

SİNEMA ve TARİH – TARİHSEL BAĞLAMDA 24 KAREYİ AŞKIN İLİŞKİLERİ ve MANİPÜLASYONLARI

MUSTAFA MENCÜTEKİN* - MUSTAFA KUTAY SINMAZ**

“Dünya bir oyun sahnesi, bizler birer oyuncuyuz... Bütün erkekler ve bütün kadınlar, sırası geldiğinde girerler ve çıkarlar bu oyun sahnesine...”
W. Shakespeare

Özet

Bu çalışmada, filmlerin çoğu zaman ve aşık bir şekilde gönderme yaptıkları, ilgi uyandırıcı bir özellik olan, tarih bağlamındaki ilişkilerinin gözler önüne serilmesi amacı güdülmüştür. Çalışma içerisinde ilerledikçe, konular detaylı olarak ve farklı bakış açılarının oluşturduğu çeşitli örnekler verilerek açıklanmıştır. Çalışma, ilgili konuların tarih bağlamı içerisinde neden ve nasıl bir şekilde “temsil” edildiğine, ortaya koyulan eserlerde ‘hangi düşüncelerin’ göz önünde tutulduğuna ve de bu hususların “gerçek” mi yoksa belirli görüşleri “yansıtmak, veya doğrulamak” adına belirli ölçülerde “kasıtlı bir şekilde” kurgulanıp kurgulanmadığına göre bölümlere ayrılmıştır. Filmin fiiliyatı değiştirmede, kültürleri şekillendirmede, tarih sahnesinde, ‘Nazizm’ ya da ‘Faşizm’ gibi rejimlerin oluşmasına yol açabilecek çeşitli görüşleri oluşturmada ve yeniden gündeme getirmekte kullandığı araçlardan yazının büyük bir bölümünde bahsedilmiş ve önemle üzerinde durulmuştur. Çalışmadaki diğer bir kısmen-önemli içerik ise makalenin sonlarına doğru tartışılan belirli bir tarih anının kendi tarihi ile olan karşı karşıya gelme durumudur.

Anahtar Kelimeler: Tarihsel bağlam, manipülasyon, Hollywood, Nazizm, tarihsel karşılaşma

*Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Öğretim Üyesi Canlandırma Film, mmencütekin@yahoo.com

** Alfred University, Communication Department, B.A.

Abstract

In this paper, rather an aspiring, also an important aspect of relationship that movies referring predominantly and obviously, which is its affiliation within the context of history, is aimed to be enlightened. Along with the text, aspects are carried over in a detailed manner and multiple examples are given, which are constituted by various points of views. And by meaning of that, we lent toward going by sorting article out what and why those subjects have been “represented” along those works in terms of historical content, ‘what were the mentalities behind’ of those portrayed works, and rather are which contents surely “true” in their nature or are they “deliberately” fictionalized on certain level in order to “reflect, or justify” certain opinions. Means of movie on altering deeds, shaping cultures and forming and reviving opinions in history scene, which led some establishing a regime such as ‘Nazism’ or ‘Fascism’, are also played a significant part of this article. Another semi-major content, which is carried over almost by the end of the article, was the encounter of a given period of history and its past.

Keywords: historical context, manipulation, Hollywood, Nazism, historical encounters

Giriş: Bir Fotoğraf Karesi Bin Kelimeye Bedeldir¹

"1878 Haziran'ının ışıltılı, huzur veren bir sabahında, yarış tutkunlarından ve gazetecilerden oluşan bir kalabalık Palo Alto Stock Çiftliği'nin yanında bir araya gelmiş, bir atın koşmasını bekliyorlar..." (Leslie, 2001). Edward Muybridge'in saniyenin yarısında 12 kare çekebilmeyi başardığı günden bugüne, her eve girmiş yüksek çözünürlüklü video kameralar, 3 boyutlu projeksiyonlara kadar geçen zamanda sinemada birçok devrimsel değişiklikler oldu. Ancak temelinde değişmeyen, sinemanın dâhilerinin bile arkasından koştuğu, yakalamaya çalıştığı, sinemanın ruhunu oluşturan öyle bir element vardır ki bu element yaralandığında sinema ciddi miktarda kan kaybına uğrar. Bu ne kamera teknikleri ne ses ne görsel efektler ne de diğer teknik konulardır; bunlar ancak söz konusu elementi bir araya getirerek, onu niteleyebilecek olan etmenlerdir.

Sinemanın en görkemli özelliği temelinde bize sunduğu anlatı yetisidir. Bu anlatı sanattır sinemanın bizimle ilişkisini kuran. Bir filmde ilk bobinden son bobine giderken lineer bir çizgi değil, inişler ve çıkışlar olur. Duygularımız, etnik kültürümüz, ideolojimiz, ait olduğumuz zümre, kendi geçmişimizde dinlediğimiz hikâyeler vs. hep bu iniş çıkışlara ivme kazandıran (veya kaybettiren) olasılıklardır. Bu olasılıkların işaret ettiği şey ise bir bakıma tarihtir. Söz konusu bu tarih her zaman bir ulusun ya da bir topluluğun destansı tarihi olacağına dair kati bir suret yoktur. Zaten her zaman olmamalıdır da. Sinemalar bizim öykülerimizdir ve anlatılan da bizim tarihimiz olacaktır. Bir senarist hikâyesini kaleme alırken kendi öz tarihinden, kendi çocukluğundan birkaç parça serpiştirir ya da yönetmen bu senaryoyu filme alırken seyirciyle ortak paydada buluşabileceği eşyaları kareye yerleştirir ya da kendi benzer çarpıcı hikâyelerinden bazılarını da ekler. Bu işlemler özdeşleşme açısından gereklidir. Tıpkı bir politikacının meydana indiğinde halkıyla konuşurken, halkı ile seçmeni ile oluşturması gereken ortak payda gibi, bu girdilerin hepsi izleyicide ortak paydayı oluşturur; ki bu ortak payda da yapının ne kadar iyi olup olmadığına seyirciyi ikna eder. Bu açıdan bakılırsa bir sinema filmi çekerken girdileri açısından bakılırsa en çok söz konusu olan beşeri bilimler psikoloji,

¹ Kapsamlı bir mesajın tek bir resim vasıtasıyla verilebileceğini belirten deyim.

edebiyat veya sosyoloji gibi gözüke de anlık konuları itibariyle sinema ve tarih birbirleri ile ilişkileri yüksek olan, birbirlerinden optimum miktarda beslenebilen iki beşeri bilimdir. Hatta çoğu zaman sinemanın başrolünün, onun "tarihin temsilcisi" olmasıdır şeklinde bir genellemeye gidilmiştir. Bu çalışmada bu iki beşeri bilimin birbiri ile olan ilişkisini anlatırken her ne kadar tarih anlatılıyormuş gibi gelecekse de okurken ön planda tutulması gereken sinema olmalıdır. Bu bağlamda bir kaç sorunun da üzerinde durulacaktır ancak anlaşılması gereken en büyük *ideası* olacaktır; Marc Ferro'nun *Sinema ve Tarih* isimli kitabında ileri sürüldüğü gibi, sinema belirli bir dönemin ruhunu, o dönemin 'mantalitesini' anlatan bir araç mı (Ferro, 1988: 11-12)? Yoksa sinema, tarihle olan ilişkisi bunun da daha ötesinde bir aktör mü?

Sinema ve Tarih

"Bazı kimseler için, kitap okuma fikri şimdiden demode, hatta bir ölçüde aptalca gözükmeye başlamış anlaşılır" (Carr, 2012: 21). Sinema ise özellikle Hollywood sineması, her zaman tarihi olayları kendine konu etmeyi sevmiş ve becermiştir. Dolayısıyla – edebiyatta da söz konusu olduğu gibi – sinema kendisini, çoğu zaman 'iletişim kurulacak bir kitap' olarak algılamamıza izin vermekte. Bu noktada izleyiciye cazip gelen şey, kitapla bir şekilde kurulamamış olan karşılıklı ilişkinin beyaz perdede, hareketli imajların, yani devinimli hareketin yardımı ile daha rahat bir biçimde kurulması ve hafızada tutulmasıdır. Diğer yandan bu iletişimin tarih okuyucusunu – bu durumda izleyiciyi – tıpkı internetin yaptığına benzer bir şekilde, tembelleştirdiğinden de bahsedebiliriz. Bu etkileşimli iletişimin ne kadar ileri bir durumda olduğuna hepimiz, milyonlarca kişinin, özellikle de gençlerin diline pelesenk olmuş "okumaktan çok izlemeyi tercih ederim" sözünden hâlihazırda aşınayız. Ancak bu noktada, yani tarihi kitap yerine sinemadan okuma anlayışı, tarihi bilgileri yanlış anlayabilme gibi sağlıklı olmayan bir ihtimal ortaya çıkarabilir.

Örneğin, II. Dünya Savaşı'nda sinema salonlarında verilen, an itibariyle halkın uzak bulunduğu bir mesafeden gelen haberlerden oluşturulan videoların olayları hangi miktarda gerçeğe dayanarak ortaya koyduğunu nereden bilebiliriz? Dahası, bu medyaların manipülasyon amacı güderek,

belirli bir mesajı yansıtacak, halkı galeyana getirecek bir şekilde kurgulanmış olması da mümkünken, bu karelerin salt gerçekliği yansıtıp yansıtmadığı sorgulanabilir. Bunun aksine, tarihçiler çalışmalarında bu tarz şaibeli verilere yer vermek yerine, tezlerini sağlam temellere dayandırma eğilimindedirler. “Herkesin bildiği üzere onlar cam kafeslerinde, ‘referanslar ve kanıtlar vererek’ çalışırlar” (Ferro, 1988: 27).

Burada, tarih perspektifinden sinemanın – aleni olarak, yazınlardakine benzer bir şekilde referans verememesi sebebi ve izleyiciyi manipüle edebilme ihtimaliyle – her zaman tam anlamıyla bir kitap gibi doğrudan bilgi alınacak bir kaynak olamaması durumu söz konusu olmakta. Kabil’e göre (2012);

“Yedinci sanat, tanımı gereği göstermek, teşhir etmek, sergilemek üzerine kurulu ve inşa edilmiş bir dile sahiptir. Bu özelliği dolayısıyla yapılacak tasvirin, ortaya konacak temsilin ölçülü ve bazı dengeler gözetilerek ifa edilmesi gerekmektedir.”

Burada bahsedilen, tasvirin kaçınılmazlığı ve yapılacak bu tasvirde (tarih bağlamında ele alındığında) olası dengelerin korunmasıdır. Eserin sahibi, kendi gerçeğini öne sürerken diğer savları da göz önünde bulundurmalı, düşüncesinde bir denge gözetmelidir. Eser sahibi radikal olma çabası içinde gerçek kavramını suistimal etmemelidir. Zaten ince bir ip üzerinde gezen bu konuyu tehlikeye atacak eylemler gerçekleştirmekten kaçınmalıdır. Bunun paralelinde diyebiliriz ki “ister ulusal ister evrensel tarih olsun”, sinemada söz konusu olacak herhangi bir tarih anına yer veren eserler “Hollywood sinemasında olduğu gibi gösteriye dönüşür.” Bunlar, belirli bir tarih anındaki bireyleri ya da kahramanları “anlatır, yüceltir ya da tarihsel olayı ele alır ve bunu yorumlar.” Bazen de yarı belgesel olmayı yeğlerler. “Tarihsel sinema, çağ sineması kaynakları ve belgelerine dayandırılır ama tümünden tarafsız olması mümkün değildir. Çünkü bu tarihsel olaylar ve kişiler bir yorumdan geçirilir, bir mesaja bir ideolojiye, siyasal bir çizgiye bağlanır. Bu şekilde canlandırılan tarih tümünden belgesel olsa bile nesnel olmaktan çok uzak kalmaktadır ve bir hesaplaşmaya, bir savunma veya suçlamaya doğru kaymaktadır. Bu bakımdan, tarihsel sinema onu yapanların gerçek niyetleri ne olursa olsun genelde karşımıza saptırılmış olarak çıkmaktadır, çıkarılmaktadır ya da en masum

şekilde ‘temaşa’ iskeletini oluşturmaktadır” (Önder ve Baydemir, 2005: 130).

Tarihin belirli bir anının havasını aksettirmek filme biçilen görevlerden biri olabilir ancak bunun ne şekilde yapılacağı – yine, tarihi yazarken tüm gerçek olayların ne derecede kâğıda dökülüp dökülmediği her ne kadar muğlâk olsa da – doğrulara (ve/ya yanlışlara) aynen oldukları gibi mi yoksa izleyiciyi daha ileri manipülasyona maruz bırakma amacı ile mi ekranda yer verileceği eseri ortaya koyanların ellerindedir. Buna bir örnek vermemiz gerekirse, Clint Eastwood 2006 yılında *Iwo Jima’dan Mektuplar ile Atalarımızın Bayrakları’nı* ardı ardına gösterime koyduğunda, bu sayede kendisinin filmi çekerken savunduğu bu çifte perspektife izleyicinin de tanık olmasını, Japon askerlerine yönelik “Japs” algısının ortadan kalkmasını istemiş olsa gerek. Çünkü filmde çıkarılabilecek sonuçlardan birisi de Japon ordusunun da ABD ordusu gibi, hatta en az onlar kadar onurlarını ön plana koyarak cenk ettiği. Filmlerin senaristi Paul Haggis bunu basit bir şekilde şöyle dile getiriyor: “Vekili olduğum şey hakikati anlatmaktı” (Mackie, 2007).

Filmin yönetmeni Eastwood da bunu farklı ama benzer bir şekilde dile getiriyor; “Birincisi, bugüne kadar ciddi anlamda Iwo Jima ile ilgili bir film yapılmamıştı... Ancak benim daha çok ilgimi çeken şey kitabın kendisiydi... Kitap bu insanlar üzerine bir çalışma gibiydi” (Murray: 1). Eastwood, Tokyo International Film Festivali’nde açılış filmi olarak *Atalarımızın Bayrakları’nın* gösterilmesini Japonlar’ın uluslarına bir tehdit, bir dil uzatma olarak anlaşılmasından endişe etmiş olacak ki röportajın devamında film gösterime girdiğinde seyirci tarafından ne şekilde anlaşılacağını hakkında fikri olmadığını beyan ediyor. Ancak film sonrasında ortamdaki enerjiden anlaşıldığı üzere Japonlar’ın çoğunluğu filmi beğenmiş ve ilgi göstermiş. Eastwood, “savaş sonrasında Japon tarihinde pek bir değişikliğe gidilmemiş. Savaş hakkında pek bir konuşma olmamış. Okullarda öğretilmemiş. V’dan Mektuplar filminde oynayan hiçbir aktör Iwo Jima savaşının hakkında bir bilgiye sahip değillerdi.” diyor (Murray: 4).

Ancak yine de tarihi anlamada, verilen bir zamanın içinde toplumun veya bireyin kendisini aramasına, kendisiyle yüzleşmesine imkân veren, bazı durumlarda – Eastwood’un “Iwo Jima seferi” örneğinde görüldüğü gibi –

bir ulusun kendi kitaplarında dahi verilmeyen, gizli kalmış (ya da bir takım sebeplerden ötürü gizli bırakılmış) tarih anlarını gün yüzüne çıkaran ve bunları izleyici ile buluşturan, hatta zaman zaman tarihe karşı iştahımızı kabartan bir elçidir sinema; zeval olunmayan.

Kısacası, bu bağlamda görülen şey şudur; sinema tarihi popüler kılmıştır, kılmaktadır ve daima kılacaktır. Örneğin, beyaz perdede İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımı ya da *Bisiklet Hırsızları* gibi filmler olmasa İtalya'nın Mussolini rejiminden sonraki hali yalnızca tarihi araştırmaya meraklı insanlar tarafından bilinebilirdi.

Ancak yine, "İtalya'da faşizmin propaganda için özel bir locası olmadığı ve Mussolini kendi rejimi döneminde yönetmen, senarist, sinemada söz sahibi birey olarak rol oynadığı" (Brunetta, 2009: 77) göz önünde tutulduğunda tarihinin yazımında da etkili olduğu aşikardır. Benzer bir hareketi daha kapsamlı bir şekilde Hitler, Leni Riefenstahl'ın sineması yardımı ile gerçekleştirecektir.

Nazizmin İnşasında Sinemasal Etkileşimler

Speer-Goebbels-Riefenstahl... "kulağa üst düzey bir New York hukuk firmasının ortaklarının ismi gibi geliyor..." Bu üçlü Nazizm'in yaratılmasında yetkili olan kişilerdi. Josef Goebbels; Hitler rejimin Propaganda Bakanı, "bu karanlık vizyonu çizen adamdı". Goebbels tecrübeleri, eğitimi ve gazeteci olmasının avantajı ile "görüntüler ve filmin basit slogancılığın ötesinde bir etki yaratabildiği gerçeğini fark etmesini sağlamıştı". Speer; "Rejimin baş tasarımcısıydı" ama Speer bu ideoloji temelinde sadece mimari boyutta bir görev üstlenmemiş, aynı zamanda "Hitler'in devasa törenlerini, bayrak ve dövizlerle süslemek, ışık ve meşaleleri yakmak" görevini de üstlenmişti. "Riefenstahl ise bu üçlemenin resmen Ridley Scott'ıydı" diyor Smith (2007: 82). Riefenstahl inanılmaz vizyonu ve görüntü yakalama kabiliyeti ile "parti ideolojisini emek harcamadan sunan görüntüleri" yakalıyordu. "Üçünün çalışmaları propaganda başyapıtı *İradenin Zaferi*'nde bir araya geldi" (Smith, 2007: 82). Hitler kendisine "Bizim filmlerimizi yapmalısın" dediğinde Riefenstahl'ın aklına gelen şey de buydu diyor *Empire Magazine* yazarı Adam Smith; "Yüceltme" ve devam ediyor; Hitler "Gestapo kanunları tek başına

yeterli olmayacaktır. Kitlelerin bir idole ihtiyacı vardır." demişti; dolayısıyla bu filmin yapılma amacı "Führer'i idole çevirme" idi. Kısacası, burada tanıklık ettiğimiz tablo bir ülke, bir ulus, bir fikir yaratmak için kitlelerin, aşağılık kompleksi ve üstünlük arayışı olan bir adamın peşinden gitmesini daha olası kılmak amacıyla², kısacası tarihe kazınabilmek adına sinemanın ne kadar etkin bir biçimde kullanıldığıdır.

Diğer yandan denilebilir ki Hitler'in hali hazırda etkileyici bir hitabet tarzı vardı, sinema olmadan da fikirlerini insanlara aktarmayı becerebilirdi. Aslında bu düşünce birçok açıdan, ve büyük ölçüde doğru olabilir. Doğuştan Achromatopsia³ hastası Neil Harbisson konuşmaları renklere çeviren 'Eyeborg' adında bir alet tasarlıyor ve bir deney hazırlıyor. Katılanlara, biri Adolf Hitler'e diğeri Martin Luther King Jr.'a ait olan farklı iki konuşmayı, tasarladığı aletin yardımı ile renk skalası halinde iki adet fotoğraf olarak gösteriyor ama kimin hangi konuşmayı gerçekleştirdiğini söylemiyor ve sonucunda hangi fotoğrafın renk skalasını daha çok beğendiklerini soruyor. Harbisson'a göre "insanların büyük bir kısmı Hitler'in konuşmasını Martin Luther King Jr.'ın konuşmasına tercih ediyor ancak daha sonra konuşmanın Hitler'e ait olduğunu öğrendikleri anda çoğu bu karardan vazgeçiyor"⁴ (Castillo, 2012).

Tabi ki Hitler'in hitabet tarzı inanılmaz derecede etkileyici olması bir yana bu üçlü eğer sinemayı kullanmamış olsaydı, Hitler o günkü konumunu o kadar kısa bir zamanda yakalaması mümkün olamayabilirdi. Hitler, bir "idol" olabilmek adına "kendini ve Nürnberg'i Riefenstahl'ın teknik kadrajına emanet etmişti. Özünde Nürnberg, her zamanki beyaz trençkotu içinde emirler yağdırıp, kamerayla oradan oraya koşturarak Riefenstahl için dev bir film setine dönüştürülmüş oldu" diyor Smith (2007: 83). "128.000 metre

² Aşağılık kompleksi (*inferiority complex*) ve üstünlük arayışı (*striving for superiority*) Alfred Adler tarafından ortaya atılan kuramın en önemli iki tezidir. Bu tezlerin yazı ve Hitler ile olan ilişkilerini daha ileri düzeyde anlayabilmek adına Jerry M. Burger'ın *Introduction to Personality* ve George Victor'ın *Pathology of Evil* kitapları başta olmak üzere daha bir çok kitap incelenebilir.

³ İlerleyici olmayan ve kalıtsal olan, kişinin sadece siyah, beyaz ve gri tonlarını görebilmesi durumu, daha detaylı bilgi için bkz. <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK1418/>

⁴ Neil Harbisson'un TED adına yaptığı bu konferans erişime açık halde bulunmaktadır.

film ve yaklaşık 80 saatlik ham görüntü arşivi, kurgudaki nice yenilikler, ilk konuşmanın gerilimini yakalayabilmek için farklı sıralar halinde kurguda bir araya getirilmiş konuşmalar..." olayı başından itibaren kurgulamak, "inşa etmek, gerçekten daha güçlü bir görüntü" ortaya koyabilmek için yapılmıştı. "Çünkü Riefenstahl'a göre parti görüşünü idealize etmek onu sadece belgesel halinde ele almaktan daha etkili bir yöntemdi" (Pramaggiore ve Wallis, 2005: 153). Daha önce Önder ve Baydemir'in vurguladığı düşünceye benzer bir şekilde, Susan Sontag "Eğer propaganda (film) bir şekilde belgeselden farklı ise Riefenstahl'ın filmlerini sadece belgesel olarak görenler aslında çok zekice bir iş yapıyorlar." diyerek bir bakıma sitem ediyor (1975).

Riefenstahl'ın eserleri, "içerdikleri propaganda, kitsch ve çoğunlukla kişisel, nefret uyandıran politik 'esaret' gibi elementlerinin yanında her zaman popüler kültüre ait bir öz de bulunduyorlardı (Pages vd., 2008: 12)." Riefenstahl popüler kültür ve popüler sinemadaki yıldız kavramını Hitler'in üzerinde çok iyi bir şekilde yansıtmıştır. "İradenin Zaferi"nin açılış sahnesinde Nürnberg'e doğru yol alan Hitler'in uçağını çevreleyen bulut kütleleri..." uçağın kokpitinden Nürnberg'e çevrilen 'Hitler'in bakış açısı' kadrajı "Hitler efsanesini yüceleştirmek" adınadır (Rother, 2002: 65). Riefenstahl popüler kültür imgeleri, sanatsal bakış açıları ve teknik açıları bir füzyon haline getirerek Nazizm'in sembolik düzlemde yaratılmasını daha kolay biçimde başarmış, seyircilerle ve kitlelerle ortak paydada buluşarak gereken uzlaşmayı sağlamıştır. Bu sayede Hitler'in ideolojisini daha kolay bir şekilde yaymış ve sinemasında kitlelerin bu ideolojiyi daha kolay sindirebilmesi için popüler kültür öğelerine yer vermiştir. Çünkü "pop, her daim alıcıyı bir ortak yapımcı haline dönüştürür. Bu da demektir ki tüketiminin algısı en azından üretim algısı kadar ilgi görür" (Pages vd., 2008: 13).

'Gök Sultan' ve Görsel Medyaya Verdiği Önem

Zamanın Osmanlı İmparatorluğu padişahı Sultan II. Abdülhamid Han'ın "son derece akıllı ve Avrupa diplomatlarına karşı birinci sayılacak bir diplomat olduğu hakkındaki övgüler daima işitilmektedir" (Balci, 2011: 114). II. Abdülhamid "devrini aşan bir şahsiyetti... İmparatorluğun son döneminde 33

yıl tahtta kaldı. Birçok tarihçiye göre, ileri görüşlülüğü ve siyasi-askerî dehasıyla cihan devletinin çöküşünü geciktirmişti" (Çevikalp, 2009). II. Abdülhamid döneminde Osmanlı İmparatorluğu'na gelen kayda değer yeniliklerden biri de görsel medyanın etkin kullanılmasıydı. II. Abdülhamid döneminde, çekilen 36.000 farklı fotoğrafın bir araya getirilmesi ile "Yıldız Albümleri" isminde, 911 farklı albümden oluşan bir albüm arşivlerde yer almıştır. Albümde II. Abdülhamid'in bizzat yer aldığı fotoğraflar olduğu gibi zamanının Osmanlı İmparatorluğu'nun hüküm sürdüğü yerlerin ve dünyanın Japonya, Çin, Rusya, Hindistan, Orta Asya, Balkanlar, Avrupa ve Birleşik Devletler gibi farklı köşelerinin fotoğrafları da yer almaktadır (Dördüncü, 2006: 14). Osmanlı İmparatorluğu'nun II. Abdülhamid zamanındaki durumunu ve Avrupa devletlerinin gözünden Osmanlı algısını düşünürsek eğer Abdülhamid Han'ın neden böyle bir yola başvurduğunu da anlamamız mümkündür.

Görsel medya kullanılabildiği zaman hayli güçlü, kitleleri manipüle etmeye müsait bir araca dönüşebilir. Abdülhamid Han da görsel medyanın bu tarzda bir manipüle kabiliyeti olduğunu anlamış olsa gerek ki bu tarzda bir organizasyona Osmanlı İmparatorluğu tarihinde ilk kez başvurmuştur. O tarihlere kadar olan fotoğraflarda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki "tarihi binalar, manzaralar, esnaf ve işportacılar yer almaktaydı" (Faroqhi, 2007: 259). Bunların çoğu, büyük ihtimalle Avrupalı ressam ve fotoğrafçılar tarafından kasıtlı olarak Osmanlı İmparatorluğu'nu olduğundan daha da zayıf gösterme amacıyla ortaya koyulmuştu. Daha önceden dış ülkelere yayımlanan bazı albümlerde ise – örneğin "Siyonist kaygılarla yayınlanmış albümlerde" – Filistin'in adeta bir hayalet şehir olduğu, "Yahudi göçlerinden önce bomboş olduğu hissi" aşılınmaya çalışılmıştır. Oysa ki II. Abdülhamid döneminde yayınlanan Kudüs albümlerinde bunun aksinin söz konusu olduğu gösterilmiş ve "İnsan ve İslam vurgusu" yapılmıştır (Çevikalp, 2009).

Abdülhamid Han'ın bu fotoğrafları göndermek üzere seçtiği yerler de kastidir. Zamanın en kuvvetli iki ülkesi İngiltere ve Fransa ile yeni oluşan Amerika Birleşik Devletleri'ne propaganda amacı ile bu albümleri yollamıştır. Bunları, İslam dünyası ile Asya kıtasında batının sömürgeciliğine karşı direnç gösteren tek devlet olarak kaldığı için ve – belki de daha önemlisi

– “Osmanlıların “İttifak-ı Umumiye-i Ecnebiye” adını verdikleri Almanya, Avusturya-Macaristan, İngiltere, Fransa, İtalya ve Rusya’dan müteşekkil Avrupa birliği” (Balci, 2011: 39) karşısında bir güç elde etme amacı ile ortaya koymuştur. Albümlere eklenen fotoğraflar – Osmanlı askeri üniformaları, Osmanlı bayrağı, sultanın tuğrası gibi öğeler içeren fotoğraflar – ise kasti (ve direkt) olarak Osmanlı’nın hala zannedilenden güçlü bir devlet olduğu ve dünya politikası üzerinde hala hatırı sayılır bir şekilde etkilediğini intiba etmek üzere seçilmişti (Dördüncü, 2006: 14).

Buna rağmen, II. Abdülhamid’in Osmanlı İmparatorluğu’nda sansür uygulamasını en aşırı kullanan padişah olması ile akla gelmektedir. “Ancak Osmanlı’daki sansür uygulamalarının genelde dayanak noktası devletin güvenliği için olmuş, bu daha çok yabancılara çekim izni verilmemesi şeklinde gerçekleştirilmiştir. Ancak Osmanlı İmparatorluğu’nun değişik bölgelerinde gösterilen filmlere halkın ileri gelenleri tepki gösterebilmiş, yönetim halkı galeyana getirmemek için yasaklama yoluna gidebilmiştir. II. Abdülhamid’in sinema ve fotoğrafla yakından ilgilenmesi sinemayı saraya sokmuştur. Sinemayı yasaklama nedeni ise sinema aygıtlarının yangınlara sebep olmasıdır. O dönem İstanbul’da ahşap binaların çok olması bunun temel nedenidir. Yoksa yeniliklere kapalı olduğundan değil” (Önder ve Baydemir, 2005: 129).

Çevikalp’e göre “Sultan Hamid, ‘Kızıl’ değil, ‘Gök Sultan’dır...” (2012). II. Abdülhamid’in imparatorluğu daimi kılmaya bağlı olduğu hali hazırda üstün eğitim veren okullara 18 farklı yeni yüksek ve mesleki okul eklemesinden anlaşılabilir. Bunun konumuz ile alakası ise Abdülhamid Han’ın 1897 yılında, bu yeni 18 okulun arasına imparatorluğun ilk Güzel Sanatlar Fakültesini (Sanayi-i Nefise) inşa ettirmiş olmasıdır (Çevik, 2006: 855). Sultan Abdülhamid Han görsel medya söz konusu olduğunda, bu “sanatı” en etkin şekilde kullanan Osmanlı padişahıdır, öyle ki devletini ve kendi rejiminin tarihini daimi kılabilmek adına böyle bir yola başvurmuştur ve bu girişimlerinin çoğu açıdan başarılı oldukları düşünülmektedir.

Tarihi Kökenlerden Beslenmek

Bu iki beşeri bilimde üzerinde durulması gereken diğer bir nokta ise tarihsel

düzlemde işlenen temaların sinema tarafından ödünç alınabilme kabiliyetidir. Sinemanın temeli senaryoyu oluşturan küçük parçalarda dahi tarihten alınan ilhamın önemli bir yer teşkil etmekte olduğunu gözlemlemek mümkündür. Burada, bu tarih ile olan etkileşimin sadece tarih temalı filmler, belgesel ya da yarı belgesel yapıdaki filmler olduğu gibi bir düşünceye kapılırsak büyük bir hataya düşmüş oluruz. Tarih bağlamında incelenebilecek olan bu öğeler, çoğunlukla alt ve/veya üst metinler olarak karşımıza çıkan imgelemler şeklinde ortaya konulur. Zaten bir filmin analizi yapılırken de bu alt-üst metinler incelenerek sonuca ulaşılmaya çalışılır. Hâlihazırda “Kellner, Roland Barthes, Pierre Macheray ve başkaca geç-yapısalcı kuramcılarının metinlerinde artık yeni okuma şekilleri ile okunmasını ve ideolojik eleştiriye uğratılması” gerektiğini ileri sürmektedirler. Bu durumu açıklarken “söylenmeden bırakılmış olanın aktif olarak söylenen kadar önemli” olduğu düşüncesinden bahsederler (Mencütekin, 2011: 60-61).

Aynı olaya Saussure’ün perspektifinden bakacak olursak, insanların “işaret-kullanan, işaret-üreten ve işaret-yorumlayan” varlıklar olduğu gibi bir yargıya varırız. Ancak insanlar bu kullanma-üretim-yorum işlemlerini ortaya koyarken “tam anlamıyla farkında” değildir. Aslına bakarsak, “yaşadığımız yeryüzünün, üzerinde pek durmasak da, her biri bizim için anlamı olan bu işaretlerle sıvanmış” bir halde olduğu söylenebilir (Berger, 2005: 11). Alışlageldiği üzere, sinemada verilen tüm mesajlar, Saussure’ün ortaya attığı gibi, “gösteren-gösterilen” ilişkisi kurularak verilen mesajlardır. Bu kimi zaman direk mesajlar ile, planda gösterilen bir nesnenin anlamı, Saussure’un lisani ele alırken ortaya attığı gibi, diğer nesne veya olay ile olan ilişkisine bağlıdır, ve bu ilişki çoğu zaman konumları gereği ihtiyari olabilir. Ayrıca, bu planlarda gösterilen nesnelere her zaman birincil anlamları ile anlamak gerekmediği durumlar söz konusu olabilir.

Bu mesajlar “*metafor, metonimi, sinedok (synecdoche)* örnekleri” olarak yer bulur. Benzer bir şekilde, bu özellikleri taşıyan, tarihle alakalı bir örneği Fidjhi parfümlerinin Polinezyalı bir kadını, elinde parfüm şişesi tutarken, boynuna dolanmış bir yılan ile fotoğraflanmış reklam afişlerinde görebiliriz.

Bu, "metonimik anlamda" bakıldığında "Cennet Bahçesine yapılan bir göndermedir"⁵ (Berger, 2005: 28); bilindiği gibi Hz. Havva, yılan formuna girmiş şeytan tarafından kışkırtılmıştı. Yukarıda bahsedildiği gibi ilk günah ve benzeri tarihi olayların, mecaz-ı mürsel uygulanarak anlatımı sinemada da yaygın bir kavramdır.

Bununla ilgili diğer bir örnek olarak, "alaycı bir anlatımı olan" teknik ve görsel açıdan zengin bir yapıt olan *Pleasantville*'i verebiliriz. Ancak bunu Barthes'ın söylediği gibi, başka bir şekilde okumak, filmde anlatılanlardan yola çıkarak, Hıristiyan öğretilerine yaklaşan cennet tasviri içerdiğini söylemek mümkün; Aichele bundan "filmin treatmentındaki cennet öyküsünü ele alış tarzı güçlülükle özgün" şeklinde bahsetmektedir (2002: 116). Cennete referans, bir gerçeklik seviyesinden diğerine geçerken, karşıt görüşlerin bir araya gelmesi ile yakından alakalı: Aicheleye göre fantastik olan gerçeğe dönüşüyor, siyah-beyaz dünyaya renk hüküm sürüyor ve anlatım formu anlatım içeriğine dönüşüyor (2002: 116). *Pleasantville*, Hıristiyan öğretilerindeki Büyük Tufan ve Cennet ile alakalı öykülerini imgesel ve "sinematik olarak yeniden yazmaktadır." Bunu, yalnızca bu hikâyeleri öylesine, gelişigüzel bir şekilde yan yana getirerek bağlamak ile değil, "bu hikâyelerin Hıristiyan öğretilerine göre okuma tarzına karşı koyan bir yol ile yeniden işleyerek" yapma yoluna gider. (Aichele, 2002: 116).

Sinemada metaforlardan yola çıkınca rastladığımız diğer bir husus da toplumun bireylerinin bazen geçmişlerine sinema vasıtası ile karşı karşıya konulmalarıdır. Bu *Easy Rider*'ı kaleme almayı ilk kez planladıklarında Dennis Hopper'ın ve Peter Fonda'nın aklına gelmiş olmalı. Klasik bir "yol filmi" olan film çoğu açıdan kovboylara göndermeler yapmaktadır. Özgürlüklerinin simgesi, yeni moda atları olan motorlara atlayıp *batıdan doğuya* (ileride de tartışılacak olan karşıt kültür olmanın diğer bir kanıtı) yolların tozunu attıra attıra, dört nala değil, iki teker üzerinde yapılan yolculuk, Billy'nin kovboy tarzındaki kıyafeti, botlar, kamera planları, vadiler, kanyonlar, özgürlüğe düşkünlük – "Peter Fonda Rolling Stone ile yaptığı röportajında, filmin temasının aslında özgürlük değil, özgürlük eksikliği olduğunu, hayatın bir fahişe olduğunu ve

⁵ Yılanın metindeki bir diğer anlamı da *fallik* sembolü olmasıdır.

herkesin onun parasını yiyerek dolaştığını" söylüyor (Mills, 2007: 127). – Billy ve Wyatt ikilisinin yerleşik bir geleneğin devamı ancak biraz *psikedelik*⁶ kültür katılmış hali olduğunu gösteren ibarelerden bazıları. İçinde kendilerini asi, dışlanan, *carpe-diem*⁷ bir kültürün parçası olarak gören kişileri içeren hikaye özünde aslında bir ülkenin belirli bir tarih diliminden günümüze ne şekilde aktardığının belgeselidir.

Easy Rider: Bir Neslin Kendi Tarihine Başkaldırısı

1967-1975 arasındaki periyod "Hollywood Rönesansı" olarak isimlendirilmiş, "Yeni Hollywood'un bu ikinci döneminde stüdyoların bünyesinde deneysel yakın filmler ortaya konulmuştur" (Metz, 2006: 382). *Easy Rider* ise zamanının ötesinde "modernist" denilebilecek özellikler taşıyan ve bunları "Hollywood Sinemasına aşılaman" bir yapımdır. Buna ek olarak, Hollywood Rönesans filmleri anlatma tarzlarını daha çok bu "agresif, klasik olmayan" bir yöntem kullanarak ortaya koyma gibi tarza başvurmuşlar dersek pek de yanlış yapmayız. (Metz, 2006: 382). Katie Mills "Fonda'nın *Easy Rider*'da ortaya koyduğu karakter, anarşist şair Kenneth Rexroth tarafından 1960'da televizyonda kovboy türünü takip ettiği için hor görülen 'taşra kahramanı bir babanın' oğluna benzer bir çerçevede" resmedildiğini ileri sürmekte ve daha ilginç bir noktaya da parmak basmakta. Mills'in analiz ettiği şey, Peter Fonda'nın ortaya koyduğu Wyatt karakteri, babasının da aynı adı kullandığı bulunduğu konum babasının aynı isimli karakteri oynadığı "*Kanun Harici* (1946)" ve "Tom Joad karakterini oynadığı *Gazap Üzümleri* (1940) uyarlamasındaki karakterleri arasında jenerasyonlar arası reddi teşkil

⁶ Çoğunlukla LSD ve benzeri halüsinasyon etkisi içeren ilaçların ve uyuşturucuların etkisinde olan bir grup insan tarafından ortaya çıkan bir kültür; kuramsal bağlamda ilk olarak 1975'de Humphry Osmond tarafından ortaya atılmıştır. Kültür, 50'lerin sonu ve 60'lar boyunca popüler olup, uyuşturucular sayesinde insanlara değişmiş bir görüş, sürreal bir algı sunmaktaydı. Bu algı değişimi halüsinasyon, trans, sineztezi gibi etkenlerle gerçekleşmekteydi. Bazıları ise bu sayede bir aydınlaşmaya ulaşabileceğini düşünmekteydi. Psikedelik kültür, resim ve müzik gibi bir çok sanat dalını da etkisi altına almıştır.

⁷ Latin edebiyatının ünlü ozanı Horatius'un bir dizesinde geçen gününü gün et, zamanın tadını çıkar, günü yakala, anı yaşa veya günü yaşa gibi anlamlardaki özdeyiş

etmekte" olduğudur. "Tom Joad ile Wyatt, Henry Fonda ile oğlu Peter arasında, filmin kerameti kendinden menkul yaratıcısının 1960'lardaki yolculuk isyanı, Hollywood'daki Ödipal kompleks savaşı olarak perdeye yansımaktadır. Söz konusu savaş, Beat jenerasyonu tarafından 50'li yılların sonlarında gerçekleştirilen, yol hikâyelerini yeni baştan yazabilmek, bu hikâyeleri bir ağızdan anlatabilmek adına Tom Joad'ın hayaletini çarmıha germek isteyen girişimden farklı bir tarzda ihtilal girişimine işaret etmektedir." (Mills, 2007: 126)

Easy Rider'ın içinde bu ihtilal hareketinin emarelerine bolca yer verilmiştir. Taşradaki adamın Kaliforniya'ya gitme isteği (ancak bir türlü becerememesi) Peter Fonda'nın babası Henry Fonda'nın oynadığı *Gazap Üzümleri* filmine açıkça yapılan göndermedir. Çünkü *Gazap Üzümleri* filminde Kaliforniya asma bahçeleriyle bezeli vadedilmiş topraklar konumundadır. Bir diğeri Wyatt'ın motorunun tekerleğini onarması gerekmektedir ve bu onların yolunu taşraya düşürür. İzleyen planlar taşrada yaşayan iki kovboy ile kahramanların karşılaşmalarını birbirlerine kompliman etmelerini ve hemen ardından simultane olarak kurgulanan planları içerir. Sahnelerde eş zamanlı olarak kovboylardan biri nalı hazırlar, Billy, Wyatt'ın motosikletinin arkasına yükseklik koyar... kovboylar nalı çakar, Billy ile Wyatt birlikte tekeri takma işlemini bitirir... kovboylar nal çakma işlemini bitirir... Ama bunun öncesinde daha can alıcı bir sahne vardır ki bu sahnede Wyatt motosikletine ara gaz verir, kovboy "Yapma şunu! Atımı korkutuyor" der. Bu sahne aslında içinde bulunan zamanın, geçmişle karşı karşıya nasıl konumlandırılabilceğinin en iyi örneklerinden biri olsa gerek; ihtilal girişimi perspektifinden bakıldığında, Peter'in hanesine bir *vicente*⁸ olarak yazılabilir; artık yol hikâyeleri değişmiştir.



⁸ Zafer

Yol hikâyeleri değişmiştir değişmesine, ancak hala toplumun büyük çoğunluğu, nükleer savaş sırasında Allen Ginsberg'ün *Howl*'ında "hidrojen bombalarından gelen kaçınılmaz sonun çığırına kulak verenler dinleyenler..." diyerek toplumun üzerindeki "nükleer korkunun emaresini gösterdiği" ve hayatlarını daha çok "deneyimlemek ve tatmin olmak" üzerine kuran, anlık bir ölüm anında, "sadece materyal getiriler yüzünden kendini tatmin olmayacağı bir işe veren kişinin yanlış yönde olduğunu savunan", ilhamlarını günlük yaşamlarına büyük ölçüde yön veren "Jazz, Blues ve Be-bop gibi müzik türlerinin geleneklerinden, evriminden, tınılı cümle kurma (*phrasing*)" (Lawlor, 2005: 9, 244) kabiliyetinden alan Beat jenerasyonu ile başlayan, Hippiler ile devam eden bu akıma enkaz gözüyle bakmaktadır. Belki de jenerasyonlarının önceki jenerasyon üyeleri tarafından nasıl görüldüğüne dair imgelemler olan diğeri bir sahnede ise Wyatt, harap bir barakanın yanındaki, muhtemelen yangından artakalan bir kitaba öylesine bir göz gezdirirken yanındaki çekmecedeki pusulaya bakmaz bile, çünkü ona göre gittikleri "yol" doğrudur. O hayatında başka birisi olmak istememiştir, hiç bir zaman kimlik sıkıntısı yaşamamıştır ve gelecekte de yaşayacağını düşünmemektedir, o Kaptan Amerika'dır.



Wyatt ve Billy de aynı bir Jazz ya da Blues müzisyeninin parçaları çalarken emprovize yaptığı gibi yollarını emprovize bir şekilde belirledikleri, pusulaya ihtiyacı olmadığı bu durumdan hoşnut durumdadırlar, her ne kadar aldıkları yol onların *psikedelik* sonunu saniye saniye hazırlıyor olsa da. Bu psikedelik sonun farkına varan bu jenerasyonun bazı üyeleri "okula kaldığı yerden devam etmiş, bazıları insani hizmetler iş kollarında çalışmış, bazıları okulu asanlar olarak kalmış (Graña ve Graña, 1990: 32-33).

Zamanın Göreceli Temsilcileri: Filmler

Marvel Stüdyoları'na ait çizgi-roman uyarlaması *Thor* ilk bakışta mit kökenli bir tarihten esinlenmiş fantastik bir çizgi romanın aslına sadık kalan uyarlama ürünü olarak gözüke de filmin içerdiği tahta çıkma, gelişmiş hükümdarlık olma, gücün dağıtımı ve uygulanması temaları onu sadece fantastik bir eserden öteye taşıyor. Foucault'a göre Orta Çağ ve öncesi tarih öğretisinin üstlendiği iki rol vardı; "Tarihin, kralların, hükümdarlıkların ve zaferlerinin (eğer gerekirse, muvakkat yenilgilerinin) tarihinin tekrar gün yüzüne çıkarılmasının amacı söz konusu bu yaratılmışlar ile güç arasında hukuki bir bağlantı kurmak için yasanın sürekliliğini kullanmaktı, çünkü güç ve çalışma alanları yasanın sürekliliğinin ta kendisiydi. Tarihin diğer bir rolü ise insanları büyülemek adına neredeyse karşı konulamayacak yoğunlukta gücün zaferini, örneklerini ve sömürülerini kullanmaktı... Tıpkı ritüeller, tahta çıkma törenleri, naaşlar, kutlamalar ve efsanevi öyküler gibi, tarih de gücü harekete geçirir, yoğunlaştırır." (Foucault, 1976). İskandinav mitolojisinden yola çıkarak hazırlanmış gibi gözüken eser aslında klasik Ortaçağ tarih öğretisinin tüm özelliklerini bünyesinde taşıyan bir yapıtı.

Diğer tür filmler ise *Rüzgar Gibi Geçti* benzeri zamanının popüler kültürünü yakalamak adına çekilmiş olabilir ama bunlar tıpkı zamanın kendisi olduğu gibi bugün izlendiğinde tarihin o anının bir belgesi, o anın havasını bize veren, bu açıdan Marc Ferro'nun bahsettiği zamanın elçisi görevini üstlenen filmlerdir. Kısaca, 40'ların modasını filmin çekildiği zaman dilimindeki izleyicinin filmi kavrama tarzı ile günümüz dünyasındaki izleyicinin kavrama tarzı birbirinden farklı olacaktır. 40'lı yıllarda izleyen kişi belki de farkında bile olamayacağı kadar yakın olan bu tarihini popülerize edilmiş; beyaz perdeye konulmuş bir şekilde "zamanının aşk hikayesi" olarak izlerken, bugünün post modern dünyasında izleyen bizler resepsiyonların farklılığından, moda, sevgi temasının zamanındaki naifliğine, sosyal konjonktürün ne kadar farklı olduğuna ve daha nicesine uzanan olabildiğine geniş bir skaladan bakacağızdır kareye.

Bu görecelilik konusunda üzerinde durulması gereken bir diğer sorun ise yazının başında bahsettiğimiz eseri ortaya koyanların kişisel görüşlerinin

sektörün bir getirisi olarak kitlelerce tarihsel gerçeklikler olarak algılanmasıdır. Zira böyle bir tartışma son zamanlarda *Muhteşem Yüzyıl* isimli dizide zuhur etmiştir. Ortalama bir televizyon izleyicisi, dizide yer alanların tarihi gerçekleri çarpıtığı, 46 yıllık Hükümdarlığı süresince 30 yılını at sırtında geçiren Osmanlı İmparatorluğu hükümdarı Kanuni Sultan Süleyman'ın şehvet düşkünü bir birey olarak ortaya koyulduğu, harem aslında gerçeğine uygun bir şekilde portre edilmediği gibi tartışmaları, dizinin yayına girdiği tarihten itibaren takip edebilmiştir. Ancak burada kısaca göz önünde tutulması gereken faktör, bu eserin kurgusal bir ürün olduğu gerçeğidir. Bu kurgusal gerçeklik çerçevesinde eseri ortaya koyanlar, zaten az sayıda insanın gözlem şansı bulunduğu bilinen, hatta "içeriden devlet adamlarının bile gözlemleyemediği" - yazınlarda haremi gözlemleyebilme şansına erişmiş bir avuç insandan biri de o zamanki İngiliz Büyükelçisi Edward Wortley Montagu'nun eşi Lady Mary Wortley Montagu'dur. - harem gibi bir kurumu (Baysal, 2009: 591-594) kendi algılarınca istedikleri gibi biçimlendireceklerdir. Zaten, bunu zamanında "birinci ağızdan" haremi gözlemleyemeyen kişiler de merak içerisinde fanteziler kurarak gerçekleştirmişlerdir⁹, bunların bazıları ise art niyetli olarak harem hakkında gerçek dışı iddialar ortaya atmıştır (Baysal, 2009, 591-602).

Tekrar günümüze, *Muhteşem Yüzyıl* örneğine dönecek olursak, dizinin üzerine tartışılırken sinemada tasvir ögesinin göz önünde tutulması gerekmektedir. Tabi ki bu demek değildir ki eser sahibi tasvir veya kurgusal kelimelerinin arkasına sığınıp gerçekleri tamamen göz ardı etme gibi bir hakka sahiptir. Aksine, bu tasvirlerde Kabil'in de bahsettiği üzere bir denge gözetmelidir. Sinemada eseri ortaya koyan radikal olma arayışı içinde tarihin ve tarihi kurumların kendi gerçekliklerini hiçe saymamalıdır. Ancak, yapıntı¹⁰ bu konunun özünde olduğu sürece, her zaman bir nesnellik ve

⁹ Örneğin Ann Chamberlain'in "*Safiye Sultan: Hadım Edilmiş Bir Aşk*" adlı eseri.

¹⁰ 1. Gerçekdışı kişi ve oluşumları konu alan anlatı türü. 2. Gerçekle çeliştiğini, gerçekliğe uymadığını bile bile tasarlanan şey, hayal gücüyle yaratılmış olan şey, tasni, 3. Bilgi kuramında ve ontolojide gerçeğe uymayan ancak belirli bir kuramsal veya pratik amaç için kullanılması sakıncasız olan tasarım, tasni.

görecelilik faktörünü de birlikte getirecektir. Söz konusu bu nesnellik ve görecelilik sebebiyle bu gibi konular her zaman bir tartışma konusu olarak kalacaktır.

Bu görecelilik sebebiyle filmler tarihçiler açısından tam anlamıyla zamanın elçisi olamayacaklardır. Zira sinemacılar da “gerçek olaylardan esinlenmiştir” yazısını eserlerine ilâştirerek bir bakıma bu salt tarih anlatma mecburiyetinden kaçınmak isteyeceklerdir. Ancak sinemacı tarih anından daha güçlü bir kare ortaya koyabileceğinin farkındadır. Bunu Eisenstein, *Potemkin Zirhlisi*’nda gerçekleştirmiş, film bu “tarihin yeniden yaratımı” ile “tarih anından” daha “gerçek” bir nesneye dönüşmüş, “tarihi olayın yerine geçmiştir” (Greene, 1988: 12). Ancak tekrar dile getirmek gerekirse, sanatçı radikal olabilmek adına belirli tarih anını yozlaştırmamalıdır. Belli bir tarih anının manipülasyon amacı olmadan aksettiği anlarda ise filmin gerçek sihrine tanıklık ederiz; bize yıllar öncesini gösterirler, geçmiş ile günümüzü birbirine bağlarlar, düzlemsel zaman kavramını deler geçerler.

Son Söz Yerine

“Bütün icatların içinde en asil ve en verimli olanı ad veya unvanlardan ve rabitalarından meydana gelen beyanattır. ...beyanat olmasaydı eğer, insanoğlu için ne Kamu, ne toplum, ne akit, ne de barış söz konusu olabilirdi...” (Hobbes, 1651: 19). Bunu sinema ile bağdaştırdığımızda şu çerçeve belirir; sinema *gösteren ve gösterilen*lerden oluşan, bir seferde kitlelere ulaşan bir lisandır adeta. Bu bağlamda sinemanın, bir konuşmacının kürsüye çıkıp belirlenmiş olan o kitleye fikirlerini beyan etmesinden, onları belli bazı konularda ikna etmeye çalışmasından farkı yoktur. Hatta kullandığı araçlar ve yöntemler onu bazen daha da kuvvetli bir konuşmacı haline sokabilir. Hatta bir konuşmacı olarak sinema fikirlerini sadece o alanda, o zaman diliminde bulunanlara aşamaz. Teknolojik yapısı, mesajını sayısız tekrar aktarabilme kapasitesi ile neredeyse ebedi olmasının ve içinde bulunduğu asırlar içerisinde kendini saklama biçimlerini bulmasının yardımı ile ortaya konulduğu tarihten daha sonraki jenerasyonun üyelerine adeta bulunduğu yerden göz kırparak derdini, mesajını, davasını o jenerasyonun üyesine nakşeder. Aslına bakılırsa

yedinci sanat bu özelliği itibarıyla diğer sanat dallarından bir adım öndedir. Biz söz konusu bu etkiyi arasak da aramasak da. Bachman’a göre “sinemanın temelinde her zaman popüler bir şey olmuştur ve olmaktadır” (1983: 136).

Moldiyar Yergebekov’un üzerinde durduğu düşünce ve yargıları da filmin tam anlamıyla anlaşılabilmesi için, eser sahibinin “belli bir dönemdeki toplumsal fikirlere” bakması gerektiğini dile getirir. Ona göre üsluba “geniş bir anlam” katan, “sinemanın diğer sanat dallarının mirasçısı olmadığını” kanıtlayan etmen budur (2003: 10). Ayrıca, sanatçının, filmi aracılığıyla, *Easy Rider* örneğinde olduğu gibi, kendisinin veya ulusunun geçmişi ile yüzleşebilmesi, kendince onun eksik gördüğü noktalayabilmesi, kendine eski hikayelerin türevi olan hayali kahramanlar üretebilmesi, ya da hali hazırda var olanı bazen aynı isimle bazen farklı bir isimle ekrana (ve dolayısıyla kitlelere) taşıması olasıdır.

Hemen her Amerikan filminde, Amerikan geleneklerine yer verilmesi, bunları sinemanın varlığı ile toplumun bireylerinin kültürüne iyice perçinleştirdiği ve artık bu tarihi olaylar ve geleneklerin ileride sözsel gelenekler haline dönüşme ihtimalinin ortadan kalktığı, hatta kıtalar arasında bir alışverişle gelecek nesillere aşılması daha kolay hale geldiği gözlenebilmektedir. Benzer hareketlerin, çok uzun zamandır kimlik sıkıntısı yaşamış Türk sinemasında da yavaş yavaş yer bulması da söz konusudur. Bunun bir örneğini İhsan Kabil şu şekilde veriyor; “...Derviş Zâim’in bir arayışı var. An’anevî sanatlarımızı sinema diliyle bağdaştırmaya çalışıyor. Bu bence form anlamında çok önemli bir teşebbüs” (Turplu, 2010).

Sarris’e göre de benzer bir yaklaşım söz konusudur: “Günümüzde film üretmek Lumiere ve Eisenstein devrinden bu yana sinemada meydana gelmiş farklılıkları, bugünün dünyasını film ederek uygulamaya dökmeye çalışmaktan başka bir şey değildir.” (1970: 55). Dolayısıyla, filmi ortaya koyacak kişinin, sadece yaşadığı ya da ele alacağı toplumun (ya da bireyin) –gerekirse fantastik ya da mitolojik tarihini– incelemesi yetmeyecek, ortaya koyacağı sanat aracının kendi tarihini –Hegel’in *mütefekkir olarak gördüğü tarihin (reflective history)* üçüncü ve dördüncü formları çatısı altında– incelemesi (yeri gelirse eleştirmesi), etüt etmesi gerekecektir. Yalnız bunu

öyle bir şekilde yapması gerekecektir ki ortaya çıkaracağı kurgusunun sahip olacağı değerler, Machiavelli'nin Medici'ye gönderdiği mektupta bağlılığının göstergesi olarak gördüğü yapıtını anlattığı gibi, sahip olduğu en değerli eşyalarının arasında, güncel yaşanmışlıklarının yoğun deneyimiyle yoğurduğu, eskilerin derslerinden öğrendiği büyük insanların eylemlerine ilişkin bilgiler kadar beğendiği bir şey olmalıdır. Eğer ki gerekirse, tumturaklı ve görkemli, debdebeli sözler kullanmayacak; yargısal sonuçlara gitmeyecek; yapay anlatımlar ve ilgisiz süslemelerden kaçınacak. İsteyecek ki yapıtı ya hiç önemsenmesin ya da malzemesinin özelliği ve konusunun ağırlığıyla değer bulsun. Sanatçı eserini ortaya koyarken şunu da aklının bir köşesinde bulundurmalıdır; "fotoğraflar dünyeviliği, geçiciliği temsil eder, zamanı değil" (Heywood, 1995: 133).

Tarih ile olan ilişkimizi ve bunun neden sinemada bu kadar yaygın bir şekilde yer bulduğu birkaç cümleyle özetlenmek istendiğinde, toplumların geçmişleri, bugünleri ve gelecekleri ile varlıklarını sürdürdükleri gözlemlenebilir. Zira bu bireye indirgenildiğinde de aynı kalacaktır. Hegel'in bu konudaki düşüncesi net;

"Geçmiş ile alakadar olduğumuzda ve kendimizi ücra bir dünya ile meşgul ettiğimizde, aklımıza bir Mevcut düşüncesi doğar –bir mükafat olarak, kendi faaliyetlerinden zuhur eden– ... Söz konusu bu durum, hadiseyi Geçmiş bağlamından çıkarır ve esasen mevcut yapar." (Hegel, 2001: 19)

Yalnızca insan ahkâm içerisinde yaşayabilme, geçmişini günümüzde de düşünebilme yetisine sahip olarak donatılmıştır. Bu yetisi onun geçmişi sürekli olarak yeniden tecrübe etmesini sağlar. Onu diğer canlılardan ayırır. Birey –dolayısıyla toplum– geçmişini ve geleceğini sinema perdesinde görmek ister. *Fetih 1453*'ün gişe başarısının altında yatan en önemli etmen de bu olsa gerek. Bir toplumun, ülkesinde sinema aşısı pişmeye başladı başlayalı, atasının kendisine bıraktığı en önemli miraslarından birini beyaz perdede lâyıkiyle görememesinin özleminin, filmin Türkiye'nin en büyük bütçeli filmi olması gerçeği ile toplum üzerinde yaratılan büyük beklentinin ve zincirin daha birçok halkasının, gencini yaşlısını, bunun sadece bireyin değil toplumun ortak geçmişi olduğunun bilinci ile mevcut zamanda sinema salonlarına

çekmeye yettiği gözlemlenebilir.

Daha önce de üzerinde durulduğu şekilde, sinema özünde popüler bir icat olmasının yanı sıra, işlediği konuları ve temaları da bir şekilde popüler kılmayı başarmıştır. Dahası, kişilerin, bunları bir grup zümrenin menfaatindeki bir mal olarak görmemesini sağlamış, konuya ilişkin kendi tezlerini veya anti-tezlerini, kendi söylemlerini geliştirmeye teşvik de etmiştir. Bu olaya tarih perspektifinden bakacak olursak; en basit anlamıyla, farkında olarak ya da olmayarak, dijital kameralar ya da cep telefonları ile yaptığımız şey de bir tarih anını 24 kareye sığdırma uğraşı, bu konuda kendi söylemimizi oluşturma uğraşı değildir de nedir? Çünkü biliriz ki anlatılmayan bir tarih önem ihtiva etmez. Sinemanın bu özelliği –ya da konumu denilmek istenirse, konumu– sadece belirli bir tarihi dönemin durumunu ve havasını anlatmaktan, setler inşa ederek onu geri çağırmaktan daha öte bir misyondur. Sinema sadece tarihin bir elçisi değildir, aynı zamanda onun, kendisini zaman içerisinde sürdürmekte, aktarmakta en güvendiği yapılardan biridir.

Kaynakça

- Aichele, George (2002). "Sitcom Mythology" Screening Scripture: Intertextual Connections Between Scripture and Film, Richard Walsh ve George Aichele (der.) içinde, Harrisburg, Pennsylvania, ABD: Trinity Press International.
- Bachman, Gideon (1983). "The Carrots are Cooked: A Conversation with Jean-Luc Godard" Jean-Luc Godard: Interviews, David Sterritt (der.) içinde, Mississippi: University Press of Mississippi.
- Balcı, Ramazan (2011). II. Abdülhamid ve Mısır: Kuşatılmış Vatan, İstanbul: Yitik Hazine Yayınları.
- Baysal, Alev (2009). "Batılılar Gözüyle Harem: Gerçek ve Fantezi", Turkish Studies Volume 4/1-I Winter 2009, (591 – 603).
- Berger, Arthur Asa (2005). Making Sense of Media: Key Texts in Media and Cultural Studies, Massachusetts & Oxford & Victoria: Blackwell Publishing.
- Brunetta, Gion Piero (2009). The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from Its Origins to the Twenty-First Century, New Jersey, ABD: Princeton University Press.
- Burger, Jerry M. (2011). Introduction to Personality 8th Edition International Edition, Kanada: Wadsworth Publishing.
- Carr, Nicholas (2012). Yüzeysellik: İnternet Bizi Aptal mı Yapıyor?, İbrahim Kapaklıkaya (Çev.), İstanbul: Ufuk Yayınları.
- Castillo, Michelle (2012). "Colorblind man can "hear" colors", http://www.cbsnews.com/8301-504763_162-57480977-10391704/colorblind-man-can-hear-colors, 26.07.2012.
- Çevik, Zeki, "II. Abdulhamid Dönemi Bir Bürokrat Portresi: Sadrazam (Küçük) Mehmed Said Paşa ve Reformları", Turkish Studies Volume 4/8 Fall 2009, (838 – 865).
- Çevikalp, Mesut (2012). "'Gök Sultan' ile Devr-i Hamid'e Yolculuk", <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-32171-173-gok-sultan-ile-devr-i-hamide-yolculuk.html>, 26.03.2012.
- Çevikalp, Mesut (2009). "Abdülhamid'in albüm diplomasisi", <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-25084-204-abdulhamidin-album-diplomasisi>.

html, 28.09.2009.

- Dördüncü, Mehmet Bahadır (2006). Mecca-Medina: The Yildiz Albums of Sultan Abdulhamid II, İstanbul: The Light Inc.
- Faroqi, Suraiya (2007). Subjects of the Sultan: Culture and Daily Life in the Ottoman Empire, Londra: I.B.Tauris & Co. Ltd.
- Ferro, Marc (1988). Cinema and History, Çev. Naomi Greene, Detroit: Wayne State University Press.
- Foucault, Michel (1976). "Historical Discourse and Revolutionary Discourse" <http://ebookbrowse.com/foucault-michel-historical-discourse-and-revolutionary-discourse-doc-d419784192>, 11.11.2012.
- Graña, César ve Graña, Marigay (1990). On Bohemia: The Code of the Self-Exiled, New Jersey: Transaction Publishers.
- Greene, Naomi (1988). Translator's Preface, Marc Ferro's Cinema and History, Çev. Naomi Greene, Detroit: Wayne State University Press.
- Harbisson, Neil (2012). TED Konuşmaları, http://www.ted.com/talks/lang/en/neil_harbisson_i_listen_to_color.html, 26.07.2012.
- Hegel, G.W.F. (2001). The Philosophy of History, Kanada: Batoche Books.
- Heywood, Ian (1995). "An Art of Scholars: Corruption, Negation and Particularity in Paintings by Ryman and Richter" Visual Culture, Chris Jenks (der.) içinde, Londra & New York: Routledge.
- Hobbes, Thomas (1651). Leviathan or the Matter, Forme & Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall and Civill, Ontario, Kanada: McMaster University Archive of History of Economic Thought.
- Kabil, İhsan. "Sinema ve Gerçekçilik", Star Gazetesi, <http://www.stargazete.com/yazar/ihsan-kabil/sanat/sinema-ve-gercekcilik/yazi-539197>, 13.04.2012.
- Kellner, Douglas (1995). Media Culture: Culture Studies, Identity and Politics Between the Modern and Postmodern, London & New York: Routledge.
- Lawlor, William T. (2005). Beat Culture: Lifestyles, Icons, and Impact, Kaliforniya:3 ABC-CLIO Inc.
- Leslie, Mitchell (2001). "The Man Who Stopped Time", Stanford

Magazine, May/June 2001, http://alumni.stanford.edu/get/page/magazine/article/?article_id=39117.

Machiavelli, Nicollo (2011). *Hükümdar IV*. Baskı, Çev., Necdet Adabağ, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Mackie, Rob (2007). "Flags of Our Fathers/Letters From Iwo Jima (Cert 15)", <http://www.guardian.co.uk/film/2007/jul/13/dvdreviews.clinteastwood>, 13.07.2012.

Mencütekin, Mustafa (2011). "Vavien: Varoluşçu Gökkubbede Yankılanan Postmodern Çığlık", *Atatürk İletişim Dergisi Cilt 1, Sayı 2* (59 – 80).

Metz, Walter (2006). "Hollywood Cinema" *The Cambridge Companion to Modern American Culture* Christopher Bigsby (der.) içinde, İngiltere: Cambridge University Press.

Mills, Katie (2006). *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction and Television*, ABD: Southern Illinois University.

Murray, Rebecca "Director Clint Eastwood Discusses "Flags of Our Fathers": The Story Behind One of the Most Famous Photos in History", <http://movies.about.com/od/flagsofourfathers/a/flagsce101606.htm>, 13.07.2012.

Önder, Selahattin ve Baydemir, Ahmet (2005). "Türk Sinemasının Gelişimi (1895 - 1939)", *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 6 Sayı: 2, Aralık 2005*, (113 – 135).

Pages, Neil Christian; Rhiel, Mary; O'Sickey, Ingeborg Majer (2008). *Riefenstahl Screened: An Anthology of New Criticism*, New York: Continuum International Publishing Group.

Pramaggiore, Maria ve Wallis, Tom (2005). "Film: A Critical Introduction", Londra: Laurence King Publishing Ltd.

Rohter, Rainer (2002). "Leni Riefenstahl: The Seduction of Genius", New York: Continuum International Publishing Group.

Sarris, Andrew (1970). "Godard and the Revolution" *Jean Luc Godard: Interviews*, David Sterritt (der.) içinde, Mississippi: University Press of Mississippi.

Saussure, Ferdinand de (1916). "Cours de Linguistique Générale" *Course in General Linguistics*, Çev. Wade Baskin, (der.) Perry Meisel ve Haun Saussy

(2011), New York: Columbia University Press.

Smith, Adam (2007). "Hitlerin Gözde Yönetmeni" *Empire Magazine* Türkiye, Aralık 2007.

Sontag, Susan (1975). *Fascinating Fascism*, *New York Review of Books*, 06.02.1975.

Turplu, Fatih (2010). "İhsan Kabil'le Türk Sinemasının Kimlik Bunalımı ve Tarkovsky Filmleri Üzerine", *Aylık Dergisi*, Haziran 2010.

Victor, George (2000). "Hitler: The Pathology of Evil" Virginia: Brassey's.

Yergebekov, Moldiyar (2003). *Tarkovski Sineması*, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon-Sinema Anabilim Dalı, Ankara.