

Research Paper

SİNEMADA NİSYAN TOPLUMU OLARAK TÜRKİYE

Ezgi DİLEK*

Özet

Bellek çalışmaları daha çok bireysel olanla ilişkili biçimde psikolojinin alanında yer alırken hatırlamanın sosyal ilişkiler ve iletişim vesilesiyle yapılandığını öne süren Halbwacsh ile birlikte 1920'li yıllarda kolektif bellek kavrayışı yaygınlaşmaya başlamıştır. Bireyi, kimliğini oluşturan tüm toplumsal yapı ve gruplarla ilişkili biçimde kavrayarak simgesel bir evren çerçevesinde belleğin yeniden üretimine katkıda bulunan sinema da kolektif hafızayla temas halindedir. Görsel imgelerin temsil gücü ve bellek üzerindeki etkisiyle birlikte hafızadaki izleri, başka pek çok imgeyle bağ kurup bir araya gelerek özgün bir anlatı oluşturma potansiyeline sahip olduğundan, sinema aracılığıyla edinilmiş imgeler önemlidir. Dâhil edilmeyenleri, silinen ve yok sayılanlarıyla birlikte tarihe, kimliğe ve kültüre bakmak, toplumların hafızasını ve belleğin toplumsal çerçevesini ortaya koyacağı için bu çalışmada toplumsal bellek literatürü üzerinden giderek hafızanın bir nevi iz sürücüsü olarak sinema odağa alınmıştır. Toplumsal yapıya dair bilindik ezberlerin dışında, konuşulmayan, görülmeyen, duyulmayan örtük sınırlar ardında kalan meseleleri sinemada ele alan, 9 (Ümit Ünal, 2001), O da Beni Seviyor (Barış Pirhasan, 2001), İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek (Fatih Akın, 2005), Sarmaşık (Tolga Karaçelik, 2015) filmleri ile Türkiye toplumsal hafızasında nisyana denk düşen öteki kimlikler ve iktidarla hesaplaşmalar analiz edilmiştir. İçerik analizi yöntemi kullanılan çalışmada, kolektif belleğin ürettiği anlamlar sorunsallaştırılmış ve kolektif hafızada alternatif tanıklık olarak sinemanın yarattığı imkanlar incelenmiştir. Örneklem dahilindeki filmler aracılığıyla kamusal alanda hakikate dair bir hatırlama/yüzleşme iradesinin ortaya konulduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Hafıza, kimlik, öteki, sinema, toplumsal bellek

*Öğretim Görevlisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, ezgi.dilek@ytu.edu.tr, ORCID:0000-0002-0627-9394

Gönderim Tarihi: 25.11.2024

Kabul Tarihi: 06.01.2025

Araştırma Makalesi

TURKEY AS A SOCIETY OF OBLIVION IN CINEMA

Ezgi DİLEK*

Abstract

While memory studies have traditionally focused on the individual and have been situated within the field of psychology, the concept of collective memory began to gain prominence in the 1920s with Halbwachs, who argued that remembering is constructed through social relationships and communication. Cinema, as a medium that engages with collective memory, contributes to the reproduction of memory within a symbolic universe by situating the individual in relation to the social structures and groups that shape their identity. Given the representational power of visual imagery and its impact on memory, cinematic images are significant, as they possess the potential to connect traces in memory with numerous other images to form unique narratives. By examining history, identity, and culture—including what has been excluded, erased, or ignored—cinema offers insights into societies' collective memory and the social frameworks of remembrance. This study explores cinema as a form of memory tracing through the lens of social memory literature. It analyzes the films 9 (Ümit Ünal, 2001), O da Beni Seviyor (Barış Pirhasan, 2001), İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek (Fatih Akın, 2005), and Sarmaşık (Tolga Karaçelik, 2015), focusing on marginalized identities and reckonings with power that correspond to oblivion in Turkey's collective memory. In the study utilizing the method of content analysis, problematizes the meanings constructed by collective memory and examines the possibilities cinema offers as an alternative form of testimony within collective remembrance. It has been observed that, through the films included in the sample, a will to remember and confront the truth within the public sphere has been demonstrated.

Keywords: Memory, identity, the other, cinema, collective memory

*Lecturer, Yıldız Teknik University, ezgi.dilek@ytu.edu.tr, ORCID:0000-0002-0627-9394

Received: 25.11.2024

Accepted: 06.01.2025

SİNEMADA NİSYAN TOPLUMU OLARAK TÜRKİYE

GİRİŞ

İktidarın denetim gücünü artıran ana unsur olarak görüntünün ideolojik merkeze yerleştiği modern düzen, toplumların dimağında belirli resmi sınırlar çizmek üzere daimî bir tekrar aracı olarak görsel araçları kullanmaktadır. Hegemonik güç adına meşruiyet sağlayacak söylem ve pratiklerin toplumsal zemine yayılmasını sağlayan ve bunu devingen kılıp sürekli yeniden oluşturan görsel malzemelerdir. Bellek kavramı bu noktada öne çıkar zira geçmiş ve geleceği kendi çizdiği resim üzerinden anlatısallaştıran bir nirengi noktası olarak şimdi, belleğin daimî inşa sürecini ifade eder. Dâhil edilmeyenleri, silinen ve yok sayılanlarıyla birlikte tarihe, kimliğe ve kültüre bakmak, toplumların hafızasını ve belleğin toplumsal çerçevesini ele verecektir. Toksoy'un (2012: 10) "*bir nevi görselleştirmeler alanının kazısını yapmak*" olarak nitelediği bu uğraş, belleğin izleri doğrultusunda ilerlemeyi sağlamaktadır. Buradan hareketle bu çalışmada toplumsal bellek literatürü üzerinden giderek hafızanın bir nevi iz sürücüsü olarak sinema odağa alınmıştır. Türkiye gibi sorunlarıyla ve onları oluşturan geçmişiyile hesaplaşma imkanlarının baskılanmış olduğu bir coğrafyada bize bizi anlatan filmlerin neyi nasıl söylediklerine bakarak ülkenin beyaz perdedeki haritasını anlamlandırmak amaçlanmıştır. Bu bağlamda geniş örneklem alanının sınırlandırılması bakımından özellikle 2000 sonrası dönemin politik dönemeci dikkate alınarak 2000-2015 yılları kapsama dahil edilmiştir. Farklı iktidar biçimlerini, farklı toplumsal grupları ve travmaları konu edinmeleri sebebiyle toplumsal hafızanın farklı nisyan alanlarını temsil etmeleri gerekçesiyle seçilen 9 (Ümit Ünal, 2001), *O da Beni Seviyor* (Barış Pirhasan, 2001), *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek* (Fatih Akın, 2005) ve *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) filmlerinin içerik analizi ile bir Türkiye portresi çizilmeye çalışılmıştır. Filmlerin çözümlemesinde tema, diyalog ve söylem, görsel anlatı, müzik ve ses evreni ile sinematografik unsurlar olmak üzere belirlenen ana kategoriler dahilinde niteliksel içerik analizi yöntemine başvurulmuştur. Çalışmanın kapsamı, öncesi ve sonrası dönemlerde toplumsal bellekteki değişim ve süreklilikleri görmek açısından geliştirilmeye açık bir alan açmayı ummaktadır.

Bellek Kavramına Yaklaşımlar

Bellek çalışmaları daha çok bireysel olanla ilişkili biçimde psikolojinin alanında yer alırken hatırlamanın sosyal ilişkiler ve iletişim vesilesiyle yapılandığını öne süren Halbwachs ile birlikte 1920'li yıllarda kolektif bellek kavrayışı yaygınlaşmaya başlamıştır. Buna göre geçmiş, bugünün ihtiyaçları bağlamında kurulan, insanların ve toplumların kimlik unsurlarını biçimlendirmek üzere başvurdukları, dolayısıyla içinde bulundukları kültürel bir varlık olarak ele alınmıştır (Assmann, 2015: 56).

Salt kişisel bir bellekten söz edilemeyeceğini zira hafızanın gruplar, topluluklar, toplumlar ile birlikte var olduğunu ve bu yolla şekillendiğini öne süren Halbwachs, bu bağlamda hatırlamayı toplumsal bir inşa olarak tanımlayarak, hafızayı da geçmişin aynası değil, onu yeniden üreten bir alan olarak ifade eder (Halbwachs, 2019: 55-60). Burada söz konusu olan geçmiş ile bugün arasındaki sürekli ilişkinin daima birbirleri üzerinden şekillenen bir güncellemeye tabi olmasıdır ki hafıza bu işlevi görür. Metinler, görseller, mekânlar, anıtlar, ritüeller gibi simgesel kodlarla bir öğrenme ve özdeşleşme sürecini içeren kimlik aidiyeti hafızanın gerçek ya da manipüle edilmiş pratikleriyle ilgili olduğundan ait hissedilen grup kimliği bakımından önem arz ettiği biçimde, hafızamıza yerleşen yaşanmamış geçmiş anıları da kolektif belleğin bir parçasıdır (Sancar, 2010: 44).

Halbwachs'a göre kişisel anılar, toplumsal aidiyet ve bağlar vesilesiyle edinilen, belleğe bu karşılıklı iletişimin getirdiği kodlar aracılığıyla yerleştirilerek hatırlanabilen bir özellik sergiler; dolayısıyla toplumsal bellekten azade bir bireysel anıdan söz edilemez (akt. Connerton, 2014: 65-67). Hatırlama eylemi bireyin öznesi olduğu bir durumu ifade etse de anıların kurgulandığı "çerçeve" ile bağlı olarak düşünülmelidir ki bu çerçeve, zamana ve mekâna, toplumsal gruba ve tarihin yeniden kurulması ile bağlantılı olarak çizilmektedir (Assmann, 2015: 45-49). İçinde bulunduğumuz toplulukta nesne ve olaylara verilen adlar ya da atfedilen anlamlara göre zihnimizde "hem bir idea hem de bir imge olan nosyon" olarak şekillendiğini belirten Halbwachs, hafızanın çerçevelerini zamanın hem kısmen hapsolarak içinde hem de yaratıldıkları imge ve somut anılarla dışında olarak tanımlamıştır (Halbwachs, 2022: 349). Dolayısıyla hafızanın izinde ilerleyerek karşılaştığımız temsiller, kimi zaman anılar kimi zaman da genel fikir ve nosyonlar olarak görünmektedir (Halbwachs, 2022: 358). Dolayısıyla anılar toplumsal düzlemin zaman ve mekân boyutlarıyla hatırlanıp konumlandırılmış olduğundan tekil, evrensel hafızaya dayanan otorite niteliğindeki tarih anlayışına

karşı hafızanın çoklu yapısını öne çıkarmaktadır. Yaşanan her bir olay, hafızada “bir öğretiye, bir nosyona, bir sembole” aktarılarak anlam kazanıp toplumsal düşüncenin bir parçası haline geldiği için toplumsal hafızanın kodlarını irdelemek, yeniden inşa edilebilir varlıklara işaret edecektir (Halbwachs, 2022: 365-366). İktidar tarafından seçilerek belirlenmek istenen kolektif bellek temsillerine karşı, hafızanın çoğulluğu farklı anlatılara ve temsillere imkân tanımaktadır. Bu bağlamda resmi anlatının oluşturduğu kolektif bellekten sapmanın yolu hatırlama ve unutma süreçlerini hafızanın yeni inşa alanları oluşturmaya bağlı olarak gerçekleşebilecektir.

Hafıza ile Yeniden Yazılan Tarih

Modern dönemin siyasal düzenini ifade eden ulus-devletler, Anderson’un (1995) “hayali cemaatler” kavramıyla özdeşleştiği üzere sınırları üzerindeki topluluğa ortak dil, din, ırk, tarih gibi ortak olduğu varsayılan paydalarla temellendirilmiş ulusal bir kimlik sunma stratejisiyle kurulmuştur. Bu bağlamda resmi tarih yazımının ulus-devlet anlayışıyla ilişkisi önemlidir. Gurur duyulacak şanlı geçmiş anlatısı, tek tek bireyler üzerinde olduğu gibi bütün bir toplum için de herhangi bir suç, sorumluluk ve utanç yaşamaya sebebiyet vermeyen anıları seçerek bugünün birliğini geçmişe dayanarak sağlamaya çalışır ki burada Sancar’ın “*geçmişin yükünden kurtulmak amacıyla geçmişe, geçmişin belli dönemlerine veya geçmişteki bazı olaylara dair bir hatırlama yasağı koymak*” şeklinde açıkladığı inkar, engelleme ve bastırma yollarıyla uygulanan hafızanın manipülasyonu öne çıkmaktadır (Sancar, 2010: 18).

Bellek kavramının toplumsala doğru anlam genişlemesine paralel şekilde, modernist paradigmanın ciddi boyutlarda sorgulanmaya başladığı 1950’lerle birlikte bilimsel yaklaşımların yaşadığı dönüşümden payını alan tarih disiplini, belli bir zümrenin tekelinde olaylar ve onların failleri dahilinde yukarıdan yazılan resmi anlayışın eleştirisiyle ideolojinin yok saymayı uygun bulduğu gündelik hayatın ve sıradan kişilerin aşağıdan tarihini kapsar halde bir karşı-tarih yönelimine sahne olmuştur. Anlatı ve hikâye boyutunu kazanan tarih ile görüntünün iş birliği bu minvalde şekillenmiştir.

1980’lerle birlikte, dünya gündemindeki rejim değişikliklerine paralel biçimde yaşanan insan hakları ihlallerinin bir sonucu olarak hafıza ve bellek kavramlarının pek çok varyasyonla pek çok alanda dikkate alınarak öncelikli çalışma konusu haline geldiği yeni bir dönem izlemekteyiz (Sancar, 2010: 19). Toplumların tarih ve geçmişe dair algılarının ve ilişkilerinin dönüşüm sürecini

ifade eden bu dönem, yeni bir kültür ve politikalar bütünü de gerektiren biçimde gelişmektedir. Bu bağlamda geçmişle hesaplaşma ve yeni tarih anlayışını, geçmişin yüküyle baş edebilmek ve toplumsal barışı tesis edecek demokratik bir siyasal kültür oluşturabilmek bakımından ele alarak evrensel açıdan bellek, hafıza, hatırlama, hakikat, travma, yüzleşme, hesaplaşma, yas gibi anahtar sözcükleri içeren uzun erimli bir kapsamda düşünmek önemlidir. Hafıza ve yas çalışmalarının odağında geçmiş hataların bugünü belirleyen, etkileyen yansımalarını tahlil ve tasfiye etmek varken aynı zamanda geçmiş acıların gelecekte tekrarlamasını önlemeye çalışmak da bu sürecin bir parçasıdır. Bu bağlamda resmi tarih öğretilerine karşı unutturulan, bastırılan ve yasaklananların hatırlanması bir anlamda Sancar'ın (2010: 61) "karşı hafıza" şeklinde kavramsallaştırdığı politik bir eylemdir. Bugünün siyasal kültürünü oluşturan yapıların geçmiş temellerini sarsıp bugünkü meşruiyetlerini kırmak suretiyle geleceğe sirayet etmesine engel olmak gibi önemli bir misyona sahiptir.

Geçmişle ilişkilene biçiminin dönüşümden geçtiği son yıllarda hafıza ve belleğin önderliğinde yeni anlatılar ve bunları ifade edecek yeni biçimler üretilmektedir. Pierre Nora bu süreci "hafızanın yükselmesi" olarak tanımlarken, esas olarak tarihin hızlanması ve demokratikleşmesi olarak iki nedene bağlanabileceğini de belirtir (akt. Sancar, 2010: 65). Resmi tarihte yer bulamayan azınlıkların yeniden yazdığı tarihin başat aktörü olarak hafıza, bireye özgü aldatici kavranışından sıyrılıp kolektifin alanına dahil olarak hakikatin izinde onunla paralel bir seyri ifade etmeye başlamıştır. Tek yönlü biricik ve değişmez tarih anlayışının karşısında özgül kolektif değeriyle çok yönlü hafıza algısının yükselmesi şeklinde özetlenebilecek bu süreç, kimlik siyaseti açısından da günümüz koşullarını etkilemektedir. Bugüne değin dayatılan tarih anlayışı ve onun siyasal zihniyetiyle hesaplaşmak için bir fırsat olarak değerlendirilmesi gereken söz konusu dönemeç, travma, yas ve uzlaşma gibi meşakkatli ve uzun aşamaları kapsamaktadır. Zira geçmişin yükü istenmese de tüm toplumun bilincine işlemiş olduğundan kabullenip yüzleşilmediği sürece daimi bir tehlike olarak varlığını koruma özelliğine sahiptir. Suçun geçmişten aktarılan kolektif niteliği ise belli bir durum karşısında tercih edilen davranışın ortaklığı üzerinden kurulmaktadır. Bu sebeple geçmişle hesaplaşma, "suçun kuşaklar boyu kolektif bir yük olmaktan çıkarılmasını sağlayan başlıca imkân" olarak görülmelidir (Sancar, 2010: 145).

Sinemada Kolektif Belleğin İzleri

Psikoloji temelli kavrayışının tarih ile ilişkilenmesinden yola çıkarak bahsedilen kolektif bellek, aynı zamanda iletişim, sosyoloji, felsefe, sanat gibi birçok alanda çalışma konusu haline gelmiş, disiplinlerarası bir nitelik kazanmıştır. Bireyi, kimliğini oluşturan tüm toplumsal yapı ve gruplarla ilişkili biçimde kavrayarak simgesel bir evren çerçevesinde belleğin yeniden üretimine katkıda bulunan sinema da kolektif hafızayla temas halindedir. Görsel imgelerin temsil gücü ve bellek üzerindeki etkisiyle birlikte hafızadaki izleri, başka pek çok imgeyle bağ kurup bir araya gelerek özgün bir anlatı oluşturma potansiyeline sahip olduğundan, sinema aracılığıyla edinilmiş imgeler önemlidir. Bu bağlamda gösteri toplumunun yığın imgeleri içinde gerçeklikle daha birebir ilişki içinde olmanın imkanlarını sorgulayan sosyolojik bir yaklaşım olarak özellikle belgesel türü, Antmen'in belirttiği gibi temsil politikaları doğrultusunda kültürel bir temele yerleşerek son dönemde siyaset gündeminin başat öğeleri olarak öne çıkan kimlik ve öteki meselelerine karşı çağdaş sanatın başvurduğu duruş ve ifade yollarından biri olarak görünmektedir (Antmen, 2013: 272).

Sinema, kolektif belleğin inşa süreçlerine etki edebilecek önemli bir kültürel araçtır. Resmi anlatıların gelenekselleştirdiği unutturma ve yok sayma kültürünün perçinleyicisi olabileceği gibi geçmişin mirasının bugüne etkilerini gözler önüne sermek üzere toplumsal bir zemin oluşturma sanatı ifade biçimi olarak da kullanılmaktadır. Bu bakımdan geçmişin izdüşümlerini sunarken sinemanın, iktidarın söyleminin ürettiği biçimde unutmaya mı yoksa buna karşı biçimde yüzleşmeyi sağlayacak hatırlamaya mı kapı araladığı önem kazanmaktadır. Zira film anlatılarının yardımıyla travmalarla yüzleşme ve toplumsal hesaplaşma imkânı doğabilir. Öyle ki travma anlatısını oluşturmada görsel ve işitsel olarak ikili bir alan sağlayan sinema, diğer kitlesel sanatlara oranla daha büyük bir etkiye sahiptir (Sönmez, 2015: 28). Görsel kültür ve özellikle sinema büyük resmi tarihsel anlatıların karşısında alternatif bir tarih yaklaşımıyla karşı duruşunu sergileme aracı olarak gelişen bir mecradır. Buradaki dikkat edilmesi gereken nokta Duruel Erkilic'in (2014: 17) ifadesiyle "büyük bir tarihsel anlatı oluşturmak yerine kişisel olandan yola çıkarak onu büyük anlatı içine yerleştirmesi" olarak belirirken, belleğin geçmişe ait fakat bugüne dair oluşu da sinema için oldukça elverişli bir zemin sağlamaktadır.

Hatırlama ancak ötekinin varlığında ötekiyle, diğer bir ifadeyle tanıklarla birlikte yapıldığında anlam kazandığı için, başlangıçtan itibaren ancak ötekiyle

ilişki içinde yazılabilen benlik veya toplumsal öykülerimiz, yine ötekinin tanıklığında travmatik yaralarını onarabilecektir. Bu sebeple travmayla yüzleşme için yalnızca anlatma-anlama ve kabullenmenin yeterli olmadığını belirten Kaptanoğlu, ilk adımda biz ve öteki ayrımından sıyrılabilen karma kimliklerle kayıpların yasının kamusal alanda ötekilerle birlikte tutulmasını ifade eden “iyi tanıklık” kavramını önermektedir. İyi tanıklık ile mağdur olanın yaşadıklarına tanık olamadıkları için kolektif suça ortak olanların, acıyı tanıyıp tanık olduklarını belirterek acının yalnızlaştıran etkisini sağaltması öngörülmektedir ki uzlaşma kavramı da bu sürecin sonu olarak tanımlanmıştır (Kaptanoğlu, 2012: 112). Özellikle belgesel filmlerin anlatısında görüntüler, sesler, kişiler, belgeler bakımından gerçeğe daha doğrudan temas etme amacı ile travma sürecinin “iyi tanıklık” aşaması arasında bir eklemlenmeden söz edilebilir.

Kimlik siyasetinin yükselişi ve aidiyet sorunlarıyla paralel biçimde gelişen bellek ve travma anlatıları, sinemada özellikle 1990’larla birlikte yer bulmaya başlamıştır. Bu bağlamda sinema, etnik grupların ve azınlıklar öncelikli olmak üzere madunların “geçmişlerini geri alacakları bir mecra” olarak da öne çıkmaktadır (Duruel Erkılıç, 2014: 62). Bu çerçevede Türkiye’nin ulus-devletleşme sürecini ve bugüne değin yaşanan siyasal geçmişini ve dahi bugününü düşündüğümüzde, nisyan başlığı altında özetlenebilecek pek çok hadisenin varlığıyla ve fakat yokluğuyla karşılaşırız. Toplumsal yarılmanın derinleşmesine yol açan bu siyasi kültürün önüne geçebilmek için geçmiş hesaplaşmasını başkasının acısını paylaşıp yasını tutabilmenin bu toplumsal istenci oluşturabilmenin yollarını aramak gerekmektedir. Bu anlamda Toksoy’un (2012: 17) “görüntülerle sosyoloji yapmanın, bir anlamda izlerin sosyolojisini yapmanın” arayışı olarak tanımladığı ve duygular alanında bilgi-görüntü ilişkisini ele almayı sağladığını belirttiği çalışmalar için sinema oldukça verimli bir örneklem alanı sağlamaktadır.

Nisyana Karşı 2000’ler Sineması

Türkiye’de etnik ve dini ötekiler üzerine kurulu ulusal kimlik ve resmi tarih anlayışının bir sonucu olarak yaşanan toplumsal travmalar, yok saymalar temelinde sürmektedir. Farklı zeminlerde azınlık olarak konumlanan madun grupların kimlik mücadelesi etrafında şekillenen küresel siyasi gündem ve toplumsal hareketler, Türkiye için de yeni bir kendini tanıma ve tanımlama gereksinimi getirmiştir. Toplumsal yapıya dair bilindik ezberlerin dışında, konuşulmayan, görülmeyen, duyulmayan örtük sınırlar ardında kalan meseleleri

sinemada ele alan, 2000-2015 yılları aralığında farklı türlerde çekilmiş farklı kimlik ve farklı iktidar uzantılarını, toplumsal hafızanın farklı nisyanlarını görünür kılan dört film çalışmaya dâhil edilmiştir: 9 (Ümit Ünal, 2001), *O da Beni Seviyor* (Barış Pirhasan, 2001), *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek* (Fatih Akın, 2005), *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015).

Çalışma kapsamına alınan filmler üzerine literatürde; Diken Yücel'in (2018) çalışması 9 filmini bir cinayet hikâyesinden ziyade hakikat yanılsamasını anlatan, toplumsal çelişkiler ve ahlaki ikiyüzlülükleri açığa çıkaran bir anlatı olarak değerlendirmiştir. Elmas (2022) aynı filmi, hakikatin çoklu yapısı ve tarih yazımı bağlamında ele almıştır. Alevi kimliğinin sinemadaki temsillerine dair çalışmasında Uyanık (2014), *O da Beni Seviyor* filminin Alevilerin kendilerini diğer toplumsal kesimlere anlatma noktasındaki eksiklerini eleştirdiğini öne sürmektedir. Fatih Akın sinemasında İstanbul ve Hamburg şehirlerinin karşılaştırmalı bir analizini içeren çalışmasında Demir (2016), yönetmenin şehirleri, hikâye ve seslerle şekillendirerek sürekli yeniden inşa edilen bir görsel-işitsel alan olarak ele aldığını iddia etmiştir. *Sarmaşık*'ı toplumsal cinsiyet, erkeklik ve hiyerarşi ilişkileri üzerinden inceleyen Büker (2016), filmi erkeklik kimliğinin sorgulandığı bir alan olarak değerlendirirken; Şener (2016), iktidar ilişkileri ile toplumsal tahakkümü merkeze alarak yine erkeklik olgusuna ve mekânsal öğelerin kullanımına dikkat çekmiştir. Literatürde farklı bağlamlarda incelenen söz konusu filmlerin tekil çözümlemeler yerine iktidar ve kimlikler odağında bir arada değerlendirilmesi, toplumsal hafızanın nisyan alanlarını görünür kılmak açısından önemlidir. Bu bağlamda farklı ötekileri ve farklı tahakküm ilişkilerinin uzantılarını ortaya koyan filmlerin çalışmaya dâhil edilmesi öteki ilişkisinin kolektif bellekteki farklı tezahürlerini ifade edecektir. Türkiye toplumsal hafızasında nisyanı denek düşen öteki kimliklerin iktidarla mücadelesini sinema üzerinden okuma amacıyla bu çalışmada, teması, karakter özellikleri, diyalog ve söylemleri, görsel anlatısı, müzik ve ses evreni ile filmlerin içerik analizine başvurularak kolektif belleğin ürettiği anlamlar sorunsallaştırılacak ve kolektif hafızada alternatif tanıklık olarak sinemanın yarattığı imkanlar incelenecektir.

İktidarla Hesaplaşma

Bastırıldığı düşünülse de asla silinmeyen geçmişin travmatik anıları, gündelik hayatın bir yerinde kendine sızma fırsatı sağlayacak izler bularak insanı şimdiki zamandan yakalamaktadır. Hafızanın, tarihi yeniden ve farklı bir yerden yazdığı günümüzde, sinema perdesi aracılığıyla tüm ezberleri bozacak şekilde,

yaşadığımız topluma, var oluş temellerine ve ‘biz’ olarak bildiğimiz her tanıma karşı o tanımların müstakbel kabul edilmeyen muhatapları tarafından bakıldığını görüyoruz. Bu anlamda tüm bu çerçeveyi çizen hegemonyaya ters düşecek bir pencere açıldığını ve filmlerin iktidar söylemlerinin ve dayatmalarının temelini sarsacak bir perspektiften hareket ettiğini söylemek mümkündür.

9 ile bir mahalle, *O da Beni Seviyor* ile bir köy, *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek* ile bir şehir, *Sarmaşık* ile bir gemi ölçeğinde işleyen iktidar ilişkilerini izleriz. Filmler bir arada düşünüldüğünde, iktidarın toplumun her biriminde görünen kesitlerine odaklanarak, mikro bir alan içinde derinlemesine anlatımlarla topyekûn bir portreye referans verildiğini iddia edebiliriz.

Tek odanın içerisinden İstanbul’un bir mahallesinde yaşanan sıradan bir cinayet olayının sorgusunu konu edinen 9, toplumun farklı dinamiklerini temsil eden söylemsel ezberler ve bunların altında yatan örtbas edilmiş hakikatler üzerine kurulmuştur. Karakterlerin tanımlamasıyla; “pis komünist” Salim, “mazbut aile babası” Firuz, “delikanlı milliyetçi” Tunç, “mahallenin anası” Saliha, “deli-meczip” Amerikalı ve “geleceği serserilikle harcanan melek gibi genç” Kaya’nın sorgu odasındaki ifadelerinin, paralel kurgunun gücüyle çelişkilerini açığa dökecek şekilde aktarıldığını görürüz. Altı kişinin cinayete dair hem tanık hem fail olarak kendi toplumsal ezberlerini hikâyeleştirdiği film, genel geçer ezberlerin maskesi düştüğünde çıplak kalan gerçeği gözler önüne sermeyi başarmaktadır.

Huzurlu ve sorunsuz bir tamlık/bütünlük varsayımıyla açılan mahalle anlatısı, ülkenin resmi tarihindeki mitlere işaret eden bir yansımadır. Var olan çelişkileri, çarpık ve heterojen sosyal yapıyı, karışıklıkları ve toplumun bu bağlamda hasıraltı edilmiş dokunulmaz, konuşulmaz kabullerini tek tek onları temsil eden bireylerin ağzından ortaya döker yönetmen. Bu bağlamda psikoloji ile sosyolojiyi bir arada kullanarak hem hikâye anlatmanın sahip olduğu erki hem de her bir karakterin hikayeleriyle oluşan mahallenin gerçek hayatına erişimini aktarmış olur (Sancar, 2012: 82). Altı kişinin suç ortaklığına şahit olduğumuz film, tüm anlatıların tersyüz olması ve içinde yaşanan yalanın afişe olmasıyla 9’a döner; filmin isimsiz kahramanlarını da dahil etmiş olur. Adını bilmediğimiz, hikayesini duymadığımız mahallenin ötekisi Kirpi’nin ölümü, “nereye çeksen oraya gidecek bir hikâye” olarak gündelik hayatın normali altındaki kaotik yapıyı gün yüzüne çıkarmasına rağmen, o hayali normali belirleyen ve sürdürmek isteyen iktidar tarafından yeniden örtbas edilir. Sancar bu durumu şöyle özetler:

“Anlatmak, yüzleşmeye doğru hamle yapmaktır. Yüzleştikçe anlatma, anlattıkça yüzleşme, anlata yüzleşe benliklerini açığa çıkarmadır 9. Karakterler hikayelerini anlatma yoluyla bir yüzleşme yaşarken, sistemin şiddeti de bizleri hikayemizi kurma özgürlüğümüze yönelen tehditlerle yüzleştirir” (2012: 79-80).

1970’ler Malatya’sında bir köy ölçeğindeki iktidar ilişkilerini genç bir kızın gözünden anlamlandırmaya çalışan *O da Beni Seviyor* filmi, mahalle mitini sarsıcı biçimde alaşağı eden 9’un iktidar karşısında dökülüp saçılan riyasının aksine süregelen sessiz ve görünmez sınırları, hassas toplumsal dengeler düzeneğiyle ele almaktadır. Dini kimliğin kendini gizlemek zorunda bırakılan ötekisi olarak Alevi toplumunun odağında, sakin, kendi halinde bir köyden yine tüm bir ülkeye bakma imkanını buluruz.

Karnesindeki zayıf notların cezası olarak genç kız normlarına uygun bir disiplinden geçmesi niyetiyle yaz tatilinde gönderildiği köyde Esmâ, babasının iki asker arkadaşının evlerine misafir olur. Oldukça samimi ve doğal bir atmosfer içinde inandırıcı bir gündelik hayat rutini izlediğimiz filmde, özellikle arazi ortaklığı üzerinden gelenekler, toplumsal cinsiyet rolleri, mezhepsel sınırlar ve çıkar ilişkilerinin girift ve belirsiz sınırlarına tanık oluruz. Aleviliğe dair halk arasında yaygınlaştırılmış olan resmi söylem ve iktidar dilinin ortaokul çağında bir kızın dimağındaki kalıp yargılarının yanında hikâyeye anlatıcılığı, cem ibadeti gibi ritüelleri izleriz. Esmâ’nın fotoğrafın dışında bıraktığı annesi ile ablası gibi geleneksel kadın rollerinin ardından sosyal hayatın ve karar alma süreçlerinin öznesi olan Saliha ve ona kol kanat geren Kerime Ana gibi güçlü kadın rolleriyle karşılaşmasını görürüz. Filmin, Alevi topluluğunun yaşantısını aktarma durumu, resmi söylemin sınırları dahilinde göze batmama mecburiyetlerini göstermesi bakımından da önemlidir. Öyle ki Sünni iktidarın söylemine aykırı her tür söz ve alışkanlık sessizliğin alanına itilmektedir.

Gerçek ses ve görüntüler aracılığıyla hatırlamayı devreye sokan, unutturulmuş ya da bastırılmış olanı ortaya çıkarmayı hedefleyen genel bir yapı üzerine kurulmuş filmler, toplumsal bağlamda bugünü anlamlandırmak için önemli rehberlerdir. 2000’lerin başında *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek* adlı belgesel filmiyle Fatih Akın, bir nevi sözlü tarih çalışması niteliğindeki tekniğiyle, kendi seslerinden, dillerinden, ifadelerinden oluşan müzik temalı röportajlarla, sözü Türkiye’deki kimliklerin kendisine vererek bu bağlamda önemli bir temsil biçimi yaratmıştır. Öyle ki belgesel ve kurmaca arasındaki iç içe

geçmiş yapı sayesinde, sanatın gerçeklikle ilişkisinde yeni bir biçimsel yaklaşım sergilenirken, yalnızca dış gerçeğe uygunlukla sınırlandırılmış gerçeklik algısını kırmak ve esasen hakikat olanın ne olduğuna dair şerh düşmek gibi form bağlamında bir anlam genişlemesi de sağlanmıştır.

Kültürel ve kimliksel çeşitliliğin ülke genelindeki prototipinin bir yansıması olarak İstanbul'a odaklanan filmde, Demiralp'in (2009: 132) tabiriyle "*kentin ruhununpeşinedüşülüyor*" ve coğrafyayabancı dolayısıyla karşılaştıkları ile bağı bulunmayan bir müzisyenin gözünden bir gizemi çözmek gibi otantikleştirilmiş bir niyetle çıkılan yolculuğu takip ediyoruz. Şehrin kendi ritmini yakalamak adına, sokak ve ortam seslerine, stüdyo kayıtlarına, konser görüntülerine, özel mekân röportajlarına yer verilirken, çeşitlilik, farklılık, karşıtlık ve tüm bunlarla bir arada bulunma hali Türkiye'nin kozmopolit varlığının temsilleriyle sunulur. Müzisyenler üzerinden izlenen bu yolculuk, temelde kim olduğumuz sorusuna verilmeye çalışılan bir cevap niteliği taşımaktadır. İnkâr ve unutturma politikalarıyla işleyen iktidarın hegemonik gücüne karşı sesi bastırılan ve yok sayılan kimliklerin toplumsal bellekteki hatıralarını görünür kılmak, demokratik bir siyasal kültürün oluşabilmesi için gerekli toplumsal talebi oluşturmanın önemli bir adımıdır. Zira siyasal konjonktürün getirisi olarak belleğin dolayimli iz sürücüleri, tekrar yoluyla hatırlama, yüzleşme ve yas gereksinimini karşılarken travmayla baş etmenin ve toplumsal hafızaya dair özgürleşmenin yolları olarak görülmektedir (Hirsch, 2001: 236-237). Bu bağlamda filmde kim olduğumuz, benlik ve kimliğimizi nasıl tanımladığımız; hangi koşullarla hangi ideolojik gerekçelerle belirlenmiş olduğumuz; biz olanın resmi çerçevesi sebebiyle öteki ilan edilen azınlıkların maruz kaldıkları her birinin kendi söylemi dahilinde ortaya dökülmektedir.

Sarmaşık, deniz ortasında demirlemek zorunda kalan bir geminin odağından, gidecek bir yeri olmadığından kalmaya razı olan altı erkeğin yaşam ve iktidar paylaşımlarını konu edinirken, ülkenin güncel dinamiklerine dair genel resmi bu mikro alanda çizmeyi başarmıştır. Hiyerarşik güç mücadelelerinin, birbirlerine karşı denetleyici ilan edilen gözetim toplumunun, otoritenin baskı ve hakimiyeti ile ona karşı tehdit potansiyeli taşıyan muhalefetin, birbirini bastırmaya çalışan sesler içinde dilsiz olanın oldukça metaforik ve alegorik bir üslupla ifade edildiği film, izleyicide iktidarın baskısına maruz kalanlar olarak "aynı gemideyiz" farkındalığını yaratma niyeti taşımaktadır. Güncel siyasi olaylara dair sembolik göndermelerle birlikte bugünün Türkiye'sini, deniz ortasında

demirlemek zorunda kalarak ilerlemeyen bir geminin, gidecek yeri olmayan mürettebatı arasındaki nevrotik iktidar mücadeleleri şeklinde özetlemektedir. Öyle ki filmin sanrı evrenine geçtiği sarmaşıklarla bezeli sahnesi, yine toplumsal anlamda sıkışmışlık ve buhrana işaret ederek korku ikliminde kopamayan çılgınlığın göstergesi olarak okunabilir.

Öteki Kimlikleriyle Yazılan Toplumsal Hafıza

Firuz'un 'gördüğü', Tunç'un 'bildiği', Saliha'nın 'duyduğu' her şeyi anlattığı ve hikayelerini buradan kurduğu sorgularıyla 9, kimliklerin kendi misyonlarıyla örtüşen anlatılara sahiptir. Hepsinin ortaklaştığı nokta, içlerindeki ötekiyi işaretlemeye dair hızlı refleksleri olarak görünmektedir. Resmi tarihin ve iktidar dilinin öteki kıldığı kabuller, siyasal, dini, etnik açıdan dışarıda bırakmalarla her birinin ortaklaştığı noktadır. Kirpi, kimliği tespit edilemez bir tekinsizlik; Amerikalı normallere sadık kalmayan bir güvensizlik; Salim siyasal bir tehdit; Firuz ahlaki normlara aykırı sapkınlık; Saliha toplumsal cinsiyet kabullerine ters iffetsizlik; Tunç ve Kaya ise gençliğin rota dışı kuralsızlık, başıboşluk simgesi olarak iktidarın belirlediği bu ötekileştirme unsurlarını temsil etmektedirler. Buradan hareketle kimlik, din, ırk ve dil ortaklığının dışında kalanı ilk öteki olarak belirlerken, ardından politik, ahlaki ve kültürel normlara bağlılıkla ikinci bir öteki çemberi çizmektedir. Demiralp'in (2009: 89) "Tarih demir bir fanus gibi kapanmıştır mahallenin üzerine. Filmdeki kamera delici bir göz gibidir. Pek fazla kıpırdamadan, gerçeğin üzerindeki kalın tabakayı delmeye çalışır" diyerek ifade ettiği üzere izleyici, toplumun perde arkasına şahit edilerek parçası olduğu çarkla yüzleşme imkanına ortak edilmektedir. Öyle ki kurucu öteki olarak Kirpi'nin hayaleti, yalnızca mırıltı halindeki bir melodinin gölgesi olarak vardır. Türkiye toplumsal yapısını belirleyen homojenleştirici iktidar algısına dair bir odanın içinden bütün bir ülkeye bakılan 9'da sunulan portre, bu dışarıda bırakılan katmanların bir kimlik oluşturma ve kabul görme mekanizması olarak işlediğini polis iktidarı ile göstermektedir.

Oldukça samimi ve yakın ilişkiler aracılığıyla anlatılan *O da Beni Seviyor*, görünürdeki birlik temsilinin arka planında Sünni iktidarını ve onun kurucu ötekisi olarak Aleviliği açık etmektedir. Söz konusu kabul, "Ali'siz Osman'sız" olması şerhi düşülerek sazlı sözlü bir melodi eşliğinde işlenmiştir örneğin. Ayrıca tavan arasına kaldırılmış kemanı, odasındaki eski fotoğraflarıyla coğrafyanın Ermeni nüfusunu temsil eden Arpin'e dair soruların cevapsız kalışı da bu görünmez sınırların sessizliğinde kaybolan kimliklerin bir başka

ifadesidir. Sontag (2004: 10), fotoğrafı “görmezden gelinebilecek konuları ‘gerçek’ kılmanın bir vasıtası” olarak görürken, gösteri toplumunun imgeler yığına maruz kalmamıza rağmen fotoğrafın hatırlatma ve iz bırakma işlevinde halen başat gücünü koruduğunu da belirtmektedir. Fotoğrafın sinemaya oranla uzamsal ve dikey bir niteliği olduğunu belirten Hepdinçler (2013: 148-167) ise, seyirciye zamanlar arasında gidip gelme, geri dönme fırsatı sunduğunu ifade ederken, sinemanın durağan fotografik biçimlere meyletmesini de seyircinin belleğindeki imgesel kodlara temas eden anlatılara bağlar. Dolayısıyla fotoğrafın çekildiği anın öncesi ve sonrasına dair temsilleri ile ardındaki yıkımı sembolize etmesi, travma hafızasında mecazi bir yer edinmektedir. Öyleyse toplumsal hayatın anlamlandırılması ve belleğin inşasını sağlayan sembolik kodlar olarak görsel imgeler, bireysel gündelik deneyimlerden makro ölçeklere bağlanma bakımından önem taşımaktadır.

Fotoğrafla birlikte hafızanın izlerini taşıyan bir diğer ortaklık, mektuplardır ki yine Arpin üzerinden bu bellek izine ortak ederiz. Arpin’in hafızası ve bastırılmış kimliği özelinde geçmişin izini sürerken ülkenin kurucu ötekisi olarak Ermeni nüfusunun hayaletine rastlarız. *O da Beni Seviyor*, gerek ritüeller, gerek kadın-erkek ilişkileri, gerek mülkiyete ve hak sahipliğine dair meseleler ve toplumsal sınırlar dahilinde kimliğin hangi noktalara kadar nerelerde ifade bulabileceğini dolayısıyla herkesin nerede durması gerektiğini bildiği bir örtülü kurallar zincirinin karmaşık yapısını sergilemektedir. Küçük bir köyün odağında henüz anlamlandıramadığı bu toplumsal yumağın içinde kalan Esma’nın gözünden Sünni iktidarının meşruiyet zeminini ve işleme mekanizmalarını ortaya koymaktadır.

Köprüyü Geçmek: İstanbul Hatırası belgesel filminde, resmi tarih yazınının sonucu olarak Batılı, Avrupalı kodlarla işlenmeye çalışılan fakat Doğu geleneğiyle serpilmiş olan bir ülke olarak arada kalmanın, göçebeliğin ve hem doğuya hem batıya dahil ama ikisine de ait olamamanın getirdiği bir kimlik karmaşasının özetlendiğini görürüz. Siyasal konjonktür değişse de her dönemde, resmî ideolojiyle tam örtüşme sağlamayan, farklı olan her durumun muhafazakarlıkla karşılanıp cezalandırıldığını, iktidarın söylemine aykırı kalan her sesin, her kendi ifadesini yaratmaya çalışanın dolayısıyla hegemonik sınırları ihlal edenin öteki sayıldığı bir yapıyla yüzleşiriz film boyunca. Çok sesli, çok dilli, farklı ritimli kültürel yapıyı tektipleştirme politikasına tabi tutan ulus-devlet anlayışı ve bunun doğurduğu sorunlarla karşılaşma imkanı sağlaması bakımından

iyiniyetli bir çaba olarak okunabilecek olan film, sınırların anlamsızlığına ve geçersizliğine vurgu yaparak köprüyü geçebilmeyi önerse de, Suner'in (2006: 55) "toplumsal çocukluk dönemi" kavramına benzer bir masumiyet ve mutluluk mekanının temsili olarak konumlandığı Sezen Aksu sesinden eski İstanbul'u yad ederek sonunu nostaljiye teslim etmiştir.

Temel uyarının ses olduğu *Sarmaşık*, iktidar baskısının siyasal alanla sınırlı kalmayıp sosyal hayat ve özel alana dek genişleyerek ideolojik müdahaleyi arttırdığı dolayısıyla yapısal bir dönüşümü de içerecek biçimde otokratik unsurlarla bezendiği bir dönemde sessizleştirilen toplumun bir nevi çığlık tezahürüdür. Erilliğin ve sesin hâkim olduğu düzende, Kürt karakterinin öteki temsilindeki ismiyle müsemma özeti ayrıca sessizliğiyle sembolleştirilmişken, daha sonra bir katman daha arttırılarak gölgesinin tekinsizliğiyle birlikte adeta bir hayalete dönüştürülmüştür. Kaotik bir labirenti andıran mekânsal düzeniyle gemi, içeride basık, dışarıda deniz ortasının çıkışsız atmosferi sayesinde bu çaresizlik ve belirsizlik durumunu oldukça iyi hissettirmektedir.

İncelenen filmlerin ortak noktasını oluşturan emanet kimlikler, arada kalmışlığın ve geçiciliğin sembolü olarak bir geçiş aşaması olan yolculuk temasında birleşmektedir. *O da Beni Seviyor*'da Esmâ'nın köye yolculuğu Alevi kültürüne ve kadınların bağımsız olma mücadelesine; *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek*'te Alman müzisyen Alexander Hacke'nin İstanbul'un müziğine doğru yolculuğu Türkiye'nin bastırılıp inkâr edilen farklı kimlikleriyle karşılaşmasına; *Sarmaşık*'ta gidecek yeri olmayan altı kişinin demirlenen bir gemideki tutsak yolculuğu toplumsal iktidar ilişkilerinin odağına bir kapı aralamaktadır. Benzer şekilde tüm bu filmlerin genelinde kültürel belleğin önemli araçlarından biri olarak müzik, kimlikleri imler biçimde hafızanın ana unsurlarından birini oluşturmaktadır. 9'da Kirpi'nin bir mırıltı halinde duyulan Yidiş ezgi, *O da Beni Seviyor*'da Alevi ibadetinin bir parçası olarak bağlama ve semah ritüeli, *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek*'te ülkenin farklı müzikal değerleri ve *Sarmaşık*'ta filmin ritmini belirleyen ve kapanışını da yapan sembolik Cem Karaca şarkısının diğer işitsel uyarılara eklenmesi şeklinde belirgin bir rol oynayan müzik unsuru, toplumsal belleğin izlerini takip ederek izleyiciye Anadolu'nun baskılanmış travmalarını işaret etmeye yardımcı olmaktadır.

SONUÇ

İmgelerle birlikte işleyen bir yaratı süreci olarak Hirsch'in "post-bellek" kavramı, önceki kuşağın acılarına dolaylı olarak bağlanmayı ve tarihle dolayimli bir ilişki kurmayı sağlayarak büyük travmaları bizzat yaşamamış kuşakların da bilme, hatırlama ve yüzleşme gereksinimini vurgularken, geçmişe dair izin temsili olma ve unutmanın katmanlarını açıp, saklananı ortaya çıkarma niteliğiyle bellek izlerinin önemini ortaya koymuştur (Hirsch, 2001: 223-233). Yaşadığımız toplumun bütün ilişkilerini belirleyen siyasi ve kültürel yapıya dair farkında olmadığımız, bilmediğimiz, unuttuğumuz ya da hatırlamamızın engellendiği durumlar kişisel ve kolektif bellek vasıtasıyla aktarılmaktadır. Görsel belleğimizi oluşturan unsurlardan biri olarak sinema ise biçimsel bir anlatı formu sunmanın yanı sıra toplum ölçeğinde bir harita da ortaya koymaktadır. Bu bağlamda 9, *O da Beni Seviyor*, *Köprüyü Geçmek: İstanbul Hatırası* ve *Sarmaşık* filmlerinin izdüşümüyle karşımıza, toplumun yekpare bütünlüğüne dair bilinçaltı mitlerinin altında yatan inkâr dinamiği; ulusal kimlik inşası ile pekiştirilmiş anlamlar ve resmî ideolojinin meşruiyeti için kurulmuş etnik ve dini temelli hayali biz ve kurucu ötekileri; dil, din, ırk, mezhep, kültür bağlamında kimliklerin susturulmuş alanları ve iktidarın despotik zor gücü ile çevrelenmiş bir Türkiye çıkmaktadır.

Çalışma dahilinde ele alınan filmlerden hareketle, kamusal alanda hakikate dair bir hatırlama/yüzleşme iradesinin ortaya konulduğunu söylemek mümkündür. 2000'lerle birlikte sinemada gerçekleşen bu hafıza tanıklığı eğilimi, aynı zamanda toplumsal hafızanın nisyan ortaklığına da işaret etmektedir. İncelenen filmler, Türkiye'nin konuşulamayan konularını; toplumsal, siyasal ve kültürel bağlamda görmezden gelinerek çözümlenmemiş geçmiş travmalı meselelerini ele alarak, sinema seyircisini "iyi tanıklığa" davet etmektedir. İktidarın hegemonik resmi tarih anlatısına karşı koymanın bir yolu olarak filmlerde yer alan bugünü sağaltacak travmatik anılar ve izler, geçmişin unutturulanlarını hatırlamaya çağırarak yüzleşmeyi seçmektedir. Bu sebeptendir ki öldüklerini ve yaşadıklarını ispat etmek zorunda bırakılan azınlıkların yoklukları ve varlıklarıyla kabul edilmelerine, kendi dillerinden seslerinin duyulmasına ve geçmişte yaşanan acıların sorumluluğunun üstlenilmesine dair imkân sağlamak için toplumsal talepler geliştirmeye çalışan bu filmler, Sontag'ın (2004: 24) ifadesiyle, "*önemli ve rahatsız edici fotoğraflar*" çekme ve onlara tanıklık etme cesareti göstermeleri bakımından önemlidir.

Kaynakça

- Akın, F. (Yönetmen). (2005). *İstanbul hatırası: Köprüyü geçmek* [Film]. Warner Bros. Türkiye.
- Anderson, B. (1995). *Hayali cemaatler: Milliyetçiliğin kökenleri ve yayılması*. (Çev. İ. Savaşır). Metis Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1983)
- Antmen, A. (2013). Çağdaş sanatta belgesel temelli yaklaşım ve Pelin Esmer'in Oyun'u. G. Yaşartürk (Ed.), *Ve sinema içinde* (s. 269-286). Doruk Yayınları.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik* (Çev. A. Tekin). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1992)
- Büker, S. (2016). Dolana dolana erkek hikâyeleri: Sarmaşık. *Sinecine*, 7(2), 219-233.
- Connerton, P. (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (Çev. A. Şenel). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1989).
- Demir, S. T. (2016). Fatih Akin`sin cinema and cityscape: A comparison between Hamburg and Istanbul through his films. *The Journal of International Scientific Researches*, 1(3), 1-6.
- Demiralp, O. (2009). *Sinemanın aynasında Türkiye*. Yapı Kredi Yayınları.
- Diken Yücel, D. (2018). Ümit Ünal ve "oda" filmleri: 9, Ara, Nar. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (29), 110-127.
- Duruel Erkalıç, S. (2014). *Türk sinemasında tarih ve bellek*. De Ki Basım Yayın.
- Elmas, E. (2022). Ümit Ünal'ın 9'u ya da bir "imkân" olarak tarihsel olayın imkânsızlığı. *Tarihyazımı*, 4(2), 180-211.
- Halbwachs, M. (2019). *Kolektif bellek*. (Çev. Z. Karagöz). Pinhan Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi, 1950)
- Halbwachs, M. (2022). *Hafızanın toplumsal çerçeveleri*. (Çev. B. Uçar). Heretik Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi, 1925)
- Hepdinçler, T. (2013). Devinim ve durağanlık: Sinemada fotoğrafik temsil. G. Yaşartürk (Ed.), *Ve sinema içinde* (s. 137-168). Doruk Yayınları.
- Hirsch, M. (2001). Surviving images: Holocaust photographs and the work of postmemory. *Yale Journal of Criticism*, 14(1), 215-246.

Kaptanoğlu, C. (2012). Toplumsal yas: Travmatik hakikatle yüzleşmek, hesaplaşmak ve belki bağışlamak. E. Düzel (Ed.), *Türkiye’de sürmekte olan toplumsal travma ile başetmede ilk adımlar* içinde (s. 111-120). Türkiye İnsan Hakları Vakfı Yayınları.

Karaçelik, T. (Yönetmen). (2015). *Sarmaşık* [Film]. M3 Film.

Pirhasan, B. (Yönetmen). (2001). *O da beni seviyor* [Film]. Warner Bros. Türkiye.

Sancar, M. (2010). *Geçmişle hesaplaşma: Unutma kültüründen hatırlama kültürüne*. İletişim Yayınları.

Sancar, M. (2012). Iskalanmış şeylerin hafızasında 9. U. T. Aslan (Ed.), *Bir kapıdan gireceksin: Türkiye sineması üzerine denemeler* içinde (s. 71-83). Metis Yayınları.

Sontag, S. (2004). *Başkalarının acısına bakmak*. (Çev. O. Akınhay). Agora Kitaplığı. (Orijinal yayın tarihi, 2003)

Sönmez, S. (2015). *Filmlerle hatırlamak: Toplumsal travmaların sinemada temsil edilişi*. Metis Yayınları.

Suner, A. (2006). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Metis Yayınları.

Şener, M. (2016). Sarmaşık filmi ve sinematik mekân kullanımı üzerine bir inceleme: İktidarın evreleri ve (erk)eklik - iktidar ilişkisi. *Mimarlık ve Yaşam*, 1(1), 143-161.

Toksoy, G. (2012). Giriş. N. G. Toksoy (Ed.), *Bellek izleri: Kurgudan kurama görüntüler* içinde (s. 7-18). Kalkedon Yayınları.

Uyanık, Z. (2014). Son dönem Türk sinemasında Alevi kimliğinin görünümü, *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 1(21), 42-60.

Ünal, Ü. (Yönetmen). (2001). 9 [Film]. PTT Film.