

4. BOYUT Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi 4. BOYUT Journal of Media and Cultural Studies

Araştırma Makalesi | Research Article

Open Access

Umudun Atkısı, Acının Çözgüsü: *Sen Türkülerini Söyle* Filminde Hatırlama ve Toplumsal Bellek

The Weft of Hope, the Warp of Pain: Remembrance and Collective Memory in the Film
of *Sen Türkülerini Söyle*



Ahsen Deniz Morva Kablamacı¹  

¹ İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Tv ve Sinema Bölümü, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

Öz

Bu çalışma, hatırlamanın yalnızca bireysel değil, aynı zamanda toplumsal bir etkinlik olduğu kuramsal çerçevesinden hareketle, toplumsal belleğin bastırıldığı, hatırlama yasaklarının konulduğu ve mağdurların sesini duyuramadığı durumlarda, yönetmenlerin "tanık" olarak resmi bellekler dışındaki alternatif belleklerden biri olarak rolünü merkeze almaktadır. Yönetmen "tanık", filmler de "tanıklık" olarak ele alındığında yönetmenlerin iletişimsel belleğinden toplumsal belleğe ne aktarılmaya çalışıldığı ve filmlerin neyi hatırladığı ve hatırlattığı sorusu, 12 Eylül dönemine ilişkin yapılan ilk filmlerden biri olan *Sen Türkülerini Söyle* üzerinden incelenmiştir. Hermeneutik analiz ile hatırlama kavramı çerçevesinde incelenen film, 12 Eylül sonrası Türkiye'deki değişimleri, işkence görenleri, sürgüne gidenleri, sessiz kalanları ve yeni düzene uyum sağlayanları resmetmektedir. Filmin ana karakterinin 12 Eylül deneyimiyle ilgili hatırladığı ana olgu işkencedir, kendisi gibi işkence gören mahkûm arkadaşlarıyla dayanışmasıdır, kendisini ele veren muhbirdir. Seyirciye hatırlattığı ana mesaj ise sürgüne giderken ailesine söylediği gibi utanılacak bir şey yapmadığıdır.

Abstract

This study explores the role of filmmakers as "witnesses" in contexts where collective memory is suppressed, remembrance is restricted, and victims struggle to make their voices heard. Grounded in the theoretical framework that considers remembrance not only as an individual but also as a social act, this research examines how directors function as alternative sources of memory beyond official narratives. The study posits that when filmmakers are regarded as "witnesses" and films are understood as acts of "testimony," two key questions emerge: what is transmitted from communicative memory to collective memory, and what films remember and remind audiences of. This study addresses these questions through an analysis of *Sen Türkülerini Söyle*, a seminal film that depicts the 1980 Turkish military coup. A hermeneutic analysis is employed to examine the film in relation to its depiction of the social and political transformations in post-September 12 Turkey, as well as its representations of victims of torture, exiles, those who remained silent, and those who adapted to the new regime. The protagonist's most defining memory of the coup experience is torture, his solidarity with fellow prisoners, and the informant who betrayed him. The film's central message to the audience is encapsulated in the protagonist's words to his family before going into exile: that he has done nothing to be ashamed of.

Anahtar Kelimeler Toplumsal Bellek • Hatırlama • Tanık • Şerif Gören • *Sen Türkülerini Söyle* • 12 Eylül Filmleri

Keywords Collective Memory • Remembrance • Witness • Şerif Gören • *Sen Türkülerini Söyle* • September 12 Films



Atıf | Citation: Morva Kablamacı, A. D. (2025). Umudun atkısı, acının çözgüsü: *Sen Türkülerini söyle* filminde hatırlama ve toplumsal bellek. 4. BOYUT Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi–4. BOYUT Journal of Media and Cultural Studies, (26), 22-40. <https://doi.org/10.26650/4boyut.2025.1651626>

 This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

 2025. Morva Kablamacı, A. D.

 Sorumlu Yazar | Corresponding author: Ahsen Deniz Morva Kablamacı admorva@istanbul.edu.tr



Extended Summary

This study begins from the perspective that social frameworks of memory exist and that remembering is possible to the extent that individual thoughts are embedded within these frameworks and integrated into collective memory. Remembering is not merely an individual act but also a social issue. Social memory is not confined to the recording and transmission of historical events across generations; it is also a dynamic process that shapes how social groups perceive and recall the past. In this process, the transfer of individual memories, particularly those of victims, into collective memory is crucial for the fair remembrance of the past and the pursuit of social justice. When collective memory is suppressed and prohibitions on remembering are imposed, the voices of the victims are often silenced. In this context, "witnesses" play a vital role in contributing to the accurate remembrance of the past. History and memory can be viewed as two distinct yet mutually reinforcing ways of engaging with the past. Within this framework, witnesses become central figures in the interplay between memory and history. The military coup of September 12, 1980, represents a pivotal period in Turkey's history, characterised by the imposition of an oppressive regime and the systematic elimination of resistance at the legal, political, and social levels. Cinema emerges as a critical tool in this context due to its potential to construct collective memory, bring Turkey's troubled past to the forefront, and open it up for public discussion beyond the constraints of official ideology. This function of cinema is particularly significant in confronting and reconciling the past. Cinema serves not only to construct collective memory and create spaces of resistance to forgetting but also to reconstruct official memory and, at times, facilitate its erasure. When the directors of films about the September 12 military coup are witnesses of the period, each director represents a distinct memory of that era. In this sense, these films can be interpreted as efforts to transfer the directors' communicative memories into the realm of collective memory. This study examines Şerif Gören, the director of one of the first films to address the September 12 military coup in Turkey, as a "witness." As a witness to September 12, the aim is to explore what Gören remembers and recounts about this period through *Sen Türkülerini Söyle*, one of his films that narrates his experiences during that time. As a director who experienced the social trauma of September 12 and conveyed this experience through cinema, this study seeks to analyse what Gören attempted to transfer from his communicative memory to his collective memory and how he recalled the events of September 12. The film is analysed through the lens of hermeneutic analysis and the concept of memory. The film depicts the transformations that occurred in Turkey following 12 September, portraying individuals who were tortured, those released from prison, those who went into exile, and those who succumbed to fear, silence, and adaptation to the new order. At the same time, it highlights those who underwent personal transformation and change. The protagonist of the film primarily remembers the torture he endured and the solidarity he shared with fellow prisoners who suffered similarly. He is also confronted with the figure of the informer, who betrays both others and himself. The central message he conveys to the audience is that he has nothing to be ashamed of, as he tells his family on his way to exile.

Giriş

Şerif Gören'in Anısına¹

"Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider. Geçmiş, göze görüldüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir görüntü olarak yakalanabilir." (Benjamin 2004, s. 39).

Toplumsal bellek denildiğinde ne kastedilmektedir? sorusu bireysel ve toplumsal bellek pratikleri arasındaki ilişkiyi anlamaya yönelik temel bir sorgulamayı beraberinde getirir. Çünkü, 'Hatırlamaktan daha bireysel ne olabilir ki?' Bellek, bireysel deneyimlerle sıkı sıkıya bağlıdır. Geçmiş yad ettiğimizde bile, bu eylemi çoğu

¹Şerif Gören'in evinde düştüğü haberini aldığım, kendisiyle 12 Eylül filmleri üzerine görüşme aşamasındaydım. Vefat ettiğini öğrendiğimde bir makale yazarak kendisini anmak istedim. Çalışmada geçen gazete haberi makale için filmi tekrar seyrederken aklıma geldi. Yıllar önce, gazetede haberde adı geçen ve 12 Eylül ile ilgili bulabildiğim diğer filmleri seyretmiş, doktora tez konuma giden yolun taşlarını döşemiştim. Yıllar sonra, yeniden, kaldığım yerden devam etmek için ve daha da önemlisi değerli yönetmen Şerif Gören'i anmak için *Sen Türkülerini Söyle* filminden daha anlamlı bir film olamazdı. Bu makalenin hikayesini not düşmek istedim. Şerif Gören'i saygıyla anıyorum. Emekleri unutulmasın. Anısı daim olsun.

zaman zihnimizin derinliklerinde kilitlenmiş imgeleri dış dünyaya aktarma biçiminde deneyimleriz. Bellek ve dolayısıyla unutma, tıpkı acı çekmek gibi son derece bireysel görünür (Olick, Seroussi ve Levy 2019, s. 26). Bireysel belleğin toplumsal bir bağlamda nasıl anlam kazandığını ve kolektif hatırlamanın işlevini ortaya koyan, 1920’lerde bellek ve toplumsal bağlam arasındaki ilişkiyi derinlemesine inceleyen Fransız sosyolog Maurice Halbwachs², belleğin toplumla olan ilişkisini vurgulamış, bellek çalışmalarının önünü açmış ve toplumsal belleği kavramsallaştırmıştır. Anıların toplum içinde edinilmesi ve yine toplum içinde hatırlanması noktasından hareketle Halbwach, hatırlamanın toplumsallığını “çoğu zaman başkalarının bizi bunu hatırlamaya teşvik etmesi, onların hafızalarının bizimkilerle birleşmesi, bizim hafızamızın ise onlarınkine dayanmasıdır” şeklinde ifade etmiştir. Hafızanın toplumsal çerçeveleri mevcuttur ve bireysel düşüncelerimiz de bu çerçeveler içine yerleşip bu hafızaya dahil olduğu ölçüde, hafızanın hatırlaması mümkündür (Halbwach 2022, s. 17). Mithat Sancar, bireylerin ve toplumların ya geçmişlerini hesaba katarak, onunla ilişkilerini karşılıklı etkileşim içinde kendilerinin biçimlendirdiğini, ya da geçmişin kendisinin harekete geçerek bugünü işgal etmeye çalıştığını belirtmiştir. Bu çalışma kapsamında geçmişle hesaplama/yüzleşme tartışmaları ele alınmayacaktır, ancak Sancar’ın hatırlamanın merkezi bir araç olarak işlev gördüğünü kabul etmesine rağmen, bu belirlemenin tek başına yeterli olmayacağına ilişkin vurgusunu belirtmek gerekmektedir. Geçmişle hesaplama yalnızca bireysel değil, aynı zamanda toplumsal bir sorundur (Sancar 2010, s. 38-39).

Türkiye’nin yakın tarihinde geniş kitleleri ilgilendiren en önemli olaylardan biri 12 Eylül askeri darbesidir. 12 Eylül 1980 sabaha karşı başlayan ve ‘bayrak harekâtı’ adı verilen müdahale ile TSK yönetime el koymuştur. Askeri rejim 80-83 arasında geçici olarak görevde kalsa da bu dönemde yapılan Anayasa ve uygulamalar, sonraki hayatın tüm alanlarının şekillenmesi bakımından kalıcı izler bırakarak kurumlar ve kişilerin zihniyetiyle geçerliliğini sürdürmektedir. Nurdan Gürbilek bu dönemin zihniyetini bir yanda baskı ve yasaklar dönemiymiş diğerk yanda yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen bir stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllardı (Gürbilek 2017, s. 8-9) şeklinde tanımlar. Siyasal alanda yoğun bir baskı, işkence, sürgün, korku, sindirme politikaları uygulandığı bu dönemin nihai hedefinin Murat Belge “insan” kavramı olduğunu belirtmiştir (Belge 1993, s. 45-46). Baskı ve denetim altında tutulan, korkan, susan, darbeyi haklı gören, darbeden sonra kazanç sağlayan farklı kesimler yaratılmıştır.

Toplumsal belleğin bastırıldığı, hatırlama yasakları koyulduğu ya da resmi belleğinin inşa edilmeye çalışıldığı böylesi durumlarda, geçmişle hesaplama talebinde bulunan mağdurların suskunluktan vazgeçip kendi anlatılarını ortaya koymaları zorlaşır. Toplumun geniş kesimlerini ilgilendiren bir olayın mağdurlarının belleklerinin toplumsal belleğe aktarılamamasına yol açar. Sinema, toplumsal belleği inşa etme işlevi, Türkiye’nin olumsuz geçmişini gündeme taşıma ve kamusal alanda resmî ideolojinin ötesine geçerek bu geçmiş tartışmaya açma potansiyeli açısından kritik bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. 12 Eylül dönemi boyunca hedef alınan bireylerin mağduriyetlerinin toplumsal belleğin bir parçası haline gelmesi büyük önem taşımaktadır. 12 Eylül filmleri ve toplumsal bellek üzerine çalışmalar bu kritik rolün altını çizmişlerdir. Sevcan Sönmez, sinemanın, gerçekliği yeniden ürettiğini ve tarihin yeniden inşasında önemli bir sanat olduğunu; travmatik yaraların sarılmasında toplumsal alanda çeşitli adımların atılması gerektiği noktasında çok önemli bir işlevi olduğundan bahseder. Yüzleşmeye kapı açan, tutulmamış acıların yasını tutan eleştirel ve sorgulayıcı bir yaklaşım getiren ya da resmi söylemleri yeniden inşa eden filmler travmatik anılarla nasıl bir diyalog kurulacağına oldukça önemlidir (Sönmez 2012). *Toplumsal Belleğin Sinematografik Sunumu* başlıklı çalışma ise, toplumsal belleğin oluşumundaki temsillerin sinemadaki sunum şekillerine odaklanarak filmlerde yer alan her bir unsurun toplumsal belleği oluşturmada etkisi bulunduğu savını savunur (Karadağ 2008). 12 Eylül filmleri seyirciyi rahatlatmayı mı yoksa geçmişle hesaplama mı amaçlamaktadır sorusunu soran ve 12 Eylül

²Halbwach’ın kuramsal çerçevesinin dayanağını anlamak Henri Bergson ve Durkheim’den edindiği içgörülerini nasıl birleştirdiği üzerine yapılan analiz önemlidir. Halbwach, Bergson’un zaman ve hafızaya dair sorunsalı sunuşundan faydalanmış ama bu meseleyi Durkheim’in sosyolojik merceğinden bakarak ele almıştır (Olick ve ark., 2019, s. 27-29).

filmlerinin 12 Eylül askeri darbesi temsilinde eksiklikler barındırdığını, darbenin nedenlerine, sonuçlarına teğet geçildiğini iddia eden Birincioğlu, tezinde toplumların kolektif bellek yitimine karşı sinema ve TV'den³ aktarılanlarla direniş gösterdiğini belirtmiştir (Birincioğlu 2010). Direniş fikri unutulmaya karşı koyan, kendini zorla hatırlatan, geçmiş bugüne taşıyan, silinmeye direnen, iz bırakan ve bastırılanın geri dönüşü olarak Asuman Suner'in "hayalet ev" figüründe de karşımıza çıkar (Suner 2016, 15-16).

12 Eylül filmleri üzerine yapılan yorumlara bakıldığında ise hem filmlerin hem de filmler üzerine yapılan tartışmaların birkaç grupta toplandığı görülür. 12 Eylül üzerine bir filmin hala çekilmeyi beklediğini savunanlar (Adanır 1996, s. 7) olduğu gibi *Eve Dönüş* filmi dışında 12 Eylül'ü anlatan bir film olmadığını iddia eden (Scognamillo, Atam ve Söylemez 2006/2007, s. 150) yazarlar olmuştur. *Sis* dışında nitelikli bir 12 Eylül filmi olmadığını (Çayırılı 2006/2007, s. 147) ya da 12 Eylül hesaplaşmasının arka plan olarak kaldığını iddia eden (Kocabıyık 2007, s. 37) çalışmalar vardır. *Zincirbozan* filmi hariç 12 Eylül filmlerinin hiçbirinin doğrudan 12 Eylül ile yüzleşmediğini savunan Yaylagül, 12 Eylül filmlerinin ortak özelliğini tamamen ya da kısmen de olsa filmin kahramanlarının 12 Eylül askeri darbesinin kurbanları olmaları, hapse girmeleri, işkence görmeleri, işlerini kaybetmeleri ve ailelerinden uzak kalmaları ya da 12 Eylül'de yaşananların sonucunda hayatlarını kaybetmeleri olduğunu belirtmiştir (Yaylagül 2018, s. 164). Bülent Görücü, 12 Eylül filmleri deyince kastedilenin "12 Eylül sonrasında çekilmiş ve öyle veya böyle 12 Eylül'ü, 12 Eylül'e giden süreci ve sonrasını ele alan, kahramanlarını 12 Eylül süreci ile konumlandırmaya çalışan, 12 Eylül'ün kahramanlar üzerindeki etkilerini ele alan" (Görücü 2007, s. 28) filmler olduğunu söylemektedir. Mesut Kara da *Sinema ve 12 Eylül* adlı çalışmasında, 1981 yapımı, Şerif Gören'in yönettiği ve bir Yılmaz Güney filmi olan *Yol*'dan başlayarak Orçun Benli'nin 2012 yapımı *Bu Son Olsun* filmine kadar 39 filmi incelemiştir. Kara, bu filmlerde geçmişin olmadığını, yenilgi gördüğümüzü söyler. Gösterilen bu yenilginin yarattığı yılgınlık ve umutsuzluğun 'gelecek düşü'nü, başka bir dünya düşünüyü de yok ettiğini eklemiştir.⁴ Kara, 12 Eylül filmlerinde gösterilmese de gerçek hayatta daha güzel bir gelecek düşü nedeniyle cezaevine düşmüşlerdir (Kara 2012, s. 206-207). Belge'ye göre sorun, 12 Eylül filmlerinde aralarında bir nedensellik kurulamadığı için dönemin de insanların da işlenmemesidir (Belge 1990, s. 3-8). Hilmi Maktav da filmlerde kahramanların hikâyesinin kahramanı olmalarının ne süreç ne de ideolojik konulardan kaynaklandığını, bu belirsizliğin kaynağının söz konusu filmlerin siyasi sinemanın değil melodramların bakış açısını taşımalarıdır. 12 Eylül Türkiye'si fonda kullanılan bir film malzemesi olarak kalmış, kahramanlar dramalarını bir kader gibi yaşamışlardır, yenilmeye mahkumdurlar (Maktav 2000, s. 70).

Bu çalışma, 12 Eylül filmlerinin travmayla⁵ kurduğu ilişkinin niteliği, filmlerin yukarıda örneklenen yazılarda saptandığı üzere "iyi" birer 12 Eylül filmi olup olmadığı, geçmişle hesaplaşmaya vesile olup olmadığı tartışmalarını bir kenara bırakmaktadır. Çalışma, hatırlama eyleminin toplumsal bellek ile olan ilişkisi bağlamında, 12 Eylül gibi toplumsal belleğin baskılandığı ve hatırlamanın yasaklandığı dönemlerde, farklı bellek katmanlarından birine ulaşmak amacıyla yönetmen Şerif Gören'i "tanık" olarak ele almıştır. Gören, İskeçe'den geldiğinde, sinemayla dönemin sinema semtlerinden biri olan yaşadığı Şehzadebaşı'nda tanışır ve yönetmenliğe 1968 yılında Mehmet Aslan'ın *Hakanların Savaşı* filminde asistanlık yaparak başlar. Yılmaz Güney'in *Umut, Baba, Ağıt, Acı, Umutsuzlar* ve Türkan Şoray'ın *Dönüş* filmlerinde yardımcı yönetmenlik yapar.

³Tv dizileri bu çalışmanın kapsamında değildir. Konu ile ilgili televizyonun bir bellek mekânı olarak geçmişle yüzleşmeye sunduğu imkânları tartışmayı amaçlayan Sevilay Çelenk Özen'in makalesine bakılabilir. Makalede, popüler görsel temsil alanında işleyen dışlama siyaseti ve bunun yol açtığı eksik temsiller kadar, Holokost gibi travmatik olayların korkunç hatıraları etrafında tartışılan "temsiledilemezlik" konusu *Bu Kalp Seni Unutur mu?* adlı yerli dizi çerçevesinde tartışılmıştır (Özen 2010).

⁴Mesut Kara, Türk sinemasının askeri darbelerle hesaplaşmayı henüz başaramadığını söylerken incelediği filmler arasından üç filmi, kendisini bu sonuca götüren filmlerden ayrı tutmaktadır. Bu filmler, Sırrı Süreyya Önder ile Muharrem Gülmez'in yönettiği ve 2006 yapımı olan *Beynelmilel*, Ömer Uğur'un yönettiği ve yine 2006 yılında gösterime giren *Eve Dönüş* ve Orçun Benli'nin yönettiği, 2012 yapımı *Bu Son Olsun* adlı filmlerdir (Kara 2012, s. 206).

⁵*Sen Türkülerini Söyle* filmini merkeze alarak travma teorisi çerçevesinde inceleyen bir çalışmaya örnek olarak *12 Eylül Sineması ve Parçalanmış Kişilikler: Sen Türkülerini Söyle Filminin Travma Teorisi Çerçevesinde Analizi* başlıklı makaleye bakılabilir. Bu çalışmada filmde yola çıkarak 12 Eylül askeri darbesi sonrasında yaşanan travmadan etkilenen bireyler özelinde bir analiz yapılmış; 12 Eylül'ün öncesi ve sonrasını yaşayanlarda parçalanmış kişilikler yarattığı saptanmıştır (Uğur 2016).

Yılmaz Güney'in *Endişe* filmini Yılmaz Güney'in tutuklanmasının ardından tamamlayarak ilk yönetmenlik denemesini gerçekleştirir. "1980 askeri darbesi ile DİSK'in kapatılması ve yöneticilerinin yargılanması ve yöneticilerinin yargılanması üzerine FİLM-SEN Genel Başkanlığını yapmakta olan Şerif Gören de toplam 93 yıl 8 ay hapis cezası istemiyle yargılanır ve altı ay hapis yatar" (Karadoğan 2005, s. 13, 16). Filmografisine bakıldığında güldürüden melodrama kadar her türde film yapmış; Kurtuluş Kayalı'nın altını çizdiği üzere, Türk Sineması'nın dirilme filmi *Amerikalı* filmiyle seyredilebilir film yapabileceğini kanıtlamıştır (Kayalı 2005, s. 4). Gören, toplumsal değişme ve çözümlerden, sınıf atlama sorunlarına; işçi hakları ve greve, sosyo kültürel dönüşüm ve çatışmadan kadın sorunlarına kadar çok geniş bir çerçevede Türkiye'nin tahlilini sinemasından okumamıza fırsat verecek zenginlikte bir filmler yapmıştır. 12 Eylül filmleri adı altında anılan *Yol* (1981) filminden sonra, 1986 yılında yapılan, ilk üç filminden biri de *Sen Türkülerini Söyle* filmidir.

Türkiye'de 12 Eylül dönemine ait deneyimlerini toplumsal belleğe aktarabilmek için Gören, bu dönemi anlatan önemli yönetmenlerden biri olarak ve 12 Eylül'ün tanığı olarak 12 Eylül'e dair ne hatırlatmak istemiştir? Örneklemleri oluşturan film hermeneutik analiz ile incelenmiş, *Sen Türkülerini Söyle* filmi bir metin olarak ele alınmıştır. Hans-George Gadamer, diller arasında köprü kuran bir çevirmen örneğinden yola çıkarak yorumcu ile metin arasındaki karşılıklı anlamaya ve anlaşmaya varmanın içerdiği ilişkiyi açıklar. Her çevirmen bir yorumcudur. Metin ile yorumcuyu birbirine bağlayan söyleşmedir. Bir çevirmen söyleşiyi tercüme ettiğinde, yalnızca tartışma altındaki konuya iştirak ederse karşılıklı anlamayı mümkün hale getirebilir; tıpkı çevirmenin konuya iştiraki gibi, yorumcunun anlama iştiraki de metinle ilişkisinin vazgeçilemez unsurudur (Gadamer 2009, 174-175). Film yorumbilgisi, bir filmin anlamını çözümleme sürecinde metinsel, bağlamsal ve izleyici temelli katmanları sistematik bir şekilde ele alan disiplinler arası bir yaklaşımdır. Bu yöntem, yalnızca görsel-işitsel unsurların teknik analiziyle sınırlı kalmayıp, yönetmenin sanatsal niyetinden tarihsel koşullara, kültürel kodlardan izleyicinin alımlama pratiklerine kadar geniş bir yelpazede anlamın nasıl inşa edildiğini irdeler; filmin kapalı bir yapı olmadığını, dinamik bir yorumlar ağına açık olduğunu vurgular. Yorum kavramını sorgulayarak metinsel analize mesafeli duran Janet Staiger'e göre yorumlama araştırmaları yorumlama eyleminin tarihsel bir açıklamasıdır (Staiger 1992). David Bordwell, filmleri teknik ve sanatsal kararlara göre yapılmış eserler olarak değil aynı zamanda seyircilerin üzerindeki etkilerini dikkate alır, film yapımcılarının kullandığı anlatım öğelerinin seyircilerin alımlama biçimlerini nasıl şekillendirdiğini inceler (Bordwell 1989). Bordwell ve Thompson'un geliştirdiği neo-formalist teoriye göre eleştirmenin görevi "belli bir tarihi konjonktürde bir film yapımcısının karşılaştığı seçeneklerin tanımlanabilir bir yeniden inşasını oluşturmaktır" (King'ten Çev. İri 2000, s. 649). Dudley Andrew film sanatının gelişimini seyirci ile ilişkisi bağlamında dinamik bir süreç olarak ele almıştır (Andrew 1984). Bu dinamik sürece Noel King, Tony Bennet'in "okuma formasyonu" adlı kavramıyla vurgu yapar ve anlamın sürekli geçişken, bir bakıma yeniden yazılım olduğunu belirtmiş, metnin ve okurun etkileşiminin araştırılmasını önermiştir (King'ten Çev. İri 2000, s.660).

Bu çalışma 12 Eylül gibi çok önemli bir toplumsal olguyu ele alan bu filmin tam da farklı dönemlerde, dönemseller koşulların etkisiyle farklı şekillerde gündeme gelişine örnek teşkil etmektedir. 12 Eylül'ü her şeyden önce bir deneyim olarak yaşayan ve dönemin bir tanığı olan Gören, 12 Eylül 1980 askeri darbesini konu alan ilk filmlerden biri olan *Sen Türkülerini Söyle* filminde neyi hatırlamış; Kadir İnanır'ın canlandırdığı Hayri karakteri üzerinden neyi hatırlatmıştır? Çalışmanın amacı, Gören'in 12 Eylül dönemiyle ilgili toplumsal belleğe aktarmak istediklerini hatırlama kavramı çerçevesinde anlamaya çalışmaktır.

Bellek ve Tarih Arasındaki İlişkide Kilit bir Figür Olarak Tanık

Tarihin bellekle ilişkisinin hem önemli hem de önemli olduğu kadar sorunlu olduğunu düşünen Jeffrey Andrew Barash tarihçilerin belleğe ilgi duymalarının asıl nedenlerinden birini, 1980'lerdeki tartışmalara, Nazizmin iktidara gelmesine ve 2. Dünya Savaşı ertesinde Alman ve Avrupa geçmişinin yorumuna dair tarihçi-

lerin tartışmasına bağlar. “Bu olayları yaşayan ve -belli bir perspektiften- anımsayan nesiller büyük bir hızla kaybolurken, bu olayların kati tarihsel anlamının ne olduğu sorusu da yeni bir ivedilik kazanmıştır” (Barash 2007, s. 11- 12). Bellek çalışmalarının gündeme gelişi bellek ve tarih arasındaki ilişkiyi yeniden gözden geçirmeye yol açmıştır. Bellek ve tarih aynı anlama mı gelir? Bellek çalışmaları ve tarih geçmişe bakarken aynı yoldan mı ilerler?

Holokost tarihi üzerine çalışan Saul Friedlander, tarihçilerin kişisel deneyimlerinin etkilerini kabul ederken, bunun tarihsel yorumlarda mutlak bir uzlaşma sağlamadığını, kurbanların sesinin, geçmişin anlaşılmasında kritik bir rol oynadığını vurgular. Kurbanların genellenmiş bir çaresizliğe indirgenmesi, onları tarihsel bağlamda pasif bir unsur olarak sunma riskini taşır. Friedlander, büyük önem atfetmenin yetersiz olduğunun altını çizerek Kurbanların sesi elzemdir. Bilinen ve bilinebileceği ortaya çıkaracak olan bu sestir. Bu ürkütücü gerçeklikle yüz yüze gelen insanlığın hem kavrayış berraklığını hem de mutlak körlüğünü açığa çıkaracak olan tek ses kurbanların sesidir (Friedlander 2016, 13-15). Kurbanların sesi ve tarihçilerin öznel deneyimleri geleneksel tarih yazımının da sorgulanmasına neden olmuştur. Enzo Traverso, bellek kadar heder edilmiş kelimenin nadir bulunduğunu söyler ve toplumsal bilim alanına oldukça geç girişi kadar yayılmasının da ilginç bir seyir izlediğini ifade eder (Traverso 2020, s. 9). Soykırımlar, kitlesel katliamlar ve toplu suçlar gibi travmatik olaylar, tarihçilerin nesnel tarih yazımının mümkün olup olmadığını sorgulamasına neden olmuştur. Bu tür olaylar, tanıklık ve kurban deneyimleri arasındaki sınırları belirsizleştirerek, tarihçinin objektifliği ile öznel deneyimleri arasındaki gerilimi artırmaktadır. Bu durum, bellek ve tarih arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeyi zorunlu kılmış; tarihçilik anlayışında önemli bir dönüşüm yaratmıştır. Bu durum, yalnızca tarihçinin egemenliğini sorgulamakla kalmamış, tarihin biçimlenme sürecini de yeniden şekillendirmiştir.

Bu yeni bakış açısını, Halbwachs’ın tarih ve bellek arasındaki ayrıma dair görüşleri temelinde biraz daha açmakta yarar vardır. Halbwachs, tarihçinin olayları dışsal bir bakış açısıyla ele aldığını, belleğin ise geçmiş şimdiki zamanla iç içe sürdürdüğünü belirtir. Bellek, geçmiş canlı tutarken, tarih onu sabit bir yapıya dönüştürür. Halbwachs, bir toplumun hafızasının, olayları hatırlatan grupların ortadan kaybolmasıyla sınırlı olduğunu vurgular. Tarih ise, bu grupların yok olmasıyla devreye girer ve doğrudan bellekle ulaşılamayan geçmiş inceler. Tarihçi, tanıklıklar, gazeteler ve anılar gibi kaynaklarla desteklenmiş bir geçmiş analiz eder (Halbwachs 2007 s. 55). Halbwachs’ın ayrımı, Hayden White’ın bellek çalışmaları için dikkat çekici tanımlamasına işaret eder. White, tarihsel olayı meslekten tarihçiler arasında o anda revaçta olan teknikler ve süreçler vasıtasıyla araştırılmaya müsait olan her türlü hadise olarak tanımlamıştır (White 2013, s. 63). White’ın tanımında atlanmaması gereken nokta, bir olayın tarihsel olay kategorisine alınmasından sonra tarihsel geçmişe dahil edildiğidir. Ele alınan konu artık üzerine düşünülen nesneleştirilen bir olaydır. Şimdiye ilişkin bir araç olmaktan da çıkmıştır. Artık “tarihsel geçmiş” biçimini almıştır. White’a göre tanımlanmış bir olay olgudur. Olayın “tanımlanması” ise olayın özelliklerinin açıkça sıralanmasını, olayın türünün belirlenmesini ve uygun bir isim verilmesini sağlayan hüküm anlamına gelmektedir. White’ın tespitleri bellek çalışmalarının üzerinde durduğu geçmiş ile tarihsel geçmiş arasındaki farkı belirginleştirmeye yardımcı olur. Bellek çalışmaları geçmişle tarihin ilgilendiği çerçevede ilgilenmez. Bellek çalışmaları geçmişle onu salt bir düşün nesnesine dönüştürmek istemez. Bellek çalışmaları geçmişle hesaplaşmaya katkı sağlamak ister. Hesaplaşmanın önünü açmak ister. Bu bağlamda da şimdi’ye yöneliktir. Tarihçiden farklı olarak bellek çalışmaları üzerinde çalıştığı geçmiş bir son olarak yapılandırmaz. Bellek çalışmaları için üzerinde çalıştığı geçmiş, bir son olarak yapılandırılabilir bir geçmiş de değildir. Çünkü anının zamanı şimdiki zamandır. Anılar şimdi’de ortaya çıkarlar. Bu da belleğin dayandığı/taşıdığı geçmişin şimdi’de devam ettiği anlamına gelir. White’ın bu yaklaşımı, tarih ve bellek arasındaki gerilimi daha da belirgin hale getirir. Pierre Nora da benzer bir biçimde bu gerilimi tarif etmiştir. Nora’ya göre, bellek yaşamla iç içe geçmiş, dinamik ve sürekli değişen bir yapıya sahiptir. Tarih ise geçmişin eksik ve sorunlu bir yeniden inşasıdır. Bellek, duygusal ve

öznel bir nitelik taşıırken, tarih nesnel ve analitik bir yaklaşım benimser. Nora, belleğin grupların kimlikleriyle şekillendiğini, tarihin ise doğal hafızayı eleştirerek onu geri plana ittiğini vurgular (Nora 2006, s. 19). Traverso, tarih ve belleğin “geçmişin işlenmesi” kaygısından doğduğuna, ama ikisinin arasında bir hiyerarşi olduğuna işaret eder. Tarih, bellekten doğar. Sonra da arasına bir mesafe koyar. Bellek öznel, nitelişeldir, tekildir. Karşılaştırmaları, genellemeleri pek dert etmez. Bellek sahibini kanıta ihtiyacı yoktur. Öznel karakteri nedeniyle asla donmuş değildir. Sürekli dönüşüm halinde olan açık hava sahasına benzer (Traverso 2020, s. 19-20). Tarih ve belleği geçmiş üzerine ayrı bakış açılarına sahip iki alan olarak ele alan Beatriz Sarlo da, iki alan arasında uzlaşma sağlanamayacağına inanır. Çünkü tarihin, anılara her zaman güvenmeyen tavrı ile belleğin hatırlama haklarını merkeze almayan bir yeniden inşaya kuşkuyla bakması uzlaşma olanağını ortadan kaldırır (Sarlo 2022, s. 9). Peki tarih ve bellek arasındaki hem birbirini besleyen hem de birbirini dışlayan karmaşık ve katmanlı ilişkiden hareketle “tanık”ın oynadığı kritik rol için neler söylenebilir?

Paul Ricoeur, hafıza ve tarih üzerine yaptığı derinlemesine çalışmalarında, geçmişin aktarılabilirliği konusunda önemli bir ayrım yapar. Ricoeur, geçmişin bir deneyim olarak aktarılmasında “nakledilemezlik” ile “söylenemezlik” arasındaki farkı vurgular. Bu ayrım, deneyimin aktarılmasıyla ilgili sınırları belirlerken, özellikle belleğin sınırları hakkında anlamlı bir düşünce ortaya koyar. Ricoeur’a göre, geçmişin tüm deneyimleri bir şekilde aktarılabilirken, bazı deneyimler tam anlamıyla “nakledilemez” olabilir. Yani, bir deneyim anlatılabilir olsa da bazı yönleri insan diline ya da belleğine tamamen sığmaz. Ricoeur film yönetmeni, anlatıcı ve yargıç için geçerli olduğu gibi tarihçi için de sınır uç noktadaki deneyimin aktarılamaz kısmındadır: Nakledilemez demek söylenemez demek değildir (Ricoeur 2020 s. 495) tanımlaması, bellek çalışmaları için çok önemli bir figürün düşünülmesini gündeme getirir. Geçmişin aktarılması söz konusu olunca ister istemez geçmiş aktaracaklar yani tanıklar gündeme gelecektir. Traverso “tanık”ı merkezi bir figür olarak bakar. “O, Nazi Kamplarından sağ kurtulandır.” Tanığın sesine kulak verilmesi, tarihçiyi sarsarak çalışma alanında düzensizliğe yol açmış ve çalışma tarzını alt üst etmiştir.” (Traverso 2020, s. 14-15). Elbette geçmişin anlatılmayanları hala yerinde duruyordur. Ya da anlatı, olayların neden olduğuna yanıt vermeyecektir. Burada söz konusu olan öznel bir süreç olarak hatırlamanın hatırlayan özne için gerekli araştırma kapısının aralanması, tanığın hatırladıklarının kendi iradesiyle söz dökülmesidir. Olayları yeniden inşa ederek onarmak mümkün değilse de, hatırlamak ve Sarlo’nun belirttiği gibi otobiyografik tanıklıklar aracılığıyla, kendi geçmişini yeniden inşa etmek, anlatan özneyi (anlattığı için) anlatmaya başladığı ana dek tam bilmediği ya da sadece bölük pörçük parçalar halinde bildiği bir hakikate yaklaştırır (Sarlo 2022 s. 50). Beatriz Sarlo’nun Arjantin deneyimine ilişkin tanık ve kurbanların anlattıklarının mahkumiyetlerin gerçekleşmesindeki hayati önemine dikkat çekmesi manidardır. Devletin mahkûm edilmesine tanıklıkların olanak verdiğini belirten Sarlo, tanıklar ve kurbanların anlatılarından elde edilen anı tutanakları olmasaydı hiçbir mahkumiyetin gerçekleşemeyeceğinin altını çizer. “Bir Daha Asla” demenin ne anlama geldiği açığa çıkmıştır. Bir daha asla neye denilmiştir sorusunun, bir daha yaşanmaması istenenin ne olduğunu tanıklarla ortaya konmuştur (Sarlo 2022, s. 18). Arjantin’de askeri diktatörlük sonrasında diğer birçok Latin Amerika ülkesinde ve Türkiye’de hatırlamak bir görev haline gelmiştir. Tanık, hatırlama ve hatırlatmada önemlidir. Tarihçiye başka kaynaklar aracılığıyla erişemeyeceği olgusal bilgi öğeleri getirebilir. Böylece bellek tarihçinin çalışma alanına girmiştir. Belleğin tarihçilerin alanına girmesi ve “tanık”ın oynadığı kritik rol tarih çalışmalarının perspektifini değiştirmiştir.

Geçmişin anlaşılması, kavranması ve geçmişle yüzleşmesi söz konusu olduğunda, geçmişe bakmanın iki ayrı biçiminden söz etmek kaçınılmazdır: Tarih ve bellek. Tarihçilerin belleğe ilgi duyduğu ve bellek çalışmalarının da tarihçilere meydan okuduğu gerçeği şüphesiz ortadadır. Bu iki alan arasındaki ilişki ve etkileşim, belirli bağlamlar, olgular ve sorular eşliğinde dinamik bir süreci ifade etmektedir. Tanıklar, geçmişe bakmanın bu iki biçimi olan bellek ve tarih arasındaki tartışmalarda önemli bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Tanıkların geçmiş anlatma biçimleri, tarihsel anlatıların doğruluğu ve güvenilirliği açısından

büyük bir öneme sahiptir. Tanıklar, geçmişini yalnızca duygusal ve öznel bir düzeyde hatırlamakla kalmaz; aynı zamanda bu hatırlamalar, tarih yazımına katkı sağlayan önemli olgusal öğelerdir. Bellek, tarihin hatırlatmaya çalıştığıyla değil, zaten unutulmayanla ilgilenmektedir. Bu perspektif değişiminin sinema açısından önemi nedir? Toplumsal bellek ve hatırlama ilişkisini sinema alanının içinden düşünmek filmlere ve yönetmenlere bakış açımızda nasıl bir değişiklik yaratır?

Toplumsal Belleğin İnşasında Tanık Olarak Yönetmenler

Sinema⁶ ve bellek arasındaki ilişki, günlük yaşamda medya, fotoğraf, video ve filmler aracılığıyla hem oluşturulmakta hem de pekiştirilmektedir. Ancak bu görsel kültür pratikleri, disiplinler arası ve birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu için, sinema ve bellek arasındaki bağı geniş bir çerçevede ele almak gereklidir. Medya ve teknolojinin hızla değişen yapısı, geleneksel zaman, köken ve özgünlük paradigmasını sorgulamakta, bu da araştırmacıları yeni yaklaşımlar geliştirmeye yönlendirmektedir. Andreas Huyssen'in "bellek patlaması" tanımı çağdaş kültürün geçmişi ve belleği nasıl ele aldığına dair önemli bir kavrayış sunmaktadır. Huyssen, belleğe ve geçmişe duyulan ilginin, toplumlarda büyük bir bellek patlamasına yol açarken diğer yanda hafıza kaybı ve unutma gibi olguları da beraberinde getirdiğini öne sürer. Çağdaş medya toplumlarında, hem belleğin yoğun bir şekilde gündeme geldiği hem de unutmanın ve geçici olmanın, hızla kaybolan imgelerle birlikte baskın olduğu bir paradoks ortaya çıkmaktadır (Huyssen 2003, s. 17-18). Huyssen toplumsal belleğin sadece bireysel hafızada şekillenmediğini, aynı zamanda medyada, anıtlar, müzeler ve yazılı metinler gibi toplumun kolektif hafızasında da biçimlendiğini belirtmiştir. Bellek yitiminin medya teknolojilerinin yarattığı tehlikeli bir virüs olduğunu, bellek için verilen mücadelenin sonuçta bellek yitimine karşı da verilen bir mücadele olduğunu savunur (Huyssen 1999, s. 15). Sinema ve bellek arasındaki bu karmaşık ilişki dinamik ve çok boyutlu yaklaşımlarla ortaya konur. Örneğin travma ve sinema (Walker 2005); film endüstrisi ile izleme pratikleri arasındaki ilişki araştırılmıştır (Kuhn 2002). Sinemanın ve hafızanın birbiriyle iç içe oluşu ve her iki alanda da oluşan deneyimlerin birbirini nasıl şekillendirdiği, sadece bireysel bir algılama değil, toplumsal ve kültürel düzeyde de nasıl bir etkileşim yarattığına dair yeni bir perspektif (Radstone 2010) önerenler olmuştur. Ayrıca filmin biçimi, kültürel etkileri ve hafıza ile olan ilişkisini anlamının bir aracı olarak incelenmiştir (Turim 1989, Sutton 2009, Sturken 1997). Hollywood filmleri üzerinden hafıza çalışmalarını tarihsel sorgulama ile ilişkilendirmiştir (Grainge 2003). Postmodern temsiller ve modernite eleştirilerinden beslenerek Hollywood'un büyük bütçeli filmlerini bir kenara bırakıp, savaş sonrası sanat filmlerini hafıza çalışmaları bağlamında nasıl anlaşılabilirliğine dair bakış açısı sunan ve travma ve hafıza çalışmalarının önemli birer çerçeve işlevi gördüğünü düşünen (Kilbourn 2010, Sinha ve McSweeney 2009) çalışmalar yapılmıştır. 1990'larda teorik anlamda bir patlama yaşamış ve sonrasında bu konuların ele alındığı ve sinemada temsil edildiği metinler peşi sıra yayımlanmıştır (Walker 2005, Kaplan 2005, Elsaesser 2014, Landsberg 2004, Hirsch 1997, 2012).

Bu çalışma, toplumsal bellek ve hatırlama ilişkisini sinema alanının içinden sorgulamak istemektedir. Toplumsal belleğin inşasında doğal bir araç olarak öne çıkan filmler özellikle insan hakları ihlalleri gibi travmatik geçmişle yüzleşme sürecinde de önemlidir. Sinema, bu yönüyle hem bireysel hem de toplumsal belleğin şekillenmesinde kritik bir işlev üstlenir. Sinemanın kendilerini ifade etme imkânı elinden alınmış bireylere yapılabilecekler konusunda Ricoeur'in çağrısı sinema açısından düşünüldüğünde oldukça anlamlıdır. Ricoeur, "sorumluluk herkese aittir", "Cesaret et, anlatıyı kendin kur" (Ricoeur 2020, s. 492) şeklinde

⁶Ele alınan filmin kurmaca film olması dolayısıyla belgesel filmler kapsam dışında tutulmuştur. Bu konuyla ilgili *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema* adlı çalışmaya bakılabilir. Toplumsal belleğin başlı başına bir mücadele alanı ve bu nedenle politik bir süreç olduğu, tarihin, ulusal kimliğin inşasında önemli bir çerçeve oluşturduğu saptamasından hareket eden çalışma, tarihin alanına ait kolektif temsillerin geçmişin nasıl hatırlandığı konusundaki önemini belgesel sinema açısından ele almıştır. Gerçekle ilişkisi kurmaca sinemadakinden daha farklı olan belgesel sinemanın, toplumsal bellekle kurduğu kaçınılmaz ve doğrudan ilişki bağlamında, gerçeği nasıl temsil ettiğini tarihsel süreç içinde değişen algı ve yönelimlerle incelemiştir (Susam 2021).

bir çağrıda bulunur. Bu ifade, bireyleri, iktidarın manipülatif mekanizmalarına karşı hafızayı yeniden inşa etmeye ve hakikati anlatmaya teşvik eder. Özellikle 12 Eylül gibi toplumsal travmaların yaşandığı dönemlerde, yaşananların hatırlatılması, iktidarın hafıza ve unutma olgularını kullanarak gerçekleştirdiği müdahalelerde önem taşır. Ricoeur'ün hafızayı araçsallaştıran ideolojik işleyişe dair tespitleri, bu sürecin anlaşılmasında kritik bir rol oynar. Ona göre, hakikatin çarpıtılması, iktidar sisteminin meşrulaştırılması ve simgesel sistemler aracılığıyla ortak dünyayla bütünleşmenin sağlanması, yüzeyden derine doğru ilerleyen bir süreçtir. İdeolojinin en derin düzeyde dayattığı hafıza biçimi ise “talimli hafıza” olarak adlandırılır. Talimli hafıza, kurumsal düzlemde inşa edilen ve öğretilen bir hafıza türüdür. İktidar, bu hafızayı zoraki bir ezber mekanizmasıyla oluşturur ve ona el koyar (Ricoeur 2020, s. 105). Bu süreç, bireylerin kolektif hafızalarının manipüle edilmesi yoluyla, iktidarın hegemonik yapısını pekiştirmesine hizmet eder. Dolayısıyla, bu tür bir hafıza yönetimine karşı çıkmak, hakikati yeniden inşa etme ve anlatıyı özgürleştirme çabasıyla mümkün olabilir. Ricoeur'ün çağrısı, yalnızca bireysel sorumluluğu değil, aynı zamanda toplumsal bir direnişi de içerir. Anlatıyı yeniden kurma cesareti, iktidarın dayattığı hafıza pratiklerine karşı alternatif bir hafıza inşasını mümkün kılarak, kolektif bilincin özgürleşmesine katkıda bulunur. Sinemanın toplumsal belleği inşa etmedeki rolü kadar talimli hafıza karşısındaki potansiyel duruşu ve filmlerin yeraltındaki gizli ya da yasak bellekleri aktarmasındaki rolü önemlidir.

Çözümleme yapmak için ele alınan *Sen Türkülerini Söyle* filmini ve filmin etrafında gelişen bir tartışmanın mimarını alternatif bir bellek inşasını mümkün kılma çabası olarak görmek mümkündür. *Sen Türkülerini Söyle*, yapıldığı tarihten sonra da önemli bir tartışmaya konu olmuştur. Filmin analizine geçmeden önce toplumsal belleğin inşasına sinema alanının içinden “Tanık” figürüne odaklanarak bakmak ve çözümleme yapacağımız filmin etrafında gelişen bir tartışmayı örneklemek kavramların somut karşılıklarını görmek açısından yerinde olacaktır. Bu tartışmanın kendisi hatırlamanın toplumsal bellekle olan ilişkisini kurmak, geçmişe bakmanın iki farklı biçimi olan bellek çalışmaları ve tarihi anlamak; filmleri tanıklık; yönetmenleri de “tanık” olarak ele alarak farklı farklı belleklere ulaşmanın sinema alanından altını çizmek bakımından önemlidir. Toplumsal bellek ve hatırlama ilişkisinin temel kavramlarına sinema alanından karşılık gelebilecek ne söylenebilir?

Sen Türkülerini Söyle filmi, 1986 yılında yapılan ilk 12 Eylül filmlerinden biridir. 12 Eylül askeri darbesinin tarihsel bağlamını, filmin senaryosunun çıkış noktasına yerleştiren *Babam ve Oğlum*⁷ filminin (Çağan Irmak, 2005) vizyona girmesinin ardından *Sen Türkülerini Söyle* filminin de adının geçtiği bir haber yayınlanmıştır. Haberde, Çağan Irmak'ın yönettiği ve Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) tarafından 'En İyi Film' dahil olmak üzere altı ödül kazanan *Babam ve Oğlum*'un, “12 Eylül'ü anlatan ilk film” olarak tanıtılmasının, usta oyuncu İnanır'ı kızdırdığına dair bir açıklama yer almıştır. İnanır, konuyla ilgili yaptığı açıklamada şunları belirtmiştir: “Babam ve Oğlum için 12 Eylül'den 25 yıl sonra o dönemin anlatıldığı film diye bahsediyorlar. Bunu kimse söyleyemez. Bunu diyenlerin benim filmlerimden haberi yok herhalde. Biz o dönemi konu alan filmleri geçmişte yaptık”⁸ Bu açıklama, ilk bakışta bireysel bir değerlendirme gibi görünse de aslında toplumsal belleği ilgilendiren bir hatırlama ve hatırlatmadır.⁹ 12 Eylül askeri darbesi gibi önemli bir tarihsel olayın

⁷Bu makalenin konusu 12 Eylül filmleri, *Babam ve Oğlum* filminin kendisi ya da *Babam ve Oğlum* filminde 12 Eylül'ün nasıl temsil edildiği değildir. Bu haber, toplumsal bellek ve hatırlama ilişkisinin katmanlılığını katmanlılığını sinemanın içinden araştırmak için iyi bir başlangıç noktası olmuştur. Filme bu nedenle değinilmiştir.

⁸Kadir İnanır'ın ‘bu filmleri ilk defa 12 Eylül ile hesaplaşan filmler gibi sunuyorlar’ tepkisine örnek olabilecek haber, kanal7.com adlı internet sitesinden Mehmet Çalışkan'a aittir. “Yeşilçam 12 Eylül ile Yüzleşiyor” başlıklı haberde, “Türk Sineması 26 Yıl Sonra ‘12 Eylül Darbesi’ ile Hesaplaşıyor. Çağan Irmak'ın ardından Ömer Uğur, *Eve Dönüş*'te işkenceyi anlatacak. Sırada ise Yılmaz Erdoğan'ın *International* adlı filmi var” ifadesine yer verilmiştir. Bkz.: Mehmet Çalışkan, “Yeşilçam 12 Eylül ile Yüzleşiyor”, kanal7.com, <https://www.haber7.com/kultur/haber/161998-yesilcam-12-eylulle-yuzlesiyor>.

⁹1986 yılında 12 Eylül ile ilgili 3 film yapılır. *Ses* (Zeki Ökten), *Dikenli Yol* (Zeki Alasya), *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören) (Özgüç). Filmler üzerine yapılan eleştiriler gözden geçirildiğinde vizyona giriş tarihleri sırasıyla *Sen Türkülerini Söyle*, *Ses* ve *Dikenli Yol*'dur. Bu üç film 1986 tarihlidir. Kadir İnanır *Sen Türkülerini Söyle* ve *Dikenli Yol* ve haberde adı geçen 1990 tarihli *Darbe* (Ümit Efekan) filminde oynamıştır.

anlatıldığı filmler üzerinden İnanır yalnızca kendisinin yer aldığı ve darbe sonrası dönemi konu alan üç filmde söz etmiştir. Bu filmlerin darbeden altı yıl sonra çekildiğini vurgulamış, 12 Eylül ile ilgili 'ilk film' önermesini sorgulamış, tam da Halbwach'ın altını çizdiği şekilde, kamuoyunu "hatırlamaya teşvik etmiştir".

Türkiye'de 12 Eylül'den 25 yıl sonra ilk defa 12 Eylül filminin yapıldığının söylenmesi, Türkiye'nin en önemli oyuncularından birinin açıklamasıyla ilk film olma özelliğine sahip filmlerin adının anılmasını sağlamış ve 12 Eylül darbesinden 25 değil, 6 yıl sonra¹⁰ filmler yapılmaya başlandığı hatırlatılmıştır. *Babam ve Oğlum* filmi, bireysel bir hatırlamayı tetiklemiş; bu tetikleme, toplumsal belleğin inşasına katkı sağlayan 12 Eylül filmlerinin hatırlatılması sürecinin bir parçası olmuştur. Deyim yerindeyse "geçmiş" dönemi anlatan bir film ile ilgili söyleme musallat olmuştur. Bu hatırlatmanın bir başka anlamı ise, hesaplaşmaya yönelik bir çağrının 12 Eylül filmleri üzerinden nasıl olduğunu gözler önüne sermesidir. Çünkü, Sancar'ın altını çizdiği üzere, hatırlama ile hesaplaşma arasındaki ilişkiye dair tartışmalarda sıklıkla karşılaşılan "Hatırlama, geçmişle hesaplaşmanın ön şartı ve merkezi aracıdır." formülü, kamuoyunun bilgisine sunulmuştur. Haberde geçen "Biz o dönemi konu alan filmleri geçmişte yaptık" cümlesi, geçmişte yapılan filmleri hatırlamaya ve 2005 yılında ilk defa yapılmadığı gerçeğiyle yüzleşmeye bir çağrı niteliğindedir. Bu bağlamda İnanır'ın açıklaması geçmişin gereğince aktarılmasında rolü olan "tanıklara" dikkat çeker. İnanır'ın "Benim bir itirafçıyı oynadığım *Darbe* filminden kimsenin haberi var mı? *Sen Türkülerini Söyle*'yi hiç televizyonda gördünüz mü? *Dikenli Yol*'u izleyen oldu mu? açıklaması, hatırlamanın bireysel olduğu kadar toplumsal olduğunu ve Jan Assmann'ın "geçmiş hatırlanarak yeniden kurulur" (Assmann 2001, s. 36) cümlesini akla getirir. İnanır, hatırlamış ve açıkça yeniden kurma iradesine girişmiştir. Aleida Assmann'ın totaliter devletlerde geçmişten kalan her bir zerrenin değiştirilmesi ya da yok edilmesi gerekir, çünkü bir kanıt parçası yöneticilerin iktidarlarını dayandırdıkları resmi geçmiş versiyonunu ezme gücüne sahiptir" (Assmann 2020, s. 286) açıklaması manidardır. Bu kanıt parçasının yok edilmesi Traverso'nun, kurumlar hatta devletler tarafından desteklenen resmi belleklerin yanı sıra bir de yeraltındaki gizli ya da yasak belleklerin ortaya çıkma nedeni olarak da okunabilir. Traverso'nun, belleğin görünürlüğü ve kabulü, bu belleği taşıyanların gücüne bağlıdır (Traverso 2020, s. 44) sözünden hareketle, filmlerin örneğin 12 Eylül'ün resmi belleğinin karşısında yer alan ve filmlerin (özellikle bu çalışmanın kapsamı dışında kalan belgesel filmlerin), 12 Eylül'ün yeraltındaki gizli ya da yasak belleklerini görünür kılma potansiyeli taşıdığını söylemek mümkündür.

İnanır'ın açıklamasının bireysel ve kolektif bellek ilişkisi açısından anlam kazandığı nokta tam da burada açığa çıkar. Sinemanın içinden konuya bakıldığında İnanır 12 Eylül filmlerinin daha önce yapılmış olduğu gerçeğini toplumsal belleğe aktarma çabasına girişmiştir. Paul Connerton insan gruplarının belleğinin nasıl taşındığı ve nasıl korunduğuna dair sorulara yanıt aradığı *Toplumlar Nasıl Anımsar?* kitabında da Jan Assmann ile benzer şekilde, uç bir örnek olarak totaliter rejimlerin yurttaşların belleğini sistematik olarak silme yoluna gitmesine değinir. Bir büyük güç, küçük bir ülkeyi ulusal bilincinden yoksun bırakmak amacıyla unutturma yöntemlerini kullanabilir. Totaliter rejimlerin ürkütücü yanı, yalnızca insan onurunun çiğnenmesi değil, aynı zamanda geçmişin doğru bir şekilde tanıklığının yapacak kimse bırakılmamasıdır. Burada kilit figür, tanıktır. Tanıklığı yapacak kimse kalmadığında ya da yazılmasa susturulmuş oldukları için korunamayacak ve sonraki kuşaklara aktarılamayacak, toplumsal grupların belleğinin korunmasında "inatçı kayıtçılar" hayati önem taşır. Connerton, olup bitenlerin tanığı olarak daha sonraki kuşaklara ulaşabilmek üzere "inatçı kayıtçı"ların önemine değinir (Connerton 1999, s. 27-28). Hatırlamanın ve unutmanın diyalektiği, Nora'nın toplumsal belleğin sürekli değişen yapısını açıklarken vurguladığı önemli bir özelliktir. Nora, belleğin, toplumsal gruplar tarafından paylaşılarak sürekli bir hatırlama-unutma döngüsü içinde değişime açık olduğunu ifade eder (Nora 2006, s. 19). Connerton'ın "inatçı kayıtçı" kavramı ile Nora'nın hatırlama ve

¹⁰Şükran Esen *80'ler Türkiye'sinde Sinema* başlıklı kitabında "1986'daki uygun ortamı beklemeden çekilen tek "12 Eylül Filmi", senaryosunu Yılmaz Güney'in tutuklu bulunduğu cezaevinde yazdığı ve yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı *Yol* filmidir" (Esen 2019, s. 166) tespitinde bulunur.

unutma arasındaki diyalektiği üzerine yaptığı vurgu, Halbwach'ın önemli bir kavramını çağrıştırmaktadır. Halbwach “hatırlatıcı tohum”unu, Connerton’ın “inatçı kayıtçısı” ile benzer bir işlevi yerine getiren bir araç olarak tanımlar. Halbwach nasıl ki bir tohumu, filizlenmesi için uygun bir ortama sokmak gerekiyorsa bizim dışımızda kalan tanıklıklar bütününe de hatıralardan oluşan sağlam bir kütle halini alabilmesi için, animatıcı tohum gerekir (Halbwach 2017, s. 13) demiştir. İnanır, bir “inatçı kayıtçı” olarak dönemin tanığı rolünü üstlenirken, ilk 12 Eylül filmlerini hatırlatmış; *Sen Türkülerini Söyle*, *Ses ve Darbe* filmleri, 12 Eylül darbesine ilişkin daha önce yapılmış yapımları hatırlatan birer “hatırlatıcı tohum” işlevi görmüştür. 12 Eylül döneminin bir tanığı aracılığıyla yapılan bu çağrı, “tanık” ve “tanıklık” kavramlarını düşünmeye kapı aralamıştır. Peki “Tanık” toplumsal belleğin inşasında nasıl bir rol üstlenmektedir?

Jan Assmann, toplumsal hatırlamanın biçimlerini iletişimsel ve kültürel bellek olarak ikiye ayırır ve iletişimsel belleğin yakın geçmişe ilişkin anıları kapsadığını, kişinin çağdaşları ile paylaştığı anılar olduğunu belirtmiştir. Yakın geçmişe ait anılar iletişimsel bellekte yer alır. Aynı yakın geçmişi yaşayanlarda ortak olan bu bellek, söz konusu grup, varlığını sürdürdüğü sürece vardır. Assmann, toplumsal belleğin varlığının, ancak onu taşıyan bireylerin varlığına bağlı olduğunu ifade eder. En tipik örneği kuşağa özgü bellektir. Deneyimlerin, yaşananların ve “tanık” olunanların filme alınması (belgesel ya da kurmaca, animasyon bir filmde) ise iletişimsel belleğin kültürel belleğe aktarılmasıdır. “Bugün hala canlı olan anılara, yarın artık sadece medya aracılığıyla ulaşılabilecek” (Assmann 2001, s. 54) tespiti bu makale için anlamlı bir tanımlamadır. Assmann, kültürel belleği, bir bellek tekniğinin işletilmesi gereken; din adamları, öğretmenler, yazarlar, filozoflar gibi bilgiyi taşıma yetkisi verilen kişiler tarafından taşınabilen bellek (Assmann 2001, s. 57) şeklinde tanımlar. Bu durumda, senaryo yazarları ve yönetmenler, iletişimsel belleklerini kültürel belleğe aktararak tanıklığın sürekliliğini sağlamış olurlar. Filmler, her başvurulduğunda aynı mesajı iletebilen ve zamana karşı dayanıklılığını koruyabilen tanıklıklardır. Örneğin 12 Eylül askeri darbesi üzerine yapılmış filmlerin yönetmenleri de dönemin tanığı olan farklı farklı belleklerden birini temsil eder. 12 Eylül dönemini “tanık” olarak deneyimleyen yönetmenler bu döneme dair hatırladıklarını seyirciye dolayısıyla toplumsal belleğe aktaran kişilerdir. Bu çalışma, Kadir İnanır’ın iletişimsel belleğinden toplumsal belleğe aktarma çabası olarak okunabilecek gazete haberinin bıraktığı yerden bu kez *Sen Türkülerini Söyle* filminin yönetmeni Şerif Gören’in iletişimsel belleğinden 12 Eylül’ü film aracılığıyla toplumsal belleğe aktarma çabasını anlamaya çalışacaktır. 12 Eylül’ün tanığı olan Şerif Gören, Kadir İnanır’ın “inatçı bir kayıtçı” olarak ortaya attığı “hatırlatıcı tohum” filmlerinden biri *Sen Türkülerini Söyle* filminde toplumsal belleğe aktarmak için bize ne hatırlatmaktadır?

Bir Tanıklık Filmi Olarak *Sen Türkülerini Söyle* Filminde Hatırlama

Ana Karakterin İzleğinde ‘Anında Hatırlama’ ve Hafıza

Hayri’nin ilk hatırladığı sahne, gözleri bağlı bir şekilde karanlık bir koridorda işkenceye götürülüşüdür. Bu hatırlama, annesinin “Sana bir kötülük yaptılar mı oğlum” sorusuyla tetiklenir. Bu sahne, hem yönetmenin annesinin sorusuna verdiği bir yanıt niteliği taşır hem de Hayri’nin kendi travmatik deneyimini hatırlamasını sağlar. Ancak bu hatırlama sürecinde, babasının “Hak etmiştir” şeklindeki yargısı, karakterin içsel çatışmasını ve toplumsal baskıyı da gözler önüne serer. Hayri, Walter Benjamin’in, tasvir ettiği deneyimlerini aktarmamış, dilsizleşmiş savaş alanlarından dönen (Benjamin 2020, s. 128) kişilerden biri gibidir. Gelen o kadar ağır gelmiştir ki kişiler adeta dilsizleşmiş ve yaşadıklarını anlatacak bir yol bulamamışlardır. Bir bakıma, bu film 12 Eylül hapishanelerinin deneyimini aktarabilmek ve onu anlaşılabilir kılabilmek için yapılmıştır. Hayri işkenceyi hatırlar ama annesinin sorusunu yanıtsız bırakır.

Hayri’nin bu anıyı “bir anda” hatırlaması, Ricoeur’ün *Hafıza, Tarih, Unutuş* adlı eserinde tartıştığı hafıza ve hatırlama kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Ricoeur, hafıza ve hatırlamayı iki ayrı karşıtlık üzerinden ele almıştır. Ricoeur’in ilk karşıtlığı alışkanlık ile hafıza, ikinci karşıtlığı akla gelme ve aramadır (Ricoeur 2020, s.

43-45). Alışkanlık ile hafıza, Bergson'un alışkanlık hafıza ile anı hafıza arasındaki ayrımına dayanır. Bergson, alışkanlığın bir anı olarak kabul edilebilmesi için, onun edinildiğinin hatırlanması gerektiğini belirtir. Bu hatırlama süreci ise, kendiliğinden belleğe, yani olayları tarihsel bir bağlamda kaydeden ve bunları yalnızca bir kez depolayan belleğe başvurmayı gerektirir (Bergson 2007, s. 61-63). Ricoeur, Bergson'un bu ayrımından hareketle, temel farkın "anında hatırlama" ile "zahmetli hatırlama" arasında olduğunu ifade eder. Anında hatırlama, arayışın sıfır noktasını temsil ederken, zahmetli hatırlama ise arayışın kendisidir (Ricoeur 2020, s. 47). Bergson, *Madde ve Bellek* adlı eserinde anıların bağımsız bir yapıya sahip olduğunu vurgular ve bu bağlamda, "Anı, bağımsızdır" şeklinde bir ifade kullanır (Bergson 2007, s. 100). Ona göre anılar, bireysel kontrolün ötesinde bir nitelik taşır; bu nedenle engellenemez, kontrol edilemez ve karşı konulamaz bir özelliğe sahiptir. Bu özellikleriyle anılar, şimdiki zamanda birdenbire ortaya çıkabilir. Ricoeur'ün ikinci karşıtlığı ise "akla gelme" ve "arama" arasındadır. Ricoeur, bu karşıtlığı Aristoteles'ten yola çıkarak kurar. Aristoteles'in hafıza ve anımsama üzerine yaptığı ayrımın temelinde, anının sürekliliğinin, yalnızca hatırlanmasından değil, aynı zamanda "akla gelme" olarak adlandırılan arayış sürecindeki hatırlamadan ayırt edilmesi gerektiği fikri yatar. Aristoteles, *Ruh Üzerine* adlı eserinde hatırlamanın doğasını, anı ile hatırlama arasında bir ayrım yaparak inceler. Aristoteles, hayal gücünü, zihinsel süreçlerde önemli bir rol oynayan bir yeti olarak tanımlar. Hayal gücü, duyum, görüş, akıl yürütme ve bilgi gibi diğer zihinsel yetilerden farklıdır. Duyular olmadan hayal gücünün ortaya çıkamayacağını, ancak hayal gücünün yargı ve akıl yürütme gibi süreçlerden ayrı bir işleve sahip olduğunu belirtir. Hayal gücü, istendiğinde erişilebilen bir durumdur ve özellikle hafızaya yardımcı olmak amacıyla zihinde bir imge oluşturmak mümkündür. Buna karşılık, görüşün doğru ya da yanlış olmak zorunda olduğu için bireyin kontrolünde olmadığını vurgular (Aristoteles 2019, s. 179). Aristoteles, hatırlamanın duyumsamadan ve duyu organlarındaki hareketlerden kaynaklandığını savunur. Bu hareketlerin ya da durma noktalarının ruhtan çıktığını ifade eder (Aristoteles 2019, s. 67). Belleğin zamanla bağlantılı olduğunu ileri sürer ve yalnızca zaman kavramına sahip canlıların belleğe sahip olabileceğini belirtir (Aristoteles 2004, s. 74). Belleği bir resim olarak tanımlar ve hatırlamanın, belleğin yeniden kazanılması ya da elde edilmesi olmadığını vurgular. Bir şey öğrenildiğinde ya da hissedildiğinde, belleğin yeniden kazanılmasından söz edilemez; ancak deneyim ya da durum bir kez ortaya çıktıktan sonra bellek devreye girer (Aristoteles 2004, s. 77). Aristoteles, belleğin şimdiki zaman için önceki deneyimlere dayandığını ve hatırlamanın, şimdiki zamanın bir sonucu değil, temel bir algı veya deneyimin sonucunda ortaya çıkan bir olgu olduğunu ifade eder. Ayrıca, Aristoteles, hemen hatırlayamama durumunu önemser ve basit bir anı ile çaba gerektiren hatırlama arasındaki farkı ortaya koyar. Hatırlama, amaca yönelik bir çaba gerektirir ve bu çaba sonucunda aranılan bilgiye ulaşılır (Aristoteles 2004, s. 77-79). Bu bağlamda, Ricoeur, Aristoteles'in anı kavramını bir duygu olarak nitelendirdiğini belirtir. Bir şeyi anımsadığımızda, anıyı hissettiğimizi ve bu nedenle akla gelmenin, aramanın aksine bir duygu olduğuna işaret ederek (Ricoeur 2020, s. 45) akla gelme ile arama arasındaki karşıtlığı vurgular. Akla gelme, anının zihinde kendiliğinden belirmesini ifade ederken, arama ise geçici ya da sürekli olarak unutulduğu düşünülen bir şeyin aktif bir şekilde aranmasını içerir. Basit bir anı, herhangi bir çaba olmaksızın zihinde belirirken, hatırlama etkin bir arayış sürecini gerektirir (Ricoeur 2020, s. 46).

Bu kuramsal çerçeve içerisinde değerlendirildiğinde, Hayri'nin ilk hatırladığı anı, işkenceye götürülüşüdür. 12 Eylül döneminde yaşadığı bu travmatik deneyim, anı ve kontrol edilemez bir şekilde zihnine hücum eder. "Akla gelme" ve "arama" ayrımında, tamamen bağımsız, öngörülemez ve kontrol dışı bir süreç olarak işler. İşkence sahnesi, Hayri'nin zihninde farklı bağlamlarda belirir: annesinin sorduğu bir sorudan sonra, rüyasında, annesine iş bulduğunu söylediği anda, babasının "sanki sürgüne gittiğini bilmiyoruz" cümlesinin hemen ardından ve muhbiriyle hesaplaşmasından ve onu sembolik olarak öldürmeden önce. Hayri, işkence dışında, kendisini ele veren eski arkadaşını, muhbiri de ilk gördüğü anda hatırlar. Bu hatırlama, Ricoeur'ün yine "akla gelme" kavramına uygun şekilde, anı ve istemsiz bir şekilde gerçekleşir. Tıpkı anının kontrol edilemez doğası gibi, Hayri'nin, Turgay'ın genel müdürü olduğu şirkete yaptığı ziyarette

karşılaştığı muhbiri de nefret dolu bir duyguyla aniden hatırlar. Pazarlama müdürü olarak çalışan muhbiriyle yüzleştiği sahnede Hayri'nin öfkesi açıkça ortaya çıkar. Turgay, “Eski hesap mı? Geçti o günler. İsteyerek ele vermemiş ki seni. Mecbur kalmış” diyerek Hayri'yi sakinleştirmeye çalışsa da bu sözler Hayri'nin öfkesini dindiremez. Turgay'ın bu tutumu, geçmişle hesaplaşmanın gereksiz olduğu düşüncesine dayanır. Ancak Hayri, özellikle muhbirin pazarlama müdürü olduğunu öğrendiğinde, “iyi satar” gibi ironik bir cümleyle eski hesabın kapanmadığını hissettirir. Sarlo hatırlanan anıların zamanla olan ilişkisini irdeleyerek, insanın iradesi dışında gerçekleşen hatırlama eylemine dikkat çeker. Sarlo, tıpkı bir kokunun kişinin kontrolü dışında algılanması gibi, anıların da bireyin iradesine bağlı olmaksızın zihne hücum ettiğini vurgular. Anılar, kişiyi peşlerinden sürükleyerek daha fazla hatırlamaya mecbur bırakır, çünkü ilk anda oluşan izlenim hiçbir zaman tam ve bütünsel değildir. Sarlo'ya göre, anılar ısrarcı bir nitelik taşır; belirli bir noktada zihinde egemenlik kurarak kontrol dışı bir hâl alırlar (Sarlo 2022, s. 9). Hayri'nin başına gelen tam da budur. Benzer şekilde, muhbir de Hayri'nin cezaevinden çıkmış olması nedeniyle sürekli baskı altında hisseder kendini ve takip edildiği düşüncesine kapılır. Hem Hayri'nin hem de muhbirin üzerinde egemenlik kuran kontrol dışı bir hal almasına yol açan bu durum, geçmişin kendiliğinden şimdiki zamanda var olmasına yol açmıştır. Hayri, muhbiri takip eder, başına sembolik olarak silah dayayıp öldürür. Sürgüne gitmeden muhbiri dışında eski arkadaşlarını da sembolik olarak öldürür, arkada bırakır ve sürgün cezasını çekmeye gider.

Peki İnanır'ın bu filmin de içinde olduğu filmleri hatırlaması ve *Sen Türkülerini Söyle* filminin kendisi için bu kuramsal çerçeve içinden ne söylenebilir?

‘Zahmetli Hatırlama’ Olarak Film

Filmin kendisi, filmin senaryo yazarları Şerif Gören ve Turgay Aksoy ve yönetmeni Şerif Gören¹¹, tarafından yazılmış; Gören tarafından yönetilmiştir. Ayrıca filmdeki Şerif adındaki yönetmen karakterini de Şerif Gören oynar ve Kayalı'nın dediği gibi “bir biçimde kendini temsil ederek oynaması bir gerçekliği apaçık ortaya koyar.” (Kayalı 2005, s. 3). Filmin kendisi “zahmetli hatırlama”nın ürünüdür; zihinde aranmışlardır, zihne gelmeleri için çaba sarfedilmiştir. İnanır'ın yıllar önce rol oynadığı filmleri hatırlaması ise aklına üşüşüverenler; “akla gelme”dir. Bu “akla gelme”de dikkat çeken bir başka nokta ise hatırlamanın baskıyla ilişkisine dikkat çeken bir cümlelerin olmasıdır. Jan Assmann, *Kültürel Bellek* adlı eserinde, “Hatırlamak baskıya karşı bir silahtır” (Assmann 2001, s. 88) ifadesini kullanarak hatırlamanın aynı zamanda bir direniş biçimi olduğunu savunur. Hatırlamanın, baskı ve unutuş karşısında bir savunma mekanizması olduğunu vurgular. Assmann, bellek ile zaman arasındaki ilişkiye de dikkat çeker ve “Bellek sanatı için mekân neyse, hatırlama kültürü için de zaman odur” (Assmann 2001, s. 35) der. Assmann, geçmişin yalnızca geçmişle ilişki kurulduğunda anlam kazandığını savunur. Bu bağlamda, “kim 'bugünden' 'yarına' bu biçimde bakarsa, 'dünü' yok olmaktan kurtarmak ve hatırlayarak yaşatmak zorundadır. Geçmiş, hatırlanarak yeniden kurulur” (Assmann 2001, s. 36) şeklinde bir görüş ileri sürer. Kadir İnanır'ın “sansür”lü diye tanımladığı filmleri hatırlaması ve hatırlatması da bir tür direniştir.

Film, Hayri'nin eski kız arkadaşıyla yaşadıklarını da hatırlatır. Bu hatırlama, Jan Assmann'ın hatırlamanın gerçekleşebilmesi için belirli “hatırlama figürleri”nin varlığına ihtiyaç olduğunu açıklayan kavramsal çerçeveden incelenebilir. Assmann bu figürleri üç ana başlık altında toplamıştır: “zaman ve mekâna bağlılık”, “gruba bağlılık” ve “tarihin yeniden kurulması” ve bir olayın hatırlanabilmesi için o olayın somut bir zamana ve mekâna dayanması gerektiğini belirtmiştir. Bellek, bu nedenle zamana ve mekâna ihtiyaç duyar. Zamansallık, hatırlanan olayların eski zamanlarla ya da olağanüstü olaylarla ilişkilendirilmesi ve periyodik olarak

¹¹Tunca ve Şerif'i Tunca Yönder ve Şerif Gören oynar. Hayri cezaevinden çıktıktan sonra Şerif'i sorar. Ünlü olduğunu öğrenmiştir. Yapıp ettiklerini gazetelerden okumuştur. Şerif'i ararken “sinemamız kapalıdır” yazısı dikkat çeker. Şerif, Hayri'ye iş olmadığına kahvenin yazıhanesi olduğunu söylemiştir. Filmin yapım tarihi ve Hayri'nin hapiste kaldığı süre düşünüldüğünde, eve gelen akrabalarının sözlerinden film yapımını etkileyen koşulları tahmin etmek güç değildir. “Yemek yapmayı unuttu video yüzünden” diyalog da Türkiye'de yerli yapım üretimini etkileyen video salgınına göndermedir.

hatırlanması yoluyla kazanılır. Mekânsallık ise olayın geçtiği mekânın "maddi çevresi" olarak tanımlanır ve grup, bu mekândan ayrıldığında dahi mekânı sembolik olarak yeniden kurarak birliğini sürdürür. "Gruba bağlılık" ise toplumsal belleğin varlığının, ancak onu taşıyan bireylerin varlığına bağlı olduğunu ifade eder. Bu bağlamda, toplumsal belleğin yeniden kurulabilir olması, grubun geçmişini her dönemde kendi bağlamına göre yeniden inşa etmesiyle mümkün olur (Assmann 2001, 42-46). Neslihan, Papirüs'te¹² ilk karşılaşmasından sonra Hayri'ye mesafelidir. Şerif'in telkin etmesinden sonra birlikte bir yürüyüşe çıkarlar. Hayri "Kaç defa yürüdük buradan Bebeğe hatırlıyor musun?" diye sorar. Yürüdükleri sahil, Assmann'ın deyimiyle mekânın maddi çevresidir. Birlikte gittikleri kulübeyi, kulübede yedikleri çikolataların parasını ertesi gün teslim ettiklerini hatırlarlar. Bu konuşma geçmişte parayla kurdukları ilişkinin, Hayri'nin tüm eski arkadaşları ve evine gelen akrabalarının parayla kurduğu ilişkiden farklılığının altını çizer. Neslihan artık Bebeğe kadar yürüyemez. Arabaya binerler, hatırladıkları kulübün önünden geçerler ve Hayri'nin deyimiyle Neslihan'ı ilk kez sıkıştırdığı banka gelip otururlar. "Çok şey değişmiş ama o duruyor burada" der Hayri ve "Yeniden beraber olsak. Eskisi gibi. Aradaki zamanı unutsak" diye sorar. Neslihan'ın bu soruya verilecek bir yanıtı yoktur. Sadece gitmesi gerekir. Neslihan ile konuşması, Hayri'nin Neslihan'a geçmişini hatırlatması Halbwach'ın 'başkalarının belleğinin benim belleğime yardıma gelir, benim belleğim kendine onların belleğinden destek alır' tespitini doğrular.

Filmin kendisi, yönetmenin iletişimsel belleğinin kültürel belleğe aktarılmasıdır. Gören filmin yönetmeni olarak tanık olduğu bir dönemle ilgili deneyimine artık sadece (ilgili yazı, röportaj vb. dışında) bu filmi aracılığıyla ulaşılabilir. Kaldı ki inanır da kendi döneminin bir tanığı olarak rol oynadığı filmleri kamuoyuna açıklama yaparak kendi çağdaşlarının bildiği ve onlarla paylaştığı iletişimsel bellekteki bilgileri toplumsal belleğe aktarmak istemiştir. Artık, filmin kendisine her başvurulduğunda söylenecek, hatırlatılacak sözü vardır. Connerton, birbirinden temelden farklı iki toplumsal pratiği ayırt eder. Bunlardan birinci eylem türü bedenleştirme pratiği, ikinci eylem türü kaydetme pratiğidir. Bilginin depolanıp depodan çıkarılışına yarayan baskı, ansiklopediler, dizinler, fotoğraflar, ses bantları, bilgisayarlar gibi çağdaş araç gereç ve icatların hepsi, insan organizmasının bilgi alışverişinin sona erdiği andan çok sonralarına dek bilgilenimi ele geçirip elde tutma yolundaki eylemlerimiz için gereklidir. Amaçlı eylemlerimizin ürünü olan bu tür eylemlerin tümü "kaydetme" pratikleridir (Connerton 1999, s. 114-115). Genel olarak filmler özel olarak bu film amaçlı eyleme girer.

Hayri'nin cezaevindeki arkadaşlarını anlatması, aynı koşu da kaldığı arkadaşıyla karşılaştığında yaptığı sohbet ile eski arkadaşlarıyla ilişkisi farklıdır. Hayri'nin annesi ve kız kardeşiyle oturup dertleştiği babasının yine dalga geçtiği bir sahne vardır. Annesinin dizinin dibinde yerde oturmuş, annesi saçlarını okşarken cezaevindeki günlerini hatırlamakta ve anlatmaktadır. "İşte böyle anam. Zordu. Güzel yanları da vardı. Dostluklar, arkadaşlıklar vardı. Bir gün beni bir yere götürmüşlerdi. 1 ay filan. Sonra aynı yere geri getirdiler. Demir parmaklıklar açılıp içeri attılar ya işte o zaman içim rahatladı. Beni bir kucakladılar. Gözlerimiz nasıl parladı. Bırakır mıyım ben sizi. Bırakmazsın bizi." Bu zahmetli hatırlamanın ürünüdür. Annesinin dizinin dibinde oturmuş geçmişe bakmış ve cezaevinde yaşadıklarını hatırlamıştır. Yönetmen geçmişini anlattığı sahnede "İşte böyle anam. Zordu" diyerek başlamasını tercih etmiştir. Zor olan kısmı değil seyircinin yaşadıklarının "güzel yanları" nı bilmesini istemiştir.

Filtrelenen Hatıra, Ufalanın Bellek: *Sen Türkülerini Söyle* Filminde Hatırlama

Traverso belleği, kaynağını deneyimden aldığı için son derece öznel olarak tanımlar ve sürekli dönüşüm halinde olan açık hava çalışma sahasına benzetir. Aynı zamanda anının zayıflaması, aşınması, ufalanması ve

¹²1972 yılında önce Ses sinemasının üstünde, 1977 yılında çıkan yangından sonra Ayhan Işık Sokak'ta açılan yazarların, tiyatro ve sinemacıların buluşma yeri olan ünlü mekân.



giderek silinmesi yönünde de olabileceğini hatırlatır. Traverso belleğin bir inşa olduğunu, sonradan edinilen bilgiler ve yeni bilgilerle şekillenen düşünme süreçleri, deneyimlerle filtre edildiğine işaret eder. Dolayısıyla ona göre anıyı aşındıran, zayıflatan tek şey zaman değildir (Traverso 2020, s. 20-21). Kişiyi değiştiren başka deneyimlerle daima filtre edilir. Traverso'nun filtreleme tanımı Hayri'nin arkadaşlarının 1980 öncesi olayları hatırlamamalarını ve Hayri özelinde uğruna bedel ödeyenleri önemsemeyişlerini açıklar. 1980 sonrası dönemin deneyimi Hayri'yi değil, Aytekin'i değil ama Tunca, Şerif, Turgay ve Neslihan'ı değiştirmiştir. Papirüs'te Turgay "ne iş yapabilirsin. Sen mali bölümdeydin değil mi?" diye sormuştur. Turgay'ın hayata bakışıyla belleği filtre edilmiştir. Şerif "Oda arkadaşısınız. Ne çabuk unuttun baskını" deyince "Ne baskını" diye sorar. Sadece hangi bölümde olduğunu değil, yurdu bastıklarını, olup bitenleri de hatırlamamaktadır Turgay. Bu diyaloglar sadece Traverso'nun anıların aşınmasına etki eden filtrelemeye değil aynı zamanda Jan Assmann'ın grubun geçmişi her dönemde kendi bağlamına göre yeniden inşa etmesine de örnektir.

Hem Neslihan ile Hayri'nin hem Hayri ve eski arkadaşlarının anıları Jan Assmann'ın iletişimsel bellek diye adlandırdığı yakın geçmişlerine ait anılardır. Hayri'nin Neslihan ile daha önce anı biriktirdikleri mekânda yürümeleri, cezaevinden arkadaşı Aytekin ile "bak yine beraberiz işte. İçeride bize yaptıklarını unutmuyuz?" cümlesi aynı geçmişe sahip kişilerin anılarını paylaşmasına örnektir. Hayri'nin cezaevinden çıktıktan sonra eski arkadaşlarıyla yakın ve ortak geçmişe ait olan anıları paylaşması, Assmann'ın toplumsal belleğin yeniden kurulabilir olması ve grubun geçmişi her dönemde kendi bağlamına göre yeniden inşa etmesiyle mümkün olur (Assmann 2001, 42-46) tespitini hatırlatır. Örneğin, Hayri'nin muhbir defterini "eski hesap" olduğu için kapatmalıdır. Yine eski arkadaşlarıyla sürgüne gitmeden vakit geçirdiği uzun günün sonunda Tunca'nın "Onca yılı boşuna yaşadın. Ne uğruna" diye sorgulaması eski arkadaşlarının ve ilişkide oldukları kişilerin nezdinde Hayri'nin yakın geçmişinin "uğruna boşuna harcanmış yıllar" olmasıdır. Gürbilek'in tanımladığı gibi bir yanda işkence ve sürgün diğer yanda dönüşen, yeni Türkiye'ye ayak uyduran kişiler vardır. Arkadaşları işte bu diğer yandadır. Sürgüne gitme zamanını öğrenince "o vakte kadar bizimlesin" der Tunca Hayri'ye. Hayri tüm bu son vakitlerde, daha önce diskoda, Papirüs'te, şirkette, kahvede olduğu gibi, konuşulan konulara, seyredilen maça, içilen içkilere, danslara yabancısıdır. Mangal partisinde eski arkadaşları geçmiş üzerine bir sorgulama yaparlar. Sarhoşlardır ve Hayri'nin yeniden bir bedel ödeyecek olmasıyla tetiklenir Tunca ve "nereden nereye" diye sorar Turgay'a. Turgay kendisini aklamaya çalışır. Tunca "az çekmedin be Turgay 8 sene" der. "Dürüst olacağız diye hiçbir şeye tenezzül etmeden. Akıl işte. Bir şeye yarasaydı bari" diye dertlenir. Tunca insan ne için yaşar diye sorar? Şerif de "film, antika arabalar ve kadınlar" uğruna yaşanacağını söyler. Tunca, Şerif'in kendisini anlattığını; insan bunun için yaşar sorusunun yanıtında hem fikir olduğunu ifade eder. Turgay "çocuklarına güzel bir gelecek" bırakmak için insanın yaşayacağını söylese de Tunca paradan başka bir şey düşünmediğini yüzüne vurur. Tunca, Hayri'ye sorar Ama Hayri yanıt vermez. Yanıtı yine Tunca verir: "Ulan sen onca yılı boşuna harcadın. Ne uğruna". Bu birbirlerini ve kendilerini sorgulamalar sonunda "bir şeye ihtiyacın olursa yaz" demeye devam ederken Hayri ayrılır yanlarından.

Sarlo, "anlatma"nın deneyimle ilişkisine değinir ve deneyimsiz tanıklık olmayacağını ama anlatmadan da deneyimin olamayacağını belirtir (Sarlo 2022, s. 21.) Sarlo'ya göre deneyimin herkesin olabilmesinin koşulu söze dökmektir. Söze dökmek suskun deneyimi azat eder, unutulmaktan kurtarır. Deneyimi söze dökersek onu iletebilir ve herkesin kılabiliriz diyen Sarlo, deneyimin anlatılması, olayın gerçekleştiği andan başka bir zamansallığa taşınması, anlatı deneyiminin yaşandığı değil hatırlandığı anda kaydedilmesine ve anlatının her yinelemeye güncellenmesine dikkat çekmiştir. Bu bağlamda film, Şerif Gören'in deneyiminin herkesin kılınması çabası; 1980 darbesinden 6 yıl sonra tanıklığın deneyime dönüşmesi, suskun deneyimin herkesin olabilmesi için söze dökülmesi çabası olarak okunabilir.

Sonuç

Sen Türkülerini Söyle filmi, belleğin toplumsal çerçevesinin nasıl çizildiğini göstermesi bakımından önemli bir örnektir. Filmin ana karakteri Hayri ve arkadaşlarının karşılıklı olarak birbirlerini hatırlamaya teşvik ettiği gözlemlenmiştir. Hayri çoğu durumda suskundur; mağduriyetini açıkça ifade edememiştir. Film, 12 Eylül dönemine ilişkin bir yandan işkence, sürgün, korku ve sindirme politikalarının sonuçlarını, diğer yandan 24 Ocak kararları ve yeni liberal politikaların yarattığı tüketim kültürü ve zenginleşen kesimleri resmetmektedir. Bu ikili yapı, 1980 sonrası Türkiye'sinin kültürel yarılmasını (Gürbilek) açıkça ortaya koyar. Kenar mahallelerdeki yaşam mücadelesi ile reklam dünyasının parıltılı yüzü; işkence görenler, sürgünden dönenlerle susup kapının arkasından bakanlar; dönemin mağdurlarıyla yeni düzende zenginleşen ve mağdurları umursamayanlar arasındaki tezat, filmin temel izleklerinden birini oluşturur.

Filmin kendisi 12 Eylül sonrasında yaşananlarının ele alındığı ilk filmidir. Film bellek çalışmaları ve tarihçilerin tartışmalarının içinden incelediğimizde yönetmen Şerif Gören tanıktır ve filmin yönetmeni kendisinin tanıklığını filmin yan karakterlerinden birini oynayarak pekiştirmiştir. Gören yaşanmış olayları öznel bir süreç olarak hatırlamış ve filmin ana karakteri aracılığıyla hatırlatmıştır. Filmler, 12 Eylül gibi travmatik olayların yaşandığı dönemlerde kendini ifade etme imkânı bulamayan bireylere, sinema aracılığıyla “anlatılarını kurma cesareti” (Ricouer) veren bir olanak sunar. Bu bağlamda, *Sen Türkülerini Söyle*, resmi belleğin karşısında alternatif bir belleğin inşasına katkıda bulunma çabası olarak değerlendirilebilir.

Filmin kendisi “zahmetli hatırlama”nın ürünüdür. İnanır'ın yıllar önce rol oynadığı filmleri hatırlaması ise aklına üşüşverenler; “akla gelme”dir. Geçmiş, hatırlanarak yeniden kurulmuş (Assmann) ve Kadir İnanır iletişimsel belleğinde kalan 12 Eylül filmleriyle ilgili bilgiyi aktarmış; unutulmamasını sağlamıştır. 1980 darbesinin faileri yargılanmadığı, geçmişle hesaplaşmadığı için 12 Eylül yaşanmış ve bitmiş bir olay olmaktan çıkmamıştır ama İnanır gibi “inatçı kayıtçılar” sayesinde hem de yapılan filmlerle toplumsal bellek yitimine direnç gösterilebileceği örneklenmiştir. Bu bağlamda yönetmenler/oyuncuların resmi bellek dışındaki farklı belleklerden biri ve dönemin tanığı olarak iletişimsel bellekten kültürel belleğe aktardıkları yapıtlarının dolaşıma girmesiyle toplumsal belleğin inşasında oynadıkları rol somutlaşmıştır. Filmin kendisi ve adının geçtiği 12 Eylül filmleriyle ilgili bir tartışma, 12 Eylül üzerine yapılan ilk film olarak sinema alanının içinden geçmişle yüzleşmenin vesilesi olmuş; değerli oyuncu Kadir İnanır'ın “inatçı kayıtçı” (Connerton) olarak filmle ilgili yaptığı açıklamalar, hatırlamanın toplumsal boyutunu somutlaştırmıştır. İnanır, iletişimsel belleğinden toplumsal belleğe aktarım yapmış ve böylece 1980 darbesinden altı yıl sonra çekilen *Sen Türkülerini Söyle* filmini “hatırlatıcı tohum” (Halbwach) işlevi gören filmlerden biri olarak hatırlatmış; geçmişin yeniden kurulmasına katkıda bulunmuştur. Hem Kadir İnanır hem de Şerif Gören, bellek ve tarih çalışmalarında kilit bir figür olan “tanık” rolünü üstlenmişlerdir.

Sen Türkülerini Söyle filminde Hayri'nin ilk hatırladığı işkencedir. İşkence dışında kendini ele veren muhbir arkadaşını da bir anda nefretle hatırlar. Bu iki hatırlama “akla gelme” kavramına karşılık gelir (Aristoteles, Ricouer). Hayri'nin kontrol edemediği şekilde aklına üşüşmüş zihnine adeta hücum etmiştir (Sarlo). Filmin kendisi ise zahmetli hatırlamadır, arayışın kendisidir. Sinema, bu anlamda bir kaydetme pratiği olarak değerlendirilebilir ve filmler, amaçlı eylemler (Connerton) olarak toplumsal belleğin yeniden inşasına katkıda bulunur. Filmde, Jan Assmann'ın hatırlama figürlerinden “mekânsallık” ve “gruba bağlılık” öne çıkmaktadır. Hayri'nin eski arkadaşlarıyla yaşadığı anılar, toplumsal belleğin yeniden kurulabilir olduğunu gösterir. Ancak, 12 Eylül'ün dönüştürdüğü zihniyet, bu anıların filtrelenmesine ve yeniden inşa edilmesine neden olmuştur. Hayri'nin arkadaşları için geçmiş, kendi yaşadıkları bağlamda yeniden yorumlanmış ve “eski günler”in anlamı değişmiştir. Hayri'nin en yakın arkadaşlarının Hayri ile ilgili geçmişi hatırlamalarında anının zayıflamasının, ufalanmasının ve “eski günler”in filtrelenmesine örnektir.

Gören, kendi deneyimini sinema aracılığıyla söze dökerek, suskun kalmış bir dönemin sesini duyurma çabasına girişmiştir. Film, bu anlamda bir söze dökme eylemidir. Ancak Hayri, suskunluğunu korumuş ve acısını dile getirememiştir. Onun sesi, filmde de görülen Çağdaş Türkü grubunun filme adını veren *Bekle Beni* şarkısı aracılığıyla duyulur.

Benjamin *Son Bakışta Aşk* adlı kitabında Proust İmgesi adlı bölümde deyim yerindeyse şiir tadında bir benzetme yapar ve Penelopeia tülü¹³ üzerinden hatırlama, hafıza ve yapıt arasındaki ilişkiyi açıklar. Hatırlayan yazar için önemli olan, kendi hatırası değil, hafızasının dokuduğu ağıdır; hatırlamanın Penelopeia tülü. Bunun aynı zamanda unutuşun da bir imgesi olabileceğini öne süren Benjamin, “Hatıranın atkıya, unutuşunsa çözgüye denk düştüğü bu kendiliğinden hatırlama” çabalarımızın; gecenin ördüğünü gündüzün çözdüğü, unutuşun içimizde dokuduğu hayat halısının tamamlanmamış birkaç örgü ucunu elimizde tuttuğu-muzdan söz eder (Benjamin 1993, s. 219-220).

Sen Türkülerini Söyle bize nasıl bir ağ dokumuştur? Neyi hatırlatmıştır? Hayri belki de üç eski arkadaşını geçmişe gömerken, eski günler gözüne bir an görünmüştür (Benjamin). Geçmişin geçmişliği gözünde bir yaş olmuştur. Gerçek oradadır. Üç eski arkadaşın sarhoş, “bir şeye ihtiyacın olursa ara” deyişlerindedir. Hayri’nin onları gözü yaşlı eliyle vurur gibi yapışı bundandır. Onları gözü yaşlı ama gözü arkada kalmadan “vurur”, “öldürür” ve sürgüne gider. *Bekle Beni* şarkısında denildiği gibi; Hayri acıya alışmamayı seçmiştir. Giderken, sanki, mahallede arkadaş olduğu ama annesinin oynamasına izin vermediği Ozan adındaki çocuğa seslenmiştir. Acıları unutmadan söylenecek türkülerin hatırlandığı bir ağ dokunmalıdır. Umudun atkısının acının çözgüsüyle örüldüğü...Ozan, Hayri’nin “bekle beni küçüğüm” diye seslendiği umuttur. Film, alını ak başı dik, utanılacak bir şey yapmayan nice Hayri’leri hatırlatmıştır. Hayri, elbet bir gün geri dönecektir. Bekle beni demiştir Ozan’a. Bekle, “sen türkülerini söyle” ve gülümse...



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri	Ahsen Deniz Morva Kablamacı (Doç. Dr.)
Author Details	¹ İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Tv ve Sinema Bölümü, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye 0009-0006-7991-7840 admorva@istanbul.edu.tr

Kaynakça | References

- Adanır, O. (1996). Gerçeklerden kaçamayız. S. M. Dinçer (Haz.). Türk sineması üzerine düşünceler içinde (3-17). Ankara: Doruk Yayınları.
- Andrew, D. (1984). Film in the aura of art. Princeton: Princeton University Press.
- Aristoteles (2004). Doğa bilimleri üzerine (E. Günçe, Çev.). (2. Basım). İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Aristoteles, (2019). Ruh üzerine (Ö. Aygün, Y.G. Sev, Çev.). (2. Basım). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Assmann, A. (2020). Kanon ve arşiv (Z. Can, Çev.). Kolektif hafıza kitabı içinde. Ankara: Dipnot Yayınları, 283-287.
- Assmann, J. (2001). Kültürel bellek. (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

¹³Odysseus’un karısı kocasını beklerken bütün taliplerini reddetmiş, onlara örmekte olan büyük bir tülü olduğunu, bunu tamamlamadan evlenemeyeceğini söylemişti. Gündüz dokuduğu kısımları gece söküyordu.



- Barash, J. A. (2007). Belleğin kaynakları (Ş. Öztürk, Çev.). *Cogito Dergisi*, 11-22.
- Bekle Beni (1986). *Bekle Beni içinde [Albüm]*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Belge, M. (1990). 12 Eylül filmi henüz yapılmadı, *Beyazperde Dergisi* (8), 3-8.
- Belge, M. (1993). 12 yıl sonra 12 Eylül (3. Baskı). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Benjamin, W. (1993). Proust imgesi (O. Koçak, Çev.). *Son bakışta aşk içinde*, 217-248.
- Benjamin, W. (2004). Tarih kavramı üzerine (A. Cemal, Çev.). (5. Baskı). *Pasajlar içinde*, 37-49.
- Benjamin, W. (2020). Hikaye anlatıcısı: Nikoley Leskov'un eseri üzerine gözlemler (T. Turan, Çev.). *Kolektif hafıza kitabı içinde*, 127-133.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve bellek* (I. Ergüder, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Birincioğlu, Y. D. (2010). *Darbenin sinemadaki izdüşümleri: hatırlama kültüründen unutma kültürüne*. (Yüksek Lisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bodwell, D. (1989). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- Connerton, P. (1999). *Toplamlar nasıl anımsar?* (Ö. Arıkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çalışkan, M. (2006, 7 Haziran). *Yeşilçam 12 Eylül ile yüzleşiyor*, Haber7. Erişim adresi: <https://www.haber7.com/kultur/haber/161998-yesilcam-12-eylulle-yuzlesiyor>.
- Çayırılı, K. (2006/2007). Peliküle düşen siyaset: 12 Eylül sineması var mı? *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, (18/19), 147-149.
- Elsaesser, T. (2014). *German cinema - terror and trauma: Cultural memory since 1945*, New York: Routledge.
- Esen, Ş. (2019). *80'ler Türkiye'sinde sinema*. (3. Baskı). İstanbul: Su Yayınları.
- Friedlander, S. (2016). *Nazi Almanyası ve yahudiler Cilt 1* (A. Selman, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gadamer, H. G. (2009). *Hakikat ve yöntem Cilt 2* (H. Arslan, İ. Yavuzcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Görücü, B. (2007). 12 Eylül'ü anlamak. *Yeni Film Dergisi*, (13), 27-25.
- Grainge, P. (2003). *Memory and popular film*, Manchester: Manchester University Press.
- Gürbilek, N. (2007). *Vitrinde yaşamak* (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Halbwach, M. (2017). *Kolektif hafıza* (B. Barış, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları
- Halbwach, M. (2022). *Hafızanın toplumsal çerçeveleri* (3. Baskı). (B. Uçar, Çev.). Ankara: Heretik.
- Halbwachs, M. (2007). *Kolektif bellek ve zaman* (Ş. Demirkol, Çev.). *Cogito Dergisi*, (50), 55-76.
- Hirsch, M. (1997). *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the holocaust*, New York: Columbia University Press.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık anıları*. (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Huyssen, A. (2003). *Present past*. Stanford: Stanford University Press.
- Kaplan, E. A. (2005). *Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature*. NJ: Rutgers University Press.
- Kara, M. (2012). *Sinema ve 12 Eylül*. Ankara: Klaros Yayınları.
- Karadağ, N. (2008). *Toplumsal belleğin sinematografik sunumu: 2000 yılı sonrası Türk sinemasında 12 Eylül filmleri*. (Yüksek Lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karadoğan, A (2005). *Film çeviriyorum abi*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Kayalı, K. (2005). *Önsöz: gecikmiş bir Şerif Gören kitabı*. Film çeviriyorum abi içinde (A. Karadoğan). Ankara: Phoenix Yayınevi, 1-7.
- Kilbourn, R. (2010). *Cinema, memory, modernity: The representation of memory from the art film to transnational cinema*, New York: Routledge.
- King, N. (2000). *Hermeneutics, reception aesthetics, and film interpretation*, in *Film Studies* (J. Hill and P. C. Gibson, eds.), (M. İri, Çev.). Oxford: Oxford University Press.
- Kocabıyık, İ. (2007). 12 Eylül filmlerinde mazi kalbimde bir yaradır. *Yeni Film Dergisi*, (13), 36-42.
- Kuhn, A. (2002). *An everyday magic: Cinema and cultural memory*, London: I. B. Tauris.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory: The transformation of American remembrance in the age of mass culture*, New York: Columbia University Press.
- Maktav, H. (2000). *Türkiye Sinemasında tarih ve siyaset*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Nora, P. (2006). *Hafıza mekanları* (M.E. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Yayınevi.
- Olick, J. K., Vinitzky-Seroussi, V., Levy, D. (2020). *Kolektif hafıza kitabı* (A. Can, Ü. Keskin, T. Özbek, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Özen, S. Ç. (2010). Bellek mekanı olarak televizyon: Bu Kalp Seni Unutur mu?, *Mülkiye Dergisi*, 34 (269), 171-194.
- Özgüç, A. (bty). *Türk filmleri sözlüğü 2. Cilt*. İstanbul: Sesam Yayınları.

- Radstone, S. (2010). Cinema and memory, in *Memory: Histories, theories, debates* (S. Radstone and B. Schwarz, Eds.), New York: Fordham University Press.
- Ricouer, P. (2020). Hafıza, tarih, unutuş (M. E. Özcan, çev.). (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sancar, M. (2010). Geçmişle hesaplaşma (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sarlo, B. (2022). Geçmiş zaman. (P.B. Charum, D. Ekinci, Çev.). (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gören, Ş. (1986). (Yönetmen). *Sen Türkülerini Söyle* [Film]. İstanbul: Uzman Filmcilik
- Scognamillo, G., Atam, Z., Söylemez N. (2006/2007). 12 Eylül'den Günümüz Sinemasına: Giovanni Scognamillo ile söyleşi, *Yeni İnsan Yeni İnsan Dergisi*, (18-19), 150-157.
- Sinha, A. and McSweeney T. (2009). *Millennial cinema: Memory in global film*, London: Wallflower Press.
- Sönmez, S. (2012). Toplumsal bellek ve sinema: Türkiye sinemasında travmatik temsiller. (Doktora tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Staiger, J. (1992). *Interpreting film: Studies in the historical reception of American cinema*, Princeton: Princeton University Press.
- Sturken, M. (1997). *Tangled memories: The vietnam war, the aids epidemic, and the politics of remembering*, Berkeley: University of California Press.
- Suner, A. (2016). *Hayalet ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Susam, A. (2021). *Toplumsal bellek ve sinema* (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sutton, D. (2009). *Photography, cinema, memory: The crystal image of time*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Traverso, E. (2020). Geçmiş kullanma kılavuzu (I. Ergüden, Çev.). (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Turim, M. (1989). *Flashbacks in film: Memory and history*, New York: Routledge.
- Uğur, G. (2016). 12 Eylül sineması ve parçalanmış kişilikler: *Sen Türkülerini Söyle* filminin travma teorisi çerçevesinden analizi, 1(2), *SineFilozofi Dergisi*, 23-46.
- Walker, J. (2005). *Trauma cinema: Documenting incest and the holocaust*, Berkeley: University of California.
- White, H. (2013). Tarihsel olay (S. Peker, Çev.), *Cogito dergisi* (73), 61- 86.
- Yaylagül, L. (2018). *Sinema toplum siyaset*. Ankara: Dipnot Yayınları.