

# AZINLIK FİMLERİ: TARİHİN YENİDEN İNŞASI VE KOLEKTİF BELLEK



Serhan Mersin

Ankara Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü

## Öz

Bu çalışma, tarih ve sinema ilişkisini temel alarak yakın tarihimizde azınlıkların başından geçen olayların işlendiği *Salkım Hanım'ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999), *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoglu, 2005), *120* (Murat Saraçoğlu ve Özhan Eren, 2008) ve *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu, 2009) filmleri üzerinden azınlık filmlerinin egemen söylemi yeniden kurup kurmadığını ve ulusalcı/milliyetçi yaklaşımlarla nasıl benzerlikler gösterdiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Ayrıca, bu filmlere getirilen tarihsel yaklaşımın Schudson'un kolektif bellekteki çarpıtma süreçleriyle (uzaklaştırma, araçsallaştırma, öyküleştirme ve uzlaşısallaştırma) uyum gösterme biçimleri araştırılmaktadır. Azınlıklarla ilgili filmlerin çoğunluğu, seyirciye sunulmuş biçimleri ve olaylara yaklaşımlarıyla resmi tarih tezlerinin yeniden üretilmesini sağladıkları iddialarına maruz kalmıştır. Yükselen milliyetçi dalgaya uyarak bu olaylarda tüm sorumluluğu, bu olayların planlanmasının ilk elden bir devlet politikası olduğu gerçeğini göz ardı ederek birkaç kişiye yüklemek ve bu anlayış doğrultusunda devlet politikalarını temize çıkarmaya, suçun Türk olmayan unsurlara atılarak yapılanların hakedildiğini savunmaya, sonuç olarak ulusalcı/milliyetçi politikaları güçlendirmeye çabaladıkları iddialarıyla eleştirilmişlerdir. Bu çerçevede bu filmlerin, tarihi, dizilerden ve/veya filmlerden öğrenen yeni kuşaklara geçmişin sapıtılmış veya utangaç biçimleriyle, kısmi bir gerçeklikle sunulmasına neden oldukları; dahası, kolektif belleğin çarpıtılarak resmi tarih tezleri etrafında yeniden inşa edilmesine hizmet ettikleri ileri sürülmüştür. Bu nedenle azınlık filmlerinin irdelenmesi, tarihe eleştirel bakan yaklaşımlar sayesinde toplumsal bir yüzleşme gereğini açığa çıkarmaya yardım edebilecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Azınlık filmleri, azınlıklar, sinema ve tarih, kolektif bellek, toplumsal yüzleşme.



## Minority Films: Reconstruction of History and Collective Memory

### Abstract

Through a critical analysis of the relationship between history and cinema, this article investigates whether minority films contribute to the reconstruction of the dominant discourse about the experiences of minorities and whether they are parallel with nationalist approaches to history. Through an examination of *Mrs. Salkim's Diamonds* (Tomris Giritlioğlu, 1999), *Waiting for the Clouds* (Yeşim Ustaoglu, 2005), *120* (Murat Saraçoğlu and Özhan Eren, 2008) and *Pains of Autumn* (Tomris Giritlioğlu, 2009), all films about the historical experiences of minorities in Turkey, this article problematizes whether the historical approach of these films is consistent with Schudson's definition of the distortion of collective memory processes, i.e., distanciation, instrumentalization, narrativization, and conventionalization. Most of the popular films about minorities have been condemned for regenerating official historical theses through their modes of presentation and approaches to the facts. These films have been criticized for depicting those events as individual cases rather than systematic practices or policies of the state, thereby ascribing all the responsibility to individuals. In most cases, non-Turkish factors are blamed, suggesting that what was done to minorities was deserved. In this circumstance, these films contribute to the presentation of the history in a timid format with a partial or distorted version of the reality they represent, thus misleading a new generation who are learning about history from TV series and films. Therefore, evaluating minority films will assist in revealing the need for confronting history through critical approaches to the past.

**Keywords:** Minority films, minorities, cinema and history, collective memory, confronting the past.

## Giriş

Walter Benjamin, *Pasajlar* (2009) kitabında Paul Klee'nin *Angelus Novus* adlı eserinde betimlenen bir melekten bahseder. Bu meleğin görünüşü bildiğimiz meleklerden farklıdır, bakışlarını dikmiş olduğu şeyden gözleri, ağzı ve kanatları açık bir şekilde kaçma arzusundadır. Benjamin'e göre bu melek tarihin meleğidir:

Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır (Benjamin, 2009, s. 42).

Benjamin için tarihin meleği geçmişe bakarak tarihi doğrulama iddiasında değildir; geçmişte meydana gelen yıkıntıların, acıların geri döndürülemeyeceğini bilir. Zira, ilerleme denen güç sayesinde gelecek, geçmişin felaketleri üzerinden yükselir. Ne kadar istese de tarihin meleği geçmişi temize çekemez, yaşananları yok sayamaz. Lakin yapabileceği bir şey vardır: Geçmişte yaşananları anlamayı, hatırlamayı sağlamak, acıların, husumetle tutulan çetelelerle değil; karşılıklı anlayışla, toplumsal yüzleşmeyle üstesinden gelinebileceğini, sefil bir döngüden ancak böyle çıkılabileceğini göstermek.

Her ulusun geçmişinde sadece kazanılan zaferlerin değil, toplumsal çatışmaların ve başarısızlıkların yaşandığı dönemler olmuştur. Bu coğrafyada Varlık Vergisi Kanunu, 6-7 Eylül Olayları, Ermeni Tehciri, 1934 Trakya Yahudi Olayları, Nüfus Mübadeleleri gibi Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının hemen öncesinde ve sonrasında meydana gelen olaylar, azınlık karşıtı nitelikleriyle İttihat Terakki Cemiyeti'nden başlayıp günümüze değin süren Anadolu'nun

homojenleştirilmesi ve Türkleştirme politikalarının bir sonucudur. Bu politikaların amacı, Türkiye Cumhuriyeti topraklarında yaşayan herkesi öncelikle Türk (ve Müslüman) olarak tanımlamayı, bu tanımlama sayesinde ulus-devletin inşasının ve devamlılığının elde edilmesini, son aşamada asimilasyonu, asimilasyonun yapılamadığı süreçlerde ise gayri Türk unsurların yerlerinden, yurtlarından, binlerce yıldır yaşadıkları topraklardan uzaklaştırılmasını sağlamaktır. Geçmişte meydana gelen olayların konuşulmaya, tartışılmaya başlanması hem tarih halısının altına süpürülmüş gerçeklerin gün yüzüne çıkartılmasını, hem de Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin ve halklarının geçmişiyle yüzleşmesini ve vicdanların hafifletilmesini, bir daha aynı olayların tekrar etmesinin engellenmesini temin edebilecektir.

Tarih ve sinema arasındaki kapsamlı ilişki, *prima facie*, sinemanın var olanı kaydetme aracı olarak tarihe yardım etmesi, tarihin ise barındırdığı geniş konu birikimiyle sinemaya hem dramatik hem de belgesel yapımların oluşturulmasında kaynak sağlamasıyla ifade edilebilir. Sinemanın ilk doğduğu gündən bu yana konusunu tarihsel olaylardan, olgulardan alan filmler çekilmiştir. Türkiye sinemasının da tarihsel yapımlara uzak olduğu söylenemez, özellikle yakın tarihimizle ilgili olarak yapılan TV ve film çalışmaları her dönem revaçta olmuştur. Örnek olarak son dönemlerde çekilen 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül askeri darbe dönemlerini anlatan, yapımcılıklarını Tomris Giritlioğlu'nun yaptığı *Hatırla Sevgili* ve *Bu Kalp Seni Unutur mu?* TV dizileri, Atıl İnaç'ın *Zincirbozan* (2007), Ömer Uğur'un *Eve Dönüş* (2006), Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez'in *Beynelmilel* (2006) gibi filmleri verilebilir.<sup>1</sup> *Salkım Hanım'ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999), *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoglu, 2005), *120* (Murat Saraçoğlu ve Özhan Eren, 2008) ve *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu, 2009) gibi filmler ise azınlık olaylarını tema olarak seçerek tekrar tartışmaya açmıştır. Ne var ki, azınlıklarla ilgili filmlerin çoğunluğu, seyirciye sunulmuş biçimleri ve olaylara yaklaşımlarıyla resmi tarih tezlerinin yeniden üretilmesini sağladıkları iddialarına maruz kalmıştır. Yükselen milliyetçi dalgaya uyarak bu olaylarda tüm sorumluluğu, bu olayların planlanmasının ilk elden bir devlet politikası olduğu gerçeğini göz ardı ederek birkaç kişiye yüklemekle eleştirilmişlerdir. Bu anlayış doğrultusunda devlet politikalarını temize çıkarmaya, suçun Türk olmayan unsurlara atılarak yapılanların hak edildiğini savunmaya ve ulusalcı/milliyetçi politikaları güçlendirmeye çabaladıkları iddia edilmiştir. Bu çerçevede bu filmlerin, tarihi, dizilerden ve/veya filmlerden öğrenen yeni kuşaklara geçmişin çarpıtılmış veya "utangaç" biçimleriyle, kısmi bir gerçeklikle sunulmasına neden oldukları; dahası, kolektif belleğin çarpıtılarak resmi tarih tezleri etrafında yeniden inşa edilmesine hizmet ettikleri söylenebilir. Bu makalede, tarih ve sinema ilişkisini temel alarak yakın tarihimizde azınlıkların başından geçen olayların işlendiği filmlerin egemen söylemi yeniden kurup kurmadığı, ulusalcı/milliyetçi yaklaşımlarla nasıl benzerlikler gösterdiği ve bu filmlere getirilen tarihsel yaklaşımın Schudson'un (2007) kolektif bellekteki çarpıtma dinamikleriyle uyum gösterme biçimleri incelenecektir.

<sup>1</sup> 1980'den 2000'li yıllara sadece 12 Eylül dönemine değinen otuz sekiz film ve dizi yapılmıştır (Doğruöz, 2009, s. 234).

## Tarih Sinema İlişmesine Dair İki Soru

Geçmiş anlatmak için farklı yollar kullanılabilir. Bunlardan bir tanesi tarihin kâğıt üzerinde yazılı olarak anlatılmasıdır. Bir diğeri ise görsel araçlardan, özellikle de filmde yararlanmaktır. Bu iki yöntemin de kendine özgü biçimleri, değerlendirilme ölçütleri ve birbirine kıyasla üstünlükleri vardır. Rosenstone'un deyişiyle, “bir film bir kitabın, bir kitap da bir filmin yapabileceğini asla tam olarak yapamaz” (2006, s. 7). Diğerlerine oranla daha yeni bir sanat olan sinemanın tarihi aktarmadaki yeterliliği sorgulanmasına rağmen, görsel araçların kullanımı her geçen gün daha da artmaktadır. Bu durum tarihsel filmlerin akademik çevrelerde bile göz ardı edilmesini zorlaştırırken, filmlerin tarihsel bir dünya yaratma konusundaki yeterliliklerini incelemeyi de zorunlu kılmaktadır (Rosenstone, 2006, s. 12).

Filmin tarihi anlatırken yarattığı görsel atmosfer, kurgu ve popülerliği tarihinin film hakkındaki kuşkularının nüvesidir. Zira, tarihçi filmin tarihi tahrip edebileceği gibi bir düşünceye sahiptir. Bu nedenle tarih sinema ilişkisi açısından ilk soru filmlerin doğruluğu, yani tarihi aktarmadaki rollerinin ne kadar gerçekliği yansıttığı üzerinedir. *Güz Sancısı* filminin 6-7 Eylül olaylarında azınlıkların mülklerine ve canlarına kastın, *Salkım Hanım'ın Taneleri* filminin azınlıkların Varlık Vergisi'yle ekonomik olarak kuşatılmışlıklarının, *Bulutları Beklerken* filminin mübadelelerle kaybedilen bir kimliğin ve *120* filmiyle bir yan hikâye olarak Ermenilerin 1914-15 yıllarındaki portresini çizim tarzının tarihsel olgularla ne kadar uyumlu olduğu bir soru işaretidir. Bu anlamda filmlerde anlatılanın doğruluğu sorununu tartışırken filmi, geçmişi anlamının ve hatırlamanın bir yolu olarak kullanma gayretine bakışımız da önem kazanmaktadır. Böylesi bir bakış tarih sinema ilişkisine dair ikinci bir soruya, filmin başat bir propoganda aracı olarak egemen söylemin yeniden kurulması ve toplumsal bellek oluşturmadaki işlevinin ne olduğuna dair bir soruya götürür.

Doğruluk sorununa bakmadan önce tarihin nasıl yazılabileceği ve anlatılabileceği konusuna eğilmek gerekir; çünkü tarih yazımının *per se* nesnel olamayabileceği, öznel yargılarla ve derlemelerle farklı tarihsel gerçeklere ulaşılabilmesi kolaylıkla iddia edilebilir. Dolayısıyla tarih yazımında ilk yöntem, tarihe her şeyden önce bilimsel, akademik bir bakış açısı getirmektir. Bu bakış açısı, Carr'ın deyişiyle, “tarih[i] doğrulanmış bir olgular kümesi” (2002, s. 12) olarak gören pozitivist bir yaklaşım ile olguları temel alarak yorumları ve kanıları olgulardan farklı bir zemin üzerine inşa etmektedir. Keza, “olguların oluşturduğu katı çekirdek” ve “onu saran geçerliliği tartışmalı yorumların oluşturduğu etli kısımları” birbirine zıt görülebilir (Carr, 2002, s. 12). Aydınlanmayla açığa çıkan geleneksel anlayış, “belirli tarihsel koşulların sonucu olarak”, “doğal” ve “organik” bir yaklaşımla tarihin yeniden kurulmasına hizmet eder (Chopra-Gant, 2008, s. 54).

Son yıllarda ortaya çıkan postmodernist anlayış ise tarihin bu yapısının kırılarak çoğulcu bir bakış açısıyla akademik disiplinlerin ortaya çıkardığı bilimsel ve ampirik tarih yazımının geçmişi anlatmada imtiyazlı konumunu sorgular. Bu yeni yönetime göre:

Bilimsel olarak yazılmış tarih, geçmişi hiçbir değişime ve bozmaya uğratmadan yansıtan tamamen tarafsız bir ayna olarak görülme yerine,

tarihsel verilerin bölük pörçük ve aslen belirsiz olan ham malzemesinin geçmişe hayat veren tutarlı bir hikâyeye dönüştürüldüğü bir temsili olarak incelenmelidir (Chopra-Gant, 2008, s. 55).

Öyleyse, okuyucuyu geçmişi doğrudan deneyimleyebileceği bir gerçekliğe sokmasının imkânsızlığından ötürü, bilimsel bir tarih üretme çabası anlamsızdır. Tarihçinin görevi geçmişe ait parçalanmış olguları alıp anlatsal bir dile çevirmektir. Dolayısıyla pozitivist iddialara karşın öznellik tarih çalışmalarında önemli bir yere sahiptir: “Olgular yalnızca tarihçi onlara başvurunca konuşurlar; hangi olgulara, hangi sıra ya da bağlam içinde söz hakkı verileceğini kararlaştıran tarihçidir” (Carr, 2002, s. 14). Bu açıdan bakıldığında tüm tarih yazımı tarihçinin hikâye yazarı rolünü oynadığı bir kurmacadır. Zira, Slotkin’e göre “olguların ‘tarih’ olarak incelenmesi için öncelikle seçilmesi ve belirli bir plana göre düzenlenmesi, sadece öznel bir bakış açısıyla ve yine öznel bir olayları kavrama yeteneğine sahip olarak, farklı türden soruların sorulmasıyla çözümlenmesi gerekir” (aktaran Chopra-Gant, 2008, s. 57). Olgular Tarih’i, büyük T ile yazılan Tarih’i, sunmayabilir çünkü olgular bir *deus ex machina* gibi sonsuza dek varolacak kadir-i mutlak bir gerçekliği vermeyebilir. Olgulara böylesi bir *a priori* işlev vermek bu anlamda doğru değildir. Hatta olguların dayanağını oluşturan belgeler bile bir anlamda öznelliğe teslim olmuştur. Tarihçi onları işlemedikçe bu belgeler cansızdır; tarihçi işledikten, yani seçip düzenledikten, yorumladıktan sonra belirli bir bakış açısıyla, ki bu bakış açısı bu belgeyi oluşturan tarihçinin bakış açısıdır, hayata dönerken zihinsel bir süzgeçten geçmiştir. Ferro’nun bu konuyla ilgili sorusu zihin açıcıdır: “Aynı kaynaklara başvurma olanağına sahip oldukları halde, tarihçilerin hepsi de Devrim’in aynı tarihini mi yazdılar?” (1995, s. 29). Schudson’a göre ise sadece zihinsel bir süzgeç değil; toplumsal, psikolojik, tarihi etkiler de öznelliği etkinleştirir, tarih yazımını dış etkenlere bağımlı kılar (2007, s. 181).

Eğer geçmişe ait her şey bir şekilde kurmaca özellik taşıyorsa, tarih yazımının postmodern karakteri ile akademik çevrelerin bilimsel çerçevesini birbirinden ayırmamız ne kadar gereklidir? Bilimsel, bütünlüklü ve sabit tarih çalışmaları neyin kanıtlanabildiğini tartışırken, tarihsel kurgu tarihçinin o döneme veya olaya ait olanlardan anladıklarını ama kanıtlayamadıklarını ifade eder. Slotkin’e göre bu ikisi birbirinden ayrılmak zorunda değildir, bilakis birbirini tamamlayarak geçmişe ait bilgimizi oluşturur (aktaran Chopra-Gant, 2008, s. 57). Böylelikle, her iki tarih anlayışı da geçmişe ait bilgiyi bugüne taşır. Bu anlamda bugünün “üstün gelen kültürel değerleri ve davranışları” (Chopra-Gant, 2008, s. 59) tarihin yazılışı sırasında öne çıkar. Örneğin, Almanların İkinci Dünya Savaşı sırasında oluşturdukları toplama kampları hakkında yazılacak bir tarihsel kitabın çıkış noktası bu kampların ne kadar doğru ve yerinde bir uygulama olduğu üzerine olamaz; zira günümüzün baskın gelen insan hakları ve ırkçılık karşıtı değerleri böylesi bir tarihsel bilgiyi onaylayamaz veya tarihsel olarak doğru kabul edemez. Öyleyse tarihçi tarafsız değildir. Geçmişe bugünün gözüyle bakarken Carr’ın deyişiyle, “çağının insanıdır ve çağına insan varoluşunun koşulları ile bağlıdır” (2002, s. 29). Bugünün değerleri ile tarihe bakmak ise tarihi “kaçınılmaz olarak günümüze ait, bağımlı, rekabetçi ve politik” olarak değerlendirmek anlamına gelir (Chopra-Gant, 2008, s. 59). Keza,

tarihi filmin de aslında bugünü sahnelediğinden, bugünden bahsettiğinden söz edebiliriz. Ama filmin zamansal yörüngeleri, filmin temsil ettiği geçmişten, film yapımcısının veya seyircinin bugününden müstakil farklı bir zamansallığı da ifade eder. Böylelikle tarihi filmlerin zamansallığı, tarihi tarihlere böler (Hughes-Warrington, 2007, s. 76, 74).

Kültürel değer ve yargılarımızın değişimi, tarihin yeniden yazılabilmesi gibi tarih yazımında kullanılacak aygıtların da değişmesini sağlar. Teknolojik gelişmeler tarih yazımında yeni araçların kullanılmasına yol açar. Olgular sabit olsa da tarihin şimdinin değerleriyle farklılaşmasının, yekpare niteliğini yitirmesinin ve şartlara bağlı olarak yeniden inşa edilebilmesinin getirdiği değişken niteliği, görsel kültürün bir ögesi olan sinemayı da geçmişi bugüne taşıyabilecek bir ortam olarak mümkün kılar. Rosenstone'un "filmin tarihe, görsel kültürün yazılı kültüre meydan okuması, yazılı tarihin sözlü tarihe meydan okuması gibidir" (2006, s. 64) sözü, tarihsel bilinci oluşturan yazılı kültürün artık konumunu yavaş yavaş günümüzde görselliğin ve internetin hâkim olduğu yeni kültürlerle paylaşmaya başladığının bir hatırlatmasıdır.

Filmlerin, hiç kuşkusuz, popülerliği ile bilimsel olarak yazılan tarihe göre çok daha fazla insana ulaşabilme niteliği vardır: "Geçmiş, film sayesinde ciddi yazılı çalışmaların yapamayacağı bir şekilde hayata geçirilebilir. Pek tabii ki film, sıkıcı bir akademik metnin okuyucuya uzak, cansız bir şekilde anlatabileceğinin daha ötesinde, gerçeklikle benzerlik içinde sunduğu ayrıcalıklı yeti ile bize tarihi gösterebilir" (Chopra-Gant, 2008, s. 51). Zira Griffith'in yorumunda da ifade ettiği üzere, "tarihçiler sadece tarih yazarlar, filmciler ise tarihsel geçmişin gerçekliğini anlatabilme kapasitesine sahiptirler" (aktaran Chopra-Gant, 2008, s. 52). Ama bu, filmlerin tarihi ne kadar başarılı bir şekilde görselleştirebileceği sorusunun cevabı değildir. Örneğin anaakım tarihsel filmlerin sorun yaratan özelliklerini sınıflandıran Rosenstone, bu özellikler arasında filmlerin tarihi romantizme veya komediye indirgemesini, daha geniş bağlamlardan kopararak bireylerin hikayeleri olarak sunmasını, yakın çekim gibi belirli teknikleri, müziğin gücünü, ses efektlerini kullanarak duygusal boyutu öne çıkarmasını, geçmişi kapalı, tamamlanmış olarak sunarak karşıt veya muğlak açıklama biçimlerini devredışı bırakmasını ve "zayıf bilgi yükleri" ile dolu olmasını gösterir (1995, s. 55-56). Toplin'e göre ise Hollywood film yapımcıları hikâyelerini mitler etrafında inşa eder. Popüler sözlü gelenekten, edebiyattan veya sinema kültürünün kendisinden doğan mitler böylelikle yarı mit-yarı tarihi filmlerin üretimine neden olur (1996, s. 12). Fransız tarihçi Sorlin ise popüler filmlerin gerçek tarihsel çalışmalar olmadığını söyler, anlattıklarının doğruluğuna dikkat etmek zaman kaybından başka bir şey değildir (aktaran Toplin, 1996, s. 4-5). Kelimeler ve imgeler arasındaki bu tartışma iki farklı kutbun varlığına işaret eder. Chopra-Gant'ın tasnifine göre bir tarafta Rosenstone ve R.J. Raack gibi filmlerin geleneksel yazılı tarihe oranla "sosyal dünyanın kaotik, karmaşık ve çelişkili özelliklerini yakalamaya daha elverişli olduğu[nu]" iddia edenler, diğer tarafta ise Sorlin ve Ian Jarvie gibi bu görüşe karşı çıkarak filmlerin geçmiş olayların anlamlı bir tarihsel açıklamasını yapabileceği düşüncesini reddedenler vardır (2008, s. 65).

Bu iki görüş aslında tarih yazımı üzerindeki iki yöntembilim çalışmasının tekrar açığa çıkmasıdır. Tarihe herkesin kolaylıkla ulaşılabilmesine çalışan popülist anlayış ve karşısında tarih kavramının, uzmanların ve işinin ehli tarihçilerin delil teşkil eden yargılarının teknik ve yönetsel karmaşıklıklarla boğuşması ve bu uzmanlığın diğer tarihçilerle tartışmaya girerek çözümlenmesi üzerine kurulduğunu savunan geleneksel akademik anlayış (Chopra-Gant, 2008, s. 65-66). Bu açıdan bakıldığında popülist anlayışın filme daha ılımlı baktığı söylenebilir. Yazılı bir kaynakta tasvir edilene göre çok daha kolay bir şekilde tek bir çekimde film, onlarca detaylı bilgi verebilir. Duyguların aktarımında film izleyenleri çok daha kolay etkileyebilir. Fakat, dönemin kostümleri, tarihsel yerlerin yeniden inşası gibi geçmiş zamanlarda insanların yaşamlarını tasvir etmedeki başarısına rağmen film, dönemin başlıca sosyal, ekonomik, askeri olaylarını, nedenlerini ve sonuçlarını vurgulamada yetersiz kalabilir. Dolayısıyla filmin tarihi aktarmada kullanımı hakkında kesin bir hüküm veremeyiz. Film bir taraftan en iyi yöntem addedilirken, diğer taraftan yetersiz görülebilir. Ne var ki, filmi eleştirmek, örneğin hikâyesinin mitler üzerinden inşa edildiğini iddia etmek, seyircinin ona olan ilgisini azaltmak yerine, özgül sorunların daha geniş perspektiflerden tartışılarak tarihsel gerçekliğe ulaşma yolunda adımlar atılmasını sağlayabilir.

Tarihsel filmleri akademik olarak eleştirmek veya onları üst seviyedeki bir yazılı söylemin dönüşümü olarak görmek yerine, aslında hem kurmaca (filme çekilmiş) hem de kurmaca olmayan (yazılı) tarihleri kendine özgü tarz ve klişelere sahip farklı inşa edilmiş anlatılar olarak kabul etmek daha makuldür (Chopra-Gant, 2008, s. 68). Hülasa, tarihsel filmler tarihi anlamak konusunda yeni olanaklar getirir, tıpkı yazılı tarihin sözlü tarihe zamanında getirmiş olduğu gibi. Görsel medya, bilginin iletilmesinde önemli bir araç olarak geçmişteki günlük yaşamın duygusal boyutlarını içeren bir şekilde tarihsel anlayışımızı geliştirir. Bu anlamda geçmiş anlamamız konusunda önemli bir öge olarak kalır. Sinemanın ise yeni bir kültürel araç olarak ortaya çıkması, belirli açılardan tarihe bakışımızı zenginleştirilmesi, filmin tarihi anlatırken güvenilirliğinin ve doğruluğunun sorgulanmasını gereksiz kılar.

Özetlemek gerekirse, filmi kendine ait dili ve temsiliyet yapıyla, “özgünlük taşıyan bir dizi ifade kip[iyle]” (Ferro, 1995, s.18) farklı bir tarihsel söyleme sahip ama geçmiş anlatmada geçerli bir biçim olarak görmek akla uygundur. Oysa en başından beri böyle bir çabaya girmek de çok zaruri değildir. Zira film ontolojik olarak, tarihi tarihin kuralları ile anlatmak mecburiyetinde değildir. Rosenstone’un da belirttiği üzere film ortamının doğası ve bu ortamdan kaynaklanan uygulamalar geçmiş anlatmada kendine özgü bir minvalde ve sayfa üzerinde göreceğimizden farklı biçimde bir tarih yaratımına imkân tanır (2006, s. 22). Kâh Holloywood’un aşına olduğu, Aristoteles’ten beri tanımlanan dramatik yapının temellerinden nedenselliğe ve bir hikâyenin anlaşılması, değerlendirebilmesi için gerekli olan anlatı şemasına uygun yapısı, kâh sanatsal filmlerin neden-sonuç ilişkisinin zayıflığı, tematik ve açık uçlu anlatıma dayanan yapısı ve sonuç itibarıyla tarihsel yazımın kurallarından uzakta varlığı ile filmlerin halihazırda kendine ait bir dili vardır.

Filmin doğruluğu meselesini çözümlemek, dolayısıyla elzem değildir. Tarihçi nasıl ki tümüyle olgulardan, gerçeklerden yola çıkarak oluşturduğu

yapıyı bile kendine göre düzenlediğinde farklı tarihi anlatılara ulaşabiliyorsa, film de kendi kodlarına uyumlu bir şekilde farklı anlatılara bu özgürlüğü yönetmene vererek ulaşabilir. Elbette bu filmlerin resmi görüşün (resmi ideolojinin, egemen söylemin) yeniden kurulması için kullanılmayacağı, tarihsel gerçekleri çarpıtarak geçmişti aktarmayacağı anlamına gelmez. Tarih sinema ilişkisi açısından ikinci soru da buradan çıkar: Filmlerde resmi ideolojinin geçmişte meydana gelen olayların çarpıtılmasında nasıl kullanılabilceği, resmi tarih tezleriyle uyumlu bir toplumsal bellek oluşturmadaki etkisinin neler olabileceğini tartışmak. Bu konuyu incelerken azınlık olaylarıyla ilgili daha önce adı geçen dört filmi örnek olarak seçtikten sonra böylesi bir yapının kurulma dinamiklerinin koşullarını filmlerin söylemiyle ve filmlerde azınlıkları temsil biçimleriyle kıyaslayarak, resmi görüş dışındaki tarihsel kaynaklara dayanarak araştırmak gerekir. Burada izlenecek yöntem ise Schudson'un kolektif belleğin çarpıtma süreçleri içerisinde metin çözümlemesi yapmaktır. Amaçlanan bu filmlerin tarihsel olguları aktarmada ne kadar başarılı veya başarısız olduklarını tartışmak değil, birer kurmaca olarak geçmişin egemen söylemle uyum içinde yeniden kurulmasına hizmet edip etmediklerini araştırmaktır.

### **Kolektif Bellekte Tarihin Yeniden İnşası**

Olgulara dayansa bile tarihsel anlatıların farklı yorumlar sonucunda farklı tarihsel anlatılara hizmet edebilmesinin postmodern tarihçilere göre mümkün olduğuna önceki bölümde değinildi. Tarih bu anlamıyla yekpare niteliğini kaybettiğinden tahrir edilmeye açıktır. Kolektif bellek kavramı ise tarihin tahrir edilmesini bireyler üzerinden değil toplumlar üzerinden tartışır. Belleğin oluşumu zihinsel bir süreçtir. Zihin hatırladıklarını bir süzgeçten geçirdiği için kolektif belleğin de öznel bir yapısı vardır. Bu öznellik onun dışardan yönlendirmelere, özellikle resmi tarih anlayışıyla yeniden inşa edilmeye ve çarpıtılmaya açık olmasına neden olur.

Böyle bir bakış açısı zihni bireyin egemenliğine sunar. Hatırlamayı bireyler, bilişsel süreçler sonucunda sinir sistemleri vasıtasıyla yaparlar. Öte yandan Schudson'a göre karmaşık sosyal süreçler belleğin temelini oluşturur. Bellek toplumsaldır zira "bireysel insan zihinlerinden çok kurallar, kanunlar, standartlaşmış usüller ve kayıtlar halinde kurumlara yerleşmiş, yerleştirilmiştir" (2007, s. 179). Schudson gibi Halbswachs da belleğin bireyin toplumsallaşma sürecinde oluştuğunu söyler. Bireysel bellek yoktur. Kişisel anılar bile sosyal bir etkileşim ve iletişim ile yapılır çünkü algısız bir hatırlama mümkün değildir (aktaran Sancar, 2007, s. 41). Huyssen'e göre bellek geçmiş bir olaya veya tecrübeye bağlı olsa da belleğin zamansal konumu bugünü niteler (1995, s. 3). Geçmiş ve bugün arasındaki bu ayrım belleğin canlı ve herhangi bir arşiv sisteminden farklı bir şekilde oluşturulmasını sağlar (Huyssen, 1995, s. 3). Ancak geçmişin bellek haline gelmesi için işlenmesi gerekir. Bu nedenle bellek toplumsal ve tarihsel süreçlerle kesintisiz bir ilişki halindedir. Kolektif belleğin bu süreçlerle iç içeliği onun belirli koşullandırmalara maruz kaldığını gösterir. Belleğin toplumsallığı onun çarpıtma dinamikleriyle tahrir edilmesinin önünü açar. Geçmiş yazmak artık masum bir eylem değildir: "Artık ne anılar ne de geçmişti anlatan kayıtlar nesnel



kabul ediliyor. Her ikisinde de seçimler, yorumlar ve çarpıtma toplumsal olarak koşullandırılmıştır” (Schudson, 2007, s. 181).

Belleğin biçimlendirilmesinde önemli araçlardan biri unutmadır. “Ne olduğumuz değil, ne olacağımız” üzerine inşa edilen bir unutma kültürü, geçmişin üzerine kalın bir çizgi çekerek kolektif kimliğin unsurlarını gelecek tasarımı üzerinden oluşturur (Sancar, 2007, s. 36). Unutma, Renan'a göre, ulusların ortaya çıkış ilkelerinden birisidir zira ulus düşüncesi bir taraftan zengin anıların mirası, diğer taraftan da yaşanan acıların paylaşımı olarak ortak bellek ve paylaşılan unutma kültürü üzerinden var olur (1882/1996, s. 45). Halbuki, unutma üzerine kurulan politikalar her zaman başarılı sonuçlar vermeyebilir zira unutma da bir tür hatırlama politikasıdır, bastırma biçimini aldığı anda ise her zaman için bir yerlerden parlama riski vardır. Bu nedenle hatırlamak geçmişle yüzleşmenin bir zaruriyettir. Sancar'ın deyişiyle, “Hatırlama, geçmişle hesaplaşmanın ön şartı ve merkezi aracıdır” (2007, s. 38). Connerton ise hatırlamayı “alışkanlık belleği” üzerinden tanımlarken, hatırlamanın toplumsal etkinlikler, anısal tören ve bedensel pratikler sayesinde meydana geldiğini iddia eder: “Anısal törenler edimsel olmadıkları sürece anısal olamazlar. Edimsellik alışkanlık kavramı olmadan açıklanamaz; alışkanlık ise bedensel otomatizm kavramından ayrı düşünülemez” (1989, s. 4-5). Törenler kuşaklar boyu özellikle sözlü kültür vasıtasıyla taşındığından bir kimlik oluşturma aracı haline gelir ve bu sayede bellek inşa etme işlevini üstlenir. Burada doğal olarak bireylerin kendi geçmişleriyle hesaplaşmalarından değil, kolektif olarak geçmişten ve onun nasıl inşa edildiğinden bahsedildiği için bu süreç de toplumsal bir yapıya sahiplikle değerlendirilebilir. Kendine ait bellek oluşturamayan birey, Halbswachs'a göre her zaman hafıza topluluklarına dahildir. Bu açıdan “Hafıza da tıpkı dil gibi, iletişimsel süreçlerde, yani hatıraların anlatılması, alımlanması ve sahiplenilmesi yoluyla oluşur” (aktaran Sancar, 2007, s. 41). Daha önceki kuşakların yaşadıklarını birey, kendini ait hissettiği toplum açısından taşıdığı öneme göre hatırlar. Bu durum grubun bir tür filtreleme görevini üstlendiğini gösterir (Sancar, 2007, s. 42).

Bu açıdan bakıldığında diğerlerine göre erişim kolaylığı daha fazla ve bu sayede izlenirliği daha yüksek bir araç olan film, bireylere toplumsal bir hatırlatma ve bellek yaratma imkânı sağlar. Çoklu kaynaklardan beslenmeyen birey görsel yoldan edindiği bilgiyi daha kolay sahiplenir. Film kendine özgü dille bellek oluşumunu, yani kolektif yeniden kurum işlemini kısa bir zaman diliminde filtrelererek, geçmişin hangi bölümlerinin birey için önem taşıması gerektiğine, neyi, nasıl hatırlaması gerektiğine karar verir. Geçmiş öyküselleştirerek anlatarak hatırlama edimini güçlendirir. Kendine ait kodlarla (örneğin belirli nesnelere belirli duygularla bağlantılı kılarak) özdeşleşme ve “simgesel araçlar yardımıyla kendilerine bir hafıza yarat[arak]” (Sancar, 2007, s. 44) kimlik oluşturma gibi süreçleri başarıyla mümkün kılabilir. Demek ki, sinema kolektif belleğin çarpıtılmasının en önemli araçlarından biri olabilir. Aynı şekilde, Huyssen'e göre yeni medyayı tüm bellek türlerinin taşıyıcısı olarak bireysel veya toplumsal bellekten ayırmak imkânsızdır (2003, s. 18). Zira, ciddi bir etik veya politik sorun olarak herhangi bir tarihsel travma, filmlerde, müzelerde, belgesellerde, internet sitelerinde, fotoğraf kitaplarında, çizgi

romanlarda, romanlarda, hatta masal ve pop şarkılarında metalaştırılmadan sunulamaz hale gelmiştir. Ama bu demek değildir ki, “ciddi tarihi”, “sıradan tarihin”, örneğin Yahudi Soykırım Müzesi”ni Disneyland tema parklarının karşısında farklı kutuplara yerleştirerek sorun çözülür (2003, s. 18). Claude Lanzmann’ın *Shoah*’ını (1985) uygun bir temsil biçimi olarak görüp Steven Spielberg’in *Schindler's List* (*Schindler'in Listesi*, 1993) filminin ticari yanının öne çıktığını ileri sürerek ayrıma gitmek doğru değildir. Huyssen’e göre travmatik bellek ve eğlence belleği aynı kamusal alanı işgal eder (2003, s. 19). Eğlencenin, travmatik olaylarla aynı biçimde pazarlanmasını toplumların belleklerinde sakladıklarını açığa çıkarmasının veya bu travmaları baskılayarak unutmaya çalışmalarının bir parçası olarak görmek kolaya kaçmaktır. Bu nedenle tartışılması gereken kullanılan araçlar değil, bu araçların geçmişi çarpıtma hususunda nasıl bir işleve sahip olduklarıdır. Bu tartışmanın yürütüleceği zemin olan filmlerin konularından kısaca bahsetmek tartışılacak düzlem hakkında bilgi verecektir.

## Filmler Hakkında

Yönetmenliğini Murat Saraçoğlu ve Özhan Eren’in yaptığı *120*, Van’da Birinci Dünya Savaşı sırasında Kafkas cephesinde geçen tarihi bir hikâyenin duygusal ve milliyetçi dozu yüksek bir biçimde işlenmesi üzerine kuruludur.<sup>2</sup> 93 Harbi olarak da bilinen Osmanlı-Rus Savaşı sırasında kış zamanı sınırdeki Hoy şehrine cephane taşımak üzere yola çıkan ama dönüşte çoğu ölen yaşları 12 ile 17 arasında değişen 120 Vanlı çocuğun anlatıldığı filmde Ermenilerin temsili olabildiğince sığ, olaylara tarihsel bakış ise egemen söylemle uyum içindedir.

*120*’de ana karakter, ağabeyini bir savaşta kaybetmiş, nişanlı Osmanlı subayı Süleyman Teğmen olan Münire’dir ve hikâye onun gözünden aktarılır. Film, Osmanlı’nın artık birkaç cephede birden savaştığı, eli silah tutabilecek herkesin bir cepheden diğerine sürüklendiği bir dönemde, yeni bir savaşın, Birinci Dünya Savaşı’nın hazırlıklarının yapıldığı 1914 yılında geçer. Sürgün kararının hemen öncesinde Ermeni Taşnak çetelerinin örgütlenmeye başlaması ve Rusların Kafkasya’da ilerlemesi yeni bir savaşın işaretidir. Bu savaş Rus ordularına olduğu kadar gerek Rus ordusunda gönüllü olarak askerlik yapan, gerekse de Anadolu’da Ermenistan kurma gayretindeki Ermenilere karşı da yapılacaktır.

<sup>2</sup> Ana ekseninde çocukların cepheye mühimmat taşımaları üzerine olsa da *120* bugün hâlâ tesirini sürdüren ve Ermeni sorunu olarak bilinen ve köken olarak Türkleştirme hedefiyle doğrudan ilintili sorun hakkında sözünü esirgemez. Zira, Ermenilerin yaşadıkları topraklardan kitlesel olarak göç ettirilmeleri Birinci Dünya Savaşı sırasında Anadolu’nun etnik olarak temizlenmesi düşüncesinin ortaya çıkardığı bir politikanın neticesidir. Ermenilerin 1915 yılında, iktidardaki İttihat Terakki Cemiyeti tarafından sürgüne gönderilmeleri, resmî görüşe göre savaş sırasında alınan bir kararın uygulanması olarak gösterilmiştir. Halbuki bu kararın arkasında sadece savaş sırasında Ermenilerin Rusların yanında Osmanlı’ya karşı savaşmaları ya da çeteler veya milisler oluşturarak cephe gerisinde hükümet güçleriyle çatışmaları ve silahsız yerel halka zulmetmeleri yatmamaktadır. Taner Akçam’a göre bu sürgün hareketinin arkasında önceden tasarlanmış ve İttihat Terakki yönetimince “Şark Sorunu” olarak adlandırılan konunun kökünden çözümü ve Osmanlı İmparatorluğu’nun parçalanmasının önüne geçmek amaçları ile Ermenilerin devletin varlığına bir tehdit unsuru olarak görülmesi vardır (2008, s. 133-134).

Yönetmenliğini Tomris Giritlioğlu'nun yaptığı, senaryosunu Etyen Mahçupyan'ın yazdığı *Salkım Hanım'ın Taneleri*, 1942 ve 43 yıllarında İkinci Dünya Savaşı döneminde milli bir Türk burjuvazi oluşturulması için hükümet tarafından dayatılan Varlık Vergisi'ni<sup>3</sup> temel alır. İstanbul ve azınlıkların sürgüne gönderildiği Aşkale'de geçen film bir taraftan verginin getirdiği yıkımı gösterirken diğer taraftan bu vergiyi kullanarak zenginleşenleri anlatır. Gösterildiği dönemde milliyetçilik ekseninde oldukça tartışılan ve filmin dayandığı aynı adlı kitabın yazarı Yılmaz Karakoyunlu'yu da tartışmaların içine çeken filme Türkiye Cumhuriyeti tarihine farklı ama utangaç bir yaklaşım getirme gayreti olarak bakılabilir.

Hikâye aslında bir taraftan Varlık Vergisi Kanunu'nu kullanarak zenginleşen köyden gelmiş sonradan görme Durmuş'u, diğer taraftan da zenginliğin tüm ihtişamını büyük bir konakta verdiği partilerle ve metresiyle yaşayan ama akıl hastası eşi Nora'yı da hâlâ seven Halit Bey'i ve düştüğü yoksulluğu anlatır. Yeni Türk sermayesi oluşurken kaybolan değerleri sorgular.

Yönetmenliğini Tomris Giritlioğlu'nun yaptığı, senaryo (Etyen Mahçupyan) ve kitap yazarının (Yılmaz Karakoyunlu) yönetmenin bir önceki filmiyle aynı olduğu *Güz Sancısı* (2009) ise azınlıkların başından geçen 6-7 Eylül olayları<sup>4</sup> etrafında dramatik bir aşk hikâyesi üzerine kuruludur. Film, azınlıklara olumlu bakan ve resmi söylem dışına çıkmaya çabalayan *Salkım Hanım'ın Taneleri*'ni yapan aynı ekip tarafından çekilmiş olsa da gerek karakterlerin temsili, gerekse de tarihsel olaylara yaklaşımı bu filme kıyasla oldukça farklıdır. Karakterler (özellikle de azınlık, daha doğrusu filmde konu olan üç Rum karakter) yüzeysel olarak tanımlanır, olaylar tüm İstanbul'a

<sup>3</sup> 1 Kasım 1942'de TBMM'de kabul edilen Varlık Vergisi Kanunu azınlık karşıtı politikaların bir örneğidir. Tek parti döneminin Türkleştirme politikası, Türk etnik kimliğini Türk ulusal topluluğuna aitliğin yanı sıra Müslümanlık etiketiyle de tanımlamıştır. Böylelikle bu politika Türkçe konuşmasalar bile Balkan göçmenleri ve Kürtler, Çerkezler, Gürcüler gibi diğer Müslüman grupların daha kolay asimile edilebilirlikleri nedeniyle Türkleştirmelerinde “kapsayıcı” bir veçhete bürünmüştür (Aktar, 2000, s. 102). Diğer taraftan gayrimüslimler [Gayrimüslim terimini azınlık terimiyle eş anlamlı olarak kullanıyorum. Zira, Türkiye’de resmi uygulamaya göre azınlıklar denildiğinde gayrimüslimler, hatta “üç tarihsel gayrimüslim grup” Ermeniler, Museviler ve Rumlar kastedilir. Baskın Oran’a göre, müslüman yurtaşlar çeşitli açılardan farklı olsalar bile resmi görüşe göre tarihsel, siyasal ve ideolojik nedenlerden ötürü azınlık sayılmazlar (2004, s. 47)] ise Türk ulusal kimliğine zarar verecekleri ve ulus-devlet inşasında tehlikeli olabilecekleri düşüncesiyle istenmeyen unsurlar (ötekiler) olarak ilan edilmiş ve binlerce yıldır yaşadıkları topraklardan uzaklaştırılmaları ve özellikle ekonomik alandaki egemenliklerinin kırılması için dışlayıcı uygulamalara maruz kalmışlardır.

<sup>4</sup> 6-7 Eylül 1955 tarihinde meydana gelen olaylar, Türkleştirme politikalarında başka bir halkadır. Bu olaylar Türkleştirme politikalarının temelini oluşturan “ekonomik hayatın millileştirilmesi” ve “etnik homojenleştirme” (Güven, 2006, s. 13) kavramları kapsamında değerlendirilmelidir. 6-7 Eylül 1955'te yoğun olarak İstanbul'da ve yer yer İzmir'de gayrimüslümlerin mülklerine saldırılmış ve saldırılar sırasında evler, işyerleri, kiliseler, havralar, azınlık okulları, mezarlıklar, imalathaneler, fabrikalar yakılmış, yıkılmış, tahrip edilmiş veya yağmalanmıştır. Olayların çıkış sebebi, resmi görüşe göre, Kıbrıslı Rumlar'ın Kıbrıs'ın Türk azınlığına karşı bir saldırı içinde olması ve Mustafa Kemal Atatürk'ün Selanik'teki evinin bombalanması sonucu ortaya çıkan milliyetçi reflektir (Güven, 2006, s. 13-14). Bu olayların sonucunda ise gayrimüslim cemaatin, özellikle Rum-Ortodoks cemaatin varlığı sona ermiş, olaylardan etkilenen Rumlar başta Yunanistan olmak üzere başka ülkelere göç etmiştir.

yayılmışken sadece Beyoğlu'nda müsamere havasını geçemeyen bir üslupla seyirciye betimlenir. Azınlıklara atfedilen fahişelik, öz torununu pazarlama, aksanlı konuşma, işveli tavırlar gibi ötekileştiren ve aşağılayan klişeler filmde kendine yer bulur.

*Güz Sancısı*, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde asistan olan Behçet'in fahişelik yaparak geçimini sağlayan Elena'ya âşık olarak yaşadığı değişim üzerine kuruludur. Behçet'in en iyi arkadaşı ve aynı bölümde asistan olan Suat'ın Kıbrıs Türktür Cemiyeti'nin (KTC) başındaki isimlerin ılımlı bir gazete sahibini zehirleyerek öldürmesi olayını sorgulaması sonunu getirir. Olan bitene, hayata seyirci kalmanın vurgusu filmde önemli bir yer tutar. Cinayetin tanığı olan Behçet bir şey yapmaz, "pis işleri" ihbar etmez, kapı aralığında da olsa yapılan tertipleri duysa bile sorgulamaz. Babasının olayların gizli yöneticilerinden, Suat'ın ölümünden haberdar olduğunu bilir ama tepki vermez. Son bir güçle babasına Elena'yı sevdiğini itiraf eder ama onu da koruyamaz.

Yeşim Ustaoglu'nun yönetmenliğini yaptığı *Bulutları Beklerken* (2005) ise, 1916 yılındaki mübadele döneminde<sup>5</sup> Tirebolu'dan Mersin'e göç ettirilen Ayşe/Eleni'nin dramatik öyküsünü anlatır. Ayşe/Eleni, Eleni olarak doğar, Ayşe olarak yaşar, yaşlanır ama geçmişinin izinde tekrar Eleni olmayı seçer. Bu bir hatırlama sürecidir, Ayşe/Eleni geçmişin hayaletlerinden kardeşi Niko'yu tekrar görme arzusuyla kurtulur.

Daha önce bahsi geçen üç filmin aksine, *Bulutları Beklerken* tarihi bir olayı geçtiği dönem içersinde değil, meydana gelmesinden 59 yıl sonraki etkisiyle seyirciye sunar. Geçmişin hatırlanması, Ayşe/Eleni'nin diegetik bir şekilde aktardığı hikâyeleriyle sağlanır. Sürgüne ait görüntüler dramatik olarak değil, filmin hemen başında ve sonunda gösterilen sürgün zamanına ait gerçek görüntülerden oluşur: Çocukların, kadınların, erkeklerin, trenlerle, at arabalarıyla, kamyonların arkalarında, takalarla çıkacakları çetrefilli yolculuğun öncesinin ve bu yolculukların belgesel görüntüleri; sırtlarında, yanlarına alabildiklerini doldurdıkları çuvallarının, yolculuk sırasında beraber yemek yerken, bebekleri ağlarken, uyurken, çocukları gülerkenki hâlleri.

## Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri

Filmler, yeni kuşaklara tarihin sapıtılmış biçimlerini sunmak için uygun bir araçtır. Bu durum belirli süreçler uygulanarak yapılır. Schudson, kolektif

<sup>5</sup> Türkiye ile Yunanistan arasında meydana gelen nüfus mübadeleleri etnik homojenleştirme ve Türkleştirme sürecinin bir diğer örneğidir. Ayhan Aktar'ın ifadesiyle Türkleştirme politikalarıyla elde edilmek istenen, "toplumsal ve ekonomik hayatın her boyutunda, Türk etnik kimliğinin her düzeyde ve tavizsiz bir biçimde egemenliğinin ve ağırlığının konulmasıdır" (2000, s. 58). İki ülke arasında farklı dönemlerde nüfusun zorla ve gönüllü olarak yer değiştirmesinin sağlanması *de facto* gerek ekonomik gerek toplumsal büyük değişikliklerin nedeni de olmuştur. Zira, 1922-24 yılları arasında Anadolu'da yaşayan yaklaşık 1.200.000 Anadolu Rumunun ve Yunanistan'da yaşayan 400.000 Rumeli Müslümanının, toplamda 1.600.000 kişinin göç ettirilmesi tarihte çok rastlanan örneklerden değildir. Sadece 1922-24 arası dönemde değil, bu dönem öncesinde ve sonrasında da muhtelif göç ettirme olayları meydana gelmiştir.

bellekte dört tane çarpıtma sürecinden bahseder. Bunlar, uzaklaştırma, araçsallaştırma, öyküleştirme ve uzlaşsımsallaştırmadır (2007, s. 181).

Schudson'un *uzaklaştırma* olarak tanımladığı süreç geçmişteki olayların meydana gelmediğine dair bir itirazdır, geri çekilmedir. Bu sürece göre insanlar zamanın akışı ile beraber unutmaya başlar: Önce o ana ait detayları yitirir ve sonra da duygusal yoğunluk kaybı yaşar (Schudson, 2007, s. 182). Geçen zamanla beraber ise geçmişe ilişkin ahlâki nitelikli iki farklı türden bakış geliştirir. Geçmiş toplumsal sorumlulukların alanından çıkararak yaklaşım ve bunun tersine geçmişten çıkaracağımız ahlâki derslerin öneminin daha da arttığına inanan yaklaşım. İlk yaklaşım uzaklaştırmayı, geçmiş olaylara karşı azalan ilgi ve dikkat karşısında haklı çıkarma çabasının örneğidir. İkinci yaklaşım ise geçmiş anıtlara, tören ve yıldönümleriyle onu kutsamaya yöneliktir. Böylelikle geçmişin kurumsallaştırılması sağlanır. Bu kurumsallaştırma sonradan müdahalelerle yönlendirilebilir. Örneğin en başından itibaren bireysel olarak kişilerin belleğinde önemli yer tutsa da Holokost'a gösterilmeyen ilgi özellikle 1967'deki İsrail'in Araplara karşı zaferiyle biten Altı Gün Savaşı ile artmıştır (Schudson, 2007, s. 182-183).

Keza Ermeni tehciri/kırımı sorununa bakış açısının da resmi görüş tarafından yeniden inşa edilerek toplumsal bellekte bir değişime neden olduğundan söz edilebilir. Türkiye'de Ermeni kırımının nedeni olarak, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Ermenilerin tehcir sırasında yolda ölmeleri gösteriliyordu. Uzaklaştırma olarak nitelendirilecek bu dönemde bu sorun, devlet katında da üzerinde fazla konuşulmayan, sessiz kalınan konular arasındaydı. Toplumsal dinamiklerin değişmesiyle (örneğin ASALA örgütünün ortaya çıkışı, Ermeni lobilerinin güçlenmesi, pek çok ülkede Ermeni soykırımı tasarılarının meclislerde onaylanması) bu tehcir döneminde asıl zarar görenin, mazlum olanın Türk tarafı olduğu, gerçek katliamın Ermeniler tarafından yapıldığı gibi tezlerin ortaya çıkmasına neden oldu. Geçmişte meydana gelen bir olaya azalan ilgi, bir süre sonra medyanın, üniversitelerin dâhil olduğu yeni mücadele alanlarıyla Ermeni soykırım tezlerini toptan reddedip, dış dünyadan ilerde gelebilecek baskılara önyak olacak bir karşı saldırıyla tarihi yeniden kuracak bir sürece evrilmeyi getirdi. 120 işte bu evrilmenin bir örneğidir. Filmde, Ermeni çetelerinin, milliyetçi duygularla cinayetler işlediğinin, Rusların kışkırtması ve desteği ile onlarla bir olarak Türklere saldırdığının, ölümlerin nedeninin bu isyan olduğunun altının çizilmesi böyle bir sürecin sonucudur.

Schudson uzaklaştırmının önünde duran bir engel olarak ise travmayı gösterir (2007, s. 183). Travma geçiren kişi geçmiş istemdişi da olsa tekrar tekrar hatırlar. *Bulutları Beklerken*, Ayşe/Eleni'nin hikâyesi üzerinden böylesi bir travmanın sonuçlarına eğilir. Ablası öldüğü ve kimsesi kalmadığı, dolayısıyla artık kaybedecek bir şeyi de olmadığı için Ayşe/Eleni vicdan azabını hafifletmek amacıyla kardeşini bulmaya karar verir. Ona tüm hayatı boyunca eşlik eden aidiyet ve kimlik sorununun yüzüstüne çıkmasının bir sonucudur bu. Taşdığı sır hastalanıp yataklara düştüğü, kendinden geçtiği günlerde kardeşi Niko'nun adını sayıkladığında açığa çıkar. Evlerine sık sık gelen küçük Mehmet'e anlattığı karakoncoloz hikâyesinde bile göç, karlar ve ölüm vardır:

... Karakoncolozlardan kaçan köylüler o dağ senin bu dağ benim yürüdüler. Ama bir türlü karakoncolozların bedduasından kurtulamadılar. İçlerinde küçük bir kız çocuğu da vardı. Kızın bütün ailesini karakoncolozlar dağlarda yitirmişti. Kızcağız karlarda yapayalnız kaldığı bir gün bir peri kızı geldi. Ona ısınması için bir ışık verdi. Ben yokken kaybolmaman için sana bir göz daha veririm. Bir daha hiç kaybolmazsın...

Travmatik bir şekilde tüm ailesini dağlarda yitiren küçük bir kız çocuğunun tüm hayatı boyunca onu terketmeyecek duygularının, Ayşe/Eleni'nin anlattığı hikâyelerde bir şekilde açığa çıkmadığını iddia etmek güçtür. Mehmet'in Tanasis'le beraber yanına geldiği yayla evinde Ayşe/Eleni kendini anlatır. Bu anlatıda tarihe tanıklık etmiş küçük bir kızın acısı vardır:

Hey gidi Niko. En zor olanı gecelerdi, değil mi? Sanki herkes bütün gücünü gündüze saklıyordu. Sırf geceleri ölebilmek için. Neden yaptılar bunu Niko? Söz vermişlerdi, sadece birkaç gün yürüyecektik. Sonra geri dönecektik. Sonra ne oldu? Mersin'e kadar ölümlerimizi karlara göme göme yürüdük.

Karakoncolozların küçük kızı ve ailesini dağlara yollayan müktedirler olarak tasvir edildiği hikâyede, karlarda onu kurtaran peri kızı belki de karların arasında onları kurtaran ailedir. Bir daha hiç kaybolmamak istemesi, nereye gideceklerini bilmeden yürürken hissettiklerinden açığa çıkanlardır: “Süleyman Baba, Niko'yla beni karların arasında bulmadan önce vahşi bir hayvana dönmüştüm korkudan. Süleyman Baba bizi Selma ablama ve anama götürdü. Onlar kurtardı beni bu vahşetten.” Gelgelelim, kendi dilinde tek bir kelime etmeden yaşar Ayşe/Eleni. Sır, o güne kadar kimseye söylenmemiştir. Üvey ablası Selma da Niko gibi gittiğine göre vicdan azabı ölmenin tek kurtuluş olduğu düşüncesini getirir: “Thanetim yakamı hiç bırakmadı. Niko'nun pencerenin ardından bana son bir kez bakıp kayboluşunu beynime kazıdım. Ama artık onun yaşayıp yaşamadığını bile bilmiyorum.”

Bir başka sürgün hikâyesi ise köyüne geri dönen Tanasis tarafından balıkçı Muharrem'e anlatılır. Tanasis, “hiçbir yere kök salmadım” diyerek başladığı hikâyesinde, 1916 yılındaki göç sırasında balıkçı Muharrem tarafından Rusya'ya kaçırıldıktan iki yıl sonra Yunanistan'a gittiğini anlatır. 1944-48 yılları arasında süren Yunan iç savaşı sırasında, Yunanistan'ı “emperyalistler”den kurtarmak için partizanlara katılır ama bu sefer de emperyalistler tarafından Rusya'ya sürülür. Yunanistan'daki hükümet, Tanasis'e 27 yıl boyunca yaşadığı Rusya'dan eve dönebileceğini söylemiştir. Tanasis, “Hangi eve?” diye sorar Muharrem'e. Hiç bir yere ait hissetmemiştir kendini bugüne kadar. Bu nedenle ilk kovulduğu eve uğrayıp görmek için gelmiştir. Keza, Ayşe/Eleni de Tanasis gibi aidiyet sorunu yaşar ama bu durum farklı bir şekilde zuhur eder. Selanik'e gittiğinde konuştuğu dilin anlaşılmadığını fark eder. Her ne kadar ağabeyini bulması, “kendi iç yolculuğunu dışsal bir yolculuğa dönüştürerek kardeşini bulması, Ayşe/Eleni'nin yükünün hafiflemesine” (Öztürk, 2010, s. 161) neden olsa da ağabeyi onu kabul etmemiştir. Belki de ona en çok yakınlığı Tanasis'i bulmak için gittiği köydeki eski bir muhacir gösterir. Onunla Türkçe konuşur, kahve içmeyi önerir. Tanasis ise Tirebolu'da kendi evini yıkılmış, metruk bir halde bulur. Köşk, içi boşalmış, tahtaları eskimiş, yıkılmak üzere beklemektedir. Tanasis'in anılarını taşıyan bu ev kaçmak zorunda kalan diğer azınlıkların evlerinin de, eğer sahiplenilmiş değillerse, başına gelendir. Tanasis evde

dolaşırken dışardan bir ezan sesi gelir. Artık ezan sesi bu toprakların tek sahibinin sesidir.

Schudson'un *araçsallaştırma* süreci ise geçmişin belirli hedefler için kullanılmasının, geçmişi tahrifi beraberinde getirdiğinin ifadesidir. Schudson'a göre bellek seçicidir. Bellek seçimlerinde ve tarihi tahrif ederken güncel çıkarılara hizmet eder (Schudson, 2007, s. 184). Geçmiş, bugünü biçimlendirme amacıyla istenilen şekle sokulabilir. Milliyetçi ideoloji geçmişi araçsallaştırırken istediklerini öne çıkarır, seçer, unutmak istediklerini görmezlikten gelir. Aslında bu durumun *benefectance* adı verilen bilişsel yanlılıkla ilgisi vardır (Schudson, 2007, s. 186). *Benefectance* insanların geçmişte başarılarını başarısızlıklarından daha çok hatırlamasıyla ve başarısızlıklarını daha çok dış etkenlere bağlamasıyla ilişkilidir. Benmerkezciliği ve egoyu güçlendiren bu durum, hiç kuşkusuz, topluluklara ve uluslara da uygulanabilir. Uluslar da kazandıkları zaferleri büyük coşkuyla anlatırken, yenilgilerinde hep bir dışsal suçlu veya etken vardır. *120*, doğruluğu müphem bir hikâyeyi ulusların belirli fedakârlıklarıyla zafer kazanabileceği fikri üzerinden inşa eder. Olayların dış etkenlerin kışkırtması sonucu çıktığı düşüncesini empoze eder. Öte yandan Schudson'un bir diğer araçsallaştırma mekanizması olarak tanımladığı bastırma ise, geçmişte olanların, çeşitli nedenlerle, belirli kısımlarının kırılması, sansürlenmesi amacını güder; böylelikle, anımsanmak, yüzleşilmek istenmeyen bir durum göz ardı edilir (2007, s. 187). *Güz Sancısı*'nın bazı gerçekleri (örneğin İstanbul'da eylemlerin önceden planlanmış bir saldırı olmasını göz ardı etmesi) bastırarak sadece belirli olgular üzerinde durması böyle bir sürecin ögesidir.

Bilişsel yanlılık, tarihi kazananların yazdığına (Schudson, 2007, s. 186) dayanarak geçmişte meydana gelen toplumsal çatışmaların gerekçelerinin egemen söylem üzerinden kurulmasını sağlar. *120*'de, *Salkım Hanım'ın Taneleri*'inde ve *Güz Sancısı*'nda gerekçelendirme farklı düzlemlerde seyirciye sunulur.

*120*'de Ermeni göçünün nedenleri ve Ermenilerin amaçları sıklıkla ifade edilir. Henüz 1914 yılında tehcir kararı alınmamışken göç eden bir Ermeni topluluğunu durdurmak için Ermeni çete üyeleri yolu keserler: “İnsan kendi topraklarını bırakıp gider mi?” diye sorar çetecilerden biri. Göç edenlerin başındaki ise “Biz harp de istemiyoruz, toprak da. Biz çocuklarımızın canını kurtarmak istiyoruz” diye cevap verir. Çeteciler ise eğer gerçekten çocuklarının canını kurtarmak istiyorlarsa geri dönmeleri gerektiğini, ilderde Türk çetecilerin olduğunu ve onları “kıtır kıtır keseceğini” söyler ve ekler: “Geri dönün ve o kutlu günü bekleyin. Pek yakında Rus kardeşlerimiz buraya gelecek ve buralar yeniden Ermenistan olacak.” Böylelikle, Ermenilerin esas amaçlarının Rusların desteğiyle Ermenistan'ı kurmak olduğu anlatılır. Osmanlı'nın “millet-i sadıkası”nın yüzyıllardır diğer halklarla beraber yaşadıkları toprakları terk etmesi olumlanırken seyirciye göç edenlerin nereden geldikleri ve nereye gittikleri hakkında bir bilgi aktarılmaz. Canlarını kimden kurtarmak istedikleri gibi bir soru üzerinde durulmaz. Keza, filmde Ermeniler saldırgandır, henüz onlara saldırılar başlamadan önce ellerine silah alıp isyan etmişler, Türkleri öldürmeye başlamışlardır. Türkler ise savunma durumunda mazlum olarak gösterilmekte, ordu savaştan yeni çıktığı için hem cephaneye hem de asker yokluğuyla mücadele etmektedir.

Tehcir olayının olumlanmasını bir başka sahnede, filmin Türk milliyetçisi karakterlerinden Musa Çavuş'un ağzından da duyuyoruz. Savaşın çıkmasından korkarak göç eden Ermenileri uzaktan gören Musa Çavuş, at arabasında beraber yolculuk ettiği Cemal öğretmene:

Bunlar Ermenilerin iyi olanları. İsyarla misyanla işi olmayanlar. Kaçıp kurtulmak istiyorlar. Çetecilik yapanlarıysa Ruslara payanda olacakmış. Beraberce bütün buralara el koymak için. Allah muhtaç etmesin ama düşman uykuda olsa bile yiğit kuşkuda gerek derler hocam. Kaldı ki düşmanın uyuduğu falan da yok.

Filmde olumlu bir karakter olarak çizilen Musa Çavuş'un bu sözleri, milliyetçi söylemi içinde barındırır: En iyi Ermeni, kendi davası için eline silah alıp mücadeleye giren, saldırılara karşı kendini savunan Ermeni değil, göç eden Ermenidir. Saldırgan değil, kaderine razı bir şekilde çocuklarının canını kurtarmak için kaçandır. İhanet edenler ise hakettiği cevabı alacak, böylelikle vatan kurtulacaktır. Bunun dışında Ermeniler hakkında menfi konuşmalar da yapılır. Doktor Kirkor Münirelerin evine geldiğinde çocuklardan biri, "bu adamlar ellerinden gelse hepimizi boğacaklar, bizden kurtulmak için her fırsattan istifade ediyorlar" der. Bir başka karakter (aynı çocuğun babası) Osmanlı'nın başına gelen herşeyi Ermenilerin üstüne yıkar, "memleketin içine ettiler, şimdi de kaçarlar tabii. Bu Türk düşmanlarına hiç acımayacaksınız," diye konuşur.

*Salkım Hanım'ın Taneleri*'nde Varlık Vergisi kanununun çıkmasının resmi gerekçelerini Halit Bey ile beraber aynı kulüpte zaman geçiren Mithat Bey anlatır. Derinliksiz, yüzeysel bir karakter olarak tanımlanan Mithat Bey'in görevi tam olarak öğrenilemez ama hükümete yakın bir bürokrat olduğu da anlaşılır. Mithat Bey, filmin başında henüz vergi konmadan önce, Halit Bey'in evindeki partide, hazinenin çok zorlandığını ve devletin stok yapması gerektiğini, buna mukabil herkesin fedakârlıkta bulunması gerektiğini belirtir. Vergi konduktan sonra Halit Bey'le aynı masada kâğıt oynarken Halit Bey'in, "Benim kabul edemediğim savaş tedbirleri değil, bunların tatbik edilme biçimi," diye serzenişine, "Yaşadığımız sıkıntının esas nedeni karaborsa. Ve bu esnafın büyük çoğunluğu da gayrimüslim. İki ayda apartman dikenler var," diyerek resmi söylemin vergiyi koymasını haklı çıkarmaya yönelik gerekçesini açıklar. Tüm malını mülkünü satsa bile borcunu ödeyemeyenlerin olduğu hatırlatıldığında, Mithat Bey, "O paralarda tüyü bitmemiş yetimin hakkı var," diyerek azınlıkların elde ettikleri sermayenin haksız bir biçimde edinildiğini iddia eder. Böylelikle devletin azınlıklara bakışını bir kez daha gözler önüne serer.

Bu bakış açısı kanunun çıktığı gün radyodan yapılan duyuruda da mevcuttur. Tok bir sesle okunan duyuruda, önce kanunun bütün şiddetiyle tatbik edileceği hatırlatıldıktan sonra, "Misafirliklerini bilsinler. Çatlak seslere göre güya biz, bu vergiyi biz azınlıkları ezmek için koymuşuz. Bu açık bir iftiradır. Ancak bütün dünyanın bilmesi gerekir ki biz Türküz. Ve hergün biraz daha Türkçü olacağız" denir. Bu açıklama aslında devletin kendi vatandaşlarını, bu topraklarda uzun yıllar boyunca yaşayan insanlarını hiçbir zaman gerçekten vatandaş olarak kabul etmediğini, onları ikinci sınıf olarak gördüğünü hatırlatan



bir anlayışın açığa çıkışıdır. “Misafirliklerini bilsinler” denerek bu topraklarda söz haklarının olmadığı ve bir gün mutlaka ülkeden gidecekleri, gitmek istemeseler bile kovulacakları ima edilir. Bu duyuru aynı zamanda içerdiği Türkçü vurgu nedeniyle kanunun imarlarından Başbakan Şükrü Saracoğlu’nun 5 Ağustos 1942 tarihinde meclis kürsüsünden yaptığı açıklamayla da çıkarılır:

Arkadaşlar, biz Türküz, Türkçüyüz ve daima Türkçü kalacağız. Bizim için Türkçülük bir kan meselesi olduğu kadar ve laakal [en az] o kadar bir vicdan ve kültür meselesidir. Biz azalan ve azaltan Türkçü değil, çoğalan ve çoğaltan Türkçüyüz ve her vakit bu istikamette çalışacağız (Aktar, 2000, s. 142-143).

Devlet için Türk olmanın ön koşulu ise Müslüman olmaktır. Sonradan Müslümanlığı seçmek bile Türk olmaya yetmez. Filmde, Halit Bey’in vergi miktarının artırılma nedeni de budur; sonraki sahnelerde bunu Durmuş’un ihbar ettiğini öğreniriz. Verginin özel olarak azınlıklara yönelik olduğunu da gösteren bu durum, önceden vergi miktarı 15.000 Lira (çalışmayan, akıl hastası eşi Nora için miktarı sadece Ermeni olduğundan 75.000 Liradır) olarak belirlenen ama daha sonradan bu miktarın 110.000 Lira’ya çıkartıldığını öğrenen Halit Bey’in, miktarın düzeltilmesi için gittiği vergi dairesinde açığa çıkar. Dedesi İzhak Bey sonradan İslam’ı seçmesine rağmen dönme olduğu için Halit Bey’e, gayrimüslimlere tabii verginin tahakkuk ettirildiği söylenir. Halit Bey’in verebileceği tek cevap, kendisinin Türk olduğudur. Halit Bey, Türk’tür belki ama devletin kayıtlarında değil.

Aşkale’de çalışan azınlıklara çalışmaları karşılığında verilen asgari amele günlük ücreti ise yemek karşılığı kesildikten sonra 25 kuruştur ve bu para da azınlıkların vergi borçlarına binaen sayılmaktadır. Keyfi olarak yükseltilmiş, ödenmesi güç borçlarına karşılık kesilen bu miktar çok yetersizdir. Zira, klarnetçi Artin, Moiz’le beraber konuşurken, yaptığı hesaba göre borcunu ödemesi için 91 yıl çalışması gerektiğini söyler. Artin, Moiz’e ne kadar çalışması gerektiğini sorduğunda ise Moiz’in 23.000 yıl çalışması gerektiğini öğrenir. Yani bu borçlar ne kadar çalışırlarsa çalışsınlar asla ödenemeyecek bir miktardadır. Bu da devletin asıl amacının borçları tahsil etmek değil, azınlıkları cezalandırmak olduğunu açığa çıkarır.

Her ne kadar kanunun çıkartılması için gösterilen gayret, hükümetin basını da arkasına alarak yaptığı azınlık karşıtı propaganda çalışmaları gibi filmde gösterilmese de filmin daha çok sonuçlarla ilgilendiği söylenebilir. Mithat Bey’in sözlerinde ifadesini bulan resmi söylem bile daha çok seyirciye kanunun hükümet nezdinde çıkartılma gerekçeleri olarak soğuk bir biçimde sunulur, seyirci Mithat Bey’le özdeşleşme yaşayamaz, açıklamalarını bir yetkilinin ağzından yapılan duyurular olarak görür.

*Güz Sancısı*’nda gerekçelendirme ise gerek 120’den gerekse de *Salkım Hanım’ın Taneleri*’nden daha farklı bir düzlemde aktarılır. Olayları çıkaranların, tertipleyenlerin kimler olduğu konusunda seyirciye bilgi verirken “utangaç” davranır, olayların arkasındakilerin bile “olağanüstü planlı bir operasyondur” (Güven, 2006, s. 94) diyerek sahip çıktıkları bir gerçekliğe sırt çevirerek tüm yükü birkaç kötü adamın üzerine atar. Filmin kötülükleri eski bürokrat, KTC yöneticisi Kenan Bey, polis kanadından İsmet, İsmet’in tetikçisi, KTC üyesi üniversite öğrencilerinin örgütleyicisi iyi hatip Ferit ve Antakya’dan hangi düzeyde tertiplemeye katıldığı anlaşılmayan Behçet’in babası Kâmil Efendi’dir.

Kenan Bey ve İsmet olayları tertipler. Doğrudan ilişkide oldukları Ferit, “milli dava” Kıbrıs hakkında yapılan eylemlerin üniversite ayağını oluşturur. Yapılacak eylemlerden önce atılacak sloganların bile önceden çalışıldığı son derece organize eylemlere öncülük yapan Ferit talanlara, elinde sopa saldırılara katılmaktan çekinmez. Kenan Bey ve İsmet’in üniversite olayları ve Cemiyet organizasyonu kadar Selanik’teki organizasyondan da haberleri vardır. Behçet, şans eseri kapı aralığından konuşmalarını duyar: “İşin Selanik ayağını bağlamışken durmak aptallık olur” der Kenan Bey, İsmet’e. Maktul Ömer Saruhan’ın ajandası da İsmet tarafından Kenan Bey’e getirilir. Kenan Bey ajandayı inceler, İsmet “iyi bilgiler” diyerek ajandanın içindekileri över, Kenan Bey onaylar ve ajandayı çekmecesine koyar. Bu olaya yine kapı aralığından kulak misafiri olan Nemika, Suat öldürüldükten sonra evinden aldığı mektuplar arasında çıkan Ömer Saruhan’ın Adli Tıp raporunu okuduktan sonra artık dayanamaz ve babası Kenan Bey’in yanına gider. Tüm olaylardan haberdardır, babasıyla konuşmak ister. Babası Nemika’ya, “derin devlet” tartışmalarında sık sık karşılaşılan gerekçeyi sunar: “Milletin menfaatleri mevzu bahis olduğunda gerisi teferruattır”.

Filmde anlaşılır ki Kenan Bey’in de arkasında gizli birileri vardır. Zira, Kenan Bey yağmalama ve yıkım olurken, Beyoğlu’nda girdiği bir dükkanda telefondaki amirine rapor verir: “Olaylar kontrolümüzden çıktı. Halkı durdurmamız gerek. Oraya buraya saldırıyorlar, efendim. Dükkânları talan ediyorlar. Etraftaki askerler zaten başsız. Yanlarına kurşun bile almamışlar efendim. İyi anlatamadım galiba. Etrafta polis az, kenarda durmuş seyrediyorlar. Askeri bando çok iyi olur.”

Bu telefon konuşmasıyla, hem Kenan Bey’in de üzerinde daha üst düzey birilerinin olduğu ima edilir hem de olayları durdurma konusunda asker ve polisin hiçbir şey yapmadığı seyirciye aksettirilir. Zaten filmde olaylar sırasında askerler ya sıra sıra dizilmiş beklerken ya da bir yerlere koştururken görülür. Ayrıca, olayların kontrolden çıktığının ifade edilmesi, KTC’nin veya Kenan Bey’in üstündekilerin iyice kontrolden çıkmış bir güruhu durdurmada sınıfta kaldıkları, bu kadar da büyük bir saldırı beklemedikleri, düşündüklerinden daha büyük olayların çıkmasını önleyemedikleri de anlaşılır. Konuşmadan farkedilir ki, bu nümayiş çok da rahatsız etmemektedir üst yönetimi. Zafer kazanılmış bir günde günün veya gecenin kapanışını ancak bir bando yapabilir. Seyirciye, olayların organize olduğu ve devletin bu olaylarla ilişkisinin olduğu bu telefon konuşmasıyla hap niyetine sunulur. Ama filmin dramatik yapısı içerisinde ne kadar etkili olduğu tartışılır bir durumdur bu. Örneğin, Selanik’teki bombalama olayını bildiren gazetenin haberi ve radyodan yapılan duyuru oldukça hızlı bir şekilde geçilir. Gerçekte ise bunlar olayların büyümesinde en etkili kaynaklardır.

Filmlerdeki gerekçelendirmelerin altında ise toplumda birlik ve beraberlik duygusunu güçlendirme arzusu yatmaktadır. Böylelikle resmi söylem belirli bir amaca yönelik olarak inşa edilmiş ve şekillendirilmiş olur. Schudson’un araçsallaştırma sürecinin farklı seviyeleri de vardır. Birinci derecede araçsallaştırmada “güncel çıkarılara hizmet etmek için geçmişin belli bir yorumu desteklenir[ken]”, diğer taraftan ikinci derece araçsallaştırma “geçmiş, her zaman belli bir yorumunu desteklemeden kullanır ve çarpıtır” (Schudson, 2007,

s. 187). *Salkım Hanım'ın Taneleri* ve *Güz Sancısı*, birinci derecede araçsallaştırmanın parçası olarak değişen konjonktürler neticesinde azınlık sorunlarının çok konuşulmasının getirdiği kısmi özgürlükle toplumsal yüzleşmeye hizmet edebilmesi için tarihin tüm gerçekliğiyle değil, belirli bir yorumuyla arzı olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte filmlerde azınlıkların temsil edilme biçimleri onları ötekileştirerek dışarda bırakma, kimliklerini ve topluma aidiyetlerini sorgulamayı sürekli kılacak bir çarpıtmayı gündeme getirir.

Örneğin *120'* de iyi niyetli bir Ermeni karakter olarak çizilen Ermeni Doktor Kirkor, filmin başında Ermeni Taşnak çetelerin Türk hastalara bakmama uyarısını dikkate almadığı için yine Ermeniler tarafından öldürülür. Haklarında hemen hemen hiçbir şey bilinmeyen bu Taşnak çetesi üyesi karakterler histerik milliyetçiler olarak çizilir, çekinmeden cinayet işleyebilecek kadar da gözleri dönmüştür. Aksanlı Türkçe konuşup toplumda yer etmiş azınlık tanımına uyarlar. Yaptıkları toplantıda İstanbul'daki Taşnak örgütünden gelen görevli, Van'daki Ermenilere yaptığı hitapta “Rus ordusu *Türkiye*'ye saldırdığı zaman her yerde isyanlar çıkartacağız ve resmi binalar bombalanacak. Türk ordusundaki kardeşlerimiz kıtalarından firar edecek ve daha sonra Rus ordusuna katılacaktır,” der. Daha kurulmasına dokuz yıl olan Türkiye Cumhuriyeti adını alacak devletin bu söylevde muhatap alınması anakronik bir hata olarak değerlendirilebilir. Ama sorunu bugüne taşıyarak isyanın Türkiye Cumhuriyeti'ne karşı yapıldığını ima eden bu söylev, egemen söylemde İttihat Terakki'nin Ermenileri tehcire zorlamasını haklı çıkaracak gerekçeleri de içerir. Ermenilerin Rus ordusuna katılıp Türkleri arkadan vurduğu, izleyiciye Ermenilerin planı olarak bir Ermeni'nin ağzından anlatılır. Bu söylev sırasında diğer tüm katılımcılar planı onaylar, aralarında tartışma çıkmaz, gülen yüzlerle söylenenlere yekpare destek olur. Filmde daha sonraları, çıkartılacak isyana hazırlık mahiyetinde mühimmatı bir eve taşırlarken Ermenilerin amaçları biteviye tekrarlatılır: “Bizim olacak Van, bizim olacak, bizim olacak Van, bizim olacak!”

*Salkım Hanım'ın Taneleri* gerek Varlık Vergisi'nin yarattığı tahribatı, gerekse de bu tahribata maruz kalan azınlıkları anlatırken *120'*ye oranla ılımlı bir çizgi izler. Filmin en kötü karakteri bir Türk (Durmuş) olarak çizilirken, azınlıklar olumlu karakterler olarak tasvir edilirler. *120'*deki gibi aksanlı konuşmazlar. Onlar aleyhinde konuşmaları Durmuş yapar. Levon ile aynı masada içerken: “Elâlemin gâvurları güzelim dükkânların üstüne çöreklenmiş, biz de kalkıp onların hamallığını mı yapalım? Neyimiz eksik? Aklımız da var, paramız da” der. Yine Durmuş, Levon'un dükkân kiralamasına yardım etmesini, “Kim bilir ne menfaati vardır bu dükkân işinde?” diyerek altında bir hinlik olmasa Levon'un yardım etmeyeceğini iddia eder.

Filmde Türkler ve azınlıklar arasında belirli bir sorunun varlığından söz edilmez. Sadece fırsatçı olarak çizilen Durmuş'un tavırları tepki alabilecek düzeydedir. Kanunun açıklandığı günlerde vergi dairesinde karşılaştığı arkadaşıyla Bekir'in muhabbeti, tam tersine, Türklerle azınlıklar arasında kişisel düzeyde bir sorun bulunmadığını, yaşananların hükümet düzeyinde olduğunu ima eder. Arkadaşı, Bekir'e oraya gelme nedeninin handa bulunan iki gayrimüslim çalışan için toplanan parayı getirmek olduğunu söyler. Böylelikle ekonomik fırsatchılığa tüm Türklerin katılmadığı, hatta bazılarının gayrimüslimlere yardım etmek için çabaladıkları gösterilir. Bekir de bir başka

örnektir: Aşkale'ye gitmesinin kesinleşmesinden sonra Levon için para ister Durmuş'tan ama Levon ona daha önce dükkân açması için yardım etmiş olmasına rağmen Durmuş parası olmadığını söyler ve elinde daha çok para olmasına karşın az bir para ile Bekir'i gönderir. Bekir, zaten, tüm film boyunca etrafında olanlar için üzüntü duyar, Durmuş için bağlantıları sağlasa da Durmuş gibi asla değişmez, daha önce çalıştığı Halit Bey'e, Nora'ya, Levon'a elinden geldiğince yardım etmeye çalışır.

*Güz Sancısı*'nda ise, gerek Rum karakterlerin, gerek Türk karakterlerin yüzeysel çizilmesi olayların derinlemesine anlaşılmasını zorlaştırır. Bir Rum olarak fahişeyi oynaması bir yana, sevişirken bile elinden oyuncak bebeğini düşürmemesi, çocuksu konuşma tarzı ve hareketleriyle Elena'nın bir Türk tarafından kurtarılmaya ve korunmaya muhtaç birisi haline getirilmesi azınlıkların sıkıştırıldığı klişelerden birisidir. Behçet ile olan ilişkisine karşı çıkan babaannesinin, torununu pazarlayan birisi olması ise bu klişeleri azınlıklarla ilişkinin sadece cinsellik üzerinden kurulabildiği gibi bir sonuca neden olabilecek hâle getirir. Üçüncü Rum karakter oyuncakçı dükkânı sahibi Yorgo'nun filmin sonunda elinde getirdiği kırık hediye ve babaanneyle olan geçmiş bir ilişkiyi ima eden konuşmasının filmle bağı ise zayıftır.

*Bulutları Beklerken* farklı olanın temsiline sadece azınlıklar üzerinden yaklaşmaz. Ayşe/Eleni'ye addedilen Türklük, Müslümanlık kimliğiyle beraber baskın niteliğini kendinden olmayanları ötekileştirme, aşağılama aracı olarak kullanır. 1970'lerin politik atmosferi filmde kendini çeşitli defalar hissettirir. Sayım için eve gelen nüfus memurlarının açık olan televizyonda SSCB devlet başkanı Brejnev'in yüzünü gördüklerinde, "Rusça konuşuyor. Suratı görmüyor musun? Şeytana benziyor. Şeytanın ta kendisi. Kapat, kapat!" diye seslenişleri, toplumsal kuşatılmışlığı hissettiren bir zamanların alamet-i farikası sivil polis arabası beyaz Renault'ların filmde sanki her şeyden anında haberdar bir "büyük birader"mişcesine ortaya çıkması Karadeniz'in bu küçük kasabasında kendini ele verir. Mübadelelerle insanlar kovulmuşken, millî eğitimin bir parçası olarak Türkleştirme çabaları da devam etmektedir. Filmde her gün okutulan ant, derste "Yerli Malı Haftası" ile "yerli malı[nın] Türkün malı" olduğu vurgusu, yine derste söylenen şarkı bunların örnekleridir:

Cihan yıkılsa Türk yılmaz.  
Düşmana salsa, tek bile kalsa,  
Türk hiç yılar mı, Türk hiç yılar mı?  
Türk yılmaz, Türk yılmaz.

Azınlıkların ötekileştirilmesine, onlara halk arasında, özellikle belirli kesimlerde, nasıl bakıldığının ifadesi ise meyhanede sarhoş iki kişinin muhabbeti sırasında ortaya çıkar. Cinsiyetçi dilin hâkim olduğu konuşmada azınlıklar ve komünistler aşağılanır iki sarhoş tarafından. Ölen Selma'nın Hıristiyan olup olmadığını konuşurlarken "kazıp çıkaralım onu da bakalım, gâvursa anlarız", "karılar sünnet olmaz", "ters mi dönmüş, toprak kabul etmiş mi onu, boynuz mu çıkmış?" der, "komünist" olarak ötekileştirilen devrimcilerden "[azınlıklar] yine iyi, komünistlerin gidecek yeri, yatacak yeri yok", "Moskof piçkurusunu koruman yeter sana", "Moskof uşağı" denilerek söz edilir.

Araçsallaştırma ile geçmiş bir şekliyle pazarlanabilir veya aynen tarih ders kitaplarında olduğu gibi “hazmı kolay” haliyle piyasaya sunulur. Ancak, araçsallaştırma çatışmayı da beraberinde getirebilir. Bir ulusun araçsallaştırdığı geçmişi, başka bir ulus inkâr edebilir. Yakın bir örnek olarak Yunanistan’ın kuruluş zamanlarında tüm toprak kazanımlarının Osmanlı İmparatorluğu’na karşı olması, Yunanlıların ulusal kurtuluş savaşı olarak görülenin Türkiye’de kışkırtma ve isyan çağının bir sonucu olarak görülmesi, Arapların bağımsızlıklarının kazanımını ve Ermenilerin Birinci Dünya Savaşı sırasında milliyetçi ideolojinin etkisinde mücadelesini “bizi arkadan vurdular” olarak nitelendirilmesi verilebilir.

Böylesi bir tahrifat *Bulutları Beklerken* filminde meyhanede iki sarhoşun Rusların Doğu Karadeniz bölgesini ele geçirdikleri dönem hakkındaki konuşmalarında mevcuttur. “Bileğimizin hakkıyla Moskofları daha önce nasıl kovduysak yine kovarız” olarak ifade edilen cümleye Balıkcı Muharrem müdahale ederek konuşanları düzeltir. Gerçekte Ruslar’ın 1917 Devrimi sonrası kendi istekleriyle bölgeden çekilmesine rağmen olayın güncel çıkarlara uygun bir şekilde hatırlanması, kolektif bellekte olayın namevcut bir savaşta Rusları “bileğinin hakkıyla” yenmiş gibi yeniden kurulmasına sebep olmuştur. Milliyetçi ideolojinin geçmişte başarısızlıkları unutmaması veya bu yenilgileri kendinden başka güçlere atfetmesi kadar, tarihi tahrif etmekten çekinmeyerek, olmayanı da olmuş gösterme ihtiyacı, geçmişi yücelterek farklı olanı ezmede bir araç olarak kullanmasının bir sonucudur. Keza, *120*’de Türk çetecilerin göç eden Ermenilere saldırılarının, yerleşik Ermenilerin çetecilik gerekçesiyle gördükleri baskının görmezden gelinmesi; *Güz Sancısı*’nda olayların arkasındaki gücün sadece ima edilerek geçiştirilmesi, tüm azınlıkların (sadece Rumların değil) zarar görmesinin, ölümlerin; İstanbul’da sadece Beyoğlu’nun değil neredeyse tüm şehrin saldırıya uğramasının üstünde durulmaması, *Salkım Hanım’ın Taneleri*’nde, hükümetin olaylara dahlinin ve Aşkale çalışma kampının koşullarının kötülüğünün, insani olmamasının geçiştirilmesi gibi örnekler geçmişte olanların belirli bir kısmının bastırıldığının izleridir. Böylelikle geçmiş kabul görececek biçimde ılımlı hâle getirilir.

Bir diğer çarpıtma dinamiği ise *öyküleştirmedir*. Geçmişin bir yorumunu nakletmek, sunmak için giriş, gelişme ve sonuç bölümü olan bir öyküyle anlatisallaştırılması gerekebilir. Öyküleme sadece bir aktarma biçimi değildir, Schudson’a göre, “süsleme ve ilginç hale getirme çabasıdır” (2007, s. 190). Öyküleme sayesinde anlatılan olay, herkesin anlayabileceği sade bir şekle bürünür. *Güz Sancısı*’nda dükkânlarla ve evlere yapılan saldırılar, Beyoğlu’nun caddelerinin artık üzerinde yürümeyi zorlaştıracak kadar çok kumaş parçası, masalar, şapkalar, koltuklar, sandalyeler, elbiseler, buzdolapları, sofalar, kanepeler, avizeler, mankenler, abajurlarla doldurulması ise büyümlü bir atmosferde, gerçeklikten uzak bir şekilde anlatılır. Yağmalama ve saldırı olaylarına karışanlar arasında dükkânlardan hırsızlık yapan, kasalardan para çalan, üstlerine başlarına kıyafet seçen, buldukları halı, manken vs. ne varsa kucaklayıp götüren, belirsiz bir hınçla yakıp yıkan histerik insanlar görülür ama tüm bunlar amaçsız bir şiddetin sonucu gibidir. Dekorun sadece bir iki sokakla sınırlı kalması kadar olayların hızla dramatik yapıya yedirilme çalışması inandırıcılığını da sorgulamayı beraberinde getirmektedir. Saldırıların

gerçekdışılığını, sanki gülünç bir olayın aktarılmışlığını grotesk bir sahnede sokağa atılmış bir piyanonun üzerine çıkmış, kafasında pembe renkte bir kadın şapkası olan bir adamın elindeki tüyleri havaya üflemesi vermektedir. Başka bir öyküleştirme çabası *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nde izlenir: Gece kaldıkları koğuştaki Artin, kavalıyla “Sarı Gelin” türküsünü çalmaya başlar. Sözlerini Ermenice söyledikten sonra tekrar çalmaya başladığında aynı türküyü bu sefer Türkçe sözlerle dışarda nöbet tutan bir askerin söylediği duyulur. Böylelikle bu topraklarda beraber yaşayan halkların kültür olarak birbirinden etkilendikleri, aynı türkülerini söyledikleri görülür. Bu duygusal sahne anımsanması istenenin halklar arasında kardeşliğin mümkün olduğunu gösterir.

Ne var ki, öyküleme sırasında büyük anlatıya uyması için olayların yeniden düzenlenmesine de ihtiyaç duyulabilir. Örneğin, Sancar'ın da belirttiği gibi İsviçre'nin İkinci Dünya Savaşı sırasında güçlü ordusu sayesinde Nazi Almanyası tarafından işgal edilmediği için savaşa girmediği ve bu sayede tarafsız kaldığı uzun yıllar boyunca resmi görüş olarak kabul edilmişti. Oysa, son yıllarda İsviçre'nin Nazilerle işbirliği yaptığı, işgal edilen ülkelerdeki altınların İsviçre bankalarına aktarıldığı ve Nazilerden kaçıp İsviçre'ye sığınmak isteyenlere savaş süresince sert tavırlar takınıldığı açığa çıkmıştır (Sancar, 2007, s. 201, 205).

Öyküleştirme sadece geçmişle ilgili bir hikâyeye anlatmak anlamına gelmeyebilir. Öyküleştirme aynı zamanda geçmişle ilgili verilen örnek hakkında ve geçmişin bugünle ilişkisi üzerine bir bağ kurmaktır (Schudson, 2007, s. 192). Böylelikle tarihin tekerrür ettiği gibi bir *motto*yla ifade edilen geçmişte meydana gelen olayların bugün de olabileceği veya bugün olanların geçmişte örneklerinin olduğu gibi tarihin muhtelif kalıplar etrafında şekillendiğine ilişkin düşünceler de kendine yer bulabilir. *120*'de ulusal bir fantezi etrafında toplanmış bir şehir halkının milliyetçi duygularla el ele vererek cephaneyi orduya ulaştırması, bir milletin tüm bireyleriyle, yöneten kesimleri ve yönetilenleriyle büyümlü bir atmosferde “dava”ya sahip çıktığının gösterilmesi, filmin bir şekilde bugün olsa aynı davranışta bulunulması gerektiği propagandasını yapması böylesi bir örnek olarak görülebilir. Filmde devlet görevlisi olarak sunulan tüm zevatın iyi niyetli olumlu karakterler olması kadar asker, vali, öğretmen, doktor, tüm karakterlerin hep beraber milliyetçilik fikri etrafında buluşarak vatani kurtarmak için çabalamalarına, çözüm aramalarına işaret edilir. İdare kadar halk da tek vücuttur. Halkın çocukların vatan uğruna ölmelerini onayladığı, yolculuklarına karşı çıkmadığı gösterilir. Buna karşılık valinin çocukları zorlamayarak ve onların gönderilmesine karşı çıkarak anlayışlı bir devlet büyüğü portresi çizdiğini, çocukların ise bu yolculuğa gönüllü katılmalarıyla, vatan sevgileriyle savaş sırasında nasıl davranılması gerektiğini gösterdiklerini ve bugünün gençlerine örnek olduklarını da filmde ana fikir olarak okumak mümkündür.

Schudson'un son çarpıtma dinamiği *bilişselleştirme* ve *uzlaşım-sallaştırma* olarak tanımlanan geçmişin bilinebilir hale getirilmesi sürecidir. Schactel'in “yetişkin belleğin uzlaşım-sallaştırılması” olarak nitelendirdiği yapı, geçmişini “inşa edilmeden, düzenlenmeden, yaşanandan çok, düzenlenmiş, yapılmış olan” (aktaran Schudson, 2007, s. 193) olarak tarif eder. Kişi anımsaması gereken şeyi anımsar. Filmi de bir kayıt cihazı olarak kabul edersek, *Güz Sancısı*, *Salkım Hanım'ın Taneleri* geçmişte yaşananları belirli uzlaşım-larla, keskin sonuçlara sahip olmadan aktarır. *120*, bu iki filme kıyasla

daha sert gözlemlerle geçmişi anlatırken, *Bulutları Beklerken* bu dinamikten uzakta yaşananlara karşı empati duymayı sağlayacak bir ötekileştirme sağlar.

Geçmişin belirli bir benimsenme biçiminin tahrifatına karşılık kaydedilmesi önemlidir. Kayıt altına alınmış arşivlenmiş deneyimler; kaydedilmemiş, depolanmamış ya da yetersiz bir şekilde depolanmış, kaydedilmiş deneyimlere oranla kamuoyunun belleğinde daha fazla yer eder (Schudson, 2007, s. 194). Kayıt altına alınmış tarihsel olguların, ilerde kamuoyu kaydının parçası haline gelecek malzemeler üretmesi akla daha yatkındır. Doğal olarak bu kayıtların sunuş biçimleri de önemlidir. *Bulutları Beklerken*'de filmin başında gösterilen gerçek çekimlerden alınmış görüntüler filmi güçlendirirken, mübadelenin anlamını ifade etme konusunda hikâyenin haklılığına seyirciyi hazırlar. *Güz Sancısı*'nın sonundaki fotoğraflar ise filmin inandırıcılık sorununa bir çözüm bulma amacıyla sonradan eklenmiş duygusunu öne çıkarır. Kaydetmenin yanı sıra kayıtları geleneksel kurumlar ve toplumsal açıdan fikir birliğine varılmış kurumlar arasında mutabakata varılarak elden geçirmek de önemlidir (Schudson, 2007, s. 194). Zira, kolektif bellek nihai değildir, farklı görüşlerdeki tarihçilerin tartışmalarıyla yön değiştirebilir, değişebilir.

Egemen söylem, tarihçilerin görüşlerini, geçmişi kavrayışlarını etkileyebilir, tarihi yeniden inşa etmelerinde ve geçmişi bilinir hale getirmelerinde onunla uyum içinde olmasına özen göstermelerine neden olabilir. Bu da geçmişin yeniden kurulmasını, belirli kısımlarının üstünün örtülerek sadece toplumun hazır olabileceği kadarının verilmesini getirir. Gerek *120*, gerek *Güz Sancısı* ve kısmen de olsa *Salkım Hanım'ın Taneleri* filmleri bu açıdan kolektif bellekteki çarpıtma dinamiklerinin etkisi altında olan filmlerdir. *Bulutları Beklerken* ise geçmişi hatırlamanın ifade edilmesinin her zaman olumsuz sonuçlar doğurmayacağını göstermesiyle diğerlerinden ayrılan bir film olarak öne çıkar. Yeniden inşa ve kısmi sunum marazi sonuçlara gebedir, çünkü tarihsel filmler geçmiş hakkında bilgisi olmayan yeni kuşaklara bellek kazandırma işlevini de görmektedirler. Guynn'a göre, "bellek canlı ve kesintisizdir, tarih ise dönemlere bölünmüş ve tamamlanmıştır" (2006, s. 172). Belleğin canlılığı yeni kuşaklara şimdiki kuşağa ve toplumsal birlikteliğe aitlik duygusunu sağlayandır. Kendinden önceki kuşakların başından geçmiş olaylarla şimdiki kuşaklar arasındaki bağı kolektif belleğin sağlaması, bu belleğin eleştiriye ve tartışmalara açık oluşunu vazgeçilmez kılar. Zira, kolektif bellek dinamik bir toplumsal yapı kurma açısından belleğin sürekli olarak yenilenmesini; sabit, durağan bir somutlukta toplumun tektipleştirilmesinin önünde engel olarak durmasını sağlayan olgudur. Lakin kolektif bellek kuşaklar arası bağı tek başına kuramaz, geçmişte meydana gelen olaylar ile toplum içerisinde yüzleşme, hesaplaşma dönemine girilmesini zaruri kılar.

## Son Söz: Toplumsal Yüzleşme Gereği

Mithat Sancar'a göre geçmiş iki nedenle tartışma alanına çekilir: Ya geçmişin çizgisinden ayrılmayarak geçmişin zihniyetini korumaya devam etmek ya da tam tersine geçmişin egemenliğinden kurtulmak (2007, s. 48). Hangi yolun seçileceği geçmişi överek, meydana gelen olayların suçunu kendinden başka güçlere atarak geçmişi tümüyle temize çekme veya toplumsal barış ve

uzlaşmayı sağlayarak aynı şeylerin tekrar meydana gelmesini engelleme çabalarından birisine meyletmeyi gerektirecektir. Sinema her ikisi için de kullanılabilir bir araçtır.

Muktedirlerin azınlıkları farklı kimlikleri, Türkleştirilememeleri, homojen, tektip bir toplum olma yoluna taş koymaları gibi nedenleri gerekçe göstererek ötekileştirmesi, dışlaması, yeri geldiğinde saldırıya uğrayıp mallarının mülklerinin ellerinden alınmasına veya tahrip edilmesine, canlarına kast edilmesine, yaşadıkları topraklardan kovulmasına ses çıkarmaması tarihsel bir olgu olarak yaşandı. Herkül Millas tarafından yapılan bir araştırmada, Halide Edip Adivar, Ömer Seyfettin ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun roman, öykü ve anılarında Yunanlı/Rum karakterlerin 230'undan 226'sının olumsuz olması (Akar, 1998, s. 91) rastlantı değildir. Keza, 2005 yılında çeşitli vakıf ve dernekler tarafından hazırlanan "Elliinci Yılında 6-7 Eylül Olayları Sergisi"nin saldırıya uğraması, *Salkım Hanım'ın Taneleri* filminin sinemalarda gösterime girmesi ve TRT'de gösterilmesi sonrası havada uçan vatan haini yaftaları, azınlık sorunlarını ele alan sempozyumların engellenme çabaları da. Başbakan Erdoğan'ın bu yılın Mart ayında Ermeni tasarılarına karşılık, Türkiye'de kaçak olarak çalışan yüz bin Ermeni'nin sınır dışı edilebileceğine ilişkin tehdidi de aynı minvalde değerlendirilebilir. Bu gibi olaylar toplumsal normalleşme için atılacak adımların kolay olmadığını da ortaya koyuyor. Yine de yüzleşme yetisi tüm bunların üstesinden gelinmesine yardımcı olacaktır.

Türkiye sinemasının son dönem politik örnekleri geçmişte meydana gelen olayları genellikle toplumsal belleği yeniden harekete geçirerek aktarırken tarihin kişisel deneyimler üzerinden bir yeniden keşfetme aracı olarak kullanılmasına ön ayak oluyor. Böylelikle tarihte neler olduğunu bilmeyen yeni kuşaklara geçmişe bugünden bakma imkânı veriyor; geçmiş ile şimdi arasındaki kopuk bağı tarih kitaplarının yapamadığı bir şekilde yapıyor. Bu durumun toplumsal bir yüzleşmeye neden olup olamayacağını ise şimdiden kestirmek zor. Zira, toplumların geçmişleriyle hesaplaşmaları, böyle bir ihtiyaç duymaları, özellikle ulusalcı/milliyetçi politikaların güçlendiği dönemlerde bu hesaplaşmanın hemen gerçekleşebilmesinin önüne set çekmekte. Kaldı ki, özellikle azınlıklar konusu gibi sıcak meseleler söz konusu olduğunda dönem filmlerinin ekseriyetle resmi ideolojinin dışına çıkmadığı, tarihi egemen söylem etrafında yeniden inşa ettikleri incelenen filmlere bakarak söylenebilir. Buna rağmen, bu filmlerin yarattıkları tartışmalar, tarihe eleştirel bakan yaklaşımların da mutlaka var olduğunu, olacağını göstermesi açısından önemlidir.

## Kaynakça

- Akar, R. (1998). İyi Türk Kriminal Azınlık. *Birikim*, 107, 90-96.
- Akçam, T. (2008). *Ermeni Meselesi Hallolunmuştur*. İstanbul: İletişim.
- Aktar, A. (2000). *Varlık Vergisi ve Türkleştirme Politikaları*. İstanbul: İletişim.
- Benjamin, W. (2009). *Pasajlar* (A. Celal, Çev.). İstanbul: YKY.
- Carr, E. H. (2002). *Tarih Nedir?* (M. G. Gürtürk, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Chopra-Gant, M. (2008). *Cinema and History*. London: Wallflower Press.
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.



- Doğruöz, H.Ş. (2009). Yakın Dönem Türk Sinemasında 12 Eylül Darbesinin Temsili. D. Bayrakdar (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8* (s. 231-250). İstanbul: Bağlam.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih* (T. Ilgaz & H. Tufan, Çev.). İstanbul: Kesit.
- Giritlioğlu, T. (Yönetmen). (1999). *Salkım Hanım'ın Taneleri* [Film]. Türkiye: Avşar Film.
- Giritlioğlu, T. (Yönetmen). (2009). *Güz Sancısı* [Film]. Türkiye: C Yapım ve Film&Asis Yapım.
- Guynn, W. (2006). *Writing History in Film*. New York: Routledge.
- Güven, D. (2006). *Cumhuriyet Dönemi Azınlık Politikaları ve Stratejileri Bağlamında 6-7 Eylül Olayları* (B. Şahin, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Hughes-Warrington, M. (2007). *History Goes to the Movies*. London: Routledge.
- Huyssen, A. (1995). *Twilight Memories*. New York: Routledge.
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts*. Stanford: Stanford University Press.
- Oran, B. (2004). *Türkiye'de Azınlıklar*. İstanbul: İletişim.
- Öztürk, S. R. (2010). Hard to Bear: Women's Burdens in the Cinema of Yeşim Ustaoglu. F. Laviosa (Ed.), *Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean* (s. 149-164). New York: Palgrave MacMillan.
- Renan, E. (1882/1996). What is a Nation? G.Eley & R. G. Suny (Ed.), *Becoming National: A Reader* (s. 42-56). Oxford: Oxford University Press.
- Rosenstone, A.R. (1995). *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Understanding of History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rosenstone, A. R. (2006). *History on Film / Film on History*. Harlow: Pearson.
- Sancar, M. (2007). *Geçmişle Hesaplaşma*. İstanbul: İletişim.
- Saraçoğlu, M. & Eren, Ö. (Yönetmen). (2008). *120* [Film]. Türkiye: Posta Film.
- Schudson, M. (2007). Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri. *Cogito*, 50, 179-199.
- Toplin, R.B. (1996). *History by Hollywood*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2005). *Bulutları Beklerken* [Film]. Türkiye / Fransa / Almanya / Yunanistan: Ustaoglu Film Production vd.

