

Tarihsel Dönem Dizilerine Mesafeli Bakış: Eleştirel Bir Tür Olarak İngiliz Ulusal Miras Filmleri

M. Burak ÖZDEMİR*

Öz

Bu çalışma geçmişin sinema ve televizyon ekranlarındaki görsel temsillerine eleştirel bakışı temsil etmek üzere 1980'lerde İngiltere özelinde ortaya çıkarak günümüze değin gelişim gösteren ulusal miras filmleri üst başlığının, türsel bir kategori olarak dönem dizilerine uyarlanabileceğini tartışmayı hedeflemektedir. 'Ulusal miras filmleri' etiketi, Viktorya ya da Edward dönemlerine ait İngiliz emperyal geçmişini öven muhafazakâr ve milliyetçi anlatılara karşı kültür endüstrisi, postmodernizm ve gösteri toplumu eleştirisinden beslenen mesafeli duruşu ifade etmek için kullanılmaktadır. Özellikle 1990'ların sonu ve 2000'li yıllar boyunca çoğunlukla postmodern estetiğin imkanlarını vurgulamayı tercih eden yorumlar eşliğinde ulusal miras eleştirisinin gelinen noktada açıklayıcı gücünü kaybettiğine yönelik görüşler dile getirilmektedir. Aksine bu çalışma, gösteri toplumunun içine gömülü olan dönem dramalarının anlamı üzerine verilen söylemsel mücadelelerin tarihsel seyrini sürmenin, kültür endüstrisi eleştirisine yasal ulusal miras kategorisinin bir tür olarak geçerliliğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: İngiliz Ulusal Miras Eleştirisini, Tarihsel Dönem Dramaları, Kültür Endüstrisi, Gösteri Toplumu, Postmodernizm

* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Bilim Üniversitesi, ORCID: 0009-0003-8579-2990, E- Mail: mburak19@gmail.com

Özdemir, M. B. (2023). Tarihsel Dönem Dizilerine Mesafeli Bakış: Eleştirel Bir Tür Olarak İngiliz Ulusal Miras Filmleri, *Akademik Açı*, 3(2): 101-130. doi: 10.59597/akademikaci.1337200.

A Distanced View of Historical Period Dramas: British National Heritage Films as a Critical Genre

M. Burak ÖZDEMİR

Abstract

This study aims to argue that the heritage films, which emerged in the 1980s in the UK to represent a critical view of the visual representations of the past on cinema and television screens, can be adapted to period dramas as a genre category. The label 'heritage films' is used to express a distanced stance that is fed by the criticism of the culture industry, postmodernism and the society of spectacle against conservative and nationalist narratives that tended to praise the British imperial past of the Victorian or Edwardian eras. Particularly in the late 1990s and 2000s, there has been a tendency to emphasize the possibilities of postmodern aesthetics to argue that the critique of national heritage has lost its explanatory power by then. On the contrary, this study aims to trace the historical course of the discursive struggles over the meaning of period dramas embedded in the society of spectacle and to demonstrate the validity of the category of national heritage as a genre of culture industry criticism.

Keywords: Heritage Criticism, Historical Period Dramas, Culture Industry, Society Of Spectacle, Postmodernism

Giriş

Gary R. Edgerton'ın ifadesiyle, 'tarihçi olarak televizyon', bugün çoğu insanın tarih hakkında bilgi sahibi olduğu bir medya ortamı durumundadır (2001: 1). Öyle ki, 'tarihsel bilginin gayri resmi kaynakları arasında artık ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu bile söylenebilir (Samuel, 2012: 42). Neredeyse, tarih, geçmiş, ya da bellek hakkında konuşmak, tarihsel zamanların ekranlardaki görsel-işitsel temsilleri hakkında konuşmakla eşdeğerdir. Gerçekten de akademik ve profesyonel nitelikli tarih çalışmalarının nispeten nesnel, bilimsel kavramlarından ziyade televizyon dizilerinde iletilen popüler tarih imgesinin, geçmişin politik ve kültürel müzakeresinde etkinliğini giderek daha fazla hissettirdiği açıktır. Televizyon dizisinde sunulan tarih, meslekten saygın bir tarihçinin akademik nitelikli bir dergideki analiz ve yorumlarından daha çok ilgi çeker hale gelmiştir. En azından hem siyasetçilerin hem de ticari kuruluşların farkında oldukları üzere popüler kültür düzeyinde zihinleri daha çok meşgul etmektedir. Kısacası, televizyon ve tarihin huzursuz da olsa bir yatak arkadaşlığı, simbiyotik bir birlikteliği söz konusudur (Cannadine, 2004: 2).

Medya aracılığıyla dolaşıma sokulan popüler tarih anlatıları, geçmiş şimdiki zamanda ve daha ziyade geleceği hayal ederek kurgularlar. Geçmişe ait imgeleri, bugünün ihtiyaçları doğrultusunda geleceği resmetmek, gelecek ufkunu şekillendirmek için uyarlar ve kullanırlar. David Lowenthal (2015) *The Past is a Foreign Country: Revisited* adlı çalışmasında geçmişe medya dolayımıyla bakışın şimdiki zamanla yakın temasını şöyle betimlemiştir:

Önceki tarih yazıcılığı geleneği, geçmişi bugünden oldukça farklı kılan bir tutarlılık ve düzen arayışındayken, son dönem tarih yazımı karmaşıklık ve çelişkiyi, farklı bakış açılarını, bugününe çok benzeyen içsel belirsizlikleri vurgulamaktadır. Filmlerdeki geçmiş, yalnızca aşinalığı bakımından değil, aynı zamanda mevcut kaygıları ve değerleri toptan gasp etmesiyle de bugüne benzemektedir. 'Sadece kendileri ve hedef kitleleri için en uygun olan kişi, olay ve konulara odaklanmak' ve güncel kaygıları vurgulamak, film ve TV tarihini son derece popüler ve kazançlı kılmaktadır. (Lowenthal, 2015: 595).

Dolayısıyla kurgusal, dramatik ve popüler yönü ağır basan, çoğunlukla ticari ve politik bir mantık gözetilerek yapılandırılmış tarihin görsel temsillerinin, toplumun tarihsel bilinci üzerinde giderek daha fazla söz sahibi olduğunu yadsımak ya da ekrandan iletilen tarih imgesini ciddiye almamak dizi senaryolardaki tarih algısını terbiye etmeye yönelik yapılan müdahaleler göz önüne alındığında mantıklı görünmemektedir.

Anderson (2011: 4), "tarih teknolojileri" arasında saydığı medya dolayımı tarihsel anlatıları değerlendirmedeki temel güçlüğü, büyük şirketlerin sahipliğindeki kültür endüstrileri tarafından "paketlenecek, satılacak ve tüketilecek bir meta haline" getirilip izleyici beğenisine sunuluna kadar farklı kesimlerin dahil olduğu çok aşamalı bir arka plana sahip olmasından kaynaklandığını belirtmiştir. Birer meta konumunda olsalar da medya dolayımı tarih anlatıları Anderson'a göre, tarih yazıcılığı adına işlevsel bir görev icra etmektedirler. "Sürekli olarak icat edilen, üretilen ve inşa edilen ideolojik olarak yatırım yapılmış ürünler olarak" tarihin görsel temsilleri Anderson açısından varlıklarını sürekli hatırlatan türsel bir kategori

haline gelmişlerdir (s.4). Ancak özellikle televizyon aracılığıyla dolaşıma sokulan tarihsel dönem kurgularına yönelik tartışmalardaki temel sorulardan biri, tarihin görsel temsillerinin hangi bakış açısından hareketle bir tür olarak analize konu edilecekleriyle ilgilidir.

Çalışmanın Yöntemi

Jason Mittell (2001; 2004), televizyon türlerini kavramsallaştırmak için geleneksel yaklaşımdan ayrılan alternatif bir metodoloji önermektedir. İşin daha ziyade teknik yapısını ya da metinsel analizini öne çıkaran geleneksel tür kategorizasyonunun eksikliklerini ele alan Mittell, tarihsel söylem analizi aracılığıyla gerçekleştirilecek medya türleri incelemesinin faydalı bir yaklaşım sağlayacağını belirtmiştir. Mittell'e (2001) göre televizyon türleri, "medya metinlerinin sınırlarını aşan ve endüstri, izleyici ve kültürel pratik içinde işleyen birer kültürel kategoridir" (s.3). Bu açıdan bakıldığında televizyon türlerinin 'kültürel kategoriler' olarak anlaşılabilmesi için, belirli televizyon programlarının üretildiği dönemi, diğer programlarla ilişkilerini ve izleyiciler tarafından nasıl alımlandıklarını dikkate almak hayati önem taşımaktadır. Bu nedenle Mittell, televizyon türlerinin kavramsallaştırılmasında soy kütüğü araştırmasına yaslı söylemsel bir yaklaşım benimsenmesini önermektedir. Belirttiğine göre böylesi bir yaklaşım, "herhangi bir zamanda dolaşımda olan türler dizisinin incelenmesini teşvik ederek" türlerin tarihselleştirilmesine olanak tanımakta, böylece "televizyon türünün kültürel işleyişini geleneksel yaklaşımlara göre daha iyi açıklamamızı" sağlamaktadır (Mittell, 2001:9).

Mittell'e (2001) göre türler sürekli bir akışkanlık halindedir. Dolayısıyla, analizleri "tarihsel olarak konumlandırılmalıdır". Mittell'in Foucault'dan esinle geliştirdiği yaklaşımı, söylemsel pratiğin bir ürünü olarak türün "nasıl gelişip ortaya çıktıklarına ya da daha geniş iktidar ilişkilerine nasıl eklemlediklerine" odaklanmaktadır (s.2-18). Mittell'in bakış açısından metne içkin unsurlar temelli daha geleneksel metin yorumları, medya metinleri arasındaki kültürel ilişkiyi göz ardı etmekte ve "insanların medya türleriyle etkileşimlerinde oluşturdukları anlamları" gözden kaçırmaktadır (s.5). Bu nedenle program türlerinin daha geniş kültürel analizine odaklanmak, dahası belirli türler arası "eklemlemelerin güç ilişkilerinden nasıl ortaya çıktığını ön plana çıkarmak, hem türler hem de daha geniş kültürel konularla ilgili bazı önemli içgörülere işaret" etmekte ve türleri 'kültürel kategoriler' olarak düşünmeye yönelmektedir (s.19).

Bu çalışma, tarih konulu dönem dizilerinin kültürel kategoriler anlamında bir program türüne karşılık geldiklerini Birleşik Krallık özelinde dönem draması eleştirilerine hakim olan 'ulusal miras' tartışmaları ekseninde yürütmeyi amaçlamaktadır. 'Ulusal miras' etiketi, ilk kez Charles Barr tarafından 1986 yılında İngiliz sineması üzerine yazdığı kitapta kullanılan "miras" teriminin, Patrick Wright, Andrew Higson, Cairns Craig, Tania Wollen ve Robert Hewison gibi önde gelen isimler tarafından 1980'ler ve 1990'lar boyunca oldukça popüler hale gelen kaliteli dönem dramalarını tanımlamak amacıyla benimsenmiştir. Ulusal miras kavramsallaştırması Merchant Ivory yapım şirketine ait *A Room with a View* (1985), Maurice (1987) ve *Howard's End* (1992) gibi filmleri; *Brideshead Revisited* (1981) ve *A*

Passage to India (1984) gibi klasik roman uyarlamalarını ve Chariots of Fire (1981) benzeri geçmişe özlem temalı dönem filmleri de dahil olmak üzere çok çeşitli tarihsel kurguları kapsamak için kullanılan bir şemsiye terimdir (Byrne, 2015:4). Terim daha sonra, Downton Abbey (2010-2015) gibi yüksek reyting rakamlarına ulaşmış günümüz dönem dizilerini de içerecek şekilde genişlemiştir.

Kültür Endüstrisi ve Postmodernizm: Görsel Tarih Temsillerinin Sığılığı

İngiliz ulusal mirasının görsel temsillerine yönelik yürütülen ilk dönem tartışmalar, terimi eleştirel yaklaşılması gereken bir anlatı türü şeklinde kullanma eğilimi göstermiştir (Monk, 2002: 178). Dönem itibariyle birçok sol görüşlü eleştirmen, ulusal miras söylemini, muhafazakâr bir siyaseti maskeleyen rahatsız edici bir kültürel ve toplumsal olgu olarak kavramsallaştırmıştır. Söz konusu eleştirel hat, bunu tarih ve geçmişin mirası terimleri arasında temel bir karşıtlık çizerek somutlaştırmaya çalışmıştır. Buna göre her iki terimin de geçmişin temsillerini sunma potansiyeli taşıdığını kabul etmekle beraber geçmişe tarihsel bakışın geçmişe arasında eleştirel bir mesafe koymaya endekslili anlatı biçimlerine karşılık geldiğini ileri sürmüşlerdir. Öte yandan geçmişin ulusal mirası üzerine inşa edilen söylem bu bakış açısına göre, geçmişini parlak bir imaj olarak pazarlamakta, pastoral manzaralar gibi fotojenik özelliklere odaklanmakta ve müzeler ya da kostümlü dönem dramaları gibi kolayca metalaştırılabilen görselliği ön plana almaktadır. Geçmişin bir imge olarak sunulması, bu açıdan anlatı kültüründen ziyade görsel kültüre doğru daha büyük bir toplumsal sapmayla

ilişkilendirilerek olumsuzlanmıştır. Durumu bu şekilde izah etme gayreti, postmodernizm ve kültür endüstrisine yönelik eleştiri geleneğiyle yakından ilişkilidir (Trimm, 2017:116-117).

Ulusal miras tartışmalarına eleştirel bakışın önde gelen temsilcilerinden Robert Hewison'un (1987) dikkat çektiği üzere geçmişin sığ ve nostaljik temsilleri üzerine kurulu "kültür endüstrisi ve post-modernizm birbiriyle ilintilidir, zira her ikisi de şimdiki zaman ile tarihsel geçmiş arasına çekilen bir perdeden ibarettir" (s. 135). Meseleyi bu açıdan ele alan kültür eleştirmenleri, toplumsal belleğin giderek hatırlamadan uzaklaşmasından, göndergesel değerini yitirmiş büyük bir imge yığına dönüşmekte olan geçmiş temsillerinin etkilerine yenik düşmesinden endişelerini dile getirmişlerdir. Hewison (1987) bu eğilimi "şimdilerde mal ve hizmet üretmekten ziyade kültürel ve ulusal miras imal etmeye daha yatkınız" şeklinde tanımlamıştır (s.9). Buradan hareketle de çağdaş kitle iletişim araçlarının popüler kültür ürünlerinde gerçek ve kurgu arasındaki sınırların bulanıklaşmasıyla sonuçlanan aşırı bir görecelilik biçiminin potansiyel tehlikesine ilişkin epistemolojik ve siyasi itirazlarda bulunmuşlardır.

Frankfurt Okulu tarafından ortaya atılan bir kavram olan 'kültür endüstrisi' aracılığıyla geçmişin temsili, akademik nitelikli çalışmalar açısından uzun bir geçmişe sahiptir. Eleştirel perspektiften bakıldığında, Theodor Adorno belki de kültürün metalaşmasını kültürel unutmaya eşitleyen en önde gelen teorisyenlerdendir. Çoğu eleştirel kuramcı için kültür endüstrisi, gerçek bir tarih anlayışını alıp onu gösteri ve eğlenceye dönüştürmektedir. Adorno, TV dizilerinin veya Hollywood filmlerinin,

reklamcılığın dramaturjisine göre inşa edildikleri için meta estetiğiyle bir yakınlığa sahip olduğunu ileri sürmüştür. Dolayısıyla, reklama benzeyen hiçbir şey bilgilendirme için kullanılamamaktadır. Meseleye bu açıdan bakan eleştirel duruş, bilişsel rasyonel anlayışın tarihin duygusal romantik, nostaljik ve melodramatik temsilleriyle her zaman uyumsuz olduğunu savunmaktadır. Buna ek olarak, TV'nin dünyayı bir görünüme indirgediği ve olası tüm eleştirel yansıma ve tepkiyi engellediği iddiası eşlik etmektedir. Gelenekselleşmiş kurgusal ve nostaljik biçimlerde yeniden yaratılan tarih ve bellek, "izleyicinin tarihsel hayal gücünü canlandırmak ve özgürleştirmek yerine onu sömürgeleştirecektir" (Kaes, 1990: 118, akt. Baer: 2001:492-493).

Frankfurt okulu menşeli bu eleştirel bakışın, sonraki dönemlere ait tarihin görsel temsillerini üretim koşulları, anlatı işlevselliği, ideolojik işleyiş ve izleyici ya da tüketicileri konumlandırma biçimi bakımından analiz etmeye sevk eden bir çıkış noktası sağladığı söylenebilir. Örneğin, postmodernizme yönelik etkili eleştirilerinde Fredric Jameson (2018), 1980'lerin Amerikan kültürünü etkileyen geçmişe olan düşkünlüğün, tarihe olan arzuyu değil; daha ziyade onu anlama yeteneğini ortadan kaldırma alışkanlığına yol verdiğini savunmuştur. Jameson'a göre, postmodernizmin geçmişten gelen imge ve tarzları rastgele serpiştirmesi, çağdaş kültürde "tarih"in kitsch'e dönüşen önemsizleştirilmiş hallerini temsil etmektedir (s.41-42).

Jameson'ın (2018: 41) teorisinde, "simulakrumun yeni mekânsal mantığı" ile ayırt edilen bir kültürde, tarihselliğin yerini yeni bir estetik şeklinde tanımlanan "nostalji modu" almıştır (41-43). "Nostalji modu" Jameson'a göre, geçmişin üslupsal çağrışım yoluyla gerçekleştirildiği ve

pastiş olarak tüketildiği estetik bir yaklaşımdır. Buna göre hakiki tarihsel bakışın yerini tarih dışılık anlamına gelen "tarihsicilik", yani "geçmişin tüm biçimlerinin rastgele parçalanarak" yağmalanması almıştır. (s.41-43). Buna göre çeşitli mecralar aracılığıyla sunulan geçmiş, derinliksiz ve duygusuz bir "geçmiş gibilikten" başka bir şey değildir. Jameson tezini desteklemek için mimarlık, edebiyat, video sanatı, televizyon ya da filmlerden seçtiği birçok farklı çeşit örneğe başvurmuştur. Özellikle, "pastiş" (Jameson, 40-42) olarak adlandırdığı farklı türden sinematik nostalji temsilleri, tipik olarak metinlere, sembollere, görsel imgelere ve diğer bellek alanlarına yansıyan bir dizi simulakra olarak işlev görmektedirler. Buna göre çağdaş koşullar altında, özellikle de 'sanal gerçekliğin' farklı şekil ve biçimlerde gelişmesi bağlamında, genellikle gerçeklik olarak düşünülen şeyi etkileyen hiper-gerçeklik statüsüne varılmaktadır (Jameson, 2018: 229-232). Kısacası Jameson'a göre geçmişin postmodernist temsil biçimleri, tarihselliğin, tarihsel algı ve bakışın sığılması ya da büsbütün yitirilişi anlamına gelmektedir.

Patrick Wright, Robert Hewison ve Andrew Higson gibi ulusal miras eleştirmenleri, sürekli olarak günün ihtiyaçları doğrultusunda inşa edilen ve yeniden sunulan geçmiş imgelerinin tarihsel referansın yerine ikame edildiğine dair itirazlarını yukarıda özetlenen teorik çerçeveden yararlanarak şekillendirmişlerdir. Buna göre, geçmişin imgeleri, yüksek formatlı sinema teknikleri ya da televizyon programları aracılığıyla ve romantik bir olay örgüsünü etrafında sunulduğunda, esaslı bir tarihsel anlayış ortadan kalkmaktadır. Bir başka deyişle, geçmişin anlaşılması, sadece o anın görüntüsünün kavranmasına indirgenmekte ve böylece daha derin bir

kavrayıştan uzaklaşmaktadır. Böylece, geçmişe dair bir imge, anlatıya dayalı tarihsel bilginin yerini almış olmaktadır. Görüntüler, geçmişî gizemli, efsanevi ve imrenilecek bir bütünlük içerisinde yansıttıklarında hem geçmişteki hem de günümüzdeki tahakküm ilişkilerinin tarihsel nedenlerini maskeleyerek, dolayısıyla eleştirel, daha ilerici bir değerlendirmeyi engellemektedir.

İngiliz Ulusal Miras Temsillerinin İlk Dönem Eleştirisi

Fredric Jameson tarafından post-modern kurgunun merkezinde yer alan ve bir nevi tarihsel körlükle eş değer tuttuğu nostalji modası, özellikle 1980'li ve 1990'lı yıllarda Birleşik Krallık'taki ulusal miras tartışmasının alevlenmesi adına analitik bir arka plan sağlamıştır (Trimm, 2017: 116). 1970 ve 1980'li yıllar İngiltere'si, müzeleşmeye, tarihi addedilen binaların korunmasına, en sahil İngiliz anavatanının minyatür timsali kır evlerinden, antika eşyalara kadar geçmişin kalıntı halindeki izlerine duyulan ilginin tavan yaptığı bir zaman dilimine tanıklık etmiştir (Samuel, 1994). Buna dönemin çağdaş medya ortamları aracılığıyla dolaşıma sokulan tarihsel dönem dramalarındaki çarpıcı artış da eklenmiştir. Genellikle, Viktorya ya da Edward dönemiyle hemhal olmuş İngiliz emperyal ya da ulusal geçmişine ait tabakalaşmış eski toplumsal düzene özendirme gayretindeki söz konusu nostaljik özlem furyası, İngiltere'de Margaret Thatcher ve 'Yeni Sağ' iktidarının siyasi kaygılarıyla yakından ilişki içerisinde gelişim göstermiştir (Corney ve Harvey, 1991: 45).

John Corner ve Sylvia Harvey (1991), ulusal miras tartışmalarının Yeni Sağın ekonomik ve toplumsal yeniden yapılanma girişimleriyle hız kazanan, eski ve yeni düzen arasındaki çatışmalı durumları yönetme çabalarından doğduğunu vurgulamışlardır. Buna göre, özellikle Margaret Thatcher iktidarının ideolojik özünü oluşturan neo-liberal girişimcilik hamleleri ile ulusal miras kapsamına sıkıştırılmaya gayret edilen geçmiş kırıntılarının kutsanması arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur: "kültürel miras ve girişimci ekonomi, büyük bir ulusal yeniden yapılanma döneminde hegemonik dengeyi korumak için uyumlu ve mitik bir çift oluşturmuşlardır" (Corner ve Harvey, 1991: 46). Bir başka deyişle Corner ve Harvey'in analizine göre, "girişimcilik ruhunun kendisini değişim, yenilik ve gelişimin itici gücü olarak sunduğu o dönemde, ulusal miras ruhu da paylaşılan bir geçmişle girişimcilikten kaynaklı sorunların çözümüne dair bir süreklilik hissi güvencesini" vaat etmektedir (Corner ve Harvey, 1991: 71). Sonuç olarak, Thatcher ideolojisinin neo-liberal modernizm hamlelerine hız verdiği bir ortamda seçmeci bir şekilde belirlenmiş geçmişin belli başlı ulusal miras temsilleri, bireyin yapısal eşitsizliklerin nedenlerini sorgulamadan baş başa bırakıldığı buhranlı ve çelişkili hallerden nostaljik bir kaçış yolu sunma niyeti taşımaktadır.

1990'ların başında benzer düşüncelerden hareket eden Andrew Higson (1993;1996), 1980'lerden bu yana daha ziyade Birleşik Krallık bağlamında ele alıp eleştiriye tabi tuttuğu emperyal geçmişi günahsız gösteren dönem dramalarını tanımlamak için "ulusal miras filmleri" terimini kullanmıştır. Higson'ın ulusal geçmişe ait olduğu varsayılan unsurları öne çıkaran miras

filmi kavramsallaştırması, Thatcher'ın kutuplaştırıcı neoliberal muhafazakâr politikalarının İngiliz siyasetine damga vurduğu 1980'li yıllarda dolaşıma sokulan ve "ideolojik arka plan anlamında onunla suç ortaklığına girdiği" tespiti yapılan geçmişin sinematik ve medyatik temsillerine eleştirel bir bakış olarak ortaya çıkmıştır (Monk, 2002:177). Andrew Higson (2003: 15), "dönem dramasına duyulan çağdaş hayranlığın" izini, 1981'de *Chariots of Fire* (1981) filmiyle başlayarak *Brideshead Revisited* (2008) isimli roman uyarlaması televizyon dizilerine kadar sürerek bir bakıma dönem dramasının genel bir tür kategorisi olarak yerleşmesinde son derece etkili bir isim olmuştur (Abbiss, 2019).

Higson'ın tanımladığı şekliyle, kültürel miras filmlerinin estetik ve ideolojik arka planını ilgilendiren birbiriyle ilintili ikili bir yapısı söz konusudur. Kendisine göre dönemin tarih konulu sinematik temsilleri, bir dizi teknik ve estetik işlemin devreye alınmasıyla son derece arkaik bir geçmiş anlatısını yaygınlaştırma niyetindedirler. Bunu izleyici bakışını, görsel ihtişamı kuran mise-en-scène detaylarıyla, bazen yavaş ama akıcı kamera hareketleri bazen de ani kesmelerle, bilinçli panorama çekimleriyle bir müze estetiğine dönüştürmek suretiyle yaparlar (Higson, 2012 [1993]: 619). Higson, söz konusu yapımların estetik taraflarıyla ilgili söylediklerinin geçmişin görsel temsillerinde gömülü olan politik anlatıyla bağımlı şöyle açıklar:

"Geçmişî çağrıştırmak, eleştirel bir tarihsel perspektifle değil, bir bakışla, bir üslupla, dönem detaylarının inşa edilmesiyle başarılı. Bu filmlerin görsel mükemmeliyetçiliği ve dönem detaylarını fetişleştirmeleri büyüleyici ama kendi içine kapalı bir dünya yaratırlar. Tarihi bir gösteri

olarak, izleyicisinden bağımsız olarak ayrı, bitmiş, tamamlanmış, başarılı bir şey olarak sunarlar. Tüketilen yalnızca imgeler olduğu için, göze çarpan bir tüketim fantezisi, bir İngilizlik fantezisi, bir ulusal geçmiş fantezisidir... Bu filmlerde ulusal geçmiş ve ulusal kimlik sadece aristokratik değil, aynı zamanda erkek merkezli olarak ortaya çıkarken, ulusun kendisi de güney İngiltere'nin kentleşme ya da sanayileşmenin modernliği tarafından bozulmamış yumuşak pastoral manzarasına indirgenir (s.607-608).”

Higson'a göre dönemin İngiliz ulusal mirası filmleri, Thatcher İngiltere'sindeki sosyo-ekonomik sorunları emperyal geçmişin yakın dönemine ait hiyerarşik toplum düzeninin çekiciliğine yaslı bir ulusal kimlik anlatisıyla hasır altı etme bakımından oldukça işlevsel kılınmışlardır. Söz konusu popüler kültür ürünleri belirttiğine göre:

“Thatcher dönemi Britanya'sındaki kültürel gelişmelerle şekillenmiştir. Thatcher yılları, Britanya'nın bir ekonomik güç olarak gerilemesini hızlandıran, ancak aynı zamanda Avrupa da dahil olmak üzere çok uluslu işletmelerin yayılmasına tanıklık eden uluslararası kapitalist durgunluk dönemine denk düşmektedir. Hükümet, yüksek işsizlik gelir ve yaşam standardı eşitsizlikleriyle yoksul kesimler arasında toplumsal rahatsızlıkları arttıran siyasi ve ekonomik önlemlere başvurmuştur... Bu süreç, geleneksel ulusal kimlik kavramlarını yerinden etmekle çokça meşgul olmuştur (Higson, s.604-607).”

Vidal'ın (2012) dikkat çektiği üzere Higson'ın eleştirisi, ulusal miras filmlerine içkin iki uçlu bir gerilimi ifade etmektedir. Temsiller bir yandan

izleyicinin sosyal ve duygusal baskı altındaki karakterlerin yaşadığı kaygılarla sözüm ona empati kurmasını teşvik etmektedir. Öte yandan geçmişin görkemli bir şekilde yeniden yaratılması, eleştiri unsurlarının altını oyarak emperyal mirasla harmanlanmış ulusal geçmişin efsanevi imajını takdir edici bir bakışı davet etmektedir.

Higson açısından karakter, mekan ve ele alınan tarihsel dönemin atmosferiyle yakından ilgilenen 1980'lerin İngiliz ulusal mirası filmleri, kurgusal bir İngiliz geçmişini kendisiyle özdeşlik kurmayı mümkün kılan, onu tüketilebilir ve ihraç edilebilir bir meta haline getiren müzeli bir nesne olarak üretmiştir (Koepnick, 2002). Toplumun sadece belirli bir kesimini mutlu etme potansiyeli taşıdığı sonucunu çıkarabileceğimiz söz konusu görsel geçmiş anlatılarının yine de muhatap alınan kesimler açısından özel bir beğeni biçimi, sinemasal ve medyatik bir anlatı türü yaratmaya katkı sağladığı ileri sürülmüştür. En azından Higson'ın bu türe getirdiği eleştirilerin, bahsi geçen yapımları anlatı işlevselliği, ideolojik işleyiş ve izleyici ya da tüketicileri konumlandırma biçimi bakımından analiz etmeye sevk eden bir çıkış noktası sağladığını söylemek bu noktada yanlış olmayacaktır.

'Ulusal Miras Sonrası': Geçmişin Görsel Temsillerinin Savunusu

İngiliz emperyal geçmişine ait muhafazakâr vizyonun bir bakıma görkemli izdüşümleri olarak tasvir edilen ulusal miras temsilleri, kavramın ortaya çıkışından itibaren yoğun şekilde sorgulanmış ve eleştirilmiştir. 1995 yılı gibi oldukça erken bir tarihte Claire Monk, Higson'ın (2012 [1993]: 607)

'ulusal geçmişin emperyal fantezileri' olarak özetlediği tarih anlatılarına alternatif kurgular için "ulusal miras sonrası" (post-heritage) terimini ortaya atmıştır. Bu yeni sınıflandırma, tarihsel ve kültürel mirasın önceki tanımlara uymayan, onunla çelişerek hem estetik ve anlatı hem de arkada işleyen mesajlar bakımından farklı çağrışımlara ev sahipliği yapan yapımlara dikkat çekmek amacıyla ortaya atılmıştır. Örneğin, Monk, tarihi filmlerden aldığı bireysel seyir zevkini örnek göstererek, söz konusu yapımların ideal seyir modu olarak 'kadınlara özel bir özne konumu' inşa etme potansiyeliyle esasında kadına hitap eden anlatı zevkleri sunabilme yetisine sahip 'kadına yönelik' metinler olarak analize konu edilmeleri gerektiğini ifade etmiştir (Monk, 1997; akt. Hall, 2001: 196).

Benzer şekilde, A Room with a View (1985) ve Maurice (1987) gibi dönem filmlerinin anlatı yapısına odaklanan Monk, Higson'ın iddia ettiğinin aksine söz konusu yapımların anlatılarını, "gösterişsiz sıradan insanların" oluşturduğu toplumsal gruplar üzerine kurmuş oldukları tespitini yapmıştır. Hatta Monk, kültürel miras hanesine yazılan birçok eski yapımın, aristokrat ve ataerkil erkek bakışına göre değil çoğunlukla kadın ve bazen de eşcinsel erkeklerin bakış açısına değer veren öğeler barındırdıklarını ileri sürmüştür. Howards End (1992) ya da Where Angels Fear to Tread (1991) gibi başka örnekler ise Monk'a göre, emperyal geçmişle ilişkili toplumsal kodlarla, sınıfsal ya da etnik sınırları denetleme çabalarıyla değil sefalet ya da trajedi meseleleriyle daha fazla ilgilidirler. En azından anlatı yapısında benzer tutarsızlıklar barındırmaktadırlar.

Kültürel miras filmlerini ve bu filmlerle etkileşime geçen izler kitleyi yekpare bir bütünsellik içerisinde değerlendirmenin çok seslilik adına hatalı bir tavır olacağı vurgusunu Monk için izleyici boyutunu dikkate alarak da göstermek istemiştir. Birleşik Krallık'ta izleyicilerin kültürel miras olarak anılan dönem filmleriyle nasıl ilişki kurduklarını ampirik bir çalışmayla sorgulayan Heritage Film Audiences (2011) isimli çalışması buna örnek gösterilebilir. Bu çalışmasında Monk, kültürel miras kavramsallaştırmasına iki temel nedenden ötürü karşı çıktığını belirtmiştir. İlk kavramın çıkış noktasının akademik/entelektüel sol kesimlere işaret etmesiyle ilgilidir. Ona göre neo-Marksist solda konumlanmış akademik araştırmacılar, Thatcher dönemi geçmiş temsillerinden seçtikleri belirli tür yapımlara karşı ideolojik saiklerden hareketle küçümseyici ve aşağılayıcı bir tavır takınmaktadırlar (s.11-12). İkinci itiraz noktası ise kullanılan kavramsallaştırmanın büyük ölçüde homojen ve monolitik bir izleyici kitlesi varsaydığına yönelik tespitiyle ilgilidir (165-181).

Claire Monk'un Heritage Film Audiences (2011) isimli çalışması, ulusal miras kategorisine dahil edilebilecek geçmiş temsillerinin, homojen bir kitle tarafından tüketilmedikleri vurgusundan hareket eder. Çalışma, 92 katılımcının yer aldığı iki farklı veri setine uygulanan bir anket ve son derece ayrıntılı bir analizine dayanmaktadır. Anketi, İngiliz ulusal geçmişine özel bir ilgi gösterecekleri varsayımıyla Kültür Varlıklarını Koruma kurumu temsilcilerine (National Trust-NT) ve tarihle popüler kültür düzeyinde ilişki kurduklarına inandığı Time Out (TO) dergisinin okuyucularına ayrı ayrı uygulamıştır. Yaptığı analizlere dayanarak Monk, tarihsel dönem

temsilleriyle ilişki kuranların “homojen bir görünüş sergilemedikleri”, kendileriyle ilgili bu anlamda “hiçbir şekilde monolitik bir izleme pozisyonundan” bahsedilemeyeceği sonucuna varmıştır (2011: 167-168). Aksine, NT ve TO grupları, temel tavır ve tutum bakımından birbirlerinden, tüketim pratiklerinin çeşitliliği bakımından da kendi içlerinde farklılıklar sergilemişlerdir. Çalışmasından çıkan sonuçları Monk (2011) şöyle özetler: “Bu çalışma, dönem filmlerini izleyen ve bunlardan keyif alan izleyiciler arasındaki kimliklerin, tepkilerin ve izleme pozisyonlarının karmaşıklığını, etkinlikleri ve zaman zaman yaratıcılıkları da dahil olmak üzere, şüpheye yer bırakmayacak şekilde ortaya koymuştur”(s.180).

Monk ve onun bakış açısından feyz alan çalışmaların en belirgin vurgusu, geçmişin görsel temsillerindeki kültürel miras ve kültürel miras sonrası estetiğin etkileşimli birlikteliği olmuştur. Buna göre aristokratik ve üst sınıf burjuva nostaljisini özendirdiği varsayılan imgelerle, bugüne kadar ötekileştirilmiş ve dışarıda bırakılmış toplumsal aidiyetlere ait temsiller, postmodern estetiğin parçalı yapısına uygun bir etkileşimsellik, tezatlık ve tutarsızlık anlayışıyla incelenmiştir. Modern diyaloglar, aşırı yakın çekimler ve el kamerası hareketleri gibi teknik anlamda yeni stratejiler olumlanmış ve bunların izler kitleye güncel meseleleri tartışmaya açma, cinsiyet rollerine ait genel geçer ön kabulleri sorgulama ve kaynak metinlere içkin mesafe alabilme becerilerini sergileyebilme imkânı tanıyan paralel anlatı alanları açtıkları daha fazla vurgulanır olmuştur. Çok kültürlülük, toplumsal hareketlilik ve cinsiyet rolleri, İngiliz emperyal geçmişi ve ulusal kimliğin aristokratik biçimlerine nazaran öne çıkan temalar haline gelmiştir. Kısacası kültürel miras sonrası

geçmiş temsillerinin yenilikçi bir dil kullanarak geçmişe farklı türden bakmanın potansiyel örneklerini sundukları savunulmuştur (De Groot, 2022: 385).

Dikkat çekildiği üzere İngiliz ulusal miras kavramsallaştırması, yeni Marksist sol duyarlılıklar nedeniyle kolayca karikatürize edilip olumsuzlandığı gerekçesiyle eleştirilerin hedefi olmuştur. Ancak görsel tarih temsillerine yönelik ilk dönem eleştirilerin postmodern muadilleri karşısında geçerliliğini yitirdiğine yönelik argümanların da Yeni İşçi Partisi'nin "Cool Britannia"sına doğru kültürel bir değişim yaşandığını önceden haber veren miras sonrası film döngüsüyle yakınlığı gözden kaçırılmamalıdır (Abbiss, 2020: 826). Friedman, "90'lı yılların ortalarından itibaren kültürel miras filmlerinin ideolojik karakterinin değişen kültürel koşullara yanıt olarak mutasyona uğradığını", genellikle biçim olarak ilerici olduğunu ve çoğu kez "yeni İşçi Partisi hükümeti tarafından desteklenen 'Yeni Britanya' ulusal kimliğine" daha çok yatırım yaptığını öne sürmüştür (Friedman, 2002: 195, akt. Byrne, 2015:6). Buna göre serbest piyasa ekonomisini sahiplenmekle Thatcherizme bağlı, solun bazı hassasiyetlerini gözetmekle de Yeni İşçi Partisiyle özdeş bir "üçüncü yol", tarihin görsel temsillerindeki anlatı tutarsızlıkları kadar bu anlatılarla ilgili yapılan yorum tarzından da sorumludur (Kao, 2015: 276).

Yeniden Ulusal Miras: İlk Dönem Eleştirel Bakışın Eskimezliği

Katherine Byrne (2015) 'ulusal miras sonrası' başlığıyla görünür olan düşünce çerçevesinin, 2010'lar itibarıyla bir çıkmaza girmeye başladığını ifade

etmiştir. Ona göre dünya genelini istikrarsızlaştıran 2008 ekonomik buhranı, bankacılık krizi ve konut fiyatlarındaki çalkantılar neticesinde, işverenlerin sorumlu ve cömert, hizmetçilerin çalışkan yerlerini bilen ve saygılı, geçmişe ait ev içi mekanların ise görkemli ve huzurlu bir yuva şeklinde yansıtıldığı geçmişin popüler temsilleri, eskiden olduğu gibi bir kez daha görünür hale gelmektedir. *Downton Abbey* (2010-2015), *Indian Summers* (2015-2016), *The Crown* (2016-2023), *Victoria* (2016-2019) ve *Poldark* (2015-2019) gibi yapımların popüleritesi bu iddiayı doğrular niteliktedir. Neo-liberal kapitalizm kaynaklı sorunlar yanında İngiltere'nin Avrupa Birliğinden ayrılma kararıyla sonuçlanan Brexit referandum sürecinin de 1980'ler ve 1990'lar boyunca eleştiriye tabi tutulan ilk dönem ulusal miras mantığından hareket eden anlatıları, yeni teknik imkanlardan yararlanarak popülerleştirmeye ön ayak olduğu söylenebilir. Yirmi birinci yüzyıl yaşamının zorlukları karşısında nostaljinin bu eski moduna başvurma geleneğini devam ettiren yapımları tarif etmek için Byrne, "post-post heritage", yani bir bakıma 'yeniden kültürel miras' tabirini kullanmaktadır.

Benzer şekilde Copelman (2019) *Downton Abbey* gibi anlatısını, Edward dönemi boyunca hüküm süren hiyerarşik bir toplum düzenini özendirme üzerine kurmuş popüler tarih temsillerinin, yoksulluk ve eşitsizlikten mustarip toplumsal sınıfların prime time zaman dilimine yerleştirilmiş ekran kurguları arasında başı çektiğini söylemektedir. Menşei İngiltere'de olmak üzere esasen dünyanın birçok farklı bölgesinde yüksek izlenme oranlarına ulaşmış tarih temalı televizyon dizisi *Downton* hakkında Byrne (2014), benzer bir tespitte bulunur:

[dizinin] kendisi kasıtlı olarak Britanya için bir mikrokozmos işlevi görmektedir ve modern zihin için 'zorunlu olarak doğru' gözükmemekle birlikte, yirmi birinci yüzyıl Britanya'sının aynı hiyerarşik ve ataerkil yapıya uygun örgütlenmesi halinde daha başarılı bir ülke olacağı imasına sahiptir [...] Birçok eleştirmen, diziyi Sağ'ın ideolojik bir aracı, geleneksel sadakat ve düzen değerlerini öne çıkaran mikrokozmos içinde muhafazakâr bir İngiliz ulusu methiyesi olarak kabul etmektedirler (s.315, 325).

Gerçekten de dizinin Edward dönemi İngiltere'sinin toplumsal değerlerinin yanı sıra cinsiyet ve sınıf eşitsizliklerini hoşça gidecek şekilde meşru gösterme mahareti, diziyi kullanılan dil ve söylem (Polidoro, 2016), karakter, mise-en-scène ve setlerinin mimari ve iç tasarımı gibi sinematografik özellikleri (Tambunan ve Junaidi) ya da ideolojik yapılanması (Ridderstrøm, 2018) bakımından ele alan çalışmalar tarafından sıklıkla dile getirilmektedir.

Görünen o ki Downton Abbey, 1970'lerden bu yana ekranlarda popüler olan İngilizlik anlayışını sürdüren bir anlatı yapısını yeniden ve yeniden üretmektedir. Andrew Higson, 1980'lerin İngiliz ulusal miras kapsamında saydığı filmler seçkisini tartışırken, bu yapımların esasen muhafazakar siyasetten güç alan bir film döngüsü oluşturduğunu, döngüsellik içerisinde tekrar tekrar yinelendiğini ileri sürmüştür:

Ulusal miras filmleri, Thatcher İngiltere'sindeki gelişmelere çok farklı bir yanıt vermektedir. Sanayileşmiş, kaotik günümüze sırtlarını dönerek, emperyalist ve üst sınıf bir Britanya'yı nostaljik bir şekilde yeniden inşa etme

uğraşındalar. ... Böylece filmler, özünde pastoral bir ulusal kimliğin ve otantik kültürün görünüşte daha yerleşik ve görsel olarak görkemli tezahürlerini sunuyor. Kadim ve doğal bir miras olarak 'İngilizlik', Büyük Britanya, Birleşik Krallık. (Higson, 1993, s. 110).

İngilizlerin göz alıcı tasvirleri geleneğine yönelik bahsi geçen yapımlar arasında örneğin, *Upstairs, Downstairs* (1971-1975) *Downton Abbey*'nin bu anlamda iyi bilinen bir öncülü olarak kabul edilebilir. Freedman (akt. Baena & Byker, 2015:260) *Upstairs* dizisinin, "idealize edilmiş bir Edward dönemi ve sonrası İngiltere'sinin efsanevi bir imgesini" yansıttığına dikkat çekerek şöyle söylemiştir:

Edward döneminin seçilmesi kesinlikle bir tesadüf değildir. Çünkü o dönem, liberal İngiltere'nin *tempus classicum*'u olarak - rafine zarafeti, sınırsız özgüveni, görünüşte güvenli küresel merkezियeti, orta sınıf refahı ve bunlara eşlik eden tüm görsel ihtişamıyla - İngilizliğin soyut olarak çekici imajını inşa etmek için gereken hammaddeleri tam olarak sağlamaktadır. (Freedman, 1990-1991, akt. Baena & Byker, 2015:260).

Benzer anlatı şemalarını yeniden üreten *Downton Abbey*, İngilizliğin güncel koşullarda yeniden hayal edilmesi sürecine bir kez daha doğrudan eklenmiş gözükmektedir. Bu bağlamda dizi, ulusal kimliğin güçlü bir sembolü ve uğruna fedakarlık yapılmaya ve korunmaya değer bir görsel ve rastgele imgelerden oluşan bir geçmiş yapıntısı olarak, Higson'un birkaç vesileyle bahsini ettiği kültür endüstrisi ürünü ulusal miras döngüselligi içerisindeki yerini sağlamlaştırmaktadır.

Sonuç

Guy Debord (1996:124), "piyasa ekonomisinin otokratik hükümranlığı" altında saydığı imgeler yığınının üretimi ve tüketimi etrafında örgütlenen toplumsal düzene "gösteri toplumu" adını vermiştir. Debord'un dikkat çektiği üzere "gerçek dünyanın basit imajlara dönüştüğü yerde imajlar, gerçek varlıklar ve hipnotik bir davranışın etkili motivasyonları haline" gelmekte ve dolayısıyla "görmeyi doğal olarak insanın ayrıcalıklı duyusu" konumuna yerleştirmektedir (s. 17-18). Gösteri, Debord'un özet geçtiği şekliyle, kitlelerin dikkatini kapitalizm lehine dağıtma ve tüketicileri pasifize etme aracı olarak iş görmektedir. Debord'un ilk kez 1960'larda geliştirdiği bu bakış açısını, bugün internet dolaylı dijital medya platformları dahil tüm çağdaş medya ortamları aracılığıyla dolaşıma sokulan görsel temsilleri kapsayacak şekilde genişletmek mümkün gözükmektedir. Douglas Kellner (2003:11), Debord'un 'gösteri toplumu' kavramsallaştırmasını geçerli bulmakla beraber çağrışımlarının indirgemeciliğe kurban gitme tehlikesine karşı ekonomik ve siyasi olarak dayatılan gösteri yığınlarının anlamı üzerine sürekli mücadelelerin gerçekleştiği çoklu bir imgeler alanı olarak yeniden kavramayı önermektedir. Televizyon dizileri aracılığıyla yaygınlaştırılan tarihin görsel temsillerini de bu alanın popüler bir parçası olarak değerlendirmek mümkün gözükmektedir.

Jason Mittell'in program türlerini 'kültürel kategoriler' olarak kavramayı öneren yaklaşımı, gösteri toplumunun içine gömülü olan dönem dizilerinden yayılan imgelerin anlamı üzerine verilen mücadeleleri tarihsel seyri içerisinde takip etmeyi olanaklı kılmaktadır. Yukarıdaki tartışmadan da

anlaşılacağı üzere televizyon dizileri, özellikle de tarihsel bir dönem anlatısını merkeze almış olanlar, her şeyden önce dönemin hâkim ekonomik ve siyasi söylemiyle etkileşim içerisinde şekillenirler. Mittell'in yönteminden hareketle yürütülecek tarihsel bir soy kütüğü incelemesi, söz konusu yapımların üretilme ve ifade edilme biçimleri yanı sıra kültürel metinler aracılığıyla üretilen anlamların izleyicileri tarafından alımlanma pratiklerini de kapsayan dinamik bir süreç bağlamında kategorize edilmesini kolaylaştırmaktadır. Dolayısıyla çalışma kapsamında Mittell'in söylemsel yaklaşımından yararlanarak, Birleşik Krallık özelinde ekranlara yansıyan tarihin görsel temsillerinin dönemselsel olarak izini sürmek, öncülleri ve muadillerine referansla yürütülen geniş söylemsel tartışmaları anlamlandırmak ve nihayet kültürel miras endüstrisinin çatallanmış ürünleri olarak kavramak mümkün olmuştur.

'Ulusal miras' etiketi, Patrick Wright, Andrew Higson, Cairns Craig, Tania Wollen ve Robert Hewison gibi araştırmacılar tarafından 1980'lerden bu yana İngiltere özelinde yaygın bir görünürlüğe sahip kaliteli tarih konulu dönem dramalarını tanımlamak amacıyla ortaya atılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde birçok farklı teknik özellik ve anlatı yapısıyla geçmişe tarihsellikten uzak kasıtlı bakış üzerine şekillenmiş dramatik kurgulara gönderme yapmak için kullanılan şemsiye bir terim halini almıştır. Başta Andrew Higson olmak üzere ilk dönem eleştirmenler, söz konusu yapımlara mesafeli yaklaşmışlar ve kültürel miras temsilleri olarak gördükleri bu ürünleri, kültür endüstrisi, postmodernizm ve gösteri toplumu eleştirisinin beslediği bir arka plana yaslanarak 'İngiliz emperyal geçmişine ait muhafazakâr vizyonun görkemli

izdüşümleri' geniş başlığıyla sınıflandırmışlardır. Kavram indirgemeci ve olumsuzlayıcı olduğu gerekçesiyle ortaya çıkışından itibaren yoğun şekilde eleştirilmiştir. Özellikle 1990'ların sonu ve 2000'li yıllar boyunca İngiliz geçmişinin geleneksel ve 'ulusal miras sonrası' görsel temsilleri arasında zamansal ve niteliksel bir ayrıma gitmek gerektiğine dair çağrılar sıklıkla dillendirilmiştir. İkinci kategorinin en temel argümanı, geçmişe ait görsel temsillerin ekseriyetle büyük çoğunluğunun postmodern estetiğin parçalı yapısına uygun bir ilişkisellik, tezatlık ve tutarsızlık anlayışıyla şekillenmeye yatkın olduklarıdır. Bu durumun ulusal miras türüne yöneltilen eleştirileri geçersiz kılacak kadar farklı özdeşliklere izin veren yenilikçi ve muallak bir dil kullanmaya imkan tanıdığı ileri sürülmektedir.

Bu çalışma, ulusal miras ve ulusal miras sonrası tarih temsilleri arasında ayırım yapmayı gerektirecek herhangi bir durumun söz konusu olmadığını düşünmektedir. İlk dönem ulusal miras eleştirmenlerinden Patrick Wright, kültürel ve ulusal addedilen miras temsillerini, "Debord'un gösteri toplumu gibi, imgeler ve kamusal olarak kurumsallaştırılmış fikirler aracılığıyla dolayımlanan bir toplumsal ilişkiler" (akt. Trimm, 2017: 117) ağı olarak tanımlamıştır. Buna göre geçmişe ait imgeler, temsil edecekleri tarih kesitlerinin temsilciliğine soyunmakta, ama aslında tarihin yerine yalnızca onu tasvir etme iddiasındaki gölgeler ve resimler geçmektedir. Higson geçmişin ulusal mirası tartışmalarından ne anlamak gerektiğini, Debord ve Jameson tarafından başlatılan eleştirel dalgayla ilişkilendirerek şöyle ifade etmiştir:

Sunulan meta bir görüntü, bir gösteri, bakılacak bir şeydir. Tarih, geçmiş, Fredric Jameson'ın ifadesiyle, günümüz turist-tarihçisini memnun etmek için tasarlanmış "geniş bir imge koleksiyonu" haline gelir. Tarihin bu versiyonunda, eleştirel bir perspektifin yerini dekorasyon ve sergileme, yüzeylere duyulan hayranlık, "rahat arşivsel detayların saplantılı bir şekilde biriktirilmesi" alır; burada üsluba duyulan hayranlık tarihsel bağlamın maddi boyutlarının yerine geçer. Geçmiş, referans noktasının geçmişin kendisi değil, başka imgeler, başka metinler olduğu düz, derinliksiz bir pastiş olarak yeniden üretilir. Gönderge olarak geçmiş silinir ve geriye kalan tek şey öz-göndergeli bir metinlerarasılıktır (akt. Trimm, 2017: 117).

Higson'a göre geçmişin görsel sunumlarında en azından söylemsel düzeyde izi sürülebilecek "anlatı istikrarsızlığı görüntü düzeyinde sıklıkla ikonografik istikrarın, kalıcılığın ve ihtişamın çekici görüntüsü tarafından bastırılır ve değişmeyen, geleneksel ve her zaman hoşça giden ve arzu edilen [emperyal] bir İngiltere izlenimi" yaratır (Higson 2003: 78). "Anlatı istikrarsızlığı", bazılarının vurgulamayı daha çok tercih ettikleri üzere, ulusal miras kavramsallaştırmasının en zayıf halkası olarak analiz edilmiştir. Ulusal miras kategorisinin eleştirel bir tür olarak alınmaması gerektiğini düşünenler, söz konusu yapımların biçim ve içerik arasındaki uyumsuzluğuna sıklıkla gönderme yapmaktadırlar. Ancak bu çalışmanın bakış açısından, tarih konulu dönem dramalarında ara ara dikkat çekilen tutarsızlıklar, çoklu dilsel yapılar veyahut da görselliğin postmodern sunumları, kültür endüstrisi eleştirisine yasal bir tür olarak kültürel miras kategorisini geçersiz kılmamaktadır.

Kaynakça

- Abbiss, W. S. (2020). Proposing a Post-heritage Critical Framework: The Crown, Ambiguity, and Media Self-consciousness. *Television & New Media*, 21(8), 825-841.
- Baena, R. & Byker, C. (2015). Dialects of nostalgia: Downton Abbey and English identity. *National Identities*, 17(3), 259-269.
- Baer, A. (2001). Consuming history and memory through mass media products. *European Journal of Cultural Studies*, 4(4), 491-501.
- Byrne, K. (2014). Adapting heritage: Class and conservatism in Downton Abbey. *Rethinking History*, 18(3), 311-27.
- Byrne, K. (2015). *Edwardians on Screen: From Downton Abbey to Parade's End*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Copelman, D.M. (2019). Consuming Downton Abbey: The Commodification of Heritage and Nostalgia. *Journal of British Cinema and Television* 16(1), 61-77.
- Corner, J. & Harvey, S. (1991). Mediating tradition and modernity: the heritage/enterprise couplet. In J. Corney & S. Harvey (Eds.), *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture* (45-73). London and New York: Routledge.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar* (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- De Groot, J. (2022). *Tarihi Tüketmek*. (B. Helvacıoğlu, Çev.). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi

Edgerton, G. R. (2001). Introduction: Television as Historian: A different kind of history altogether. In G. R. Edgerton & P.C. Collins (Eds.), *Television Histories: Shaping collective memory in the media age*, (1-16). Lexington, KY: The University Press of Kentucky.

Hall, S. (2001). The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate. In R. Murphy (Ed), *The British Cinema Book*, (191-199). London: British Film Institute.

Hewison, R. (1987). *The Heritage Industry: Britain in a climate of decline*. London: Methuen.

Higson, A. (1993). Representing the national past: nostalgia and pastiche in the heritage film. In L. Friedman (Ed.), *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*, (pp. 109-129). University of Minnesota Press.

Higson, A. (1996). The Heritage Film and British Cinema. In Andrew Higson (Ed), *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, (232-248). London: Cassell.

Higson, A. (2003). *English Heritage, English Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

Higson, A. (2012). Re-presenting the national past: nostalgia and pastiche in the heritage film. In B. K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* (pp. 602-627). University of Texas Press.

Jameson, F. (2018 [1991]). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, (C. Gönenc, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Kao, V. (2015). Adapting Heritage: Reading the Writerly Text in "Orlando". *Literature/Film Quarterly*, 43 (4), 276-290.

Kellner, D. (2003). *Media Spectacle*. London & New York: Routledge.

Koepnick, L. (2002). Reframing the past: Heritage cinema and Holocaust in the 1990s. *New German Critique*, 87(Special issue on Postwall Cinema), 47-82.

Lowenthal, D. (2015). *The Past is a Foreign Country: Revisited*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mittell, J. (2001). A Cultural Approach to Television Genre Theory. *Cinema Journal*, 40(3), 3-24.

Mittell, J. (2004). *Genre and Television: From Cop Show to Cartoons in American Culture*. New York, NY: Routledge.

Monk, C. (1995). The British 'heritage film' and its critics. *Critical Survey*, 7(2), 116-124.

Monk, C. (1996–97). The Heritage Film and Gendered Spectatorship. *Close Up: The Electronic Journal of British Cinema* 1. <http://www.shu.ac.uk/services/lc/closeup/monk.htm>.

Monk, C. (2001 [1995]). Sexuality and heritage. In G. Vincendeau (Ed), *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*, (6-11). London: British Film Institute.

Monk, C. (2002). The British Heritage Debate Revisited. In C. Monk, & A. Sargent (Eds), *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film*, (176–198). London: Routledge.

Monk, C. (2011). *Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Raphael, S. (1994). *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*. London: Verso New Left Books

Rosenstone, R. A. (2006). *History on Film / Film on History*. London and New York: Routledge.

Trimm, R. *Heritage and the Legacy of the Past in Contemporary Britain*. New York & London: Routledge.

Vidal, B. (2012). *Heritage Film: Nation, Genre and Representation*. London & New York: Wallflower.

Wright, P. (1985). *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*. London: Verso.