boys From Brazil* (Franklin J. Schaffner, 1978) gibi kurmaca filmler örnek gösterilebilir. Bu filmler, Hitler'in hayatta kaldığını iddia eden anlatılarıyla, savaş suçlarının mimarı olan Hitler'i sinemasal evrende öldürüp yok ederek intikam alma hazzını karşılamaktadırlar. Bunu yaparken aynı zamanda kötülüğün sembolü, şeytanlaştırılmış Hitler temsiline görünür kılmaktadırlar (Rosenfeld, 2014, s. 238-239). Hitler'in temsil ettiği kötülüğün halen var olduğu fantastik bir evreni gösteren bu filmlerin aynı zamanda onun geri dönme olasılığına karşı duyulan korkuyu da aktardıkları düşünülebilir. Diğer yandan Elm (2021), Hitler'in

³ Bu durumu Doğu Almanları Nazi savaş suçlarına karışmayan "iyi Almanlar" olarak yorumlamaya ve Doğu Almanya'nın kurulmasında en önemli etken olan S.S.C.B.'yi badireler atlatan ancak yıkılmayan ve nihayetinde kahramanca zafere ulaşan bir ülke olarak sunmaya yönelik siyasi planların varlığına bağlayan Mazierska, Doğu Alman yönetmenler için Hitler'in Batılı yönetmenlere kıyasla daha fazla rahatsız edici bir konu olduğunu ifade etmektedir (2011, s. 65).

kötülüğün somutlaşmış hali olarak gösterilmesinin, Alman toplumu için yenilgiden, ortak oldukları suçlardan ve sorumluluklardan kurtulmaları için bir açıklama sağladığını ifade etmektedir (s. 151). Huyssen (1999) de benzer şekilde Nazi Almanyası'nın tarihte bir sapma olduğuna ilişkin görüşlerin geniş bir coğrafyada 'inkâr ve unutuşun' çıkarlarına hizmet ettiğini hatırlatmaktadır (s. 179). Kaes (1989) ise geçmişteki olayları aktaran ve anlatisal olarak izleyicinin içinde olduğu zamana ilişkin bir atıfta bulunmayan filmlerin, Nazi geçmişini sona ermiş, zamanı geçmiş bir olgu olarak işlemeyi tercih ettiklerini vurgulamıştır (s. 23).

1970'li yıllarla birlikte, gerçekçi ve belgesel türüne yakın bir anlayışla üretilen filmler yeniden ortaya çıkmıştır. Elsaesser, Kaes, Rosenfeld gibi bir dizi araştırmacının 'Hitler Dalgası' olarak adlandırdığı bu dönemde *The Last Ten Days* (Ennio De Concini, 1973), *The Bunker* (George Schaefer, 1980), *Inside the Third Reich* (Marvin J. Chomsky, 1982), *Hitler: A Career* (Joachim Fest, Christian Herrendoerfer, 1977), *Hitler: A Film from Germany* (Hans-Jürgen Syberberg, 1977) filmleri öne çıkmaktadır. Hitler'in Alec Guinness ve Anthony Hopkins gibi ünlü oyuncular tarafından canlandırıldığı filmler seyirciler tarafından da ilgi görmüştür. Rosenfeld (2014), özellikle *The Last Ten Days* (1973) ve *The Bunker* (1981) filmleri üzerinde durarak, bu filmlerle birlikte 'Hitler Dalgası' olarak adlandırılan dönemde yeni bir temsilin görülmeye başlandığını belirtmektedir. Yazar, örnek gösterdiği filmler aracılığıyla 1970'lerin başından itibaren sinemadaki Hitler temsillerinde üçüncü eğilim olarak işaret edebileceğimiz Hitler'i insanlaştıran ve normalleştiren yeni bir temsilin ortaya çıktığını ifade etmektedir. İki filmde de Hitler, morali bozulan ve ani öfke krizleri geçiren bir insan olarak tasvir edilmektedir. Ayrıca Syberberg'in, birbiriyle çarpışan Führer imgelerinden oluşan yarı teatral bir kolaj niteliğindeki *Hitler: A Film From Germany* filminin, Nazi diktatörüne ahlaki temelli bir bakış sunmaktan kaçınan ve rejimin mitsel, gerçek-dışı imgelerinin çoğunu yeniden üreten bir yapım olarak Hitler'i normalleştirmede önemli bir örnek olduğunu vurgular (Rosenfeld, 2014, s. 239). Mazierska (2011) da Hitler'i yargılamak yerine onu anlamaya yönelik girişimlerin en ünlüsünü Syberberg'in filmi olarak gösterir. Mazierska, Hitler'i insancılaştıran filmlerde var olan Hitler'i anlama arzusunun onun suçlarından aklanmasına yol açmadığını, daha ziyade Hitler ve destekçileri arasındaki ilişkiyi açıklamaya hizmet ettiğini belirtir (Mazierska, 2011, s. 96). *Hitler: A Film From Germany*'de Hitler hem tarihi bir figür olarak ele alınır hem de kukla, robot, mezarından çıkan bir vampir gibi karakterler aracılığıyla temsil edilir. Mekânlar ise sirkten sinemaya panayırdan oyuncak dükkanına

kadar değişiklik göstermektedir (Elsaesser, 2012, s. 72). Kaes (1990)'e göre Syberberg, geğmişi yeniden inşa etmeye çalışmaz. Filmde neredeyse hiç bir belgesel bölüm, röportaj ya da yaşanmış bir hikâye yer almamaktadır. Filmin tamamı bir stüdyoda geçmektedir. Film Hitler'i temsil etmez, deneysel biçimde temsillerini sunar (Kaes, 1990, s. 123). Koshar (1994)'ın ifadesiyle Syberberg'in filmi '*film' haline gelen Hitler'e yöneltilen bir karşı söylemdir*' (s. 166).

1980'lerin sonu ve 1990'lı yıllarda da Hitler'i beyaz perdeye taşıyan filmler devam eder. Ana akım sinema örneklerinden *Indiana Jones and the Last Crusade* (Steven Spielberg, 1989) filminde kitapların yakıldığı, Nazilere ait sembollerin her yerde bulunduğu bir mitingde Indiana Jones (Harrison Ford), Hitler'le tanışarak ondan imza alır. Hitler, sert ifadesine rağmen bir yıldız gibi gösterilir, ona sevgi gösterisinde bulunan Almanlar ondan imza almakta ve gazeteciler çevresini sarmaktadır. Ian McKellen'in Hitler'i canlandırdığı *Countdown to War* (Patrick Lay, 1989) diğer örneklerle kıyasla öfke nöbetlerini daha az yaşayan, daha düşünceli, hesaplamalar yapan ama nihayetinde yine duygusuz bir Hitler tasvir etmektedir. Aleksandr Sokurov, 1979'da çekilen yasaklamalar nedeniyle ancak 1989'da gösterilebilen, sözsüz kısa belgeseli *Sonata for Hitler*'de haber ve belgesel görüntülerini kurgulayarak Nazi dönemine ilişkin bir kolaj ortaya çıkartır. Agnieszka Holland'ın yönettiği *Europa, Europa* (1990), Hitler'i hayali bir karakter gibi göstererek ana karakter Solly'nin rüyalarında yer vermektedir. Filmde Hitler ve Stalin'in birlikte vals yaptığı ve Hitler'in korkarak bir dolapta gizlendiği gerçeküstücü sahneler önemlidir. *Fatherland* (Christopher Menaul, 1994) filminin Nazi dönemine ilişkin filmler arasında ilginç bir yere sahip olduğu söylenebilir. Film, Hitler'in savaşı kaybetmediği, Avrupa'nın büyük kısmına hâkim olduğu alternatif bir tarih anlatısı kurmaktadır. 1964 yılında başlayan filmde Hitler 75 yaşındadır, Stalin halen Nazi işgaline karşı direnmektedir, Churchill ise 1950'lerde hayatını kaybetmiştir. Rudolph Fleischer'in canlandırdığı karakter, her ne kadar az diyaloğa sahip olsa da Nazi selamı gibi unsurları sinemaya yeniden aktarmıştır. Aleksandr Sokurov, merkezine Hitler'in eşi Eva Braun'u aldığı *Moloch* (1999) filmi ile 52. Cannes Film Festivali'nde En İyi Senaryo ödülünü almıştır. 1942 yılında Hitler'in Bavyera'daki tatil evi olan Berghof'ta geçen filmde Braun, Hitler'le ilişkisinden korkan ve kapalı kalmaktan sıkılan bir figür olarak tasvir edilirken Hitler ise evhamlı, korkak, çocukça davranışlar sergileyen biri olarak insani özelliklerinin öne çıktığı bir temsil aracılığıyla gösterilmiştir.

2000'li yıllardan günümüze kadar hem Hitler'i hem de II. Dünya Savaşı'nı konu alan filmlerin sayısında önemli bir artış görölmektedir. Nazi dönemi uluslararası ölçekte neredeyse ikonik bir statüye ulaşmış durumdadır. Nazilere ait semboller, dönemin imgeleri TV dizileri, filmler ve sosyal medya videoları aracılığıyla yeniden gün yüzüne çıkmaktadır. Özellikle 2000 sonrası Alman sinemasında Hitler'e odaklanan film sayısının, 1945 – 1999 yılları arasında üretilenden fazla olduğunu ifade eden Moshe (2021), Hitler'e duyulan yaygın ilgi ve merakın kazanca gevirdiğini ve sinema endüstrisinin bu ilginin devam etmesine katkıda bulunduğunu belirtir (s. 237). *Der Untergang* (Oliver Hirschbiegel, 2004), *Speer und Er* (Heinrich Breloer, 2005), *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (Dani Levy, 2007) *Er ist wieder da* (David Wnendt, 2015), *Mein Kampf* (Urs Odermatt, 2009) gibi filmlerin neredeyse peş peşe çekilmiş, başta Almanya olmak üzere uluslararası alanda Hitler ve Nazi dönemine ilişkin sinematik temsillerin arttığını ve Nazi Almanyası yıllarının ilgi çekmeye devam ettiğini göstermiştir. Mazierska (2011), 2000'lerin başından itibaren Hitler hakkında yapılan filmlerin artışıyla yeni binyıla girmek arasında bir bağlantı görülebileceğini ifade eder. Yazara göre bu durumun nedeni, Hitler'in yirminci yüzyılı ve moderniteyi diğer tüm tarihsel figürlerden daha fazla özetlemesidir (2011, s. 67). *Max* (Menno Meyjes, 2002), *The Pianist* (Roman Polanski, 2002), *Anonyma - Eine Frau in Berlin* (Max Färberböck, 2008), *Valkyrie* (Bryan Singer, 2008), *Captain America: The First Avenger* (Joe Johnston, 2011), *Dear Friend Hitler* (Rakesh Ranjan Kumar, 2011), *Fury* (David Ayer, 2014), *Saul fia* (László Nemes, 2015), *Dunkirk* (Christopher Nolan, 2017), *Jojo Rabbit* (Taika Waititi, 2019), *Munich: The Edge of War* (Christian Schwochow, 2021) gibi çeşitli ülkelerde çekilip Hitler temsillerinde parodileştirme, şeytanlaştırma ve insancillaştırma eğilimlerinin her birinden örnekler barındıran, farklı tür ve konuları ele alsalar da nihayetinde II. Dünya Savaşı, Nazi Almanyası, Holokost temaları etrafında bir anlatı kuran filmlerin fazlalığı da bu ilginin sürdüğünü kanıtlamaktadır.

2000 sonrası Hitler temsilleri, yeni bir anlatıyı inşa ederken bu inşada aktörlerin üstlendiği büyük rolü de hatırlatmaktadır. Hitler, tüm olumsuz çağrışımlarıyla birlikte, yirminci yüzyılın en önemli siyasi figürleri arasında sayılan ve tanınırlığı ulusal sınırları aşan, tarih ile popüler kültür arasında önemli bir noktada duran bir siyasi liderdir. Mazierska (2011)'ya göre farklı millet ve etnik kökenlerden yönetmenler tarafından çekilen ve farklı milliyetlerden aktörlerin Hitler'i canlandırdığı filmler aracılığıyla Nazi lideri uluslararasılaşmakta ve ana akım sinemanın bir

parçası haline gelmektedir (s. 96). Ayrıca Hitler, Bruno Ganz, Helge Schneider gibi aktörler tarafından canlandırıldığında, bu önemli ve dikkat çekici oyuncular tarafından Hitler figürüne olumlu bir ışık tutulduğunu ifade eden Moshe (2021), bu sayede seyircinin Hitler ile özdeşleşebileceği veya özdeşleşmek isteyebileceği sahnelerin ortaya çıktığını belirtmektedir (s. 238).

2000'den bu yana Hitler hakkında çekilen filmlerin, Hitler'i kınamak yerine anlamaya yöneldiğini belirten Rosenfeld (2014), ahlaki bir tercihe bağlı olarak Nazi liderinin şeytanlaştırılmasıyla süregelen sinematik temsil pratiğinden kopulduğunu, normalleştirici bir insancillaştırma stratejisinin izlenmeye başlandığını vurgulamaktadır. Özellikle Hitler'in, siyasete atılmadan hemen önceki yılları ile intihar etmeden önceki son günlerine odaklanan filmler aracılığıyla, her şeye gücü yeten bir figür yerine, acınacak, yıpranmış biri olarak tasvir edilmiştir (2014: 288). Hitler'in sinematik temsilinin dönüşümünün tarihsel süreç çerçevesinde incelendiği bu başlığın ardından, dönüşümü somutlaştırmak ve tarih söylemi ile bağını kurmak amacıyla *Son On Gün* (1955), *Çöküş* (2004) ve *Bak Kim Geri Döndü* (2015) filmleri tarihsel analiz yöntemiyle detaylı olarak incelenecektir.

Son On Gün (1955), Çöküş (2004) ve Bak Kim Geri Döndü (2015) Filmlerinde Tarihsel Bir Figür Olarak Hitler'in Dönüşümü:

Filmlerin Konuları

Son On Gün (1955), Hitler'in II. Dünya Savaşının son yıllarını geçirdiği Berlin'deki sığınağında (Führerbunker) 30 Nisan 1945'te intihar etmesine kadar olan son günlerini anlatmaktadır. Berlin, Müttefik Devletler tarafından kuşatılmıştır, Alman birlikleri art arda yenilgiye uğramaktadır. Ruhsal dengesini yitirmiş Hitler, savaşa devam etmeyen herkesi ihanetle suçlar ve ölüm emri verir. Savaşın bittiğini ve Almanya'nın kaybettiğini anladığı noktada Berlin'i terk etmemeye, teslim olmamaya karar verir ve sığınakta evlendiği Eva Braun ile intihar eder. Hitler'in intihar edip, Braun ile cesetlerinin yakılmasıyla film sona erer.

Çöküş (2004) ise *Son On Gün* filmi ile aynı dönemi ele alırken bu kez hikâyenin esas odağı Hitler'in özel sekreteri Junge'dir. Film, bir grup genç kızın sığınağa gelerek Hitler'e katılması ile başlar ve Hitler'in intiharını takip eden, savaşın sonlandığı Almanya'da, savaştan sağ kurtulan Junge ile biter. Almanya'nın savaşı kaybettiği, Rus ordularının Berlin'e girdiği günlerde Hitler sığınağındadır. Cepheden olumsuz haberler gel-

dikçe, Hitler savaşı kaybettiğini kabul etmek zorunda kalır. Eva Braun ile birlikte intihar eder. Filmin başında ve sonunda, filme kaynaklık eden eserlerden birinin yazarı Traudl Junge'nin 2000'li yıllarda yapılan röportajına yer verilir.

Bu çalışmada, bu iki film ile birlikte Hitler figürünün değerlendirileceği üçüncü ve son film ise günümüze daha yakın bir dönemde 2014 yılında geçen *Bak Kim Geri Döndü* (2015) filmidir. Tanımlanması oldukça zor ve karmaşık bir yapıda olan film, diğer iki filmden farklı olarak çekildiği dönemde geçmekteyken, geçmişten günümüze gelen tarihsel bir figür olan Hitler'i barındırmaktadır. *Bak Kim Geri Döndü*, *Son On Gün* ve *Çöküş*'ün bittiği yerde başlamaktadır. Hitler, 2014 yılının Berlin'inde sığınakta cesedinin yakıldığı yerde bir şekilde uyanır. Üniforması, fiziksel görüntüsü ile geçmişten ışınlanmış gibi görünen Hitler, Berlin sokaklarında, içinde bulunduğu durumuna anlam veremediğinden dolaşır. Bu sırada işini kaybetmek üzere olan TV muhabiri Fabian tarafından tesadüfen keşfedilir ve Fabian işini geri kazanmak için Hitler'i çok iyi taklit ettiğini düşündüğu bu komedyeni kullanmak ister. Onunla Almanya'nın çeşitli yerlerine gider, sokaklardaki gerçek insanlarla sohbet eden Hitler'i kamerasıyla kaydeder. Hitler, halktan beklemediği kadar ilgi görür ve bir medya ikonuna dönüşür, televizyon ve sosyal medyada ünlü olur. Günümüzde Hitler'in yeniden keşfinin hikâyesi filmin içerisinde filme çekilir. Fabian, Hitler'in gerçekten Hitler olduğunu geç de olsa fark eder fakat Fabian'in sonu akıl hastanesinde biterken, Hitler günümüz Almanya'sında ünlü bir sima olarak var olmaya devam eder.

Mekân/Sığınak

Üç filmin pek çok kesişim noktasından biri sığınaktır. Hitler'in son yıllarını geçirdiği, savaşı yönettiği ve intihar ettiği bir mekân olan sığınak, 1945 yılında geçen *Son On Gün* ve *Çöküş*'ün ana mekânını oluştururken, *Bak Kim Geri Döndü*'nün ise başlangıç noktasıdır.

Son On Gün'de sığınak oldukça kalabalık ve çok bölmelidir. Mitchell (2015)'e göre bu yeraltı sığınağı gerçekte yetersiz kaynaklara sahip, oldukça sıkışık ve klostrofobik bir mekânken, filmde oldukça geniş ve iyi donanımlı bir yer olduğuna ilişkin tarihi gerçeklerle uyuşmayan yeni bir tasvir üretilmiştir. *Son On Gün*'ün, Hitler'in sığınaktaki son günlerine odaklanan ilk film oluşu, gerçekçi olmayan bu tasvirin sonraki filmlerde yaygınlaşmasında etkili olmuştur (Mitchell, 2015, s. 137). *Çöküş* filminde ise sığınak, *Son On Gün*'den daha da geniştir hatta üst tarafında balo salo-

nunu andıran bir yer barındırmaktadır. *Son On Gün*'de sığınağın yemekhane bölümünde sıklıkla görülen eğlenceler, *Çöküş* filminde ihtişamlı bir balo salonunda gerçekleşmektedir. *Bak Kim Geri Döndü*'de ise diğer iki filmden farklı olarak sığınağın hemen dışında, Hitler ve Eva Braun'un ölümü sonrasında yakıldıkları alanda, Hitler'in günümüz Almanya'sında uyandığı yerdir. Günümüzde sığınağın yerinde bloklar yükselirken, önünde çocukların oynadığı bir park ve açık otoparkın olduğu görülmektedir. Bu mekânda yer alan bilgilendirici bir pano ile burasının geçmişte Führerbunker olduğu yazılıdır. *Bak Kim Geri Döndü* Hitler'i, öldüğu sığınağında yetmiş yıl sonra yeniden uyandırarak, tarihsel gerçekliğinden koparmaktadır. Diğer yandan sığınağın, yaşam alanına dönüşmüş halini belgeleyerek günümüze yakın bir tarihsel zemin kurmaktadır. Hitler'i bu mekânda uyandırmasıyla film, tarihsel filmlerin sorgulatması beklenen, tarihin/geçmişin günümüzdeki izinin sürülmesine olanak tanımakta, bu açıdan diğer iki filmi tamamlamaktadır.

Görüldüğu gibi tarihsel bir mekân olarak sığınak, *Son On Gün* ve *Çöküş* filmlerinde olayların geçtiği temel mekân biçiminde Hitler'in ve Nazi iktidarının son günlerini geçirdiği, Almanya'nın II. Dünya Savaşı'nı kaybettiği, Hitler'in nihai planı ile birlikte çöküşe geçtiği bir yeri ifade etmiştir. Her iki filmde de sığınak gerçekte olduğundan daha geniştir. *Bak Kim Geri Döndü*'de ise sığınak doğrudan gösterilmemiş, sığınağın dışı yani Hitler'in yakıldığı yerin günümüzdeki gerçek hali ile var olmuştur. Sığınak bu filmde, tarihin günümüze ulaşan bir izi olarak gerçekçi bir anlamı barındırmakla birlikte, Hitler'in ideolojisiyle birlikte yok olduğu yerde, gerçeküstücü biçimde yeniden canlanmasıyla nazizmin izlerinin var olmaya devam edebileceği kaygısına işaret eden bir metafora bürünmektedir.

Kesişen Sahneler

Üç filmde de ortak olan sığınağın yanı sıra, filmlerde yan karakter olarak tarihsel figürler yer almaktadır. Üç filmde de Nazi yönetiminden pek çok isme yer verilmektedir. *Son On Gün* ve *Çöküş* filmlerinde bu tarihsel kişiler, oyuncular tarafından canlandırılan karakterler olarak karşımıza çıkarken, *Bak Kim Geri Döndü*'de Hitler'in bu isimleri sözlü olarak andığı görülmektedir.

1945 yılında geçmeleri sebebiyle *Son On Gün* ve *Çöküş* filmlerinde çok fazla benzerlik bulunmaktadır. Kimi önemli sahneler neredeyse aynıdır. Hitler, genç/çocuk askerlere madalya takarken, Goebbels 'Hitler

çocukları hep sevmiştir' der, Himmler ise cevaben 'evet özellikle üniformalı olanları' ifadesini kullanır. Her iki filmde de benzer biçimde yer alan sahnede, Hitler'in göstermelik çocuk sevgisinin, kendisine koşulsuz itaat eden bir grubu motive etmek ile ilişkili olduğu görülmektedir. Sığınak, iki filmde de kasvetli havasıyla tezat oluşturacak biçimde eğlencenin var olduğu bir mekân olarak temsil edilir. Çöküş filminde Eva Braun'un öncüsü olduğu bu eğlence havası oldukça baskındır. Hitler'in canlı ya da cansız ele geçirilme korkusu her iki filmde önemli yer kaplarken, köpeği Blondi ile ilişkisine de yer verilmiştir. Goebbels ve karısı Magda'nın, altı çocuğuyla sığınağa gelerek Hitler ile beraber ölmek istediklerini dile getirmeleri ve ardından Hitler'in Magda'ya madalya takması da aynı şekilde iki filmde de yer bulmaktadır.

Üç filmde ortak olan bir sahne önemlidir. Hitler, generalleriyle karargâhında toplanmış, sınırlı biçimde ihanete uğradığını dile getirmektedir. Savaşın kaybedildiğini kabul etse de Berlin'i terk etmeyeceğini ifade eder. Bu sırada kurgu ile kapısı kapalı karargâhın dışındaki koridora kesme yapılır. Hitler'in sınırlı sesi koridorda bekleyenler tarafından duyulmaktadır. Ardından Hitler odadan çıkar. *Son On Gün*'de koridorda bekleyen iki subay bulunmaktadır. Çöküş'te ise koridor hayli kalabalıktır ve konuşulanları duyanlar oldukça gergin ve üzgündür. *Son On Gün*'de odadan sınırlı ve hızlı biçimde çıkan Hitler, onu bekleyen subayın eline vurur ve yoluna devam ederken, Çöküş'te Hitler, filmin adıyla da bağlantılı biçimde bir çöküş halinde odadan çıkar; sırtındaki kambur ve elinin titremesi artmış, çok ağır yürüyerek kalabalığın arasından sessizce geçer. *Bak Kim Geri Döndü*'de ise sahne doğrudan Çöküş filminin parodisi gibidir fakat sahnede Hitler yerine TV genel müdürünün, televizyonun başarısızlığını kabul ettiği konuşması görülmektedir. Genel müdür, loş odada Hitler'in konuşma tarzına yakın biçimde sınırlı konuşmakta, eli titremekte ve yönetiminde olan televizyonun başarısızlığını kabul etmektedir. Kesme ile kapının dışında endişeyle bekleyen TV çalışanlarına geçilir. Sınırlı bir şekilde genel müdür odayı terk eder.

Benzer nitelikteki *Son On Gün* ve Çöküş filmlerinde kesişen sahnelerin yoğunluğu, her iki filme de kaynaklık eden ortak röportaj, anı gibi belgelerden yola çıkılmış olması ile ilişkilidir. Çalışmanın devamında ayrıntılı olarak ele alınacak kısımlarda görüleceği gibi, aynı tarihi dönemi, tarihsel figürleri ele alan benzer nitelikteki iki tarihsel filmde, Hitler temsilinin farklılık gösteriyor olması, Rosenstone'un drama olarak tarih ile ifade etmiş olduğu, tarihin dramatize edilmesine bir örnektir ve sinema

eserlerinde tarihsel gerçeklerin farklı yorumlanmaya açık olduğunu göstermektedir. Neticede tarihsel gerçeklik, sinema sanatının kendine özgü söylemiyle sinemasal bir yeniden inşaya uğramaktadır. Yukarıda anılan sahnenin *Bak Kim Geri Döndü*'deki tezahürüne bakıldığında, sahnede yer alanların, tarihsel zeminin, konunun, tartışmanın ve gerilim unsurunun tamamen farklı olduğu görülürken, sinematografik dil ile, diğer iki filme özellikle de *Çöküş* filmine gönderme yapılmaktadır. Tarihsel gerçekler parodileştirilmekte ve yapı bozumuna uğratılmaktadır. Bu bozgunun ardında, doğrudan tarihin kendisinin sorgulanması yatmaktadır. Bu açıdan Rosenstone'un deney olarak tarih ifadesine yakın durmaktadır.

Biçim/Anlatı

Genel olarak filmlerin anlatısal niteliklerine bakıldığında *Son On Gün*'ün tamamı kurmaca niteliklerle karşımıza çıkarken, *Çöküş*'ün başında ve sonunda, filmin kaynağını oluşturan kitabın yazarı ve filmde kendi adıyla canlandırılan Junge'nin belge niteliği taşıyan röportajına yer verilmiştir. Böylelikle tarihsel filmin belgesel sinemayla bağı kurularak gerçeklik iddiası güçlendirilmiştir. Her iki filmde de devamlılık kurgusu baskındır, kadrarlar düzenli, plan geçişleri görünmezdir; tarihi, dönem filmi niteliği taşıyan iki filmin savaş ve dram türünde olduğu ifade edilebilir.

Bak Kim Geri Döndü ise tamamen farklı ve karmaşık bir biçime sahiptir. Kara-mizah olarak tanımlanabilecek filmin geneline mizah hakimken, sonlara doğru kara kısmı baskın gelir. Şaşırtıcı, tartışmalı, sempatik ve gülünç Hitler temsiliyle tabu yıkan, hareketli kamera kullanımı ile belgeselvari, film içinde film çekimi ile özdeşünümseldir. Hitler'in iç sesinin filmde dış ses görevi gördüğü, birinci tekil şahıs anlatısı olarak da görülebilecek filmde anlatıcı Hitler'in kendisidir. Gerçek dünyaya sızan, gerçek insanlarla sohbet eden, insanları provoke eden *Borat* (Larry Charles, 2006) karakterine benzeyen Hitler temsiliyle sahte-belgesele de göz kırpmaktadır. Kurmaca öykünün içerisinde çarpıcı belgesel nitelikler kendisini göstermektedir. Gerçek insanlar filme, Hitler'e gösterdikleri tepkiler ve röportajları ile dahil olmuşlardır. Kurmaca öykünün ve belgeselvari spontan kayıtların yanı sıra günümüz Almanya'sının politik ikliminin ele alındığı arşiv görüntülerine yer verilmiştir.

Filmlerin Gerçeklik Zemini ve Tarihin Dramatize Edilmesi:

II. Dünya Savaşı'nın bitiminden 10 yıl sonra çekilen *Son On Gün*'e kaynaklık eden temel eser, Nürnberg Mahkemeleri (1945-1946)'nde yargıç olan ABD'li Michael A. Musmanno'nun *Ten Days to Die: Eyewitnesses Report on*

the End of Hitler(1950) adlı kitabıdır. Hitler'in intiharına ilişkin söylentileri araştırmak için 1945 – 1948 yılları arasında 200'e yakın görgü tanığıyla röportaj gerçekleştiren Musmanno, bulgularını topladığı kitapta, sonraki yıllarda Nazi dönemini işleyen çeşitli yapımlarda da danışmanlık yapacak olan ve sekreteri olduğu Hitler'in son günlerine yakından tanıklık eden Traudl Junge ile yaptığı görüşmelere de yer vermiştir. Musmanno, Hitler'in son günlerine doğrudan tanıklık eden çeşitli isimlerle yaptığı röportajları Pabst ve film ekibiyle paylaşmış ayrıca projede tarih danışman olarak çalışmıştır. Musmanno, Pabst, yapımcı Carl Szokoll ve Junge'nin filmin çekim sürecinde sık sık bir araya geldiği de bilinmektedir (Musmanno'dan aktaran Töteberg, 2012, s. 60).

Son On Gün'e oldukça benzer yapıdaki *Çöküş* filmi de Traudl Junge'nin anılarından yararlanılarak çekilmiştir. Filmin başında, kurmaca hikâyeden bağımsız biçimde belgesel-röportaj formatıyla gerçek Junge kamera karşısına geçmiştir. 1942'de, Hitler'in özel sekreteri olarak başvuran ve kabul edilen Junge, röportajında '*o genç kıza kızıyorum, bu canıye hayır diyemediği için*' der. Filmin sonunda gerçeklik iddiasını destekler nitelikte, filmde yer alan tarihsel figürlerin akıbeti yazı ve fotoğraflar ile verilir. 50 milyondan fazla can kaybı olduğu, 6 milyon Yahudi'nin öldüğü yazı ile ifade edilir. Ardından Junge'nin son sözleri gerçek röportajından aktarılır. Junge, farklı ırkların ve Yahudilerin öldürülmüş olduğunun kendisini çok etmesine rağmen, başlangıçta kişisel olarak suçlu hissetmediğini dile getirir. Ancak bir gün, Sophie Scholl'un anısına dair tabelanın bulunduğu bir meydandan geçerken, Scholl ile aynı yıl doğduğunu ve kendisinin Hitler'in hizmetine girdiği yıl, Scholl'un idam edildiğini öğrendiğinde, '*çok genç olmanın bir bahane olmadığını*' fark ettiğini ifade eder.

Bak Kim Geri Döndü ise diğer iki filmde farklı biçimde 2012'de yayınlanan, haftalarca çok satanlar listesinde yer alan, Timur Verme's'in filmle aynı adlı kitabından uyarlanmıştır. Bu kitap, tarihsel bir figür üzerine kurmaca bir romandır. Gerçeklik iddiası taşımamaktadır. Fakat kitabın uyarlandığı filmdeki yarı belgesel sokak röportajları, günümüz Almanya'sındaki zihniyeti ve Hitler'in fikirlerine olan yakınlığı belgeler niteliktedir.

Görüldüğü gibi *Son On Gün* ve *Çöküş* gerçeklik zeminini benzer kaynaklardan yararlanarak oluşturmaktadır. *Bak Kim Geri Döndü* ise kurmaca-belgesel arasındaki sınırdaki deney niteliğindedir. Üç film de Rosenstone'un nitelendirdiği üzere, tarihi farklı biçimlerde dramatize et-

mektedir. Rosenstone (2018), tarihsel filmlerin, tarihi '*duygusallaştırdığı, kişiselleştirdiği ve dramatize ettiğini*' ifade etmektedir. Oyuncular ve tarihsel tanıklar aracılığıyla filmler tarihi, zafer, keder, neşe, macera, kahramanlık, acı olarak gösterebilmektedir (s. 169).

Filmlerde tarihin nasıl dramatize edildiği, tarih bilinci ile doğrudan ilişkili olduğu noktadır. Bu açıdan filmlerde m¼zik ya da sinematografinin de etkisiyle duygu yoğunluğu taşıyan sahnelere bakmakta yarar vardır. *Son On G¼n* filminde esas trajedi, sivil halkın ¼l¼me terk edilmesi, Hitler'e itaat etmeyenlerin infaz edilmesinde g¼r¼lmektedir. *¼k¼ř*'te uzun yer kaplayan trajik anlar arasında Magda Goebbels'in çocuklarına uyku ilacı verdikten sonra onları uykularında tek tek zehir vererek ¼ld¼rmesi bulunmaktadır. Bu sahne *Son On G¼n* içerisinde s¼zle ifade edilmiş ancak g¼sterilmemiřtir. *¼k¼ř* filminde ilginç bir detay ise Hitler ve Braun'un intihar ettikleri sahnelerin, Hitler'in yakınları ile vedalaşmasının ve ¼l¼m¼ne ¼z¼lenlerin detaylı biçimde işlenmesidir. Bu tercih, filme kaynaklık eden Junge'nin anılarından aktarılmış olmasını akla getirirse de Hitler'in sevilen hatta tapılan biri olarak kendince onurlu bir ¼l¼m¼ tercih ettiğinin dramatikleştirilmesi olarak da d¼ř¼n¼lebilir. *¼k¼ř*'¼n bu noktada Hitler'i insani ¼zellikleriyle temsil etmenin ¼tesinde, saygı ve sevgi duyulan bir lider olduğunu vurguladığı ifade edilebilir. *Bak Kim Geri D¼nd¼* ise trajik anlardan ziyade, karmaşık anlatı yapısı içerisinde gerçek insanların kendilerini ifade ediş biçimleri, kimi zaman g¼ncel tarihe dair endişe vericidir. Filmdeki Hitler karakteri her ne kadar kurmaca olsa da, ifade ettiği d¼ř¼nceler, ideolojisini aktarma biçimi, ırkçı s¼ylemleriyle tarihsel bir fig¼r olarak Hitler'in Nazi d¼nemindeki ideolojisini g¼n¼m¼ze taşımaktadır. Fakat film, başarılı biçimde odak noktasını Hitler karakterinden çıkararak g¼n¼m¼z Almanya'sındaki insanların ona verdiği tepkiye yoğunlaştırabilmiştir.

Hitler Temsili

Kurmaca tarihsel filmlerin ¼rettiđi tarihsel deneyimler, bir filmin inşa ettiği tarihsel, toplumsal sisteme ve seyircinin bu sistemle canlı, empatik karşılaşmasına dayanmaktadır. Tarih, insan ilişkileri ¼zerinden temsil edilmektedir. Bu açıdan empati, tarihin belirli bir resminin oluşmasına da katkıda bulunmaktadır (Greiner, 2021, s. 135).

D¼nyaya yıkım getiren, olumsuz bir tarihsel fig¼r olan Hitler'in şeytanlaştırılan temsilinin ardında, onunla empati kurulmasının ¼n¼ne geçilmesi amaçlanmış olsa da yukarıdaki tartışmalarda g¼r¼ld¼đ¼ gibi

bu durum, sorunlu zihniyetle hesaplaşılmasının da önünü kapatmıştır. Üç filmdeki Hitler karakterizasyonuna bakıldığında, *Son On Gün*'de te-bessüm ettiği hiçbir sahne bulunmayan, kimseye yakınlık beslemeyen, akıl sağlığı bozuk olan Hitler, tamamen olumsuz nitelikleriyle temsil edilmiştir. Benzer tarihsel kaynaklardan yola çıkılarak çekilmiş olan *Çöküş* filminde ise tüm olumsuzluklarına rağmen bir kadını sevebilen, teslim olmayı reddedecek kadar güçlü ve onurlu, çevresindeki kadınlara karşı oldukça nazik ve yeri geldiğinde gülümseyebilen niteliklerinin eklendiği görülmüştür. *Bak Kim Geri Döndü*'de genel anlamda gülünç, fanatik ve ırkçı fikirleri olan sempatik biri olarak yer almıştır. Fakat Hitler'in bu konumu filmde, Hitler'in temsil ettiği zihniyetin canice ve sorunlu kısımlarını örtmek üzere kullanılmamıştır. İlginç biçimde Hitler değil, ona sempati gösterenlere dikkat çekilmiştir. Bu noktada, iki filmden farklı olarak *Bak Kim Geri Döndü*'nün, Rosenstone'un 'drama olarak tarih' kategorisinden ziyade, tarih söylemine alternatif ve sorgulayıcı bir bakış sunan 'deney olarak tarih' kategorisinde yer aldığı ifade edilebilir.

Hitler'in filmlerde ilk görüldüğü sahnelere bakıldığında *Son On Gün* ve *Çöküş* filminde benzerlikler bulunmaktadır. Her iki filmde de Hitler perdede görülmeden önce bir bekleyiş ve merak söz konusudur. *Son On Gün*'de komutanlar harita çevresinde tartışırken odanın kapısı açılır, kamera komutanlara odaklanır. Odaya sessizlik çöker, herkes Hitler'e selam durur. Tartışma Hitler'in sesiyle bölünür. Sesin geldiği yöne doğru dönen askerler endişelidir. Bir süre sonra kamera sağa pan yapar ve üniformasıyla birlikte Hitler görünür. *Çöküş* filminde ise Hitler'in sekreteri olmak için sığınağa gelen beş genç kız heyecanla Hitler ile tanışmayı beklemektedir. Onları karşılayan subaya, Hitler ile nasıl konuşacaklarını, ona nasıl hitap etmeleri gerektiğini sorarlar. Ardından kapı açılır, Hitler kadrajda görünmez, kızların meraklı bakışları verilir. Bu esnada Hitler ağır biçimde kadraja girer ve kadınların tek tek ellerini sıkarak gülümser. *Bak Kim Geri Döndü* filminde Hitler jenerikten önce absürt bir diyalog ile perdede görünür. Röportaj formatında Hitler selamı üzerine sohbet etmektedir. Jeneriğin ardından Hitler sığınağın önünde toprak zeminde dumanlar içinde yavaşça gözünü açar, öznel bakış açısı ile Hitler, bulutların arasında, gökyüzünde süzülürken, Hitler'in iç sesi duyulmaktadır. Ardından kirli yüzü, dağınık saçları, yırtık üniforması ve şaşkın bir yüz ifadesiyle gömüldüğü yerde uyanır.

Greiner (2021), tarihsel bir figürün tanınmış bir oyuncu tarafından canlandırılmasının, yumuşatıcı bir etki yarattığını ifade etmektedir

(s.159). Oyuncunun, sinema dünyasındaki yeri belirleyici bir unsurdur. Diğer yandan aktör ve tarihsel kişinin yanı sıra üçüncü bir boyut olarak tarihsel figürlerin sahip olduğu efsanevi imaj önem taşımaktadır (Greiner, 2021, s.80). *Son On Gün*'de Avusturyalı oyuncu Albin Skoda'nın canlandırdığı Hitler karakteri Mitchell (2015)'in ifadesiyle '*bir korku filminden, özellikle de Alman Dışavurumculuğundan kalma bir figür*' olarak gözükmektedir (2015, s. 139). Sağa taranmış saçı, bıyığı, el ve beden jestleri, ses tonu ve sinirli haliyle Hitler'in fiziksel görüntüsü ürkütücüdür. Komutanlarının sözünü kesen, onları dinlemeyen, onlarla arasına mesafe koyan, askerlerini kurtarmayı tercih etmeyen bir liderdir. Hitler'in bozuk ruh haline ilişkin detaylar sunan en önemli sahne, odasında bulunan Prusya Kralı II. Friedrich'in tablosuyla yaptığı konuşmadır. Hitler'in düşünceleri dış ses aracılığıyla verilir. Sahne boyunca yakın ve genel planlar iç içe geçer. Şeytani bir ruh haliyle tek bir tuşla dünyayı yok etmekten hiç çekinmeyeceğini ifade eder, bu ifadelerinde nazizmin ideolojik söylemleri doğrudan kullanılmakta, Yahudilere yönelik ırkçı yaklaşımlar dile getirilmektedir. Eva Braun (Lotte Tobisch) ile evlendiği sahnede dahi Hitler'in insani bir duyguya sahip olduğuna dair bir gösterge yoktur.

Son On Gün filminin çekim öncesi sürecinde, filmdeki Hitler temsili konusunda çeşitli tartışmalar yapılmıştır. Filmin yapım sürecine ve senaryosuna katkıda bulunan yazar Erich Maria Remarque ve yapımcı Szokoll'un, filmde Hitler'in ve Nazi Almanyası'nın nasıl işleneceğine dair uzlaşamadıkları, Töteberg'in "*Hitler's Shadow Still Looms over Us: G. W. Pabst's The Last Ten Days as Film and Event*" (2012) başlıklı çalışmasında aktardığı döneme ait basın demeçlerinde açıkça görülmektedir. Remarque için film, Nazi iktidarını doğrudan karşısına alması ve eleştirilmesi gereken bir yapım olmalıdır, Szokoll ise '*Nasyonel Sosyalizme karşı bir propaganda bir filmi çekmek istemiyoruz*' ifadesiyle Remarque'ye karşı çıkar. Szokoll'e göre Hitler'i '*korkunç, zavallı bir figür*' olarak tasvir etmek yanlıştır, ' *yüz milyonlarca insanı titreten ve tüm dünyayı yedi yılda mağlup eden bir adam soytarı değildir*'. Ancak Remarque filmin kışkırtıcı bir dile sahip olması gerektiğini savunmuş, bir röportajında filmin '*eski Nazileri deliklerinden sürünerek çıkartması gerektiğini*' ifade etmiştir. Ancak Batı Alman basını Remarque'in göçmen oluşuna odaklanarak, yazarın Alman karşıtı duygular sergilediği iddiasıyla ona tepki göstermiştir. Sonunda, Remarque'in senaryo taslağının başka yazarlar tarafından düzenlenmesine karar verilmiş, filmin jeneriğinde '*senaryo: Fritz Habeck, Erich Maria Remarque'in yayınlanmamış taslağından uyarlanmıştır*' bilgisi yer almıştır (Töteberg, 2012, s. 63).

Çöküş (2004) filmdeki Hitler figürünü inceleyen Piotr Witek (2020), tarihsel kişinin gerçek belge görüntülerinden yararlanılarak karakterizasyonun oluşturulmasının önemine vurgu yapar. Alman oyuncu Bruno Ganz'ın canlandığı karakterin, Hitler'in iyi muhafaza edilmiş fotoğraflarından, resmi film arşivlerinden ve özellikle Eva Braun tarafından, Hitler'in Berghof'taki evinde çekilmiş özel amatör filmlerden yararlanılarak fiziksel özellikleri, jest ve hareketleri ile başarılı bir benzerlik kurulduğunu ifade eder (Witek, 2020, s. 589). Çöküş'te Hitler, yaşlanmış, iki büklümdür, sol eli ciddi şekilde titremektedir. Saçları düzenli ve sola taranmıştır. Kadınlara içten ve kibar davranır. Köpeği ile ilişkisi çok iyidir. Buldukları sığınakta Ruslar yaklaştıkça, cephelerden olumsuz haberler gelmeye devam ettikçe Hitler'in bu görüntüsü değişir, daha fazla kamburlaşır, yürüyüşü ağırlaşır, taralı saçları dağılmaya, sesi yükselmeye ve giderek agresifleşmeye başlar. Elindeki titreme artar. Savaşın kaybedilmesi, nasyonel sosyalizmin çöküşü ile Hitler'in fiziksel çöküşü eş zamanlı ilerlemiş ve filmin adını hatırlatmıştır. Diğer yandan Hitler, sivil halkla ilgili acımasız ifadeler kullanmaktadır. Savaşta sivillere enerji harcamayacağını, zayıf düşen halkının doğanın kanunu gereği ölmesi gerektiğini söyler. Bu söylemlere karşılık generaller, Hitler'i delirmiş, gerçeklik algısını yitirmiş, mantıklı düşünemeyen biri olarak nitelendirirler.

Bak Kim Geri Döndü'de ise Hitler karakteri, tarihsel belgelere dayanan fiziksel niteliklerinden farklıdır. Timur Vermer'in kurmaca kitabından uyarlanan Hitler karakteri için çok bilinmeyen, doğaçlama yapabilecek ve mükemmel bir oyuncu arayışına gidilir. Alman oyuncu Oliver Masucci, Hitler'den çok daha uzun ve yapılı olsa da çok başarılı bulunduğu için tercih edilir. Neticede filmdeki Hitler, tarihsel bağlamın ötesine geçecek bir karakterizasyondur. Filme uyarlanan Hitler karakteri konusunda Vermer, romandaki halinin korunmasını ister. Bir yandan melankolik, rahatsız edici, ürkütücü diğer yandan etkileyici, nazik ve esnek bir karakter olmalıdır. Vermer ve filmin yapımcısına göre, *'doğal olarak seyirciler, Hitler'i, insanları hipnotize eden bir canavar ve şeytan olarak görmek isterler. Fakat o zaman tek başına bütün günahların suçlusu haline gelecektir, bu şeytanlaştırma onun siyasetteki yükselişini ve soykırımı nasıl gerçekleştirebilmiş olduğunu gizleyecektir. Bugün bu bakış açısını kabul etmekte zorlansak da aslında Hitler o zamanlarda çekici bir kitle fenomenidir, akıllı ve etkileyici görünebilen biridir'*, filmde bu durumu yansıtabilecek bir karakterizasyona gidilmiştir (<https://www.betacinema.com/138/pid/179/Look-Whos-Back.htm>).

Tarih Söylemi

Son On Gün filminde Nazi karşıtı söylem net biçimde mevcuttur. Hitler'e karşı gelmesi sonucu infaz edilen subay Wüst'ün, ölmeden önceki son sözleri politik bir uyarı niteliğindedir: *'Barışı görecektedir kadar yaşamak isterdim. Barış nedir bilir misiniz? Bir kere ona sahip olursan, onu senden kimse geri alamaz. Bir daha "Evet" demeyin. Dikkatli ve tetikte olun'* dedikten sonra hayatını kaybeder. Wüst'ün bu sözleri, görüntüsü eşliğinde filmin sonunda bir kez daha duyulur. İntihar eden Hitler'in bedeni sığınağın dışında yakılırken, alevlerin içinde Wüst'ün yüzü belirir ve *'Dikkatli olun. Bir daha Evet demeyin'* diyen sesi duyulur. Bu final ile filmin, Nazi dönemi benzeri siyasi hareketlerin gelecekte yeniden ortaya çıkma ihtimaline dair uyarı yaptığı ve geçmişte yaşananlara ilişkin hatırlatıcı bir işlev üstlendiği söylenebilir.

Hitler, Çöküş'te iki şekilde temsil edilir. Birincisi asker ve Führer olarak baskıcı, sivilleri önemsemeyen tavrı, ırkçı söylemleri ile tarih sahnesindeki Hitler, ikincisi ise Eva Braun'un sevdiği adam, yakınındaki subayların taptığı lider, sekreterlerinin hayranlık duyduğu, onlara her zaman nezaket ve anlayışla yaklaşan bir önderdir. Her ne kadar sivil halkın içinde bulunduğu durum ve onlara yapılan zulüm gösterilmiş olsa da filmin geneline bakıldığında Hitler temsilinde ağırlık ikincisindedir. Hitler'in intiharı ve sonrasında yakılması oldukça trajik verilmiştir. Burada önemli bir detay Hitler'in naaşının gösterilmemiş olmasıdır ki bu durum onun mitsel temsilini destekler niteliktedir. Diğer yandan komplo teorileri düşünüldüğünde, ölen kişinin Hitler olup olmadığının açıkta bırakılmış olabileceği de düşünülebilir. Ayrıca filmin kurmaca anlatısından bağımsız noktada duran Junge röportajları, geçmiş ile yüzleşen gerçek bir kişinin, daha çok kendi kişisel tarihine dair pişmanlığını ifade etmektedir.

Bak Kim Geri Döndü, diğer iki filmden farklı olarak tarihsel filmlerin günümüzde ne ifade ettiğinin tartışılması ve Hitler zihniyetinin günümüz Almanya'sındaki algısına dair önemli unsurlar içerdiği için filmin detaylandırılması gereklidir. Filmin belgeselvari kısmında yer alan çekimler oldukça önemlidir, filmin peşinde olduğu *'Hitler bugünün Almanya'sına uyansa insanlar ona nasıl tepki verirdi?'* sorusunun asıl cevabını oluşturmaktadır. Hitler'i canlandıran Oliver Masucci'nin doğaçlama performansının öne çıktığı gerçek sokak çekimlerinde, oyuncunun Hitler'in düşüncelerine hâkim, insanlara cevap vermeye hazırlanmış, yapacağı esprilerinin dozunu çok iyi ayarlamış olması gereklidir. Gerçek

sokaklarda yapılan çekimler, üç korumayla gerçekleştirilir (<https://www.betacinema.com/138/pid/179/Look-Whos-Back.htm>).

Filmin başlarında Hitler'in, halkın arasına ilk karıştığı sırada, iç sesinden etrafında neler olduğunu kavramaya çalıştığı anlaşılır: 'Yıkıntılar kalkmış, insanlar kafayı yemiş, komadayken nihai zaferimizi kaçırırım galiba' diye düşünürken, etrafındakiler Hitler selamıyla onunla fotoğraf çekmek isterler. Bir pandomimci tarafından tartaklanır, kendi ifadesiyle 'bebek arabasıyla bir Alman anne' olarak nitelendirdiği kadına yaklaştığında, kadın Hitler'in gözüne biber gazı sıkarak. Belgesel ve kurmacanın iç içe geçtiği sahnelerde Hitler'e gösterilen tepkiler şaşırtıcıdır. Onunla selfie çekmek, ona sarılmak isteyenler, seni seviyorum diyenler, açıkça yabancı düşmanı olduğunu ifade edenler çoğunluktadır. İnsanlar göçmen çocukların ser-seri olduğunu, sakallıların ülkelerine dönmesi gerektiğini, Afrikalıların IQ'sunun düşük olduğunu açıkça ifade ederler. Sınırlı sayıda insan Hitler'den rahatsız olur. Örneğin aşırı sağcıların toplandığı alanda görülen Hitler, kalabalıkta rahatsızlık uyandırır. Başka bir sahnede Hitler'e yaklaşan bir adam, '2014 yılında biri Hitler'e benziyor ve halk buna müsamaha gösteriyorsa yazık Almanya'ya' ifadesini kullanır. 'Kahrolsun Naziler' diyen bir gencin ise Hitler'in provoke etmesi sonucu diğer gençler tarafından tartaklandığı görünür. Bu sokak röportajları sosyal bir deney niteliğindedir. Hitler'in iç sesinden aktarılan sokak röportajları üzerine analizi ise şöyledir: 'Almanya'da demokrasi etkisini yitirmiş, halkın endişeleri bana 1930'ları hatırlattı'. Tüm bu ifadeler geçmişin günümüzdeki tezahürleri üzerine düşündürücüdür.

Film, başlı başına günümüz Almanya'sında yükselmekte olan yabancı/göçmen karşıtlığına ve aşırı sağa karşı provokatif bir uyarı niteliğindedir. Geçmişte Yahudiler ile ilgili söylemlerinin yerini almış olan halkın göçmen karşıtlığıdır ve bu durum Hitler'in ideolojisiyle benzeşmektedir. Fabian'ın Hitler'in komedyen değil de gerçek olabileceğinden şüphelenmesi sonrası korkuyla 'tarih tekrür mü edecek' diyerek Hitler'e silah doğrulttuğu sahnede Hitler, 'O zaman caniye oyu verenleri de suçla, hepsi sıradan insanlardı. Seçimleri mi yasaklayacaksın? Neden peşimden geldiklerini sordun mu? Onlar da özlerinde benim gibi. Aynı değerlerin peşinde' der. Fabian ateş eder, Hitler'in gökdelenin tepesinden aşağıya düştüğünün görülmesinin ardından Hitler tekrar Fabian'ın arkasında belirir: 'Benden kurtulamazsın ben sizin, hepinizin içindeyim' ifadesi duyulur. Bu sahnenin ardından Fabian akıl hastanesindedir, Hitler'in hikâyesi ise filme çekilmiştir. Filmin sonunda Hitler, yapımcısı Bellini ile üstü açık

arabaya biner, basın Bellini'ye mikrofon uzatır, 'Hitler'e gülmemiz normal mi' sorusuna Bellini 'Hitler komedileri önce ve sonra da vardı. Eğlence dünyasına yeni boyut katacak' der. Son olarak 'Tarih tekerrür eder mi?' sorusuna ise, 'Öğrenciler Nazi Almanyasını duymaktan sıkıldı. Kendimize daha çok güvenmemiz gerekiyor' diyerek arabada Hitler ile halkı selamlamaya gider. Film, göçmen ve yabancı karşıtı gerçek haber görüntüleri ile sona erer.

Sonuç

Tarihsel analiz yönteminin sinema tarihi incelemelerinde ve film çözümlemelerinde sıklıkla kullanıldığı görülürken, tarihsel filmler içerisinde yer alan tarihsel figürlere odaklanan çalışmalar Türkiye'de oldukça azdır. Bu çalışmada, olumsuz bir tarihsel kişinin sinemada, geçmişte ve halen çok fazla temsil ediliyor olmasından yola çıkılmış; II. Dünya Savaşı ile dünyaya insanlık dışı bir yıkım bırakan, kitlesel kıyımın mimarı olan Hitler'in, sinemadaki temsiline odaklanılmıştır. Bu figürü filmlerinde ele alarak, geçmişini yeniden yorumlayan sinemacıların taşıması gereken sorumluluğa benzer durumu, Hitler temsilini bilimsel açıdan ele alan ve başlığında Hitler geçen bu makalenin yazarlarının da yaşadığı ifade edilmelidir.

Bu çalışmada öncelikle sinemanın tarihle olan ilişkisine değinilmiş; bir yanında gerçek belgeler diğer yanında kurmaca anlatının var olduğu tarihsel filmlerin, bu ilişkiyi nasıl kurulduğu ifade edilmiş, ardından II. Dünya Savaşı anlatılarında en çok işlenen tarihsel figür olan Hitler'in, geçmişten günümüze beyaz perdede nasıl temsil edildiği, yapılmış bilimsel çalışmalar ekseninde incelenmiştir. Savaş sonrasında Hitler'in şeytanlaştırılmış imajının sinemada baskın olduğu, fakat bu imajın bir yanıyla da tarihin ve zihniyetin sorgulanmasının önünü kapatabileceği, yapılmış olan çalışmalardan yararlanılarak tartışılmıştır. Günümüze yakın dönemlerde artmış olan, Hitler'i ciddiyetsiz, gülünç, beceriksiz göstermesiyle tepki çeken parodi filmlerinin, geçmişe dair ne söylemeye çalıştıkları önem taşımıştır. Parodilerin artışında, dönemin yaşayan taneliklerinin giderek azalması, yeni bin yıla girilerek savaşın önceki yüzyılda kalmış olması, Hitler'in artık geçmişte kalan bir figür olarak bir tehdit oluşturmaması ya da diğer yandan Hitler zihniyetinin günümüzde başka biçimlerde görülebileceği gibi pek çok neden sayılabilmektedir.

Çalışmada tarihsel analiz yöntemiyle ele alınan, 1955 tarihli Hitler'i tamamen olumsuz gösteren *Son On Gün* şeytanlaştırılmasına örnek oluştururken, 2004 tarihli *Çöküş* filmi Hitler temsilinde, onu insani özellikleriyle göstermesiyle öne çıkmış, çokça tartışılmıştır. 2015 yılında çekilen

Bak Kim Geri Döndü ise Hitler parodilerine günümüze yakın bir örnek oluşturması sebebiyle seçilmiştir.

Aynı tarihsel figürün ne denli farklı biçimlerde ortaya koyulabileceği görülmüş, Rosenstone'un drama olarak tarih biçiminde tanımladığı kurmaca filmlerin tarihi dramatize ediş biçimlerinin sorunlu olabileceği, tarihin sorgulanmasının önünü kapatabileceği ifade edilmiştir. *Bak Kim Geri Döndü* gibi, Rosenstone'un ifadesiyle, deney olarak tarih biçiminde ifade edebileceğimiz filmlerin alternatif bir tarih sorgulaması ile tarihsel dönemin ya da figürün günümüzle bağını daha netleştirebileceği anlaşılmıştır.

Gremier'in ifadesiyle oyuncu ve tarihsel kişinin yanı sıra üçüncü bir boyut olarak ele alınabilecek tarihsel figürlerin sahip olduğu imaj önem taşımaktadır. Bu üç filmde Hitler imajına bakıldığında *Son On Gün* ve *Çöküş* benzer nitelikler taşıırken, *Bak Kim Geri Döndü*'nün ise, tarihsel filmlerde esas bakılması gereken tarih bilinci üzerine önemli bir film olduğu tespit edilmiştir. Üç film arasında Hitler karakterinin tek sempatik olduğu film *Bak Kim Geri Döndü* olsa da bu temsil, gözden kaçan, sorgulanmayan zihniyetin, günümüzdeki göçmen/yabancı karşıtlığı gibi farklı tezahürlerini tartışmaya açması ile öne çıkmıştır.

Filmde Hitler, şeytani yerine insani niteliklerle, hatta sempatik ve gülünç unsurlarla ele alınsa da, tarihte Hitler'in temsil ettiği zihniyete, günümüz halkının tepkileri üzerinden bakılması, geleceğe ürkütücü bir uyarıyı içinde barındırmaktadır. *Bak Kim Geri Döndü* filminin sonunda sorulan '*Hitler'e gülebilir miyiz?*' sorusunu bir röportajında yanıtlayan yönetmen David Wrendt, bu durumu ince bir ipte yürümeye benzetirken, esas önemli yerlerin, gülerken boğazının düğümlendiği yerler olduğunu dile getirmektedir. Tarihsel filmlerde yer bulan tarihsel figürlerin, sinemada nasıl temsil edildiğinin incelenmesinin yanı sıra, tarihi günümüze getirirken bugün ile nasıl bir bağ kurdukları esas bakılması gereken noktadır. Bu açıdan Hitler'in temsilinin günümüzde parodileştirilmesi, ilk bakışla alışılmışın dışında ve rahatsız edici görülse de bu durum daha derin ve elzem bir sorgulamayı sağlayabilmektedir.

KAYNAKÇA

Bendix, J. (2007). Facing Hitler: German Responses to 'Downfall'. *German Politics and Society*, 25(1), 70-89.

Biryıldız, E. (2009). *Sinemada Akımlar*. Beta Basım Yayım.

- Carr, E. H. (2011). *Tarih Nedir?*. (Çev. Misket Gizem Gürtürk). İletişim Yayınları.
- Corrigan, T. (2008). *Film Eleştirisi El Kitabı*. (Çev. Ahmet Gürata). Dipnot Yayınları.
- Elm, M. (2012). *Man, Demon, Icon: Hitler's Image between Cinematic Representation and Historical Reality*. K. Machtans & Martin A. Ruehl (Ed.), *Hitler-Films from Germany: History, Cinema and Politics Since 1945* (s. 151-167). Palgrave Macmillan.
- Elsaesser, T. (2012). *Our Hitler: A Film by Hans-Jürgen Syberberg*. K. Machtans & Martin A. Ruehl (Ed.), *Hitler-Films from Germany: History, Cinema and Politics Since 1945* (s. 72-96). Palgrave Macmillan.
- Erkılıç, S. A. D. (2005). *Kurmaca Filmler Üzerinden Sinema ve Tarih İlişisine Bakış*. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (2), 71-87.
- Ferro, M. (2017). *Sinema ve Tarih* (Çev. Handan Demir), İstanbul.
- Gilbert, C. J. (2013). *Playing with Hitler: Downfall and Its Ludic Uptake*. *Critical Studies in Media Communication*, 30(5), 407-424.
- Greiner, R. (2021). *Cinematic Histospheres: On the Theory and Practice of Historical Films*. Palgrave Macmillan.
- Hake, S. (2012). *Screen Nazis: Cinema, History, and Democracy*. University of Wisconsin Press.
- Hobsbawn, E.J. (1999). *Tarih Üzerine*. (Çev. Osman Akınhay). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Betacinema. "Look Who's Back". <https://www.betacinema.com/138/pid/179/Look-Whos-Back.htm> Erişim tarihi: 11.07.2023
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları*. (Çev. Kemal Atakay). Metis.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. Ayrıntı.
- Kaes, A. (1989). *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Harvard University Press.
- Kaes, A. (1990). *History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination*. *History and Memory*, 2(1), 111-129.
- Kershaw, I. (1987). *The "Hitler Myth": Image and Reality in the Third*

Reich. Oxford University Press, USA.

Kosher, R. (1995). Hitler, A Film From Germany: Cinema, History, and Structures of Feeling. R. A. Rosenston (Ed.). *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. (s. 155-173). Princeton University Press.

Mazierska, E. (2011). *European Cinema and Intertextuality: History, Memory and Politics*. Palgrave Macmillan.

Mitchell, C. P. (2015). *The Hitler Filmography: Worldwide Feature Film and Television Miniseries Portrayals, 1940 Through 2000*. McFarland.

Moshe, Y. B. (2021). Picturing Hitler - Artificial Tension and the Historical Film. *andererseits*, 7, 237-251.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İmge Kitabevi.

Plekhanov, G. V. (1982). *Tarihte Bireyin Rolü*. (Çev. İbrahim Altınsay). Kaynak Yayınları.

Richardson, M. D. (2008). "Heil Myself!": Impersonation and Identity in Comedic Representations of Hitler. D. Bathrick, M. D. Richardson, & B. Prager (Ed.) *Visualizing the Holocaust: Documents, Aesthetics, Memory*. (s. 277-298). Camden House.

Rosenfeld, G. (2014). *Hi Hitler!: How the Nazi Past Is Being Normalized in Contemporary Culture*. Cambridge University Press.

Rosenstone, R. A. (2006). *History on Film/Film on History*. Pearson Longman.

Rosenstone, R. A. (2018). Gerçek Tarih Olarak Tarihsel Film (Çev. Y. Lüleci). *Sinecine*, 9(1), 159-181.

Töteberg, M. (2012). 'Hitler's Shadow Still Looms over Us': G. W. Pabst's *The Last Ten Days* as Film and Event. K. Machtans & M. A. Ruehl (Ed.), *Hitler-Films from Germany: History, Cinema and Politics Since 1945*. (s. 56-71). Palgrave Macmillan, London.

Witek, P. (2020). *Strategies of Historicization of the Presented Cinematic World and Film Narrative in Historical Cinema. An Analysis of the Phenomenon on Selected Examples*. Res Historica.