

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA
TOPLUMSAL BELLEK: YÜKSELEN NOSTALJİ
İMGESİ

Fatih DİREN

2502180638

Tez Danışmanı Prof. Dr. Ceyhan KANDEMİR

İSTANBUL-2022

ÖZ

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL BELLEK: YÜKSELEN NOSTALJİ İMGESİ FATİH DİREN

Sinema, çağımızın en etkili kitle iletişim araçlarından birisidir. Sinemanın toplumu etkileyip etkilemediği konusu önemli bir araştırma konusudur. Toplum mu sinemayı etkiler, sinema mı toplumu şekillendirir? Bu gibi soruların sayısı çoğaltılabilir. Literatür incelendiğinde toplumsal belleği oluşturan en önemli unsurların başında sinemanın geldiğini görmek mümkündür. Bu çalışma ile 2000 sonrası “Yeni Türk Sineması”nın toplumsal bellek oluşturma yetisine bakılırken aynı zamanda bir nostaljik eğilimin olup olmadığı araştırılmıştır. Çalışma için 6 film amaçlı örnekleme yöntemleri içerisinde yer alan tipik durum örnekleme seçilmiştir. Seçilen filmler sosyolojik film çözümlemesi yöntemiyle analiz edilmiştir. Filmler değerlendirilirken taşra, aile, aidiyet, mahalle ve ev gibi olgular üzerinden incelenmiştir. Analiz edilen filmlerin nostalji sineması örneklerine uyduğu yargısına varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Bellek, Bellek, Nostalji Sineması, Yeni Türk Sineması, Nostalji

ABSTRACT
SOCIAL MEMORY IN TURKISH CINEMA AFTER 2000:
RISING IMAGE OF NOSTALGIA
FATİH DİREN

Cinema is one of the most effective mass media of our age. The issue of whether cinema affects society or not is an important research topic. Does society affect cinema or does cinema shape society? The number of such questions could be multiplied. When the literature is examined, it is possible to see that cinema is one of the most important elements that make up the social memory. With this study, while being looked at the ability of "New Turkish Cinema" to create social memory, it was also investigated whether there was a nostalgic tendency after 2000. Typical case sampling, which is among the 6 film-purpose sampling methods, was chosen for the study. Selected films were analyzed by sociological film analysis method. While evaluating the films, they were examined through facts such as country, family, belonging, neighborhood and home. It was concluded that the analyzed films fit the examples of nostalgia cinema.

Key Words: Social Memory, Memory, Cinema of Nostalgia, New Turkish Cinema, Nostalgia

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın konusunu belirlerken kendi hayatımda önemsedığım nostalji kavramının etkisi olmuştur. Literatürde yapılan sinema çalışmalarına baktığımda da sinema ve nostalji konusunun toplumsal bellek bağlamında değerlendirilmediğini gördüm ve bu çalışmayı yapmak istedim.

Çalışmayı gerçekleştirmemde benim önümü açan, işimi kolaylaştıran tez danışmanım Prof. Dr. Ceyhan Kandemir'e, tez izleme komitemde yer alan hocalarım Doç. Dr. Onur Akyol'a, Dr. Öğr. Üyesi. Sinem Tuna hocalarıma ve tez savunmama dışarıdan dâhil olan hocalarım Prof. Dr. Şükran Güzin Ilıcak Aydınalp ve Doç. Dr. Ümit Sarı'ya şükranlarımı sunarım.

Yine çalışmamda desteklerini esirgemeyen arkadaşlarım; Dr. Öğr. Üyesi Hakan Kör, Volkan Tayiz, Dr. Hülya Anakız Ertürk, Öğr. Gör. Ramazan Arslan Bünyamin Duranoğlu, Arş. Gör. Gülşah Altuğ Arş. Gör. Serhat Madsar ve unuttuğum diğer arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Bugünlere gelmemde büyük emekleri olan babama, anneme ve manevi desteği hiç bitmeyen kardeşim Merve Kavukçu'ya teşekkür ederim.

Sevgili eşim, hayat arkadaşım, en büyük destekçim Asiye Diren'e şükranlarımı sunuyorum. Bu çalışmanın bitmesine yakın dünyaya gelen kızım Defne Duru'ya da onu sevdiğimi söylüyorum.

Fatih Diren
İstanbul 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	viii
TABLolar LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL BELLEK

1.Toplumsal Bellek Kavramı	8
1.1.Bellek İle İlgili Diğer Kavramlar.....	11
1.2. Unutma ve Hatırlama Bağlamında Bellek.....	15
1.2.1 Hatırlama	15
1.2.2. Unutma.....	17
1.3. Toplumsal Belleği Oluşturan Unsurlar	19
1.3.1. Tarih.....	19
1.3.2. Mekân	21
1.4. Toplumsal Bellek Aracı Bağlamında Sinema.....	23

İKİNCİ BÖLÜM

NOSTALJİ VE YENİ TÜRK SİNEMASI

2.Toplumsal Bellek Bağlamında Nostalji ve Yeni Türk Sineması	28
--	----

2.1. Nostalji Kavramı.....	28
2.2.Nostalji Sineması	33
2.3. 2000 Sonrası (Yeni) Türk Sineması.....	37
2.3.1. Türk Sineması.....	37
2.3.1.1. Türk Sinemasının İlk Yılları (1914-1922)	37
2.3.1.2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)	39
2.3.1.3. Geçiş Dönemi (1939- 1950).....	43
2.3.1.4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970).....	43
2.3.1.5. Karşıtlıklar Dönemi (1970-1980).....	47
2.3.1.6. 1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980-2010)	48
2.4. 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması	48

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA NOSTALJİ

3.2000 Sonrası Türk Sinemasının Nostalji Bağlamında Analizi	54
3.1. Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (2000).....	55
3.1.1. Dar Alanda Kısa Paslaşmalar Filminin Konusu	55
3.1.2. Dar Alanda Kısa Paslaşmalar Filminin Özeti	55
3.1.3. Dar Alanda Kısa Paslaşmalar Filminin Analizi	57
3.2. Güle Güle (2000)	65
3.2.1. Güle Güle Filminin Konusu.....	66
3.2.2. Güle Güle Filminin Özeti	66
3.2.3. Güle Güle Filminin Analizi	67
3.3. Vizonte (2001)	74
3.3.1. Vizonte Filminin Konusu.....	74
3.3.2. Vizonte Filminin Özeti	75
3.3.3. Vizonte Filminin Analizi	75

3.4. Aşk Tesadüfleri Sever (2011)	81
3.4.1. Aşk Tesadüfleri Sever Filminin Konusu	81
3.4.2. Aşk Tesadüfleri Sever Filminin Özeti	82
3.4.3. Aşk Tesadüfleri Sever Filminin Analizi	83
3.5. Dedemin İnsanları (2011)	88
3.5.1. Dedemin İnsanları Filminin Konusu.....	89
3.5.2. Dedemin İnsanları Filminin Özeti	89
3.5.3. Dedemin İnsanları Filminin Analizi	89
3.6. İftarlık Gazoz (2016)	100
3.6.1. İftarlık Gazoz Filminin Konusu.....	100
3.6.2. İftarlık Gazoz Filminin Özeti.....	101
3.6.3. İftarlık Gazoz Filminin Analizi.....	101
SONUÇ	113
KAYNAKÇA	120
ÖZGEÇMİŞ	127

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. 1. Sinematografik Görsel Bellek.....	36
Fotoğraf 2. 1. Rus Abidesinin Yıkılışı Film Afişi.....	49
Fotoğraf 3. 1. Dar Alanda Kısa Paslaşmalar Film Afişi	55
Fotoğraf 3. 2. Suat ve Serkan Kavga Sahnesi	59
Fotoğraf 3. 3. Hacı Takıma Motivasyon Konuşması yapıyor.....	60
Fotoğraf 3. 4. Hacı ile Suat Dertleşiyor	60
Fotoğraf 3. 5. Serkan Saha Kenarında Üzgün Oturuyor	62
Fotoğraf 3. 6. Mahalleli Hacı'nın Abisi ile Sohbet Ediyor.....	63
Fotoğraf 3. 7. Nostaljik İmge Olarak Blendax Şişesi.....	64
Fotoğraf 3. 8. Nostaljik Mobilyalar.....	64
Fotoğraf 3. 9. Nostaljik Mobilyalar.....	64
Fotoğraf 3. 10. Güle Güle Film Afişi.....	65
Fotoğraf 3. 11. Galip ve Arkadaşları.....	68
Fotoğraf 3. 12. Galip Sevgilisine Mektup Yazarken	69
Fotoğraf 3. 13. Şemsi Emektar Arabasını Tamir Ederken	70
Fotoğraf 3. 14. Galip ve Arzu Aşk Üzerine Sohbet Ederken.....	71
Fotoğraf 3. 15. Banka Soygunu	72
Fotoğraf 3. 16. Vizontele Film Afişi.....	74
Fotoğraf 3. 17. Deli Emin Kendi İcadı İle Banyo Yapıyor.....	76
Fotoğraf 3. 18. Nazmi'nin Ailesi Damda Film İzlerken	77
Fotoğraf 3. 19. Halk Yazlık Sinemadan Çıkarken	78
Fotoğraf 3. 20. Siti Ana Evladı Yerine Televizyonu Toprağa Gömerken	80
Fotoğraf 3. 21. Aşk Tesadüfleri Sever Film Afişi.....	81
Fotoğraf 3. 22. Özgür ve Deniz Doğduklarında Yan Yana.....	83
Fotoğraf 3. 23. Mahalle Esnafı.....	84
Fotoğraf 3. 24. Mahalleden Görüntüler.....	85
Fotoğraf 3. 25. Özgür'ün Babasının Fotoğrafçı Dükkanı	87
Fotoğraf 3. 26. Dedemin İnsanları Film Afişi.....	88
Fotoğraf 3. 27. Dükkânın Kapısında Sandalye	91

Fotoğraf 3. 28. Mehmet Bey ve Çırakları	93
Fotoğraf 3. 29. Mehmet Bey ve Ailesi.....	94
Fotoğraf 3. 30. Ağlayan Çocuk Resminin Kaldırılması.....	96
Fotoğraf 3. 31. Feruzat'ın Yaptığı Resmin Duvara Asılması	96
Fotoğraf 3. 32. Ozan Dedesinin Evinde	97
Fotoğraf 3. 33. Ozan, Karşı Kıyıdan Memleketine Şişe Gönderir.....	97
Fotoğraf 3. 34. İftarlık Gazoz Film Afişi	100
Fotoğraf 3. 35. Âdem'in Anne ve Babası Tarlada Çalışırken.....	102
Fotoğraf 3. 36. Adem, Sahilde Gazoz Satarken Zorlanır	103
Fotoğraf 3. 37. İşçiler Denize Giderken Eğlenir	103
Fotoğraf 3. 38. İşçiler Sahilde Eğlencede	104
Fotoğraf 3. 39. Halk Cibar Kemal'e Ricaya Gelir	105
Fotoğraf 3. 40. Halk İmamdan Namazı Ertelemesini İster	105
Fotoğraf 3. 41. Hasan ve Devrimci Arkadaşları Adem ile Sohbet Ederken	106
Fotoğraf 3. 42. Adem'i Babası Çıraklık İçin Cibar Kemal'e Teslim Eder	107
Fotoğraf 3. 43. Adem Hoşlandığı Kıza Gazoz Kapağı Hediye Eder	107
Fotoğraf 3. 44. Halk Kahvehanede Beraber Maç İzler	108
Fotoğraf 3. 45. Düşmanları Adem'e Hasan'ı Sorarken	108
Fotoğraf 3. 46. Hasan'ın Vurulma Anı	109
Fotoğraf 3. 47. Âdem Ölüm Orucunda	109
Fotoğraf 3. 48. Âdem'in Cenazesi	110
Fotoğraf 3. 49. Âdem'in Cenazesinde Sevdığı Kız Mezarına Gazoz Kapağı Atarken	110
Fotoğraf 3. 50. Âdem'in Cenazesinde Gençler Mezarına Gazoz Dökerken.....	110

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. İletişimsel Bellek İle Kültürel Bellek Karşılaştırma.....	14
Tablo 2. Filmleri nostalji bağlamında değerlendirme tablosu	54
Tablo 3. Dar Alanda Kısa Paslaşmalar filminin nostalji bağlamında değerlendirme tablosu	57
Tablo 4. Filmde toplumsal bellek oluşturan öğelerin değerlendirilmesi	65
Tablo 5. Güle Güle filminin nostalji bağlamında değerlendirme tablosu.....	67
Tablo 6. Filmde toplumsal bellek oluşturan öğelerin değerlendirilmesi	73
Tablo 7. Vizontele filminin nostalji bağlamında değerlendirme tablosu	76
Tablo 8. Filmde toplumsal bellek oluşturan öğelerin değerlendirilmesi	80
Tablo 9. Aşk Tesadüfleri Sever filminin nostalji bağlamında değerlendirme tablosu	83
Tablo 10. Filmde toplumsal bellek oluşturan öğelerin değerlendirilmesi.....	87
Tablo 11. Dedemin İnsanları filminin nostalji bağlamında değerlendirme tablosu...	90
Tablo 12. Filmde toplumsal bellek oluşturan öğelerin değerlendirilmesi.....	99
Tablo 13. İftarlık Gazoz filminin nostalji bağlamında değerlendirme tablosu	102
Tablo 14. Filmde toplumsal bellek oluşturan öğelerin değerlendirilmesi.....	111

KISALTMALAR LİSTESİ

Aktaran : Akt.

Arkadaşları : Ark.

TDK : Türk Dil Kurumu



GİRİŞ

Sinema, tarihin belleğin ve kimliğin yeniden oluşturulmasında toplumsal yüzleşmeyi veya kaçışı ortaya çıkaran bir araç olmuştur. Bellek, geçmiş ile gelecek arasında bağ kurmayı sağlayan unsurlardan biridir. Toplumsal belleğin oluşmasında en önemli unsurlarından birisi sinemadır.

Sinema ile toplumsal yaşamın söylemleri, şifrelenerek ortaya konmaya çalışılır. Tarih boyunca geçmişin getirdiği, tecrübeler, bilgiler, inanışlar toplumsal belleği oluşturan öğelerdir. 1895'te "Trenin Gara Girişi" filmi ile başlayan sinema, o ilk filminden sonra çok yol kat etmiş, günümüzde kendine has dili olan bir sanat dalı haline gelmiştir. Sinema, salt birbiri ile alakasız görüntülerin art arda eklenmesi değil, "bir şeyi" anlatma derdi olan bir mecradır. Sinemanın bir anlatım aracı olması ile insanlar üzerindeki etkisi de gözlemlenir olmuştur. Geçmişte yaşanmış bir olayı belki gerçek haliyle değil de izlediğimiz bir filmde gördüğümüz haliyle hatırlarız. Yönetmenlerin, yaşadıkları toplumdan, izleyicilerin de izledikleri filmlerden etkilenebildiklerini söyleyebiliriz. Bu bağlamda çekilen filmlerin çekildikleri dönemlere ait toplumsal bellek oluşturmaları mümkündür.

Dünyada hemen her alanda değişim ve dönüşümlerin yaşandığına şahit olmaktayız. Toplumlar ve insanlar da bu değişimden nasibini almakta olup konumuzun da bir parçası olan sinemanın da bu değişimden etkilendiğini görmekteyiz. 90'lı yılların sonları ve devamında özellikle 2000'li yıllar ile Türk Sineması da biçimsel ve içeriksel anlamda değişime uğramıştır. Yeni bir "genç sinemacılar kuşağı" ortaya çıkmış ve "yeni" sıfatının Türk Sinemasının tanımlanmasında da kullanılmasına neden olmuşlardır. Suner' e göre "Yeni Türk Sineması", adeta bir "Hayalet Ev'dir. Bu "Yeni Sinema" sanatsal ve popüler olarak iki alanda filmler üretmekte ve daha çok aidiyet teması üzerinde durmaktadır. Suner, "Hayalet Ev" imgesini, özlenen, hayal edilen, geçmişte kalmış ve onaylanan bir nostalji ile hatırlanan bir simge şeklinde ortaya koymaktadır (Suner, 2015: 15).

Nostalji denildiğinde birçok kişinin zihninde farklı farklı imgeler oluşur. Kimi çocukluğundaki mahallesini, kimi dedesini, ninesini, kimi bir bakkal dükkânını, kimi eski aşkını hatırlar. Peki, nedir Nostalji? En Basit tanımıyla nostalji; geçmiş zamana

veya mekana duyulan özlemdir. Immanuel Kant, insanların dönmek istediklerinin mekân olmadığını, asıl istediklerinin zaman, yani gençlik zamanları olduğunu söylemektedir (Kant, 1798). İnsanlar özellikle 80’li yıllardan sonra modernleşme, kapitalizm vb. olguların etkileri ile bireysellik, bencillik, tüketim arzusu gibi olumsuz durumların etkisi ile geçmişte yaşadıkları güzelliklere özlem duymaya başlamışlardır. Bu bağlamda toplumun bir nevi aynası olan sinema da nostalji imgesine kayıtsız kalmamıştır. Özellikle 2000 Sonrası Yeni Türk Sinemasına bakıldığında Nostalji imgesine yer veren ve olumlu bakan filmlerin sayıca az olmadığı görülmektedir. Jameson’a göre Nostalji Sineması, geçmişle ilgilidir fakat tam anlamıyla da geçmiş i temsil etmemektedir. Geçmişte yaşanan dünyayı biçimsel olarak yeniden şekillendirmektedir. Bunu yaparken kişilerde özdeşleştirme duygusunun ortaya çıkmasını amaçlamaktadır. Nihai düzlemde geçmişin aldatıcı bir haline bakarız (Jameson 2011: 279-96). 2000 sonrası Türk filmlerine bakıldığında, öykülerde, geçmiş i hatırlama ve adeta bir çocukluğa dönüş hissedilmektedir. Bachelard’a göre, bellek ve imgelem “mutluluk mekânını” birlikte oluşturur, geçmiş gerçek dünyada değil hayallerde yaşar. Çocuklukta hayallerde yaşar (Bachelard, 1996). Yeni Türk Sineması’nda yönetmenler mutluluk mekânı olarak “Taşra’yı seçmişlerdir. Genellikle filmlerde köyler, kasabalar birkaç yönetmen hariç “eski güzel günleri” temsil etmektedir.

Alan yazında toplumsal bellek ile alakalı yapılan çalışmalar şöyledir: Sinem Tuna (2012) *“Toplumsal bellek çerçevesinde Türk arkeoloji belgesellerinde insan-mekan ilişkisi”* adlı Doktora tezi ile arkeoloji belgesellerinin toplumsal belleğe olan katkısını, insan-mekan ilişkileri açısından araştırmıştır, Şeniz Saç, (2009) *Toplumsal bellek: Hatırlama, unutmama ve kimlik* adlı yüksek lisans tezi ile; Lozan Anlaşması uyarınca Karaburun'a yerleştirilmiş mübadillerin hafızalarını nasıl kurduklarını ve aktardıklarını anlamaya yönelik bir saha çalışması yapmıştır, Sevcan Sönmez, (2012) *Toplumsal bellek ve sinema: Türkiye sinemasında travmatik temsiller* adlı doktora tezi ile toplumsal bellekteki travmatik anıların Türkiye sinemasında nasıl temsil edildiği incelemektedir, Şeyma Bilginer Erdoğan, (2013) *Toplumsal bellek ve medya: Toplumsal hatırlatma ve unutturma biçimleri(Seksenler TV dizisi)* adlı yüksek lisans tezi ile toplumların belleklerinin kültür, din ve gelenekler üzerinden farklı bir yolla ve

televizyon aracılığıyla nasıl manipüle edilebileceğini araştırmıştır, Neslihan Ümmetoğlu, (2019) *Toplumsal bellek ve sinema: Yeşilçam'dan günümüze Ermeni sinemacılar* adlı yüksek lisans tezi ile toplumsal belleğin oluşumundaki temsillerin sinemadaki sunum şekillerini ve Yeşilçam'dan günümüze kadar sinemamıza emek vermiş Türkiyeli Ermeni sinemacıları ele almıştır, Canel Bingöl, (2019) *Toplumsal bellek bağlamında 'Sürgün' ve belgesel sinema; 'İlana'nın Sihirli Halısı'* adlı doktora tezi ile bellek, görsellik ile zaman ve mekandan “sürgün” edilenin belgelenmesi meselesinin temel dinamikleri incelenmiştir, Halime Sultan Karahan, (2019) *Toplumsal bellek inşasında televizyon dizilerinin yeri: Diriliş Ertuğrul dizisi örneği* adlı yüksek lisans tezi ile toplumsal bellek inşasında Televizyon dizilerinin yeri incelenmiştir, Tuğba Dümen Yıldızbakan (2019) *Toplumsal bellek bağlamında 11 Eylül sinemasında İslamofobi* adlı yüksek lisans tezi ile 11 Eylül saldırıları ardından islamofobinin sinema aracılığıyla mekân, zaman düzlemi kullanılarak toplum belleğinde nasıl hatırlatma yaptığı ele alınmıştır, Savaş Yavuz (2019) *Toplumsal bellek bağlamında belgesel sinemada çocuk gelin temsili* adlı yüksek lisans tezi ile toplumsal bellekte önemli bir yer edinen çocuk gelin kavramının belgesel sinemada temsili ve ele alınış biçimini somutlaştırarak sorgulamaktadır.

Alanyazına Nostalji çalışmaları bağlamında bakıldığında; Deniz Özyurt (2019) *Film müziği ve çağdaş nostalji: Paul Thomas Anderson ve Jonny Greenwood işbirliği üzerine* adlı yüksek lisans tezi ile Paul Thomas Anderson'ın yakın zamandaki dört uzun metrajlı filmindeki, *There Will Be Blood* (2007), *The Master* (2012), *Inherent Vice* (2014), ve *Phantom Thread* (2017), film müziklerini araştırmaktadır. Ayrıca Svetlana Boym'un (2001) nostalji yapısını baz alarak film müziklerinin tarihsel açıdan önemli bireysel ve kolektif unsurları ne şekilde vurguladıklarına ve bunu yaparken nasıl benzeştiklerine ya da farklılaştıklarına odaklanmaktadır, Zafer Çeler, (2016) *Postmodern zamanlarda zamansallık ve Türkiye'de Osmanlı nostaljisi* adlı doktora tezi ile Osmanlı'ya yönelik ortaya çıkan ilginin, Türkiye'de 1980'lerden beri yaşanan bir süreçte yaşanan değişimler sonucu ortaya çıkan toplumsal yapının getirdiği kırılmaların ve değişimlerin, Türk modernleşmesine ilişkin sürekliliklerle çakıştığı noktada ortaya çıktığını öne sürmektedir, Sezen Guruf Başekim, (2015) *Türk sinemasında nostalji: 2000 – 2011* adlı doktora tezi ile nostaljiyi batılılaşma

bağlamından, 2000-2011 yılları arasında üretilen popüler sinema filmleri üzerinden incelenmektedir, Ekin Gündüz Özdemirci, (2012) *Ortak bellek ve sinema: 1990 sonrası Fransız ve Amerikan sinemasında 68 kuşağı nostaljisi* adlı doktora tezi ile, Filmler biçimsel ve dramatik olarak, sinema tarihi çalışmaları kapsamında değerlendirilen 'nostalji sineması' çalışmaları bağlamında incelenmiş, sinemada da ortak belleğe paralel bir 68 kuşağı imgesinin yaratıldığı ortaya koyulmuştur, Kumru Berfin Emre, (2007) *Ayşecik filmlerinde çocukluğun temsili* adlı yüksek lisans tezi ile, nostaljiye çocukluk temsili açısından incelenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde, Toplumsal Bellek kavramı detaylı şekilde tanımlanmıştır. Toplumsal Bellek incelendiğinde en önemli unsurlardan olan unutma ve hatırlama kavramlarına da çalışmada yer verilmektedir. Toplumsal Bellek kavramının daha başarılı şekilde ortaya koyulması için onu oluşturan diğer unsurlara da değinilmiştir. Bunun yanı sıra bellek oluşturmada en etkili alan olan sinemadan da yararlanılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, çalışmanın odak noktasını oluşturan Nostalji kavramından bahsedilmektedir. Nostalji kavramın geçmişten günümüze serüveni ve Nostalji Sineması kavramı ortaya koyulmuştur. Bu bölümde yine Türk Sinemasının geçmişten günümüze bir özeti ortaya koyulurken, aynı zamanda 2000 sonrası Türk Sinemasına da değinilmiştir.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise seçilen filmler Toplumsal bellek ve nostalji öğeleri çerçevesinde analiz edilmektedir. Filmler analiz edilirken çocuk karakter-çocuksuluk, toplumsal olaylara değinme, taşra, baba figürü, aidiyet, aşk, mahalle kültürü, aile kavramları üzerinden değerlendirilmiştir.

Çalışmada cevabı aranan sorular şunlardır:

- 1-Araştırmaya dâhil edilen filmlerin Toplumsal Bellek oluşturmadaki etkisi nedir?
- 2-2000 Sonrası Türk Sinemasında Nostaljiye eğilim var mıdır?

Bu çalışmanın amacı 2000 sonrası Türk Sineması'nda toplumsal bellek oluşumu bağlamında nostalji kavramının yerini belirlemek, hangi filmde ne şekilde

ortaya koyulduğunu incelemektir. Daha önce yapılan çalışmalar incelendiğinde, 2000 sonrası Türk Sineması'nın toplumsal bellek bağlamıyla nostalji kavramının çalışılmadığı görülmektedir. Ayrıca dönemlerin şartları ve özelliklerine göre olumlu ya da olumsuz anlamlar yüklenen nostalji kavramının günümüz toplumunda izini sürmenin, içinde yaşadığımız dönem ve halk adına önemli bir veri sağlayacağını öngörmek mümkündür.

Bunun yanı sıra 2000 sonrası Türk Sineması için adlandırılan “Yeni Türk Sineması”da detaylı şekilde irdelenmektedir. Çalışmada 2000 sonrasında oluşan “Yeni Türk Sineması”nın ayrıntılı şekilde ortaya koyulması, filmlerde yer alan nostalji temasının incelenmesi, alandaki çalışmalar arasında farklılık oluşturmaları ve alan yazına katkılar sunmaları beklenmektedir.

Çalışmanın yöntemi sosyolojik film çözümlemesi yöntemidir. Filmleri sosyal bilimler çerçevesinde sosyolojik kriterlere göre değerlendirmeyi amaçlayan bu yaklaşımda filmler sosyal bir sanat ve kültürel bir ürün olarak eleştirilmektedir. Bu eleştirel yaklaşım, filmleri sanatçının öznel anlatımı veya estetik nitelikleri açısından incelemek yerine, filmin üretildiği dönemin sosyal koşullarını veya içerik olarak ilişkili olduğu dönemi incelemeye vurgu yapmaktadır. Bu durumda, türüne veya tarihsel dönemine bakılmaksızın film, sosyolojik veriler sağlayan bir belge olarak değerlendirilir. Sinemada sosyolojik yöntemlerinin kapsamı, filmlerin toplumsal değerleri nasıl yansıttığı ve somutlaştırdığı, filmlerin toplumsal değerler üzerindeki etkisi, bu değerleri geliştirme veya değiştirme yeteneği, filmlerin neden olduğu sosyal tutum ve davranış kalıplarındaki değişiklikler gibi konuları içerir (Özden, 2014: 154).

Çalışmada incelenecek filmlerin belirlenmesinde amaçlı örnekleme yöntemleri içerisinde yer alan tipik durum örnekleme kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme araştırmacı örnekleme belirlerken kendi bilgi, tecrübe ve gözlemleri doğrultusunda belirler (Ural, 2011: 45). Tipik durum örneklemesinde amaç yeni tipik durumları seçerek genelleme yapmak değildir. Amaç, ortalama olguları seçip belirli bir durum veya alan hakkında fikir sahibi olmak ve yeterli bilgi sahibi olmayan kişileri bilgilendirmektir (Patton, 1987). Amaçlı örnekleme yöntemi kullanılırken, filmlerin

yoğun şekilde nostaljik imgeler taşıması, belli seviyede izleyiciye ulaşmış olması, “popüler sinema” olarak tanımlanan filmler olmasına dikkat edilmiştir.

Seçilen filmler ise; Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (2000), Güle Güle (2000), Vizonte (2001), Aşk Tesadüfleri Sever (2011), Dedemin İnsanları (2011), İftarlık Gazoz (2016).

2000 yılı ile 2021 yılı arasında çalışmamız örneklemine uyan onlarca film vardır. Hepsi çalışmaya dâhil edilemeyeceğinden, altı adet film ile çalışma sınırlandırılmıştır. Filmler seçilirken maksimum çeşitlilik örneklemeye uygun şekilde farklı yönetmenlerin filmleri seçilmiştir.

Filmler nostalji bağlamında incelenirken çocuk karakter-çocuksuluk, toplumsal olaylara değinme, taşra, baba figürü, aidiyet, aşk, mahalle kültürü, aile kavramları üzerinden ve karakterlerin özellikleri, imgeler bağlamında analiz edilmiştir. Toplumsal bellek bağlamında incelenirken ise; tarih, mekan, hatırlama ve unutma kavramları üzerinden değerlendirilmiştir.

Filmlerin analizi yapılırken şu sorulara cevap aranmıştır:

- 1.Filmlerde geçen tarihsel olaylara nasıl yaklaşılmıştır? Olaylar yüzeysel olarak mı anlatılmış yoksa derinlemesine bir anlatım mı mevcuttur?
- 2.Filmlerde ortaya koyulan nostalji imgesi olumsuz yönde mi yoksa olumlu yönde midir?
- 3.Filmlerdeki aile, mahalle gibi toplumsal üniteler nostalji imgesine uygun şekilde mi tasvir edilmiş yoksa negatif bir bakış açısı ile mi ortaya koyulmuştur?
4. Filmlerde eski ve yeni kıyaslaması yapıldığında, eskiye doğru bir yönelme var mı yok mu?
5. Filmde karakterler üzerinden nostalji anlatımı nasıldır?
6. Filmlerde toplumsal bellek oluşumuna nasıl bir katkı sağlanmıştır?

Çalışmanın kavramsal altyapısı, Literatür Taraması ile oluşturulmuştur. Literatür taraması konu ile ilgili kitap, tez, makale, film gibi materyallerden yararlanılarak yapılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL BELLEK

1.Toplumsal Bellek Kavramı

Toplumsal Belleği ortaya koymadan önce bellek nedir onu çözümlemek gerekmektedir. Bellek, yaşanılmış, öğrenilmiş şeyleri ve bunların geçmiş ile alakasının bilinçli olarak zihinde muhafaza edilmesidir (Püsküllüoğlu, 2008: 236). Felsefe sözlüğünde ise bellek, geçmişte yaşanmış olan olayların saklanabilme ve tekrardan hatırlanabilme yetisidir (Flew, 2005: 60). Bellek kavramına bazı düşünürler sadece biyolojik bağlamda bakarken bazı düşünürler ise sosyolojik bağlamda bakmaktadırlar. Aristoteles'e göre bir insanın bir olayı algılama esnasında duyu organı içerisinde belirli bir biçimde bir iz meydana gelir. Bu durumda eğilim, hafızada oluşan izlerin hatırlanma durumudur. Bu bağlamda Aristoteles bellek ile balmumu arasında bir benzetme ortaya koyar. Ona göre nasıl bir balmumuna basıldığında iz kalırsa zihinde aynen ona benzer. Ruh ve beden duyumsama bağlamında ortaya çıkan resmetme zorluğundan bahseden Aristoteles ona sahip olma haline ise bellek demektedir (Aristoteles, 1995: 25). Platon ise belleğe etkin bir rol biçmesinin yanı sıra onu düşünme ile dolaysız bir bağlantı içerisinde düşünür (Platon, 2007: 398).

Bütün canlılar sosyal ve biyolojik anlamda bir belleğe sahiptirler. Ancak insanlara ait bellek diğer canlılara göre daha farklıdır. İnsan belleğinin farkı, yaşadığımız tecrübeleri kaydetmesi, belirli çağrışımlarla yeniden hatırlaması, dil oluşturma, bilgileri muhafaza etmesidir. İnsan sosyal bir varlıktır ve sürekli iletişim halindedir. Buna istinaden bellekte canlıdır ve varlığını iletişim kurarak devam ettirir. İletişim durur veya gerçekliğin çerçevesi kaybolur ve değişirse unutma ortaya çıkar (Assmann, 2019: 45). Belleğimizin kendine ait iradesi vardır. Bu ifade belki de ilk bakışta saçma gelebilir. Ancak bir şeyi asla unutmayacağım, kesinlikle hatırlayacağım dediğimiz kaç tane şeyi unuttuk? Veya hatırlamak için uğraşıp hatırlayamadığımız kaç bilgi oldu? Bu bağlamda bellek adeta itaatsiz bir köpek gibidir (Draaisma, 2017: 13).

Bağımsız bir bellekten söz etmek pek mümkün değildir. Bu bağlamda çoğu düşünür belleğin bireysel değil toplumsal olduğunu savunmaktadır. Bu düşünürlerin başında ise Maurice Halbwachs gelir. Halbwachs, inşaların bireysel oluşmadıklarını tersine bellek topluluklarına dâhil olduklarından bahseder (Akt. Sancar, 2010: 41-42).

Assmann'a göre bireyler hatıralarını bir toplumsal gruba üye olmaları ile dinsel, sınıfsal veya akrabalık ilişkileri vasıtasıyla edinebilmekte ve hatırlayabilmektedirler. Bundan dolayı toplumsal bellek mecazi bir bağlamda kullanılmamalıdır (Assmann, 2001: 38-40). Bellek canlıdır ve içinde bulunduğu toplumda doğmaktadır (Nora, 2006: 8). Bellek yeniden oluşturma işlemine dayanmakta, içinde bulunulan zamanın değişken ilişkileri bağlamında devamlı bir şekilde yeniden örgütlenmektedir (Sancar, 2016: 42-43). Hatıralar, anlar bellekte kendine bireysel bir biçimde yer bulsa bile toplumsal ve kültürel özelliklerini kaybetmemektedir (Schudson, 1989: 180). Toplumı oluşturan bireylerin bireysel hatıralarının toplamı toplumsal bellektir. Bu sebeple toplumsal bellek, sözlü tarihte, anılarda, geleneklerde, dilde, sanatta vb birçok alanda yer almaktadır (Olick, 2014: 181).

Geçmişte yaşananlar, hiçbir zaman olduğu gibi korunamamakta veya hatırlanamamaktadır. Geçmişten geriye bireylerin her dönemde kendine has yeniden oluşturabildiği biçim kalmaktadır (Sancar, 2016: 41-43). Birçok düşünür toplumsal bellek ile alakalı düşüncelerini ortaya koysalar da tam olarak toplumsal bellek ile ne kastedildiği nerede başladığı nerede bittiği gibi sorular net olarak cevap bulamamıştır.

Durkheim'in belleğin tam anlamıyla sosyal bir olgu olduğu düşüncesi, Halbwachs'ın bellek teorisini oluşturmada etkili olmuştur. İnsanlar bireysel deneyimlerini bile toplumla ilişkilendirebildikleri ölçüde anımsayabilmektedirler. Bir toplumun büyüyebilmesi için nasıl ihtiyaç duyulan şartların oluşması lazımsa, hatıraların anımsanabilmesi için de hatırlatıcı unsurlara ihtiyaç vardır (Halbwachs, 2019: 13). Bu bağlamda Paul Ricoeur Halbwachs'ın tezine istinaden belleğin bireysel hatıraları hatırlamak için toplumsal hafızaya başvurduğunu söyler. Bu düşünceye göre ortak olarak kullanılan mekânlar kıymetlidir. Hatıralar anımsanırken bireysel bakış açısı değiştirilmekte ve başkaları tarafından kurulan anılara dâhil olunmaktadır (Halbwachs, 2019: 139-141). Bireyler karar alırken ne kadar da kendi kararları sansalar da toplum tarafından gönderilen iletilerden etkilenirler. Duygu ve düşünceleri toplum tarafından etkilenen birey geçmişini yeniden inşa eder.

İnsanlar, ait olduğu toplumsal gruba ters düşmemek için onların değer yargılarına göre davranırlar (Shayegan, 1991: 19). Ortaya koyulan düşünceler ışığında

görülüyor ki kendini özgür sanan birey, aslında toplum nasıl isterse öyle düşünüyor, öyle hatırlıyor hatta ona göre unutuyor. Örneğin insanların birçoğu bazı kararlar almadan başkalarından fikir alırlar ve en son kararlarını ona göre alırlar. Ya da toplumdan bağımsız bir karar vermek isteseler bile en yakın çevrelerinden, ailelerinden etkilendikleri için tamamen bağımsız bireysel bir karar vermezler. Medya ve siyasal iktidarlar hangi konunun gündem olması gerektiğini, hangi konunun ise gündem olmaması gerektiğine karar vererek toplumları yönlendirebilirler veya yönlendirmek isterler.

Durkheim, yaptığı çalışmalarla bireyin davranışlarının toplumdan etkilendiğini ortaya koymaktadır. Ona göre insanların düşünceleri ve davranışları toplumsal bir olgudur. Örnek olarak intihar ve evlilik gibi durumlar ilk olarak bireysel olarak düşünülse de istatistik bilimi bunun toplumsal birer olgu olduğunu söylemektedir (Durkheim, 2004: 59-67). Toplumsal bir durumun oluşumunda bireysel olarak katkımız olsa bile, bu katkı toplumsal olgunun yapısını değiştirmeye yetmeyecektir (Durkheim, 2004: 61).

İnsanlar yaşadıkları toplum içinde çeşitli gruplarla beraber zaman geçirirler. Bunlar aile, işyeri, sosyal mekânlar olabilir. Zaman geçirilen diğer insanların oluşturduğu da bir bellek vardır. Her insan içinde yer aldığı grubun belleğini de özümser (Halbwachs, 2019: 22).

Toplumsal bellek ile ilgili ortaya koyulan düşünceler incelendiğinde iki yaklaşımdan söz edilebilir. Bunlar, Barry Schwartz'a göre, şimdici ya da inşacı yaklaşım ve muhafazakâr yaklaşımdır (Tezcan, 1995: 18).

Şimdici/İnşacı Yaklaşımda günün şartlarına göre geçmişte yaşanan şeylerin yeniden oluşturulmasıdır. Bu yaklaşımı neredeyse toplumun her kesimi kullanmaktadır. Çünkü birçok kişi geçmişle alakalı olumsuz şeyleri gizlemekte, yok saymakta, görmezden gelmekte veya bütün gerçekliğiyle ortaya koymaktan çekinmektedir. Bu bağlamda bireyler nasılsa toplumlarda aynı tavır içindedirler. Çoğu zaman kurgulanmış, gerçeklikten koparılmış bir geçmiş sunulur.

Muhafazakâr Yaklaşım ise şimdici/inşacı yaklaşımın tam aksine geçmişe oldukça bağlıdır. Bu yaklaşıma göre geçmişten gelen bilgilerin, tecrübelerin geçmiş nesillerden geldiğini, birçok şeyi onların sayesinde öğrendiğimizi ve geçmişin şu anı şekillendirdiğini söyler (Köse, Özalar, 2010: 15).

Meyer, Zandberg ve Neiger, (2011: 4-5) toplumsal belleğin beş özelliğini ortaya koymuştur:

- 1- Toplumsal Bellek sosyo-politik bir olgudur.
- 2- Toplumsal Belleğin oluşumu sürekli ve değişkendir.
- 3- Toplumsal Bellek fonksiyoneldir.
- 4- Toplumsal Bellek somutlaştırmak durumundadır.
- 5- Toplumsal Bellek hikâyelemedir.

1.1 Bellek İle İlgili Diğer Kavramlar

Bellek ile alakalı birçok düşünür fikir beyan etmiştir. Bu bağlamdan bellek pek çok bilim dalı için çalışma konusu olmuştur. Bilişsel çalışmalar incelendiğinde, birçok farklı bellek türü olduğu ve bu bellek türlerinin temelde uzun süreli bellek ve kısa süreli bellek olarak ayrıldığı görülebilir (Atkinson & Shiffrin, 1968: 89).

Uzun süreli hafıza, açık hafıza ve örtük hafıza olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Açık hafıza, olayların ve durumların bilinçli hafızasını içerir. Açık hafıza, ilan edilebilen veya tanımlanabilen hafızadır. Açık hafıza, iki farklı bellek türüne bölünmüştür, epizodik bellek ve anlamsal bellek (Tulving, 1983). Örtük hafıza, açıklanamayan anılardan ve bilinçli olarak anımsanamayan hatıralardan oluşur. Örtük hafıza, geçmişte koşullu öğrenme veya tekrar yoluyla oluşturulan bazı bilgi ve becerileri kapsamaktadır.

Örtük hafızada bulunan hatıralar bilinçli bir şekilde geri getirilemez (Baddaley ve ark., 2009: 10). Örneğin insanlar araba kullanmayı bir kere öğrendiklerinde, araba sürmeye bir süre ara verseler bile unutmazlar farkına varmadan araba kullanmayı hatırlarlar.

Boyer ve Wertsch'e göre, "psikologlar için hafıza, bariz anılardan çok daha fazlasını kapsamaktadır. Bellek, 'anlamsal bellek' olarak bilinen sosyal ve doğal çevre hakkında sistematik bilgileri ve 'işlevsel bellek' olarak bilinen beceriler ve alışkanlıklar hakkında bilgi içerir. Hafıza, tüm bu süreçleri kapsadığını kabul ettiğimizde, kültürel transfer için gerçekten bir dönüm noktası olur " (Boyer, P. ve Wertsch, J. V., (2015).

Otobiyografik bellek hem geçmiş anılara hem de anlamsal (anlamsal) geçmiş anılara sahiptir. Otobiyografik bellekteki anlamsal bileşenlerin oranı ne kadar yüksekse, bellek o kadar eskidir (Goldstein, 2013: 282).

Semantik hafıza, dünyaya ilişkin genel bir çerçeveye oturtulmuş anlamsal kodlamamızı kapsamaktadır. Objelerin, varlıkların ve vaziyetlerin kategorize edilmiş zihni temsilleriyle şekillenir. Semantik hafıza ile sahip olunan kavramsal bilgi, soyut bilgi olarak da açıklanabilir (Eysenck & Keane, 2010: 255-256). Kavramlar, genellemeler, genel kültür, sosyal kurallar ve akıl yürütme, semantik hafıza ile alakalıdır.

Toplumsal belleği bilişsel bellek, kişisel bellek ve alışkanlık belleği kavramlarıyla ele alan düşünür Paul Connerton'dur. Ona göre kişisel bellek adında da anlaşılabacağı gibi bireyseldir. Bir insanın kişisel tecrübe ve deneyimlerinden oluşmaktadır. Bilişsel bellek ise geçmişle ilgilidir. Geçmişte öğrenilen şeylerin hatırlandığı ölçüde bilişsel bellekten bahsedilebilmektedir. Connerton'a göre bir başka bellek türü de alışkanlık belleğidir. Alışkanlık belleğinde, bireyler öğrendikleri bilgilerin zamanı ve şeklini hatırlamazlar. Örneğin bisiklet sürmek gibi. Bunun gibi olgularda bir davranışın tüm göstergeleri mevcuttur. Bundan dolayı alışkanlık belleği olarak tanımlanmaktadır (Connerton, 2014: 42-45).

Toplumsal bellek kavramı ortaya koyulurken düşünürler birkaç kavramı da ek olarak kullanırlar. Bunlardan birisi de Jan Assmann'dır. Assmann iki bellekten bahseder: İletişimsel ve Kültürel Bellek. Yakın geçmişimizde yaşananlara ilişkin hatıralar İletişimsel bellek, bir nesilden başka bir jenerasyona aktarılan hatıralar ise Kültürel Bellektir. Hikâyeler, gelenek, görenekler, şarkılar, danslar vb olgular vasıtası ile kültürel bellek varlığını sürdürmektedir. Bu kültürel olgular; düşünürler, öğretmenler, yazarlar gibi kişiler tarafından gelecek nesile taşınır (Assmann, 2008:

109). Kültürel Bellek, Sturken için ise kültürel metalar ile oluşturulmuş resmi tarih anlayışının dışında paylaşılan bellektir (Meusburger 2011: 52).

Assmann Kültürel Belleği açıklarken şunları ortaya koymuştur:

Mimetik Bellek; Taklit ile elde edilen davranış alanı ile tanımlanan davranış. Davranış şekli hiçbir zaman kodlanmamaktadır. Günümüzde yaşamın birçok alanında taklit etme kabiliyetinin kullanıldığı, alışkanlıklara ve kurallara dayalı birçok davranışımız var.

Nesneler Belleği; Gündelik yaşamımızdaki kişisel eşyalardan araçlara; uygun amaç, konfor ve güzelliğin hayalleri keşfettikleri gerçeklikle çevrilidir. Bundan dolayı etrafını saran nesneler, insanlara geçmiş ve gelecek nesilleri anımsatarak kendisini farklı anlamlarda yansıtır.

Dil ve İletişim; Birey, dil yeteneğini, yani başkalarıyla iletişim kurma yeteneğini geliştirir. Bu yetenek, başkalarıyla kendiliğinden iç dinamikler çerçevesinde değil, iç ve dış ve periyodik tersine çevrilebilir etkileşimler yoluyla iletişim kurar. Bilinç ve hafıza, bireyin bu etkileşime katılma yeteneği ile ilgilidir.

Anlam Aktarımı; Kültürel hafıza, diğer üç alanın aşağı yukarı buluştuğu bir alan yaratır. Alışlagelmiş taklit, "gelenek" statüsünü kazandığında ve anlamının ötesinde yeni hedeflere sahip olduğunda, taklit hafızanın sınırları da aşılacaktır. Gelenek, kültürel hafıza kategorisine aittir, çünkü kültürel anlam aktarım yoluyla geri yüklenir (Assmann, 2019: 27-28).

Assmann'a (2019: 64) göre İletişimsel Bellek İle Kültürel Bellek arasındaki farklar şunlardır:

	Kültürel Bellek	İletişimsel Bellek
İçerik	Efsanevi köken tarihi, ulaşılamaz geçmişte yaşananlar	Bireysel biyografiler çerçevesinde tarihsel deneyimler
Biçim	Planlı, organize ve törensel iletişim ve şölen	Resmi olmayan, az biçimlendirilmiş, doğal, iletişimsel alışveriş içinde gelişen, gündelik

Araçlar	Kesin söyleştirme, söz, görüntü ve dans yoluyla geleneksel sembolik kodlama, sahneleme	Organik belleklerdeki canlı anılar, deneyler, aktarılanların anlatımı
Zaman Yapısı	Mutlak geçmiş, efsanevi bir geçmiş zaman	80-100 yıl, şimdiki zamanla ilişkili 3-4 nesillik vakit ufku
Taşıyıcılar	Uzmanlaşmış, gelenek taşıyıcıları	Belirsiz, bir hatırlama grubunun canlı tanıkları

Tablo 1. İletişimsel Bellek İle Kültürel Bellek Karşılaştırma

İletişimsel hafıza, yakın zamana ait anıları içerir. Bu anılar insanların aynı dönemde yaşadıkları insanlarla paylaştığı anılardır. En belirgin örnek, nesle özgü hafızadır. Tarihsel olarak bu tür hafıza grupla bağlantılıdır, zamanın geçişiyle biçimlenir ve zamanın geçmesiyle ortadan kaybolur. Daha doğru bir tabirle taşıyıcısı ile sınırlıdır. Taşıyıcılar öldüğünde, başka bir anıya yer açılır (Assmann, 2019: 54). İletişimsel hafızanın aksine Kültürel hafızanın oluşumu yüzyıllarca süren bir kolektifliğin bir sonucudur. Bir anlamda kişisel ömrü aşan, sürekli yaşayan bir kolektif kimlik oluşturur (Hafıza Çalıştayı, 2011).

İletişimsel hafızada kişisel hikâyeler ve bir kişinin hayatında deneyimlediği hatıralara, ettiği tanıklıklar sonucunda ve bilinçli, bir şekilde meydana getirilmemiş, günlük hayat içerisinde oluşan hayat kalıntıları mevcuttur (Erdoğan, 2013: 10).

Kültürel hafızanın uzun yıllar devam eden erişilme özelliği, onu toplumların tarihini anımsamada önemli bir odak noktası haline getirmektedir. Toplumsal hafıza kavramı açıklanırken mutlaka kültürel hafızadan yararlanılmaktadır.

Kültürel hafıza, güncellenmenin yanı sıra, geçmişini günümüze kadar besleyen dinamik bir süreçte varlığını sürdürür; örneğin yeni anlamlar yaratmak, unutulmaları hatırlatmak, geride kalan geleneği canlandırmak ve bir kenara itilenin geri dönmesini sağlamak gibi (Tekin, 2020: 11).

Assmann 'ın dışında Cicero ise hafızayı doğal ve yapay olarak ikiye ayırmıştır. Ona göre doğal hafıza insanın doğumundan itibaren gelişen bellek, yapay hafıza ise bireysel uğraşlar ile hafızanın kuvvetlendirilmesi, geliştirilmesidir (Assmann, 2019: 38).

Bergson göre ise bellek alışkanlık-hafıza ve anı-hafızadır. Alışkanlık-hafıza, günlük hayatımızın bütün hadiselerini imge-anılar şeklinde not eder, hiçbir detay atlanmaz her olguyu yerli yerine oturtmaktadır. Anı-hafıza ise fiile yönelik, şu anın içinde ve salt geleceğe bakan bir bellektir. İki bellek türü de geçmiş zaman ile alakalı gözüксе bile zamana ait göndermeler birinde açıkken diğerinde örtülüdür (Bergson 2007: 225-235).

Bellek konusu çok kapsamlı bir alan olduğundan dolayı çok fazla alt tanımları mevcuttur. Çalışmanın konusu olan toplumsal bellek kavramı da kimi düşünürler tarafından kolektif bellek olarak kullanılmaktadır. Ancak çalışmaların çoğunluğunda kolektif yerine toplumsal kavramı kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda da çalışmada toplumsal bellek olarak kullanılmaktadır.

1.2 Unutma ve Hatırlama Bağlamında Bellek

Neyi hatırladığımız veya hatırlayamadığımız tarih boyunca birçok düşünür tarafından tartışılmıştır. Bu bağlamda düşünüldüğünde belleği etkileyen en önemli iki unsur hatırlama ve unutmadır. Herhalde her insanın yaşadığı iki durumdur unutmak ve hatırlamak. İnsan istediği zaman, istediği şeyi hatırlayamaz. Aynı zamanda her istediği şeyi de unutamaz. Çoğu zaman unutmaya çalıştığımız şeyleri bir anımsatıcı öge yüzünden hatırlamışızdır. Cees Nooteboom'un dediği gibi "Bellek, canı nereye isterse oraya oturan bir köpek gibidir" (Draaisma, 2017).

1.2.1 Hatırlama

Toplumsal bellek bağlamında hatırlama iki biçimde oluşmaktadır. Bunlar: insanların kökenini odak noktası alan kökensel anımsama ve bireylerin otobiyografik yakın geçmişini ele alan biyografik anımsamadır. Kökensel anımsama, yazma kültürünün olmadığı bir toplumda, sözlü veya sözlü olmayan yollarla yapılan çeşitli temsillerin sembollerine atıfta bulunur: Bu semboller, hafıza teknolojisi, yani hafızayı destekleyen ve hafıza teknolojisiyle "memoria" kavramı üzerinden toplanabilir. Kimliğin yönleri arasında ritüeller, danslar, anlatılar, kalıplar, kostümler, takılar,

dövmeler, yollar, resimler, mekânlar ve benzeri eşyalar bulunur. Buna karşılık, biyografik anılar, yazı kültürü olan bir toplum da dâhil olmak üzere her zaman sosyal iletişime dayanır. İlkel anılar her zaman doğal gelişimden ziyade dürtü gerektirirken, biyografik anılarda durum zıt yöndedir (Assmann, 2019: 60). Freud’a göre hatırlama “yapboz tahtası”na benzerken Locke, hatırlamayı “bellek ardiyesi” olarak ortaya koymuştur. Freud’un benzetmesine göre geçmişte yaşananları tahtaya istenilen şekilde yazabilirsiniz. Ancak yeni şeyler yazmak için eskilerin silinmesi gerekir. İnsan belleğine yeni şeyler eklediğinizde ise eskilerini silmeniz gerekmez. Adeta insan hafızası, bir ambar görevi görmektedir (Akt. Draaisma, 2017: 73-75).

Hatırlama işleminin bireysel mi yoksa toplumsal mı olduğu konusu bir tartışma konusu olmuştur. Barlet’a göre hatırlama eylemi bireysel değil toplumsaldır. Bireyler içinde bulundukları kültürden, bağımsız olmadan hatırlanacak şeyi seçer. Bu bağlamda seçilen anılar ihtiyaç dâhilinde gerçekleşmektedir (Bilgin, 2007: 228-230).

Hatırlama olgusu daima değişim içindedir ve çok fazla durumla ilişkilidir. İnsanlar hafızalarında yer alan anılara eşit yer ayırmazlar. Birey ve toplum için önem arz eden durumlar, olaylar, şeyler yıllarca belleklerden kaybolmaz. Bu türlü önemli anılara flaş anılar denilmektedir. Örneğin ABD başkanı Abraham Lincoln’ün öldürülmesi ABD hakkında silinmesi zor izler bırakmıştır. Lincoln’ün ölümünden otuz üç yıl sonra yapılan bir araştırmada insanlara ölüm haberini duyduklarında ne yaptıkları, nerede oldukları gibi sorular sorulmuş ve birçoğu detaylı bir şekilde cevap vermişlerdir (Draaisma, 2017: 60-62).

Flaş anılara Ribot, yaşamlarımıza şekil veren nişanlar adını vermiştir. Bu nişanları bireyler toplumun bir ferdi olarak seçmez, aksine istemeden dâhil olur (Halbwachs, 2016: 165).

Flaş anılarla ilgili yapılan başka bir araştırmada ise insanlara, Challenger uzay aracının patlaması olayında nerede oldukları, habere nasıl ulaştıkları sorulmuştur. Aynı kişilere aynı sorular otuz iki ay sonra sorulduğunda farklı cevaplar almıştır. Burada farklı olan habere nereden ulaştıkları olmuştur. İnsanlar zaman geçtikçe olayları kendi anıları ile karıştırabilmektedirler (Draaisma, 2017: 64). Birçok anının

hafızaya kaydedildiği haliyle durmadığı ortaya koyulan görüşler çerçevesinde anlaşılmaktadır.

Toplumsal bellek fikrinin savunucularından Halbwachs, geçmişte yaşanan şeylerin bellekte dönüşüme uğramasını kitap benzetmesi ile açıklamaktadır. Ona göre geçmişimiz adeta bir kitap gibidir ve bellekte silinen bölümlerin okudukça tamamlandığı görüşünü ortaya koyar. Aslında okunan şey farklıdır (Halbwachs, 2016: 18).

Bireyin toplum içinde yaşarken toplumdan etkilenmemesi olanaksızdır. Bireyler kendi yaşadıkları olayları da yakın olduğu toplumsal grupların etkisinde hatırlayabilmektedirler (Sancar, 2016: 42-43). Bireylerin yaşadıkları toplum içinde ne derece bağımsız fikirler ortaya koyabileceği tartışma konusudur. Özellikle medyanın yoğun şekilde insanları etkisine aldığı modern zamanlarda bağımsız bir düşünce yapısı oluşması pek mümkün görünmemektedir.

Halbwachs, hatırlamanın oluşması için önemli payın tanıklar olduğunu söylemekle birlikte mekân ve uzama da önemli bir pay vermektedir. Hafıza, uzam ve mekânlar ile dönüşmekte ve muhafaza edilmektedir. Ona göre asla tek başına anımsayamayız. Hatırlama toplumsaldır. (Halbwachs, 2016).

Connerton'a göre ise geçmişte yaşanan olayların, bilgilerin hatırlanabilmesi için törensel yöntemlere ihtiyaç vardır. Bu durumda geçmişte meydana gelen her türlü olumlu veya olumsuz şey öykülendirme ve eklenen hikâyelerle yeniden inşa edilir. Bu bağlamda anma törenleri hatırlama için önemlidir. Bu törenlerin amacı belli duyguları, durumları canlı tutmaktır (Connerton, 2014: 77-78).

1.2.2 Unutma

Unutma eylemi, hatırlamanın bir anlamda doğal uzantısıdır. Belleklerde arda kalan izler unutma sonucunda oluşan uzantılardır. Hatıralar, unutma ile biçimlenmektedirler (Auge, 1999: 37-39). Auge'ye göre unutmanın üç şekli vardır:

Birincisi geriye dönmedir. Bu biçimin amacı, kayıp geçmişini tekrar bulmak, ondan farklı olmaya başlayan şimdiki zamanı ve yakın geçmişi unutmak, en eski geçmişle sürekliliği korumak ve basit geçmiş zaman önermek için bileşik geçmiş zamanı ortadan kaldırmaktır.

İkinci unutma biçimi ertelemenin gerçekleştirmeye çalıştığı şey, şu anı yeniden keşfetmektir. Bu nedenle, şimdiki zaman ile geçmiş ve gelecek arasında bir mesafe tutmaya ya da geçmişini geçmişle ilişkilendirdiği ölçüde geleceği unutmaya çalışır.

Unutma biçimlerinden sonuncusu, yeniden başlamadır. Bu biçimin ulaşmaya çalıştığı amaç, geçmişini unutarak geleceği yeniden keşfetmektir (Auge, 2017: 169-175).

Connerton ise unutmayı yedi biçimde ortaya koymaktadır bunlar: “baskılayıcı silme”, “zaman aşımına bağlı unutma”, “yeni kimlik formasyonunu temel alan unutma”, “yapısal amnezi”, “fesih olarak unutma”, “Planlanmış olumsuzluk olarak unutma” ve son olarak “utanç sessizliği”dir.

Connorton, "baskılayıcı silme"nin belirli tarihsel gerçekleri inkâr etmek veya tarihsel değişiklikleri elde etmek için kullanılabileceğine inanmaktadır. "zaman aşımına bağlı unutma" ise aynen baskılayıcı silmede olduğu gibi devletin aksiyonu ile hızlandırılmış bir unutma şeklidir. Bununla birlikte, baskıcı silme işleminin aksine, anlaşmazlığın taraflarının çıkarlarına hizmet eder ve bu nedenle kamuoyu tarafından tanınır. Üçüncü tür, " yeni kimlik formasyonunu temel alan unutma ", kimlik inşası üzerinde pratik bir etkisi olmayan hatıraları veya ayrıntıları unutmayı ifade eder. Bu nedenle, yeni bir kolektif hafıza oluşturma sürecinin bir parçası haline geldiğini unutulmamalıdır. Çünkü bu yeni anı, paylaşılan sessiz bir sessizlik getirmektedir. Dördüncü unutma biçimi, John Barner tarafından önerilen bir kavram olan "yapısal amnezi" dir; bu, yalnızca kendi içinde sosyal önemi olanları hatırlamak ve ardından başkalarını unutmak anlamına gelir. “Fesih olarak unutma”, bilgi bolluğundan meydana gelir ve öğrenilmiş bir kültürel sınıfa ait olağan üstü kişiler tarafından deneyimlenir. "Planlanmış olumsuzluk olarak unutma", kapitalist sistemin tüketimi ağı içinde oluşturulur. Son unutma biçimi olan "utanç sessizliği" ise bireylerin terör korku

ya da doğru anlatımı bulamaması nedeniyle sessizliği büründüğü haldir (Connerton 2014: 60-70).

Unutma, günümüz kapitalist toplumlarının büyük bir hastalığıdır. Topluluklar özlerinden kopmaya başladığında hayatları anlamsız hale gelir. Adorno bu vaziyeti şu şekilde ortaya koyuyor: Tüm şeyleşme evresi bir unutma sürecidir (Horkheimer ve Adorno, 2014). Ricoeur ise unutmayı, tarih ve belleğin ardındaki tehlike olarak görmektedir (Ricoeur, 2012: 456).

Nora'ya göre anımsama ve unutma sürekli bir ilişki içindedir. Bellek, üzerinde uygulanan müdahalelere karşı korunaksızdır. Dolayısıyla bellek devamlı bir dönüşüm halindedir. (Nora, 2006: 19).

1.3 Toplumsal Belleği Oluşturan Unsurlar

Bellek oluşumunun bireysel bir olgu olmadığı aksine toplumdan bağımsız bir bellek oluşumunun olmadığı birçok bilim insanı tarafından ortaya koyulmuştur. Toplumsal belleğin oluşmasında birçok kavram etkili olmaktadır. Bunlardan en önemlileri; Tarih, Mekan, ve Sinemadır. Toplumsal belleği anlamak için bu kavramlara değinmek gerekir.

1.3.1 Tarih

Toplumsal bellek oluşumunda en etkili dinamiklerden biri tarihtir ve tarih olgusu, ideolojilerde biçimlendirme, çarpıtma, yeniden oluşturma gibi dinamikler ile ortaya çıkmaktadır (Parker ve Shotter 1990: 47-60).

“Tarih, toplumları, milletleri ve kurumları etkileyen hareketlerden gelişen, olayları zaman ve mekân göstererek anlatan, bu olaylar arasındaki ilişkileri, geçmiş ve sonraki olaylarla olan ilişkilerini, karşılıklı etkileri ve her milletin kurduğu medeniyeti araştıran bir bilimdir.” (TDK, 1998).

Toplumsal bellek bir ülkeye, bir toplumun hafızasına girer, yaygın hale gelir ve topluma mal olur. Burada tarihçi önemli bir rol oynamaktadır. Toplumsal hafızanın oluşumunda en önemli yardımcı unsurlardan birisi tarihsel kaynaklardır.

Her ülkenin, her toplumun bir tarihsel hafızası vardır. İnsanlar tarihlerini sadece yaşadıkları dönemle sınırlı bilmezler. Bireyler geçmişte yaşananları da bilmek isterler. Bu bilgilere tarihsel bilgilerden basılı kaynaklardan veya filmlerden erişirler. Tarihsel hafıza geçmişte yaşanmış olayların bilim insanları tarafından inşası ile oluşmaktadır (İnce, 2010: 14).

İnşa edilen bir tarihe tamamen objektif denilebilmesi çok zordur. Bu bağlamda Sarlo'nun "geçmiş her zaman tartışmalıdır" sözü önemlidir. Ona göre tarih hatıralara güven duyulmaz, hafıza ise anımsamayı merkezine almayan yeniden oluşuma kuşku ile bakar (Sarlo, 2012: 9).

Tarih yazımında tarihçilerin öneminin büyük olduğundan daha önce bahsedilmişti. Tarihçilerin tarih yazımı konusunda mümkün oldukça objektif olmaları gerekmektedir. Ancak Nora (2006: 18) bunun zor olduğunu ve çizgisinden sapan bir tarihçinin sadece ideoloji üreteceğini belirtir. Bu bağlamda gerçek hafıza yerine o an gerekli olan hafıza ile tarih oluşturulur. Böylece tarih yazımı ile istenilen toplumsal bellek istenildiği şekilde oluşturulabilir diyebiliriz.

Halbwachs'a göre Tarih, etkili değişim ve zorlamalar içerir ve kuşaktan kuşağa yeniden inşa edilmiş bir tarih bilgisi ortaya koyar (Halbwachs, 2019: 80).

Nora'da (2006: 19) birçok kişi gibi tarihin bir yeniden inşa sonucu oluştuğunu savunur. Ona göre bu yeniden inşa sürecinde birçok hata ve sorunlar vardır.

Geçmiş olayları hafızamızda saklasak bile, onları yeniden inşa edip muhafaza ederiz. Farklı sosyal grupların hafızasında aynı olayın yansıması farklı olabilmektedir. Zamanın geçmesi ve iletişim ortamımızın genişlemesi ile tarihin inşası da çeşitli derecelerde değişime uğrayabilmektedir. Kuşaklar, tarihi yeniden inşa olmuş hali ile hatırlayabilirler. Aslında hafıza, geçmişin yeniden yapılanma sürecine dayanmaktadır. Geçmişte yaşananlar aynı kalmamaktadır, günümüzün değişen ilişkileri çerçevesinde sürekli olarak yeniden inşa edilmektedir. Sadece, yeni kurulan geçmiş yenisidir (Assmann, 2019: 46). Assmann'ın ortaya koyduğu görüşleri değerlendirildiğinde, bellek oluşumunda tarihin önemli katkısının olduğu görülmektedir.

Susam, (2015: 72) bellek ve tarih arasındaki ilişkiyi vurgular ve bu nedenle sözlü tarih araştırmasını, kişisel anlatılar, yaşam öyküleri ve değişmeyen gerçekler sağlamaktan ziyade, insanların dikkatini uyanışa ve yeniden yapılanmaya çekmeyi amaçlayan önemli bir araştırma yöntemi olarak görmektedir.

Tarih ile bellek kavramı hep aynı şey olarak algılanmıştır ancak Bilgin (2007: 15) tarih ile bellek arasındaki farkı, canlı hafıza ve resmi hafıza kavramlarının ayrımlarını ortaya koyarak açıklamaktadır. Ona göre resmi hafıza, hâkim gruplarca yazılmış-üretilmiş tarih ve toplumsal hafızanın oluşumunda elzem bir rol üstlenen hafızadır. Canlı hafıza ise "maruz kalınan" hafızadır ve olayların kurbanı veya faili olarak kahrını çeken, yükünü taşıyan, kişilerin oluşturduğu hafızadır.

Toplumsal bellek kullanılarak tarih yeniden inşa edilebilir. Bu bağlamda bellek manipülasyonları yapan, ideolojik anlamda tarihi yeniden inşa eden ülkelerin genelde totaliter rejimler olduğu düşünülmektedir. Ancak Paul Ricoeur, manipülasyonu sadece baskıcı rejimlerin değil, diğer sözde demokratik rejimlerin de uyguladığını söylemektedir. Ona göre dayatılan tarih, resmi tarih, kamu tarafından öğretilmiş bir tarihtir (Bilgin, 2007: 15).

Ortaya koyulan düşünceler bağlamında Tarih'in, Toplumsal Belleğin oluşumunda önemli bir olgu olduğu anlaşılmaktadır. Tarih'in de Belleğin de iç içe olduğu, ikisinin de bir yeniden inşa sürecinden geçtiği görülmektedir. Bu bağlamda Tarih'in yazılması esnasında tamamen objektif bir bakış açısı ile yazılmasının pek mümkün olmadığı da görülmektedir.

1.3.2 Mekân

Mekân, toplum ve sosyal grupların geçmişin devamlı ve sistematik bir şekilde muhafaza edilmesini ve anımsanmasını sağlar. Mekân sadece geçmişi anımsamakla kalmaz, aynı zamanda onu yaşatır ve gündemde tutarak tarihi olayları yeniden oluşturur.

Ricoeur, "hatırlamak bir tanınma anıdır" derken, mekânda hafızada yaşanan veya görülen olayların hatırlandığına ve yerle ilişkilendirilen hatıralara dikkat çekiyor.

Bu, Nora'nın "hafıza alanı"nın başlangıç noktasıdır. Bu yerlerin ayırt edici özelliği, hatırlanması gereken bir tetikleyici olarak "ölü bellek için yedek bellek" görevi görmeleridir. Yerler yazıtlar, arşivler, anıtlar, kitaplar, fotoğraflar gibi belgelerdir. Anılar, mekânlarla o kadar bağlantılıdır ki, mekânlar hafıza benzeri öğelerdir ve anılar hatırlandığında söylenen ilk öge, olayın gerçekleştiği yerlerdir. Mekânlar "kişisel ve kolektif hafızanın koruyucularıdır" (Ricoeur, 2012: 59-63).

Özaloğlu, her sosyal grubun sadece mekânla birlikte anımsayabildiğini belirtir ve bu anımsayabilmemiz için belirli odak noktalarının varlığını ortaya koyar. O, hafızanın her zaman "idrak" "devinim" ve mekân ile birlikte canlı olduğunu söyler ve bu noktada kişiye özel bir hafızanın olmadığı fikrini ortaya koyar (Özaloğlu, 2017: 16-17).

Toplumsal belleğin oluşumunda mekânların önemi, ortaya koyulan fikirler ışığında anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Schudson (1989: 181-182) kütüphanelerin, müzelerin, anıtların insanların anılarının deposu görevi gördüğünü belirtir.

Hin (2014: 10) ise Schudson'un belirttiği mekânları "toplumların beyinleri" olarak simgeselleştirmektedir. Ona göre bu mekânlar, aynı sosyal gruplara ait insanların bireysel hafızalarının bir tezahürü ve simgesidir.

Mekânlar salt hafıza alanları değildir. Mekânlar insanların birçok anlamda etkilendikleri yerlerdir. Bu bağlamda Bulunmaz, (2016: 12) toplumun yaşadığı yerin, bir kişinin kimliğini ve kişiliğini belirleme gücüne sahip olduğunu, sadece bir yerin değil, bir şehrin geçmişin, bugünün ve geleceğin seslerini içerdiğini, sosyal ve kültürel mirasına ve tarihi mirasına sahip olduğuna dikkat çekmektedir.

Toplumsal bellek konusunda mekân konusuna belki de en çok değinenlerden birisi Pierre Nora'dır. Nora, (2006: 10-23) "hafıza mekânları" isimli çalışmasında hafızanın sürekliliği için mekâna bağlı olmanın önemine dikkat çekmektedir. Ona göre bellek mekânları çok kapsamlıdır ve insanlar için önem arz eden buluşma yerlerine işaret etmektedir. Bu bağlamda yerlerin süreklilik duygusunun oluşturulmasında toplumsal hafıza ve mekân alakası farklı bir kapsamı oluşturmaktadır.

Keskin, (2017: 156) bellek mekânları denildiğinde geniş anlamıyla toplumların geçmişlerini anlatan her türlü gösterge ve anlamı kapsadığını belirtir. Ona göre geçmiş ile günümüz, bu hafıza mekânları denilen yerler ile birleşmektedir. Ayrıca Keskin, hafıza mekânlarının geçmişi unutmamamız için önemli bir görev teşkil ettiğini söylemektedir.

Cicero'ya (Akt. Connerton, 2014: 14-15) göre ise mekânların bir şeyi daha sonra hatırlamak için kodlama yapılarak hafızaya kaydedildiğini, daha sonra hatırlamak istenilen şeyi geri çağırdıklarından bahseder. İnsanlar bu şekilde birçok bilgiyi hafızalarında canlı olarak muhafaza edebilmektedirler.

Mekânsal bellek, bir mekâna aidiyet hissetmek, yerleşik düzen ve yerleşme mefhumlarını içermektedir. Küreselleşmenin neden olduğu tek bir yapıya evrilen dünyada toplumun ana kökenleriyle alaka kurmak açısından hafıza mekânları oldukça önemlidir (Pösteki, 2012: 10).

Huyssen'e (1999: 26) göre bellek mekânı olan müzeler, bir anlamda kültürleşmenin yıkılmaz kalesi iken, kitle iletişim aracına dönüşmüştür. Müzeler adeta gösteriş alanına dönüşmüş gerçek değerini kaybetmiştir. Kitle iletişim aracı demişken kişisel seçmelerle bir anlatı oluşturulan sinema da önemli bir toplumsal bellek mekânı sayılabilir.

1.4 Toplumsal Bellek Aracı Bağlamında Sinema

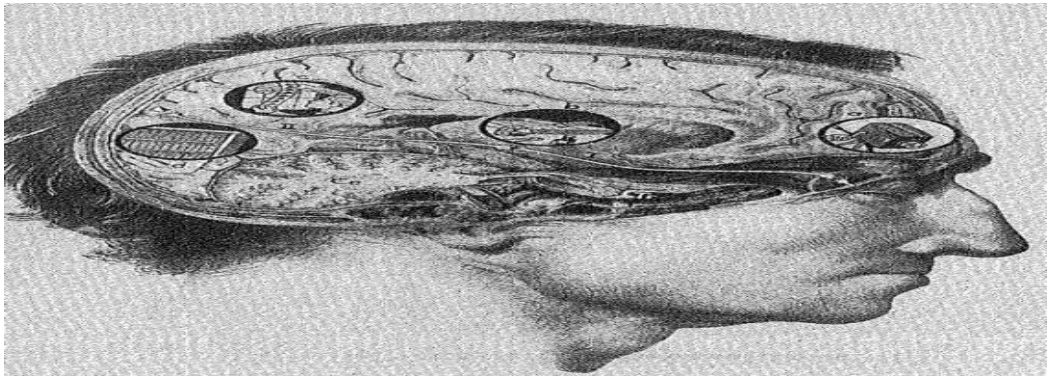
Anıları, olayları hikayeleştirme konusunda en etkili alanlardan birisi sinemadır. Toplumsal bellek ile sinema her daim iç içe olan kavramlardır. Sinema aynı zamanda bir bellek mekânıdır.

Auge'ye (2017: 63) göre bir hatırayı hafızada saklamanın biçimlerinden bir tanesi anıları öykülemektir. Çünkü insanlar anılarını bir düzen içine sokup kesinleştirebildikleri düzeyde anımsayabilmektedirler.

Sinema bellek oluşturmada veya unutturmada etkilidir. Buna göre imge ve sesler uzam ve mekânda ilerleyebilmekte ve yineleme ile yeniden inşa edilebilmektedirler. Bu oluşturulmuş bellekler insanlara anımsama ve unutuşta yardım etmektedirler (Kıraç, 2012: 19-20).

Sinemada kullanılan imgelerin, hafıza oluşumunda mühim etkileri vardır. Zira insanlar imgelerle anımsamaktadırlar. İnsanlar deneyimlediği, bağlantı kurduğu zamanlardan sakladığı imajları şimdiki zaman içinde hareketlendirerek farklı zamanlarda ve yerlerde dolaştırır, farklı hislerle ve objelerle birleştirir (Depeli, 2010: 20). Bu bağlamda sinemanın imgeler aracılığıyla hafıza oluşumunun yeniden inşasında etkili olduğu söylenebilir.

Bir toplulukta görsel kültür etkili ise izlenen birçok şey hafızalara önemli etkilerde bulunmaktadır. Sinema ile gösterilen şeylerin gerçeklik algısı yaratması ve algıların hafıza ile ilişkisi yanında ayrıca bulunuşundan beri aynı fotoğraf gibi metaforik olarak hafıza ile zdeşleştirilme, olağanşt görülme durumu da mevcuttur. İnsan düşünce mekanizması ile olan benzerliğinden dolayı onu hafızanın metaforlarından biri yapar. En ilginlerinden biri "homunculus" dur. 1920'li yıllarda hafıza ve insan beyni ile alakalı çalışmalarda, geçmişten beri simyacılardan en çok üzerinde durduğu homunculus adı verilen bir yapay insan betimlemesi etkilidir. Geçmişte antropoloji, "doğaya sanat yoluyla ulaşma" hayalinin peşinde koşmak anlamına geliyordu. Bu alışmalar yapay zekâ, robot insan araştırmalarına dönüşmüştür. 1920'li yıllarda homunculuslar bilgiyi muhafaza eden ve yeniden oluşturan son teknolojileri kullanmaktaydılar (Draaisma, 2017: 276). Beynin alışma şekli birçok kez sinema makinesinin çalışmasına benzetilmiştir. Hafıza ve imge arasındaki benzetme 1929 senesinde F. Kahn tarafından çizilerek ortaya koyulmuştur.



Fotoğraf 1 1. Sinematografik Görsel Bellek (Kahn, 1929).

Resim 1'deki çizim Kahn'ın hazırladığı *Das Leben Des Menschen* (1929) isimli kitapta yer alır. Sinemasal görsel hafıza eğretilmesinde, kollu film makinesi göz işlevi görmektedir. Film üzerindeki görüntüler banyo yaptırılıp beynin arka bölgesinde imgesel projeksiyon alanına yollanır. Bu görüntüler ufak bir kişi tarafından tetkik edilir ve 'optik hafıza merkezi' ismiyle geçen ve film arşivi olarak betimlenen alanda muhafaza edilir.

Elsaesser ve Buckland (2002: 63) "sinema ve hafıza ile alakalı hafızayı kayıt altına alıp, muhafaza edecek görüntü ve sesten daha etkili bir cihaz var mıdır" sorunu sormaktadır. Günümüzde televizyon ve sinemanın geçmişe, dijitalleşmenin olanaklarından yararlanarak sahip olduğundan bahseder. Sinema filmleri geçmiş zamana ait pek çok şeyi muhafaza etmekte ve onların anımsanmasında etkili olmaktadır. Sinema, bunu yaparken kendi anlatısı içinde birçok şeyi kodlayarak yansıtmaktadır.

Filmler çekildikleri ve anlattıkları zaman dilimlerini yansıtmaktadırlar. İzleyici bir filmi izlerken hikâyenin geçtiği dönem ile alakalı az veya çok bilgi edinmektedir.

Sinema modern insanın hafızasında; şarkılarıyla, ünlü oyuncularıyla, diliyle, etkileyici tarzıyla gittikçe yer edinmektedir. İnsanlarca direkt yaşanan bir tecrübe olmasa da devam ettirilebilir bir illüzyonun tüm özellikleri ile hafızaya hazır kalıplar ve etkili bir imajinasyon sahası açar. Hafızaya sunduğu bütünsel uzam ve zaman idraki sıkı bir tecrübe yanılması oluşturur (Doğan, 2018: 55).

Her film her izleyici için aynı şeyleri ifade etmez. Dolayısıyla sunulan bellekte, her izleyiciye aynı oranda ve şekilde ulaşmayabilir. Çünkü filmler anlatı dili, insanlara bakış açıları, yapım olanakları bakımından çok farklıdır. Bu bağlamda yönetmenin kendi dünya görüşü ile oluşturduğu filmin, izleyiciyle buluştuğunda toplumsal hafızayı şekillendirebileceği aşîkârdır.

Bir kitle iletişim aracı olarak Sinema filmleri toplumların imgesel hafızalarına hitap ederek algı oluşturmakta ve izleyicinin aidiyet hislerini pekiştirerek toplumsal bir hafıza oluşturmaya çalışmaktadır. Özellikle Hollywood filmleri algı oluşturma

konusunda oldukça etkili bir araçtır. Örnek verilecek olursa, Vietnam’da bozguna uğrayan ABD bu durumu kapatmak için birçok film çekmiştir. Rambo filmi de bunun en iyi örneklerindendir. Rambo filminde eski Vietnam gazisinden adeta bir kahraman yaratan Hollywood savaşın yenilgisini unutturmak istemekte ve bir toplumsal bellek dönüşümü hedeflemektedir.

Belleğin inşasını sağlayan filmlere Sergei Eisenstein’ın Potemkin Zırhlısı filmini de örnek gösterebiliriz. Bu film Potemkin adında bir Zırhlıdaki askerleri 1905 tarihindeki isyanlarını anlatmaktadır. Eisenstein’ın, bu filmi yapma nedeni, bu olayın toplumsal hafızadan silinmiş olmasıdır (Ferro, 1995: 86). Yönetmen bu filmi çekerek hem unutulmaya yüz tutmuş bu olayın hatırlanmasını hem de devrimci hareketin bilinçlenmesini amaçlamıştır.

Popüler sinemanın kendi belleğini oluşturma çabasına karşın, alternatif sinemalar da alternatif bellek oluşumu için filmler çekmektedirler. Bu bağlamda özellikle üçüncü sinema akımı, kapitalizmin dağıtım ve gösterim yollarını kullanmayı kabul etmemekte ve bağımsız yapım olanaklarını benimsemektedirler (Biryıldız ve Erus, 2007: 43). Jowelt ve O’Donnell’a göre (2017: 256) “siyasal erklerin dayattığı hafıza herkes için aynıdır ancak biz bazen onlara karşı dururuz” cümlesinde belirttiği gibi sinemada yeni hikâyeler, farklı bakış açıları, gibi ayrıntılar, izleyicinin toplumsal hafızasının oluşması sırasında önem arz etmektedir. Her ne kadar sinemanın devrimci gücü olduğu düşünülse de dağıtım tekeli, maliyetler ve başka kaygılar dolayısıyla bu devrimci özellikten günümüzde pek bahsedemeyiz. Örtülü ve açık şekilde filmler bir şekilde denetimden geçmektedirler.

Baudrillard, günümüzde sinema filmlerinin birçok alanı ele geçirmiş olduğu görüşündedir. Ona göre sinema gerçeğin yerine geçmiş ve hem gerçeklik hem de sinemanın orijinalliği kaybedilmiştir. İki kavramda, birbirinin yok oluşuna neden olmaktadır (Baudrillard, 2011: 119-120).

Filmlerde hangi hikâyeler anlatılırsa anlatılsın, içinde yaşanan toplumun ve sistemin ideolojisini yansıtır. Dolayısıyla en az politik görünen filmin bile ideolojik bir arka planı vardır. Esen’e göre de sinema, topluma hitap eden, tesirli dili olan bir sanat olduğundan siyasi iletilerle toplumu etkilemek isteyenlerin ya da kişilerin

görüşlerini halkın problemlerinden uzaklaştırarak onları pasif, kendine ve topluma yabancılaşmış, duyarlı olmayan bireylere evrilmesini hedefleyenlerin kullandıkları bir araç olmuştur (Esen, 2000: 173).



İKİNCİ BÖLÜM

NOSTALJİ VE YENİ TÜRK SİNEMASI

2.Toplumsal Bellek Bağlamında Nostalji ve Yeni Türk Sineması

Birçok kişinin geçmişe dair özlemleri vardır. Nostalji hakkındaki birçok görüşün ortak noktası bir “şey”e özlem olarak söylenebilir. Belleğimizde yer etmiş bazı olguların zamanla bir özlem olarak ortaya çıkması mümkündür.

2.1 Nostalji Kavramı

Geçmişe özlem duymak birçok insanın yaşadığı bir duygudur. Kimileri çocukluk günlerini, kimileri eski mahallesini, kimileri eski insani ilişkileri, kimileri ise vatanını özlemektedir. Geçmişe duyulan özlemin adı “nostalji”dir. Nostalji kavramı daha önceleri yalnızca bir mekânsal özlemi simgelese de Batı’da yaşanan toplumsal gelişmelerden sonra nostalji, geçmiş zamana özlem olarak anılmaya başlamıştır.

Günümüzdeki anlamıyla nostalji, sadece bireysel tecrübelerle kısıtlı olmayan bir özlem ve kaybetme duygusunu simgelemektedir. Bu, “her zaman için kaybedilen şeyin tam olarak anımsanmadığı ve bunun nerede aranması gerektiğinin bilinmediği bir kaybetme duygusuna işaret etmektedir (Boym, 2009: 30).

Nostalji ne aradığını bildiğini sanarak aramak, o şeyi bulduğunda ise bulduğu şeyin senin aradığın şey olmadığını fark etmek ve böylelikle bitmek bilmez bir arayışa devam etmektir. Bu yüzden nostalji, özlenen, yitirilmiş bir maziye aittir ve yalnızca imajlarla erişilebilir durumdadır (Cook, 2005: 3).

Fred Davis’e göre nostalji, mazinin şu an ve gelecekle ilişkisini kurmanın belirleyici usullerinden birisi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durumda nostalji, (uzun vadeli hatıralar, hatırlama, hayal etme vb) kim olduğumuz ve nereye gittiğimiz sualleri üzerine muhakeme etmeyi kapsamaktadır. (Davis, 1984: 15-24).

Nostalji 19. Yüzyılın yarısından itibaren memleket hasreti anlamının dışında, mazide kalmış olan veya çocukluk, taşra hayatı gibi daha imtiyazlı zamanlar için hissedilen neşeli veya tatlı ekşi bir özlemin tanımına evrilmiştir (Yeung, 2004: 8.)

Nostaljinin en önemli öğelerinden birisi “eve” duyulan özlemdir. Nostalji çözümü bulunamayan bir hasrete evrilmiştir. Memlekete veya “eve” tekrar dönülebilir ancak zamanı geri almak mümkün değildir (De Falco, 2004: 29).

Nostalji kavramı için bir diğer önemli öge ise “uzaklık”tır. Bu uzaklık mekânsal da olabilir zamansal da en nihayetinde bir ulaşılmazlık sorunu mevcuttur.

Nostalji kelimesinin bilinen ilk kullanım tarihi 1688’dir. İsviçreli bir tıp doktoru olan Johannes Hofer (1669-1752) nostalji kavramını yazdığı tezde kullanmıştır (Davis, 1979; Gainge 2000, Boym 2009). O dönemlerde askerleri çok etkileyen hatta ölüme bile götüren bir hastalık vardı. Hastalığın belirtileri: sürekli uyku hali veya uyuyamama, halsizlik, stres vb şeylerdi (Hofer, 1934:386 akt. Spengler, 2009:12). Bu askerlerin eve özlem duygusu ile acı çekmelerinden dolayı hastalandıkları tespit edilmiştir. Hastalığa, Yunanca nostos (vatana dönüş), ve algos (acı,özlem), kelimelerin birleşimi olan nostalgia ismi verilmiştir (Natali, 2004:10).

Nostalji, kelime olarak çok eski olmasa da bir duygu olarak insanlık tarihi kadar eski sayılır. Çok eski eserlerde dahi nostaljik düşüncenin izlerine ulaşmak mümkündür. Bunun dışında sözlü kaynaklarda şiirlerde, destanlarda da nostaljinin izleri fark edilebilmektedir.

Geçmişe özlem duygusu yani nostalji, eski zamanlarda görülse bile en çok etkili olduğu zamanlar modernizm ile olmuştur. Modernizm, gerçeği ortadan kaldırmıştır. Gerçeği yeniden keşfetme isteği ise nostalji imgesinin kültürel ve sanatsal alanlarda etkili olmasına sebep olmuştur (Kılınçarslan, 2007: 37-38).

Nostalji pek çok alanda kendine yer bulabilir: Kıyafet modasında, günlük konuşma dilinde, çeşitli objelerde, dizilerde, filmlerde. Günümüz ile geçmiş arasındaki uçurum arttıkça nostaljiye karşı eğilim hızlı şekilde artmaktadır. Bu bağlamda nostaljinin günümüz kapitalist sisteminde ticari alanda kullanımı da kaçınılmazdır. Buna göre sinema filmleri, tarih kitapları, fotoğraflar adeta bir nostaljik meta haline

getirilmiştir. Mazi ile alakalı imgelerin oluşturulmasında derinlemesine değil yüzeysel bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Bundan dolayı geçmişin metaya dönüşümü sırasında gerçeklikten ve tarihsellikten bahsetmek çok mümkün değildir (De falco, 2004: 30). Nostaljinin metalaştırılmasında kitle iletişim araçlarının etkisi de yadsınamaz bir gerçektir.

Reisebwitz (2004: 14-15) nostaljinin özelliklerini şu şekilde ortaya koymuştur: Nostalji duygu içeren bir kavramdır. Bir obje, bir müzik bir koku ile meydana çıkan ruhsal bir durumdur. Nostalji aynı zamanda biraz da melankoli içerir.

Nostalji de geçmiş kıymetlidir. Geçmişe ulaşamadığından dolayı insanlar geçmişe yüksek değerler atfederler.

Geçmiş hatıralar, bireyin tecrübelerine göre biçimlenir ancak nostaljik olarak anımsanan hatıralar kişinin kendisi tarafından yorumlanarak meydana çıkar. Olduğundan daha değişik biçimde maziye anımsamak nostaljinin bir diğer özelliğidir.

Boym ise nostaljiyi “yeniden kurucu nostalji” ve “düşünsel nostalji” diye ikiye ayırarak açıklar. Yeniden kurucu nostaljide mazi ulu ve eleştirilemez bir konuma koyulurken bir “ideal ev” inşa etme arzusu vardır. Düşünsel nostaljide ise oluşturulan “ideal ev”e ulaşmanın mümkün olmadığı bilinerek özlem duygusunun tatmin olması önemsenir. Yeniden kurucu nostalji nostos’u işaret eder ve kaybedilmiş evin tekrardan inşa edilmesine meyleder. Düşünsel nostaljide ise algia, özlemin kendisi büyür ve istekle çaresizlikle eve dönüşü erteler. Boym’a göre yeniden kurucu nostaljide geçmiş hiçbir şekilde bozulmaz, gerçek haliyle yeniden inşa edilir ve ilelebet genç kalır. Düşünsel nostalji de ise eve dönüş ilelebet ertelenir, detayları ve anımsama işaretlerini dikkate alan kişisel anlatıma dayanmaktadır. Günümüzdeki ulusal ve dinsel yeniden canlanmaların yani muhafazakarlık denilen akımların kaynağı yeniden kurucu nostalji kavramında aranmalıdır. Bu durum, edebi metinlerden, filmlere, belgesellere kadar pek çok kültürel üretim alanında da gündelik yaşamın ayrıntılarında da kolayca kendini ele vermektedir. Aynı zamanda Boym, Yeniden kurucu nostaljinin ulusal geçmişe ve geleceğe seslendiğini, düşünsel nostaljinin ise bireysel ve kültürel belleğe odaklandığını söyler (Boym, 2009: 20-21-87-88).

Toplumların özellikle radikal değişimlerden sonra nostalji duygusuna kapıldıkları gözlemlenmiştir. Örneğin Ostalji, Berlin duvarının yıkılmasından sonra Doğu Almanya'nın yaşam tarzını özleyenlere verilen isimdir. Kelime, Almanca doğu anlamına gelen ost ve nostalji kelimelerinin birleşiminden meydana gelmiştir. Ostalji, bir anlamda sosyalist sistem özlemi, Doğu Avrupa ülkelerini ve Sovyetler birliği devletlerini kapsamaktadır. Aynı şekilde Yugoslavya'nın dağılmasından sonra ise Yugonostalji ortaya çıkmıştır. Sosyoloji terimi olarak literatürde kabul görmese bile halk tarafından kullanılmaktadır (Volcic, (2007: 21). Her iki örneğe de bakıldığında kişisel bir özlemin değil kitlesel bir özlemin söz konusu olduğu görölmektedir.

Sanayileşme, Fransız Devrimi, Aydınlanma ve şehirlerin yükselişinin etkisiyle nostalji, 17. ve 18. yüzyıllardaki değişikliklere yanıt olarak çeşitli ideolojik eğilimlerle ifade edildi. 19. yüzyılın sonlarından itibaren tıp alanında nostaljiye olan ilginin giderek azaldığı görölmektedir. Bu dönemde ortaya çıkan psikanalistik teoriler, nostaljinin tıptan sosyal bilime geçişinde önemli bir aşamayı oluşturdu. Nostaljinin bir söylem biçimi olarak araştırmalarda yer alması ise 1980'li yılların sonlarından itibaren gerçekleşmiştir.

Cross'a göre nostaljinin yayılması ile modernizm arasında yakın bir ilişki vardır. Cross, eski zamanlarda oldukça az bireyin doğduğu yeri terk etme fırsatı bulunduğunu ve birçok insanın büyükleriyle aynı yerde yaşadığını belirtir. Cross, doğal afetler veya savaşlar gibi kazalar haricinde çok az değişiklik olduğuna dikkat çeker. Ayrıca, geçmişin anlaşılması hala çok belirsizdir ve sözde "altın çağ" ile şimdiki zaman arasındaki ilişki de çok uzaktır. Bu nedenle nostalji çok sınırlıdır. Modernizmin getirdiğı ilk değişiklik, seyahat olanaklarının genişletilmesidir. Bu şekilde Garry, değişim zamanının ilk nostaljiyi ortaya çıkardığını iddia ediyor (Cross, 2015: 6).

Yolculuk yapabilme olanağının yanı sıra gelen, teknolojik gelişmeler, geleceğe ait umutsuzluk, şu an ile ilgili tatminsizlik, kısa vadeli hayat planları gibi pek çok sebeple nostaljiye bağlanmayı seçenler, yaşamlarını sağlıklı bir ruh hali ile ilerletmek adına bunu yaparlar. Bir mekâna karşı duyulan özlem ile karıştırılan nostalji hissinin arkasında ise şu an üzerinden hayal edilen maziye dönme isteği yatmaktadır. İnsanlar

gençlik zamanlarına geri gitmek istemekte ancak bunun mümkün olmadığını bilerek, yaşanılan vakti tekrar ve tekrar kurgulayabilmektedirler.

Türkiye’de ise nostalji 1990’lı yıllar itibariyle yükselişe geçmiştir. Suner’e göre 1990’larda yoğunlaşan nostalji imgesinin toplumsal bellek kaybı ile ilişkili olduğunu söyler. Örneğin 12 Eylül darbesi gibi travmatik bir olayın toplumda bir yok sayma tavrı geliştirdiğini belirtir. Suner, ortada bir çelişki olduğundan bahseder (Suner, 2015: 26). Bu çıkarımla bağlantılı olarak Demir, (2017: 55) geçmişte birçok olumsuz toplumsal olay (savaş, darbe, doğal afet vb) olmasına rağmen nostaljik bakış açısında geçmişin sanki hiç olumsuz bir şey yokmuş gibi hatırlandığını söyler.

Çağımızda insanların bir şeylere yükledikleri anlamlar, değerler değişmektedir. İnsanlar geçmişteki anlamları, değerleri aramaktadırlar ancak onlara ulaşamamaktadırlar. Bu bağlamda nostaljinin değişime uğrayan her şeye karşı bir özlem duygusu olduğunu söylemek mümkündür (Pınarbaşı ve Türkyılmaz, 2017: 14).

Nostalji, bozulmamışlığı, temiz bir dünyayı, saflığı sunma amacıdadır. Anımsamak, yeniden inşa etmek, hafızayı güçlü kılmak, tecrübe edinmek gibi olgular nostaljiye aittir. Geçen, giden her şeyin anımsanması, yâd edilmesi, içselleştirilmesi nostaljinin özelliklerindendir.

Nostalji adeta bir ütopya, gerçekleşmesi zor bir rüya formundadır. İlk zamanlarda nostaljiye hastalık gözüyle bakılsa da daha sonraları nostalji olgusu tartışılmaya, araştırılmaya değer bir olgu olarak görülmüştür. Nostalji kavramının pratikliği, gerçeğe karşı önyargıdan veya gerçekliği sunmadaki zorluklardan kaçınma yeteneğinde yatmaktadır.

Yaşanan güzel günlerin ardından geçen zaman arkada kalıntılar bırakmaktadır. Nostalji bu kalıntılardan yeni bir imge oluşturmaya devam eder. Bugün ve geçmiş arasındaki fark derinleştikçe nostalji, bir dinginlik ve güven ihtiyacı veya hafıza tazelemesi olarak nüksetmektedir.

2.2 Nostalji Sineması

Nostalji sineması kavramı, Fredric Jameson tarafından ortaya koyulmuştur. Onun ortaya koyduğu nostalji sineması kavramı postmodernizm zamanında sinema-tarih ilişkisine ait eleştirel bir tanımlamadır. Jameson, bu eleştirel bakış açısı ile sinemanın geçmiş bir zamana dair “kuşaksal” özellikleri öne çıkararak oluşturduğu yüzeysel temsili yanı sıra, sinemanın maziye ait şekilsel ve dramatik biçimleri kullanarak oluşturduğu “yeniden dizaynı”da irdellemektedir. Postmodern çağa bağlantılı olarak ortaya koyduğu nostalji sineması kavramını, tarihselliği yok ettiği için eleştirmektedir. Jameson, nostalji filmlerinde tarihin, maziye ait bir “düşünce” ile yer değiştirdiği savında bulunmaktadır (Brooker ve Brooker, 1997: 21).

Jameson’ın göre, sinemada nostalji imgesini kullanan postmodern filmler, farklı türler ve zamanlara ait referansların kullanımı ile tarihselliği bozan filmlerden oluşmaktadır. Bu tür filmlerde mazi, Jameson’ın ifadesi ile “bir moda ikonu ya da gösterişli imaj” olarak gösterilmektedir. Ayrıca nostalji filmlerinin bir estetik kaygı taşıdığı da gözlemlenmektedir. Geçmiş, tarihsel yoğunluğu olmayan birçok imaj vasıtasıyla yeniden inşa edilmekte, mazi bir zamana dair kültürel objelerin oluşturduğu dünya şekilsel olarak tekrar oluşturularak, bu objelerle özdeşleştirilen bir dönem hissi uyandırmak hedeflenmektedir (Jameson, 1991: 279-96). Jameson, nostalji filminin temelini bir toplumsal geçmişten faydalandığını belirtmektedir. Bu duruma örnek olarak Eisenhower dönemi, 1950’li yıllar, 1930’lu yıllar şeklinde gruplandırmalar ve benzerlikleri göstermekte, bunların kuşağa ait olduklarına dikkat çekmektedir (Jameson, 1986: 310). Buna göre Jameson’un nostalji filmlerine bakışı bu filmlerin tarihsellikten uzak ve yüzeysel birer film oldukları görüşüdür.

Nostalji filmlerinde tarihi filmlerin aksine her zaman tarihsellik içeren geçmiş bir dönemin temsili bulunmamakta; güncel bir dönemin temsili de geçmişin referansları üzerinden gerçekleştiriliyorsa nostalji filmleri kategorisinde ele alınmaktadır.

Jameson, nostalji sinemasının ana ögesinin kendinden önce gelen tür ve biçim özelliklerine öykünme (pastiş) olduğunu belirtmektedir. Jameson’ın, nostalji sinemasının belirleyici özelliği olarak ortaya koyduğu pastiş, filmlerde bir kuşaksal

aidiyet duygusu oluşturma amacının vasıtası olarak ortaya çıkmaktadır. Nostalji filmleri, pastiş olgusunu tekrardan inşa etmektedirler; bu bağlamda, yitirilmiş bir maziye sahip olmaya dair ümitsiz bir teşebbüs, türlere ve dönemlere ait şekilsel kalıplar ve kuşaksal kalıplar ile yansıtılarak toplumsal bir düzleme iletilmektedir (Jameson, 2008: 58). Pastiş, maziye dair stillerin, sadece kapsadıkları şekilsel unsurlarla, mutlak birer yüzey olarak aktarılmasını, değişik dönemlere dair tarzların tarihselliklerinden uzaklaştırılarak aynı anda kullanılmasını mümkün kılmaktadır (Suner, 2015: 50).

Jameson’a göre, bir filmin nostalji filmi olarak kabul edilmesi için her zaman tarihi bir dönemin anlatılması gerekmemektedir. Jameson, nostalji sinemasını ortaya koyarken üç özelliği taşıyan filmlerden bahsetmektedir: belirli kalıplar kullanılarak geçmiş bir zamanın oluşturulması; güncel bir öykünün geçmiş zamanlara ve kalıplara gönderme yapılarak anlatılması; geçmişini devam ettiren seri filmler.

Jameson, geçmişini anlatan nostalji sinemasını, tarih ile filmde anlatılan hikaye bağlamında alaka kuran ve belirli bir zamanın toplumsal gerçekliğine dokunan tarihi filmlerle kısıtlı tutmamaktadır. Ona göre mazinin anlatımı için nostalji filminin mutlaka dönemin tarihsel gerçekliğine değinmesi gerekmez, öyküsünü geçmişte oluşturması ya da geçmişe yalnızca gönderme yapması kafi gelmektedir.

Jameson’un pastiş tanımlaması yerine “parodi” kelimesini öneren Linda Hutcheon, postmodern filmlerin bunu, izleyiciyi çekebilecek, bilinen bir öge olarak kullandıklarını, bir farklılık oluşturduklarını ve yapıyı bozduklarını, yeni bir ifade oluşturduklarını belirtmektedir. Hutcheon, Jameson’ın “nostalji vasıtası ile tarihselliğin yitirilmesi” savına katılmamaktadır. Nostalji filmlerinin, doğallıkla ve direkt ulaşılabilecek bir geçmişin esasen olmayışını, geçmişin sadece bazı izleri ve temsilleri izleyerek bilinebileceği ve oluşturulabileceğini ortaya koyduklarını belirtmektedir (Hutcheon, 1997: 39).

Peter ve Will Brooker da, Jameson’ın önerdiği “pastiş” kelimesi yerine, yeniden yazı, yeniden gözlem ve izleyici tecrübesi bakımından düşünüldüğünde, kuşağa ait algı yapısının dinamik ve çeşitli anlatılar içinde “yeniden aktifleştirme” ve “yeniden şekillendirme” tanımlamalarını ortaya koymaktadırlar. Geçmiş şekillerin

yeniden aktif hale getirilmesinin Jameson'ın savunduğunun tersine daha etkin bir nostaljiye ve metinler arası bir keşfe olanak verdiğini belirtmektedirler (Brooker ve Brooker, 1997: 7).

Jameson, neden parodi yerine pastiş kelimesini kullandığını şu şekilde anlatıyor: pastiş parodideki gibi alaycılık içermiyor, pastişte ciddiye alma mevcuttur. Pastiche taşkınca bir gülme ögesi, kara mizah yoktur; pastiş, bir üslubun sadece taklit edilmek için taklit edilmesidir, boş parodidir (Jameson, 2008: 56). Bu bağlamda parodinin kapsadığı, gerçeklikle alakalı örtük anlam pastişte yoktur.

Nostalji sinemasını geniş biçimde ele alanlardan birisi de Pam Cook'tur. Cook, Nostalji filmleri yerine, "nostaljik bellek filmleri" tanımlamasını tercih etmektedir. Cook, bu tanımın geniş bir kapsayıcılık içerdiğini ve kültürel miras sineması, dönem melodramları, westernler ve uyarlama filmlerinin, pastiş kullanımlarını kapsadığını söylemektedir. Cook filmleri ele alırken "nostalji imgesinin şekilsel ve dramatik olarak oluşumuna odaklanmaktadır. Sinema vasıtası ile nostalji duygusunun şekilsel olarak, filmler, romanlar, şarkılar ve moda gibi popüler kültür öğelerine atıfta bulunulmasıyla; dramatik olarak ise, karakterlerin ve seyircinin bugünle uzlaşması adına, geçmişin keşfinin yapılması, yasının tutulması ve kötülüklerinin ortadan kaldırılması ile sağlandığını söylemektedir (Cook, 2005: 4-12).

Cook, Jameson'dan farklı olarak, nostaljik bellek filmlerinin tarihselliği yok etmediğini ayrıca kendi teknikleri ile izleyicide düşünme eylemi gerçekleştirdiğini belirtmektedir. Ona göre bu filmlerin, tarih ve hafıza arasındaki ilişkiyi, canlı tutarak tarihsel analize yeni bir boyut kazandırdıklarını söylemektedir (Cook, 2005: 5-17). Böylece Cook, nostaljinin yeni tarih stilleri oluşturmak bağlamında bir vasıta görevi görebileceğini vurgulamaktadır. Yani nostaljinin, resmi tarih anlayışına karşılık karşı tarih oluşturduğu söylenebilir (Suner, 2015: 51).

Cook, Jameson'a nostaljinin kimi durumlarda tarihe karşı gelmek için kullanıldığı konusuna katılmaktadır. Örneğin *In the Mood For Love* (2000) ve *Far From Heaven* (2002) filmlerini inceleyen Cook, bu filmlerde, belli bir zaman dilimine hapsolmuş, olaylar karşısında pasif kalan, kaderci, toplumsal dönüşümlere romantik bir bakış açısı ile bakan ve karamsar bir tavırla yaklaşan karakterlerin kullanıldığını

söylemektedir. Bu filmlerde, geçmişin sanki nostaljik bir süzgeçten geçip öyle seyrediliyormuş gibi gösterilmesiyle, uzaklık ve engellenmişlik duygusu oluşturan bakış açısı kullanılmasıyla, biçimsel olarak da nostaljik bir yaklaşımın oluşturulduğu söylenmektedir (Cook, 2005: 9-16).

Cook, “Raging Bull (1980)”, “The Last Temptation of Christ (1988)”, “The Age of Innocence (1993)” ve “Scarface (1983)” gibi filmleri de “nostaljik bellek filmleri” olarak değerlendirmektedir. Bu filmlerde ana karakterlerin sahip oldukları nostaljik özelliklere dikkat çekmektedir. Bu filmlerde, sıkıntılı ve yabancılaşmış, tarih tarafından hapsedilmiş, kimlik oluşturma ve muhafaza etme çabası veren karakterler vasıtası ile mazinin yitimine trajik bir nitelik verildiğini söylemektedir. Bu filmlerde kahramanların, yitirilen masumiyetlerini acı hissederken tekrardan keşfetmelerini, şiddet eğilimleriyle zıtlık oluşturan ve kahramanları çocuksulaştıran bir öge olarak ortaya koyulmaktadır. Cook’a göre, sosyalleşmeye karşı, geleceğe bakmak yerine yitirdikleri için yas tutmayı yeğleyen bu kahramanlar nostaljik niteliklere sahiptirler (Cook, 2005: 168-171).

Nostalji imgesinin birçok film türünde görülmesi muhtemeldir. Aksanlı sinema da bu türlerden birisidir denilebilir. Aksanlı sinema filmlerinin hikayelerinde genellikle ev ya da vatan hasreti olgularının anlatılması, bu tür filmlerin nostalji sineması kavramı içinde tartışılmasına olanak sağlamaktadır. Aksanlı Sinema, sürgün edilmiş ya da göçmen durumunda olan yönetmenlerin filmleri için kullanılan bir kavramdır. Bu yönetmenler, çoğunlukla batıda yaşayan üçüncü dünya ülkesi vatandaşlarıdır. Aksanlı sinema farklı ülkelerde geçen hikâyeler, anavatana veya eve duyulan özlem, birçok dil kullanımı gibi ayırt edici özellikler taşıyan filmlere verilen isimdir.

Aksanlı sinemada yakın plan yüz çekimleri, flashbackler, bakış açısı kurgusu ve belli duyuların çağrışımı karakterlerin nostaljiye bağlanmış ruh durumunu gösterme vasıtası olarak kullanılmaktadır (Yeung, 2004: 2). Sürgünde yaşanan hikâyeler anlatılırken, yuvaya dönüş özleminin yanı sıra, ev hasretiyle geçen vakte ve daha önce duyulan hasrete de, kişilerin bir yere ait hissedememe durumu bağlamında dikkat çekilmektedir. Aksanlı sinemada nostalji imgesi kullanılırken tarihsellik olgusunun

bozulmadığı da görülmektedir. Birtakım aksanlı filmlerin, yaşanmış tecrübelerle sahip çıkan ve hatıralarla imajların toplu tüketimine olanak vermeyen nostaljiyi kapsadıkları, bundan dolayı Jameson'ın eleştirisini karşılamadıkları savunulmaktadır (Yeung, 2004: 13).

2.3 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması

Günümüz Türk Sinemasına değinmeden önce, sinemamızın tarihine kısaca bakmakta fayda görülmektedir. Dünya sineması ile neredeyse yakın tarihlerde başlayan Türk Sineması özellikle 1990'ların sonu 2000'lerin başıyla beraber seviye atlamıştır. Bu bölümde Türk Sinemasının geçirdiği dönemler incelenerek günümüz Yeni Türk Sinemasına ışık tutulmaktadır.

2.3.1 Türk Sineması

Sinemanın ortaya çıkışı 1895'te Lumiere Kardeşlerin ilk halka açık gösterimi ile olmuştur. Türkiye'ye sinemanın gelişi de kısa sürede gerçekleşmiştir. İlk film gösteriminin Osmanlı Saray'ında yapıldığı II. Abdülhamid'in kızı Ayşe Osmanoğlu'nun anılarında görülmektedir (Scognamillo, 2010: 15-16).

Halka açık ilk gösterimin ise 1897 yılında, İstanbul'da, Sponeck Birahanesinde gerçekleştirildiğinden bahsedilmektedir. Gösterim, Sigmund Weinberg isimli kişi tarafından gerçekleştirilmiştir. Weinberg, Pathe film şirketinin temsilciliğini yapmıştır. Pathe film şirketi, sinemanın dünyaya yayılmasını ve endüstrileşmesini sağlamıştır. İlk film gösterimi ile alakalı birçok iddia olsa da sinemanın Türkiye'ye çok kısa sürede ulaştığı bilinmektedir (Esen, 2016: 3-5).

2.3.1.1 Türk Sinemasının İlk Yılları (1914-1922)

1.Dünya Savaşı ile Kurtuluş Savaşı arasında geçen zamana, Türk Sineması'nın ilk yılları denilebilir (Esen, 2010: 6). Yeni Türk Devletinin temelleri atılırken aynı zamanda Türk Sineması'nın da temelleri atılmıştır. Bu başlangıç döneminde çok az

film denemesi olmuştur. İlk filmin hangisi olduğu konusu da tartışma konusudur. Kimileri Fuat Uzkınay'ın çektiği Rus Abidesinin Yıkılışı (1914) filmini ilk film kabul ederken kimileri de Manaki Kardeşlerin çektiği filmi (1911) ilk film olarak kabul etmiştir. Uzkınay'ın çektiği film günümüzde mevcut değildir. Sadece bazı kaynaklarda çekildiği ve sonra kaybolduğu bilinmektedir. Ancak Manaki kardeşlerin çektiği film halen Makedonya'da saklanmaktadır. Sinema yazarı Burçak Evren, Manaki kardeşlerin çektiği filmde V. Mehmet Reşad'ın Selanik ve Manastır ziyaretlerindeki görüntülerinin yer aldığını belirtmiştir. Ve 1911 yılında çekilmesi, filmin hâlihazırda somut olarak saklanması dolayısıyla bu filmin ilk Türk Sineması filmi olduğunu söylemektedir (Evren, 1995: 93-98). Evren, bu görüşlerini 9 yıl sonra başka bir belge elde etmesi sonucu değiştirmiştir. Bu belgeyi 2004 yılında Antrakt dergisinde yayınlamıştır. Belgeye göre Fuat Uzkınay'ın çektiği "Rus Abidesi'nin Yıkılışı" isimli film çekilmiş ancak belli bir süre sonra film ortadan kaybolmuştur. Yani aksi bir kaynak, bilgi çıkmadığı sürece Türk Sineması'nın ilk filmi Fuat Uzkınay'ın filmi olarak kabul görmektedir (Evren, 2003: 12-13).



Fotoğraf 2. 1. Rus Abidesinin Yıkılışı Film Afişi (Evren, 2003: 12-13).

Bu zorlu savaş döneminde Türk Sinemasının devam etmesini sağlayanlardan birisi Enver Paşa'dır. Enver Paşa, Almanya'ya gittiğinde Alman Ordusu'nda yapılan sinema çalışmalarını görmüş ve etkilenmiştir. Ülkeye döndüğünde ise hemen Osmanlı Ordusu içerisinde bir sinema dairesi kurulmasını sağlamıştır. (1915) Sinema dairesini Weinberg, yardımcılığını ise Fuat Uzkınay yapmıştır. Sinema dairesinde savaş ile alakalı belge niteliğinde filmler çekilmiştir.

1916'ya gelindiğinde ise yarı askeri yarı sivil bir kuruluş olarak Müdafa-i Milliye Cemiyeti sinema çalışmalarına başlamıştır. Türk Sineması adına bir hikâyesi olan ilk filmler bu kurum tarafından çekilmiştir. 1917 yılında çekilen İlk hikayeli film "Pençe"dir. Bu filmi Sedat Simavi çekmiştir. Filmin hikâyesi Mehmet Rauf'un aynı isimli romanında uyarlanmıştır. Aynı yıl Sedat Simavi "Casus" isimli bir film daha çekmiştir.

1918 yılında Osmanlı'nın savaşı kaybetmesi sebebiyle, Ordu Sinema Dairesi ve Müdafa-i Milliye Cemiyetindeki görüntüler, filmler, araç ve gereçler Malul Gaziler Cemiyetine devredilmiştir. Bu cemiyette görevli olan Ahmet Fehim Efendi "Mürebbiye" ve "Binnaz" (1919) filmlerini çekmiştir.

1922 yılına kadar ağır aksak yürüten Türk Sineması, aynı yıl özel bir film şirketine, Kemal Film'e kavuşmuştur. Kemal Film'i Kemal ve Şakir Seden kardeşler kurmuştur. Bu özel şirketin kurulmasına ön ayak olan kişi ise ünlü tiyatro oyuncusu ve yazarı Muhsin Ertuğrul'dur (Özön, 1985: 344).

2.3.1.2 Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)

Kemal Film'in 1922 yılında kurulması ile bir anlamda sinema devlet elinden özel sektöre geçiş yapmıştır. Bu tarih itibarıyla Ordu Sinema Dairesi sadece belgesel filmler çekmeye devam etmiştir.

Kurtuluş Savaşı'nın kazanılması ile yeni devlet birçok yenilikler yapmıştır. Bu bağlamda Türk Sineması'nda Kemal Film ile yeni bir eşik atlamıştır. Sinema tarihinde Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılan bu dönemin en etkili ismi Muhsin

Ertuğrul'dur. Muhsin Ertuğrul Kemal Film için ve daha sonra kurulan İpek Film için filmler çekmiştir. Ertuğrul, adeta bu dönemde Türk Sineması'nda tekel oluşturmuştur. Bu bağlamda Türk Sinemasının bu dönemine Muhsin Ertuğrul Dönemi denilmektedir.

Muhsin Ertuğrul Kemal Film için altı film çekmiştir: İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk (1922), Nur Baba (1922), Ateşten Gömlek (1923), Leblebici Horhor (1923), Kız Kulesinde Bir Facia (1923), Sözde Kızlar (1924). Bu filmleri çektikten sonra Ertuğrul ile Kemal filmin arası bozulmuştur. Muhsin Ertuğrul da bu durum dolayısı ile sinemaya ara vermiş ve Rusya'ya sinema ve tiyatro eğitimi almak için gitmiştir.

Ülkeye döndüğünde ise İpekçi kardeşleri ikna ederek İpek Film'i kurdurmuştur. Ertuğrul'un İpek Film adına çektiği ilk film "Ankara Postası"(1929) dır. Muhsin Ertuğrul 1931 yılında ise Türk Sineması'nın ilk sesli filmi olan "İstanbul Sokaklarında"yı çekmiştir. 1932 yılında da çekimlerine daha öne başlayıp bitiremediği "Kaçakçılar" filmini çekip bitirmiştir.

Ertuğrul, yine 1932 yılında çektiği "Bir Millet Uyanıyor" filmi ile kendinden söz ettirmiştir. Bu filmde bir sahnede Mustafa Kemal Atatürk'te Nutuk okurken görülmektedir. Muhsin Ertuğrul 1933-35 yılları arasında yedi film daha çekmiştir. 1935-1940 yılları arasında ise dört tiyatro uyarlaması film çekmiştir. Bunların dışında 1953 yılında çektiği "Halıcı Kız" filmi ise Türk Sinemasının ilk renkli filmidir.

Birçok eleştiri yapılsa da Tiyatrocular Dönemi Türk Sinemasında birçok ilkin yer aldığı bir dönemdir. 1923 yılında çekilen "Ateşten Gömle" filminde ilk defa Müslüman Türk kadın oyuncular olan Neyyire Neyir ve Bedia Muvahhit yer almıştır. 1931 yılında ilk sesli film olan "İstanbul Sokaklarında" çekilmiştir.

Tiyatrocular döneminde bir sinemasal dil oluşturulamamış ancak sinemaya seyircinin alıştırılması sağlanmıştır. Filmlerde oyuncular tiyatroculardan oluşmuştur ve teatral oyunculuklar sergilemişlerdir. Hareketsiz kamera tekniği yaygın olarak kullanılmıştır.

2.3.1.3 Geçiş Dönemi (1939- 1950)

17 yıl boyunca Türk Sineması'nda tek adam olarak devam eden Muhsin Ertuğrul'un tekeli Faruk Kenç isimli yönetmenin film çekmeye başlaması ile kırılmıştır. Faruk Kenç 1939 yılında "Taş Parçası" filmini çekmiştir.

1939-1950 yılları arasını Nijat Özön Türk Sineması'nda "Geçiş Dönemi" diye adlandırmıştır. Çünkü bu yeni dönemde Muhsin Ertuğrul'un teatral sinema anlayışı kırılmaya başlamış, sinemasal dilin gelişimi oluşturulmuştur (Esen, 2010: 34).

1939 yılında İkinci Dünya Savaşı başlamış savaş, birçok ülkeyi olduğu gibi Türkiye'yi de zor durumda bırakmıştır. Ülke ekonomik, toplumsal ve siyasal alanda zorluklar yaşamıştır. Savaş öncesinde birçok alanda eğitim görmek için yurtdışına giden gençler savaşın başlaması ile ülkeye geri dönmüştür. Özellikle sinema eğitimi alıp dönenler Türk Sinemasını etkilemeye başlamıştır. Bu gençlerden birisi Faruk Kenç'tir. Faruk Kenç'in çektiği "Taş Parçası" filmi sinemasal dili ve amatör oyuncular ile dikkatleri çekmiştir. Özellikle Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde farklı olması nedeni ile kimi çevrelerce "Muhsin Ertuğrul'un başına düşen taş" şeklinde değerlendirilmiştir (Esen, 2010: 38).

Bu geçiş döneminde film çekmeye başlayan yönetmenler: Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon, Orhon Murat Arıburnu'dur. Bu ekibe daha sonra: Vedat Örfi Bengü, Fikri Rutkay, Seyfi Havaeri'de eklenmiştir (Esen, 2010: 39).

Savaş nedeni ile Hollywood filmleri ülkeye direkt gelememiş, Mısır üzerinden giriş yapmıştır. Bu durumla Mısır filmleri de ülkeye girmeye başlamış ve çok sevilmiştir. Türk yönetmenleri Mısır filmlerinin çok sevildiğini görünce kendi çektikleri filmleri de bu filmlere benzer şekilde çekmeye başlamışlardır. Teatral sinemadan yeni kurtulan Türk Sineması bu seferde melodram tarzı filmlere boğulmuştur.

Faruk Kenç, filmlerini çekip sonradan seslendirme yaptırmıştır. Onu örnek alan diğer yönetmenlerde bu yöntemi kullanmaya başlamış ve dublaj tekniği Türk Sinemasında uzun yıllar devam etmiştir.

Film sayısının ve çeşitli ülkelerden girişinin artması ile filmlerin devletçe denetlenmesi durumu ortaya çıkmıştır. Bu nedenle 19 Temmuz 1939 yılında Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname yayımlanmıştır. Âlim Şerif Onaran bu nizamnameyi şu şekilde anlatmıştır: Bu nizamname tam anlamıyla bir Polis Devleti uygulamasıdır. Bu nizamname ile sadece çekimler sırasında değil, kurgu esnasında, gösterim sırasında, yani bütün safhalarda denetlemeye tabi olunmaktaydı (Onaran, 1968: 149). Bu nizamnamenin ufak tefek değişiklikler dışında 1986 yılına kadar devam ettiği bilinmektedir.

Türk Sinemasının genç yönetmenlerle hareketlenmesi ile film sayısı, yönetmen, teknik eleman sayısı artmıştır. Adeta bir sektör olma yolunda ilerlerken genç yönetmenler bir örgütlenme çabasına girerek “Yerli Film Yapanlar Cemiyeti”ni (1946) kurmuşlardır. Bu cemiyeti kuranlar; Faruk Kenç, Fuat Rutkay, Hikmet Yıldız, İhsan İpekçi, Turgut Demirağ, İskender Necef, Murat Köseoğlu, Necip Erses, Refik Kemal Arduman ve Yorgo Sarkis’tir.

Cemiyet üyeleri “Maksat ve Gayelerimiz” başlığı ile üç sayfalık bir bildiri yayınlamışlardır. Bu bildiri ile Türk Sineması için neler yapılması gerektiğini açıklamışlardır. Bildiride istedikleri vergi indirimi devlet tarafından kabul edilmiş ve vergi oranı %75’ten %25’e düşürülmüştür. Vergi indirimi sayesinde çekilen film sayılarında artış olmuştur (Ormanlı, 2006: 76).

Geçiş döneminde sinemaya giren birçok kişi farklı alanlarda uzmanlaşmışlardır. Bu dönemde Mısır filmlerinin yaygınlaşması ve halk tarafından sevilmesi ile Yeşilçam Sinemasının altyapısı oluşturulmuştur (Esen, 2010: 45). Bu dönemin en büyük önemi teatral sinema anlayışından sinemasal anlatıya geçilmesidir. Ayrıca bu dönem ile dublaj tekniği Türk Sinemasına uzun yıllar devam edecek şekilde yerleşmiştir.

2.3.1.4 Sinemacılar Dönemi (1950-1970)

Geçiş dönemini tamamlayan Türk Sineması, sinema dili oluşturma yolunda önemli adımlar atmıştır. Her alanda gelişen Türk Sineması sektör olmaya başlamıştır. Ömer Lütfi Akad, 1949 yılında “Vurun Kahpeye” ve 1952 yılında “Kanun Namına” filmlerini çekerek Türk Sinemasına etkili bir giriş yapmıştır. Böylelikle Sinemacılar dönemi de başlamıştır. Sinemacılar dönemiyle beraber Türk Sineması adeta ergenliğe ulaşmış bir genç durumuna geçmiştir.

Sinemacılar dönemini yazar Rekin Teksoy şöyle özetlemiştir: filmciliğin iyi kazanç sağladığını gören iş insanları Yeşilçam Sokağı’nı film şirketlerinin büroları ile donatmışlardı. Araç ve gereçlere dönemin şartlarından dolayı ulaşabilmenin zorluğuna rağmen bu dönemde çekilen film sayısı pek düşmemiştir. Sinemaya tam olarak hâkim olmayanlar bile birkaç haftalık çekimlerle filmler çektiler (Esen, 2010: 58).

Sinemacılar döneminde vergi indirimi ile birçok yeni film şirketi kurulmuş ve çekilen film sayısı artmıştır. Filmler, halkın seveceği aile filmleri, aşk hikâyesi içeren filmler, melodram filmleri olarak çekilmiştir.

Filmlerin hikâyeleri, toplumun bütün kesimlerini tatmin edecek, özdeşleşme sağlayacak öğelerin art arda sıralanması şeklinde ortaya koyulmuştur. Bu dönemde yolların yapılması ve ulaşım olanaklarının gelişmesi ile sinema yurdun birçok yerine ulaşmış ve filmlerde yansıtılan şaşalı İstanbul, bir cazibe merkezi olarak bütün ülkede izlenmiştir.

1960 yılında askeri darbe yapılmıştır. Darbe sonrasında 1961 yılında yeni bir Anayasa yazılmıştır. Kimilerince 1961 Anayasası birçok alanda daha özgür düşüncenin yaygınlaşmasını ve eleştirel bakış açısını geliştirmiştir (Onaran, 1994:103). Bu Anayasanın etkisi ile bazı yönetmenler toplumsal sorunları anlatan, eleştirel filmler çekmişlerdir (Özön, 1995: 32).

Bu filmlerin sayısı çok olmasa da “bir derdi olan” filmler diyebileceğimiz, bir anlamda gerçekçilik akımını temsil eden filmlerdir. Bu özellikleri ile Yeşilçam

filmlerden farklılıklarını ortaya koymaktaydılar. Bu filmlere örnek olarak; Metin Erksan'ın Berlin Film Festival'inde büyük ödül alan filmi “Susuz Yaz”, Ertem Göreç'in “Karanlıkta Uyuyanlar” (1964) ve Atıf Yılmaz'ın “Toprağın Kanı” (1966) gösterilebilir (Esen, 2000: 166).

Bu dönemin en önemli özelliklerinden birisi genç sinemacıların Türk Sineması üzerinde tartışarak yeni fikirler ortaya koymalarıdır. Bu gençler kendi görüşlerine yakın kişilerle çeşitli gruplar oluşturmuşlardır.

Ulusal Sinemacılar grubunu Halit Refiğ oluşturmuştur. Halit Refiğ, Türk Sinemasının, ülkenin köklü tarihine, değerlerine ve geleneksel sanatlarına dayanması gerektiğini savunmuştur. Onun bu görüşünü yansıtan en önemli filmi “Haremde Dört Kadın” filmidir (1965) (Esen, 2010: 74).

Milli sinemacılar grubunu ise Yücel Çakmaklı kurmuştur. Çakmaklı Türk Sineması'nın dini değerler çerçevesinde bir sinema oluşturması gerekliliğini ortaya koymuştur.

Devrimci Sinemacılar ise toplumsal sorunlara eğilen, Yeşilçam ve Hollywood'un “uyutan” filmlerine karşı çıkan bir görüş ortaya koymuşlardır. Bu görüşlere uygun filmler “Seyyit Han” (1968) ve “Umut” (1970) filmleri ile diğer birçok Yılmaz Güney filmidir (Esen, 2010: 74).

1960'lı yıllarda birçok film şenlikleri yapılmış ve sinemaya yeni bir heyecan getirmiştir. Özellikle Antalya Altın Portakal Film Festivali bu heyecanın ana kaynağıdır denilebilir.

Bu döneme ve Türk Sinemasının gelişmesinde büyük payı olan yönetmenlere değinmeden bu dönem tam anlamıyla anlaşılamaz. Türk Sinemasının, sinema diline kavuşmasında en büyük katkıyı yapanlardan birisi Lütfi Ömer Akad'dır. Akad'ın filmleri ile Türk Sineması bir sanat dalı haline gelmiştir. Lütfi Akad, sinemaya büyük önem vermiş, izleyicisine saygı duyarak filmler çekmiştir. Akad'ın geniş bir kültürel ve sanatsal bilgisi mevcuttur. Akad, 1949 yılında çektiği “Vurun Kahpeye” filmi ile

Türk Sinemasına yeni bir seviye atlatmıştır. Bu filmde sinema dilini etkili kullanarak diğer filmlerden farklı bir yapıda olduğunu göstermiştir. Bu filminden sonra “Tahir ile Zühre” ve “Arzu ile Kamber” filmlerini çekmiştir. 1952’ye kadar Erman film adına film çeken Akad, 1952’ de Kemal filme geçmiştir. Kemal Film için dokuz film çekmiştir. Bunlardan en önemlisi “Kanun Namına” (1952) filmidir. Lütfi Ömer Akad, kendi sinema serüvenini ikiye ayırmaktadır. Akad, “Tanrı’nın Bağışı Ormanlar” filminden önceki dönemine “film yapma dönemi”, 1966 yılında çektiği “Hudutların Kanunu” filmi ile başlayan döneme ise “sinema dönemi” demiştir. Bu durumu şöyle açıklamıştır: “Hudutların Kanunu” filmine kadar sinema dili ile alakalı birçok şeyi denedim. Her film ardından gelecek film için bir hazırlıktır. “Hudutların Kanunu” filmi ile benim sinemam için yeni bir şeyler başlıyor (Onaran, 1990: 120). Akad, bu yeni döneminde senaryo üzerinde daha titiz çalışmaya başlamıştır. Özgün bir Türk Sineması yaratma fikriyle filmler çekmeye başlamıştır.

Akad’ın bu yeni döneminde üçleme filmleri çektiği görülmektedir. Bunlara örnek olarak Ana ve Kızılırmak-Karakoyun ve İmkânsız Aşklar, Kent üçlemesi, Göç üçlemesi verilebilir.

Lütfi Ömer Akad, sinema hayatı boyunca birçok filme imza atmış ve Türk Sinemasının mihenk taşı olarak adından söz ettirmiş önemli bir yönetmendir. Türk Sinemasına kattıkları için 1987 yılında İstanbul Film Festivalinden Altın Lale Ödülü, 1988’de Kültür Bakanlığından onur ödülü, 1989’da ise Ankara Film Festivalinden Bozkır Boğası ödülü alarak yaşarken onurlandırılmıştır. Lütfi Ömer Akad 9 Kasım 2011 yılında vefat etmiştir.

Lütfi Ömer Akad’dan sonra sinemacılar döneminin bir diğer başarılı yönetmeni Atıf Yılmaz Batıbeki’dir. Sinemaya girişi Semih Evin’e “Sihirli Define” filminde yardım ederek olmuştur. Bu filminden sonra “Mezarımı Taştan Oyun” filminde yönetmenin işi yarıda bırakması ile filmi tamamlamak zorunda kalmıştır. Kendi başına çektiği ilk film ise “Kanlı Feryat” (1952)tır. Atıf Yılmaz ilk yıllarında çektiği filmlerde roman uyarlamasını denemiştir. Türk Sinemasında roman uyarlamaları Atıf Yılmaz ile başlamıştır denilebilir.

Atıf Yılmaz sinema hayatı boyunca birçok türde film çekmiş, denemeler yapmıştır. 1977'ye gelindiğinde “Selvi Boylum Al Yazmalım” filmi onun filmografisinde önemli yer edinmiştir. Eleştirmenler, yönetmenin, atmosferi iyi kullanması, sinema dilindeki ustalığı, konunun filmde işlenişindeki başarısı nedeniyle bu filmi çok beğenmişlerdir. Film ünlü Kırgız yazar Cengiz Aytmatov'un eserinden uyarlanmıştır.

1980'lere gelindiğinde Atıf Yılmaz iki tema üzerine film çekmiştir: Güldürü filmleri ve kadın filmleri.

Atıf Yılmaz Batıbeki, sinemaya başladığı ilk günden itibaren, her dönemde filmler çekmiş ve izleyiciye ulaşmayı başarmış önemli bir yönetmendir. Kendisini sürekli geliştiren, sürekli yenilikler peşinde koşan, yeni şeyler denemekten korkmayan bir yönetmen profili çizmiştir. Atıf Yılmaz Batıbeki 2006 yılında vefat etmiştir.

Sinemacılar döneminin en önemli yönetmenlerinden bir başkası da Metin Erksan'dır. Metin Erksan ailesinin doktor ol baskılarına rağmen bilinçli olarak sinemacı olmayı seçmiştir (Erksan, 1985: 26). Sinema serüvenine 1950 yılında Yusuf Ziya Ortaç'ın çektiği “Binnaz” filminin senaryosunu yazmakla başlamıştır. 1952 yılında ise Âşık Veysel'in hayatına anlatan filmi çekmiştir. Filmin sansüre uğramasına ve teknik acemiliklere rağmen yönetmenin köy hayatına bakış açısı beğeni kazanmıştır. Metin Erksan “Susuz Yaz” (1964) filmine kadar birçok film çekmiştir ancak “Susuz Yaz” filmi Türk Sinemasına ilk uluslararası ödül olan Berlin Film Festivalinin Altın Ayı ödülünü kazandırmıştır.

Metin Erksan, Türk Sinema tarihinde Ulusal Sinemacılar grubuna dâhil edilmek istenmiştir ancak kendisi hiçbir kalıba girmeyi istememiş, bağımsız bir sinemacı olarak devam etmiştir. Hiçbir zaman devletten yardım beklememiş, sadece engellemesinler yeter diye düşünmüştür (Esen, 2010: 126). Metin Erksan, 2012 yılında vefat etmiştir.

Sinemacılar dönemi Türk Sinemasının sektör oluşturma ve olgunlaşma dönemidir. Bu dönemde birçok başarılı yönetmen ve teknik eleman yetişmiştir. Özellikle Başta Lütü Ömer Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki ve Metin Erksan gibi yönetmenlerin sinema dilini oluşturmaları ile Türk Sineması rüştünü ispatlamıştır. Ayrıca 1961 Anayasasının “özgürlük ortamı” getirmesi ile daha eleştirel, daha toplumsal filmler çekilmeye başlanmıştır.

2.3.1.5 Karşıtlıklar Dönemi (1970-1980)

Darbelere alışkın olan Türkiye 1970’li yıllara da hükümete verilen bir muhtıra ile başlamıştır. O dönemde Başbakan olan Süleyman Demirel istifa etmek zorunda kalmıştır. Bu muhtıra sonucunda kimilerince çok fazla özgürlük sağlayan 1961 Anayasası değiştirilmek istenmiştir. Bu kargaşa ortamı tabi ki sinemaya da yansımıştır. Bu dönemin en etkili yönetmenlerinden birisi Yılmaz Güney’dir. Güney o zamana kadar fazla cesaret edilememiş sertlikte siyasal eleştiri filmleri çekmiştir. Bu filmler yapımcılar için “sakıncalı” görüldüğü için desteklenmemiştir.

Bu kargaşa döneminde klasik Yeşilçam izleyicisi sinemalardan uzaklaştığı için onların yerini erotik filmler almıştır. Televizyonun evlere girmesi de sinema izleyicisini sinema salonlarından uzaklaştırmıştır. Bir yanda erotik filmler bir yanda ise toplumsal filmler o yıllarda Türk Sinemasına hâkim olmuşlardı. İki uç türün de aynı anda popüler olması da paradoksal bir durumdur.

“Yol” filmi 1982 yılında Cannes Film Festival’inde birincilik ödülünü almıştır. O dönemin toplumsal filmlerinin başarılı ismi Yılmaz Güney, “Yol” filminin senaristliğini yapmıştır. Filmin yönetmenliğini ise Şerif Gören yapmıştır (Esen, 2000: 197). Yılmaz Güney günümüzde Türk Sinemasına toplumsal filmler bağlamında katkı sağlamış bir sinemacı olarak anılmaktadır. Güney, 1984 yılında vefat etmiştir.

1970’li yılların toplumsal ortamının kargaşa içinde ve karşıtlıklar içermesi yüzünden bu döneme “Karşıtlıklar Dönemi Sineması” denilmektedir. Bu dönemde sert toplumsal filmlerin yanında erotik filmlerinde popüler olması bunun kanıtıdır.

2.3.1.6 1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980-2010)

1960'lar 1970'lerde olduğu gibi Türkiye 1980'li yıllarda da darbe belası ile uğraşmıştır. 1980 yılı Türkiye için özellikle ekonomik, siyasal, toplumsal alanlarda yıkım yaşatmıştır. Bu olumsuzluklardan Türk Sinemasının da etkilenmemesi imkânsızdır. Erotik filmler bu dönemde ortadan kalkmıştır. Erotik filmlerin yerini "Arabesk Filmleri" almıştır. Bu filmler köyden kente göçmüş çok sayıda insanı cezbetmiştir. Bu dönemde toplumsal eleştiri filmleri sansürler yüzünden kendine alan bulamamıştır. Bu dönemde kadın temalı filmlerin sayısında artış gözlenmiştir. Ancak kadınların bir meta olarak sergilenmesi durumu bu filmlerde de çoğunlukla devam etmiştir. 1980'lerin sonlarına doğru 12 Eylül Darbesi ile alakalı filmlerin sayısı artmıştır. Ancak bu filmler konuya derinlemesine değil yüzeysel şekilde değinmişlerdir.

1986 yılında yabancı sermayeli sınai şirketlerine Türkiye'nin kapısı koşulsuz açılmıştır. Bu bağlamda Hollywood filmleri de ülkeye engelsiz girmiş, Türk Sineması'nda bir başka darbe yemiştir. Türk Sineması bu darbenin etkisini Avrupa'da Hollywood'a karşı oluşturulmuş olan Eurimages'e üye olarak azaltmıştır. Eurimages sayesinde Türk Sineması 2000'li yıllarda ayağa kalkmaya başlamıştır.

2.4 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması

1990'lı yıllara kadar belli bir seviyeye yükselen Türk Sineması özellikle 1990'lı yıllarında ortalarından itibaren yeni bir eşik atlamıştır. Bu eşik ile Türk Sineması'nda yeni bir genç yönetmenler kuşağı başlamıştır. Birçok kişi bu döneme "Yeni Türk Sineması" ismini vermiştir. Ancak her dönemde olduğu gibi bu dönem için de isimlendirme konusunda tartışmalar yaşanmıştır.

Asuman Suner'e göre "Yeni Türk Sineması" ortaya çıkarken iki zıt düzlemde gelişmiştir: bir tarafta yüksek bütçeli, ünlü oyunculu veya yönetmenli, büyük reklam kampanyalı, geniş dağıtım imkânlarına sahip, "popüler sinema, diğer yandan düşük bütçeli, amatör oyuncu kullanan, dağıtım imkanları sınırlı, "sanat sineması" (Suner, 2015:33).

Yeni Türk Sineması kavramının ilk kullanımı yurt içinde değil yurtdışındadır. Bu konu hakkındaki bilgilere belgelerde rastlanmaktadır. Bu kavram başta İngilizce olmak üzere birçok dilde kullanılmıştır. Özellikler yurtdışı film festivallerinde New Turkish Cinema kavramı kullanılmaya başlanmış ve yerleşik hale gelmiştir (Atam, 2011: 58). Buradan da anlaşılabacağı üzere “Yeni Türk Sineması” kavramı birçok kişi tarafından kabul görmüş altı dolu bir kavramdır diyebiliriz.

Suner, “Yeni Türk Sineması”nı tanımlarken “Hayalet Ev” kavramını kullanmıştır. Ona göre “Hayalet” ısrarla kendisini anımsatan, unutulmamak için uğraşan, maziye günümüze taşıyan, kaybolmayan bir izdir. Bu bağlamda ister “sanat sineması” olsun ister “popüler sinema” olsun devamlı “aidiyet” olgusuna dönüp, aidiyet temalı öyküleri anlatmaktadırlar. Yeni sinemanın merkezinde adeta bir “Hayalet Ev” imgesi vardır. Suner, “Yeni Sinema” için “Hayalet” kavramını başka bir anlamda daha kullanmaktadır. Ona göre hayal-et, yani geçmişe dair güzel şeylerin hayal edilmesi, nostalji duygusu ile yad edilmesi ve romantizm içinde tahayyül edilmesi anlamına da gelmektedir. Suner’e göre bu kavramlar Yeni Türk Sinemasını tasvir etmektedir (Suner, 2015: 15).

“Yeni Türk Sineması” Suner’e göre 1996 yılında Yavuz Turgul’un çektiği Eşkîya filmi ile başlamıştır. Çünkü bu film Türk Sineması’nın izleyici çekemediği yıllarda yaklaşık 2.5 Milyon insanı sinemaya çekmiştir. Aynı zamanda Eşkîya teknik anlamda Hollywood sinemasına yaklaşan filmlerden birisi olmuştur (Suner, 2015: 34).

Zahit Atam’a göre ise “Yeni Türk Sineması” yine 1996 yılında çekilen Derviş Zaim imzalı “Tabutta Rövaşata” filmi ile başlamıştır. Atam’ın bu filmi başlangıç filmi olarak seçmesinin nedeni ise filmin birçok Ulusal ve Uluslararası Film Festivalinden ödül almış olmasıdır (Atam, 2011: 85).

Zahit Atam Yeni Türk Sineması’nın özelliklerini birkaç madde ile ortaya koymuştur: Yeni Türk Sineması ile izleyici profili önemli şekilde değişime uğramıştır. Yerli film izlenme sayıları rekorlar kırmıştır. Türk Sineması ile alakalı yayınlar, eleştiri yazıları ve tartışmalar artmıştır. Yani “Yeni Sinema”ya karşı ilgi artışı olmuştur. Filmlere ödül verme stratejileri değişmiştir. Önceleri ilk filmlerin ödül alması çok zor iken artık ilk filmini çekmiş birçok yönetmenin filmi ödül alır olmuştur.

Yapımcılık sistemi de değişikliğe uğramıştır. Artık yönetmenler yapımcıların hizmetinde değil, yapımcılar yönetmenlerin hizmetinde olmuştur. Yönetmenler görece bağımsız filmler çekmeye başlamışlardır. Sinema alanındaki usta-çırak öğrenme sistemi büyük çoğunlukla yerini okullu, eğitilmiş çalışanlar sistemine bırakmıştır. Yeni Sinema’da anlatım ve teknik imkânlar gelişmiştir. Bu yeni dönemde yönetmenler tecrübe açısından eksik olsalar da bu açığı bilgi ve eğitimleriyle kapatmışlardır (Atam, 2011: 83-84).

Zahit Atam, Yeni Türk Sineması filmlerinde anlatılan öykülerin çoğunda, güvensizlik ortamının, korkunun, arafta kalmışlığın, aidiyet sorununun işlendiğini söylemektedir. Ayrıca filmlerdeki karakterlerin çoğu acıklı bir yenilgi durumu sergilemektedirler. Yeni sinemada Yeşilçam’da olduğu gibi keskin iyi veya kötü karakterlere rastlamak pek mümkün değildir (Atam, 2011: 98-143).

“Yeni Türk Sineması”nın başlangıcı 1996 yılı olarak bilinse de filmlerin sayısının ve niteliğinin artması 2000’li yıllar ile olmuştur.

Yeni Türk Sineması’nın tekrar yükselişe geçmesinde 1990’da üye olunan Eurimage’nın katkısı büyüktür. Eurimage’in destekleri ile Türk Sineması Hollywood filmleri karşısında ayakta kalmış ve üretime güçlü bir şekilde devam etmiştir. Ayrıca 90’lı yıllarda açılmaya başlayan özel televizyon kanallarının da Türk Sinemasına katkısı önemlidir. Ön satış ile filmlere maddi katkı sağlanmış ve filmlerin devamı gelmiştir.

Yeni Türk Sineması’nın filmlerde en çok ele aldığı temalardan birisi Taşra’dır. Birçok filmde taşra-kent sorunu filmlerde işlenmiştir. Çoğu yönetmenler “Taşra’yı” özlenen, saflık, temizlik ve çocukluk mekânı olarak yansıtmıştır. Bazı yönetmenler ise “Taşra’yı” bir arada kalmışlık, uzaklık, aidiyet sorunu ile ilişkilendirmiştir. Suner’e göre de bu filmlerde unutulmamak için direnen bir aidiyet sorgulamasının tezahürü fark edilmektedir (Suner, 2015: 15).

Yeni Türk Sineması'nı daha iyi anlamak için başlangıç filmlerinden birisi olan Eşkîya (1996) filmine bakmak lazım. Eşkîya filminde 35 yıl sonra hapisten çıkıp eski aşkı Keje'yi bulmak için İstanbul'a giden Baran'ın hikayesi anlatılır. Filmin birçok sahnesi metropol İstanbul'un "taşra"sı Tarlabası'nda geçmektedir. Filmde taşra-kent çıkmazı etkili bir şekilde anlatılmaktadır. Yine filmde aidiyet sorunu yoğun olarak anlatılmaktadır. Filmdeki karakterlerin çoğu taşradan kopup, "şehirli" olma derdindedirler. Baran, Keje'yi ararken İstanbul sokaklarında kaybolur. Aslında bu kayboluş İstanbul'a göçmüş ve bir nevi kaybolmuş birçok insanı temsil etmektedir.

Diğer bir başlangıç filmi olan Tabutta Rövaşata'da (1996) Taşra-Kent sorununa değinmiştir. Ancak bu filmin anlatısı klasik anlatı yapısından biraz farklıdır. Filmde yöneltilen birçok sorunun cevabı yanıtsız bırakılmıştır. Filmin ana karakteri Mahsun, toplum tarafından dışlanmış, evsiz, yurtsuz bir karakterdir. Mahsun açık alanda yaşamasına rağmen adeta hapsolmuş gibi bir hayat yaşamaktadır. Mahsun ne içeride ne de dışarıda olabilmektedir (Suner, 2015: 235). İki filmde de başka bir İstanbul tasviri mevcuttur.

Daha önce de belirtildiği gibi Yeni Türk Sineması filmlerindeki karakterlerin çoğu aidiyet sorunu yaşamaktadır. Bazı yönetmenler taşrayı sığınılacak yer olarak göstermekte, bazı yönetmenler ise taşradan kaçışı vurgulamaktadırlar. Yeni Sinema'nın başlangıç filmleri sayılan Eşkîya ve Tabutta Rövaşata filmlerinde anlatım ve biçim farklı olsa da iki filmde de toplumsal değişimin ortaya çıkardığı sancılı vaziyet ortaya koyulmaktadır. Bu başlangıç filmlerinden sonra birçok yönetmen benzer temada filmler çekmişlerdir. Bu filmlere: Ağır Roman (Mustafa Altıoklar 1997), Laleli'de Bir Azize (Kudret Sabancı 1998), Gemide (Serdar Akar 1998), Masumiyet (Zeki Demirkubuz 1997) ve Nuri Bilge Ceylan'ın Kasaba (1997) filmleri örnek olarak verilebilir.

Yeni Türk Sineması aynı zamanda toplumsal ve siyasal konulara da daha fazla değinmeye başlamıştır. Özellikle darbe konusuna değinen birçok film çekilmiştir. Ancak bu filmlerde derinlemesine bir eleştiriden çok yüzeysel bir değinme ile yetinilmiştir. Filmlerde sorunlar hakkında bilgi verilmiş ancak çözüm yolu

gösterilmemiştir. Bu bağlamda Yeni Türk Sineması için bir kaçış sineması denilebilir. Sorunlara çözüm bulmaz onun yerine durumun kabullenilmesi önerilir (Çavuş, 2019: 18).

1996 yılında filizlenen Yeni Türk Sineması, 2000’li yıllar ile hem filmlerin sayısı hem de nitelikleri bakımından önemli bir yere gelmiştir. Hem “sanat sineması” hem de “popüler sinema”da başarılı filmler ortaya koyulmuştur. Birçoğu ilk filmlerini çeken genç yönetmenler Türk Sineması’na yön vermeye başlamışlardır. Özellikle yaşanan toplumsal sorunlar ile 90’lı yıllarda ve devam eden dönemde ortaya çıkan kimlik ve aidiyet sorunları gözden kaçmayacak seviyededir. Bu sorunların toplumsal bellek ile de alakası vardır. 1990’lı yıllarda Türkiye’de birbirine karşıt iki kavram etkili olmuştur. Bunlar : “yükselen nostalji kültürü” ve “toplumsal bellek kaybı”. 90’lı yıllarda hem dünyada hem de Türkiye’de nostaljik eğilim ve maziye yönelik ilgi patlaması her mecrada yaygınlaşmıştır (Özyürek, 2012: 7-14)

Yayımlanan anı kitaplarının sayısının artması, bu kitapların çok satanlar listesine girmesi, restore edilen mekanların artması ve ilgi görmesi, özellikle 90’lar pop müziğinin kült hale gelmesi, dönemsel partilerin (90’lar 80’ler) yapılması, bu yükselen nostalji ilgisinin, tezahürüdür (Suner, 2015: 25).

Bir yandan nostaljiye, yani geçmişe duyulan özlem artarken bir yandan da toplumsal olaylara karşı bir bellek yitimi mevcuttur. Örneğin yakın tarihte yaşanan 1980 darbesi insanlar tarafından adeta yok sayılmakta, hatırlanmak istenmemektedir. Ortaya çıkan durumdan, insanların geçmişin sadece güzel yönlerini hatırlamak istedikleri anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Yeni Türk Sineması’na bakıldığında da birçok popüler filmde nostaljik öğelerin olduğu görülmektedir. Çekilen filmlerin çoğunda “Taşra” da yaşayan insanların mutluluğu ve huzuru yansıtılmaktadır. Şehrin insanlar için güzel bir yer olmadığı algısı yoğun şekilde filmlerde işlenmektedir. Filmlerde huzurun kaçması genellikle dışarıdan gelenlerin müdahalesi ile gerçekleşmektedir.

Bu bağlamda filmlerde “ev” olgusu önemli bir odak noktası oluşturmaktadır. Suner’e göre “hayal edilen” bir “ev” imgesi mevcuttur. Bu “ev” saflığı, iyiliği,

korunaklı olmayı simgelemekte ve masalsı bir mekân olarak tasvir edilmektedir. Özellikle Yeni Türk Sineması'nın popüler kısmında filmlerdeki “ev” geçmişle ve çocukluk zamanlarıyla ilişkilidir. Ayrıca bu dönemde çekilen filmlerin çoğunda anlatılan hikayeler öznel bir nostaljik bakışın ürünüdür (Suner, 2015: 49-50).

Suner, Yeni Türk Sinemasını tanımlarken şunları söylemektedir: *“Bu filmler anlattıkları zaman dilimine o günün değil, bugünün gözüyle baktıklarını izleyiciye hissettirir. Öykülerde öne çıkan geçmiş zamanın kendisi değil, bugünün penceresinden görünüşüdür. Bu anlamda öykülerin genel çerçevesini “hatırlama” eyleminin kendisi çizer”* (Suner, 2015: 51).

Bahsi geçen filmler incelendiğinde birçok filmde belli bir dönemi “hatırlama” veya direkt geçmiş bir dönemde anlatılan hikâyelerin olduğu görülmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA NOSTALJİ

3. 2000 Sonrası Türk Sinemasının Nostalji Bağlamında Analizi

Bu bölümde seçilen altı film sosyolojik film çözümlemesi yöntemiyle incelenmiştir. Filmlerin seçiminde amaçlı örneklem yöntemi içerisinde yer alan tipik durum örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Filmler 2000 sonrası Türk Sineması'nın popüler filmler kanadından seçilmiştir. Filmler belirlenirken, filmlerin yoğun bir nostalji imgesi içermesine, toplumsal bellek olgusuna katkı sağlayıp, sağlamamasına ve görece gişe başarısı yakalamasına dikkat edilmiştir. 2000 sonrasında Türk Sineması'nda onlarca filmin çekildiği bilinmektedir. Çalışma altı film ile sınırlandırılmıştır. Filmler altı farklı yönetmenin filmleri olarak seçilerek maksimum çeşitliliğe önem verilmiştir. Çalışmaya dâhil edilen filmler şunlardır: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (2000), Güle Güle (2000), Vizontele (2001), Aşk Tesadüfleri Sever (2011), Dedemin İnsanları (2011), İftarlık Gazoz (2016).

Filmlerin nostalji sineması bağlamında değerlendirilmesi için filmlerin ortak veya benzer özelliklerinden yola çıkarak bir nostalji film analizi tablosu oluşturulmuştur. Filmler nostalji sineması bağlamında incelenirken bu tablo üzerinden incelenmektedir. Tabloda şu kavramlar bulunur:

Çocuk Karakter-Çocuksuluk	Toplumsal Olaylara Değinme	Taşra	Aidiyet	Baba figürü	Aşk	Mahalle Kültürü	Aile

Tablo 2. Filmleri nostalji bağlamında değerlendirme tablosu

3.1 Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (2000)



Fotoğraf 3. 1 Dar Alanda Kısa Paslaşmalar Film Afışı (Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, 2000).

Yönetmen: Serdar Akar, **Senaryo:** Serdar Akar, Önder Çakar **Görüntü Yönetmeni:** Mehmet Aksın **Kurgu:** Onur Tan, Hakan Akol **Oyuncular:** Erkan Can, Müjde Ar, Savaş Dinçel, Şahnaz Çakıralp, Rafet El Roman, Sezai Aydın, Uğur Polat **Yapımcı:** Üstün Karabol, Nida Karabol Akdeniz **Süre:** 120 Dakika

3.1.1 Dar Alanda Kısa Paslaşmalar Filminin Filminin Konusu

Film, Bursa'nın ismi belirtilmeyen bir semtinde Esnaf spor etrafında toplanan bir mahalleyi ve onların dayanışmasını konu edinmektedir. Bu mahalle ve insanların, aşkları, birlikteliği, samimiyeti etkili bir şekilde anlatılmaktadır.

3.1.2 Dar Alanda Kısa Paslaşmalar Filminin Özeti

Film, 1982 yılında Bursa'nın bir semtinde Esnaf spor adında bir amatör kulübünün etrafında birleşmiş bir mahallede geçmektedir. Esnaf Spor amatör kümede ne şampiyon olabilmiş ne de ligden düşmüş bir takımdır. Bu yönüyle takımda, oynayan birçok kişinin hayatlarına benzemektedir. Takımın başında orta yaşlı bir adam olan Hacı (Savaş Dinçel) yer almaktadır. Takım, oyuncuların çoğu yaşını başını almış, her birinin ayrı mesleği olan kişilerden oluşmaktadır. Esnaf Spor'un başkanı fırın işleten Hamdi'dir (Sezai Aydın). Hamdi, takımın masraflarını genellikle esnaftan karşılamaktadır. Kıt kanaat takımı ayakta tutmaya çalışır. Onun yardımcısı olan adam

ise beyaz eşya dükkânı sahibi Toraman'dır (İsmail İncekara). İkisi, bir şekilde takımı idare etmektedirler. Takımın kalecisi Suat (Erkan Can) mahallenin güzel kızı Nurten'e âşıktır. Ancak Nurten'in (Şahnaz Çakıralp) bundan haberi yoktur. Suat aşkını mektuplar yazarak ifade etmek ister. Mektupları küçük Mıstıkla (Yaşar Abravaya) Nurten'e (Şahnaz Çakıralp) gönderir. Ancak Nurten'in (Şahnaz Çakıralp) odasının kapısının altından mektupları bırakan Mıstık (Yaşar Abravaya) kapının girişindeki oyuğu çok geç fark edecektir. Takım yeni sezona giriş yapmadan önce dışarıdan etkili bir forvet transferi yapar. Yeni transferin adı Serkan'dır (Rafet El Roman). Serkan'ın (Rafet El Roman) takıma gelmesi ile Suat (Erkan Can) huzursuzluk yaşar. Suat (Erkan Can), Serkan'ın (Rafet El Roman) Nurten (Şahnaz Çakıralp) ile görüştüğünü fark eder. Buna çok sinirlenen Suat (Erkan Can) hamamdayken Serkan'la (Rafet El Roman) kavga eder ve ayağını taşa vurup sakatlanır. Takımın hocası Hacı (Savaş Dinçel) ise hayat kadını olan Aynur (Müjde Ar) ile sorunlu bir aşk yaşamaktadır. Ne beraber olabilirler ne de ayrılabilirler. Hacı (Savaş Dinçel) artık yaşlandığını söyleyerek mahalledeki beden eğitimi öğretmeni Çetin'i (Kemal Kocatürk) takımın başına getirir. Esnaf Spor'un ligdeki rakiplerinden Ülkü Spor'un başkanı Cem (Uğur Polat), Esnaf Spor'u da satın almak ister. Zengin olan Cem (Uğur Polat), Fırıncı Hamdi'nin (Sezai Aydın) fırınına satın alarak onu zor durumda bırakmak ister. Ayrıca takımını profesyonel yapmak ve iki takımı birleştirmek ister. Bunun için her türlü yolu denemekten çekinmez. Hacı (Savaş Dinçel) Serkan (Rafet El Roman) ile Nurten'in (Şahnaz Çakıralp) düğün gecesi fenalaşarak hastaneye kaldırılır. Hacı'nın (Savaş Dinçel) durumu iyi değildir. Fazla uzun yaşayamayacağı anlaşılır. Ligin sonundan önceki maçından sonra ölür. Bu durum karşısında mahalleli ve takım çok üzülür. Takım son maçına çıkacak, yenerlerse şampiyon olacaklardır. Ancak takımın forveti Serkan, şampiyon olunması halinde takımın Cem'e (Uğur Polat) satılacağını ve Esnaf Spor diye bir takımın kalmayacağını söylerler. Ancak başta Suat olmak üzere tüm takım hiç şampiyon olmadıklarını bir kere olsun şampiyon olup gerekirse öyle bırakacaklarını söyler. Ve maç sonunda Esnaf spor şampiyon olur. Filmin sonunda Serkan'ın (Rafet El Roman) profesyonel takımda yedek kaldığı mutsuz görüntüler yer alır. Suat (Erkan Can), Hacı'dan (Savaş Dinçel) görevi devralmış küçük futbolcuların hocası olmuş, onları çalıştırmaktadır. Şu son sözleri söyler: "Hayat Futbola fena halde benzer".

3.1.3 Dar Alanda Kısa Paslaşmalar Filminin Analizi

Çocuk Karakter-Çocuksuluk	Toplumsal Olaylara Değınme	Taşra	Baba figürü
Filmde Suat (Erkan Can) çocuksu bir karakter olarak yer almaktadır. Yaşı ne kadar küçük olmasa da ruh olarak naif bir çocuk gibi yaşamaktadır.	Hikâyenin geçtiğı dönem darbe sonrası dönem olmasına rağmen filmde neredeyse darbenin etkisi hiç görülmemektedir.	Filmin hikâyesi Bursa'nın bir mahallesinde geçmektedir. Mahalle Bursa'nın taşra denilebilecek bir kısmındadır.	Suat'ın babası ile olan sorunlu ilişkisi yüzünden takımın hocası Hacı'nın (Savaş Dinçel) Suat'a babalık yapması.

Aidiyet	Aşk	Mahalle Kültürü	Aile
Mahallede yaşayanlar kendilerini yoğun şekilde oraya ait hissetmektedirler. Bu durum insanların, semt takımlarını desteklerken de görülür.	Suat'ın Nurten'e (Şahnaz Çakıralp) karşı duyduğu aşk.	Mahalle ve içinde yaşayanlar tam bir samimiyet ve arkadaşlık temsilidir. Mahallede yaşayanlar her zaman birbirlerine destek olmaktadır.	Filmde aile kavramının önemi birçok sahnede görülür. O mahalle, adeta kocaman bir aileyi temsil etmektedir.

Tablo 3. Dar Alanda Kısa Paslaşmalar filminin nostalji bağlamında değerlendirme tablosu

Film, çamurun içinde futbol oynayan insan görüntüleri ile başlar. Hikâyenin 1982 yılında Bursa'nın herhangi bir yerinde geçtiğı anlaşılr. Hikâyenin geçtiğı yer bir nevi taşradır. Özellikle 2000 sonrası Türk Sinema filmlerinin birçokunda olduğı gibi bu filmde de taşranın güzel tarafları anlatılmaktadır. Filmde birbirine kenetlenmiş, yardımsever, insani ilişkileri yüksek insanlar görülmektedir. Takımın teknik direktörü Hacı'dır. Hacı orta yaş üzeri, liderlik özelliğı olan bir karakterdir. Ancak Hacı'nın sağlık durumu iyi değildir. Filme “hayat futbola fena halde benzer” repliğı ile giriş yapılmaktadır. Hacıya göre “hayatta da iyi bir ekibin olmazsa başaramazsın”. Aslında filmin en başında şu mesaj verilmektedir: “birlik olursanız başarılırsınız”. Bu birlik, beraberlik, arkadaşlık duygusu mahallenin genelinde hissedilmektedir. Fırıncı Hamdi fazla maddi gücü olmamasına rağmen takımın başkanlığını üstlenmiş ve bu görevi canla başla yürütmeye çalışmaktadır. Takımın diğeri bir destekçisi ise görece maddi durumu iyi olan beyaz eşyacı Toraman'dır. Bu iki kişinin çabası ve mahalle

sakinlerinin maddi, manevi desteği Esnafspor'u amatör kümede şampiyonluğa oynatıyordur. Filmdeki mahallede, cumbalı eski evler, Arnavut kaldırımları, mahalle bakkalı, manavı, kasabı, birçok kişiyi çocukluk yıllarına götürebilecek nostaljik imgeler oluşturabilmektedir.

Filmde Bursa'nın sanayileşmiş “modern” yüzü değil, daha taşrası, geleneksel tarafları görülür. Bursa'nın o “sıcak” mahalle kültürü filmde gösterilmeye çalışılmıştır. Taşrada genellikle insanlar her gün birbirinin yüzüne bakar, hal hatır sorar ve neşelidirler. Taşra, bu filmde boş, ruhsuz, kimliksiz bir yer olarak değil, aksine biraz hüznü barındırsa bile asla umutsuz, mutsuz ve karanlık olarak tasvir edilmemiştir. Nasıl futbolda yenmekte, yenilmekte varsa bu mahallede de mutluluklar ve mutsuzluklarda elbette vardır. Ancak bu mutsuzluk anları yine beraberce atlatılmaktadır. Hikâyenin geçtiği mahalle bir nevi Anadolu insanının genel bir portresini barındırmaktadır. Herhangi bir Anadolu şehrine gitseniz aşağı yukarı filmdeki karakterleri anımsatan kişilerle karşılaşabilirsiniz.

Filmin ana karakterlerinden birisi Suat'tır. Suat, neredeyse futbol oynama yaşı geçmiş, babasının deyimi ile “bir baltaya sap olamamış”, taşraya sıkışıp kalmış, bir karakterdir. Filmin adının “Dar alanda kısa paslaşmalar” olması tesadüf değildir. Bu mahallede hayat dar sokaklar arasında geçmektedir. Filmde taşranın olumsuz yönleri fazlaca yer almasa da imkânların kısıtlılığı vb. durumlar da yansıtılmaktadır. Bir kıza âşık olan Suat, sevgisini, aşkını mektuplara aktarıp karşılık beklemektedir. Bu naif durum, adeta bir Yeşilçam filmi etkisi yaratmaktadır. Günümüzde Nostaljik bir alışkanlık haline gelmiş mektuplaşma üzerinden aşk yaşamaya çalışan Suat, aşkının karşılığını bulamaz.

Mahalleye ve takıma sonradan yetenekli bir futbolcu dâhil olur. Takıma yeni katılan Serkan'dır. Serkan'ın gelişi ilk zamanda yadırgansa da Serkan sonradan takım ile bir şekilde kaynaşmıştır. Serkan'ın gelmesi Suat için hiç iyi olmamıştır. Suat'ın platonik aşkı Nurten, Serkan ile görüşmeye başlamıştır. Suat, Serkan ile Nurten'in aşklarına şahit olur ve yıkılır. Suat'ın bu naif aşkı adeta göçük altında kalmıştır. Suat, Serkan'a çok kızmıştır ve hamamdalarken Suat, Serkan'a sebepsiz yere saldırır. Suat Serkan'a vurmak isterken ayağını taşa vurur. Suat, ayağından sakatlanır.



Fotoğraf 3. 2 Suat ve Serkan Kavga Sahnesi (Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, 2000)

Suat'ın kalbinin acısı, ayağının acısını bastırmaktadır. Ancak bu naif taşra insanının öfkesi de adeta çocuksu bir şekilde kısa sürer. Suat, Serkan ile Nurten'in aşklarını, anlayışla karşılar.

Esnaf Spor, kendine örnek olarak Brezilya Milli Takımını almaktadır. Formalarının renkleri de aynıdır. Aslında Brezilya'ya kendilerini yakın hissetmelerinin nedeni taşrada olmanın, taşra insanı olmanın bir yansımasıdır. Brezilya takımına bakıldığında da oyuncuların birçoğu fakir aile çocuklarıdır. Taşrada büyümüşlerdir. Futbola tutku ile bağlıdırlar. O Brezilya insanının sıcaklığına Esnaf sporlularda kendilerini ait hissetmektedirler. Sezon açılışında formaların eski ve yıpranmış olduğunu gören futbolcular formaları giymek istemez. Hacı'da Brezilya takımının resmini alır ve takıma bir konuşma yapar: "Bu formalar sahiden Brezilya takımının olsa ne yapacaktınız giymeyecek miydiniz? Aynısı işte ama bu formalar size ait sizin teriniz var bu formalarda" diyerek futbolcuların takıma aidiyet duygularını üst düzeye çıkarır. Görülüyor ki manevi durum, maddi durumdan daha önde tutulmaktadır.



Fotoğraf 3. 3 Hacı Takıma Motivasyon Konuşması yapıyor (Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, 2000)

Nostalji filmlerinde baba figürü Suner'e göre genellikle sorunludur. Ona göre nostalji filmlerindeki babalar çocuklarını korumaktan acizdir. Bu yüzden de çocuklar hiç büyüyemez ve çocuksu kalırlar. Filmlerdeki karakterler “bitmeyen bir çocukluk” yaşamaktadırlar. Bu filmlerde babalar çocuklarına rol model olmaktan uzaktırlar. Bu yüzden çocuklar kendilerine bir “ikame baba” bulurlar (Suner 2015: 85). Bu filmde de Suat ile babasının aralarının kötü olduğu birkaç sahneden anlaşılmaktadır. Suat ise kendine Hacı'yı bir baba olarak seçmiştir. Suat, Hacı'nın ölmesi ile filmin sonunda çocukların başında hoca olarak görülür.



Fotoğraf 3. 4 Hacı ile Suat Dertleşiyor (Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, 2000)

Hikâyenin geçtiği dönem aslında Türkiye'nin toplumsal ve sosyolojik açıdan en zor dönemlerinden birisidir. 1980 darbesi sonrası ülkede askeri yönetim hükümettedir. Ancak filmde bu konuya birçok Yeni Türk Sineması filminde olduğu gibi neredeyse hiç değinilmemiştir. Filmin birkaç sahnesinde askerlerin hâkimiyeti çok dolaylı bir şekilde yansıtılmıştır. Suner'e göre nostalji filmlerinde geçmiş geçiştirilir, tarihsel konulara derinlemesine değinilmez. Ona göre bu filmler maziye bir çocukluk anısı gibi naif bir hatırlama ile hatırlar ve toplumu çocuksu hale getirip geçmişin ağırlığından kurtarır (Suner 2015: 99).

Suner'e göre Yeni Türk Sinemasının nostalji filmlerinde potansiyel bir önce/sonra ve iç/dış karşıtlığından beslenmektedir. Ona göre mutlu günler hep öncede kalmıştır. Mutluluk zamanının kaybolması masumiyetin (çocukluğun) bitmesi genellikle bir dış müdahale ile olmuştur (Suner 2015: 61). Bu filmde ilk dış etken Serkan olmuştur. Serkan'ın girişi ile Suat huzursuz, mutsuz olmuştur. Diğer büyük etken ise Ülküspor'un başkanı Cem'dir. Cem'in mahalleye müdahalesi ile artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Cem bir anlamda Kapitalizm'in temsilcisi rolündedir. Cem iki takımı birleştirip takımı profesyonel yapmak istemektedir. Bunu yaparken de Esnafspor başkanı Hamdi'yi aradan çıkarmak ister ve onu fırın dükkânından çıkartır. Kapitalizm'in yapısı gereği güçsüze sistemde yer yoktur.

Cem Bey'in müdahalesi ile tabiri caizse mahallenin ve insanların ayarı bozulmuştur. Günümüz futbol endüstrisinin temellerinin atıldığı yıllar bu yıllardır. Amatörlükten kopup, profesyonelliğe evirilen futbol, kazanımları yanında kaybettikleri ile de dikkat çekmektedir. O yıllardaki futboldan alınan haz ile günümüzdeki futboldan alınan hazzın aynı olmadığını birçok futbolseverden duyabilirsiniz. Belki sahalar, futbol malzemeleri ve birçok şey gelişmiştir ancak futbola olan samimi tutku kaybolmuş onun yerini para hırsı almıştır. Bu profesyonel hayata filmdeki Serkan'da alışamamış, kendini orada yabancılaşmış ve ötelenmiş hissederek mahallesine geri dönmüştür.



Fotoğraf 3. 5 Serkan Saha Kenarında Üzgün Oturuyor (Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, 2000)

Günümüzde birçok kişinin özlem duyduğu birlik, beraberlik, arkadaşlık ortamı Esnafspor'un dağılması ile ortadan kalkmış gibi gözükmektedir. Dolayısıyla bu durumun izleyicilerde bir nostalji hissi oluşturmaları beklenebilir.

Filmde takımın hocası Hacı vefat eder. Bu haberi duyan Suat: “işte şimdi yenildik, atıldık lan ihraç edildik” der. Suat’ın futbol terimlerini kullanarak acısını tarif etmesi de ilginçtir. Kenetlenmiş bu arkadaşları, ne parasızlık, ne imkânsızlık ne de yenilgiler fazla etkilemez. Ancak hocalarının ölümü bu birlikteliğin bir anlamda yıkımını başlatmıştır. Belki arkadaş olarak devam etmişlerdir ancak hocaları olmadan takım olabilmeyi başaramazlar. Mesaj çok açık olarak verilmektedir: takımdan bir kişi bile eksilse o takım yenilmeye mahkûmdur.

Hacının ölümü de trajikomik bir durumu daha ortaya çıkarır. Hacı aslında Ermeni’dir ve dolayısıyla Müslüman değildir. Ancak Hacının ermeni olduğunu onca yıl bütün mahalle öğrenmemiştir. Bu bağlamda Hacının ermeni olduğunu gizlemesinden mi yoksa mahallenin onun dinini, ırkını sorgulamamasından mıdır bilinmez bu gerçek ancak ölünce ortaya çıkmıştır. Bu durum filmde mahallelinin hoşgörülü bakışına yorulmaktadır. Hacının abisi gelip gerçeği açıkladığında mahalleli çok şaşırmıştır ama akşama da Hacının mevlidi vardır. Peki, ne yapacağız bu durumda diye düşünürler. Hamdi “iptal ettirmeyelim hepimiz aynı yere gitmeyecek miyiz ha o yoldan ha bu yoldan” der. Dine bakışları ayrıştırıcı değil aksine birleştirici bir yöndedir. Ne kadar bu tavır İslam dinine uygun olmasa da mahallenin bu tavrı naiflikle

açıklanabilir. Filmin başından sonuna kadar mahalleli sıcak Anadolu insanının bir tasviri şeklindedir.



Fotoğraf 3. 6 Mahalleli Hacı'nın Abisi ile Sohbet Ediyor (Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, 2000)

Bu filmin neden nostalji sinemasına dahil olduğunu şu çıkarımlarla ortaya koymak mümkündür:

Nostalji sinemasında bir eski yeni karşılaştırılması genellikle mevcuttur. Esnaf Spor amatör iken daha mutlu, daha tutkulu, birlik beraberlik içinde insanların yer aldığı bir takım olarak tasvir edilmektedir. Ancak bir dış müdahale ile Cem'in takımı profesyonel yapması, o naif takımın dağılmasına neden olmuştur.

Ayrıca filmdeki atmosfer, sokaklar, insanlar, sahnelerde yer alan nesneler izleyenlerde nostalji hissinin oluşturulmasında etkilidir. Örneğin, çok fazla göze sokulmuş olsa bile Blendax şampuanın nostaljik şişesi, Suat'ın evindeki dilimli kilim, kahverengi küllük, kanepe gibi döneme ait ikonik nesneler filmin nostaljik havasını perçinlemektedir. Ayrıca filmin duygusal müzikleri de filmin nostaljik havasına katkı sağlamaktadır.



Fotoğraf 3. 7 Nostaljik İmge Olarak Blendax Şişesi (Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, 2000)



Fotoğraf 3. 8 Nostaljik Mobilyalar (Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, 2000)



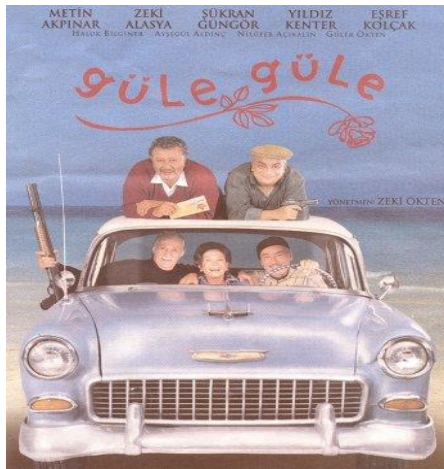
Fotoğraf 3. 9 Nostaljik Mobilyalar (Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, 2000)

Tarih	Mekân	Hatırlama ve Unutma
Hikâyenin geçtiği döneme bakıldığında 1980 darbesinin hemen sonrası olduğu görülmektedir. Darbe sonrası Bursa'nın bir mahallesinde neredeyse darbenin hiçbir olumsuz etkisi görülmemektedir. Bu durum yönetmenin, filmin nostaljik havasını bozmama isteğinden kaynaklanmaktadır.	Mekân olarak filmde Bursa'nın bir mahallesi seçilmiştir. Bu mahalle her yerde rastlanabilecek bir yer gibi tasvir edilmiştir. Sıradan insanların yaşadığı ancak mutlu bir mekân olarak yansıtılmıştır. Mekânlar kültürel ve tarihi mirasın bellek imgesi olarak önemlidir.	Hatırlama ve unutma birbirleri ile ilişkili kavramlardır. Yönetmen 1980 darbesinin etkilerini filme yansıtmak istememiştir. Yakın tarihte toplumsal olaylara karşı bir yok sayma kültürü gelişmiştir.

Tablo 4 Filmde toplumsal bellek oluşturan öğelerin değerlendirilmesi

Filmin geçtiği dönem, ülkemizde ve dünyada kapitalizmin etkisini artırdığı bir dönemdir. Toplumsal bellek bağlamında bakıldığında Esnaf Spor'un satın alınması ve profesyonel bir takıma dönüşmesi ile artık amatörlüğün, samimiyetin, naifliğin değil profesyonelliğin, mesafenin, ciddiyetin hâkim olduğu bir hayatın başladığı vurgusu yapılmaktadır. Belleğimizde sıcak bir etki oluşturan Esnaf Spor ve mahallelinin artık eskisi gibi olmayacağı duygusu ortaya çıkmaktadır.

3.2 Güle Güle (2000)



Fotoğraf 3. 10 Güle Güle Film Afişi (Güle Güle, 2000).

Yönetmen: Zeki Ökten, **Senaryo:** Fatih Altınöz **Görüntü Yönetmeni:** Ferenc Pap
Kurgu: Nevzat Dişiaçık **Oyuncular:** Metin Akpınar, Yıldız Kenter, Eşref Kolçak,
Zeki Alasya, Şükran Güngör **Yapımcı:** Faruk Aksoy, Ayşe Germen **Süre:** 108 Dakika

3.2.1 Güle Güle Filminin Konusu

Filmin hikâyesi Bozcaada'da geçmektedir. Çocukluklarından beri beraber yaşayan beş arkadaşın dostluklarının hikâyesi... Bu arkadaşlar, araba tamircisi olan Şemsi (Şükran Güngör), Celal (Eşref Kolçak), Celal'in karısı Zarife (Yıldız Kenter), İsmet (Zeki Alasya) ve Galip (Metin Akpınar)'tir.

3.2.2 Güle Güle Filminin Özeti

Bozcaada'da bir birine sıkı sıkıya bağlı beş arkadaş yaşamaktadır. Filmdeki karakterlerin yaşlarının ilerlemesine rağmen halen çocuk kaldıklarını, konuşmalarından, hayallerinden anlamaktayız.

Şemsi (Şükran Güngör), dinine bağlı olduğu anlaşılan, araba tamircisi, yalnız yaşayan birisidir.

Zarife (Yıldız Kenter) ise yine çocukluk arkadaşı olan emekli Albay Celal (Eşref Kolçak) ile evlidir. Çiftin iki çocuğu vardır.

İsmet (Zeki Alasya) Bozcaada'da yıllardır yaşayan belki oradan doğru düzgün çıkmamış, sinema salonu işleten birisidir. Arkadaşların içinde belki de en çocuksu karakter de o'dur.

Galip'te 35 yıl önce Kübalı bir kadına aşık olmuş ve yıllardır aşkını mektuplaşarak devam ettirmektedir. Onun bu aşkıyla bazıları dalga geçse de o bu aşkı çok naif bir şekilde çok hisli olarak yaşamaktadır.

Galip (Metin Akpınar) bir gün düşüp bayılır. Arkadaşları onu hastaneye götürürler. Hastanede Galip'in Kanseri olduğu öğrenilir. Bunun üzerine arkadaşları yıkılır. Birkaç gün kendilerine gelemeyiz. Ancak sonra Galip için bir şeyler yapmak isterler. Galip'i yıllardır görmek istediği aşkı Roza'ya Küba'ya göndermek isterler. Ancak bir türlü gereken parayı bulamazlar. Bunun üzerine banka soymaya karar

verirler. Bankayı soyup, sadece gerekli parayı alırlar. Ve Galip'i Havaalanına götürürler. Havaalanında Galip ile arkadaşları vedalaşır. Galip'in iç sesinden aşkı Roza'nın öldüğünü anlarız. Film bu şekilde sonlanır.

3.2.3 Güle Güle Filminin Analizi

Çocuk Karakter-Çocuksuluk	Toplumsal Olaylara Değinme	Taşra	Baba figürü
Filmin bütün ana karakterlerinin çocuksu olması.	Filmde hiçbir toplumsal olaya değinilmemektedir.	Hikâyenin mekânı bir adadır. Şehre ulaşımı zordur.	Filmde baba figürü yoktur.

Aidiyet	Aşk	Mahalle Kültürü	Aile
Filmde bir arkadaş grubunun birbirlerine karşı ne denli aidiyet hissettikleri görülür. Ve yaşadıkları yere o kadar aittirler ki belki yıllardır oradan çıkmamışlardır.	Galip'in Roza'ya aşkı.	Filmde orada yaşayanların birbirleri ile çok samimi ilişki içinde olduğu, mahalle kültürünü olumsuzluklara rağmen devam ettirdikleri aşikârdır.	Beş kişilik bir arkadaş grubu adeta bir aile gibi davranır.

Tablo 5 Güle Güle filminin nostalji bağlamında değerlendirme tablosu

Filmin hikâyesi Çanakkale Bozcaada'da geçmektedir. Filmin başlangıcında vapurları ve deniz kenarı görülür. Birçok kişi için vapur bir nostalji imgesidir. Başka bir sahnede sahilde yürüyüş yapan dört adam görülür. Bu insanlar, çocukluktan beri aynı yerde yaşayan sıkı dostlardır. Şemsi, Celal, İsmet, Galip ve Celal'in karısı Zarife vardır. Bu dört adam genellikle her gün yürüyüş yapar, yürüyüş sonunda da Madam'a uğrar süt içerler.



Fotoğraf 3. 11 Galip ve Arkadaşları (Güle Güle, 2000).

Filmin ana teması günümüzde kaybolmaya yüz tutan arkadaşlık, dostluk olgusudur. Bu ana temanın içinde de Galip'in imkânsız aşkı Rosa'nın hikâyesi yer almaktadır.

Karakterlerin hepsi neredeyse masalsı denilebilecek karakterlerdir. Hepsi çocuk kalmış, bundan da çok mutlu olan kişilerdir. Bazıları daha ciddi, daha sert daha gerçekçi gözükseler de, aslında ruhlarının derinliklerinde bir büyümeyen çocuk yatmaktadır. Suner, nostalji filmlerinde kahramanların çocuksulaştırıldığından bahsetmektedir. Ona göre çocuk kalan karakterler ile geçmiş ile bugün arasında bir karşılaştırma yapılması istenmektedir (Suner 2015: 73).

Filmin başlarında İsmet Madam'a “çocukların seni nasıl burada yalnız bırakırlar” diye sitem eder. Madam'da “ne yapsınlar ekmek parası” diyerek geçiştirir. Günümüzde birçok insanın anne babasını huzurevine bıraktığını düşünürsek, İsmet'in geçmişte kalmış hassasiyetini bir nostaljik tavır olarak algılamak yanlış olmayacaktır. Nostalji kavramını geçmiş özmek şeklinde tanımlayabiliriz. Şu anda özlem duyulan birçok davranışın, filmde hatırlatıldığını görebilmekteyiz.

Filmdeki nostaljik atmosferin, hikayenin geçtiği yerin sokak dokusu ve esnaf görüntüleri ile üst seviyeye çekildiği görülmektedir. Bunun dışında filmin çekildiği zamanlarda ülkede yoğun bir terör sorunu olmasına rağmen bu konuya hiç değinilmemektedir. Diğer nostaljik filmlerde de bu durum olduğu görülmektedir. Dönemsel siyasi, sosyal sorunlara filmlerde ya hiç yer verilmemekte ya da çok

yüzeysel şekilde bahsedilmektedir. Bu olumsuz durumlara değinmenin filmin nostaljik atmosferine zarar vereceğini düşünmek mümkündür.

Filmdeki karakterlerin birbirleri ile sürekli atıştıkları görülmektedir. Ancak onların birbirlerine sevgileri, bağlılıkları üst düzeydedir. Hepsi farklı dünya görüşüne sahip olmalarına rağmen hiçbiri birbirine karışmaz. Yönetmenin bu konuda hoşgörü vurgusu yapması dikkat çekicidir. Filmin yönetmeni Zeki Ökten'in filmi çekme amaçlarından birinin "ülkenin dostluk, kardeşlik ihtiyacıdır" demiştir (Dorsay, 2000).

Karakterlerin kişilik özelliklerine detaylı bakıldığında, İsmet'in yalnız yaşadığı, annesine ölene kadar baktığı, annesi öldükten sonra da annesinin mezarını ziyaret etmeyi hiç aksatmadığı görülmektedir. İsmet, arkadaş grubunun belki de en hayalperest karakteridir. Sinema aşığı olan İsmet evinde film makinesi ile sürekli filmler izlemektedir. Annesinin mezarına gidip onunla sohbet etmesi onun halen küçük bir çocuk ruhunda olduğunun göstergesidir.

Galip, arkadaşları arasındaki en romantik karakterli kişidir. 30 yıl önce bir yerde gördüğü kadına aşık olup, onunla yıllardır Küba'dan mektuplaşacak kadar nostaljik bir tavır sergilemektedir. Onun aşkı, adeta romanlarda kalmış bir hikâyedir. Mahallede onunla bu yüzden dalga geçenler olsa da o kimseye aldırmadan bu aşkı yaşatmayı bilmiştir. Galip'in Küba'daki sevgilisi Roza'dır. Galip Roza'nın mektubunu okurken ve ona mektup yazarken bile sanki karşındaymış gibi güzel kıyafetler giyerek yazar. Bu davranış günümüzdeki ilişkilerin özensizliğine bir göndermedir.



Fotoğraf 3. 12 Galip Sevgilisine Mektup Yazarken (Güle Güle, 2000).

Arkadaşlar içinde, dinine bağlı olan karakter ise Şemsi'dir. Şemsi, diğerleri içki içerken içmez, namazını kılar ama onlara da bir iki sitem hariç karışmaz. Bu bağlamda, modern zamanların büyük ölçüde ortadan kaldırdığı hoşgörü kültürünün vurgusu hissedilmektedir. Şemsi'yi karısı terk etmiştir. Karısı Şemsi'yi hırslı olmamakla suçlamış ve para için onu bırakmıştır. Bir çocukları vardır ama o da babasını aramamaktadır. Şemsi inancından dolayı, isyan etmemiş, sabretmiş ve hayatına devam etmiştir. Eski arabasını çalıştırmak için yıllardır uğraşan Şemsi, belki de arabasını, kaybettiği karısının yerine koymaktadır. Arabanın çalışması için çok uğraşır ve günlerden bir gün araba çalışır.



Fotoğraf 3. 13 Şemsi Emektar Arabasını Tamir Ederken (Güle Güle, 2000).

Arkadaşlar içinde en sert görünen, en otoriter karakter ise Celal'dir. Celal emekli bir Albay'dır. Bu yüzden karısına karşı da çocuklarına karşıda otoriter davranmaktadır. Ancak onunda sert görüntüsünün altında merhametli bir çocuk vardır. Celal'in karısı Zarife ise sessiz, sakın bir karakterdir. Filmde o da diğer arkadaşlarına uyumlu bir şekilde onlarla iyi anlaşmaktadır.

Filmde alt metin olarak kuşak çatışması vurgulanmaktadır. Bir gün vapurda Galip Celal'in kızı Arzu ile yolculuk yapmaktadırlar. Aralarında geçen diyaloglar kuşak çatışmasını ortaya koymaktadır. Galip'in aşkına şaşırان Arzu, "insanlar sürekli sevgili değiştiriyor, sana şaşıyorum der". Galipte "sevgili değiştirilir mi, insan dediğin sadık olacak" minvalinde sözler söyler. Bu diyaloglar, kuşak çatışmasının ne seviyede olduğunu göstermektedir. Özlenen aşk, sevgi belki de nostaljik bir imge olarak Galip gibi insanlarla geçmişte kalmıştır.



Fotoğraf 3. 14 Galip ve Arzu Aşk Üzerine Sohbet Ederken (Güle Güle, 2000).

Filmin devamında Galip yere düşer ve hastalanır. Galip'in hastalığının kanser olduğu anlaşılır ve arkadaşları bu duruma çok üzülür. Özellikle İsmet bir süre kendine gelemez. Daha sonra üzülp ağlamanın bir faydası olmadığına karar verirler. Galip'i Küba'ya sevgilisi Roza'nın yanına göndermek isterler. Hesap yaparlar ancak gerekli parayı bulamazlar. İsmet ve Şemsi bankadan kredi çekmek isterler ancak evlerin karşılığında krediyi alamazlar. O yıllarda kapitalizmin etkisinin hissedilir olduğu görülmektedir.

Şemsi para bulmak için eski karısına gider. Eski karısı onu terk edip gittiği halde arkadaşı Galip için onun ayağına gidip para ister. Bu gerçekten günümüzde zor görülebilecek bir arkadaşlık örneğidir.

Çabalar tükenip çaresiz kaldıklarında hayalperest İsmet'in aklına bir fikir gelmiştir. Banka soymak. Bu fikri, izlediği filmlerden edinmiştir. İlk başlarda arkadaşları bu fikre sıcak bakmasa da en sonunda soygun fikrini kabul ederler. Banka soyup yeteri kadar parayı alacaklar sonra geri ödeyeceklerdir. Arkadaşlarının mutluluğu için banka soyacaklardır. Yine bu olayla, görünürde yaşlı ama ruhları çocuk kalmış insanların arkadaşlık sevgisinin derecesi görülmektedir.

Arkadaşları Galip ölecekse de sevdiği kadına kavuşup ölecektir. Plan yapılır ve soygun gerçekleştirilir. Gerekli parayı alarak bankadan uzaklaşırlar.



Fotoğraf 3. 15 Banka Soygunu (Güle Güle, 2000).

Daha sonra Galip'i de alıp havaalanına giderler. Havaalanında Galip ile vedalaşırlar. Galip uçağa doğru giderken sevgilisi Roza'nın öldüğü Galip'in içsesinden anlaşılır. Bu hikâye buruk biter. Ancak arkadaşlığın, dostluğun, fedakârlığın adeta bir portresi çizilir.

Filmin genel değerlendirmesi yapılırken yönetmenin : “bu filmi yok olmaya yüz tutmuş elimizden kayan giden güzel şeyler için yaptım” sözleri üzerinden değerlendirmek gerekir. Ökten, Modern zamanlarda değer verilmeyen, dostluk, arkadaşlık, saf sevgi gibi kavramların geçmiş nesiller ile kaybolduğuna vurgu yapmaktadır. Nostaljik filmlerde en çok değerlerin yitimi ile geçmişe duyulan özlem vurgulanmaktadır. Bu film de arkadaşlık ve karşılıksız sevgi üzerinden geçmişte kaybedilen değerleri hatırlatmaktadır.

Film ile alakalı filmin yapımcısı Faruk Aksoy'da (Erdine, 2000: 73) şunları söylemektedir: “Gençlere bir mesaj vermek istedik. Para kazanın, mesleğiniz olsun ama sadece para odak noktanız olmasın. Odak noktanız güzel sevmek olsun. Ruhunuzu tatmin edin bunun dışındaki tatminler geçici ve anlamsızdır” diyerek aslında filmin amacını ortaya koymaktadır.

Sungu apan (2000: 61) ise filmi dostluk, aşk ve birlik beraberlik üzerine çekilmiş bir masal olarak değerlendirmiştir.

En nihai bağlamda filmin ortaya koyduğu değerler bakımından izleyici üzerinde geçmiş değerlere karşı bir özlem oluşturabileceği, görüşü ortaya çıkmaktadır.

Tarih	Mekân	Hatırlama ve Unutma
Filmin hikâyesinin geçtiği tarih, 2000 yılıdır. O dönemlerde kapitalist sistemin etkisini artırmaya başladığı, kredi, faiz gibi ekonomik enstrumanların yoğun olarak kullanılmaya başladığı yıllardır. Bu bağlamda maddiyata verilen önemin arttığı, manevi hayatın değersizleşti bir dönemdir. İsmet, kredi çekmeye bankaya gittiğinde bu sistemin acımasızlığını hissetmiştir.	Mekân olarak bir ada olan Bozcaada seçilmiştir. Mekânsal olarak birçok kişinin yaşamak isteyebileceği sessiz, sakin bir yer seçilmiştir. Burada yaşayan insanların birçoğu birbirini tanıyan insanlardır. Mekân, adeta sıradan insanlar için bir sığınak gibi tasvir edilmiştir. Filmin ana karakterleri mekâna karşı yüksek aidiyet hissi ile yaşayıp belki yıllarca oradan başka yere gitmemiştir.	Bu film, insanların o dönemde nasıl birbirlerine bağlı, arkadaşça ve sevgi dolu olduklarını hatırlatır. Unutulmaya yüz tutmuş saf aşkları izleyiciye sunar. Fedakârlığın ne olduğunu yine insanlara gösterir.

Tablo 6 Filmde toplumsal bellek oluşturan öğelerin değerlendirilmesi

Filmin içinde işlenen sadakat, dostluk, naiflik, hoşgörü gibi olgular toplumsal belleğimize filmin geçtiği dönemde insanların ne derece mutlu olduğu düşüncesini işlemektedir. O dönemde de insanlar arasındaki birçok yönden farklılıklar vardır. Ancak “insanlar birbirlerinin hayatlarına müdahalede bulunmazlardı” vurgusu filmin genelinde hâkimdir.

Hikâyenin geçtiği dönemde kuşak çatışmasının yoğun olarak yaşandığı görülmektedir. Jameson’a (2008: 58) göre nostalji filmlerinde kuşaklara ait biçimler kullanılmaktadır. Bu filmde de Galip’in kuşağına ait davranışlar, düşünceler ortaya koyulduğunda genç kuşakların bunu yadırgadıkları vurgulanmaktadır.

3.3. Vizontele (2001)



Fotoğraf 3. 16 Vizontele Film Afişi (Vizontele, 2001).

Yönetmen: Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak **Senaryo:** Yılmaz Erdoğan **Görüntü Yönetmeni:** Ömer Faruk Sorak **Kurgu:** Mustafa Preşeva **Oyuncular:** Yılmaz Erdoğan, Demet Akbağ, Altan Erkekli, Cezmi Baskın, Cem Yılmaz, Şebnem Sönmez, Bican Gunalan, Erdal Tosun, Şafak Sezer, Can Kahraman **Yapımcı:** Necati Akpınar **Süre:** 119 Dakika

3.3.1 Vizontele Filminin Konusu

Filmin konusu Hakkâri’de geçmektedir ancak koşulların zorluğundan dolayı film Adıyaman Gevaş’ta çekilmiştir. Filmin ana hikâyesi Hakkâri’ye Televizyonun gelmesi ile gelişen olayları anlatmaktadır. Televizyon ilçeye gelir ancak Trt personeli vericileri kurmadan İlçeden gider. Belediye başkanı da” Deli Emin” (Yılmaz Erdoğan) isminde elektronik aletlerden anlayan birisinden yardım ister. Televizyonun gelmesi iyi mi oldu kötü mü oldu halk tarafından tartışılabilir.

3.3.2 Vizontele Filminin Özeti

Film Hakkârî’de bir grup insanın televizyon (vizontele) ile imtihanını anlatır. Bunu anlatırken, insanlar arasındaki diğer ilişkileri de açıkça ortaya koyar. Filmde “Deli Emin” (Yılmaz Erdoğan) karakteri, annesi babası olmayan, halk tarafından deli olarak lanse edilen, aslında zaman zaman birçok akıllı insandan daha akıllı konuşabilen, elektronik aletlerden iyi anlayan ve değişik icatlar yapan birisidir. İlçenin Belediye başkanı olan Nazmi (Altan Erkekli) düzgün bir adam olmaya çalışan, çalışkan, vatansever birisidir. Oğulları ile pek iyi bir ilişkisi yoktur. Nazmi’nin karısı “Siti Ana”dır (Demet Akbağ). Siti (Demet Akbağ), çocuklarına ailesine bağlı birisidir. Nazmi’nin (Altan Erkekli) düşmanı olan Latif’in (Cezmi Baskın) Açık Hava Sineması tam Nazmi’nin (Altan Erkekli) evinin önündedir. Her akşam Nazmi’nin (Altan Erkekli) ailesi evin damından film izler. Bu konuya kızan Latif (Cezmi Baskın) sürekli bu konu üzerinden Nazmi’ye (Altan Erkekli) kızar.

Nazmi’nin (Altan Erkekli) küçük oğlu askere gider. Siti (Demet Akbağ), çocuğunun askere gitmesinden çok etkilenir. Köye Ankara’dan televizyon vericisi gönderilir. Ancak Trt ekibi vericiyi kurmadan geri döner. Nazmi’de (Altan Erkekli) bu işi ancak “Deli Emin”in (Yılmaz Erdoğan) yapacağına inanarak onu görevlendirir. Emin, (Yılmaz Erdoğan) ilk denemelerde başarısız olsa da sonunda vericiyi kurar ve televizyon çalışır.

Nazmi, (Altan Erkekli) televizyonu haberleri anında almak için kurdurur. Ancak televizyondan ilk aldığı haber oğlunun şehit olduğu haberidir. Bu olaydan sonra “Siti” (Demet Akbağ) televizyonu alıp bir dağ başına gömer ve oğlunun mezarı olarak burayı belirler.

3.3.3 Vizontele Filminin Analizi

Çocuk Karakter-Çocuksuluk	Toplumsal Olaylara Değınme	Taşra	Baba figürü
Deli Emin’in (Yılmaz Erdoğan) çocuksu karakteri	Filmde Kıbrıs Harekâtına yüzeysel şekilde değinilmektedir.	Filmin mekânı Doğu Anadolu’nun ücra bir köşesidir.	Deli Emin’in babasının olmaması ve hakkında şaibeler olması.

Aidiyet	Aşk	Mahalle Kültürü	Aile
Filmdeki karakterlerin yaşadıkları yere karşı aidiyet hissettikleri zorluklara rağmen mutlu olabilmelerinden anlaşılmaktadır.	Rıfat (Mesut Çakarlı) ile Asiye'nin (Zeynep Tokuş) saf aşkı	Filmde mahalle adeta bir neşe, şenlik mekânı gibi yansıtılmaktadır. İnsanlar birbiri ile samimi ve şakacıdır.	Nazmi'nin (Altan Erkekli) ailesi.

Tablo 7 Vizonte filmi'nin nostalji bağlamında değerlendirme tablosu

Filmin hikâyesi Hakkâri'de geçmektedir. Hakkâri'nin bir kasabasında bir grup insanın birbirleri ile olan ilişkileri ortaya koyulmaktadır. Filmde mutlu insanlar portresi çizilir. Her türlü karşıtlık, sorunlar olsa da insanlar arasında büyük bir çatışma yoktur. Hoşgörü içerisinde bir hayat vardır. Aslına bakıldığında Başkent'e uzak, haberleşmenin, ulaşımın zor olduğu, bir taşrada yaşam sürülmektedir. Ancak bu olumsuz durumlar insanların mutlu olarak yaşamasına engel değildir.

Filmdeki karakterlerden birisi olan “Deli Emin” birçok nostalji filminde olduğunu gibi çocuksu karakteri temsil etmektedir. Çalışmada analiz edilen diğer filmlere de bakıldığında hikâye ya bir çocuk gözünden ya da çocuksu bir karakter üzerinden anlatılmaktadır. Bir anlamda Bachelard'ın “mutluluk mekânı” kavramı nostaljik filmlerde çocukluk üzerinden ortaya koyulmaktadır.

“Deli Emin” aslında deli değildir. Aksine elektronik aletlerden anlayan, ilginç icatlar yapan akıllı başında birisidir. Filmin açılışı da onun yaptığı ilginç duş sahnesi ile olur.



Fotoğraf 3. 17 Deli Emin Kendi İcadı İle Banyo Yapıyor (Vizonte, 2001).

Emin'in halk dilinde "tik" denilen bir rahatsızlığı vardır. Onu kızdırmak isteyenler ona değişik hareketler yaptırırlar. Bu türlü şakalaşmalar izleyicinin yüzünü güldürür. Belki hoş bir davranış olarak görülme bile insanların ufak tefek şakalarla neşeli bir ortam oluşturdıkları söylenebilir. Adeta masalsı bir Yeşilçam filmi havası estirilir.

Filmdeki belediye başkanı Nazmi, memleketi için çalışan, dürüst olmaya gayret eden bir karakterdir. Nazmi'nin karısı Siti'dir. Nazmi'nin üç oğlu vardır. Nazmi oğullarının ikisinden memnun değildir. Küçük oğlunu ise daha çok sevmektedir.

Filmde Nazmi'nin haz etmediği kişi Latif'tir. Nazmi ile Latif'in aralındaki husumetin kaynağı tam olarak bilinmemektedir. Ancak Latif'in yazlık sineması tam Nazmi'nin evinin önündedir. Akşamları Nazmi'nin ailesi para vermeden, damdan film izlerler. Bu duruma Latif çok bozulur. Latif, sırf Nazmi'nin ailesi film izlemesin diye sinemanın duvarını yükselttirir. Ancak ertesi gün duvarın yıkıldığını görür.



Fotoğraf 3. 18 Nazmi'nin Ailesi Damda Film İzlerken (Vizontele, 2001).



Fotoğraf 3. 19 Halk Yazlık Sinemadan Çıkarken (Vizontele, 2001).

Nostaljik imgelerden birisi de yazlık sinemadır. Yazlık sinema artık neredeyse unutulmuş bir toplumsal bellek mekânıdır. Dolayısıyla yaşı belli bir seviyeye gelmiş insanlarda, yazlık sinema özlemi olabilmektedir. Bu filmde birçok sahnede yazlık sinema imgesi etkili bir anımsatıcı olgu olarak kullanılmaktadır. İnsanlar birçok kez izlediği filmi tekrar tekrar izleyip aynı tepkileri verebilmektedirler. Bu bağlamda Yeşilçam Sineması'nın naif bir nostaljik imge oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yeşilçam filmleri belki günümüzdeki modern sinema örneklerine biçim ve içerik anlamında kalite olarak yaklaşamasa da içinde barındırdığı masalsı insani ilişkiler bakımından hala insanlarda bir geçmişe özlem hissi uyandırabilmektedir. O zaman ki insanlar ve ilişkileri ve hatta o zaman ki dünya daha güzeldi duygusu birçok kişi de uyanabilmektedir.

Filmde dikkat çeken bir durum, yine nostaljik filmlerin birçoğunda olan apolitik tavidir. Filmin geçtiği tarihlerde ülkenin siyasi durumu çok parlak olmasa da filmde neredeyse hiç siyasi gönderme veya siyasi durumu netlikle ortaya koyan bir sahne yoktur. Bu, seyircinin filmin masalsı havasından kopmaması için bilinçli şekilde düşünülmüştür. Bu bağlamda 1990'lı yıllar ile toplumda nostalji hissinin artması ile toplumsal bellek kaybının da arttığını görülmektedir. Darbe gibi olumsuz bir durum, insanlar tarafından adeta yok sayılmaktadır. Bu filmde ve diğer nostalji filmlerinde de bu durum görülmektedir.

Filmde devlet kasabaya bir televizyon vericisi hediye eder. Ancak vericiyi kuracak TRT ekibi vericiyi bırakıp gider. Vericiyi kuracak tek kişi “Deli Emin”dir. Ancak Belediye başkanı Nazmi ilk etapta Deli Emin’e güvenemez. Daha sonra mecbur kalır ve vericiyi kurma görevini Deli Emin’e verir. Emin birçok deneme sonrasında vericiyi kurar.

Televizyonun gelmesini en çok belediye başkanı Nazmi ister. Çünkü kasabaya haberler batıdan birkaç gün sonra gelir. Ona göre Televizyon medeniyettir. Televizyon kurulduktan sonra köyün ileri gelenleri Nazmi’nin evinde toplanırlar ve televizyon izlenmeye başlanır. Televizyondaki ilk haber Türkiye’nin Kıbrıs’a askeri çıkarma yaptığıdır. Ve bu çıkarma sonrasında şehitler verilir. Şehitlerden birisi de Nazmi’nin oğlu Rıfat’tır. Herkes bu haber ile yıkılır. Aslında güzel şeyler için istenilen Televizyon acı haberi tez ulaştırmıştır.

Nostalji filmlerinin birçoğunda dışarıdan gelen bir müdahale filmin mutluluk ortamını bozmaktadır. Bu filmde de hem televizyon’un gelmesi hem de televizyonda duyulan Barış Harekâtı dış müdahale olarak sayılabilir. Artık hiçbir şey eskisi gibi değildir.

Siti, oğlunun cenazesine ulaşamadığından şehit haberini aldığı ve uğursuz gördüğü televizyonu, oğlunun yerine koyar ve toprağa gömer. Artık oğlunun mezarı orasıdır. Bu trajik olay masalsı hikâyeyi sekteye uğratar.



Fotoğraf 3. 20 Siti Ana Evladı Yerine Televizyonu Toprağa Gömerken (Vizontele, 2001).

Filmin nostaljik havasını en çok pekiştiren şeyler, İnsan ilişkilerindeki samimi, neşeli tavır, saf, temiz insan karakterleri, vb şeylerdir. Örneğin Rıfat'ın sevgilisine ilk tanıştıklarında oluşan yarasının kabuğunu, hatıra olarak vermesidir. Bu belki birçok kişiye itici gelebilir ancak saf bir sevgiyi anlatmak için de uygun bir örnektir. Modern zamanların kayba uğrattığı saf, temiz ilişkilerin örnekleri bu filmde mevcuttur. Bu unsurlar, insanların geçmişe özlemini pekiştiren olgulardır.

Filmde Deli Emin'in annesinin mezarına onun sevdiği türkü başlayınca radyoyu yetiştirme çabası da hem radyonun günümüzde neredeyse nostaljik bir nesne olmaya bağladığını hem de Emin'in naif bir çabanın içerisindeki halini göstermesi bakımından önemlidir. Bu türlü naif davranışlar günümüzde anca “deli”lerin veya çocukların yapacağı bir davranış olarak görülebilir. Belki de o yüzden Emin'e “Deli Emin” diyorlar. İnsanlar aykırı davranışları toleransla karşılayamadıkları zaman genellikle başkalarını “deli” olarak isimlendirirler.

Nostalji, Modern Dünya'nın insanların olumlu özelliklerini kaybettirmesi ile ortaya çıkan bir olgudur. İnsanlar eskiden güzel olan şeyleri bir anlamda filmlerden izlemektedir.

Tarih	Mekân	Hatırlama ve Unutma
Film 1974 yılında geçmektedir. O yıl Türkiye Kıbrıs'a harekât yapmıştır. Filmde bu olay, Nazmi Bey (Altan Erkekli) ve ailesi üzerinde sarsıcı bir etki bırakmıştır. Küçük oğulları Rıfat (Mesut Çakarlı) Kıbrıs'ta şehit olur. Filmde televizyon ve televizyonun Türkiye'deki tarihsel başlangıcı bakımından etkili bir anlatım vardır.	Filmin mekânı Doğu Anadolu'nun bir şehri olan Hakkari olarak belirlenmiştir. Mekânın barındırdığı zorluklar filmde etkili şekilde anlatılmaktadır. Ancak insanlar yaşadıkları yerin zorluklarına rağmen oraya karşı yüksek aidiyet duygusuna sahip olduklarını gösterirler.	Film bize yüzeysel de olsa 1974 Kıbrıs Harekâtını hatırlatmaktadır. Ayrıca o dönemlerde insanların ne derece samimi bir ilişki içinde olduklarını da hatırlatmaktadır. Günümüzde unutulmuş olan yazlık sinema kültürünü hatırlatmaktadır.

Tablo 8 Filmde toplumsal bellek oluşturan öğelerin değerlendirilmesi

Vizontele filmi ile dönemin insanların siyasal görüşlerinin farklılığına rağmen aralarında şiddetli bir çatışmanın olmadığı aksine daha mizahi bir çatışmanın olduğu, hoşgörünün insanlarda hâkim olduğu izlenimi verilmektedir. İnsanların belleğinde oluşturulmak istenen, olumsuz şartlara rağmen doğu insanının mutlu olmayı ve görece demokrat olmayı başarabildiklerini göstermektedir. İnsanlar birbirlerinin fikirlerini beğenmeseler bile birbirlerine mümkün olduğunca saygı duymaktadırlar. Günümüz insani ilişkileri göz önüne alındığında bu noktada, geçmişe özlem duygusunun ortaya çıkmaması beklenebilir.

3.4 Aşk Tesadüfleri Sever (2011)



Fotoğraf 3. 21. Aşk Tesadüfleri Sever Film Afişi (Aşk Tesadüfleri Sever, 2011).

Yönetmen: Ömer Faruk Sorak **Senaryo:** Nuran Evren Şit Erdik **Oyuncular:** Mehmet Günsür, Belçim Bilgin, Altan Erkekli, Ayda Aksel, Şebnem Sönmez, Hüseyin Avni Danyal, **Yapımcı:** Oğuz Peri **Süre:** 114 Dakika

3.4.1 Aşk Tesadüfleri Sever Filminin Konusu

Film iki çocukluk arkadaşının (Özgür ve Deniz) (Mehmet Günsür, Belçim Bilgin) tesadüflere dayanan ilişkileri üzerinden ilerler.

3.4.2 Aşk Tesadüfleri Sever Filminin Özeti

Filmin adından da anlaşılacağı gibi hikâye, tesadüfler üzerinden ilerliyor. Ankara'nın Gazi Mahallesinde yaşayan Özgür (Mehmet Günsur) ve Deniz (Belçim Bilgin) tesadüfi olarak aynı hastanede aynı anda doğarlar. Doğumlarından itibaren çocukluk dönemlerinden sonra tesadüfi şekilde aynı mekânlarda olurlar ama haberleri olmaz.

Özgür, baba mesleği olan Fotoğrafçılıkta uluslararası bir başarı yakalamıştır. Deniz ise oyunculuk yapan ve kariyerini ilerletmeye çalışan bir kadındır. Deniz'in beraber olduğu adam ise Burak (Yiğit Özşener) zengin, hali vakti yerinde birisidir. İlişkilerinden anlaşılan ise aralarının pek de iyi olmadığıdır. Burak, Deniz ile evlenmek istemektedir ancak deniz bu konuda emin değildir. Burak'ın ailesi Deniz'in oyuncu olmasını istememektedir. Deniz bu durumdan çok rahatsızdır.

Deniz, sevgilisi Burak ile tartıştıktan sonra arabadan iner ve sokakta yürürken bir fotoğraf sergisi görür ve içeri dalar. Fotoğrafları incelerken bir kız çocuğu fotoğrafına rastlar ve bu kızın kendisi olabileceğini söyler. Bu vesile ile Deniz ile Özgür birbirlerini tanırlar ve ilişkileri başlar.

Film ilerlerken flashbacklerle anlatım sağlamlaştırılır. Geçmişte filmin karakterlerinin neler yaşadıkları anlatılır. Özgür'ün babası ile çatışması ve evden ayrılması, Deniz'in babasının annesini aldatması ve onları terk etmesi, Deniz'in dedesi ile olan ilişkisi ve belki de oyuncu olduğunu öğrendiğimiz dedesinden etkilenip oyuncu olmasının anlatımı görülmektedir.

Filmin sonunda Özgür kalp rahatsızlığı nedeni ile hastaneye kaldırılır. Bunu duyan Deniz acele ile yola çıkar ve yolda kaza yapıp o da Özgür ile aynı hastaneye kaldırılır. İkilinin hikâyesi doğumda aynı hastanede başlarken yine bir hastanede kaderleri onları birleştirir. Deniz'in beyin ölümü gerçekleşir. Özgür ise acil kalp bulunamaz ise ölecektir. Sevddiği kadının kalbi ile hayata tutunan Özgür hayatına devam eder.

3.4.3 Aşk Tesadüfleri Sever Filminin Analizi

Çocuk Karakter-Çocuksuluk	Toplumsal Olaylara değinme	Taşra	Baba figürü
Ana karakterlerin çocukluk günlerinden filmde çokça sahneler mevcuttur.	Filmde toplumsal olaylara neredeyse hiç değinilmemektedir.	Filmin geçmişi anlatan sahneleri Ankara'nın bir mahallesinde geçmektedir. Özellikle gösterilen tarihte oralar kent içinde taşra olarak değerlendirilebilir.	Özgür'ün (Mehmet Günsür) babası (Altan Erkekli) ile fikir çatışması yaşaması ve şehir değiştirmesi. Ayrıca Deniz'in (Belçim Bilgin) babası ile yaşadığı sorunlar.

Aidiyet	Aşk	Mahalle Kültürü	Aile
Filmin ana karakterleri Deniz ve Özgür ne kadar İstanbul'da yaşasalar da kendilerini o çocukluklarının geçtiği mahalleye ait hissetmektedir.	Özgür ve Deniz'in (Belçim Bilgin) aşkı	Filmin flashback sahnelerinde o geçmişin neşe dolu mahallelerinden birisini görürüz. Esnafıyla, iki katlı yapıları ile tam bir mutlu mahalle mekânı yansıtılmıştır.	Filmde Özgür ve Deniz ailelerine oldukça bağlı kişilerdir. İkisi de mutlu bir aile kurabilmek için yıllarca gerçek aşkı beklemişlerdir.

Tablo 9 Aşk Tesadüfleri Sever filminin nostalji bağlamında değerlendirme tablosu

Aşk Tesadüfleri Sever filmi, isminin hakkını veren bir filmidir. Daha filmin başlangıcında filmin başrol oyuncularının nasıl bir tesadüf eseri aynı hastane doğdukları görülmektedir.



Fotoğraf 3. 22 Özgür ve Deniz Doğduklarında Yan Yana (Aşk Tesadüfleri Sever, 2011).

Film adeta zaman zaman dile getirilen “bu kadar da tesadüf olamaz” söyleminin karşılığı gibidir. Özgür ve Deniz çocukluk zamanlarından sonra bir daha birbirlerini görmemiştir. Ancak filmde görüyoruz ki birbirlerinden habersiz şekilde birçok yerde aynı mekânda olmuşlar. Film tesadüflere dayanan yapısı ile adeta bir Yeşilçam filmi havası taşımaktadır. Karakterler, mekanlar, tesadüfler bir nostaljik masal izlenimi uyandırmaktadır. Deniz’in bir sahnede ayakkabısının topuğunun kırılması, Sindirella masalını, finalde Deniz’in Özgür’ü öpmesi Uyuyan Güzel masalını hatırlatmaktadır (Tezgören, 2018:131). Bu konuda filmin yönetmeni Ömer Faruk Sorak da bir masal anlatmak istediklerini ve izleyiciyi de bu masala dâhil etmek istediklerini belirtmiştir. Yönetmen Sorak, şunları da ekler; “bu filmin modern bir Yeşilçam filmi ve eski Türk filmlerindeki saf romantizmi ve masalsı havayı oluşturmak istedik başarılı olduk” (Çini, <https://124.im/VPQU6> 2011).

Daha önce de bahsedildiği gibi bu filmde de Nostalji filmlerine özgü olan bir çocukluk veya çocukluğa dönme unsuru mevcuttur. Filmde sık sık çocukluk dönemine dönüş ve oralardan beslenme söz konusudur. Geçmiş dönem görüntülerinde birçok kişinin çocukluğuna yaşadığı eski mahallesini andıran imgeler görülmektedir. Mahalle esnafı, iki katlı bahçeli evler, yoğurt satan adam gibi unsurlar filmin nostaljik havasına katkı sağlamaktadır.



Fotoğraf 3. 23 Mahalle Esnafı (Aşk Tesadüfleri Sever, 2011).



Fotoğraf 3. 24 Mahalleden Görüntüler (Aşk Tesadüfleri Sever, 2011).

Evde insanların Yeşilçam filmi izlemeleri de filmin asıl hedefini, yani izleyiciye Yeşilçam filmi tadı vermek olduğunu göstermektedir.

Film ne kadar masalsı olsa da filmde gerçeklik unsurlarının da olması filmin inandırıcılığına katkı sağlamaktadır. Örneğin, filmde geçen dönemin tarihlerinin net olarak gösterilmesi, Ayşe Arman gibi gerçek karakterlerin kullanılması vb.

Yine nostalji filmlerinin bir göstergesi olan toplumsal konulara uzaklık bu filmde de mevcuttur. Filmde geçmiş görüntülerinin yer aldığı 1970'ler Türkiye'sinin siyasi, sosyal hiçbir olumsuzluğunun yer almaması dikkat çekicidir. Bu tercih bilinçli olarak, masalsı yapının bozulmaması için uygulanmıştır. Geçmişte gördüğümüz mahalle herkesin yaşamak istediği, adeta mutsuzluğun olmadığı, huzur, neşe dolu bir yermiş gibi tasvir edilmiştir.

Filmde saf aşk teması oldukça başarılı bir şekilde işlenmiştir. İki sevgili arasındaki saf sevgi, cinsellik yönüne çok fazla yer verilmeden yansıtılmıştır. Film de her türlü aşırılıktan kaçınılmıştır.

Filmde fotoğraf üzerinden de nostaljik etki artırılmıştır. Fotoğraf, insanların geçmişten günümüze anılarını taşıyabildikleri bir metadır. Özgür'ün, Deniz'in fotoğrafını günümüzde görülemeyen bir saf aşk ile saklaması ve onu beklemesi bu masalsı filme, nostaljik bağlamda katkı sağlamaktadır.

Bir sahnede Deniz'in Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi kitabını okuduğu görülür. Bu kitapta Orhan Pamuk bir Yeşilçam klasiği olan Vesikalı Yârim filminden bahseder (Tezgören, 2018:131). Yani filmde Yeşilçam'ın sinemasal kodlarından fazlaca yararlanılarak nostaljik bir film oluşturulmak istendiği aşikardır.

Filmde en önemli çatışma noktalarından birisi de Özgür'ün hastalığıdır. Bu, filme nostaljik bir Yeşilçam havası verilmesinde önemli bir unsurdur. Yeşilçam filmlerinde de hep bir hastalık durumundan yararlanılarak melodramik hikâyeler anlatılmıştır.

Karakterler özelinde bakılacak olursa, filmin geneline işleyen saf ve temiz duyguların temelini oluşturdukları görülmektedir. Özgür, çok tanınmış bir fotoğraf sanatçısı olmasına rağmen çok sade bir hayat yaşamakta ve adeta gerçek aşkı beklemektedir.

Deniz de yine sade bir hayat yaşayan, neşeli, kendine güvenen bir karakterdir. Onun da gerçek aşkı beklediğini görmek mümkündür.

Filmin nostaljik havasını yükselten imgelere baktığımızda; Fotoğraflar, Deniz'in kutusu, dedenin tespihi, Gazi Mahallesi, geçmiş sahnelerindeki esnaf, günlük tutmak gibi şeylerdir. Bu tür imgeler izleyicinin geçmişe gitmesine ve karakterlerle özdeşleşmesine yardım etmektedir.

Filmde kaybedilmiş masumiyet olgusu üzerinden hikâye işlenmiştir. İnsanlar günümüzde kaybettikleri “şey”leri geçmişte ararlar. Filmde de Deniz ve Özgür özledikleri saflığı, sevgiyi geçmişte aramaktadırlar.

Filmin yönetmeninin de açıkça belirttiği gibi film Yeşilçam filmlerinin havasını yansıtmak istemesi ile bir anlamda Post-Yeşilçam filmi olarak adlandırılabilir.

Özgür'ün babasının fotoğraf dükkânının kapanması bir anlamda bir devrin kapanması gibi görülebilir. O, geçmiş güzel günlerin yok olmasının sembolüdür. O dükkân bir mutluluk, saflık imgesidir. Özgür'ün babasının dediği gibi “yüzlerce vesikalık çektikten sonra kendini hiç yalnız hissetmezsin çünkü artık herkes sana

tanıdık gelir”. Dükkânın kapanması ile tanıdık yüzler de silinmiştir. Dükkânın bir internet kafeye verilmesi ise modern zamanların kimilerince yozlaşma sebebi olarak gördüğü internete, zemin olarak kullanması da kaybolan değerlere yönelik bir gönderme olabilir.



Fotoğraf 3. 25 Özgür’ün Babasının Fotoğrafçı Dükkânı (Aşk Tesadüfleri Sever, 2011).

Son olarak filmin içinde kullanılan müzikler, geçmişi anlatan nostaljik görüntüler, özlem duyguları, hastalık durumu, Yeşilçam filmlerinden görüntüleri ile izleyiciye bir melodram bir nostalji ve geçmişe özlem hissi uyandıran izleyicinin beğenisini kazanan bir film olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Tarih	Mekân	Hatırlama ve Unutma
Filmin ana hikâyesi 2011 yılında geçerken geçmişe dönük sahneler ise 1970’li yıllarda geçmektedir. O yıllarda toplumsal olaylar olmasına rağmen filmde hiç değinilmemektedir.	Filmdeki mekânlar Ankara ve İstanbul olsa da özellikle geçmiş zaman sahnelerinin geçtiği mahalle o dönemi etkili bir şekilde ortaya koymaktadır. Mahalle kültürünü görmek mümkündür.	Filmde flashback yani geçmişe dönük hatırlatma sahnelerinin çok olduğu görülmektedir. Ayrıca filmde ana karakterlerden Özgür’ün babasının fotoğrafçı dükkânı bir hatırlama mekânı olarak yer almaktadır. Günümüzde unutulmuş saf aşk bu filmde hatırlatılmak istenmektedir.

Tablo 10 Filmde toplumsal bellek oluşturan öğelerin değerlendirilmesi

Bazı filmler toplumsal bellek açısından toplumsal olayları hikâyenin içerisine fazla koymazlar. Bu filmde de toplumda yaşanan olumsuzluklar neredeyse hiç yansıtılmamaktadır. Filmde yansıtılanlar genellikle geçmişte yaşanan güzelliklerin günümüzde yaşanılmasının neredeyse imkânsız olduğunu vurgulamaktadır. 1970’lerde ülke tamamen huzur dolu bir ülke değil, aksine toplumsal olayların yoğun olduğu zamanlardır. Yönetmen belki de toplumun belleğinden silmek istediği olumsuz şeyleri görmezden gelerek onların isteğini yerine getirmiştir. İnsanlar her zaman geçmişi hatırlarken olumlu şeyleri hatırlamak, olumsuz şeyleri silmek isterler. Filmin de masalsı yapısının bozulmaması için toplumsal olaylara yer verilmemiştir.

3.5 Dedemin İnsanları (2011)



Fotoğraf 3. 26 Dedemin İnsanları Film Afişi (Dedemin İnsanları, 2011).

Yönetmen: Çağan Irmak **Senaryo:** Çağan Irmak **Oyuncular:** Çetin Tekindor, Hümeysra, Zafer Algöz, Yigit Özşener, Gökçe Bahadır, Mert Fırat, Ezgi Mola, Ushan Çakır, **Yapımcı:** Most Production, Ay Yapım **Süre:** 118 Dakika

3.5.1 Dedemin İnsanları Filminin Konusu

Film, Girit'ten Türkiye'ye göçmüş olan Mehmet Bey (Çetin Tekindor) ve ailesinin yaşadıklarını anlatmaktadır. Hikâye, göçmen olarak ülkeye gelmiş insanların ne türlü zorluklar yaşadıklarını anlatmaktadır.

3.5.2 Dedemin İnsanları Filminin Özeti

Mehmet Bey (Çetin Tekindor) ve ailesi 1923 yılındaki Türk-Yunan mübadelesi ile Türkiye'ye gelmiştir. İzmir'e yerleşen Mehmet Bey (Çetin Tekindor) esnaflığa başlamıştır. Mehmet Bey (Çetin Tekindor) ve ailesi düzenli, güzel bir hayat kurarlar. Mehmet Bey (Çetin Tekindor) çevresinde saygı gören, sevilen birisidir. Vatanına, milletine bağlı bir kişiliktir. Ancak Mehmet Bey (Çetin Tekindor), doğduğu yerleri de unutmamakta ve oraya gitmek istemektedir. Bunu yıllardır istese de bir türlü gerçekleştiremez. O da bu özlemini içeren mektuplar yazarak şişenin içine koyup denizden gönderir. Mehmet Bey (Çetin Tekindor), çevresine karşı saygılı sevgili olsa da kimi kişiler onların "gâvur" olduklarını düşünür. Ve onları ve onlar gibi gelen göçmenleri dışlarlar. Bu konu, Mehmet Bey'in torunu olan Ozan'ın (Durukan Çelikkaya) çok canını sıkır. Bu konuda sürekli tepkiler verir.

Mehmet Bey (Çetin Tekindor), ve ailesinin düzeni, 1980 yılında yapılan darbe ile bozulur. Mehmet Bey darbe yüzünden doğduğu topraklara gidemez. Damadı görevden alınır. Mehmet Bey (Çetin Tekindor), ve ailesi derin bir bunalıma girer. Ve sonunda Mehmet Bey (Çetin Tekindor), denize girer ve denizde ilerleyerek intihar eder. Dedesinin yapamadığını Ozan (Durukan Çelikkaya) yapar ve dedesinin doğduğu yerleri ziyaret eder.

3.5.3 Dedemin İnsanları Filminin Analizi

Çocuk karakter-Çocuksuluk	Toplumsal Olaylara Değinme	Taşra	Baba Figürü
Filmde hikâye, çocuk karakter Ozan (Durukan Çelikkaya) üzerinden anlatılır.	Filmde diğer nostalji filmlerine göre daha fazla toplumsal	Film Ege'nin bir sahil kasabasında geçmektedir. Filmde	Mehmet Bey (Çetin Tekindor) filmde güçlü bir babalık sergilemektedir. Ancak

	olaylara değinilme mevcuttur.	taşranın yansımaları görülür.	Damadı (Yiğit Özşener) aynı tavrı sergilemekte zorlanmaktadır.
--	-------------------------------	-------------------------------	--

Aidiyet	Aşk	Mahalle Kültürü	Aile
Filmde arafta kalmış göçmenlerin yaşadıkları olaylar anlatılmaktadır. O insanlar hem kendilerini oraya ait hissederek hem de doğdukları yere gitmek isterler.	Bayram'ın (Ünal Silver) Feruzat'a (Hümeysra) Feruzat'ın da eşine olan aşkı	Filmde tasvir edilen mahalle yine mutlu insanların yaşadığı bir alandır.	Filmin ana karakterlerinden Mehmet Bey'in en çok vurgu yaptığı kavram aile kavramıdır. Mehmet Bey'de ailesine çok önem veren birisidir.

Tablo 11 Dedemin İnsanları filminin nostalji bağlamında değerlendirme tablosu

Filmin başlangıcında bir kadının evin bir odasında bir şeyler aradığını görülür. Bu kadın filmin ana karakterlerinden Mehmet Bey'in kızı Nurdan'dır (Gökçe Bahadır). Oğluna “sana bir şey dedi mi”, “neden” gibi sorular sorar. Daha sonraki sahnede Ozan'ın büyüdüğünü ve bir yerlerde yürürken iç sesini duyarız. Dedesini özlediğini söylemektedir.

Mehmet Bey, deniz kenarından her zaman olduğu gibi yazdığı mektupları şişenin içine koyup denize atmıştır. Mehmet Bey, bunu doğduğu topraklara içinde hissettiklerini, özlemlerini iletme için yapar. O da biliyordur bu şişenin oraya ulaşmayacağını ama bunu bir anlamda içini dökmek için yapmaktadır. Filmin belki de en etkili nostaljik imgelerinden birisidir şişe içinde mektup gönderme seremonisi.

Çocuklar okuldan çıkarlar bir sokakta, başka bir grup çocuğa taş ile saldırırlar. Sahneden anlaşılan azınlık olan birkaç çocuğun oranın yerli çocukları tarafından istenmediğidir. Daha sonraki sahnelerden anlaşılabileceği gibi taşlanan çocuklar Kürt çocuklarıdır. Çocukların diğer çocuklara saldırısı sırasında Mehmet Bey beyaz takım elbisesi ile orada gözüktür. Torununun kulağını çeker ve ona bu davranışından dolayı çok kızar. Kasaba meydanına kadar arabanın yanında ceza olarak yürütmesini ister. Ozan karne almıştır. Dedesi karnesini incelerken arkadaşları ile ilişkisinin iyi olmadığını görür ve bunu düzeltmesini ister. Mehmet Bey'in derslere değil insani ilişkilere daha fazla önem vermesi, onun nasıl bir karakter olduğunu açık şekilde ortaya koymaktadır.

Mehmet Bey’in kasabada sevilen, saygı duyulan biri olduğu kasabada yürürken insanların davranışlarından anlaşılmaktadır. Herkes ona selam verir ve gülümser. Mehmet Bey bir yere gitse bile kesinlikle dükkânını kapatmaz. Sadece dükkânın önüne bir sandalye koyar. Bunun insanlara karşı ayıp bir davranış olacağını söyler. Ve dükkâna sağ ayakla girer. Bu türlü davranışların günümüzde pek kalmaması, geçmişte yaşanan güzel davranışlara özlem duyulduğunun bir göstergesidir.



Fotoğraf 3. 27 Dükkânın Kapısında Sandalye (Dedemin İnsanları, 2011).

Ozan’ın huysuz yaramaz bir çocuk olması bir anlamda Yeşilçam sinemasındaki yumurcak karakterine benzemektedir. Mehmet Bey ve ailesi yazları yazlık evlerine giderler. Yazlık eve giderken Firuzat (Hümeysra) hanımı görürler. Ozan yaramazlık yaptığı için anneannesi ona seni “deli Feruzat’a vereceğim” der. Bu lafa Mehmet Bey “öyle demeyin o da bizim bir insanımız” karşılığını verir. Mehmet Bey’in bu hoşgörölü ve birleştirici tavrı filmin birkaç sahnesinde görülür. Mehmet Bey ailesine hep iyi örnek olacak şekilde yaşamıştır. Dolayısıyla bu kadar düzgün bir insanın günümüzde sayılarının çok az olması, insanlarda nostaljik bir karakter imgesi oluşturabilmektedir.

Yazlık evlerine vardıklarında Anneanneninin komşularına biz geldik diye bağırması ve onlarından samimiyetle karşılık vermeleri de bir başka kaybolmaya yüz tutmuş olan “komşuluk” kavramına vurgu yapmaktadır. Mehmet Bey ve ailesi düzgün ve mutlu bir aile resmi çizmektedirler. Evin kapısını gülerek açarlar. Bu batıl inançla

bütün yaz güleceklerini düşünürler. Bu naif davranış aslında ailenin hayatlarının odak noktasına mutluluğu koyduklarının göstergesidir.

İnsan en çok neyi özler? Herhalde vefat etmiş sevdiklerini. Mehmet Bey Yunanistan'dan göç ederlerken gemide ölen kardeşinin temsili mezarını yazlık evinin bahçesine yapmıştır. Onu buradan anmaktadır. Temsili olarak belki de Mehmet Bey'in bütün çocukluk özlemlerinin simgesidir bu mezar.

Akşamları komşuları ile mutlu mesut şekilde yemek yiyip sohbet ederler. Bu sahneler yine hoşgörü ve komşuluğu birlik beraberlik olmanın önemini, özlemini betimlemektedir.

Ozan'ın Türklük ve gâvurluk meseleleri hakkında bir sorunu vardır. Arkadaşlarının çoğu Türk olmayanlara karşı ırkçı bir tavır içerisindedir. O da bu durumdan haliyle etkilenmektedir. Dedesinin Yunanistan'dan gelmesi sebebi ile onlara da bazı kişiler tarafından “gâvurluk” sıfatı yakıştırılmaktadır. Bu durum karşısında Ozan zaman zaman hırçınlaşmaktadır.

Okulun bitmesi ile Ozan dedesinin dükkânında çalışmaya başlar. Mehmet Bey esnaf olarak örnek bir esnaftır. Bu mesleği torununa da öğretmeye çalışır. Bir gün Kürt olan bir vatandaş çocuğunu Mehmet efendinin dükkânına getirir ve çırak olmasını ister. O çocuk Ozan ve arkadaşlarının taşıdıkları çocuklardan birisidir. Ozan bu durumu hiç istemez. Çocuğu dışlamaya çalışır.



Fotoğraf 3. 28 Mehmet Bey ve Çırakları (Dedemin İnsanları, 2011).

Mehmet Bey ise her zamanki gibi insan ayrımı yapmaz ve çocuğa sahip çıkar. Mehmet Bey çocuğa mesleğin inceliklerini anlatır. Mehmet Bey'in müşteriye ürün verirken hep fazla verin demesi hakka, hukuka ne kadar bağlı, kul hakkı yemekten korkan bir insan olduğunu göstermektedir. Yine günümüzde dürüst esnaf sayısının azalması ile böyle esnaflara özlemi nüksettiren bir sahnedir.

Çocukların kendilerini savaşa gider gibi boyayıp göçmen mahallesindeki ailelerin camlarını kırmaları sahnesi, ırkçılığın ne derece çocuklara da sirayet ettiğinin trajik bir göstergesidir. Nostalji filmlerinde genellikle çocuklar üzerinden veya çocuksu karakterler üzerinden bir anlatım gerçekleşir. Burada geçmişe özlem kısmen çocuksu kalmış Mehmet Bey üzerinden anlatılırken, sosyolojik bir sarsıntı yaşayan azınlıklara karşı uygulanan baskılar da Ozan üzerinden anlatılmaktadır. Sosyolojik açıdan ne kadar ülkemizde ırkçılık yok dense de bu filmde olduğu gibi buna benzer olaylarda görülen davranışlar, insanların aklında soru işaretleri oluşturabilmektedir.

Nostalji filmleri kendilerine has teknik özellikleri ile izleyici de bir düşünme etkinliği başlatmaktadır. Sosyolojik açıdan nostaljik filmler tam bir tarihsellik taşımasa da bir şekilde tarihsel konular hakkında farkındalık oluşturabilmektedirler. Bu filmde de derinlemesine bir tarih anlatımı görülmemekle birlikte, bilinen tarihe karşın bir karşı-tarih oluşturulmaktadır. Film, göçmenlerin ülkede nasıl bir muamele gördüklerine dair bir ipucu vermektedir. Aslında insani yönden bir geçmişe özlem imgesi oluşsa da tamamıyla bir masalsı hayatın olmadığı da izleyiciye hissettirilmektedir. Diğer toplumsal olaylar da radyodan kısa bir şekilde duyulmaktadır.

Yine komşularla yemek sahnesinde Mehmet Bey doğduğu toprakları ve oradan nasıl geldiklerini anlatmaya başlar: "insanın doğduğu topraklar unutulmaz", "çocukken bizim hayatımız şenlik kıyametti". Mehmet Bey, çocukluğuna özlemi bu cümlelerle anlatır. Mehmet Bey mutluyduk o zaman diyerek doğduğu o güzel evde çok şeyin kaldığını söyler. Oralara ve evine karşı bitmek bilmeyen özlemini, bu

kelimelerle ifade eder. O anlatırken ailece çekildikleri fotoğraf sahnesi de görülür. Fotoğrafın, geçmiş ile olan direkt ilişkisini de belirtmek gerekir.



Fotoğraf 3. 29 Mehmet Bey ve Ailesi (Dedemin İnsanları, 2011).

O günleri anlatırken ki son sözleri de “bir daha çocuk olmadık” sözleridir. Aslında çocukluğunu yaşayamamış olmanın ve sıra özleminin anlatılması bakımından çok önemli bir söz. İnsanlar aslında geçmişi değil, çocukluklarını özlemektedirler.

Mehmet Bey hem kendi ailesinin düzenini birliğini korurken hem de toplumsal barışın da yararına olması bakımından birbirini taşıyan çocukları beraberce denize götürür. Bu güzel davranış onun ne derece düzgün bir insan olduğunun başka bir kanıtıdır. Başka bir sahnede Mehmet Bey kendi yaptığı bir çiçek dürbününü çocuklara gösterir ve farklı çiçeklerden nasıl farklı bir görüntü çıktığını çocuklara sorar. Bu sahnede aslında toplumun farklılıklarla güzel olduğu söylemine vurgu yapılmaktadır.

Bir sahnede yaşlı bir kadın kendisine kefen almak için Mehmet Bey’e gelir. Mehmet Bey kefen alan kadından para almaz. Bu davranışı da Mehmet Bey’in komşuluk ilişkilerine, adet ve göreneklere bağlılığının simgesidir. Günümüzde bu türlü davranışları görmek neredeyse imkânsıza yakındır.

Mehmet Bey doğduğu topraklara gitmek için girişimde bulunur ve pasaport çıkartır, biletleri alır. Ancak aynı 1974 yılında olduğu gibi toplumsal olaylar ona izin

vermez. 1974 yılında tam gidecekken Kıbrıs Barış Harekâtı olmuş ve Mehmet Bey Yunanistan’a gidememiştir. Yine 1980 yılında ise 12 Eylül darbesi ile hevesi kursağında kalır. Boym’un (2009: 20-21) görüşüne göre Mehmet Bey düşünsel nostaljinin etkisi altındadır ve bu etki Mehmet Bey’in içinde büyümüş ve hiç dinmemiştir.

Aslında bu darbe sadece siyasilere değil Mehmet Bey ve ailesine de yapılmıştır. Nostalji filmlerinde görülen dışarıdan gelen müdahale, o zaman ki mutlu mesut havayı bozmuştur. Artık Mehmet Bey eski huzurunda eski mutluluğunda olamaz. Damadı İbrahim belediye başkanlığındaki görevinden azledilir. Aile zor günler geçirir.

Darbe sonrası bunalıma giren İbrahim’e Mehmet Bey’in “sen ülken için her şeyi yaptın artık senin ülken ailen biziz” sözleri aileyi en üst seviyeye koyduğunun göstergesidir.

Mehmet Bey artık dayanılmaz olan bu hayata vedasını çok sevdiği denizde yapar. Yürüyerek açıklara doğru ilerler ve kaybolur. Bıraktığı mektupta artık böyle bir dünyada yaşayamayacağını belirtmiştir.

Ozan dedesi öldükten sonra dedesinin düzeltmesini istediği arkadaş ilişkilerini düzeltmiştir. Mehmet Bey’in öğrettikleri, Ozan’ı daha iyi birisi yapmıştır.

Mehmet Bey’in evinde duvarda asılı olan ağlayan çocuk resmi kaldırılır yerine Feruzat Hanım’ın çizdiği Mehmet Bey ve arabasının olduğu resim asılır. Ağlayan çocuk portresi ile ilgili Gürbilek (2001: 41-2) Türkiye insanlarının kendini ezilmiş, mağdur bir çocuk gibi göstermesinin ve kendine acınmasından zevk almasının bir göstergesi olarak imgelemiştir. Ona göre bizim insanımız mağdur edilmiş çocukluk hikâyesinden haz almaktadır. Filmde bu resmin kaldırılması da Mehmet Bey’in ölüşü ile bu mağduriyetin bitişi gibi simgelenmektedir.



Fotoğraf 3. 30 Ağlayan Çocuk Resminin Kaldırılması (Dedemin İnsanları, 2011).



Fotoğraf 3. 31 Feruzat'ın Yaptığı Resmin Duvara Asılması (Dedemin İnsanları, 2011).

Dedesinin yapamadığını Ozan yapar ve Girit'e gider. Ozan'ın oraya gitme sebebi Mehmet Bey'in yıllarca şişeye koyup gönderdiği mektuplardan birisinin oradaki birilerinin eline geçmesidir. Bu imkânsıza yakın olay mucizelerin gerçekleşebileceği fikrine bir göndermedir. Ozan Girit'e (Ushan Çakır) gider ve dedesinin doğduğu evi aramaya başlar. O sırada Ozan'ın adres ararken Türk olduğunu öğrenen halk ona çok sıcak davranır ve her yerde ona biz kardeşiz mesajını verir. Bu bağlamda belleklerde yer edinen “düşman Yunanlılar” olgusu bu sahnelerle yıkılmak istenmiştir. Yönetmenin bir yeni bir bellek oluşturma çabasını görmek mümkündür.

Ozan sora sora dedesinin doğduğu evi bulur. Evin duvarına aynı dedesinin yaptığı gibi elini sürterek yürür. Bu bir anlamda dedesinin izinden gittiğinin göstergesidir.



Fotoğraf 3. 32 Ozan Dedesinin Evinde (Dedemin İnsanları, 2011).

Ozan dedesinin doğduğu evde yaşayan Rum kadın ile oturur sohbet eder. Kadın, Ozan'ı çok sıcak karşılar. İkisi de eski günlerden konuşurken duygulanırlar. Rum kadın, dedesinin bahsettiği çocukluk fotoğrafını ve evde kalan topacı Ozan'a verir. Bu iki nesne nostaljik açıdan çok önemli metalardır. Ozan içsesiyle dedesinin her şeyin eskisi gibi olduğunu ve ona mutlu bir son yakıştığını söyler. Aynı dedesinin yaptığı gibi denize şişe içinde bir mektup gönderir.



Fotoğraf 3. 33 Ozan, Karşı Kıyıdan Memleketine Şişe Gönderir (Dedemin İnsanları, 2011).

Nostalji açısından bakıldığında 1980 darbesi öncesi ile sonrası toplumsal ve siyasal bağlamda birçok olumsuz anlamda değişimin gerçekleştiği görülmektedir. İnsanlar arasındaki birlik beraberlik bağları darbe ile sarsılmış insanlar birbirlerine güvenmez olmuştur. Bu bağlamda eski ve yeni karşılaştırılması yapıldığında insanlar arasında eskiye yönelik bir özlem uyanabilmektedir.

Benzer şekilde darbe öncesi insanlar yemek masalarında eğlenceli şekilde beraber olurlarken, darbe sonrasında herkes içine, evine kapanmış ve depresif bir ruh haline bürünmüştür. Bunun en iyi örneği Mehmet Bey'dir. Darbe öncesi giyimine dikkat eden Mehmet Bey darbe sonrasında depresyona girmiş giyim kuşamına bile dikkat etmez olmuş ve sonunda intihar etmiştir.

Bu bağlamda mutlu ve huzurlu hayatlar dışarıdan bir müdahale ile yerini mutsuzluğa ve huzursuzluğa bırakmıştır.

Filmde geriye dönüp eski zamanların hatırlatılması en etkili nostaljik tekniklerdendir. O eski aile ve toplumsal yapıların güzelliği her geçen gün kaybolmaktadır iması izleyiciye geçebilmektedir. Filmde mekan olarak seçilen yerlerin de nostaljik imgeler içermesine de dikkat edilmiştir. İp atlayan çocuklar, halı döven kadınlar, saman taşıyanlar, öğrencilerin siyah önlükleri, vb şeyler kasabanın döneme uygunluğunu ve huzur, mutluluk içinde yaşayan insanların etkisini artırmaktadır.

Film, dönemin içinde bulunduğu durumu derinlemesine olmasa da yaşananları hikâyenin önüne geçmeyecek şekilde ortaya koymaktadır. Duvarlarda “yaşasın devrim” gibi sloganları görülür. Ancak hiçbir toplumsal kargaşa ortamını filmde görmeden direkt darbe olduğu anlaşılır. Nostalji filmlerinin özelliklerinden birisi de tarihi olayları derinlemesine işlememesidir. Bu filmde de derinlemesine bir tarihsel hikâye anlatımı yoktur.

Filmde Ozan'ın söylediği şu sözler aslında filmin anlatmak istediği ana temadır diyebiliriz: “ Dünyanın hep zarafetle dolu olduğunu düşünmüştü herhalde. Sen de o da... Sonra bir bakmışsınız ki ne göresiniz, o iyi insanlar, o güzel atlara binip gitmişlerdi öyle mi? Bu sözleri ile artık eski güzel insanların olmadığı ve “eski güzel

günler”e özlemin had safhada olduğu duygusunun etkili olduğu açık şekilde ortadadır. Modern yaşam insanlara “eski güzel günler”i özetlemektedir.

Tarih	Mekân	Hatırlama ve Unutma
Filmde üç tarihsel dönem anlatılmaktadır. İlk cumhuriyet dönemi, mübadele ile gelen vatandaşların durumunu anlatan dönem. İkincisi 1980 darbesinin geçtiği dönem. Üçüncüsü ise yakın tarih olan dönem. Bu dönemlerde gerçekleşen toplumsal olaylara filmde diğer nostalji filmlerinin aksine görece daha fazla değinilmiştir. Özellikle mübadele ile gelen insanların yaşadığı baskılar cesur bir şekilde anlatılmıştır. Toplumsal bellek bağlamında radikal bir bakış açısı ortaya koyan bir film olmuştur.	Mekân, güzel bir sahil kasabası olarak seçilmiştir. Mekâna aidiyet, filmdeki karakterlere bakıldığında üst düzeydir. Ancak özellikle mekânın bellek taşıyıcısı olduğu göz önüne alındığında Mehmet Bey’in doğduğu yerleri özlemle görmek istemesi filmde önemli yer tutmaktadır.	Film izleyiciye özellikle mübadele döneminde göçmen olarak gelen kişilerin neler çektiğini hatırlatması bakımından önemlidir. Belki de birçok kişi bu denli olumsuzlukların yaşandığını bilmemektedir. Bu film ile tamamen objektif bir bakış açısı beklememekle beraber bir hatırlatma unsuru olarak görülmektedir.

Tablo 12 Filmde toplumsal bellek oluşturan öğelerin değerlendirilmesi

Filmin toplumsal bellek bağlamında izleyicilere katkısı büyüktür. Çünkü bu film gibi geçmişte yaşanmış mübadeleler hakkında çekilen film sayısı çok azdır. Bu yüzden insanların bellekleri bu konularda oldukça eksiktir. Bu filmler için tarihsel filmler demek doğru değildir. Zaten hiçbir film tamamen gerçekleri yansıtmak zorunda değildir. Ancak az da olsa o dönemde yaşananlar, bu film sayesinde izleyicilerin belleklerinde yer edinmektedir. Göçmen olarak ülkemize gelen insanların, geldiklerinde ne gibi zorluklar yaşadıkları, vatan özlemleri vb. şeyler filmde etkili şekilde ortaya koyulmaktadır. Yönetmen Çağan Irmak dedesinin hikâyesini anlatırken inşacı bellek yaklaşımı kullanmaktadır. O dönemde yaşanmış olayları etkili ve görece riskli bazı sahnelerle ortaya koymuştur. Neden riskli sahneler diyoruz çünkü o

dönemde göçen kişilerin halk tarafından kabul edilmemesi, gâvur olarak nitelendirilmesi, dışlanması gibi davranışlar filmde görülmektedir. Bu türlü davranışlar millet olarak bizde olmadığı düşünülen davranışlar olduğu için, yönetmen bir anlamda risk alıp bu sahneleri çekmiştir.

3.6 İftarlık Gazoz (2016)



Fotoğraf 3. 34 İftarlık Gazoz Film Afişi (İftarlık Gazoz, 2016).

Yönetmen: Yüksel Aksu **Senaryo:** Yüksel Aksu **Görüntü Yönetmeni:** Mirsad Herovic **Kurgu:** Taner Sarf **Oyuncular:** Cem Yılmaz, Berat Efe Parlar **Yapımcı:** Elif Dağdeviren, Muzaffer Yıldırım **Süre:** 115 Dakika

3.6.1 İftarlık Gazoz Filminin Konusu

Film, Gazozcu Cibar (Cem Yılmaz), onun çırağı Âdem (Berat Efe Parlar) ve Devrimci Hasan (Yılmaz Bayraktar) üzerinden ilerleyen bir taşra hikâyesidir. Filmde halkın Ramazan ayında dünyevi işleri ile ibadet arasında kalışları ile sosyolojik olayların etkisi ortaya koyulmaktadır.

3.6.2 İftarlık Gazoz Filminin Özeti

Film 1980'ler ile başlar. Darbe olmuş darbe yönetimi ülkeyi yönetmektedir. İnsanlar hapse atılmış aileleri hapisane dışında çocuklarını beklemektedir.

Gençlerin ölüm orucuna başladığını görülür. Ölüm orucu tutanlardan birisi de filmin başrol oyuncularından Âdem'dir. Âdem sedyede gazoz diye sayıklar. Bu sahneden sonra hikâye 1970'lere Âdem'in çocukluğuna döner. Âdem ve ailesi yoksul bir ailedir. Âdem'in babası (Okan Avcı) ve annesi (Ümmü Putgül) tarım işçiliği yapmaktadır. Âdem'in anne ve babası arazileri olan Şevket'in işlerinde çalışmaktadır. Şevket ağa (Sadettin Ünsal) klasik ağalar gibi çalışanlarını ezmeyen, onlara iyi davranan haklarını veren birisidir. Şevket ağanın oğlu Hasan (Yılmaz Bayraktar) devrimciliğe inanan bir gençtir. Halkı kendi düşünceleri yönünde etkilemeye çalışır. Ancak halk Hasan'a pek kulak asmaz.

Bir gün sahilde Gazozcu Cibar gazoz satarken Âdem'in Babasına Âdem'i çırak olarak çalıştırmak istediğini söyler ancak Âdem'in babası ilk başta kabul etmez. Daha sonra Âdem'e dayanamayarak izin verir. Böylece Cibar ile Âdem'in usta-çırak ilişkisi başlamış olur. Sosyolojik olarak karışık günler yaşanır. Bir gün Hasan, karşıt görüşlü gençler tarafından vurulur. Bu olaydan etkilenen ve aynı Hasan gibi devrimci olmaya karar veren Âdem, filmin başında görüldüğü gibi 1980'li yıllarda ölüm orucuna başlar ve ölür.

3.6.3 İftarlık Gazoz Filminin Analizi

Çocuk karakter- Çocuksuluk	Toplumsal Olaylara Değinme	Taşra	Baba Figürü
Hikâye filmdeki çocuk karakter Âdem (Berat Efe Parlar) üzerinden ilerler.	Filmde 1980 darbesine derinlemesine olmasa da etki bırakacak şekilde değinilmiştir.	Film, şirin bir sahil kasabasında geçmektedir. Taşra denilebilecek bir mekândır.	Âdem'e (Berat Efe Parlar) ustası Cibar Kemal'in (Cem Yılmaz) baba gibi davranması

Aidiyet	Aşk	Mahalle Kültürü	Aile
Filmin başrollerinden olan Âdem din ile nefsi arasında bir aidiyet krizi yaşar. Sonunda ise ölür.	Âdem'in (Berat Efe Parlar) Berna'ya (Greta Fusco) olan aşkı	Diğer filmlerde olduğu gibi bu filmde de mutlu bir mahalle görüntüsü mevcuttur.	Filmde birçok insanın adeta büyük bir aile gibi davrandığı ve mutlu oldukları görülür.

Tablo 13 İftarlık Gazoz filminin nostalji bağlamında değerlendirme tablosu

Filmin hikâyesinin büyük bölümü 1970'li yıllarda Muğla'nın Ula ilçesinde geçmektedir. Filmin başında ve sonunda ise 1980'li yıllardan sahneler vardır. Filmin hikâyesi küçük Âdem ve onun ustalığını yapan Cibar Kemal üzerinden devam eder. Âdem, anne-babası tarafından iyi yetiştirilmiş, dürüst, çalışkan bir çocuktur. Yaz tatili girince Âdem, yerel gazoz üretip satan Cibar Kemal'in yanında çırak olarak işe başlar. Usta Cibar'da çevresi tarafından sevilen, sayılan, kendi halinde, çalışkan, dürüst bir esnaftır. Âdem'in babası Yörük Osman, annesi ise Gülizar'dır. Âdem'in anne babası Şevket Ağa'nın tarlasında tütün işçiliği yapan yoksul bir ailedir.



Fotoğraf 3. 35 Âdem'in Anne ve Babası Tarlada Çalışırken (İftarlık Gazoz, 2016).

Filmin geçtiği taşra, diğer nostalji filmlerinde olduğu gibi bir mutluluk, sevinç, kardeşlik, arkadaşlık ve komşuluk mekanıdır. Orada yaşayan insanların birbirleriyle ilişkileri, birlik beraberlikleri izleyici de olumlu yönde bir özdeşleşme oluşturabilmektedir. “Nerede o eski arkadaşlıklar”, “nerede o eski komşuluklar” hissi izleyiciye geçebilmektedir.

Filmde Âdem işe başladığında Ramazan ayı da başlamıştır. Âdem hem camide din dersi alırken, hem de nefsinin zorlayacak yerlerde gazoz satmaya çalışmaktadır. Âdem'in sevdiği kız oruç tuttuğu için Âdem'de oruç tutmak ister. Ancak Ramazan yaz

mevsimine denk geldiği için sokakta gazoz satarken Âdem çok zorlanır. Bu durumda nefsi ile oruç arasında kalır.



Fotoğraf 3. 36 Adem, Sahilde Gazoz Satarken Zorlanır (İftarlık Gazoz, 2016).

Âdem'i sahilde yemek yemesi için zorlayan teyze Âdem'in nefsidir. Âdem bu teyzeyle çok zor karşı koyar ve yemek yemez.

Filmin birkaç sahnesinde halkın hep beraber şarkı söyledikleri ve eğlendikleri görülür. Bu gibi sahneler insani ilişkilerin bu yerde üst düzeyde olduğu izlenimini vermektedir. Günümüz insani ilişkileri göz önüne alındığında filmin, bir nostaljik iç çekiş hissi uyandırdığı söylenebilir.



Fotoğraf 3. 37 İşçiler Denize Giderken Eğlenir (İftarlık Gazoz, 2016).



Fotoğraf 3. 38 İşçiler Sahilde Eğlencede (İftarlık Gazoz, 2016).

Nostaljik filmlerin en önemli özelliklerinden birisi de filmde, ya çocuk üzerinden hikâyenin anlatılması ya da çocuksu bir karakterin olmasıdır. Bu filmde de çocuk Âdem üzerinden bir anlatım mevcuttur.

Aynı zamanda nostaljik filmlerin diğer özelliklerinden olan geçmişe dönük anlatım filmin genelinde hakimdir. Filmin başında ve sonunda 1980’li yıllar ile başlarken filmin ana hikâyesi 1970’li yıllarda geçmektedir.

Nostaljik filmlerde izleyici, genellikle bugünün gözüyle geçmişe bakmaktadır. Daha doğrusu yönetmen bunu ister. O yüzden eskiden birçok şeyin güzel ve iyi olduğu izlenimi filmde izleyiciye geçirilmek istenmektedir. Bu his izleyiciye geçerse izleyicide “nerede o eski güzel günler” duygusu oluşabilmektedir.

Filmin geneline bakıldığında ve yönetmenin bazı söyleşilerde söyledikleri dikkate alındığında, filmde günümüzde pek olmayan hoşgörü iklimi oluşturulmak istenmektedir. Filmde ağa karakteri bile diğer Yeşilçam filmlerindeki ağalar gibi değildir. Bu filmdeki Şevket Ağa çalışanlarını köle gibi görmez, onları düşünür, örneğin okullar tatil olduğunda çocuklarınızı alın denize gidin der. Şevket Ağa çalışanların haklarını verir. Yani ağa karakteri bile bu filmde hoşgörülü bir karakterdir.

Teravih namazı vakti ile Dünya kupası final maçı aynı saate denk gelir. Ahali de Cibar Kemal’e giderek hocadan Teravih namazının maçtan sonra kılınmasını rica etmesini isterler. Ahali Cibar Kemal ile beraber İmam’ın yanına giderler. İmam’ı (Macit Koper) ikna etmek için “hocam İslam kolaylık ve hoşgörü dini namazı maçtan

sonra kılalım” derler. İmam ilk başta olmaz dese de sonra bu isteği kabul eder. Bu sahne ile İslam dininin hoşgörü dini olduğu vurgusu yapılır.



Fotoğraf 3. 39 Halk Cibar Kemal’e Ricaya Gelir (İftarlık Gazoz, 2016).



Fotoğraf 3. 40 Halk İmamdan Namazı Ertelemesini İster (İftarlık Gazoz, 2016).

Filmde yerellik ve kapitalizm karşıtlığı vurgusu yapılmaktadır. Kapitalist sisteme en karşı olanlar Şevket Ağa’nın oğlu “Devrimci Hasan” ve Cibar Kemal’dir. Cibar Kemal yerel gazozunu üretip satarken Coca-cola’ya savaş açar. Hasan ise devrimci ve sosyalist düşüncüyü benimsemiş ve sermayeye karşı bir duruş sergilemektedir.



Fotoğraf 3. 41 Hasan ve Devrimci Arkadaşları Adem ile Sohbet Ederken (İftarlık Gazoz, 2016).

Aslında ikisi de yerelliği, üretimi desteklemektedir. Ancak Cibar Kemal hiçbir uç görüşü kabul etmez. Onun için “ortada” olmak en iyisidir.

Başka bir hoşgörü vurgusu içeren sahne ise halkın oruç tutanları ile tutmayanların birbirine saygılı ve hoşgörülü olduğu gazoz içme sahnesidir. Bu sahne ile oruç tutmayanların oruç tutan arkadaşlara karşı ayıp olmasından korktukları için gazoz içmemeleridir. Benzer şekilde Cibar ustanın dükkânın camlarını gazete kâğıdı ile kapatmasıdır. Bu türlü ince düşünceler günümüzde neredeyse yok olma aşamasındadır.

Cibar Kemal filmin başlarında okul önünde Âdem’e parası olmadığı için ödünç gazoz verir. Başka bir sahnede Âdem borcunu unutmaz ve Cibar Kemal’e borcunu öder. Bu davranışından dolayı Cibar Kemal Âdem’i yanına çırak olarak almak ister. Âdem’in bu dürüst davranışı günümüzde özlem duyulan dürüstlük, ahlaklılık kavramlarını ön plana çıkarmaktadır.

Adem’in babasının Cibar Kemal’e oğlunu çırak olarak getirip bırakırken ki söylediği “eti senin kemiği benim” sözleri nostaljik bir sözdür. Eski zamanlarda insanlar çocuklarını güvendikleri ustalara emanet ederken bu sözleri söylerlerdi. Ve Cibar ustanın da söylediği gibi “ben evladım gibi bakarım ona” cümlesi usta-çırak ilişkisinin geçmişte nasıl olduğunu gözler önüne sermektedir.



Fotoğraf 3. 42 Adem'i Babası Çıraklık İçin Cibar Kemal'e Teslim Eder (İftarlık Gazoz, 2016).

Filmin adında da yer alan gazoz ise yine belli bir yaşta olan özellikle 80 ve 90'larda çocuk olanlar için bir nostalji imgesidir. Filmde gazozu büyük önem atfedilmiştir. Örneğin bir Yeşilçam filminde kadının adamın uzattığı gazozu içmemesinden bir terslik olduğu anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra Âdem saf aşkının simgesi olarak sevdiği kıza (Greta Fusco) biriktirdiği gazoz kapaklarını verir.



Fotoğraf 3. 43 Adem Hoşlandığı Kıza Gazoz Kapağı Hediye Eder (İftarlık Gazoz, 2016).

Âdem'in mezarına yine çok sevdiği gazozlar dökülür. Bir anlamda gazoz filmde, güzel, naif ve nostaljik şeylerin temsilidir. Âdem'in ölmeden önce bile gazoz diye sayıklaması da bunun en etkili göstergelerindendir.

Filmde mahallenin kahvehanede beraberce maç izlemeleri de yine nostaljik bir alışkanlıktır. Günümüzde herkesin evlerinden bireysel olarak izlediği maçlar, geçmişte hep beraber ve eğlenceli şekilde izlenirdi. Bu ve bunun gibi sahneler geçmişin güzelliklerini günümüzde arayan insanlar için önemli sahnelerdir. Geçmişe özlemlerini bu filmler ile gidermek izleyicide katharsis duygusu oluşturabilir.



Fotoğraf 3. 44 Halk Kahvehanede Beraber Maç İzler (İftarlık Gazoz, 2016).

Filmin sonlarında Âdem'e birileri Hasan'ı sorar. Ankara'dan Hasan'ın arkadaşı olduklarını söyleyip Hasan'ın adresini öğrenirler. Bu kişiler aslında Hasan ile karşıt görüşlü gençlerdir. Hasan'ı tarlada bulurlar ve yaralarlar. Bu olaydan Âdem çok etkilenir.



Fotoğraf 3. 45 Düşmanları Âdem'e Hasan'ı Sorarken (İftarlık Gazoz, 2016).



Fotoğraf 3. 46 Hasan'ın Vurulma Anı (İftarlık Gazoz, 2016).

Yıllar sonra Âdem bir hapishanede ölüm orucundayken görülür. Anlaşılır ki Âdem Hasan abisinin yolundan gitmiş devrimci olmuştur. Yıl 1980'li yıllardır ve darbenin yapıldığı anlaşılmaktadır. Âdem 61 günlük ölüm orucundan sonra ölür. 61 sayısı Âdem'in çocukken orucu bozmasına gönderme olarak vurgulanmıştır. Bilerek oruç bozmanın cezası 61 gün ceza orucu tutmaktır. Âdem de bu bedeli canı ile öder.



Fotoğraf 3. 47 Âdem Ölüm Orucunda (İftarlık Gazoz, 2016).

Âdem'in defnedilme görüntülerinde Hasan'ın ölmediği görülür. Mezarlığa gidilirken annesi sinir krizi geçirir ve üstünü parçalar. Bu gibi abartılı sahneler duygusallığın artmasına neden olur. Aynı zamanda özdeşleşme duygusunu artırmaktadır.



Fotoğraf 3. 48 Âdem'in Cenazesi (İftarlık Gazoz, 2016).

Son sahnede çocukların, Adem'in mezarına gazoz dökmeleri ve sevdiği kız Berna'nın gazoz kapaklarını mezarın üstüne koyması da filmin nostaljik ve naiflik etkisine katkı sağlamaktadır.



Fotoğraf 3. 49 Âdem'in Cenazesinde Sevdiği Kız Mezarına Gazoz Kapağı Atarken (İftarlık Gazoz, 2016).



Fotoğraf 3. 50 Âdem'in Cenazesinde Gençler Mezarına Gazoz Dökerken (İftarlık Gazoz, 2016).

Film nostaljik filmlerde olan sosyolojik ve toplumsal olaylara uzak durma tavrını biraz kırmış olarak gözükmekle birlikte yine de bu film için sert eleştirel toplumsal gerçekçi film diyemeyiz. Bunun yanı sıra izleyici de günümüzde eksik olan hoşgörü iklimi özlemini açığa çıkarması bakımında birçok sahnesi ile etkili bir nostaljik filmidir.

Filmin geçtiği yerdeki beyaz duvarlı sokaklar, esnaflar, yazlık sinemalar, insanların doğal davranışları, ramazan topu, gazoz kapağı, sinema salonu çığırtkanları gibi olgular filmin nostaljik havası için önemli imgelerdir.

Çalışmada incelenen diğer filmlerde olduğu gibi dışarıdan gelen bir unsur, yani darbe ve iç karışıklıklar taşıradaki mutlu ve eğlenceli havayı bozmuştur. Film içinde yer alan olumlu ve olumsuz olgular insanlarda bir yeni-eski kıyaslaması oluşturabilmektedir. Dolayısıyla yeni genel olarak eskiden daha kötü olarak algılanır. Bu durum, insanlar üzerinde bir geçmiş özlemi ortaya çıkarmaktadır.

Tarih	Mekân	Hatırlama ve Unutma
Filmin genel hikâyesi 1970’li yıllarda geçer. Bir kısmı ise 1980’lerde geçer. Hem 1970’li yıllarda hem de 1980’li yıllarda toplumsal olaylar oldukça etkiliydi. Özellikle 1980 darbesi sonrası birçok insan sıkıntı çekmiştir. Filmin hikâyesinde toplumsal çatışmalar derinlemesine işlenmemektedir. Ancak olaylardan etkilenen bir gencin yaşadıkları üzerinden bir anlatım mevcuttur.	Filmin mekânı bir sahil kasabasıdır. Burada yaşayan insanların birlik beraberlik içinde mutlu yaşadıkları bir mekân olarak tasvir edilmiştir. Taşra insanının sıcakkanlı, dostça oluşu filmde görülmektedir.	Film, ülkenin bir dönemine ait siyasi görüş farklılıklarının sonuçlarını hatırlatması bakımından önemlidir. Bir görüşe bağlı olmanın suç olduğu zamanlarda halkın “ortada” olma hali görülür.

Tablo 14 Filmde toplumsal bellek oluşturan öğelerin değerlendirilmesi

Toplumsal bellek bağlamında bakıldığında özellikle siyasi görüşlerin farklı olmasına rağmen eski zamanlarda halkın büyük bir kısmının birbirine hoşgörü ile yaklaştıkları izlenimi filmde hâkimdir. Bugün birçok kişinin farklı görüşlere saygısının kalmadığı düşüncesi insanlar tarafından çoğu kez dile getirilmektedir.

Toplumsal olayların yansıtılmasında da derinlemesine bir anlatım mevcut değildir. Aslında bu üslup da o zaman ki insanların uçlarda olmamak için verdikleri uğraşın bir yansımasıdır. O zamanlarda insanlar daha çok “ortada” yer almayı tercih etmekteydiler. Uçlarda düşünen insanlar ise toplumun büyük bir kısmı tarafından dışlanmaktaydılar. Bu bakımdan film, toplumsal bellek açısından daha muhafazakâr bellek anlayışına göre bir anlatımı ortaya koymaktadır.

Geçmişte olaylar nasıl yaşanmışsa ona mümkün olduğu kadar sadık kalınmaya çalışılmıştır. Ancak filmde sol görüşe yakınlıkta açık olarak hissedilmektedir. Sol görüşlü Hasan’ın sağ görüşlü kişiler tarafından vurulması bunu açıkça ortaya koymaktadır. En nihai bağlamda insanlar, özellikle o dönemde yaşamamış insanlar, o dönemde yaşananları ancak bu ve bunun gibi filmlerden ve anlatılanlardan öğrenip, belleklerini o yönde oluşturmaktadırlar.

SONUÇ

Sinema son yüzyılın en etkili kitle iletişim araçlarındandır. İlk zamanlar sinema bir eğlence aracı olarak görülse de ilerleyen yıllarda sinemanın toplumları etkileyen güçlü bir kitle iletişim aracı olduğu görüşü kabul görmüştür. Daha önce de bahsedildiği gibi bellek oluşumunda birçok unsur etkili olmaktadır. Bunlardan birisi de sinemadır. İnsanların bir kısmı geçmişteki zamana, geçmişteki bir mekâna, bir insana, bir nesneye, eve veya memleketine özlem duyabilmektedir. Bu özlemi gidermenin bir yolu da filmlerdir. Bazen birçok kişi bir film izlerken keşke bende o yıllarda yaşasaydım, keşke ben de o kişiyi görebilseydim gibi hislere kapılabilmektedir. Nostalji filmleri dediğimiz filmlerde bu hislere karşılık verecek filmlerdir.

Nostalji filmler dediğimiz filmlerin en önemli amaçlarından birisi de izleyici de katharsis duygusunu ortaya çıkarmaktır. Nostalji filmleri genel anlamıyla izleyicide olumlu izlenimler, hisler oluşturabilmektedir. Yeni Türk Sinemasına bakıldığında da Yeşilçam sinemasının duygusal yoğunluğunu, içeriksel anlamda devam ettirmektedir. Mutlaka ki teknik anlamda Yeni Türk Sineması Yeşilçam'ın kat kat üstünde bir teknik gelişme içerisindedir.

Bu çalışmada 2000 sonrası Türk Sineması'nın "popüler sinema" diye adlandırılan filmlerinden 6 film (Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, Güle Güle, Vizonte, Aşk Tesadüfleri Sever, Dedemin İnsanları, İftarlık Gazoz) toplumsal bellek bağlamı ile değerlendirilmiş ve aynı zamanda nostalji eğilimi taşıyıp taşımadıkları incelenmiştir. Çalışmaya dahil edilen filmler yoğun şekilde nostalji imgesi taşıyor mu? Taşıyor ise olumlu yönde mi olumsuz yönde mi bir nostalji yansıtmı var? Toplumsal bellek bağlamında katkısı nasıldır gibi soruların cevapları çalışmanın ana eksenini oluşturmaktadır.

Literatüre bakıldığında Türk Sinemasının yakın dönemi hakkında toplumsal bellek bağlamında bir nostalji incelemesi yapılmadığı görülmektedir. Bu bakımdan çalışmanın araştırmacılara yeni bir perspektif oluşturması beklenmektedir.

Çalışmanın ilk bölümünde, toplumsal bellek kavramı detaylı biçimde ortaya koyulmuştur. Bellek, ne kadar bireysel gibi görünse de toplumdan bağımsız bireysel bir belleğin olamayacağı, dolayısıyla belleğin toplumsal olduğu bilinmektedir. Literatür incelendiğinde bellek ile ilgili çok sayıda tanımın olduğu görülmektedir. Bu nedenle çalışmada bellek ile alakalı birçok bellek çeşidine değinilmiştir.

İlk bölümde ayrıca belleğin oluşumuna etki eden hatırlama, unutma eylemleri ve tarih, mekan, gibi olgulara da yer verilmiştir. Çalışmanın ana varsayımlarından birisi sinemanın toplumsal belleği oluşturan önemli araçlardan olduğu görüşüdür. Bu bağlamda belleği kayıt altına alıp saklayacak, görüntü ve sestten daha etkili bir araç yoktur. Dolayısıyla sinemanın bellek oluşumundaki önemi büyüktür. Birçok insan sınırlı bir dönem içinde yaşar. İnsanların her dönemi görmeleri mümkün değildir. Bu bağlamda insanların yaşayamadıkları yılları sinema filmleri insanlara sunarak belleği oluşturma ve taşıma görevini üstlenir.

Çalışmanın ikinci bölümünde araştırmanın temel eksenini oluşturan nostalji konusu incelenmektedir. Nostalji kavramının ilk çıktığı dönem ile günümüzdeki anlamı farklıdır. 1600’lü yıllarda nostaljiye bir hastalık olarak bakılmaktadır. Daha sonraki dönemlerde nostalji birçok “şeye” özlem anlamında kullanılmıştır. Nostalji kavramı birçok bilim alanında araştırma konusu olmuştur. Sosyal bilimlerin nostaljiyi araştırma konusu olarak ele almaları ise yakın tarihlere denk gelmektedir.

Nostalji sineması kavramı ise Frederic Jameson tarafından literatüre kazandırılmıştır. Jameson’a göre bir filmin nostalji filmi olması için mutlaka tarihsel bir film olması gerekmemektedir. Filmin hikayesinin geçmiş bir zamanda geçmesi veya geçmişe atıfta bulunması o filmin nostalji filmi olması için yeterlidir. Jameson nostalji filmlerinin tarihsellikten uzak olduğunu ve tarihsel olaylara yüzeysel değindiğini söyler. Bu bağlamda Jameson’a göre nostalji filmleri tarihselliğe zarar vermektedir.

İkinci bölümde değinilen başka konu ise Türk Sineması’dır. Bu kısımda geçmişten günümüze Türk Sineması özetlenmek istenmiştir. Çalışmanın içerisinde

daha önce bahsedildiği gibi Türk Sinemasının 1996 yılı ile Yeni Türk Sineması ismini aldığı söylenebilir. Bu konuda kesin bir yargıda bulunulamasa bile birçok kişi 2000’li yıllar ile Türk Sineması’nın yükselişe geçtiğini ve geliştiğini düşünmektedir. Kimilerine göre Yeni Türk Sineması “Tabutta Rövaşata” ile başlarken kimileri de “Eşkıya” filminin başlangıç sayılabileceğini söylemektedir.

Yeni sinemanın filmlerinde kullanılan mekânların birçoğu taşradır. Türk Sinemasının ister sanat sineması kısmı olsun, ister popüler sinema kısmı olsun iki alan da taşırayı olumlu veya olumsuz anlamda kullanmışlardır. Genellikle popüler filmler diye adlandırılan filmlerde taşra bir mutluluk mekânı, sığınılacak yer gibi tasvir edilirken, sanat filmlerinde ise taşra bir sıkışmışlık ve sıkıntı mekânı olarak ortaya koyulmuştur.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise seçilen 6 film sosyolojik film çözümlemesi bağlamında incelenmiştir. İnceleme yapılırken toplumsal bellek ve nostalji kavramları üzerinden yapılmıştır. Filmlerin toplumsal bellek oluşumuna katkıları; Tarih, Mekan, Hatırlama-Unutma kavramları üzerinden incelenmiştir. Bunun yanı sıra filmlerin ne derece nostalji imgesi barındırdıkları çalışmanın başında belirtildiği gibi; Çocuk Karakter-Çocuksuluk, Toplumsal Olaylara Değinme, Taşra, Baba Figürü, Aidiyet, Aşk, Mahalle Kültürü ve Aile kavramları üzerinden değerlendirilmiştir. Filmlerin bu temalar üzerinden değerlendirilmesi her filmin analiz kısmının ilk bölümünde tablo şeklinde ortaya koyulmuştur.

Araştırmaya dâhil edilen filmlere bakıldığında hepsinin toplumsal olaylara yüzeysel olarak değindiği görülür. Ülkenin, özellikle yaşadığı olumsuz olayları unutma veya yok sayma eğiliminde olduğu görülmektedir. Bu bağlamda yönetmenlerin de olumsuz konuları filmlerinde derinlemesine konu etmemelerini, filmin nostaljik yapısını korumak için yaptıklarını söyleyebiliriz.

Filmler her ne kadar toplumsal olaylara yüzeysel değinseler de Cook’un da dediği gibi en azından hatırlatma bakımından faydalı olmaktadır. Örneğin Dedemin insanları filminde aşırı milliyetçiliğin hâkim olduğu senelerde mübadele ile gelen

vatandaşların ne türlü olumsuzluklar yaşadıkları görülmektedir. Mutlaka ki yönetmen tamamen objektif olamaz ama hikâyede anlatılanların tamamıyla yanlış olması da beklenemez. Bu noktada benzer şekilde İftarlık Gazoz filminde ise toplumsal karışıklıklar zamanı ve ardından darbe sonrası zamanda insanların yaşadıkları kısmen yansıtılmıştır.

Nostalji filmleri kuşaklara ait kalıpları kullanmaktadır. Araştırmada değerlendirilen filmlerin hemen hepsinde giyim, kuşam, karakterlerin davranışları, konuşmaları gibi öğelerin kuşaksal bir iz taşıdığı görülmektedir.

Nostalji filmlerinde hep dışarıdan veya içeriden bir müdahalenin olduğu görülmektedir. Bu müdahale sonrasında hiçbir şey eskisi gibi olmaz.

Dar Alanda Kısa Paslaşmalar filminde Esnaf Spor'a forvet olarak dışarıdan katılan Serkan, Suat'ın sevdiği kız ile evlenerek Suat'ın mutluluğunu bozar. İş adamı Cem ise Esnaf Spor'u satın alarak hem Esnaf Spor'u dağıtır hem de mahalleliyi mutsuz eder.

Güle Güle filminde ise müdahale içerden gelir. Galip amansız hastalığa yakalanır, öleceği bellidir. Bu durumda Galip ve arkadaşları artık eskisi gibi mutlu olamazlar.

Vizontele filminde ise mutlu mesut yaşayan Nazmi ve ailesi Vizontele'nin (televizyon) gelmesi ile mutsuz olur. İlk televizyon izleme sevinçleri oğullarının şehit haberini almaları ile hüzne dönüşür. Siti televizyonu oğlu yerine koyup onu toprağa gömer.

Aşk Tesadüfleri Sever filminde Deniz'in ölümü Özgür ile mutluluklarını engellemiştir. Ayrıca Özgür'ün de hastalığı yine bir olumsuz durum olarak filmde işlenmiştir.

Dedemin İnsanları filminde 1980 yılında gerçekleşen darbe, hem Mehmet Bey'in ailesini hem de diğer kişileri olumsuz etkilemiştir. Darbeden sonra bunalıma giren Mehmet Bey intihar etmiştir.

İftarlık Gazoz filminde Âdem küçükken Hasan'ın karşıt görüşlüler tarafından vurulmasından etkilenmiş ve siyasi olayları karışmaktan hapse atılmış ölüm orucuna başlamış ve hapishanede ölmüştür.

Yeni Türk Sinemasının nostalji filmlerinde anlatılan hikayelere ve zamana o günün bakış açısıyla değil bugünden o güne bakıldığını izleyiciye hissettir. Yani insanlar günümüzde görece olumsuz bir ortam içinde olduklarını düşündükleri için geçmişteki “güzel günlere” özlemle bakmaktadırlar. Ayrıca Türk nostalji filmlerini bir “toplumsal çocukluk” dönemi olarak betimleyebiliriz. Filmlere bakıldığında ya çocuksu bir karakter ya da gerçekten bir çocuk karakter üzerinden hikâye ilerler.

Çalışmaya dâhil edilen Yeni Türk Sineması “Popüler filmleri” taşraya genel anlamla olumlu bir bakış açısı sergilemektedirler. Aksine “Sanat filmleri” veya “Bağımsız filmler” olarak adlandırılan filmlerde ise genel olarak taşra bir olumsuzluk mekanı olarak tasvir edilmektedir. Bu bakış farkı “Popüler filmler”in izleyicide özdeşleşme ve katharsis oluşturma isteklerinden kaynaklanmaktadır. Bu durum, filmlerin bir masalsı havaya bürünmesine ve gerçeklikten uzaklaşmasına neden olabilmektedir. Nostaljik Türk filmlerinin Yeşilçam'ın kodlarından da yararlandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Çalışmada ele alınan filmlerin toplumsal olaylara çok yüzeysel değinmesi bu filmlerin toplumsal belleğe katkı sağlamadığı anlamına gelmez. Bu filmlerde geçen hikâyeler sayesinde toplum belki unuttuğu veya unutmak istediği olayları yeniden hatırlama eylemine girebilmektedir.

Bu çalışma için seçilen filmlerin nostalji filmleri bağlamında değerlendirilebilmesi için kılavuz niteliğinde bir tablo oluşturulmuştur:

Çocuk Karakter-Çocuksuluk	Toplumsal Olaylara Değınme	Taşra	Aidiyet	Baba figürü	Aşk	Mahalle Kültürü	Aile

Bu kavramların her bir film için yoğun olarak kullanılması beklenmemektedir. Ancak toplumsal olaylara yüzeysel değınme ve baba figürünün sorunlu olması dışındaki kavramların filmde olumlu bakış açısı ile yer alması o filmin Nostalji Sinemasına yakın olduğunu gösterir. Bu konu ile alakalı araştırma yapacak araştırmacılara yol göstermesi bakımından bu kavramlar önemli görölmektedir. Bu tabloyu oluştururken özellikle literatürde nostalji sineması ortaya koyulurken dikkat çekilen kavramlar belirlenmiştir. Bu kavramlar nostalji sinemasının Yeni Türk Sineması popüler filmleri için belirlenmiştir. Bu kavramların neredeyse hepsinin çözümleme için seçtiğimiz filmlerde yer alması, bu tespitimizin sağlamasını oluşturmaktadır.

Nostalji filmlerinin tarihselliği bozduğuna katılmamaktayım. Aksine bazı tarihsel olayların hatırlanmasında önemli rol oynamaktadır. Toplumun belleğinin zenginleşmesinde ve insanların geçmişe özlem duygusunun tatmininde nostalji filmlerinin katkısı önemlidir. Yeni Türk Sineması popüler filmlerinin birçoğu klasik anlatı yapısının hâkim olduğu filmlerdir. Dolayısıyla izleyicinin özdeşleşme ve katharsis (arınma) ihtiyaçları karşılamada özlemi duyulan şeylerin, nostalji filmleri olarak kabul ettiğimiz bu filmlerden karşılanması mümkün olacaktır.

Sonuç olarak Yeni Türk Sinemasının nostalji filmleri dediğimiz bu filmler, bir maziye dönüş, hatırlama, geçmişte tekrardan düşünme eylemi olarak görölebilir. Bu nostalji filmleri resmi tarih anlayışı gibi sert, olumsuz değil aksine kişisel ve sade bir bellek eylemini oluşturur. Çalışmada ele alınan filmlerin nostalji filmleri olduğu görüşüne varılmıştır. 2000 sonrası Türk Sinemasındaki bütün filmlerin bu kapsamda değerlendirilemeyeceği aşıkârdır. Çalışmanın ortaya koyduğu tez ancak değerlendirmeye alınan filmler ile sınırlıdır. Bu çalışma ile diğer araştırmacılara bir

yol haritası sunulmuştur. Bu çalışmaya ek olarak izleyici üzerinde bir çalışma yapılması literatür açısından faydalı görülmektedir.



KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- Akar, Serdar: (Yönetmen, Senarist), **Dar Alanda Kısa Paslaşmalar [Film]**, TR. Umut Sanat, 2000
- Aksu, Yüksel: (Yönetmen, Senarist), **İftarlık Gazoz [Film]**, TR. Teke Film, 2016.
- Aristoteles: **On Memory and Reminiscence: Second Edition**, University Of Chicago Press, 2006.
- Assmann, Aleida: **Transformations between History and Memory**, Social Research: An International Quarterly, USA. 2008.
- Assmann, Jan: **Kültürel Bellek**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019.
- Atam, Zahit: **Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması: Dört Kurucu Yönetmen**, Cadde Yayınları, İstanbul, 2011.
- Atkinson R. C; Shiffren R.M: **Human Memory:A Proposed System and Its Control Processes**, Psychology Of Learning And Motivation, 1968.
- Auge, Marc: **Unutma Biçimleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017.
- Bachelard, Gaston: **Mekanın Poetikası**, Kesit Yayıncılık, İstanbul 1996.
- Özden, Zafer: **Film Eleştirisi**, İmge Kitapevi, Ankara 2014.
- Baddaley, A; Eysenck, M. W; Anderson, M. C: **Memory. Psychology Press**, East Sussex. 2009.
- Bakır, Burak: **Sinemada Gerçekçilik ve Tarih Bilinci**, Sinema İdeoloji Politika, Orient Yayıncılık, Ankara, 2008.
- Baudrillard, Jean: **Simülakrlar ve Simülasyon**, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2011.

- Beatriz, Sarlo: **Geçmiş Zaman**, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.
- Bergson, Henri: **Madde ve Bellek**, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 2007.
- Bilgin, Nuri: **Kimlik İnşası**, Aşina Kitaplar, İstanbul, 2007.
- Bilginer, Erdoğan, Şeyma: **Toplumsal Bellek ve Medya: Toplumsal Hatırlatma ve Unutma Biçimleri (Seksenler Tv Dizisi)**, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2013.
- Biryıldız, Esra, Erus; Çetin, İstanbul, 2007. **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2007.
- Zeynep: Boyer, Pascal.; **Zihinde ve Kültürde Bellek**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.
- Wertsch, James. V: Yayınları, İstanbul, 2015.
- Boym, Svetlana: **Nostaljinin Geleceği**, Ferit Burak Aydar (çev.). Metis Yayınları, İstanbul, 2009.
- Bulunmaz, Barış; **Yeşilçam Sineması'nda İstanbul**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul, 2016.
- Osmanoğlu, Ömer: Cook, Pam: **Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema**, Abingdon: Routledge, 2005.
- Connerton Paul: **Toplumlar Nasıl Anımsar?** Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014.
- Cross, Gary: **Consumed Nostalgia: Memory in The Age of Fast Capitalism**, Columbia University Press ,Newyork,s.6 2015.
- Çavuş, Ufuk: **Anayurt Oteli ve Yeni Türkiye Sineması Yönetmenlerinin Taşra'ya Yönelimi**, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul, 2019.
- Çini, Pelin: **İkimizi de Aynı Doktor Doğurttu**, Milliyet Gazetesi <https://l24.im/VPQU6> 2011.
- David R. Shumway: **Rock'n Roll Sound Tracks and the Production of Nostalgia**, Cinema Journal, Vol.38, No.2, , s.39. 1999.

- Davis, Fred: **Decade Labeling: The Play of Collective Memory and Narrative Plot**, Symbolic Interaction. Vol.7, No.1, 1984, ss.15-24.
- Davis, Fred: **Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia**. Free Press, New York, 1979.
- Draaisma, Douwe: **Bellek metaforları zihinle ilgili fikirlerin tarihi**, Metis, İstanbul, 2014.
- DeFalco, Amelia: **A Double-Edged Longing: Nostalgia, Melodrama and Todd Haynes's Far From Heaven**, Iowa Journal of Cultural Studies. Vol.5, ss.26-39. Fall 2004.
- Demir, Sertaç, Timur.: **The Stranger to Time: What a Collector Stands for in a Hurried Society**, Human Studies, Springer Netherlands, March Volume 40, [Issue 1](#), pp. 43-59. 2017.
- Doğan, Yüksel: **Reha Erdem Sineması'nda Uzam, Zaman ve Bellek**, Akdeniz Üniversitesi, Antalya, 2018.
- Elsaesser, Thomas; Buckland, Warren: **Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis**, Hodder Education Publishers, 2002.
- Erdoğan Bilginer Şeyma: **Toplumsal Bellek ve Medya**, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2013.
- Erdoğan, Yılmaz; Sorak Ömer Faruk: (Yönetmen, Senarist), **Vizontele [Film]**, TR, BKM, 2001.
- Erksan, Metin: **Türkiye'de Entelijansiya Yok**, Hil Yayınları, İstanbul, 1985.
- Esen, Kuyucak, Şükran: **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, Beta Basım Yayım, İstanbul, 2000.
- Esen, Kuyucak, Şükran: **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, Agora Ktiaplığı, İstanbul, 2010.

- Evren, Burçak: **Sigmund Weinberg, Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam**, Millet Yayınları, İstanbul, 1995.
- Evren, Burçak: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı Filmini Gören Bir Tanık, **Antrakt**, Sayı: 75-76, 2003.
- Eysenck Cognitive psychology: A student's handbook (6th ed.).
Michael W; **Psychology Press**, UK. 2010.
- Keane Mark T:
- Flew Antony: **Felsefe Sözlüğü**, Yeryüzü Yayınevi, Ankara, 2005.
- Ferro, Marc: **Sinema ve Tarih**, Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- Goldstein, E. **Bilişsel Psikoloji**, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2013.
- Bruce:
- Görücü, Fatma, **Kolektif Hafızanın Oluşmasında Medyanın Rolü: 28 Şubat**
Betül: **Haberleri Üzerine Bir İnceleme**, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, 2019.
- Hafıza Çalıştayı www.hafizacalistayi2011.files.wordpress.com 11 aralık 2020
- Halbwachs, **Hafızanın Toplumsal Çerçevesi**, Heretik Yayıncılık, Ankara, 2016.
- Maurice:
- Hobsbawm **Geleneğin İcadı**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006.
- Eric; Ranger
- Terence:
- Hutcheon, **Postmodern film?**, Peter Brooker ve Will Brooker (Ed.).
Linda: Postmodern After-Images, A Reader in Film, Television and Media içinde. New York, London: Arnold, ss. 36-42. 1997.
- Huyssen, **Alacakaranlık Anıları**, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.
- Andreas:
- Irmak, Çağan: (Yönetmen, Senarist), **Dedemin İnsanları [Film]**, TR. Most production, Ay Yapım, 2011.
- İnce, Başaran, **Toplumsal Hatırlama/Unutma Sürecinde Basın: Kolektif**
Gökçen: **Siyasi Belleğimizdeki Cumhuriyet Tasavvuru**, Ege Üniversitesi, İzmir, 2010.

- Jameson, Fredric: **On Magic Realism in Film**, Chicago Journals, Vol.12, No.2, s.310. 1986.
- Jameson, Fredric: **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, 2011.
- Jameson, Fredric: **Nostalgia for the Present, Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism içinde**, Durham: Duke University, 1991.
- Janelle Wilson: **Remember When...’ A Consideration of the Concept of Nostalgia**, et Cetera, Aktaran: Yeung, s.94 . Vol.56, No.3, , s.295 Fall 1999.
- Jowett Garth [O'Donnell](#) Victoria: **Propaganda ve İkna**, Artes Yayınları, İstanbul, 2017.
- Karabey, Tekin, Ayşe: **Güncel Sanatta Bir Kültürel Bellek Olarak Terkedilmiş Alan**, Gazi Üniversitesi, Ankara, 2020.
- Kılınçarslan, Özgül, Rabia: **Günümüz Sanatında Zaman Ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları**, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2007.
- Kıraç, Rıza: **Sinemanın ABC’si**, Say Yayınları, İstanbul, 2012.
- Kahn, Fritz: **Das Leben Des Menschen**, 1929.
- Meusburger, Peter: **Knowledge, cultural memory, and politics**. In: Meusburger, P., Heffernan, M. and Wunder, E. (Eds.): Cultural memories. The geographical point of view. Knowledge and Space 4, Dordrecht: Springer, pp. 51-72. 2011.
- Natali, Piason, Marcos: **History and the Politics of Nostalgia** Iowa Journal of Cultural Studies Vol.5 10-25 2004.
- Onaran, Alim Şerif: **Sinematografik Hürriyet**, İçişleri Bakanlığı Tetkik Kurulu Yayınları, Ankara, 1968.
- Onaran, Alim Şerif: **Lütfi Ö. Akad**, Afa Yayınları, İstanbul, 1990.
- Onaran, Alim Şerif: **Türk Sineması 1. Cilt**, Kitle Yayınları, Ankara, 1994.

- Ormanlı, Okan: **Türk Sinemasında Geçiş Dönemi ve Toplumsal Altyapısı (1939-1950)**, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2006.
- Ökten, Zeki: (Yönetmen), **Güle Güle, [Film]**, TR. UFP, 2000.
- Özaloğlu, **Bir Varmış Bir Yokmuş**, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Serpil: 2017.
- Özbudun, Sibel: **Ayinden Törene - Siyasal İktidarın Kurulma ve Kurumsallaşma Sürecinde Törenlerin İşlevleri**, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1997.
- Özön, Nijat: **Sinema-Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, Hil Yayınları, İstanbul, 1985.
- Özön, Nijat: **Karagözden Sinemaya 2. Cilt**, Kitle Yayınları, Ankara, 1995.
- Öztürk, Esra: **Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye'nin Toplumsal Hafızası**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
- Parker, Lan: **Deconstructing Social Psychology**, Routledge, London, 1990.
- Shotter, John:
- Patton, Michael, **How to use qualitative methods in evaluation**, Newbury Park, Quinn: CA: Sage, 1987.
- Paul, Grainge: **Monochrome Memories, Nostalgia and Style in 1990s America** University of Nottingham, UK, 2000.
- Peter Brooker: **Postmodern After-Images, A Reader in Film, Television and Media**, New York, London: Arnold, s.21. 1997.
- Will Brooker:
- Pınarbaşı, Fatih; **Retro Marka Deneyiminin Yeniden Satın Alma Niyeti ve Aysuna, Ceyda: Marka Bağlılığı Yaratmadaki Rolü**, International Journal of Research in Business and Social Science (2147-4478) 6(2):13, 2017.
- Platon: **Yasalar**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2007.
- Pösteği, Nigar: **Sinema Salonlarının Dönüşümünde Bellek ve Mekân İlişkisi**, www.academia.edu/3633143/ (Erişim Tarihi: 22.01.2021).
- Püsküllüoğlu, **Türkçe Sözlüğü**, Can Yayınları, İstanbul, 2008.
- Ali:

- Reisenwitz, T. **Nostalgia Advertising and The Influence of Nostalgia** H; Iyer,R; **Pronesss**, The Marketing Management Journal,Fall, 14(2), 55-66. 2004.
- Cutler, B.: 66. 2004.
- Ricoeur, Paul: **Hafıza, Tarih, Unutuş**, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.
- Scognamillo, **Türk Sinema tarihi**, Kabalcı Yayınları, Aakara, 2010.
- Giovanni:
- Sevinç, Depeli, Görsellik ve kültürel bellek ilişkisi: Göçmenin evi, **Kültür ve Gülsüm: İletişim Dergisi**, (13):9-39. 2010.
- Sorak Ömer (Yönetmen, Senarist), **Aşk Tesadüfleri Sever [Film]**, TR. Böcek Faruk: Yapım, 2011.
- Spengler, **Screening Nostalgia**, <https://124.im/5wd> Çevrimiçi 15. 02. 2021.
- Christine:
- Suner, Asuman: **Hayalet Ev**, Metis Yayınları, İstanbul, 2015.
- Susam, **Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015.
- Asuman:
- Susan Stewart: **On Longing**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, s.145 Aktaran: Boym, s.88. 1985.
- Tecimer, Ömer: **Sinema Modern Mitoloji**, Plan B Yayıncılık, İstanbul, 2005.
- Tezgören, Karlı, **2000’li Yıllar Türk Sinemasında Tepkisel Bir Tarz Olarak Ayla: Melodram**, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2018.
- Tulving, Endel: **Elements of Episodic Memory**, Oxford Press, New York, 1983.
- Türk Dil **Türkçe Sözlük**, TDK, Ankara, 1998.
- Kurumu:
- Ural, Ayhan; **Bilimsel Araştırma Süreci ve SPSS ile Veri Analizi**, Detay Kılıç, İbrahim: Yayıncılık, Ankara, 2011.
- Volcic, Zala: **Yugo-Nostalgia: Cultural Memory and Media in the Former Yugoslavia**, Critical Studies in Media Communication, 24 (1), 21-38. 2007.
- Yeh, Hsın-Yı: National identity, collective memory, and mnemonic engineering- Inventing A Chinese Nationality from 1949

Through 1987. <https://l24.im/JSWp> Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021.

Yeung, Liu **The Politics of Nostalgia: Explorations of Home, Homeland and Identities in the Context of an Accented Cinema**, The University of Hong Kong, 2004.



ÖZGEÇMİŞ

Eğitim Bilgileri

Üniversite (Doktora): İstanbul Üniversitesi
2018-2022 Radyo Sinema Televizyon

Üniversite (Yüksek Lisans): Ordu Üniversitesi
2016- 2018 Sinema Televizyon Bölümü

Üniversite (Lisans): Mersin Üniversitesi – Örgün Öğretim
2004-2009 İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

İş Tecrübeleri

2006 – “Beynelmilel” Sinema filmi

Görev: Ses asistanlığı

2007 - TRT Çukurova Bölge Müdürlüğü: Stajyer – MERSİN

2008 – “Aşk Tutulması” Sinema filmi

Görev: Ses asistanlığı

2008-Radyo Tiyatrosu “Asansör”

Senaryosu Öğretim Görevlisi Cezmi Koca’ya ait eserin efektörlüğünü ve yardımcı yönetmenliğini yaptım.

2010 – “Geniş Aile” Televizyon Dizisi - Kanal D

Görev: Ses asistanlığı

2010 - Digitürk Lig Tv Reklam Film

Görev: Ses asistanlığı

2010 – “Engelleri Kaldır” Tanıtım Filmi

Görev: Ses asistanlığı

2010 – “Toplu Hayat” Televizyon Dizisi - TRT Okul

Görev: Ses operatörü

2011 - Avea Müşteri İlişkileri Reklamı

Görev: Ses asistanlığı

2011 - Tivibu Reklamı

Görev: Ses asistanlığı

2011 - Pınar Krem Peynir Reklamı

Görev: Ses asistanlığı

2011 – “Dedemin İnsanları” Sinema Filmi

Görev: Ses asistanlığı

2011 – “Keşanlı Ali Destanı” Televizyon Dizisi - Kanal D

Görev: Ses asistanlığı

2012 - “Patriot-Scut” Kısa Film

Selim Akgül’ün Kültür Bakanlığı destekli kısa filmde ses operatörü olarak çalıştım.

2013- Korsana Hayır Kamu Spotu

Orhan Gencebay’ın da oynadığı korsana hayır kamu spotunda ses operatörü olarak çalışım.

2013-Borsa İstanbul Reklam Filmi

İMKB'nın isminin değişmesi Borsa İstanbul olması ile alakalı reklam filminde ses operatörü olarak çalıştım.

2013-Değirmen (kısa film)

Bünyamin Duranoğlu'nun yönettiği Kùltür Bakanlığı destekli kısa film de ses operatörü olarak görev yaptım.

2013-İNG Bank Eski köye yeni adet Reklam Filmi

Bu reklam filminde Boom operatörü olarak görev aldım.

2013-Sinpaş GYO Altın Oran reklam Filmi

Bu reklam filminde boom operatörü olarak görev yaptım.

2014 -Türkcell Sùnnet Reklam Filmi

Bu reklam filminde boom operatörü olarak görev yaptım.

2014- İncir Reçeli 2 Sinema Filmi

Sinema filminde boom operatörü olarak çalıştım

2014-Arko Nem Reklam Filmi

Bu reklam filminde ses operatörü olarak görev aldım.

2014-Pepsi Ramazan Reklam Filmi

Bu reklam filminde ses operatörü olarak çalıştım.

2014-Lays Yiyin Gari Reklamı

Bu reklam filminde ses operatörü olarak çalıştım.

2014-Cafe Breno Reklamı

Bu reklam filminde ses operatörü olarak çalıştım

2014-Mosder Reklamı

Bu reklam filminde ses operatörü olarak çalıştım

2014-Migros Reklamı

Bu reklam filminde ses operatörü olarak çalıştım

2015- Kocan Kadar Konuş Sinema Filmi (BKM)

Bu Sinema filminde ses asistanı olarak çalıştım.

2015-Yapı ve Kredi Bankası Reklam Filmi

Bu reklam filminde ses asistanı olarak çalıştım.

2015 Radyo Tiyatrosu “Asansör”

Senaryosu Öğretim Görevlisi Cezmi Koca’ya ait eserin yönetmenliğini yaptım.

2015-2017 Hitit Üniversitesi Radyosu “Radyo Hitit”

Üniversite radyosunda **Genel Koordinatör ve Programcı** olarak görev yaptım.

2019- Araştırma Görevlisi- Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi