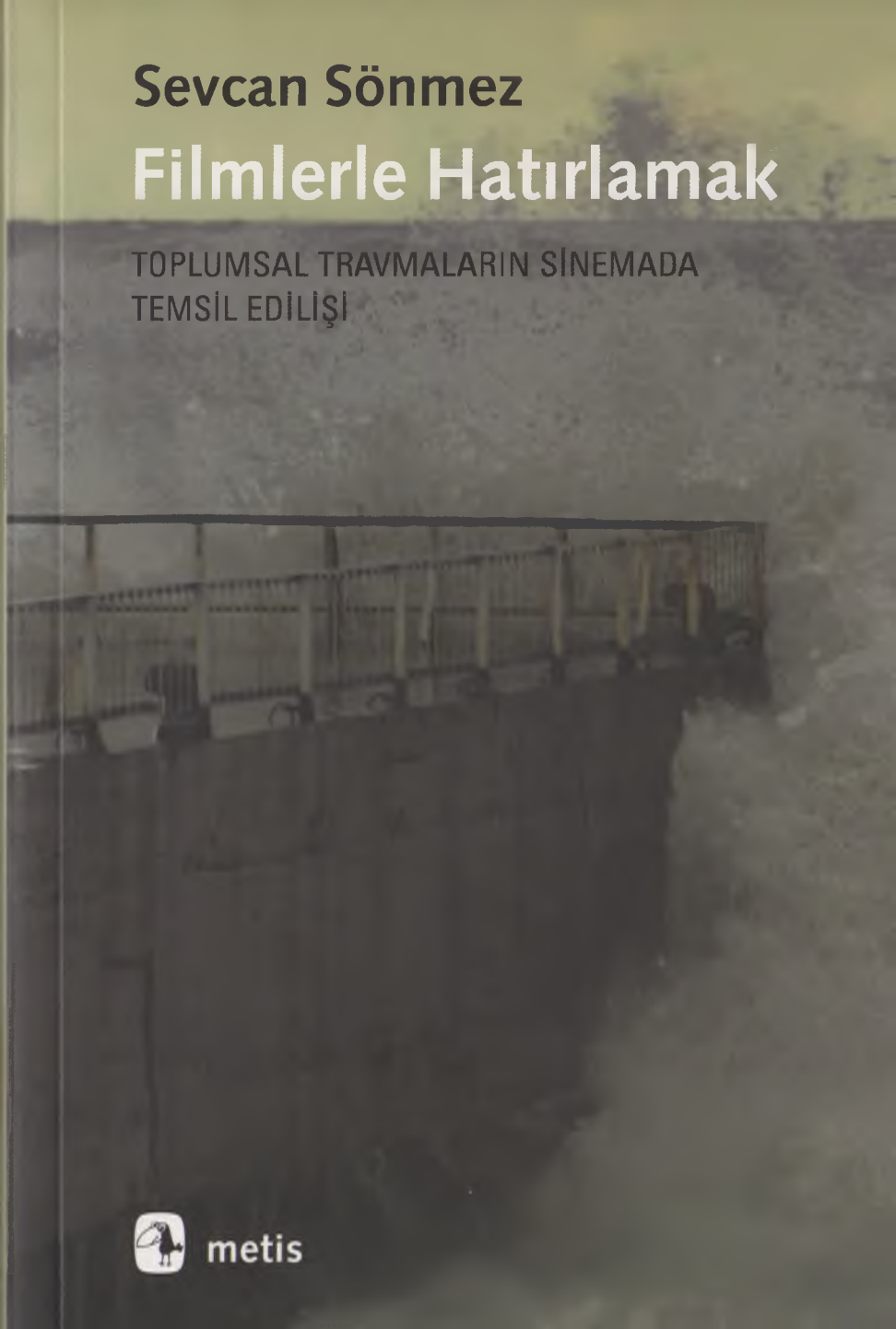


Sevcan Sönmez

# Filmlerle Hatırlamak

TOPLUMSAL TRAVMALARIN SİNEMADA TEMSİL EDİLİŞİ

metis

Sevcan Sönmez

# Filmlerle Hatırlamak

## Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi

1983 doğumlu. 2006'da Anadolu Üniversitesi, İletişim Fakültesinden mezun oldu. Aynı üniversitede Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalı'nda, 2012 yılında bu kitabına temel olan "Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller" adlı doktora tezini verdi. 2008 yılından bu yana Yaşar Üniversitesi'nde çalışmaktadır. İlgi alanları son dönem Türkiye Sineması, sinema sosyolojisi, Avrupa sineması, toplumsal cinsiyet ve kültürel çalışmalardır. Bianet ve diğer portallarda ve kimi sinema dergilerinde film eleştirileri ve yazıları yayınlamakta, bir yandan da akademik çalışmalarına devam etmektedir. Çeşitli uluslararası dergilere makaleleriyle katkıda bulunmaktadır. Robert McParland'ın hazırladığı *Film and Literary Cinema* adlı kitapta "Modernizm, Bellek ve Sinema" başlıklı makalesiyle yer almıştır.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema

Filmlerle Hatırlamak
Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi
Sevcan Sönmez

© Sevcan Sönmez, 2014
© Metis Yayınları, 2014

İlk Basım: Ekim 2015

Yayıma Hazırlayan: Eylem Can, Semih Sökmen

Kapak Fotoğrafı:
*Sonbahar*, Özcan Alper, 2008 filminden.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No: 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-003-8

Sevcan Sönmez

# Filmlerle Hatırlamak

## TOPLUMSAL TRAVMALARIN SİNEMADA TEMSİL EDİLİŞİ

metis

# İçindekiler

Teşekkür 9

Giriş 11

Yası Tutulmamış Acılar:
*Gelecek Uzun Sürer* 25

Sesin ve Sözün Olmadığı Yer:
*Yazı Tura* 41

Biz Bir Şey Görmedik Ya Siz?
*Press* 53

Anlatı ve Söylem:
*Işıklar Sönmesin* 65

Aynı Travmaya Farklı Bir Diyalog Denemesi:
*Nefes* 83

Geride Bırakılanlar veya Bırakılamayanlar:
*Salkım Hanım'ın Taneleri* ve *Güz Sancısı* 99

İşkence, Travma ve Şok:
*Eve Dönüş* 121

Doğa Unutturabilir mi Acıları?
*Sonbahar* 131

Sonuç Yerine:
Hesaplaşılabilir mi?
Temize Çıkmak Mümkün mü? 139

Kaynakça 155

# Teşekkür

Hatırlama ve unutma, kendimi bildim bileli benim için önemli bir mesele olmuştur. Sinemayla daha derin bir bağlantı kurmaya başladığım doktora sürecimde, Türkiye'nin ilgiyle takip ettiğim son dönem politik sinemasını irdeleyecek bir çalışma yapma isteğiyle yola çıktım. Sinema, ideoloji ve temsil benim için anahtar kelimelerdi. 2010'lu yıllarda tamamladığım doktora tezimi yeniden bir kitap olarak yazmam, yoğun bir çalışma sayesinde gerçekleşti. Sinemada toplumsal bellek ve travmalara eğilirken, zihnim henüz netleşmemişken, politik sinema ve hafıza gibi konular arasında oradan oraya savrulurken, hep elimin altında duran, her seferinde hayranlıkla baktığım bir kitabı anmalıyım: Asuman Suner'in *Hayalet Ev*'i benim için çok önemli bir ilham kaynağı oldu. Başka kitaplar da var elbette ama *Hayalet Ev*'in bende çok farklı bir yeri var. Öte yandan her zaman gıpta ettiğim bu kitabın editörüyle çalışma fırsatım olabileceği, ilk kitabım olacak bu çalışmanın Metis'te yayımlanacağı o günlerde aklımın ucundan geçmezdi. Bu noktada sevgili Semih Sökmen'e teşekkür etmeliyim: Akademik dile alışmış bir insan olarak yazdıklarımı kitap formatına dönüştürmek için gereken uzun ve yıldırıcı yolda bana önerileriyle yol göstermeseydi ve yapıcı yaklaşmasaydı eminim bu işten vazgeçerdim.

Öğrencilik yıllarımdan itibaren bana her zaman destek olan, aynı zamanda doktora tez çalışmamı birlikte yürüttüğüm Prof. Dr. Gülseren Yücel'in benim üzerimde emeği büyüktür. Hem üniversite yıllarımda tanıdığım hem de akademik yaşamıma başladığım Yaşar Üniversitesi'nde tanıdığım, burada ismini sıralayamayacağım tüm hocalarımın bana önemli katkıları olmuştur. Hepsine teşekkür ediyorum.

Aile ortamının ve akademik çalışmaların birlikte yürütülmesi çoğu zaman oldukça zordur. Ben bu tezi henüz yazmaya başlamışken bir bebek sahibi oldum. Asya dünyaya, biz ona alışmaya çalışırken benim geçirdiğim uykusuz geceler daha çok tezimi bitirmek içindi. Aradan bir süre geçti, bu kitabı yazmaya başladım. O sırada bir de Vera geldi hayatımıza ve böylece tam bir şenlik ortaya çıktı. İşte bu süreçte eşim Cenk Sönmez de büyük bir teşekkürü hak etti. Bizim ülkede fazla eşine rastlanmaz bir erkek olan bu insan benim bu çalışmaları yapabilmemde en büyük destek oldu. Elbette tüm yaşamı boyunca verdiği emek için ise Annem'e ne desem azdır.

*Temmuz 2015, İzmir*

# Giriş

Hatırlamak, insanın ve toplumun en temel gereksinimlerinden biri. Geçmişi hatırlamak bugünü ve yarını kurmak için çok önemli. Bellek, insanın aynı zamanda tarih bilincini oluşturuyor ve onu dünya üzerinde yaşayan başka canlılardan ayırıyor. Nietzsche bunu, "hayvan yalnız 'şimdi'yi yaşar, onun geçmişi, geleceği yoktur, o tek boyutlu bir zaman içindedir. Oysa insan bilinçli bir tarih varlığıdır, sürekli gelişen, boyuna kendini besleyerek yenileyen bir özün taşıyıcısıdır," sözleriyle vurgular (2009: 24). İnsanı doğadaki diğer canlılardan farklılaştıran bellek birçok araştırmacının ve yazarın altını çizdiği üzere toplumsaldır. Toplumsal bellek çalışmalarının öncülerinden Halbwachs, bir toplumun geçmişe ait olaylarla, geçmişte bıraktığı izlerle tanışık olmasının, zaman akışı içerisinde geri gidebilmesi demek olduğunu belirtmekte ve o toplumun kalıcılık göstermesinde, var olmasında ve kendinin bilincinde olmasında belleğin taşıdığı önemi vurgulamaktadır (2007: 75). Bellek meselesinin oldukça geniş, yüzyıllardır üzerine kafa yorulmuş bir alan oluşu ve birçok disiplinle bir arada ele alınabilmesi bu konuda çalışma ve araştırma yapmayı son derece cazip bir hale getiriyor. Diğer yandan güncel toplumsal dinamikler, siyasi olaylar ve gündelik yaşam pratikleri içindeki deneyimlerimiz de bu alanda söz söylemenin ne kadar gerekli ve önemli olduğunu ortaya koyuyor.

Türkiye'de 2013 Haziranı'nda Gezi Direnişi sırasında yaşananlar toplumsal bellek-iktidar-medya-sanat arasında nasıl inanılmaz ilişkiler olduğunu yakından deneyimlememize yol açtı; böylece toplumsal bellek-travma-hatırlama-unutma konularını incelemenin önemini bir kez daha hissettim. Direnişin ülkede hükümete ve iktidara yönelik bir başkaldırıya dönüştüğünde olayların nasıl hızlı bir şekilde kanlı bir

bastırmayla sonlandırıldığına tanık olduk. Bu süreç elbette Türkiye'de olsun dünyanın birçok yerinde olsun, önceki kuşaklar tarafından deneyimlenmiş sayısız toplumsal travmaya bir örnekti; ama benim için bu kez doğrudan canlı yaşandığım, bizzat tanık olduğum bir süreç oldu.

Bir süredir üzerinde çalıştığım, doktora tezimin de konusu olan toplumsal travmalarla ilgili okuduğum kitaplarda yazılanların gerçek hayatta gözümün önünde tekrarlanıyor olması, itiraf etmeliyim, benim için işin en ilginç yanıydı. Kitap çalışmamda bu yazarlardan şöyle alıntılar yapıyordum: "... totaliter rejimlerde, bilinçli olarak ve baskıcı yöntemlerle unutturma, yaşanan olayları yok sayma, konuşulmasını yasaklama gibi yöntemlerin kullanılması..." ve devamında sanatın, sinemanın bunlarla olan ilişkisini kuruyordum. Tüm bunların dünyanın çeşitli ülkelerinde yaşandığına ilişkin örnekler olduğu gibi Türkiye'de de baskılar, katliamlar, acı yüklü travmalar çoktu ve iktidarların bunlar karşısında nasıl tutum aldıklarını biliyordum. Ne var ki bilmekten bilmeye ciddi bir fark vardı: Bire bir yaşamak, "tanık olmak", içinde olmak ve yorumlayabilmek bambaşka bir bağlam oluşturdu. Elbette iktidarın medya üzerindeki baskısı, olaylar yaşanırken medyanın sessiz kalışı, sokaktaki insanınsa buna rağmen yaratıcı alternatif oluşumları hızla keşfedip ortaya çıkarması başka bir şeyi daha gösterdi. Yaşanan olayların ileride hatırlanmaması için, yok saymanın daha kolay olması için (günümüz iletişim koşullarında artık bunun hiç mümkün olmadığını bile bile) medya-iktidar-sermaye üç maymunu oynamaya devam ediyordu. Eylemde bulunanların yanında ise en çok sanat vardı. Direniş ve sanatın her zaman yan yana olduğu ve olacağı, sokaklardaki duvar resimlerinde, duvar yazılarında, çekilen fotoğraflarda, hızla üretilip internet üzerinden yayılan video belgesellerde kendini bir kez daha gösterdi. Böyle zamanlarda, birçok alanın travmalara sessiz kaldığı, hatta toplumdaki insanların, mağdurların ve tanıkların bile sessiz kalma konusunda ısrarcı olabildikleri zamanlarda, sanat her zaman en etkili dışavurum aracı olmuştur. Bu olgu Rapaport'un belirttiği gibi, "sanatın toplumun geri kalanının sahip olmadığı kültürel ayrıcalıkla diğerlerinin yapamadıklarına, söyleyemediklerine işaret edebilmesinden geliyor. Bu, Birinci Dünya Sa-

vaşı'nın hemen ardından Alman Dışavurumcu sanatından örneklerde, ya da Picasso'nun İspanya İç Savaşı'nın travmalarının acısına bir karşılık olan *Guernica*'sında bulunabilir" (2002: 233). Travmaların ve yaşanan acıların sanatla dışavurulmasına hem dünden hem bugünden birçok örnek eklemek mümkün.

Sinemanın, kitle iletişim araçlarının, genel olarak kitlelere hitap eden görsel, işitsel araçların önemi her dönemde olduğundan belki daha da belirgin hale geldi. Draaisma'nın *Bellek Metaforları*'nda (2007) söylediği üzere belleğin kaydetme işlevi oldukça eski tarihlerden itibaren görüntü kaydına, insan beyni de tıpkı bir film makinesine benzetilmekteydi. Hatırlamanın bu anlamdaki sinematografik yanı, sinema-toplumsal bellek ilişkisini kurarken etkili bir metaforik bağ oluşturuyor. Evet, sinema bir eğlencelik, bir hikâye anlatım aracı, kitleleri manipüle etmenin en etkili araçlarından biri, bir endüstri ve bir ideolojik aygıt, ve Adorno'dan beri biliyoruz ki kitle iletişim araçlarının en önemli işlevi ideolojik yönleri.

Türkiye sineması 1990'lı yılların ortalarından itibaren yeni anlatılar ve konularla yeni bir evreye girdi. Sinemanın yeni anlatıları, yeni yönelimleri, "yeni" ifadesi de özellikle vurgulanarak çokça konuşuldu, yazıldı çizildi. Yeni Türk sineması dendi, Türk sinemasının Yeni Dalgası, Yeni Sinemacılar ve nihayet Yeni Türkiye sineması dendi ve bu "yeni" ciddi anlamda bir tazelenme getirdi sinematografik üretime. Zahit Atam'ın bu yenilenmeyi derinlemesine incelediği ve dönemselleştirdiği *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması* kitabının da burada katkısı büyük oldu elbette. Velhasıl bir "Türkiye" sinemasından bahseder olduk. Başlı başına bu yönelim birçok konuya ilişkin sorgulama ve tartışmaları başlattı. Türkiye sineması artık bu çokuluslu, çokkültürlü toprakların gerçeklerine atıfta bulunuyordu. Ana akımdan kopuştu bu; yıllarca görmezden gelinenin görülmeye başlaması demekti. Milliyetçi, militarist, ataerkil, ayrımcı egemen düşünceyi sorgulayan, sarsan bir sinemaydı. Sözü edilmeyen, yıllarca bastırılarak, yok sayılarak büyütülmüş sorunların sinema aracılığıyla tartışılması demekti. Etnik meselelerin filmlerde dile getirilmesi, tüm etnik ayrımlara, travmalara el atmak, bunları araştırmak demekti. Azınlıkların tarihin derinliklerine gömülü acılarına bir ses vermekti. Yüce ve

ulu değerlerin sorgulanması, yeni anlamlandırmalara kapı açılması ve alışılagelen temsil biçimlerinin alaşağı edilmesi demekti tüm bunlar. Aslında diyebiliriz ki bunlar sonuçta toplumsal hafızayı deşmek, eşelemek anlamına geliyordu.

Neler vardı peki bu toplumsal hafızanın karanlıklarında, sonsuz dehlizlerinde? Güneydoğu'da yıllardır yaşanmış binlerce faili meçhul mü? İşkence edilip sokaklara terk edilen insanlar mı? Kaybolan ve yıllarca ne ölüsü ne dirisi bulunabilenlerin ailelerinin çektiği acılar mı? Cumartesi Anneleri'nin çığlıkları mı? Etnik kökeni, dini kimlikleri ya da cinsel yönelimleri nedeniyle baskıya ve zulme uğramışların hikâyeleri mi? 6-7 Eylül Olayları, Varlık Vergisi Kanunu mu? Mübadele süreci ve sonrasında yaşananlar mı? Darbelerle yo(ğ)rulmuş bu topraklarda 12 Mart, 12 Eylül mü? Çorum Katliamı, Maraş Katliamı, Gazi Mahallesi Olayları mı? Dersim mi? Sivas Katliamı mı? Hangisi? İşkence edilerek öldürülen gazeteciler mi? Ya da Gezi Parkı Direnişi'nde öldürülen gencecik insanların hikâyeleri mi?.. Yoksa şimdi böyle sıralarken hemen aklımıza gelmeyen, "unuttuğumuz" başka olaylar mı?

Toplumsal hafıza oldukça geniş bir kavram aslında, çünkü birçok bileşeni olan topluma dair politik, sosyal, ekonomik meselelerle bağlantılı, gündelik hayatla, sanat pratikleriyle etkileşim içinde birçok altbaşlığı olan bir kavram. Zaten topluma dair olmayan, hafıza sınırları dışında kalabilecek olan nedir diye sorguladığımızda her şeyin iç içe olduğunu görüyoruz. Fakat sinema ve sözünü ettiğim konular bağlamında baktığımda gördüğüm, toplumsal hafızada en önemli meseleler, acı veren taraflar, bastırılarak, yok sayılarak derinleşmiş yaralar, yıllarca konuşulmayan, yüzleşilemeyen ve bu nedenle daha da derinlere inen ve iyileşmeyen travmalar. Toplumsal hafızada en çok bastırılanlarsa, iktidar eliyle üstü örtülen, yası tutulamamış acılar, kayıplar... Freud yastan bahsederken yası tutulmayan olaylarda insanların asla iyileşmeyeceğini vurguluyor. Peki çoğu zaman yas tutmanın bile yasaklandığı bir ortamda travma anlatısının oluşması mümkün mü, ya da ne kadar mümkün? Bunun için bir ihtimal, bir alan, oldukça da önemli bir alan var aslında. Anlatılar acıların dile getirilmesine yardımcı olan önemli bir alan oluşturur; konuşmak ve anlatmaya başla-

mak, yas tutmaya ve geçmişle yüzleşmeye ve bir adım ileri giderek geçmişle barışmaya olanak sağlar.

Bu kitapta Türkiye sinemasında toplumsal belleğin tezahürlerine ve travmatik anlatılara odaklanıyorum. Yeni Türkiye sinemasının anlatıları içinden 1996-2011 yılları arasında yapılmış filmleri seçtim. Bu filmlere de Mithat Sancar'ın kavramını kullanarak "geçmişle hesaplaşma filmleri" diyorum – en azından hesaplaşma çabasında olan filmler! Belli konularla sınırlı kalmamak için farklı konulara odaklanan kurmaca filmlere bakmak istedim. Bu perspektifle belirlediğim filmler şunlar: *Işıklar Sönmesin*, Reis Çelik (1996), *Salkım Hanım'ın Taneleri*, Tomris Giritlioğlu (1999), *Yazı Tura*, Uğur Yücel (2004), *Eve Dönüş*, Ömer Uğur (2006), *Sonbahar*, Özcan Alper (2008), *Güz Sancısı*, Tomris Giritlioğlu (2009), *Nefes*, Levent Semerci (2009), *Press*, Sedat Yılmaz (2010), *Gelecek Uzun Sürer*, Özcan Alper (2011). Bu filmleri toplumsal bellek ve travma literatüründen yararlanarak incelerken bir yandan da sinematografik olarak bu meselelerin nasıl temsil edildiğine ve anlamlandırıldığına bakıyorum. Sinemada travmanın temsiline ilişkin olarak tüm kitap boyunca sormak ve yanıtlamak istediğim belli sorular var. Bunları şöyle sıralamak mümkün: Toplumsal travmatik olayların sinemadaki temsilinde eleştirel, sorgulayıcı bir yaklaşım var mıdır? Bu temsiller, travmaların ortaya konduğu, yüzleşme ve iyileşme yolunda adımlar mıdır, yoksa bağlamsız ve yüzeysel yaklaşımlarla bastıran ve unutmaya yardım eden bir nitelik mi taşırlar? Sonuç olarak sinema travmaların temsili ile toplumsal belleğin yeniden kurgulanmasında hangi temsil stratejileriyle nasıl bir işlev görmektedir? Bu çerçevede ilerleyen bölümlerde bellek ve toplumsal belleği, travmanın psikolojik süreçlerini ve toplumsal boyutunu, toplumsal belleğin iktidar ve ideolojiyle ilişkisini, sinemanın travma anlatısında hangi temsil biçimlerini kullandığını, bir filmin söyleminin nasıl inşa olduğunu irdeliyor ve genel olarak sinema, temsil ve ideoloji bağlamlarında bahsettiğim filmleri analiz ederek değerlendiriyorum.

## Bellek, Toplumsal Bellek ve Travma

Bellek insanın en önemli zihinsel işlevlerini yerine getirebilmesi için anıları, bilgiyi, her çeşit yaşantı ve deneyimi kaydeden, gerekli olduğunda ortaya çıkaran bir depodur. Belleksiz bir kimsenin hayatını sürdürmesi neredeyse imkânsızdır, düşünsel faaliyetler bir yana gündelik işler gibi temel yaşamsal gereksinimleri dahi gerçekleştirebilmek bellek sayesinde mümkün olmaktadır. Bilgin'e göre "bellek, insanın bilincinde iz bırakan şeyleri saklama ve hatırlama yeteneğidir. İnsan bu yetenek sayesinde birikim sağlar ve gelişir" (2007: 211). Belleğin bilgiyi, yaşantıları, anıları, deneyimleri saklama ve gerektiğinde geri getirme, çağırma sürecinde unutma ve hatırlama bir arada gerçekleşir. Parlette'ye göre "belleğimiz keşfettiklerimizi, öğrendiklerimizi, deneyimlerimizi, hislerimizi kaydeder ve belki de en önemlisi, zaman adını verdiğimiz garip ve açıklanamaz şeyi algılamamızı sağlar. Kısacası, belleğimizin zihnimizin tümü olmasa da büyük bir parçası olduğu kesindir" (2003:160).

Hatırlamak nedir, insan belleği nasıl işler gibi sorulara felsefi yönden bakıldığında birçok filozofun bellek meselesine kafa yorduğu, çeşitli tanımlar yaptığı görülür. Mesela Platon'da anımsama, kişiyi bilgiye götüren bir araçtır. Ruhun ölümsüz olduğunu savunan filozofa göre bilgi ruhla birlikte vardır ve yaşam boyunca kişinin öğrenme edimi de bu var olan bilginin açığa çıkmasıyla gerçekleşir. Burada da en önemli nokta anımsamak, hatırlamaktır (Barash 2007: 14). Bilgi ve bellek ilişkisi Platon'un diyaloglarından *Phaidon*'da tartışılmaktadır (Platon, 90-91). Sokrates bilginin bir anımsama olduğunu vurgularken, insanın gerçekler hakkında doğuştan gelen bir bilgiye sahip olduğunu söyler. Buna göre öğrenmek aslında hatırlamaktır, yani bilgi bir anlamda zaten zihinde var olanların anımsanmasıdır. Biri Platon'un bu yaklaşımı olmak üzere felsefede bellek ve hatırlama üzerine iki karşıt düşünce vardır. Diğeri de, Aristotelesçi düşüncedir. Aristoteles'e göre, "hatırlama ne belleğin yeniden elde edilmesi, ne de kazanımıdır. Çünkü bir şey öğrendiğimiz ya da hissettiğimiz anda her-

hangi bir belleğin yeniden elde edilmesinden söz edemeyiz (daha önceden yoktu ki), ne de her defasında ilk kez bellek kazanımından" (2004: 77). Önceden denenmiş bir olgu bellekte yer edinir. Bu daha önceden belleğe aktarılmış algı, bilgi ya da deneyim yeniden elde edildiğinde hatırlama eylemi gerçekleşir. Barash'ın ifadesiyle (2007: 15) Aristotelesçi kuramda bellek, sadece geçmiş duyu imgelerinin zihinde tutulması olarak, anımsama ise geçmiş imgelerin bilinci olarak tanımlanır; anımsama yetisi unutulmuş olan ideaları geri getirmek ve tutarlı bir biçimde birbirleriyle ilişkilendirmek amacıyla geçmiş imgeleri kullanmaya muktedirdir. Aristoteles'e göre hatırlama, geçmişte belleğe kaydedilmiş çeşitli olguların su yüzüne çıkmasıdır. "Daha önceden sahip olunan bilgi ya da algı, ya da belleğin nesnesi her ne ise, yeniden elde edildiğinde, bu şeylerden birinin hatırlanmasıdır ve belleğe sahip olmak belleğin kendi nesnesini izlemesiyle (seyriyle) gerçekleşir" (*a.g.y.* 78).

Yirminci yüzyıl düşünürü Bergson'a göre bellek, kişisel geçmiş ve deneyimlerden oluşur; anı-imgeler, öğrenilmiş bilgiler ve tasarımlarla dolar. "Gerçek bellek" diyerek yaptığı bu tanımda bellek, "Bilinçle birlikte yayılarak tüm durumlarımızı, meydana geldikleri ölçüde akılda tutar ve ardından da bunları birbirine ekler; her olguyu kendi yerine yerleştirir ve sonuç olarak bu olgunun tarihini belirler" (Bergson 2007: 113). Kişisel tarihi oluşturan, bir anlamda depo görevi gören bellek bilinçle sıkı bir ilişki içinde çalışmaktadır. Kişinin gündelik yaşam pratiklerinin saklanmasının yanı sıra, şimdiki zamanda varlık gösteren ve belleği şimdiki zamanda işleyen bir mekanizma olarak değerlendiren iki tür bellek vardır:

> Teorik olarak bağımsız iki bellek hayal edilebilir. Birincisi, gündelik yaşamımızın tüm olaylarını cereyan ettikleri ölçüde anı-imgeler biçiminde kaydeder, hiçbir ayrıntıyı ihmal etmez; her olguyu, her jesti kendi yerine ve tarihine yerleştirir. ... Belli bir imgeyi aramak için geçmiş yaşamımızın yokuşunu her tırmandığımızda bu algıya sığınırız. İkinci bellek ise ilkinden son derece farklı bir bellektir, daima eyleme dönük, şimdiki zamanın içinde bulunan ve yalnızca geleceğe bakan bir bellek. ... Yani artık bize geçmişimizi sunmaz, onunla oynar ve bellek adını hâlâ hak ediyor olması, eski imgeleri koruduğu için değil, bunların yararlı etkisini şimdiki âna dek uzattığı içindir. (Bergson 2007: 61-62)

Bu ayrım belleğin sadece geçmişin olduğu gibi muhafaza edilmesi ve durağan bir hatırlama olmadığına, kişinin kendi tasarımlarıyla şimdiki zamanda bu anılara kendine göre biçim verdiğine işaret eder. Ayrıca bunlardan biri iradi olarak işleyen, kişinin kendi iradesiyle geçmişe ulaşmak üzere başvurduğu, diğeriyse "şimdiki zaman içinde bulunan", yani irade dışı, etkin, her an canlı kalan bir bellektir. İnsanın geçmişini, birikimlerini, bir başka deyişle tarihini, kişinin iç dinamikleriyle ayrıntılı olarak inceleyen bilim dalı olan psikolojide de bellek önemli bir araştırma alanıdır. Bellek, algılama ile zihne alınan ve burada biriken imgelerden oluşan büyük bir depo gibi görülür. Bu deponun düzenleniş biçimi, bilgiye, gündelik yaşama yönelik oluşu, anlık ya da uzun süreli bellek türleri, hatırlama ve unutma olguları psikolojinin de ayrıntılı bir biçimde ele aldığı konulardır. Baddeley'in deyişiyle insan belleği, duyular yoluyla elde edilen bilgiyi depolayan ve geri çağıran bir sistemdir (1991: 13). Temel yaklaşımlara bakıldığında görülür ki, fiziksel bir imgeyi anlamlı psikolojik bir forma dönüştüren psikolojik süreçlerin doğası bellidir. Bir dizi araştırmacı tarafından kabul edilen temel çerçeve şöyledir: Duyu, algı, algılanan nesnenin kısa ya da uzun süreli belleğe gönderilmesi ve bellekten geri çağırma süreçleri. Bu işlemlerin her birinde ayrı mekanizmaların çalışması söz konusudur (Norman ve Rumelhart 1970: 19).

Bellek tanımlanırken ya da çalışma biçimi açıklanırken felsefi yorumlamanın ya da bilişsel süreçleri merkeze alarak yapılan açıklamaların yanında, bir de bilinçaltı ve hatırlama meselesi var. Psikanalizde bilinçaltı, hatırlama, çocukluk anıları, travmatik yaşantılar ve unutma kurucu önemdeki kavramlardır. Freud'un psikanalitik yaklaşımında (1986: 183-8) bilinçaltındaki olaylar, deneyimler, travmatik yaşantılar hastalık belirtisi olarak ele alınır ve hatırlamak sağaltıcı bir yöntem olarak kullanılır. Geçmişteki travmatik yaşantı birçok hastalığın altta yatan nedeni olarak değerlendirilir, bunlar ortaya çıkarılarak tedavi sağlanır. Bilinçaltı ve anılarla ilgili olarak Freud, çoğu durumda yüzeyde hatıra izi olmasa da, yüzeyin altında silinmeyecek şekilde depolanmış derin hatıra katmanları olduğuna işaret etmek için "yazboz tahtası" metaforunu kullanmıştır (Draaisma 2007: 20). Bilinçaltı, istenmeyen anıların gizlendiği, bir başka ifadeyle söylersek, travmatik

yaşantıların saklandığı bir alandır. Bilinçaltına itilmiş anılar, unutulmuş öğeler ise psikanalize temel teşkil eder. Psikanalizde bilinçaltına itilen, unutulan, özel bir öneme sahiptir. "Unutma sadece isimlerin, eşyaların, olayların unutulması değildir, aynı zamanda izlenimlerin de unutulmaları önemlidir. Unutma daima hoş olmayan bir duygu tarafından yaratılmaktadır" (Challaye 1968: 54). Jung da hatırlama ve unutmayı bilinç ve bilinçdışı alanlarında cereyan eden önemli eylemler olarak tanımlar ve bilinçaltına atma durumunu bireysel ve kolektif açıdan ele alır. Jung bilinçdışını tartışırken bireysel bilinçdışından daha fazla kolektif bilinçdışı kavramı üzerinde durur. Bennet'in ifadesiyle Jung'a göre "kolektif bilinçdışı kişisel bir kazanım değildir. Her zihin tek başına görünse de, onu diğer zihin yapılarından ayırt etmek olanaksızdır, çünkü tüm zihinlerin ortak bir temeli veya oluşum süreci vardır. İşte Jung buna 'kolektif bilinçdışı' adını vermiştir" (Bennet 2006: 70). Jung bu kavramla belleğin toplumsal yanını vurgularken bunun da en az bireysel bellek kadar önemli olduğunu dile getirmektedir.

Belleğin toplumsallığı, Maurice Halbwachs'ın da *On Collective Memory* (Kolektif Bellek Üzerine) kitabında önemle vurgulandığı bir noktadır. Halbwachs, öncelikle bireysel hafızanın kolektif belirlenimini, yani bireysel hafızanın bile toplumsal nitelikte olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Onun yaklaşımında en kişisel anılar bile, sadece sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden yapılanır (aktaran Sancar 2010: 40, 41). Halbwachs'ın belirttiği üzere "toplumsal bellek verili değil, sosyal olarak inşa edilen bir nosyondur" (1992: 22). Toplumsal belleğin, bir topluluğa bağlı olmayı niteleyen bir yanı vardır. Kişinin tek başına, kendi kendine varoluşunun dışında, bir grupla, toplulukla olan ilişkisi ve bu ilişkinin ortaya çıkardığı bakış açısı, ortak değerler dizgesiyle oluşan bir bellek ve hatırlama biçimidir toplumsal bellek. Halbwachs'ın toplumsal bellek üzerine yaptığı vurgu sosyal gruplara büyük bir önem atfetmektedir.

> Bir toplumda ne kadar çok grup ve kurum varsa o kadar da kolektif bellek vardır. Sosyal sınıflar, aileler, kuruluşlar, birlikler ve sendikalar uzun zaman sürecinde üyelerinin oluşturmuş olduğu ayırt edici belleklere sahiptirler. Hatırlayan elbette grup ya da kurumlar değil bireylerdir; fakat bu birey belirli

bir grup bağlamı içerisinde konumlanmış, geçmişi bu bağlamda yeniden üreten bir bireydir. (1992: 22)

Belleğin toplumsal yanını, bireysel ve toplumsal bellek ayrımı yapmanın anlamını ve işlerini sorgulayan birçok araştırmacı da Halbwachs'ın görüşüne katılmaktadır. Toplumsal bellek grubun ortak anılarını kapsar, geçmiş deneyimler ve üzerinde uzlaşılan yaşantılar bu belleği oluşturur. Geçmişin nasıl bilineceği, hatırlanıp yorumlanacağı, o geçmişi birlikte oluşturmuş ve geçirmiş insanların birlikte inşa ettiği bir gerçekliktir. Connerton'un belirttiği gibi (1999: 10) bir toplumsal düzende varlığını sürdüren kişilerin ortak anılarının olacağı, varsayılan, örtük bir kuraldır. Eğer kişilerin anıları toplumun geçmişinden ve bu ortak anılardan farklılık gösteriyorsa, ortak deneyimleri ve ortak varsayımları bulunmaz. Bir anlamda ortak geçmişi paylaşmak demek, topluluğun üyesi olmayı kabul etmek ve o topluluğa ait kültür, kimlik, gelenekler ve inanışların onaylanması; deneyimlerle, varsayımlarla şekillenen ortak belleğin de bu şekilde kabul edilmesi demektir. Çünkü bir toplumun üyesi olmak ortak olarak inanılan değerleri de paylaşmak anlamına gelmektedir. "Bellek aynı zamanda toplumsaldır, çünkü hatırlama sosyal bir boşlukta gerçekleşmez. Bizler toplumsal grupların üyeleri olarak hatırlarız ve bu da topluluğumuz tarafından paylaşılan yaygın gelenekleri ve sosyal temsilleri benimsediğimiz ve varsaydığımız anlamına gelir" (Misztal, 2003: 12). Toplumla onun bir parçası olan insanlar arasındaki temel bağlardan biridir aslında toplumsal bellek ve birçok toplumsal olguyla yakından ilişkilidir. Roudometof'a göre "bir ulusun kolektif hafızası onun kültürel mirası ve geleneğinin bir parçasıdır; sosyal dayanışma ve kültürel uyumu üretmek üzere başvurulan simgeler dizisidir" (2002: 7).

*The Ethics of Memory* (2002, Bellek Etiği) kitabında belleğin çeşitli biçimlerini inceleyen Margalit toplumsal bellek kavramını tanımlarken iki noktanın altını çizer. Paylaşılan bellek ve ortak bellek ayrımı yapar ve toplumsal hatırlamanın ne biçimde gerçekleştiğini, hatırlama sırasında kişiler arası iletişimin nasıl bir etkisinin olduğunu örneklerle açıklar.

Ortak bellek, birleştirici bir kavramdır. Tek başlarına tecrübe ettikleri belli bir olayı hatırlayan tüm insanların belleklerini birleştirir. Eğer belli bir toplumda bunu hatırlayanların oranı belirgin olarak yüksekse o zaman bu olayın anısını "ortak bellek" diye adlandırabiliriz.

Diğer yandan paylaşılan bellek, bireysel belleklerin basit bir birleşmesi değildir. Bu, iletişimi gerektirir. Paylaşılan bellek, olayı hatırlayanların farklı perspektiflerini kaynaştırır ve bütünleştirir. Örneğin bir meydanda yaşanmış bir olayla ilgili anılarında, orada bulunan kişilerin her biri olayın yalnızca bir parçasını kendi özgün bakış açısından tecrübe eder. O sırada orada olmayanlar bu olayla o esnada orada bulunan kişilerin deneyimleri ile onların bu tecrübeyi tanımlama ve aktarma kanalları aracılığıyla bağlantı kurarlar. (*a.g.y.*, 52)

Margalit'in yaptığı ayrım, toplumsal bellek, belleğin çarpıtılması, bellek ve iletişim ilişkisi açısından önemli bir noktadır. Ayrıca birçok yazarın da belirttiği gibi, belleğin durağan olmadığını, paylaşım yoluyla yeniden üretildiğini ve değişime açık olduğunu da destekler niteliktedir. Kişilerin ya da grupların yaşanmış olayları kendi açılarından görme ve bu şekilde hafızaya aktarma işlemi, toplumsal bellekte var olan şeylerin nesnellikten çok öznelliğe yakın durduğunu ve bu nedenle çok değişken olabileceğini hatırlatmaktadır.

Toplumsal bellek konusunun 1990'lı yıllarla birlikte ilgi görmeye başlayan verimli bir çalışma alanı olduğu görülüyor. Hatırlama, unutma ve bellek konularının toplumsal düzlemde yaygınlaşarak ele alınmasının bu çağa ait sosyal, iktisadi, siyasi gelişmeler ve son yüzyılda yaşanan olgularla yakından ilgisi var. Toplumsal yaşamda veya gündelik dilde özellikle bellek ve hatırlama konusu geçtiğinde insanların hafızasının oldukça güçsüz olduğu, her şeyin çok çabuk unutulduğu eleştirisi yapılır sıklıkla. Gerek toplumsal gerekse bireysel anlamda bellek yitiminin yaşandığı, genel bir belleksizlik, ya da her şeyi çok kolay unutma durumunun aslında tersine dönmeye başladığı ise Huyssen tarafından dile getirilmiştir. Bu durumu Huyssen şöyle açıklar: "Kültürümüzde yeniliğin, geleceğe ilişkin beklentiler yerine giderek daha çok bellek ve geçmişle bağlantılandırılmasını nasıl değerlendirmeliyiz? Açık olan bir şey varsa, o da bunun ilerleme ve modernleşme ideolojisinin bariz kriziyle ve bütün bir teleolojik tarih felsefeleri geleneğinin gücünü yitirişiyle bağlantılı olduğudur" (1999:

17). Aydınlanma ile başlayarak, sanayileşme ve kentleşmeyle, teknolojik gelişmelerle, toplumsal değişim ve dönüşümle, küreselleşme ile birlikte, içinde yaşadığımız çağ büyük bir hıza ulaşmıştır. Bu hız unutmanın, hızlı tüketimin de temelini oluşturmuş, her şeyin hızlı bir şekilde yitip gitmesi durumu söz konusu olmuştur. Bellek yitimi konusunun, kapitalist kültürün ölümcül hastalığı olarak Adorno tarafından ilk kez 1930'ların sonunda dile getirildiğini belirten Huyssen (*a.g.y.*, 15) bu kavramı kendisi de kullanır ama artık kavramın bir anlamda belleğe ilişkin bir saplantı haline dönüştüğünü de belirtmeden geçmez. Sürekli olarak unutmanın eleştirildiği ve belleksizleşmenin vurgulandığı bir çağda aslında bir bellek saplantısının oluştuğu, özellikle de tarihsel birikim ve siyasal olaylarla hatırlanacak birçok toplumsal gerçeğin olduğu düşünüldüğünde, Huyssen'in belirttiği gibi bellek yitimi kültürü içinde bir bellek saplantısının ortaya çıktığı doğru görünüyor. Benzer bir biçimde Sancar da *Geçmişle Hesaplaşma, Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne* kitabında (2010), "unutma kültüründen hatırlama kültürüne" şeklindeki nitelemesiyle bu durumu vurgulamaktadır. Tarih, ulus, ulusal kimlik ve ulusal belleğin inşası sürecinde istenmeyen, rahatsız edici gerçeklerin bilerek yok sayılmasına ya da tarihin manipülatif yorumlarına sıkça rastlandığını, ancak uzun süre unutularak yok sayılan gerçekliklerin bir süre sonra bir "hafıza patlaması" şeklinde ortaya çıkacağını belirtmektedir. Bu durum bütün dünyada özellikle 1980'lerden itibaren birçok toplumda yaşanan çeşitli olaylarla, sorgulamalarla gerçekleşmeye başlamıştır ve "geçmişle hesaplaşma politikası" olarak da isimlendirilen bir geçiş, unutma kültüründen hatırlama kültürüne geçiş başlamıştır (2010: 18-19). Negatif geçmişe sahip, travmalarla örülü toplumlarda geçmişle hesaplaşmanın eninde sonunda yaşanacağı öngörülmektedir. Travmalar insanlar için en ağır ve rahatsızlık veren anılar olarak, yüzleşme ve hesaplaşma noktasında da ilk ortaya dökülecek/dökülen parçalardır. Toplumları ve geniş kitleleri etkilemiş büyük ve sarsıcı olaylar, son yirmi yılın araştırma alanı olarak birçok araştırmacının çalışmalarında yer tutmaktadır. Toplumsal travmaların toplumda nasıl etki ettiğini Eyerman şu şekilde dile getirir:

> Bir yara ya da kişilerin şiddetli duygusal acıyla karşılaşmasını içeren psikolojik veya fiziksel travmanın tersine, kültürel travma, belli bir uyum içerisinde olan bir grup insanı derinden etkileyen, dramatik bir anlam kaybı ve kimlik yitimi olarak sosyal dokuda bir yarılma meydana getirir. Bu anlamda travmanın topluluktaki herkes tarafından hissedilmiş ya da doğrudan tamamı tarafından yaşanmış olması gerekmez. (2002: 2)

Toplumsal travmanın toplumsal bellekle bağını vurgulayan Smelser'e göre, toplumsal travmanın etki ettiği bellek, kamusal olan ve grup üyeliğine dayalı bir bellektir (2004: 44). Negatif etkiyle yüklü, silinmez bir şekilde temsil edilen, bir topluluğun varlığını tehdit eden veya onun bir ya da daha fazla temel kültürel varsayımını bozan bir bellek biçimidir. "Bir kültürel travma, kültürün tamamının veya kültürün esaslı bileşenlerinden birinin ya da bazılarının altını oyan, yok eden, istilacı ve ezici bir olaya atıfta bulunur" (*a.g.y.*, 38). "Kültürel" diye nitelenen bu travmatik olaylar kültürün ve toplumun önemli parçalarını bozan ya da olumsuz etkileyen özelliklere sahiptir. Yaşanan büyük bir olayın bir toplumun temel kültürel yapısı ve değerleri üzerinde çeşitli etkileri olacağı, bu şekilde de değişime neden olabileceği, toplumsal travmanın önemli bir özelliği olarak vurgulanmaktadır. Smelser buna örnek olarak Hıristiyan toplumlarda bir çeşit kültürel travma olarak yaşanmış olan Protestan Reformu'nu verir, çünkü reform Katolik dünya görüşünün bütünlüğüne ve baskınlığına karşı temel bir tehdit olarak ortaya çıkmıştır (*a.g.y.*). Jeffrey Alexander (2004) bir toplumsal travma teorisi kurmayı hedeflediği makalesinde, toplumsal sistemde, toplumların travmatik hale gelebilecek kitlesel karmaşalar yaşayabileceklerini belirtir. Bunlar, kurumların işlevini yerine getirememesi, okulların eğitim verememesi, hükümetlerin temel güvenlik konularında başarısız kalması, ekonomik sistemin çöküntüye uğraması şeklinde olabilmektedir. Kültürel ya da toplumsal travma olarak ele alınan ve temel özellikleri toplumun bütünlüğünü bozucu, bir uyum içerisinde olan bir grup insanı derinden etkileyen, yaralayan ve anlam yitimine neden olan olaylar, Smelser'den ödünç alacağımız bir kavramla gerçekten de "istilacı" bir yapıya sahiptir. Silinmesi imkânsız, tamir edilmesi zor, yüzleşmesi ve hesaplaşılmasıysa oldukça yoğun çaba ve emek isteyen olaylardır. İşte bu noktada,

sanatın ve anlatıların işin içine girerek toplumsal travmalara ilişkin ne söyledikleri, ne yaptıkları son derece önemli hale gelir. Direnişin ve dile getirilemeyen birçok şeyin sanatla dışavurumunun mümkün olduğu görüşü üzerinden bakılabilir sinemaya ve sinematografik anlatılara. Anlatıların yardımıyla travmaların ortaya dökülmesi yüzleşmeye yardımcı olabilir, toplumsal bir hesaplaşma zemini yaratabilir. Ya da geçmişin ve belleğin çarpıtılmasına hizmet ederek travmaların daha da sertleşen yaralar, izler olarak kalmasına neden olabilir. Bunun için film anlatılarına yakından bakmak gereklidir.



*Gelecek Uzun Sürer*, Özcan Alper, 2011.

## Yası Tutulmamış Acılar: Gelecek Uzun Sürer

Çünkü anılar kuşaktan kuşağa geçmiş
ve kalıtım yoluyla büyükbabasının
anıları ona aktarılmıştı...[1]

Baskı, şiddet, korku ve ötekileştirme toplumda belirgin bir biçimde önplandaysa, çoğunluk bunu normalleştirmiş ve iktidar bunu meşrulaştırmışsa o toplumda acılar ve yaralarla örülmüş kirli bir geçmiş vardır. Bu geçmişin hayaletleri her an, her yerde gezinir: kalabalık meydanlarda, bayram günlerinde, büyük toplantılarda ya da sıradan günlük karşılaşmalarda... Acı ve korkuyla bastırılmış travmalar tekinsizlik duygusu verir insana. Türkiye tam da böyle bir coğrafya! Fazla geriye gitmeden yakın tarihe baktığımızda görebileceğimiz yüzleşilmesi gereken çok sayıda travmamız var.

1. Gabriel Garcia Marquez, *Yüzyıllık Yalnızlık*, s. 210.

Travma, tıpta, psikoloji ve sosyal psikolojide kullanılan bir terimdir. Travmanın sözcük anlamı ise "sarsıntı"dır. Bu temel anlam, sözcük farklı disiplinlerde kullanılırken genişlemiş olsa da sarsıntı, yaralanma, incinme anlamlarını korumaya devam eder. Margalit'in belirttiği gibi (2002: 125) travma kazaya veya dışsal bir şiddet olayına bağlı olarak yaşanan ciddi bedensel yara ya da büyük bir şok anlamına gelen tıbbi bir terimdir. Terim psikanalize uyarlandığında, bedensel anlamlarını korumaya devam eder, ancak ruhsal ve duygusal hasarlara atıfta bulunan sarsıntı ve şok anlamını da kazanır. Travmatik olaylar öncelikle kişide iz bırakır. Bedensel yaralar zamanla geçebilirken, ruhsal izler kalıcıdır. Bu izler toplumsal boyutta da aynı şekilde varlığını sürdürür. Toplumları, toplumun bazı gruplarını veya toplumdaki geniş kitleleri etkilemiş büyük ve sarsıcı olaylar toplumsal travmalar olarak ele alınır. Travmatik anılar, sıradan anılara ya da geçmişe ait başka üzücü olayların anılarına benzemez, ağırdır, yüzleşilmesi zordur, bilinçaltına itilmiş ve bastırılmıştır. Travmatik anıların bastırılması kişinin elinde olmadan gelişen bir süreçtir. Bununla birlikte travmatik anının zaptedilemez bir yapısı vardır; her an kendini göstermesi, bilinç düzeyine sıçrayıvermesi söz konusudur. Çünkü "korku, dehşet, çaresizlik, öfke gibi şiddetli duyguların eşlik ettiği travmatik olaylar, onları doğrudan yaşayanlar veya tanık olanların simgeselleştirerek öyküleştirmelerine direnirler. Travmanın yol açtığı duyusal imgeler ve şiddetli duyguların mekânıdır 'travmatik bellek'" (Kaptanoğlu 2009: 33). Travmatik belleğin bu özelliği travma ve travmanın tedavisi konusunda çalışan araştırmacıların odak noktasını oluşturur. Toplumsal travma ve yüzleşme meselesine odaklanıldığında da travmatik deneyimin özelliği ve iyileşme süreci önemini korumaktadır.

Judith Herman, *Travma ve İyileşme* adlı kitabında travmatik anıları, travmatik anılara sahip kişilerin psikolojik durumlarını ve travmanın iyileştirilme sürecini derinlemesine araştırır. Herman'ın sıraladığı üzere tedavide belli evreler vardır. İlk evre, güvenliğin tesis edilmesidir. Bu, kişinin yaşadığı travmayı anlatabilme noktasında kendini güvende hissetmesi için koşulların uygun olup olmamasıyla açıklanır. Yani tehdit devam ediyor, travmatik olay, şiddet uygulayan

kişinin (kişilerin) tehdidi sürüyorsa konuşmak imkânsız olacaktır. Çünkü bu koşullarda mağdur tekrar benzer olaylara maruz kalabileceğinden endişe duyar. Bu temel güven sağlandıktan sonra iyileşmenin ikinci evresi, yani travmanın hikâyesinin anlatılma süreci başlar. Hikâye anlatmak hatıraların yeniden canlandırılmasını ve bunların dile getirilmesini kolaylaştırır. Hikâyenin yeniden yapılandırılması hakikatle yüzleşmede önemli bir noktadır. Ancak yüzleşmek çok zor olduğu için mağdurların bu noktada tereddüt ve sıkıntı yaşaması sık rastlanan bir durumdur, çünkü mağdurun gerçeği anlatması yaşananların kötülüğü nedeniyle acı vericidir (Herman 2007: 207-30). Travmaya neden olan olayları, gerçekleri ortaya dökme aşamasında kişiler oldukça sancılı bir çaba içerisinde olurlar. Bu çabada hikâyenin anlatılarak yeniden yapılandırılması mağdur için onarıcı bir harekettir. Travmatik hatıraların çözülme sürecinde geçmişin dile getirilerek anlatılmasından sonraki süreç "travmatik hafızanın dönüşümü"dür. Bu da yine anlatılarak şekillendirilen ve en derin, rahatsız edici, bastırılan gerçeklerin ortaya dökülmesine yönelik diğer bir adım olarak ele alınır. Herman bu evreleri takiben iyileşmenin son evresinde "travmatik kaybın yasını tutma"yı dile getirir. Bütün bu çabalar sonunda iyileşme sürecine ilişkin şunları söyler:

> Travmanın yeniden yapılandırılması asla bütünüyle tamamlanmaz; yeni çatışmalar ve meydan okumalar, hayat döngüsünün her yeni evresinde kaçınılmaz olarak travmayı yeniden uyandırır ve deneyimin kimi yeni cephelerine ışık tutar. Bununla birlikte hasta kendi hikâyesini ıslah ettiği ve hayata katılmak için umut ve enerjisini yenilediğini hissettiğinde, ikinci evrenin temel işi tamamlanmış olur. Zaman yeniden işlemeye başlar. "Bir hikâye anlatma edimi" sonuna geldiğinde, travmatik deneyim gerçekten geçmişe ait hale gelir. Bu noktada mağdur hayatını şimdide yeniden inşa etme ve gelecek özlemlerinin peşinden gitme göreviyle yüz yüzedir. (*a.g.y.*, 254)

Herman'ın bahsettiği bu evreler, başka birçok yazar tarafından da paylaşılan yaklaşımlardır. Travmatik anıların tedavi edilme sürecinde Herman'ın öne sürdüğü evreler Freud'da da benzer özellikler taşır. Freud travma deneyiminin bastırılma, bilinçaltına itilme sürecine, bilinçaltındaki bu anıların ortaya çıkarılmasına ve yeniden kurgulama yoluyla kişinin kendi içinde uzlaşma sağlamasına odaklanır. Travma-

ların sonucu bir kayıp olduğundan, kaybedilen şeyin acısının iyileşmesi için yas tutmak gerekir. Freud bu yasın doğasını, nasıl işlediğini "Yas ve Melankoli" adlı makalesinde açıklar. Yas, nesne kaybına verilen bir tepkidir. Yani yitirilen, artık olmayan ve zorunlu olarak ayrılınmış olandır. Ondan ayrılmak gerektiğini kesin olarak talep eden bir gerçeklik sınavı söz konusu olur ve bir zamanlar sahiplenilmiş ama yitirilen bu şeyden geri çekilmeyi başarmak yas sürecini başlatır (Freud 2011: 114). Yitirilen şey yasın nesnesi konumundadır; bu, örneğin kaybedilen bir evlat ya da eş olabilir, ya da kendi bedensel bütünlüğünün bozulması sonucu bedensel ve ruhsal olarak yaşanmış kayıplar olabilir. Kaptanoğlu da yas tutmanın kişisel ve toplumsal olarak yitirilen şeyin zihinsel temsilini anımsamak, gözden geçirmek ve anlamlandırmak üzere başvurulan etkinlikler olduğunu belirtir (2009: 35). Yaşananların söze dökülmesi, simgeselleştirilerek yeniden anlatılması ve yazılmasıyla birlikte yas tutulur. Anlatılarak paylaşılan acı bir kez daha yüksek dozda ortaya çıkar ve tutulan yasla birlikte travmayla hesaplaşma geçekleşir.

Travmanın hikâyesinin anlatılması ve yasının tutulmasında, bir anlamda toplumsal bir tedavi ya da geniş bir grup terapisi işlevi görebilecek bir mecra sinema olabilir. Travmanın anlatısını oluşturmakta sinema görsel ve işitsel olarak izleyiciye sunduğu anlatılar yoluyla başka kitlesel sanatsal alanlara kıyasla daha etkilidir. Dünya sinemasında bizi travmayla yüzleştirmeyi başarmış pek çok film hatırlanabilir kolaylıkla. Savaşlar, katliamlar, işkenceler, buhranlar, tüm bunların kitleler üzerinde bıraktığı izler ya da geniş çaplı toplumsal hareketlere karşı iktidarların başvurduğu baskı ve şiddet birçok filme konu olmuştur. Bunları anlatılara dönüştürerek, kitleleri travma anlatısına dahil etmek, hesaplaşma ya da en azından sorgulamaya yardım etmek birçok ülke sinemasında başarıyla gerçekleştirilmiştir. Türkiye sinemasına baktığımızda toplumsal travma, yüzleşme ve yas konusunun ele alındığı, travmanın temsil edildiği anlatıların bir süredir gündemde olduğunu söyleyebiliriz. Mithat Sancar'ın unutma kültüründen hatırlama kültürüne geçiş betimlemesinin Türkiye sineması için de geçerli olmaya başladığı bu yeni anlatıların konularına bakıldığında kolaylıkla görülür. Toplumsal travmanın çeşitli yönleri, ül-

kede yaşanan olaylar, bunların sonuçları ve insanlar üzerinde bıraktığı etkiler hakkında yapılan filmler, çeşitli meselelerin sorgulanmasına kapı açıyor. Toplumsal travmaların sinemada nasıl temsil edildiği, bu temsillerin neye hizmet ettiği ya da edebileceği, yüzleşmeye, hesaplaşmaya, yas ve iyileşmeye olanak sağlayıp sağlamayacağı gibi konular da böylece bu çerçevede tartışılabilir hale geliyor. Yeni Türkiye sinemasında travma meselesiyle bir şekilde uğraşan filmlere baktığımızda hem anlatı-içerik ve söylem hem de biçemiyle farklılık gösteren bir film var. Tam da bu başlığı hak eden, "yası tutulmamış acıları" ortaya döküp, araştırıp, derleyip, yas tutmak için kapı aralayan bir film: *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011).

Film Diyarbakır'da başlayıp Hakkari'nin Siyasümbül Gölü kenarında biten, yıllardır travmalara mekân olmuş bir coğrafyada geçer. Erkek arkadaşı Harun, daha sonra okumasını söyleyerek bir tren yolculuğunda Sumru'ya bir mektup verir. Halkı için, özgürlük ve adalet için direnmeye gitmesi gerektiğini yazan Harun kısa bir süre sonra ortadan kaybolur. Harun'un gidişi Sumru'nun hayatında büyük bir boşluk yaratmış, bir süre sonra da bu boşluk onu Güneydoğu'ya çekmiştir. Ağıtlarla ilgili tez çalışması için önce Karadeniz'e, oradan da Diyarbakır'a gelir. Burada Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği'yle bağlantı kurarak, yerel halktan kişilerle görüşmeler yapar. Görüşülenler, bu bölgede yaşanan çatışmalar, olaylar ve baskınlarda kaybettikleri yakınlarıyla ilgili hikâyelerini anlatır, ağıtlar söylerler. Bu kayıpları dinlerken Sumru'da kendi kaybettiği sevgilisinin izine rastlama umudu vardır. Bir süre sonra yaşanan olaylarla ilgili çekilmiş videolar olduğunu öğrenir ve bunları hazırlamış, düzenlemeye çalışmış olan Ahmet'le tanışır. Ahmet onu "Toplumsal Hafıza Merkezi'ne" götürür; burada ses kayıtları, video görüntüleri, gazete kupürleri, duvarlarda fotoğraflarla Güneydoğu'da yaşanmış birçok olayın belgeleri bulunmaktadır. Bir yandan insanlarla görüşen, bir yandan da şehirde gezen, ses ve ağıtları kaydeden Sumru, Hafıza Merkezi'ndeki arşivleri araştırırken kayıtlardan birinde Harun'un bir çatışmada öldürüldüğünü ve cesedinden bir fotoğraf –bu iki sevgilinin birlikte çekildikleri tek fotoğraftır– çıktığını öğrenir. Harun'un mezarını bulmak için Hakkâri'ye yolculuğa çıkar. Ahmet ona eşlik

eder, yol üzerinde durakladıkları bir köyde muhtardan köylerin basılıp hayvanların öldürülmesi olayını dinlerler. Sonunda bir dağ mezarlığına ulaşır, Harun'un mezarını bulur, eşarbını taşa bağlar ve Siyasümbül Gölü'nün kenarında yürür, gider.

Film baştan sona Güneydoğu'da yıllardır yaşanan travmalara odaklanmış, ağıt yoluyla yasa yönelmiş ve en önemlisi filmde gerçekten yakınlarını kaybeden insanların anlatılarına yer verilmiştir. Film öyküsünün içerisinde birçok kişinin kendi öyküsünü anlatmasına imkân sağlanmış, travmaların mağdurlarına ve tanıklara söz verilmiş, bu yolla iyileşme ve hesaplaşmaya kapı açılmıştır. Toplumsal travmalarla yüzleşme, hesaplaşma çabasında tüm güncel kuramsal çalışmalarda altı çizildiği üzere bir travmanın anlatısını oluşturmak birincil gereklilik ve temel unsurdur. Travma anlatısının geniş bir kitleye ulaşmasına imkân veren sinemada anlatının nasıl inşa edildiği, sinematografik dille nasıl desteklendiği, sinema aracılığıyla hesaplaşma ve yüzleşmenin nasıl yapılacağı önemli bir husustur. Bu açıdan *Gelecek Uzun Sürer* filmini düşündüğümüzde, yönetmenin sinema dilini travmanın görsel ve işitsel biçimiyle desteklediği sinematografik anlatıyı dosdoğru travma anlatısını oluşturmak adına bir mecraya dönüştürdüğü görülür. Mekânlar, karakterler, çerçeveler, ışık, renk gibi biçimsel öğelerin tamamı travma anlatısında tanıklığa, sorgulama ve yüzleşmeye yöneliktir. Anlatı, yani içerik ise Sumru karakterinin yolculuğu ve arayışıyla şekillenir. Bu politik yolculukta, Diyarbakır'da ağıtları dinleyerek ve kaydederek işe başlayan Sumru, öğrendikleri ve dinledikleriyle, gördüğü fotoğraflarla, video kayıtları ve gazete haberleriyle birlikte, az çok tahmin ettiği, farkında olduğu fakat hiçbir zaman bu kadar yakınında ve içinde olmadığı bir acının içine girer. Diyarbakır'ın tarihi merkezinde tuttuğu tek göz oda, Sumru'nun bu içsel yolculuğunu betimleyen bir mekândır. Mekân, karakter değişimini duvarlardaki renklerle, gölgelerle, her geçen gün biraz daha karanlığa gömülüşle ortaya koyar. Yeşil ve mavi renk tonlarının baskın olduğu odada vaktinin çoğunu yazarak, düşünerek, araştırması hakkında çalışarak geçiren Sumru, zaman içerisinde tanık olduğu olaylar ve dinlediği hikâyelerle mekân içerisinde dipsiz bir kuyuya düşmüşçesine daha da yoğunlaşan bir karanlığa gömülür, dört bir ya-



*Gelecek Uzun Sürer*, Özcan Alper, 2011.

nını çevreleyen acılar arasında sıkışıp kalır. Acılar gerçekten de bu toprakları çepeçevre kuşatmış, kat kat çoğalarak birikmiştir. Bir gezinti esnasında bulduğu eski Ermeni kilisesindeki Ermeni Antranik Amca'ya bildiği ağıtları soran Sumru, Diyarbakır'da neredeyse yüz yıldır yaşanan acılara dokunmuş olur. Sumru, yakınlarını kaybeden insanlarla yaptığı görüşmelerde ve video kayıtlarında asıl yüzleşmeyi yaşarken, film başkarakterin öğrendiği, öğrendikçe değiştiği, acı çektiği travmaları izleyiciye de aktarmış olur.

### Bu Acıyı Nasıl Unuturuz: Madun ve Tanıklık

Travmaya neden olan olay ve şiddet görüntülerini kullanmadan, sosyal ve politik bağlamdan kopmadan doğrudan mağdurlara söz veren yönetmen izleyiciyi de tanıklar arasına yerleştirmiştir. Travmanın sesine ve sözel ifadelerine ağırlık verilirken, ağıtlar, gerçek kişilerin anlatıları ve ses kayıtları kullanılmıştır. Bu tercih filmin tanıklık etme stratejisini pekiştirir ve farklılaştırır. Son otuz yılın Tür-

kiyesi'nde Güneydoğu'daki şiddet ve çatışma ortamı nedeniyle yaşanan birçok olayın sonucunda büyük travmalar ortaya çıktı. Travmatik belleğin hatırlama, unutma, yüzleşme ve iyileşme evreleri açısından düşünüldüğünde film bir anlamda sağaltıcı bir işlev de görmektedir. Güneydoğu'daki bunca acı ve travmanın kökenine bakıldığında Türkiye'de devlet tarafından uygulanan politikalar, toplumda ötekileştirilen kimliklere yönelik gerçekleşen diğer birçok olayla benzer nitelikler taşımaktadır. Bu bölgedeki yerel halkın etnik ayrıştırılmadan dolayı sistematik bir şiddet ve baskı yaşamaları da asıl travmadır. Kürtler, ulusal kimlikte[2] "öteki" olarak konumlandırıldığı için yaşanan tüm travmatik olaylar resmi olarak yok sayılmış, bu da kolektif yaraların derinleşmesine neden olmuştur. Filmin tanıklık etmekte aldığı bu konumu, sinemada travma anlatısı hakkında Kaplan ve Wang'ın öne sürdüğü belli stratejiler çerçevesinde değerlendirebiliriz.

Travmayla sinema arasındaki ilişkiyi ve sinematografik anlatılardaki travma temsillerini Kaplan ve Wang, *Trauma and Cinema* (2004: 9-10) isimli kitabın giriş kısmında tartışırlar. Öncelikle travmatik temsiller içeren anlatılara değinir ve travmaları göstermek, temsil etmek amacını taşıyan anlatılara şüpheyle yaklaşıldığını vurgularlar. Filmler travmatik olayların temsilleriy seyirciyi ya olaylar karşısında belli bir konum almaya itmekte ya da olayları anlama ve kavramalarına yönelik bir ortam yaratmaktadırlar. Kaplan ve Wang dört ana sinematografik stratejiden, *tedavi*, *şok*, *röntgencilik* ve *tanıklık* stratejilerinden söz etmektedirler. Bu dört temsil biçimi içerisinde politik olarak en kullanışlı ve uygun olanın tanıklık stratejisi olduğunu düşünüyorlar. Bu strateji izleyiciye travmatik olay hakkında gerçek görüntüler, fotoğraflar, tanıklıklar ve belgeler aracılığıyla bilgi vermeyi

2. Ulusal kimlik ve öteki meselesi sadece Türkiye'de travmalara neden olmuş bir konu değildir. Ulus-devletlerin kurulması ve milliyetçiliğin yaygınlaşmasıyla başlayan süreç, homojenleştirme politikaları Avrupa ve birçok dünya toplumunda benzer şekillerde yaşanmıştır. Kaptanoğlu'nun vurguladığı gibi Türkiye'de ulusal kimliğin inşası sürecinde farklı etnik kimlikler ve azınlıklar ise homojenleştirme tek millet idealinin uygulanışıyla bastırılma, eritilme, tehcir edilme gibi olaylara maruz kalmışlardır. Temelde bakıldığında bahsi geçen birçok travmatik durum bu meseleden kaynaklanan olayların parçaları ve sonuçlarıdır. Bu konuda ayrıntılı bir okuma için bkz. Kaptanoğlu 2000.

amaçlayan belgesellerde sıkça kullanılır. Fakat kurmaca sinemada da bunlar üzerinden travma anlatısını çizen çeşitli örnekler vardır. Bu stratejiye örnek olarak Resnais'nin *Night and Fog*'u (1955), Duras ve Resnais'nin *Hiroshima Mon Amour*'u (1959), Deren'in *Meshes of An Afternoon*'u (1949) ya da Tracey Moffatt'nın *Night Cries*'ı (1990) verilmektedir. Tanıklık ve temsil toplumun olgusal belleğine hitap eder. Böylece kişiler geçmişte yaşanmış bu olayları hatırlamaya başlar. Böyle bir pozisyon/strateji, travmatik olayın film aracılığıyla yeniden travmalaştırılmasına başvurulmadan, izleyicinin mağdur ya da mağdurların deneyimlerini anlamalarına, bunları deneyimlemelerine izin veren empatik bir özdeşleşme sağlar. Anlatı, izleyicide orada olma hissiyle farkındalık yaratır ve bilişsel bir kapı açar. Bu şekilde de travmanın yaraları üzerinde dönüştürücü bir özelliğe sahiptir (Kaplan ve Wang 2004: 10). Sinema anlatısında travmayı ele alırken tanıklık stratejisini kullanmak, travma ile yüzleşme ve geçmişle barış sağlamak açısından da önemlidir. Travmatik geçmiş ve yüzleşme üzerine yapılan tüm kuramsal çalışma ve araştırmalarda tanıklık iyileşmek, geçmişle arayı düzeltebilmek için en başat gereklilik olarak görülmektedir. Dolayısıyla filmlerde bu tür çabalar oldukça önemlidir. Çünkü Kaptanoğlu'nun da belirttiği gibi (2008) travma yaşayan kimselerin, "tek başlarına bu travmanın etkilerinden kurtulabilmeleri mümkün değildir. İyileşmeleri toplumla birlikte, toplumun tanıklığıyla olabilir". Toplumsal tanıklığın önemini vurgulayan Kaptanoğlu (2009) tanıklığın toplumsal öykülemenin mümkün olduğu koşullarda başarılabileceğini dile getirir. Ona göre "hatırlama, birey veya topluluğun kendi kendine, kendi içinde yaptığı bir bellek çalışması değildir"; söz konusu olan toplumsal travmalar ve acılar olduğu için ortak bir buluşma noktası gereklidir. Mağdurun kendi kendine anlatacağı öykü onu iyileştiremez; çünkü hatırlama ancak diğerleriyle, yani tanıklarla birlikte yapıldığında anlamlıdır ve ancak böyle bir temsil gerçek anlamda iyileştirici olur. "Travma mağduru birey veya toplum yeni öyküsünü ancak travmatik bellek izlerinin simgeleştirilmeye, anlamlandırılmaya direnişlerini kırarak kazanabilir" (*a.g.y.*, 35). Öykünün anlatımında ve paylaşımında tanıklık gayreti gerekir. Dolayısıyla travmayla yüzleşme yolundaki her girişim için tanıklığın kilit

nokta olduğunu söyleyebiliriz. Sinemada *tanıklık stratejisinden* farklı olarak, *tedavi*, *şok* ve *röntgencilik stratejileri* izleyiciyi travma anlatısını farklı biçimlerde alımlamaya sevk eder. Bu temsil stratejilerini ileride farklı film örnekleri üzerinde yeri geldikçe detaylı olarak tartışacağım.

Tanıklık toplumsal travmaların yeniden hatırlanmasına, hesaplaşmaya başlamaya ve ortak bir paydada buluşarak mağdurun, tanığın ve hatta failin de, geçmişi ve travmaya sebep olan acıları ele alabilmelerine olanak tanır. Bu bağlamda *Gelecek Uzun Sürer*'in biçemi ve anlatısıyla baştan sona bir hesaplaşma ve tanıklık filmi olduğu açıktır şüphesiz. Türkiye'de iktidarların yok etmek üzere örgütlendiği insanların acıları medya tarafından yıllarca görmezden gelinirken, acının en ağırı elbette mağdurların karşılarında onlara cevap veren, onları ciddiye alan hiçbir resmi kurum veya kişi bulamamalarıydı. Travmanın boyutları öyle büyüktür ki, yaşanan olay, bu olayın sonucunda hesap soracak hiçbir kurumun olmayışı, devletin kendi vatandaşını ötekileştirmesi, yaşanan travmaların üzerinin örtülmesine ve yaraların daha da derinleşmesine kadar uzanır gider. Bu durum toplumun mağdur kesiminde çetrefilleşerek çoğalan bir güvensizlik hissi yaratmıştır. Filmde tanık karakterlerin konuşmaları tam da bu hususun altını çizer, vurgu tam da devletin, yargının, tüm resmi kurum görevlilerinin kendilerini yok saydığı üzerinedir. Filmde karakterler travmaya dair anlatılarını kendileri oluşturur. Yakınları gözaltında işkence görmüş, sonra ortadan kaybolmuş, devlet tarafından, asker ya da jandarma tarafından öldürülmüştür. Anlatıcılar açısından işin en ağır tarafı, yitirdiklerinin cesetlerini bile görememiş, bulamamış olmaktır. Tanık karakterlerin travma anlatılarının tümü bu ortak noktada birleşir, tek istedikleri ölülerinin cesetlerinin, kemiklerinin bulunması, bunları bir mezara koymak, önünde gözyaşı dökecek bir mezartaşı, dini günlerde ziyaret edilecek, yani yas tutulacak bir yerdir. Birçok diyalogda dile getirilen şey ortaktır; çoğunluğu kadın olan anlatıcılar kocaları, oğulları ve aileden başka erkeklerin yok oluşunu şu sözlerle dile getirirler:

*Kürt kadın:* Şafak vaktiydi. Saat sekiz gibiydi. Askerler etrafımızı sardılar. Kar kıştı. Yağıştı. dediler size bir saat veriyoruz. Evlerin boşaltın. Bir saatte boşalttınız boşaltınız... yoksa yakarız dediler. Biz de şaşırdık. Bir saatte neyi çıkarabiliriz ki. Yiyecek erzakı çıkarıp badem ağacının altına koyduk. Onlar da yağmurdan ıslandı. Yeter ki canımızı kurtaralım dedik. Eşyalarımız, davarımız, koyunlarımız içeride kaldı. Gelinimin bebeği üç günlüktü. Bari onu ve canımızı kurtaralım dedik. Önce evimizin içini yaktılar. Yataklarımızı, bütün eşyalarımızı yaktılar. Ahır evimize bitişikti. Askerden çare bulup hayvanları kurtaramadık. Kımıldamamıza bile izin vermediler. Önümüzde duruyorlardı. Hepsi birden yandı. hayvanlar bas bas bağırıyorlardı.

*Diğer kadın*: Eşim Mustafa'yı ve beş genci aldılar. Dört kişi de yaşlıydı. Bunları alıp o çatışmanın olduğu Sisi köyüne götürdüler. O yaşlıları bırakmışlar... gençleri de Lice'ye götürmüşler. Orada üç gün boyunca tutmuşlar. Sonra bırakmışlar, tama mısınız diye sormuşlar. Onlar da içimizden biri eksik demiş. Kim diye sormuşlar. Mustafa Bulut demişler.

*Başka kadın*: Onları gözleri bağlı şekilde panzerle sürükleyerek köy köy dolaştırmışlar. Daha sonra da Lice'ye götürmüşler. Birisi onları, asker kıyafeti giydirilerek helikoptere bindirildiklerini görmüş. Kulp'a götürmüşler. Çok aradık onları... hiçbir yerde bulamadık. Savcıya gittik ama yukarı çıkmamıza bile izin vermediler. Bizi kovdular. Cenazemizi vermediler. Lice savcısına ne kadar dilekçe verdiysek kabul etmedi. Lice'de yedi gün boyunca ellerinde sağ kaldıklarını biliyorduk. Kimisi şuraya götürdüler dedi, kimisi buraya götürdüler dedi. En son üçünü cesedi Kulp'ta ortaya çıktı. Ekrem, ramazan, Ali. Ekrem ve Ramazan, Fahri'nin kardeşleriydi. Kayınlarımdı. Bu asla unutulmaz. Bu hesabı bugün bize vermezlerse çocuklarımıza verecekler, onlara vermezlerse torunlarımıza verecekler. Bunu asla unutmuyoruz. Evin içinde geziyorum, fotoğraflarını asmışım. Zannediyorum ki beş erkek var evde. Gidip geliyorum bir parça kağıtla avunuyorum. Böyle adaleti kimse kabul etmez...

*Kadın:* Oğlumu babasından 27 gün sonra götürdüler. Oğlum bostandaydı. Bahçeyi suluyordu. Oradan alıp götürdüler. Ayağında tek ayakkabıyla götürdüler. Kefiyeyi başına geçirdiler. Askerler başına toplandılar. Gözleri tam görmüyordu, özürlüydü. Ona bağıran askerleri tam görmüyordu. Kefiyeyi başına geçirip onu dolaştırıyorlardı. Daha sonra ayakkabısının diğer tetekini dağda bulduk. Onu sürüklüyorlardı. Elleriyle toprağa tutunuyordu ama elleri hep kanıyordu. Ne yapsak içimizdeki acıyı atamıyoruz. Üç kişiyi evden diri diri çıkarıp götürdüler. Acasa ne oldu onlara? Baba, oğul ve kaynım.

Travma ağırdır çünkü acı derindir, yukarıda da bahsedildiği gibi bu acıyı yaşayanlar görülmemekte, duyulmamaktadır. Çaresizliğin eşlik ettiği ve her an yenilerinin eklenmekte olduğu acılar yıllardır birikmektedir. Tam da böyle kritik bir konu üzerinde filmin stratejisi mağdurların acılarını paylaşmak için onların anlatı oluşturmasına zemin hazırlamak, yaşadıklarına tanıklık etmek ve geniş bir bağlamda travmanın anlatımını ve temsilini mümkün kılmaktır. Filmin sese odaklanışı ve ağıtların peşinden gidişi tam da bu amaca hizmet edercesine yasa ve acıya odaklanır. Doğu'ya özgü bir yas tutma biçimi olan ağıt, acıların dışavurumudur ve Sumru Güneydoğu'da yaşanmış, acısı bastırılmış tüm acıların yasını tutmak üzere gezmekte, insanlarla görüşmektedir. Kürt kadınların ağıtlarıyla bu topraklarda yaşanmış, yıllarca kabuk bağlamış tüm acıların yası tutulmaktadır. Harun'un yitirilişi, Ahmet'in faili meçhul babasının hatırası, hatta 1915'teki Ermeni tehcirinin yası hep birlikte tutulur. Birçok travmatik olayın dile getirilmesine tanıklık etmenin yanı sıra film toplumsal travmalarla hesaplaşma sürecinde sosyal bağlam oluşturma noktasında da kilit bir işlev görmektedir. Toplumsal travma mağdurların tek başlarına içinden çıkabilecekleri bir durum değildir. Kolektif bellekteki yaraların temizlenebilmesi için belli adımlar gerekir; demokratik bir paylaşımla sosyal bağlamın oluşturulması, mağdurun hikâyesini anlatması, tanıklarla, hatta faillerle bir uzlaşmanın ortaya çıkması gerekir. Film içerisinde mağdur izleyiciye olayları anlatırken, filmin kendisi böyle sosyal bir mecraya dönüşür. Film, izleyen herkesi tanık konumuna getirerek sosyal bir bağlam kurmuş olur.

Filmin söz verdiği, temsil ettiği taraf mağdurlar, yani travma yaşamış şahıslardır. Bu kişiler kendi hikâyelerini anlatırken travmanın, "duyulmamak-görülmemek-tanınmamak" ekseninde gerçekleştiğini dile getirirler. Devletin tanımadığı, sürekli olarak ezdiği, ulusal kimliğini dışladığı ötekiler, buradaki mağdurlar, Spivak'm "Madun Konuşabilir mi?" makalesinde (2009) işaret ettiği, sesi çıkmayan, resmi ve egemen olanın diliyle temsil edilerek daha da sessizleştirilen "madunlar"dır. "Spivak, Gramsci'nin kavramını yeniden sunar: *Subaltern.* En alttakiler, madunlar öyle bir konumdadırlar ki, öylesine kenarda kalmışlardır ki sesleri yoktur. Sesleri baskın kültür ve dil tara-



*Gelecek Uzun Sürer*, Özcan Alper, 2011.

fından öylesine parçalanmış ve ayrıştırılmıştır ki duyulmaz" (Süalp 2004: 55). Spivak temsil meselesinde hem politik anlamdaki temsil hem sanatsal yeniden üretim olan temsil kavramlarını ele alır. Temsil edilmeyen madun, aslında politik olarak "adına konuşulanlar"dır ve entelektüeller bu konumda "kendilerini saydam olarak temsil ederler" (Spivak 2009: 61). Halbuki onların adına konuşan zümre, baskın kültürün temsilcisidir ve ne kadar saydam olduğunu düşünse de bu doğru değildir. Spivak'ın makalesinde ekonomik eşitsizlikler, sınıf ayrımı ya da etnik açıdan aşağıdakilerden yola çıkarak, asıl postkolonyal süreç ve toplumsal cinsiyet çerçevesinde "kadın madun" ele alınır. Burada bizim kuracağımız bağ, temsilde yerine konuşulan ve temsil edilirken asıl sesi yok edilen, Güneydoğu'da çeşitli travmaları yaşamış Kürt madunlardır. Güneydoğu olayları ana akım medya tarafından haber yapılırken birbirinin benzeri söylem ve yaklaşımla sunuldukları için zaman içerisinde bağlamsızlaşarak, insanların ilgisini bile çekmemeye başlamıştır. Çatışmalarda ölenlerin yakınları da, resmi ideolojinin düşman olarak konumlandırdığı, ötekileştirilmiş taraftır. Dolayısıyla onlar asla sesleri duyulmayan kişilerdir, onlara ilişkin

haber ve temsiller ana akımın süzgecinden geçer ve egemenin diline çevrilerek verilir. *Gelecek Uzun Sürer*'de ise yönetmen tam da madunun sözüne odaklanarak sinemada farklı bir temsil biçimi yaratmış, bunu kurmacayla belgeseli iç içe geçirerek başarmıştır. Alışıldık travma anlatılarının tersine, Güneydoğu'da yaşanan olayları olay örgüsüne klasik anlamda yerleştirmek yerine yaşanan acılara, travmalara toplu bir tanıklık stratejisi geliştirmiştir. Doğrudan doğruya resmi ideolojinin bildik söylemleri içinde erimiş ve baskılanmış madunları konuşturmak, egemen söyleme karşı duran bir konumdur. Bunu yaparken Güneydoğu'da yıllardır sürüp giden travmatik olayları hatırlatarak sorguladığı şiddeti, şiddete ilişkin herhangi bir sahne kullanmadan ifade edebilmesi, bir anlamda temsildeki klasik anlatım tekniklerinden koparak yeni bir temsil biçimi yaratmasına imkân sağlamıştır. Bu temsil biçimi ile mağdurun yanında, onların seslerini ve acılarını ortaya koyan bir zemin oluşturmaktadır. Bu filmde şiddetin yol açtığı travmaların temsili konusunda önemli olan bir başka nokta ise, bu konulara odaklanan birçok filmin tersine, konuyu ve yaşananları bireye indirgemeden ele almasıdır. Çoğu travma anlatısı, söz konusu travmatik yaşantılar her ne kadar toplumsal travmalar haline gelmiş olursa olsun, yine de genellikle bireysel hikâyeler üzerinden, olayları yaşayanların dramları üzerinden gider. Burada birçok kişinin benzer travmalara sahip olduğunun özellikle altının çizilmesi, olayların kişilerin kendilerinden dinlenerek belgeselvari bir tavırla aktarılması ve böylece anlatının kolektif bir anlatıya dönüştürülmesi yönetmeni olayları aşırı dramatikleştirerek bağlamdan kopma sıkıntısına düşmekten alıkoymuştur.

Foucault'nun bilgiye sahip kişi ya da kurumların gerçeği ve söylemi inşa ederek temsil gücünü elde ettiğine dair görüşü hatırlandığında ana akım medyanın veya popüler anlatıların resmi ideolojinin yeniden üretilmesine yaptıkları katkı daha açık hale gelir. *Gelecek Uzun Sürer* ise bu ilişkiyi tamamen tersine çevirir. Resmi ideolojinin, resmi tarihin görmezden geldiği hakikatler, tarihin yeniden inşasında, ulusal kimliğin gereklerine uygun bir geçmiş çizmek amacıyla, bugüne kadar uygulanan şiddetin üzerinin kapatılması şeklinde manipüle edilmiştir. Filmdeki anlatıcıların ısrarla üzerinde durdukları ko-

nu ölülerinin faili meçhul kalması ya da cesetlerin verilmemesi, yok edilmesidir. Bu hem bir görmezden gelme hem de yok sayma işidir. Bu aynı zamanda belleğin kurgulanmasında gelecek için hiçbir kanıt bırakmamaya ve zaman içinde her şeyin unutturulmasına yönelik bir davranıştır. Film kolektif yaraların, devletin baskı aygıtları eliyle uyguladığı şiddetin yıllarca meşrulaştırılmasım ve aynı zamanda ideolojik aygıtlar yardımıyla yeniden üretilmesini eleştirir. Resmi söylemin kendi uygulamalarını haklı çıkarmak adına inşa ettiği anlamları yapıbozumuna uğratarak, bir etnik kimliğin yıllarca benzer acıları yaşadığı ve travmaların nasıl nesilden nesile aktarıldığı, kat kat çoğalarak devam ettiği gerçeğine odaklanır. İdeolojinin yeniden üretiminde ana akım medyanın, iktidarın söylemlerinin ve gündelik yaşama işlemiş inanç ve söylemlerin mağduru yok sayışının altı çizilir. Böyle bir sosyal ortamda yapılabilecek tek şey kişilerin, mağdurların ve tanıkların kendi çabalarıdır. Asıl gerçeklere ise kanıtların bulunduğu "Hafıza Merkezi"nde ulaşılacağı ifade edilir. Buradaki belgeler, her türlü kanıtın ortadan kaldırıldığı ve yok sayıldığı birçok olay için geçerlilik taşıyan ses kayıtları, videolar, fotoğraflar ve gazete arşividir. Sumru ve Ahmet'in diyaloglarında da geçtiği gibi, belleksiz bir toplum yaratmak amacındaki devlet ve iktidar yıllar sonra travmalarla gerçekten yüzleşmeye niyet ettiğinde bu belgeler çok önemli bir iş görecektir. Tüm totaliter rejimlerin uyguladığı bilinçli unutturma politikalarının toplum içerisinde çoğunluğu etki altına almayı başarsa da, travma yaşamış kişilerin belleğini asla silemeyeceği açıkça sergilenir. Hakikatleri Araştırma Komisyonları'nın belki yıllar sonra kurulacağı umudunu dile getiren karakterler, bu öneriyle Güney Amerika örneğine de atıfta bulunurken, film gerçek anlamda toplumsal travmayla yüzleşmenin temel gereklerinin de altını çizmiş olur.

Eleştirel ve sorgulayıcı bir bağlam kurmayı başarabilen filmde biçem anlatıyı oldukça farklı bir yere getiriyor. Filmin söylemi biçemle netleşirken, öz ve biçem birbirini desteklediği için anlatının ayakları yere tam basıyor. Travma anlatısına Türkiye sinemasında bugüne kadar neredeyse hiç yaklaşılmamış bir biçimde yaklaşan *Gelecek Uzun Sürer*'in travmalarla yüzleşme başarısı, anlatıda içerik ve biçemi örtüştürebilmiş olmasından kaynaklanıyor. Aslen biçimiyle farklılaşan

anlatıların en önemli özelliği ana akımı kırmaktır ve bu elbette politik bir seçimdir. Giriş-gelişme-sonuç şeklinde ilerleyen ancak klasik anlatıyı bozarak sergilenen çatışmaların bir çözüme kavuşturulmaması, film anlatısını geleneksel anlatının dışına çıkarır. Başı sonu belli, sebep-sonuç ilişkisiyle açıklanan bir dünyanın reddi, toplumsal travmalarla dolu bir geçmişin anlamlı kılınamayacağına işaret ediyor. Ayrıca kurmaca içinde belgesele özgü bir unsur olan röportajlardan yararlanması da anlatıya farklı bir katkı sağlamaktadır. Bu yapısıyla film ne tam bir kurmaca hikâye ne de bir belgeseldir. Resmi ideolojinin karşısında konumlanan, travmalara tanıklık eden anlatı, bellek yitimine karşı duruşuyla öne çıkmaktadır. Söylemdeyse henüz aslında yüzleşme konusunda yolun başında olunduğu vurgusu dikkati çekiyor. Bunu filmin sonlanışında görmek mümkün. Son sahnede kendi yasını tutarak yürüyüp giden karakter hiçbir olayı çözmemiştir. Acılar hâlâ devam eder, yasını tutamamış mağdurlar ve yüzleşilmemiş travmalarla filmin ucu açık kalır. Bu açık anlatı bir şeylerin havada kalması anlamına gelmiyor. Film, izleyeni yüzleşmeye, hatırlamaya ve tüm bu olayları nedenleri, sonuçları ile sorgulamaya davet ediyor.



*Yazı Tura*, Uğur Yücel, 2004.

## Sesin ve Sözün Olmadığı Yer: Yazı Tura

*Gelecek Uzun Sürer* filmi yas tutma, geçmişle yüzleşme ve Hakikatleri Araştırma Komisyonları'na dek uzanan bir zeminde, toplumsal travmayı sinemada farklı bir biçemle ve estetikle ortaya koyuyor. Sinemada temsile bakarken dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, ideolojinin biçemde yattığı ve söylemin de tam burada inşa edildiğidir. Bir filmin anlatısına, yani yalnızca içeriğine odaklanarak söylemini çözümlemek tek yanlı ve eksik bir yaklaşım olur. Bu konuda Comolli ve Narboni öncü niteliğindeki makaleleriyle yol göstericidirler.

Comolli ve Narboni'nin öne sürdüğü üzere her film politiktir, çünkü her film onu üreten ya da içinde üretildiği ideoloji tarafından belirlenir. Dünyanın temsil ve inşa edilişinde seçilen figürler, temsil tarzları ve bunların düzenleniş biçimleri de her yanıyla politiktir (2008: 103). Bu temsil tarzları farklı duruşları ortaya koymaya muktedirdir. Sinematografik temsil dediğimizde, filmler aracılığıyla Nil-

gün Abisel'in o ünlü makalesinin[1] başlığında olduğu gibi, "Bir Dünyanın Nasıl Kurulduğuna" bakarız. Bu kurulan, inşa edilen dünya elbette bir "gerçeklik" ve bir anlam inşa eder. Dolayısıyla burada önemli olan nokta, temsil sürecinde yeniden inşa edilen "gerçeğe" odaklanmak olmaktadır. Gerçeğin yeniden üretildiği temsillerle işleyen sinema kodlar, anlamlandırma düzeyleri, simgeler ve görüntü düzenlemeleriyle ideolojik bir anlam üretimine katkıda bulunur. Bu nedenle temsiller politik bir konuma sahiptir. Ryan ve Kellner bu politik duruşu şöyle vurguluyorlar; "Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatısal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca 'gerçekliği' ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur" (2010: 419). *Politik Kamera* kitabında Ryan ve Kellner Hollywood sinemasında filmlerdeki temsillerin nasıl bir dünya görüşünü yansıttığını ve farklı politik çıkarlara hizmet ettiğini ele alırlar.

Comolli ve Narboni sinema ve ideoloji üzerine yazdıkları makalede, sinemanın aynı zamanda ideolojik sistemin bir parçası olduğunu belirtirler. Makaleye göre egemen ideoloji içerisinde üretilen ve dağıtılan filmler için sorulması gereken soru şudur: "Hangi filmler, dergiler ve kitaplar ideolojiye özgür, açık bir geçit sağlar, onu yeniden besler ve kendisini yansıtır, yolunu keser, durdurur ya da mekanizmalarını açığa çıkartarak bloke eder?" (2008: 101). Yine filmlerin ideoloji ile ilişkisinin çözümlenmesiyle ilgili olarak şunu söylerler: "Bir film yapımında, en başta, şeyleri gerçekte oldukları gibi değil, ideoloji tarafından kırılmış olarak yeniden üretme zorunluluğundayız. Üretim sürecinin her aşaması buna dahildir: Nesneler, 'stiller', biçimler, anlamlar, öyküleme geleneği; bunların hepsi genel ideolojik söylemin altını çizmektedir" (*a.g.y.*, 104). Comolli ve Narboni sinemada ideoloji çözümlemesinde eleştirel bir yaklaşımla yola çıkıldığında ne yapmak gerektiğini, filmin ideolojisini saptamak için hangi unsurlara odaklanmak gerektiğini filmlerin ideoloji ile olan ilişkile-

1. Nilgün Abisel, "Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine", *Türk Sineması Üzerine Yazılar* (2005) içinde. Abisel'in anlatı-biçem konusunu Türkiye sineması örnekleriyle açıkladığı makalesi.

rini bir dizi kategori içinde tasnifleyerek açıklıyorlar. Yardımcı olacağı düşüncesiyle burada tümünü alıntılıyorum.

a) Egemen ideolojinin en saf biçimiyle belirlenmiş filmlerdir. Bu filmler kendilerini üreten ideolojinin bilinçsiz taşıyıcılarıdır. Tüm filmler maldır ve bu yüzden ticaretin nesnesidirler, bunlara politik söylemi kullanan filmler de dahildir. İzleyicinin talebi ve ekonomik tepkinin bir ve aynı şeye indirgenmesi gerçeği, ideoloji ve filmin kaynaşmasını daha ilk elde ortaya koyar. İdeolojik pratik, politik pratikle dolaysız süreklilik içinde sosyal gereksinmeyi yeniden formüle eder ve bunu söylemle destekler.

b) İdeolojik asimilasyona iki cepheden saldıran filmler vardır. İlk olarak "anlamlayan" düzeyinde doğrudan politik eylemledir ki, bu filmler bir konuyu tartışmak, tekrarlamak ya da vurgulamakla kalmaz, onu ideolojiye saldırmak için kullanırlar. Bu eylem ancak gerçekliğin geleneksel resmediliş yöntemleri aşılırsa politik olarak etkili olabilir. Var olan ideolojiye karşı bir eyleme, ancak iki cephede birden, "anlamlayan" ve "anlamlanan" düzeyinde ortaya konduğunda umutla bakılabileceğini vurgulamak gerekir.

c) Bu ikili eylemin uygulandığı bir başka kategori ise, içeriği açıkça politik olmayan ama biçimiyle bir eleştirelliğin uygulandığı filmlerdir. *Mediterranee*, *The Belboy, Persona*... bu kategori içinde sayılabilir. Ve bu filmler sinemanın aslı anlamına gelir.

d) Dördüncü kategoride, açık politik içeriğine karşın dilini ve imajlarını sorgusuz sualsiz aynen uyarladığı ideolojik sisteme etkili bir eleştiri getirmeyen filmler yer alıyor. Bu yüzden bu filmlerde yapılması amaçlanan politik eleştirinin ne kadar etkili olduğunu sınamak eleştirmen için önemli bir noktadır.

e) İlk bakışta ideolojiye kuvvetle bağlı ve onun hükmünde görünen, ama bunu belirsiz bir şekilde yapan filmler de vardır. Yatıştırıcı ve ılımlı bir eleştirelliğe sahiptirler, ancak ilerici olmayan bir kalkış noktasından hareket ederler. Bu birçok Hollywood filmi için geçerlidir: sisteme ve ideolojiye tamamıyla entegre oldukları halde bir yandan sistemi içinden parçalara ayırmak. Bir film yapımcısının ideolojiyi onu kendi filminin ifadeleriyle yeniden sunarak aşındırmasını mümkün kılan şeyler söz konusudur burada.

f) *Live cinema* ve *cinema direct* filmlerinin konumları. Bunlar politik (ya da daha net söylemek gerekirse sosyal olaylar ve tepkilerden kalkan) filmler. Ancak kendisiyle politik olmayan sinema arasına bir ayrım koymuyor, çünkü sinemanın geleneksel, ideolojik olarak koşullanmış resmetme yöntemine meydan okumuyor. Bu filmleri yapanlar eğer anlatısal gelenekle-

rin ideolojik filtrelerini kırarlarsa, gerçekliğin kendisini kendi doğru biçimi içinde ortaya koyacağı şeklindeki temel yanılsamayla maluldürler.

g) *Live cinema*'nın bir diğer biçiminde yönetmen "görünüşler ile görme" fikrinden tatmin olmaz, resmediliş sorununa filmin somut maddesine aktif rol vererek saldırır. Böylece malzemesi anlamın üreticisi olur, onun dışında (ideolojide) üretilen anlamların pasif havuzu değil. (*a.g.y.*, 105-10)

Bu kategoriler ideolojik konumlanmanın sinema filmlerinde nasıl çeşitlendiğini farklı boyutlarıyla örnekliyor. Toplumsal travma anlatısı ve travmanın temsilinde ideolojinin belirlenimi de bu kategoriler ışığında değerlendirilebilir. Filmlere bu gözle bakmaya başladığımızda Comolli ve Narboni'nin kategorilerde bahsettiklerini incelediğimiz filmlerde bulmak çok kolay oluyor. Kimi filmlerde söylemin nasıl oluştuğunu çözmeye çalışırken biçim ve içeriği nasıl ele alıp yorumlayabileceğimize de kategoriler yol gösteriyor. Türkiye sinemasının travma filmlerinin de anlamı üretirken ideolojinin yeniden üretimi ya da egemen ideolojinin sarsılması konusunda, biçem ve içerik üzerinden değerlendirildiğinde bu kategorilerle bire bir örtüştüğünü görüyoruz. *Gelecek Uzun Sürer*'de biçem üzerinde özellikle durmamın nedeni ve gerekliliği tam da burada anlam kazanıyor. Filmin çözümlenmesinde detaylı olarak biçeme odaklandığımızda, bunun "ideolojik asimilasyona iki cepheden saldıran" bir film olduğunu söyleyebiliriz. Hem açık politik içeriği hem anlamlandırma biçimi hem de filmin eleştirelliği biçemiyle kurması söz konusu. Tıpkı Comolli ve Narboni'nin "b-kategorisinde" açıkladıkları gibi ana akım ideolojiye saldırmak, gerçekliğin geleneksel resmediliş yöntemlerini aşarak mümkün hale geliyor. Özcan Alper bu politik meseleyi hem ajitasyona ve aşırı dramatizasyona kaçmadan hem de geleneksel damardan ayrılan, egemen temsil biçimine saldıran politik bir resmediş biçimiyle başarıyor.

Son olarak *Gelecek Uzun Sürer*'in hem biçemi hem de içeriğiyle ideolojiye nasıl saldırdığı ve bunu yaparken elindeki malzemeyi nasıl kullandığı filmin ses ve söze odaklanışında görülebilir. Yıllarca yaşadığı acıların görmezden gelindiği bir toplumda suskunlaşmış, sessizleştirilmiş kimseler, kat kat kabuk bağlamış yaralarını anlatmaya, dile getirmeye çalışanlar ve bununla birlikte o topraklarda seslerin

peşine düşmüş bir başkarakter. Acısını dile getirmemiş, sesini duyuramamış, ağıtlarla yasını tutamamış kişilere söz verilirken, Sumru' nun filmin genelindeki sessizliği ve suskunluğu da bir yandan toplumsal suskunluğa atıfta bulunmaktadır. Yönetmen toplumdaki suskun tanıkların bile bile sustuğu bir kitlesel suskunluk halini de bu yolla eleştiriyor. Ayrıca suskunluk meselesi başka anlamlandırmalarla ele alındığında, susmanın bir direniş biçimi de olabildiğini, yoğun acı yaşamış bir kişinin bir nevi tepki gösterme şekli de olabileceğini hatırlarız.[2] Sumru'nun suskunluğu filmin ilerlemesiyle belirginleşir, bu suskunlaşma tanıklık ve çaresizlikle bağlantılıdır. Dolayısıyla sessizlik ve suskunluk filmin sesi ve sözü kullanmadaki özeni olarak görülmelidir. Bu, travma anlatısına hizmet eder; hem söylenecek sözün kalmadığını anlatır hem de bizlerin birçok olay karşısında takındığımız tavırdan hareketle genelleşmiş toplumsal ruh haline atıfta bulunur. Karakterlerin gereksiz uzun konuşmalarına yer vermeyen film, sessiz geçen sürelerle, izleyici için bırakılan boşluklarla, izleyenin gördüğü ve duyduklarını zihninde tamamlamasına fırsat tanır ve elbette izleyicisine aktif katılımı için boş bir alan bırakır.

Ses ve söze odaklanmışken ve filmin biçem ile politikleşmesinden, eleştirelliğe ulaşmasından bahsederken Türkiye sinemasında yapılmış bir başka travma anlatısını hatırlamak uygun olacak. Bu film de *Gelecek Uzun Sürer*'in meselesine yakın bir konuya sahiptir. Güneydoğu'daki çatışmalar, kayıpların yarattığı travmalar ve travma yaşayan karakterlerin psikolojilerine odaklanılarak travma sonrası stres bozukluğu ve insanları derinden yaralayan toplumsal travmalara işaret edilmektedir. Uğur Yücel'in 2004 tarihli filmi *Yazı Tura*, iki bö-

2. Hatta suskunluğun kişisel bir direniş ya da daha genel bir meseleye yönelik olduğunu sinemadan da hatırlarız. Türkiye sinemasından ilk akla gelecek bir örnek olarak, Yılmaz Güney'in *Sürü* (1978) filmindeki gelinin suskunluğu, ataerkil düzene, kan davasına, berdele ve çevresindeki aile büyüklerinin ve erkeklerin kendisine yönelik tutumlarına, davranış ve sözlerine karşı çok güçlü bir tepkidir. *Gelecek Uzun Sürer*'de durum bundan farklıdır; suskunlaşma, zamanla acılara tanık oldukça konuşma isteğinin azalışı, hiçbir şeyi anlamlandıramamakla, açıklayamamakla ilişkilendirilebilir. Ancak suskunluğun güçlü bir tepki ve direniş biçimi olabildiğiyle ilgili çeşitli bağlantılar kurulabilir ve hatta dünya sinemasından da *Persona* (Bergson 1966) gibi farklı örnekler hatırlanabilir.

lüm halinde iki erkek karakterin hikâyesini anlatır: askerde yaşadıkları ve her ikisinin de yaralandığı olayın travmasıyla baş etme çabalarını ve olayın hayatlarını nasıl değiştirdiğini.

İzleri asla silinmeyecek olan travmatik olay, askerliklerini yapmakta olan Rıdvan ve Cevher'in Güneydoğu'da girdikleri bir çatışmanın ardından gerçekleşir. Çatışmada öldürülenlerin üstleri aranırken bulunan bir fotoğraf Rıdvan için tam bir şok olur. Az önce çatışmada öldürdüklerinden birisi lisedeki sevgilisidir. Bu kız yıllar önce ailesinin başka bir şehre taşınmasıyla Rıdvan'dan ayrılmak zorunda kalmış, gün gelmiş dağa çıkmış, fakat Rıdvan'la çektirdikleri fotoğrafı hep göğsünde saklamış olan Elif'tir. Rıdvan yerde yatan ölü bedeni tanıyınca yaşadığı şokla havaya ateş ederek koşarken mayına basar. Patlamada Rıdvan bir bacağını, onu durdurmak için peşinden koşan arkadaşı Cevher ise sağ kulağının işitme yetisini yitirir. Bu olaydan sonra evlerine, eski yaşamlarına geri dönerler. Fakat yaşadıkları bu olay nedeniyle her ikisinin de yaşamı asla eskisi gibi olmayacaktır. Askere gitmeden önce kurdukları hayalleri gerçekleştiremezler. Rıdvan ayağını kaybetmesiyle ilgili köyde farklı söylentiler olduğunu duyar. Sözlüsü onunla evlenmekten vazgeçer. Gün geçtikçe yaşadığı olayın ağırlığı üzerine çökerken, Elif'in hayali nedeniyle psikolojisi bozulan Rıdvan, asabileşir, çevresindeki herkese karşı sinirli davranışlar sergilediği için arkadaşları ondan uzaklaşır. Sevdiği kız yakın arkadaşı Sencer ile kaçınca Rıdvan sokakta kendini vurarak intihar eder. Aynı travmatik olayın diğer mağduru Cevher, babası ve amcasıyla birlikte İstanbul'da yaşamını sürdürürken 17 Ağustos depremi olur, amcası ölür, babasını enkaz altından çıkarır. Deprem haberi üzerine Yunanistan'dan 6-7 Eylül olaylarında Türkiye'yi terk etmek zorunda kalmış olan Cevher'in babasının ilk eşi ve oğlu Teoman (Cevher'in üvey ağabeyi) onları ziyarete gelir. Cevher bu beklenmedik misafirleri, özellikle de eşcinsel ağabeyi kabullenemez. Cevher'den kendisini anlamasını ve kabullenmesini isteyen Teoman da bir bakıma kendi travmasıyla baş etmeye çalışmaktadır. Teoman'ın çağırması üzerine bir barda konuştuktan sonra Cevher ayrılır. Teoman sokakta kabadayılarla kavga eder, saldırıya uğrar, sesleri duyan Cevher koşup yetişir ve adamlardan birini öldürüp Teoman'ı kurtarır. Bir süre kaç-



*Yazı Tura*, Uğur Yücel, 2004.

maya çalışır, ani stres ve korku ile kulağının ağrısı ve uğultusu artar, askerdeki o ânı tekrar tekrar yaşarken kaçacak gücü bulamaz. Sonunda polis tarafından yakalanır.

Konusunu kısa bir özetle aktardığımız *Yazı Tura* tam bir travma filmidir. İç içe geçmiş travmalar tüm karakterleri kuşatmıştır. Filmi farklı kılan ise iç içe geçen travmaları ve travmanın izlerini sinematografik olarak farklı bir biçemle sunmasıdır. Filmin biçemle ve içerikle ürettiği anlam Kaplan ve Wang'ın *tanıklık stratejisi*'nde belirttikleri şekildedir. Film mağdurların travma deneyimlerini anlatırken izleyicilerin de bu deneyimlere empatik bir özdeşleşme aracılığıyla tanıklık etmesini sağlamaktadır. Bu tarz anlatılar izleyiciye orada olma hissiyle duygusal olarak farkındalık ve bilişsel bir kapı açarlar. Travmanın birey üzerindeki etkileriyle birlikte bunun nasıl bir psikolojik süreç olduğu filmde derinlemesine sunuluyor. Travmanın gerçekliği, karakterin bunu nasıl yaşadığı film boyunca neredeyse her karede sarsıcı bir şekilde sunulduğu için izleyici bu yoğun ve ağır deneyime mecburen tanıklık ediyor. İzleyicinin böyle bir tanıklığa yönlendirildiği filmde, bu tanıklığı empatik bir özdeşleşmeyle tamamlamak üzere seçilmiş belli yöntemler var. Travmanın kişi üzerindeki

kalıcı etkileri, psikoloji dilinde "travma sonrası stres bozukluğu" olarak adlandırılan rahatsızlığın çeşitli belirtileri ve bunun tam olarak nasıl yaşandığı, hissedildiği filmi baştan sona donatmaktadır. Filmin biçemi de hem travma sonrası stres bozukluğunu resmeder hem de travmatik yaşantıyı vurgular niteliktedir. Kullanılan bu biçemle travma söz konusu olduğunda "normal" bir dünya kavrayışının mümkün olmadığına işaret edilirken, bu görsel üslup hem izleyiciyi rahatsız etmekte hem de karakterlerin ruh halini derinlemesine vermektedir.

Yoğunlukla yakın plan çekimler, karakterlerin yüz ifadelerini, yaşadıkları sarsıntıları, travmanın kişinin zihninde her an yeniden tekrarlanışını, buradan kaynaklanan günlük yaşamdaki gerginlik, güvensizlik ve parçalanmışlık hissini öne çıkarıyor. Böyle bir anlatı eleştirel imge yaratma meselesine odaklanarak travmanın temsilinde geleneksel resmediş tarzlarının dışına çıkıyor. Yönetmenin belirgin yakın plan tercihi, her iki karakterin bölümünde de aynıdır. Rıdvan bilmeden öldürdüğü, bir zamanlar sevdiği, âşık olduğu Elif'in hayalini sık sık görmeye başladığında yakın plan görüntüler onu çevresinden, mekândan iyice soyutlar. Travmanın etkisiyle, yaşadığı acıyla sıkışıp kaldığı küçücük, boğucu dünyanın nasıl hissettirdiğini bu yakın görüntüler ortaya koyuyor. Yakın plan ile birlikte karakterlerin çoğu sekansta bölük pörçük göründüğü yamuk-çarpık kadrajlar filmin bir diğer görsel üslubunu oluşturuyor. Anlatı boyunca yakın plan, yamuk kadraj, sarsıntılı (aktüel) kamera, görüntü yönetimini belirleyen ana unsurlar. Karakterler çevrelerinde başka insanlar olduğunda genel planda kısa süreli gösteriliyor, ardından gelen diyalog ve eylemlerde ise hemen yakın plana ve bu bahsettiğimiz parçalanmış görsel anlatıma geçiliyor. Bu geleneksel anlatıda asla uygulanmayacak bir görüntü düzenlemesidir. Hele ki önemli konuşmaların geçtiği diyalog sahnelerinde ya da karakterlerle özdeşleşmenin yoğunlaştığı sahnelerde böyle bir tarz "gerçeklik izlenimini" riske atacağı için kullanılmaz. Bilindiği gibi, diyalog sahnelerindeki genel yaklaşım kurucu çekimler, ikili göğüs ya da bel çekimiyle karakterleri birlikte sunmak, açı karşı açı kullanımı ve diyaloğun vurucu kısımlarında kişilerin yakın planlarının kullanımıdır. Ancak karakterlerin travmatik ruh hallerini betimlemeye odaklanan bu anlatıda klasik kuralların işlemediğini gö-



*Yazı Tura*, Uğur Yücel, 2004.

rürüz. Kafasının içinde sürekli sesler duyan, uğultulu bir dünyada yaşayan karakterler, çevrelerinden ve insanlardan soyutlanmışlardır. Geniş ölçekli planlar ve alan derinliğine izin vermeyen çerçevelemeler de karakterlerin travmatik hallerini, ruhsal durumlarını ve yalnızlıklarını vurgulayan biçimsel unsurlardır. Kimi planlardaki netsiz, flulaşan, hatta kalitesi düşük, grenli, pikselli görüntüler, travma yaşayan bir insanın dünyayı görüş ve algılayış biçimini temsil ediyor. Bu biçemsel tercihle karakterlerin her an yaşamaya devam ettikleri sarsıntı vurgulanırken travmatik anıların bellekteki hareketi resmediliyor.

Travma yaşayan karakterin sarsıntılı dünyası filmde kamera hareketleriyle de pekiştirilmiştir. Öyle ki filmde sabit plan neredeyse hiç yoktur. Filmin travmanın temsilini öne çıkarmak üzere tercih ettiği diğer bir görsel unsur aktüel kameradır. Çoğunlukla habercilikte, olayların takibinde kullanılan bu tarz, sinemada daha çok belgeselcilerin, müdahalesiz sinemacıların ya da Dogma akımındaki gibi alternatif sinematografik yaklaşıma sahip sinemacıların kullandığı bir tarzdır. Aktüel kameranın klasik anlatıdaki kullanımı ise çoğunlukla korku filmlerinde ya da aksiyonun bol olduğu türlerde (izleyici ile

karakterin özdeşleştirilmesi yoluyla) gerilimi ve heyecanı artırmak üzerinedir. Ana akım sinemada türsel bir klişe gibi yerleşmiş olan bu biçem izleyicinin algısına doğrudan müdahale eder. Aktüel kamera kullanımında en önemli özellik üçüncü bir göz izlenimi yaratmaktır; aktüel kamera izleyiciye öznel bir bakış açısı sunar, orada olma hissiyle izleyicinin filmle, konuyla, olayla farklı bir biçimde özdeşleşmesini sağlar. *Yazı Tura*'nın bu görüntü düzenleme biçimi, Comolli ve Narboni'nin tarif ettiği üzere, ideolojik eleştirel konumlanmada biçeme atfedilen öneme örnek teşkil ediyor. Bu tercih ana akım sinemada kullanılanın aksine, izleyiciyi sarsarak, geleneksel anlatı ve popüler türlerin yarattığı anlamlandırma biçimini yıkarak, eleştirel bir gözle bakmayı talep eder; izleyiciyi travmatik anılara ve yaşantıya tanık eder. Filmin bu yaklaşımla kurduğu dünya sarsıntılı, yamuk ve parçalanmış bir dünyadır. Dolayısıyla kamera konumu ya da açıları da beklendiği üzere düzgün ve "normal" değildir, olamaz. Kameranın önünde ekranın büyük kısmını kaplayan ya bir duvar vardır ya da eşyalar çerçevenin büyük bir kısmını kaplar. Benzer şekilde, Rıdvan yakın plan göründüğü sahnelerin çoğunda ya bir karyola demirinin arasından, ya pencerenin arkasından çerçevelenir. Birçok planda üzerine bindirilmiş nesneler, eşyalar, duvarlar yer almaktadır.

Travmatik anıların zaptedilemez bir yapısı vardır, ne kadar bastırmaya çalışılırsa çalışılsın, bu anıların insanın zihninin her köşesini işgal etmesi söz konusudur. Travmatik belleğin bu özelliği Bergson' un bellek kuramını hatırlatır. Şimdi ile geçmişin irade dışında birbiri içine akması söz konusudur. Anılar kişinin iradesi dışında şimdi'nin içine akmakta, geçmiş ve şimdi anıların, imgelerin bu akışkanlığı içinde birbirine karışmaktadır. Filmde her iki karakterin de askerde yaşamış olduğu olayın devamlı zihinlerinde tekrarlandığını görürüz. Bu akış ve travmatik hatırlamanın görselliği diğer unsurlarla da desteklenmektedir. Işık, renk, ses tıpkı kamera ve çerçevelemeler gibi travmanın bilinç yüzeyine vuruşunu ortaya koyar. Rıdvan sürekli olarak sanrılar görür, sesler işitir, öldürmüş olduğu Elif'in hayali peşini bırakmaz. Bu sanrılarda ışık patlamaları ve sıcak renk tonları hâkimdir. Cevher olayın vücudunda bıraktığı kalıcı hasar nedeniyle yoğun sesler işitir, patlama ânını hatırladıkça o yüksek sesi tekrar tekrar du-

yar, kulak ağrısı ve çınlamasıyla, tüm bedeninin dengesi bozulur, görüşü ve dünyayı algılayışı bozuma uğrar. Tıpkı Rıdvan'ın sanrılarında olduğu gibi bu anların yoğunluğu ışık patlamaları ve sıcak renklerle temsil edilir. Burada filmde temsil edilenle travma sonrası stres bozukluğuna ilişkin tanımların örtüştüğü de görülebilir. Psikolojide travmaya maruz kalmış kişilerde saptanan ortak bulgular, Travma Sonrası Stres Bozukluğu (Post-Traumatic Stress Disorder) olarak isimlendirilen rahatsızlığa işaret ediyor. Travmaya neden olan olayların kişilerin belleğinde kalıcı ve rahatsız edici kimi belirtiler oluşturduğu ve bunların üzerinden zaman geçse de etkilerinin silinmediği bilinmektedir. Roberts'in belirttiği üzere (2011:19) doğal ya da insan kaynaklı travmalara maruz kalan kişiler, asıl travmayı atlatmış olsalar da bunun yarattığı dert ve sıkıntılardan kurtulamazlar. Süregelen korku hissi, uyku bozuklukları, insanlardan kaçınma-çekinme, acı yüklü anılar bu kişilerin hayata tekrar tutunma ve yaşamdan zevk alma durumlarına engel oluşturur. Tam olarak izleri silinemeyen travmatik yaşantılar, çoğu durumda, travma yaşamış bireylerin kimliklerinin biçimlenişinde merkezi bir rol oynarlar. İşte filmde hem görsel unsurlarla hem de karakterlerin gündelik yaşantılarında, işlerinde, ilişkilerinde yaşadıkları travmanın izleri sürekli olarak ön plandadır.

Filmin en vurucu yanı filmin sonundaki sahnede, en başta askeri araç içinde hayatlarını bütünüyle değiştirecek o çatışmaya giden askerlerden Rıdvan ve Cevher'in gelecek planlarıdır. Yaşadıkları olay büyük bir kırılma noktasıdır ve bundan sonraki yaşamlarında kimliklerinin biçimlenişinde önemli bir rol oynar. Bu, travma literatüründen de hatırlayacağımız gibi "kimliğin travmayla biçimlenmesi ve kişiliğin en derinine işlemesi" durumudur. Film karakterlerinin yaşamları tam da bu biçimde erozyona uğrar. Bir zamanlar hayalleri olan bu insanların hayatlarının tümden karanlığa gömülmesi ve önceden yaptıkları planların, umutlarının artık asla gerçekleşmeyecek olması travmanın doğasına ilişkin genel bir çerçeve sunar. İşte o son sahnede karlı bir kış günü askerleri çatışmaya götüren araçta Rıdvan ve Cevher'in, sadece araç görüntüsü üzerine ses bindirilmiş halde sözlerini işitiriz:

Ben İstanbullu Cevher. Hayalet Cevher. Hayatım makinalarla geçti. Trikotajda çalıştım, tornada çalıştım... Şimdi de elimizde makina burada savaşıyoruz. Askerden dönünce çiçekçi dükkânı açacağım. Mis gibi kokacak hayatım.

Göremeli Şeytan Rıdvan. Futbolcuyuz esasında. Fenerbahçeli Şeytan Rıdvan var ya, ona benzetirler beni. Askerden sonra Denizlispor'a transfer olacağım. Ondan sonra Fenerbahçe olur mu?.. Olur. Kısmet. Var yani, bizim de kendimize göre hayallerimiz var.

Öte yandan film travma anlatısında, toplumsal acılara işaret ederken, tek bir travmaya değil; bu topraklarda ve toplumda yaşanmış ve yaşanmakta olan başka travmalara da yer vermektedir. Örneğin, Cevher'in öyküsünde 6-7 Eylül Olayları hatırlanır. Tıpkı Cevher'in yaşadığı travma gibidir evini bir gecede, tek çocuğuyla birlikte terk etmek zorunda kalan Rum Tasula'nınkisi. Bir başka travma ise Cevher'in kendi içerisinde yaşadığı eşcinsel bir ağabeyle karşılaşmasıdır. Homofobik Cevher, tam bir "delikanlı"dır. Birdenbire karşılaştığı ağabeyi Teoman'ın eşcinsel oluşu ve Cevher'le konuşmak, kendini anlatmak ve yıllar sonra bulduğu kardeşine sarılmak istemesi Cevher için içinden çıkılmaz bir başka travmaya neden olur. Bu durum bir taraftan da bu toplumda "delikanlılık" kurumunun ağır kurallarının sokakta nasıl işlediğine, eşcinsellerin nasıl ötekileştirildiğine ve sokaklarda sıkça yaşanan travesti cinayetlerine kadar giden toplumsal travmalara işaret eder.

Sonuç olarak *Yazı Tura*'nın incelenmesinde travma anlatısında farklı bir biçem kurulabileceğini görüyoruz. Comolli ve Narboni'nin (2008) ideolojiye hem anlatı, yani içerikle hem de biçemle saldırma meselesine iyi bir örnek oluşturuyor *Yazı Tura*. Film tüm bunlarla birlikte travmanın psikoloji literatüründe tanımladığı birçok temel unsuru temsil etmeyi de başarıyor. Yaşanan travmanın, sonraki süreçte asla silinemezliği, yaşamı nasıl şekillendirdiği, tamir edilemezliği gibi noktalar öne çıkıyor. Türkiye'de yaşanan büyük toplumsal travmanın bir kesitini iki karakter üzerinden sunan film, Güneydoğu, terörizm, çatışma, şehitlik, gazi olma gibi konulardan bahsederken nasıl kaygan bir zeminde olduğumuzu ortaya koymaktadır.



*Press*, Sedat Yılmaz, 2010

## Biz Bir Şey Görmedik Ya Siz? Press

Toplumsal travmalar, toplumsal belleğin en ağır, sarsıcı ve yaralayıcı olaylarıdır. Travma yaşayanlarda izler bir ömür boyu kalır. Bu izler ve yaralar varlığını her zaman hissettirir. Mağdurda unutma isteği çok fazladır. Challaye'nin daha önce vurgulanan sözünde olduğu gibi, unutma isteği daima hoş olmayan bir duygu tarafından yaratılmaktadır (1968). Ağır travmalarda da kişilerin istediği şey o acıyı unutmak, tekrar tekrar hatırlayıp, acıyı yeniden yaşamamaktır. Ancak ne tam bir unutma ne de acının yok olup gitmesi söz konusudur. Bu noktada travmatik izlerin iyileşmesi (hiçbir zaman yüzde yüz bir iyileşme, tedavi olmasa da) ya da acıların hafifleyebilmesi için geçmişle yüzleşme/hesaplaşma/barışma gereklidir. Toplumsal travmalarda

yüzleşmeden bahsedebilmek içinse resme daha geniş bir açıdan bakmak gerekiyor. Çünkü daha önce de belirttiğim gibi travma sadece mağdurların kendi kendilerine çözebilecekleri, tek başlarına içinden çıkabilecekleri bir süreç değildir. Hele ki bu travmalar sistemli bir şekilde, belli politikalar ve kararlar çerçevesinde devlet ya da resmi kurum ve kişilerce uygulanmış katliam, işkence ve adaletsizliklerin sonuçlarıysa...

Travmalarla hesaplaşma konusuna gelebilmek için toplumsal belleğin ne olduğu, nasıl manipüle edildiği, değiştirildiği gibi konuların ele alınması gerekir. Toplumsal bellek sabit bir şey değildir; kişilerin ve grupların hatırlama biçimiyle yakından ilgilidir ve bu nedenle de sürekli bir kurgulanma ve yeniden inşa halindedir. Bu yeniden inşa durumu, hem Misztal'ın (2003) belirttiği gibi grup değerlerini korumak amacıyla olumlu yönde hatırlamak şeklinde gerçekleşebilir hem de çoğunlukla iktidar ve siyasi aktörler tarafından belirlenir. Yani çift taraflı olarak değişen, dönüşen ve kurgulanan bir yapısı vardır. Travma mağduru grupların kendi hatıralarını manipüle edişleri bir şey, iktidarın baskı, zorlama ve yok saymayla hafızayı yeniden inşası ise bir başka şeydir. Tarihsel olayların, kitlesel hareketlerin, eylem ve direnişlerin nasıl hatırlandığı, iktidarın denetiminde olduğu sürece sistem zarar görmez. Resmi tarih anlayışı ve devletlerin resmi tarihi okullarla başlayarak tüm kurumlarda yayma çabası tamamen bununla ilintilidir. Bir ülkede geçmiş nasıl tasavvur ediliyorsa o şekilde hatırlanır, anlatılır, öğretilir, nesilden nesle aktarılır. İktidar, ulus, devlet, millet kavramlarını olumsuz etkileyebilecek kanlı bir geçmiş kolay kolay kabul edilmez. Suçlu olunan durumlar varsa bunların üzeri örtülür. Kimi durumlarda ise, söz konusu olumsuz geçmiş zaman için de farklı söylemler ve perspektiflerle değiştirilerek, olayların belli yanları öne çıkarılıp belli kısımları gizlenerek kabul edilir. Toplumsal belleğin biçimlendirilmesinin ve yeniden kurgulanmasının asıl olarak iktidar ve gücü elinde tutanların denetiminde olduğu açıktır. Burada önemli olan husus belleğin bu kurgusal yapısını görebilmektir. Bu kurgusallığı tartışan Schudson, belleğin yalnızca basit bir kaydetme yöntemi olmadığını, bu nedenle "gerçek" anı diye bir şeyin de mümkün olamayacağını söylemektedir. Ona göre, "bellek yalnızca bir bil-

gi kodlama, bilgi depolama ve bilgiyi stratejik biçimde bulup getirme sürecidir ve bu sürecin her aşamasında toplumsal, psikolojik ve tarihi etkiler söz konusudur" (1997: 181). Toplumsal bellekte travmalar üzerine yapılan çalışmaların hepsinde hatırlama sürecinin birçok etmenle bağlantılı olduğu vurgulanır.

İktidarların yaptıklarını meşrulaştırmaları ya da yaşanan olumsuz olayları olmamış saymaları çok karşılaşılan bir durumdur. Geçmişte yaşanmış olumsuz olayları hatırlamak, eleştirmek ve bunlarla yüzleşmekten bahsederken siyasi gücün bu olaylara yaklaşımının nasıl olacağı da önemlidir. İktidarın bilinçli unutturma çalışmaları, kirli geçmişe sahip ülkelerde bir çeşit devlet politikası şeklinde işleyebilmektedir. Bu durumda tamamen iktidarların politik tercihlerine göre çizilmiş bir tarih ve hafıza söz konusu olmaktadır. Toplumların geçmişle hesaplaşma sürecinde bunun belirgin bir şekilde ortaya çıkabileceğini ve böyle bir baskı sürecinde sivil toplumun ve bireylerin görevini, Sancar şöyle dile getirir:

> "Unutturma"yı, hatta belli konularda "hatırlama yasağı"nı "bir idare tekniği" olarak kullanan ve sivil toplumun yeterince güçlü olmadığı bir devlette, geçmişle hesaplaşma sürecini başlatmak hiç de kolay değildir. Buna karşılık, hatırlamayı sürdüren ve toplumu hatırlamaya davet eden öznelerin güçlü ve aktif olmaları, unutma ve bastırma politikasının hâkim olmasını ve uzun süre devam ettirilmesini zorlaştırır. Özellikle geçmişin kurbanı/mağduru durumunda olanların ısrarlı mücadelesi, toplumu hatırlama ve hesaplaşma yoluna çekebilir. (2010: 92)

"Baskı ortamı"nın ve "hatırlama yasağı"nın çeşitli zamanlarda ve kimi siyasal rejimlerde daha belirgin olduğunu biliyoruz. Özellikle diktatörlük koşullarında genel bir korku havası, inkâr etme ya da travmatik olaylar hakkında zorunlu bir sessizlik yaratılır. Tekrarlanan şiddet olayları iletişimin engellenmesiyle, bireysel ve sosyal yalıtılmışlıkla bağlantılı bir korku ortamı oluşturur. Şili ve İspanya'daki diktatörlük dönemi buna örnek oluşturuyor. Şili ve İspanya'daki iç savaş sırasında ve sonrasında kaç insanın öldüğüne, kaç kişinin intihara veya göçe zorlandığına dair rakamlar uygulanan sistematik baskıyı kanıtlamaktadır" (Paez ve diğ. 1997: 149). Bununla ilişkili olarak Pennebaker ve Banasik (1997: 10), unutturmaya yönelik baskıya iliş-

kin olarak toplumsal hafızadaki "sessiz olaylar"dan söz ederler. "Sessiz olay" insanların büyük, etkisi yaygın, çalkantılı ve karışık olaylar hakkında aktif olarak konuşmaktan kaçınmasıdır. Bu konuşmama durumu askeri darbe sonrasında baskıcı hükümetlerin ya da din gibi otorite sahibi kurumların zorlamasıyla da ortaya çıkabilmektedir. İşte bu noktada yakın dönemde tanık olduğumuz örnekleri de hatırlayabiliriz. "Arap Baharı" diye adlandırılan ayaklanmalar sırasında iletişimin engellenmesi, İran'da ülkenin tüm internet erişiminin kapatılması ya da Türkiye'de 17 Aralık 2013'te ortaya çıkan yolsuzluklar hakkındaki ses kayıtlarının ve bunlara karşı eylemlerin başladığı süreçte sosyal medyanın ve sosyal paylaşım sitelerinin mahkeme kararlarıyla kapatılması, tam da otoriter baskı ortamı örnekleridir. Tüm bunlar kitleleri sessizleştirme, susturma ve bellekleri boşaltma çabası olarak görülebilir. Bu örneklerde olduğu gibi belleğin yeniden inşası ya da çarpıtılmasında iktidarların çeşitli yöntemler uyguladıklarını biliyoruz. Hatırlama yasağı, ifade özgürlüğünün kısıtlanması ve arşivlerin yok edilmesi hep bir arada yürümüştür. Özellikle travmatik olayların güncel olduğu süreçte iktidarlar için ilk yapılacak şey iletişim araçlarına müdahaledir, iletişim ortamlarının manipülasyonudur. Olaylar yaşanırken, yani henüz işin başında kayıtların, haberlerin, fotoğrafların yayılmasını engellemek gelecekte bunlara kimsenin ulaşamaması ve hatırlayamaması demektir. Bunu yakın tarihte yaşanan Gezi Parkı Direnişi (Haziran-Temmuz 2013) sırasında ana akım medyanın ve kamusal yayın yapan televizyon kanallarının tutumlarıyla bir kez daha görmüş olduk. Günlerce devam etmiş olaylar hakkında bilgi ve haber vermemek, besbelli ki resmi olarak alınmış kararlara uymak demektir. Bu süreçte gazete yöneticilerinin iktidar tarafından tehditle dize getirilmiş olduğuna ilişkin kanaatlerimiz daha sonraları çıkan ses kayıtlarıyla kesinleşmiştir. Dezenformasyonun sürmesinde belli bir ideolojik damara hizmet eden bilgi aktarımının büyük rolü vardır.

Yakın tarihli örneklerle de görüldüğü gibi Türkiye, ne bugün yaşanan travmatik olaylarla uzlaşabilmekte ne de geçmişin travmalarıyla yüzleşebilmektedir. Kültürel-toplumsal travmalar unutturulma/yok sayılma/bastırma sürecinde varlığını sürdürmekte, sessiz kalma

zorunluluğu devam etmektedir.[1] Türkiye'de zaman zaman yaşanan toplumsal hareketlerle hatırlama meselesi ön plana çıksa da çoğunlukla travma mağdurları "ötekileştirilerek" dışlanır ve failler travmaya neden olan olayları sistematik biçimde yok saymaya devam eder. Bu sistematik yok sayma ve mağdurları bastırarak susturma çabasını Türkiye'deki örnekler üzerinden tartışan Kaptanoğlu, "devletin faili olduğu toplumsal travmaların korku, dehşet ve çaresizlik içinde bıraktığı geniş kesimler, düşman ilan edildikleri için kayıplarını, acılarını kamusal alanda değil, kendi iç alanlarına kapanarak sessizce yaşadılar" (2009: 32) şeklinde vurgular. Mağdurun kendi öyküsünü, başına gelenleri anlatmaması ya da anlatamaması (zaten kabullenmenin ve dile getirmenin çok zor olduğu travma anlatısında) toplumsal yaraların derinleşmesine yol açar. İktidar tarafından, devlet eliyle uygulanan bilinçli unutturma, bazı olayların yok sayılması ve bazılarının öne çıkarılıp rahatsız edici olanların saklanması, hatırlamanın bu şekilde organize edilmesi "bellek kurgusu" olarak ifade edilir.

Connerton (1999: 27) toplumların bellekleri üzerinde bilinçli yönlendirmeden bahsederken bunu "tarihi yeniden kurma pratiği" olarak adlandırır. Belleğin şekillendirilmesinde Connerton'un verdiği en uç örnek devletin yurttaşlarının belleklerini sistemli olarak yok etmesidir. Sistemli bellek imhası totaliter rejimlerin vatandaşlarını tutsaklaştırmak için yaptığı bir uygulamadır. Konu sinema olunca tam da bu noktada bir filmi hatırlamamak mümkün değil. Rejimin, insanları hafızalarını düzenli bir biçimde silerek tutsaklaştırdığı distopik film *Karanlık Şehir* (*The Dark City*, Alex Proyas, 1998). Anlatı bir ülkede iktidarın belleklerle oynayarak tarihi her an yeniden kurma pratiği

1. Devlet nezdinde sözde bir geçmişle hesaplaşma çabasına rağmen bu çaba bugüne kadar hep güdük kalmış, toplumsal bellekle ilgili ciddi çalışma olmamıştır. Bu çaba esasen bir grup faili meçhul yakınının girişimiyle başlayan Toplumsal Bellek Platformu'nun kurulmasıyla önemli bir safhaya ulaşmış, ancak bu platformun önergeleri ve meclis komisyonlarının kurulması talepleri de görmezden gelinmiştir. İktidar politikacılarının bu konuda genel geçer söylemleri olmuş ancak bunlar çoğunlukla havada kalmıştır. Bir dönemde sözde geçmişle hesaplaşma sadece 12 Eylül ve darbeler üzerinden şekillenen bir söyleme dönüşürken 12 Eylülcülerden hesap sorulmaya girişilmemiş, sadece Kenan Evren'e yönelmiş yüzeysel bir yargılama ile konu yarıda kalmıştır.

üzerinedir. Bir kara film estetiğindeki bu film, bizim travma filmlerinden oldukça farklı olsa da konusu tam da bizim tartıştığımız konuya örnek oluşturuyor. *Karanlık Şehir*'de hafızaların silinmesinin gerçeküstü temsili, Türkiye sinemasında hafızaların başka bir biçimde silinme prototipini anlatan bir başka filmi akla getiriyor. Bellekler in manipülasyonunda medyanın engellenmesinin ve haber yasağının diğer tüm baskı ve yıldırma politikalarıyla eşgüdümlü olarak işlev gördüğü *Press* (Sedat Yılmaz, 2010).

Filmde, 1990'lı yılların başında *Özgür Gündem* gazetesinin Diyarbakır bürosunda çalışmakta olan bir grup gazetecinin haber yapma çabaları, direnişleri anlatılıyor. Gazetecilerden Kadir, polis tarafından kaçırılıp şehir dışında dövülür ve tehdit edilir. Faysal, Yüksekova çetesiyle ilgili adam kaçırma, cinayet ve uyuşturucu trafiğini ortaya çıkaran haberi nedeniyle tehdit telefonları alır, konunun üzerine gitmeye devam edince sokakta vurularak öldürülür. Ardından polis gazete bürosuna birkaç kez baskın düzenler ve gazetecilerin ellerindeki belge, arşiv ve fotoğrafları alır. Gazeteciler yoğun baskı altında haber yapmaya devam ederken gazetenin diğer muhabiri Kadir'e tehditler gelir, gazete içindeki anlaşmazlık da eklenince Kadir işi bırakır. Gazetenin Diyarbakır'da çalışamaması için önce fotoğrafların bastırıldığı fotoğrafçı tehdit edilir ve "birileri" tarafından devre dışı bırakılır. İstanbul'a haber ve fotoğraf göndermeleri engellenir, kent içerisinde gazete satışı yapan bayiler korkutulur, satışa devam edenlerin dükkânları yakılıp yıkılır. Her gün öğleden sonra gazete için toplatılma kararı verilir. Diyarbakır'da gazete nasılsa toplatılıyor bahanesiyle gazetenin dağıtılmasına izin verilmez. Gazeteciler bir süre için yakın şehirlerden kendi olanaklarıyla getirdikleri gazeteyi "yurtsever" şehir halkı ve çocukların desteğiyle gizlice dağıtırlar. Gazetenin çaycısı ve çırağı olan Fırat, haber yetiştirme sıkıntısı nedeniyle kaset çözümleyerek gazeteciliğe adım atar, Faysal'ın öldürülmesinin ardından haber yapmaya başlar. Fırat'ın gazetede önemli dosyaları saklama, evrakları gönderme gibi kilit işleri vardır. Başka bir polis baskınında gazetenin yazı işleri müdürü Hasan tutuklanır. Geriye kalan Alişan, Lokman, Fırat ve Songül gazeteden dışarı çıkmadan burada yatıp kalkarak, haberleri hazırlayıp faksla İstanbul'a göndermeye başlarlar. Bir



*Press*, Sedat Yılmaz, 2010

süre sonra Hasan salıverilir, Diyarbakır'a tekrar gazete girmeye başlar. Çete haberini araştıran Alişan örgütün kendi içinde bölündüğünü, bir milletvekili ile yaptığı görüşmede öğrenir. Çetede devletin, Hizbullah'm, asker ve polisin rollerini de açığa çıkaracakken çeteden biri tarafından öldürülür. Fırat, ölen gazeteci arkadaşının fotoğrafını çeker; gazetede tek başına kalmıştır, haberi yazar, fotoğrafı basar ve İstanbul'a ulaştırır, ertesi gün haber manşetten yayınlanır.

Film en basit yorumla Türkiye'de basın özgürlüğünün ne durumda olduğuna ilişkin bir eleştiri niteliğindedir. Kurtarılmış bölge konumundaki Olağanüstü Hal Bölgesi'nde yaşananların duyulmaması için yapılan uygulamalar filmde ortaya serilmiştir. Devletin tarih ve belleğin çarpıtılmasına yönelik girişimleri, yaşanan olaylar hakkında kimsenin bilgi sahip olmasına izin vermemek, konuşulmasını engellemek, olayların üzerinin örtülmesi, kişilerin baskı altında tutularak susturulmasıdır. Filmin odaklandığı bu konuyla birlikte belleğin manipülasyonunun en uç örneği olarak devletin, yurttaşlarının belleğini sistemli olarak yok etmesi de ön plandadır. İletişim araçlarının kon-

trolü ve denetim altında tutulması, gerçekte yaşananların duyulmaması, olaylara tanıklık sağlayacak belgelerin, fotoğrafların dağıtımının durdurulması yeni bir tarih ve bellek kurgusuna zemin hazırlamaktadır.

OHAL yönetimi altındaki Diyarbakır ve Güneydoğu'da yaşanan birçok travmatik olaya odaklanan filmde birçok "sessiz olaya" tanık oluyoruz. Bölgedeki çatışma ortamı içinde polisin, askerin, Hizbullah'ın ve OHAL yönetiminin çetelerle birlikte yürüttüğü antidemokratik faaliyetler görülüyor. Film aracılığıyla farklı travmatik olaylara tanık oluyoruz: Asker tarafından sivillerin öldürülmesi (dağda çobanlık yapan ve hiçbir olaya karışmamış, "akli dengesini yitirmiş" oğulun terörist diye vurulması), Fırat'ın babasının Faysal'a verdiği röportajla, ordu içindeki şiddet; başka gazeteden bir muhabirin getirdiği askerlerin kulak kesmesi haberi ve fotoğrafıyla, ana akım medyanın görmezden geldiği olaylar. Polisin gazetecilere uyguladığı şiddet, kaçırılıp dövülen ve kafasına silah dayanarak tehdit edilip yıldırılan Kadir'le, faili meçhul gazeteci cinayetleri Faysal ve Alişan'la, günlük yaşamda halk üzerinde kurulan baskı gazetenin satışını yapan bakkal sahibi Dino Dayı'ya yönelik saldırılarla sergilenmektedir.

Filmde baskı ve şiddetin vurgulanması sinemanın temel unsurlarından birine odaklanarak yapılmıştır: mekânsal düzenleme ve mekânın kullanımı. Gazetecilerin yalıtılmışlık ve sıkıştırılmışlığı, resmi güçler tarafından uygulanan şiddet ve baskı, filmdeki tek mekânın gazete bürosu olması ve neredeyse tüm sahnelerin bu iç mekânda kurulmuş olmasıyla vurgulanmıştır. Bu ana mekân, düzenlenerek ofis haline getirilmiş bir apartman dairesidir. Burası gazeteciler için hem tek güvenli yer, bir barınak, hem de "dışarı"dan pek farkı olmayan korunmasız bir alandır. Tek mekânla temsil edilen bu kısıtlanmışlık, tehlike arttığı zaman gazetecilerin hiç dışarı çıkmadan adeta büroya hapsolmalarıyla ifade edilir. Mekânsal olarak olayların geçtiği bu kente bakıldığında kentin de baskıların yeniden üretildiği bir mekân olduğu görülür.

Diyarbakır'da geçen filmde şehir merkezi, otogar, surlar, sokaklar, çarşı görüntüleriyle günlük yaşamda kentin çeşitli bölgelerini görürüz. Gazete bayinin bulunduğu bir mahalle, çarşıda bir ara sokakta

yasaklanan gazetenin dağıtıldığı depo, çocukların peşlerindeki polislerden kaçarken girip çıktıkları sokaklar, gazetecilerin takip edildikleri dar sokaklar şehre dair görüntülerdir. Karakterler haber yapmak için kimi çevre illere giderler; ilginç olan bu kentlerin birbirinden hiçbir farkının olmamasıdır. Tüm mekânlarda tehlike ve tekinsizlik vardır; bazen çete üyeleri, bazen polis, bazense kim olduğu bilinmeyen kişiler gazetecilerin peşine düşer; gazeteciler kaçmak, saklanmak, bir yerlere sığınmak durumunda kalırlar. Bu mekânlarda korku ve tekinsizlikle ağırlaşmış bir atmosfer vardır. Başta bu şehir ve genel olarak bölge başkaldıranlar, direnenler için tehlikeyle özdeşleşmiş bir yerdir; insanların baskı altında tutulduğu, sürekli takip edildiği, büfelerin yakıldığı, şiddetin kol gezdiği bir mekân. Biliyoruz ki mekân, insanın içerisinde kendini var ettiği, özgürce hareket edebiliyorsa var olacağı bir mücadele alanıdır. Ama aynı zamanda iktidarın ve gücün simgeleştiği, kendini ortaya koyduğu yerdir mekân. Mekânda yersizleştirme, mekânsızlaştırma ise baskının en sinsi ve ağır biçimlerindendir. Devletin baskı aygıtının veya çete gibi örgütlerin kişileri sınırlayarak hareket edemez hale getirmesi kamusal ya da özel alanda kişinin varoluşunun engellenmesidir. Bu engelleme filmde gazete çalışanlarının sadece büroda özgür oluşlarıyla simgelenmiştir (hatta tek egemenlik alanları olan bu gazete bile özgürleşebildikleri bir yer değildir). Dış mekânlar ve kamusal alan onlar için yasaklı ve tehlikelidir. İşte tam da iktidarın mekân üzerinde nasıl bir hegemonya kurduğu, filmin mekân organizasyonunda ve karakterin mekânlar içerisinde konumlandırılışıyla temsil edilmektedir.

Filmde tam anlamıyla örgütlü baskıya atıfta bulunan bu temsil, Foucault'nun disiplin ve denetim toplumu kavramlarıyla da örtüşür nitelikte. Denetim toplumunu üretmek amacındaki iktidarın esas niteliğinin şiddet olduğu görüşü buradaki anlatıya bakarken de açıklayıcı oluyor. Foucault, iktidarın uygulanış biçimine bakıldığında görülenin, doğrudan başkaları üzerindeki iktidardan çok başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunma durumu olduğunu ifade eder. Bu, "eylem üzerinde potansiyel ya da fiili eylem, gelecekteki ya da şu andaki eylemler üzerindeki bir eylem. Şiddet ilişkisi bir beden üzerinde ya da şeyler üzerinde uygulanır, şiddet ilişkisi zorlar, büker,

işkence uygular, tahrip eder ya da bütün imkânlara kapıyı kapatır" (Foucault 2011: 73). 1990'larda Güneydoğu Anadolu bölgesinde yaşananlar ve filmde belli bir perspektiften sunulan tüm olaylar Foucault'nun disiplin ve denetim toplumu açıklamasında sözünü ettiği *panopticon* ve gözetim meselesini de hatırlatmaktadır. Henüz Güneydoğu'da yaşayan halk tam olarak disiplin ve denetim altına alınamamış (!) olduğundan, filmin içeriğinde baskı ve şiddetle ezilen ve gözetim altında tutularak itaat eden, disipline edilmiş bir topluluğa ulaşma çabası gösterilir. Disiplin toplumunda bireyler başkaldıramayacak hale getirilmiş, sürekli bir denetim altında olduklarını bildikleri için de etkisizleşmiş, uysallaşmışlardır. Türkiye'de Güneydoğu örneğinde bu amaçla, yani başkaldıran halka yönelik sürekli askeri operasyonlar, olağanüstü hal uygulamaları vb. olmuştur. Şiddet ve zor kullanımıyla devam eden bir tahrip etme söz konusudur. Foucault'nun dediği gibi, iktidarın şiddeti beden ya da şeyler üzerinde –burada mekân da dahil– uygulaması, tahrip etmesi, işkence etmesi söz konusudur. Ancak işkence edilen, baskı ve zulüm altında ezilen bireyler her şeye rağmen boyun eğmedikleri için yaşam alanlarının dört yanı sarılmış haldedir. Gözetim, baskının ciddi bir parçasıdır ki filmde karakterlerin bürodan dışarı adım atamadıkları süreçte, evlerine dahi gidemeden günlerce büroda yaşadıkları sırada perdeyi aralayıp dışarı bakmak bile onlar için tehlikelidir, çünkü kuşatılmışlardır, her yerde onları izleyen ve saldırmaya hazır bekleyen birileri vardır.

Filmde baskı ve denetimin hem polis, asker gibi devletin resmi kurumlarının uygulamalarıyla hem de medyanın, yani ideolojik aygıtların bu uygulamaların üzerini örterek birlikte yürütüldüğü söyleniyor. Kolluk kuvvetlerinin uyguladığı bu baskı Althusser'in baskı aygıtlarının çalışma prensiplerine işaret etmektedir. Bununla birlikte baskı uygulayan resmi güç, bu baskıyı ideolojik olarak da pekiştirir. Althusser'in sözleriyle devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak medya haberler vasıtasıyla "yurttaşları günlük milliyetçilik, şovenizm, liberalizm ve ahlakçılık dozlarıyla besleyen" en önemli aygıtlardan biridir. *Özgür Gündem* ise ana akımın belli bir dozla beslediği damarı, muhalif kimliğiyle kesme-yıpratma eğiliminde olduğu için "tehlikeli" bir medya organıdır. Filmde medyanın, devletin resmi po-

litikalarının ve söyleminin taşıyıcısı olduğu Althusserci bir yaklaşımla vurgulanıyor. Bu vurgu ana akım gazetelere filmde "holding gazeteleri" diyerek ve bu gazetelerin Güneydoğu'da yaşanan olayların hepsine kulak tıkadığını resmederek keskinleşiyor. Resmi söylemin yeniden üretildiği ana akım medya ülkede yaşanan şiddet ve antidemokratik tüm olayların üzerinin örtülmesini sağlamıştır. Yıllarca Güneydoğu Anadolu'da yaşanan olaylar film anlatısında belirli konular üzerinden ele alınırken, medya-iktidar-güç, ideoloji ekseninde bir tartışmayı gerçekleştiriyor. Film böylece Türkiye'de yaşanan "sessiz olaylar"a dair önemli bir temsil gerçekleştirmiş oluyor.

Daha önce açıklanan "sessiz olaylar" hatırlanacağı üzere, egemen gücün muhalif sesleri engellemesine, yaşanan olayların görmezden gelinerek ve yaşandığı esnada belgelenmeyerek unutturulmasına hizmet etmektedir. Margalit'in öne sürdüğü "paylaşılan bellek" kavramının "sessiz olaylar" tanımlamasıyla bir bağı var. Yaşanan olayların hatırlanabilmesi için iletişime gerek vardır. Paylaşılan bellek, olayı hatırlayanların farklı perspektiflerini kaynaştırır ve bütünleştirir. Hatırlama paylaşılan bir şey olduğunda olaylar ele alınıp konuşulabilirken, sessizleşmek, olayları sessiz olaylar haline getirmek toplumsal belleğin manipüle edilmesine işaret eder. Burada aynı zamanda ulusal kimliğin birleştirici öğesi olan "ortak ve temiz geçmişin" meşru hale getirilmesi çabası vardır. Wallerstein'ın (2007) "geçmişlik kavramını" tam da burada hatırlayabiliriz; ortak geçmiş, insanların belli biçimlerde davranmasına neden olur. Geçmişlik, toplumsal meşruiyetin oluşturulmasında, grup dayanışmasının korunmasında merkezi öğedir.[2] Devlet tüm ideolojik ve baskı aygıtlarıyla muhaliflerini susturarak, öldürerek, baskılayarak, travmatik gerçekleri saklayarak daha "temiz bir geçmiş" kurma eğilimindedir. Egemen olan ne kadar uğraşsa da muhaliflerin sesini duyurma çabası çoğalır, baskı arttıkça yaratıcı yöntemler geliştiren mağdur ve ötekileştirilen kesim diren-

2. Wallerstein toplum üyelerini bir anlamda birbirine bağlayan ortak geçmişi "geçmişlik" diye adlandırır ve bunun neleri ima ettiğini şöyle açıklar: "Geçmişlik, kişilerin birbirlerine karşı kullandıkları bir araçtır. Geçmişlik bireylerin toplumsallaşmaları, grup dayanışmasının korunması, toplumsal meşruiyetin oluşturulması ya da ona meydan okunması için merkezi bir öğedir" (2007: 97).

meye devam eder. *Press* filminde büro içine sıkışmış yaşamlarında böyle ilginç taktikler geliştiren gazeteciler yeni üretilen haber yapma teknikleriyle bambaşka bir mücadele sergilerler. Yazdıkları haberi faks yoluyla merkeze ulaştırma konusunda ya da polis baskınında delil ve belgelerin ele geçirilmesini engellemek için geliştirilen belge, fotoğraf, gazete saklama yerleri ve yöntemleri bu yaratıcı direniş biçimlerine örnektir. Olaylar yaşanırken tüm bu olaylara ilişkin belgelerin saklanması ve unutulmaması için çabalayan birileri vardır her zaman. Travma mağduru gruplar ise kendi olumsuz ve acı dolu geçmişlerini anlatabilme, tanınma, hatırlama ve topluma hatırlatarak yaşananlarla yüzleşme çabasındadırlar. Gazetenin her gün polis tarafından basılıp, gazetecilerin ellerindeki fotoğrafların alınması, arşiv ve belge niteliğindeki görsel malzemelerin toplanması ve yok edilmesi filmde gösterilmektedir. Buna karşılık gazetecilerin bu belgeleri inatla korumaya, saklamaya çalışması, ileride bir gün yüzleşme ve hesaplaşma için işe yarayacağını bilmeleri tam da travmalarla yoğrulmuş bir toplumda yaşanabilecek bilinçli bir çabadır. Arşivler ve belgeler zamanı geldiğinde konuşulacak, tartışılacak ve geçmişle barışılacak bir ortam için saklanmaktadır. Tüm bu nitelikleriyle değerlendirildiğinde Press, *tanıklık stratejisini* kullanan bir film olarak görülmelidir. Hem film kendi içeriğinde, anlatının merkezinde birçok olaya tanık olmakta, hem ileride tanıklık edecek belge ve arşivleri kullanmakta hem de bu süreci izleyiciye "tanıklık ettirecek" bir pozisyonda sunmaktadır.

İçerik bakımından travmalara ve toplumsal belleğin manipülasyonuna başarılı bir biçimde odaklanan filmde, maalesef, muhtemelen yönetmenin ilk film deneyimi olmasından ötürü, estetik ve sinematografik kimi yetersizlikler ve teknik başarısızlıklar vardır. Bunu da görmezden gelmemek gerekir. Ne var ki, mizansene, oyunculuğa, kimi görsel unsurlara dair sıkıntılar içerse de *Press* esas olarak travma temsiline odaklanmış ve bunu eleştirel bir yaklaşımla sunmayı başarmıştır. Toplumsal travmalarla hesaplaşma ve tanıklık etmeye yönelik olumlu ve anlamlı bir anlatı ortaya koyma çabasında derdini açık ve net bir biçimde ifade edebilmesiyle de önemli bir filmdir.



*Işıklar Sönmesin*, Reis Çelik, 1996

## Anlatı ve Söylem: Işıklar Sönmesin

Dağ yolunda seyreden bir minibüsün yolu militanlar tarafından kesilir. Araçta saklanan Korucu Apo bulunup dışarı çıkarılır. Militanların lideri Seyda, köylülere koruculuk yapmamalarını, bunun davaya bile bile zarar vermek olduğunu söyler. Korucu Apo buna mecbur kaldığını söyler ve kaçmaya çalışırken militanlardan biri tarafından vurularak öldürülür. Militanlar köylülere gözdağı verip ayrılırlar. Başlayan tipi ve kötü hava koşulları nedeniyle sınırdan geçip kamp alanlarına gidemeyen grup, geceyi bir mağarada geçirir. Olayın haberinin köye ulaşmasıyla Murat Yüzbaşı ve askerleri militanların peşine düşerler.

*Işıklar Sönmesin* filmi bu şekilde başlar. Bu açılış sekansı ve devam eden sahnelerde Güneydoğu Anadolu'da karlar altında kalmış bir dağ köyü, dağlarda gezen militanlar ve onlarla mücadele etmek

üzere görevlendirilmiş bir Yüzbaşının başından geçen olaylar resmedilir. Olay örgüsünün bir çatışma, baskın ve kaçıp kovalama ile gelişeceği, zor doğa şartlarının da bu süreçte karakterlere engeller çıkaracağı filmin en başından tahmin edilebilir. Reis Çelik'in 1996 tarihli bu filmi Kürt meselesi ve Güneydoğu Anadolu'da yaşanan olaylar ve çatışmalarla ilgili o tarihe kadar Türkiye sinemasında yapılan diğer filmlerden farklı bir film olarak değerlendirilmiştir. Filmi farklı kılan noktalar, bir asker ile bir militanı bir araya getiren bir olay örgüsüne sahip olması, Türk-Kürt etnik ayrımını sorgulamaya çalışması, diyalog çabasını vurgulaması ve iki tarafın el ele vererek çözüm üretmesine yönelik önerisidir. Bu durum toplumda ötekileştirilen ve yok sayılan bir hareketin içerisindeki insanların sözlerini söylemelerine olanak tanıması açısından değerli görülmüş ve önemli bulunmuştur. Bu noktada anlatı çözümlemesinde söylemin açığa çıkarılması için odaklanılacak temel unsurlar önemli hale geliyor. Hatırlayacağımız gibi Comolli ve Narboni, bir filmin eleştirel söylem üretirken nelerden yararlanabileceğini açıklarken konu ve içerikle eleştirel olmaktan ve aynı zamanda biçemle anlamların yerinden edilerek yeniden inşa edilmesinden söz etmekteydi. *Işıklar Sönmesin* filmine bakarken de bu noktalara özellikle odaklanmak gerekiyor. Çünkü filmi izleyen kişi önce şaşırarak, bu filmin bölgede yaşanan olaylarla ilgili nasıl vurucu bir yaklaşım getirdiğini ve o güne kadar alışılageldik söylemlerden nasıl farklılaştığını düşünüyor. Asker ve militanı bir araya getiren filmin son sahnesinde halkı temsil eden bir karakterin bu çatışmanın taraflarına "Neden kavga ediyorsunuz?" sorusu önemli bir eleştiriyi ifade ediyor. Aynı sahnenin devamında asker, militan, çocuk ve dedenin olduğu yere atılan bomba, dışarıda patlayan silahlar ve bombanın etkisiyle başlayan ateşin içinden küçük çocuğu kurtarabilmek için asker ve militanın omuz omuza çıkışı, Güneydoğu'da yaşananlara ilişkin yapılmış filmlerde daha önce örneğine pek rastlanmadık bir anlatıdır. Ne var ki Comolli ve Narboni'nin altını çizdikleri diğer noktalara odaklanıldığında, diyaloglardaki yan anlamlar ve karakterlere yüklenen görev ve özellikler filmin biçemiyle birlikte değerlendirildiğinde filmde sorgulayıcı ve tarafsız bir bakış olmadığı ortaya çıkıyor. Olay örgüsüyle, çatışma ve çatışmanın çözülmesiyle ilgili eleşti-

rel bir anlam yaratılıyor; ama filmin asıl söylemine ulaşıldığında belirgin bir arada kalmışlık fark ediliyor. Bu noktada kafa karışıklığını, anlam belirsizliğini tamamen ortadan kaldırmak için filmin anlatı ve söylem çözümlemesine odaklanarak neden böyle bir durumun ortaya çıktığını açıklayabiliriz.

Anlatı çözümlemesi filmin çeşitli bileşenleriyle izleyiciye neler söylediğini anlamak için etkili bir yöntemdir. Güçhan filmsel anlatı ve temsilin önemini vurgularken şöyle der: "Filmlerin dünyayı nasıl temsil ettiği sorusunun yanıtları 'anlatı' üzerinde durularak ve bunu toplumsal yaşamla birlikte irdeleyerek açıklanabilir" (1999: 111). Anlatı eskilerden günümüze kadar gelen ve yabancı olmadığımız bir biçimsel düzenleme ile öykülemeye işaret eder ve Aristoteles'in tragedya tanımında, öykülerden, olay örgüsüne ve karakterlere uzanır (Aristoteles 2010: 31). Anlatı en basit ve bilindik tanımıyla, "yükselen bir dramatik eğriye sahip öykü taslağıdır" (Serter 2005: 38). Sinematografik anlatılar da temel olarak aynı biçimdedir; kurmaca filmler, çeşitli biçimsel bileşenlerin bir araya geldiği, bir öykünün karakterler ve olaylar aracılığıyla, zaman ve mekân içerisinde konumlandırıldıkları görselliğe dayalı anlatılardır. Geleneksel anlatılar Abisel'in vurguladığı gibi kapalı anlatılardır; öykünün başı sonu bellidir ve olaylar nedensellik içinde birbirini izler. Böylece sonuçta, atılan ilmekleri toplayıp belirli bir çözüme ulaşan kapalı anlatılar ortaya çıkar. Özellikle Türkiye sinemasının 1980'lere kadar yaygın olarak kullandığı bu kapalı anlatı tarzında kronolojik bir olay örgüsü, dramanın gerilim grafiğinin aynı şekilde işlemesi, simgesel nitelikte karakterler ve kesin bir sonla öyküyü noktalama söz konusudur (Abisel 2005: 230).

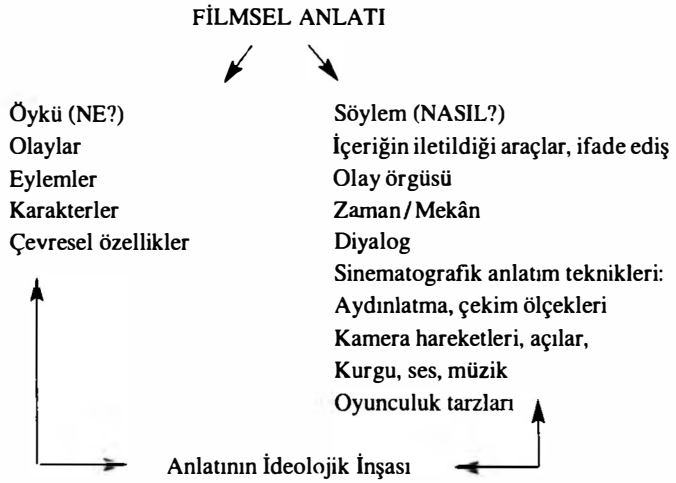
Anlatı, Corrigan'ın ifade ettiği üzere, farklı bileşenlere ayrılabilir. Öykü, bizlere sunulan ya da çıkarsadığımız olayların bütünüdür. Olay örgüsü, söz konusu olayların belirli bir düzen ve yapı içerisinde düzenlenmesi ya da inşa edilmesidir (2007: 60). Anlatının bir başlangıcı, ilerleme ve sonuçlanma düzeni vardır. Anlatının ilk bölümü olan sergileme kişilikleri tanıtır ve anlatıdaki kahramanın hedefini ve bu hedefe ulaşma çabasını başlatır. Gelişmede kahramanın istenci, engellerle karşılaşır. Bu da dramada yoğunluğun en yüksek noktasına dek gelişir. Anlatıdaki ilk çatışma ile sonunda bu çatışmanın çözümü

arasında çok sayıda olay ve olgu vardır. Her anlatının son aşaması, çatışmanın çözümüdür ya da daha açık bir deyişle anlatının bitişi, sonu, tükenişidir. Anlatı, güven sözleşmesinin onaylanmasıyla son aşamasına gelir (Gündeş 2003: 49). Bu tür geleneksel anlatılarda olay örgüsü, çatışmalar ve sonunda çatışmaların çözümü izleyiciyi belli anlamlandırmalara yöneltir. Ancak filmsel anlatının da bir metin olduğunu düşünürsek, anlatı çözümlemesinde alt metinlerin ve satır aralarının okunması gerekliliği ortaya çıkar. Abisel'in ortaya koyduğu gibi anlatı çözümlemesinde bazı temel öğeler vardır; bunlar, "fiziki ve toplumsal çevrenin özellikleri, çatışmanın niteliği, baskı, direnme ve muhalefet, sorunları ele alma ve çözüm tarzıdır" (2005: 232).

Anlatıda herhangi bir öykü belirli bir olaylar dizisi içinde ve karakterler aracılığıyla anlatılır. Karakterler kurmaca dünyasında kilit role sahiptir; olaylar bu kişilerin başlarından geçenlerdir. Dolayısıyla genellikle tüm çatışma ve çekişmeler kişisel düzeye indirgenmiştir. Bu indirgeme ideolojik açıdan gereklidir; çatışmanın toplumsal boyutunun gözden uzak tutulmasını sağlayan en önemli araçtır. Öyküde karakterler ve yaşadıkları olaylar kronolojik bir akış içinde, mekânların özellikleriyle birlikte verilir. Öykü, anlatının temelde kapalı (belirli bir noktada kesin çözüme ulaşarak sonuçlanan) bir yapısı olmasından ötürü nedensellik üzerine kuruludur. Anlatının sonuçlanması öykünün temasını da netleştirir; sonucu hazırlayan gelişmeler ve tema, birlikte anlatı metninin ideolojik çerçevesini inşa eder (Güçhan 1999: 113). Buradan hareketle diyebiliriz ki, anlatı çözümlemesi bir anlamda filmin söylem çözümlemesine giden bir yöntem olarak ele alınmalıdır. Abisel'in ortaya koyduğu gibi, "çatışmanın çözülüşü"nde anlatının kendi inşa ettiği dünyaya yönelik tavrı vardır. Bunun yanı sıra anlatının söylemini oluşturan diyaloglar, tiplemeler ve mizanseni içeren ikonografik nitelikler bu tavrın anlaşılması için yararlı araçlardır (2005: 260). Karakterler ve bu karakterlerin diyalogları, ideolojik anlamlandırmada önemli bir role sahiptir. "Anlatının, kurduğu dünya karşısında nerede durduğunu anlamanın en kolay yollarından biri, neyi kimin söylediği, neyin hangi sıklıkla söylendiğidir. Yerli filmlerde bu durum çok belirgin bir şekilde şöyle ortaya konur: An-

latının karşı olduğu sözün en olumsuz, doğru bulduğu sözün ise en olumlu karakterlerce dile getirilmesidir" (*a.g.y.*, 277). Abisel'in bu yaklaşımıyla örtüşen vurgularıyla Güçhan'a göre filmsel anlatı öykü ve söylemden meydana gelir. Filmsel anlatıda öykü, olay ve karakterler temel olarak filmin ne söylediğini ortaya koyar. Bütün biçimsel özellikler, diyaloglar ve olay örgüsü, çatışmalar ve çözüm biçimleri, zaman mekân düzenlemeleri filmin ideolojik duruşunu oluşturur. Yani söylediği şeyi nasıl söylediği tüm bu sıralananlarda saklıdır. Buradan anlaşılacağı gibi filmin ideolojisi sadece içerikle ortaya çıkmaz. Sinema görsel bir ifade biçimi olması nedeniyle biçem ile farklı anlatım tarzlarını mümkün kılmaktadır. (Zaten sinematografik anlatı dediğimiz de anlatının sinemanın olanaklarıyla biçimlendirilen halidir.) Bu nedenle söyleme erişmek isteyen bir ideolojik eleştiri için de biçem analizine yönelmek gerekir. Corrigan'ın da altını çizdiği nokta, ideolojik eleştirinin filmin içeriğiyle sınırlı kalmaması gerektiğidir. Ona göre nitelikli bir ideolojik eleştiri, karakterler ve olay örgüsüyle ilgili sorunları, anlatının yapısıyla ya da çekim ölçekleri gibi konularla ilişkilendirmelidir. Biçemin bir unsuru olan çekim ölçekleriyle, söylemin ve anlamın nasıl üretildiğini örneklemek için şöyle bir soru sorar Corrigan: "Düşmanın yalnızca geniş gruplar halinde göründüğü ya da kameranın bu düşmanları birbirine benzer gösterdiği bir savaş filminin ideolojik konumu nedir?" (2007: 124).

Sinemada anlam yaratmada biçemin, diyaloglarla açıkça söylenen sözlerden daha etkili olduğu açıktır. Toplumsal, politik ve kültürel konularda ilk bakışta göze batmayan fakat filmin tüm hücrelerine işlemiş olan söylem, çoğunlukla biçemin içinde erimiş haldedir. Biçemde erimiş anlam ve söylem, karakter, olaylar ve anlatının diğer tüm öğelerinin birbirini tamamladığı bir inşa olarak görülmelidir. Ryan ve Kellner'in söylediği gibi, "Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürerler ve bunu yaparken seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel görenekler de, sinemasal yapaylığı açığa vuracak çeşitli işaretleri silip süpürecek bu konumlamanın içselleştirilmesine katkıda bulunurlar. Tematik görenekler –eril kahra-




**Şekil 1.** Filmsel Anlatı. Kaynak: Güçhan 1999: 113.

manlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramları, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler vb.– gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasına neden olurlar. Bu görenekler seyirciyi belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri gözardı etmeye alıştırır. Savaş ya da suç gibi yapısal toplumsal sorunların kişisel hayat hikâyeleri düzleminde ayrıntılandırılması, yürürlükteki kişisel özdeşleşme, sömürü ve tahakküme dayalı bir sisteme gönüllü katılımı hazırlayan psikolojik eğilimi yaratır" (2010: 18). Bu noktada aslında sinemanın temsillerle ideolojik söylemler üretirken aynı zamanda toplumsal bir anlamlandırma pratiğinin de taşıyıcısı olduğu açıkça görülür. Film söylemini araştırırken anlatı içerisinde karşılaştığımız toplumsal, siyasal, ekonomik bağlantılar ve gündelik pratikler bize gerçek dünya hakkında bir şey söylemektedir. Bu temsilin ta kendisidir, bu noktaya odaklandığımızda temsil biçimlerinin neye hizmet ettiği sorusuna yanıt bulmak, yukarıda Ryan ve Kellner'in örneklerindeki gibi oldukça kolaydır.

Söyleme ulaşmak üzere uygulanan ideolojik eleştiri sinemada anlatıyı ve biçimi ele alır. Yukarıda bahsedildiği gibi sinema bir anlatı biçimidir ve öykü, olay örgüsü, tema ve tüm bunları ifade ederken seçilen biçem ile bir bütün haline gelir. Öyleyse ideolojik eleştiri içerisinde biçem analizi ve anlatı çözümlemesini barındıran, iki aşamalı bir yöntemdir. Film anlatısında ideolojik çözümleme için söylemin ve içeriğin nasıl organize olduğunu ve anlamlandırmada nasıl ele alınması gerektiğini Şekil 1'de daha net kavrayabiliriz.

Güçhan, şekilde görüldüğü gibi filmin ideolojik yapısının çözümlenmesinde incelenmesi gereken öğeleri iki başlık altında toplamıştır. Filmsel anlatıda öykü, olay ve karakterler temel olarak filmin ne söylediğini gösterirken diğer bütün biçimsel özellikler, diyaloglar, olay örgüsü, çatışmalar ve çözüm biçimleri, mekân düzenlemeleri filmin ideolojik duruşunu oluşturur. Film çözümlemesinde tüm bu noktaların yerli yerine oturtulduğunda nasıl bir sonuca ulaşılacağına bakmak çeşitli sürprizlere açıktır. Kimi filmlerde ilk bakışta gördüklerimizle, detaylı bir çözümleme sonrasında göreceklerimiz şaşırtıcı ölçüde farklı olabilir.

### Diyalog Mümkün mü?

Travmaları temsil ederken hangi toplumsal söylemlere başvurulduğu travma ile baş edebilme ve yüzleşme noktasında nerede olduğumuzu ortaya çıkarır. Filmde söylem çözümlemesi travmanın temsiline yönelik gizli veya yan anlamları da fark etmemize yardımcı olur. Anlatı söylem meselesinin birlikte nasıl kavranacağını ve film üzerinde nasıl işlediğini *Işıklar Sönmesin* filmiyle örnekleyebiliriz.

Filmin öyküsü Güneydoğu'nun karlı dağlarında militanların yol kesip bir korucuyu öldürmesi üzerine askerin militanların peşine düşmesiyle açılır. Kötü hava koşulları nedeniyle sınırı geçip tekrar kamplarına dönemeyen militanlar geceyi bir mağarada geçirirler. Olayın haberini alan Murat Yüzbaşı ve komutasındaki askerler ertesi gün Kuşkonmaz Vadisi'nde pusuda beklerler. Karlı tepeler ve kayalıklar arasında çatışmaya girilir, bu çatışmada birçok asker ve militan

vurulur, patlayan silahların sesiyle çığ düşer ve herkes altında kalır. Çığın altından Murat Yüzbaşı, militanların lideri Seyda ve ağır yaralı Zozan kurtulur. Murat bu iki militanı yakalar, onları "adalete teslim etmek üzere" gözaltına alır. Karakola götürmek için yola koyulur ancak hava koşulları nedeniyle yolda duraklayarak, mağarada geceleyerek ilerlemek zorunda kalırlar. Sabah mağarada uyuyakalmış olan Yüzbaşı Murat militanların kaçmış olduğunu görür; ancak onları yol üzerinde tekrar yakalar. Yaralı olan kadın ölür, Seyda onu karların altına gömerken, Murat, militanın ölüyü gömmesine yardım eder, sonra yola devam ederler. Yol boyunca askerle militan konuşurlar, tartışırlar. Diyaloglar olaylar, örgüt ve Kürt sorununa ilişkindir. Yolda helikopter sesleri duyulur, Seyda helikoptere görünüp yakalanmamak için Murat'a vurup onu aşağı yuvarlar, silahını alır, saklanır ve sonra kaçar. Boşaltılmış köyde bir eve sığınır. Aynı köye ulaşan Murat, Seyda'yı harabeye dönmüş bu evde yakalar, kavga edip yerde boğuşurlarken bir adam gelir ve ikisini de tüfeğiyle esir alır. Kim olduklarını sorar, onlara bağırır, neden kavga ettiklerini, köylerin neden boşaltıldığını öfkeyle sorar. Adamın küçük kız torunu içeriden gelir, bu esnada askerler tarafından kuşatılmışlardır ve ateş başlar. Dede elinde meşaleyle yukarı çıkar ve vurulur. Dedesinin peşinden giden kızın ardından Murat ve Seyda yetişir, ateş etmekte olan askerlerin kurşunlarından çocuğu kurtarmak için kızı birlikte kucaklarlar, ateş edilmemesi için çocuğu omuzlayarak yangın yerine dönen harabeden kaçarlar. Olay örgüsü kısaca bu şekilde olan filmde diyaloglar ve karakterler önemlidir. Kürt meselesini iki tarafı temsil eden diyaloglarla sorgulama çabasındaki filmin söylemini belirleyebilmek için olay örgüsü, karakterler ve elbette biçeme ilişkin tüm unsurlara odaklanmamız gerekir.

Güneydoğu'da dağlık bir alanda geçen hikâyede bir asker ve bir militan karşı karşıyadır. Devleti temsil eden Murat Yüzbaşı karakterine yüklenen özellikler sıralanacak olursa şöyle bir tablo ortaya çıkar: Sıcakkanlı, şefkatli komutan, köylülerle iyi diyalog kuran, nazik, iyi kalpli, herkes tarafından sevilen bir asker. Etnik ayrımcılığın gereksiz olduğunu ve bu topraklarda yaşayan herkesin eşit olduğunu savunmaktadır. Hukuk ve devlet gücüne bağlıdır ve hukuk yoluyla so-

runların çözülmesi gerektiğine işaret eden resmi söylemin bir temsilcisidir. İyiliği, yardımseverliği ve uzlaşmacı karakteri öyle ön plandadır ki, bir askerden yapması hiç beklenmeyecek bir davranışla üşüyen yaralı kadın militana çıkarıp ceketini verir. Karların içinde yere düşüp yuvarlanan militanı kaldırmak için ona el de uzatabilen bir askerdir. Diğer yanda ise Seyda vardır. Militan otoriter, duygusuz ve sert ifadeli bir adamdır. Kendi davaları konusunda "bile" acımasız oluşu korucunun ölümü üzerine vurgulanır. Onun da sevgi ve bağlılık duygusu ön plandadır, yaralı kadın militanı ölümüne kadar sırtında taşır. Fakat Murat Yüzbaşı'nın aksine, ilk bulduğu fırsatta kaçmak için askeri tekmeleyip düşürür. İyilik timsali askere karşı, kendi çıkarını düşünen, yeri geldiğinde kendine yardım etmiş birini "sırtından vurup" kaçan sert ve acımasız bir insandır. Filmdeki diğer bir önemli karakter ise Haydar Ağa'dır. O halkı, yani bölgede yaşanan çatışmalardan doğrudan etkilenmiş insanları temsil etmektedir ve filmin sonunda asker ve militanı karşısında diz çöktürüp sorgular. İki tarafın da aynı derecede suçlu olduğunu söyleyerek, halkın, acıları en çok yaşayan kesimin düşüncelerini aktarmış olur. Haydar Ağa ile köyde kalmış Dilan torun masum, suçsuz, çatışmalardan en çok etkilenen çocukları temsil eder. Haydar Ağa bu kavgada iki tarafın da suçlu olduğunu açık bir biçimde dile getirdiğinde, kavganın gelecek nesiller için bitmesi gerektiğine işaret eder. Çatışmaların bitmesini, insanların ölmemesini, çocukların öksüz yetim kalmamasını, köylerin boşaltılmamasını haykırır. Filmde çatışmaya getirilen çözüm biçimiyle söylenen, çocuklar için, gelecek için iki tarafın birlik olup bir biçimde uzlaşarak bu kavgaya son vermesidir.

Film travmayı temsil ederken, yıllardır yaşanan acıların çözümsüzlük nedeniyle kat kat biriktiğini, bununla birlikte bu girift durumda tartışmanın ve birbirini anlamaya çalışmanın henüz hiçbir çözüm üretemediğini söylüyor. *Işıklar Sönmesin* Kürt sorununa ilişkin sorgulayıcı bir yaklaşıma sahip ilk film olmasıyla öncü niteliğine sahiptir; ancak temsil meselesinde belli klişe yargı ve ideolojik çıkmazlar içinde sıkışmıştır. Öncü niteliği asker ve yanı sıra bir militana yer vermesidir; onların konuşarak çözüm olanakları aramasına fırsat veren anlatı, eşitlikçi ve eleştirel bir bakış açısına sahip gibi görünmektedir.

Ne var ki film klişeleri yeniden inşa etmeye devam eder ve bunu karakter tasvirinde ve diyaloglarda ortaya koyar. Karakter özellikleri az önce bahsedildiği üzere olumlu/olumsuz, iyi/kötü zıtlığındadır. İyi asker-kötü militan tablosunun ana hatları olay örgüsü ve diyaloglarla belirginleşmiştir. Filmin ana akım zihniyet içinde kaldığı bir başka nokta da askerin, "Ne zamandan beri yaralınızı düşünür oldunuz?" gibi sözleridir. Egemen düşüncenin militana yüklediği insanlık dışı, canilik özelliklerini vurgulayan bu sözler aslında filmde zaman zaman Seyda'nın kimi insani yönleri öne çıkarılarak ters yüz edilmek istenir; ancak bu girişim havada kalır, ayakları yere basmaz. Filmin bu kendi içindeki anlam karmaşası biçimsel ifadelerde daha da belirginlik kazanmaktadır.

Filmin giriş sahnelerinden birinde, askerlerle militanlar arasında geçen çatışma sahnesindeki kamera konumu, çerçeveleme ve ölçekler biçem ile anlamın nasıl yapılandığını gayet iyi gösteriyor. Militanların peşindeki askeri birlik dağlardaki genel çekimlerle, silahlarına sarılmış tetikte beklerken yakın planda gösterilir. Militanlar da aynı şekilde genel ve yakın planlarla ikili ya da tekli olarak bel ve göğüs çekimleriyle sunulur ve karşılaşma ânına yönelik beklenti ve heyecan oluşur. Buraya kadar önemli bir biçimsel ayrım yokken, çatışma sırasında hem ölçeklerle hem kamera açılarıyla hem de sahnede yer alış uzunluklarıyla askeri birlik üstün gösterilir. Pusuda bekleyen asker yakın planda tek tek ya da bel ve omuz çekimiyle ikişerli olarak çerçevelenir. Genel çekimlerle toplu halde göründükleri planlar da sayıca daha çoktur. Karşı yamaçtan aşağı inen militanlar ilk olarak genel planda, askerlerin tarafından, onların bakış açısıyla ve üst açıdan çerçevelenir. Hemen sonra kendi aralarında konuşan iki er yakın planda görünür. Çatışma başladığında Murat Yüzbaşı ve askerleri yakın plan bel, göğüs ve omuz çekim ölçekleriyle çerçevelenir. Çatışmadaki militanlar ise hep orta ölçektedir. Kameranın konumu ve açısı da önemli bir anlam yaratmaktadır: Yamacın aşağı tarafında yer alan militanları askerlerin bakış açısından üstten verir, tepenin yukarısında bulunan askerler ise militanların bakış açılarıyla alt açıdan alınır. Corrigan'ın biçem ve söylem ilişkisinde bahsettiği düşman ve asker örneği hatırlandığında örtüşen noktalar görülebilir.[1] Kameranın bu



*Işıklar Sönmesin*, Reis Çelik, 1996

şekilde konumlanışı, bizi askerin bakışına yerleştirdiği için filmin söylem olarak nerede olduğunu, kimin tarafında olduğunu göstermektedir. Askerin gücü ve iktidarı açılar ve çerçevelemeyle yüceltilerek vurgulanırken, militanlar aşağı, güçsüz ve zayıf resmedilir. Askerin ve militanın konum (güç-iktidar) farkı yine başka bir diyalog sekansında da gözlenmektedir. Bu sekansta Murat Yüzbaşı ayakta, iki militan mağara duvarının dibinde yerdedir. Alt açıdan Seyda ve Zozan, üst açıdan elinde silahıyla onları kıstırmış olan Murat Yüzbaşı verilir. Bu örnekler filmde biçem vasıtasıyla iki tarafın nasıl konumlandırıldıklarını ve bu yolla ürettiği anlamı deşifre etmemizi sağlamaktadır.

Film Güneydoğu'da 1980'li yıllardan itibaren yaşanmakta olan hareketlenmeyi, çatışmaları, baskınları, boşaltılan köylerle yersiz yurtsuz kalanları, ölen insanları ve travmaları, bu travmalara neden

1. Corrigan'ın daha önce alıntıladığım sorusu şuydu: örneğini tekrar hatırlamak bu çözümlemede bizim için yol gösterici olabilir: "Düşmanın yalnızca geniş gruplar halinde göründüğü ya da kameranın bu düşmanları birbirine benzer gösterdiği bir savaş filminin ideolojik konumu nedir?"

olan ayrışma ve düşmanlaşmayı sorguluyor; Türk-Kürt etnik ayrımcılığının nedenini anlamaya çalışıyor. Anlamaya çalışıyor çünkü tam olarak bu sorgulamayı başaramıyor, farklı bir perspektiften bakmaya, olumlu mesajlar vermeye çalıştığı halde maalesef resmi söylem ve klişelerden kurtulamıyor. Ülkenin ulusallaşma süreciyle ortaya çıkmış, etnik ayrımcılık nedeniyle ve ulusal kimlik inşasında Kürt etnik kimliğinin "öteki" olarak konumlanmasıyla başlamış bu travmanın nedenine ilişkin olarak Seyda Kürt halkının bakış açısını ifade etmektedir. Yüzbaşı Murat ise Güneydoğu'da "terörle mücadele" görevinde bulunan bir asker olarak resmi söylemin diliyle konuşmaktadır. Bu konumlar şu diyaloglarda görülebilir:

*Murat Yüzbaşı*: Konuşma! Konuşma! Gebermek senin için en kolay yol. Vurulan, çığ altında kalan askerlerin hesabını tek tek vereceksin.

.....

*Zozan*: Vurucaksan çek vur bizi. Ne diye uzatırsın?

*Murat*: Ben infaz mangası değilim. Suçunuzun hesabını yargı önünde vereceksiniz.

*Seyda*: Farklı bir sonumuzun olmayacağını sen de bilirsen.

*Murat*: Eşkiya kanunuyla devlet hukukunu bir mi tutuyorsun, ha? Az öncesine kadar içleri yaşam dolu, hasret dolu onca genç insanım yok oldu, silindi, elbette bunların hesabını vereceksin.

*Seyda*: Benim de konuşan, gülen, türkü söyleyen 10 Cengizhan'ımın hayatı sönmüştür. Onca insanımın hayatı sönmüştür.

*Murat*: Onca insanı kandırdınız, sonra da kanına girdiniz.

...

*Murat*: Ne zamandan beri yaralınızı düşünür oldunuz ha? Ne zamandan beri? Herhalde burada kimseyi bırakacak değiliz, al arkadaşını.

...

*Seyda:* Anlamıyorsun, bu bir kimlik savaşıdır, bastırıp yok etmeye çalıştığınız koca bir halkın haklı davası var karşınızda.

*Murat:* Bu topraklar üzerinde yaşayan insanların kimlikleri mevcuttur. Belgesi de kanlarımızla yazdığımız tarihimizdir. Bu nedenle yüzlerce yıldır beraber yaşayan iki toplumun kurduğu bu devleti bölmeye çalışmayı haklı dava göremezsin.

*Seyda:* Doğrudur, bugüne kadar bu iki halk hep kardeş yaşamıştır. Ama bugüne gelindiğinde bunları yok saymışsınız, unutmuşsunuz.

*Murat:* Bir iki lafı dilinize dolamış, dolaştırıp duruyorsunuz. Kim kimi yok saymış, ama sizin asıl sorununuz bu değil, tek amacınız bu milleti bölmek.

Hatırlanacağı gibi anlatı ve söylem meselesinde diyalogların söylemin iletildiği bir araç olduğunu görmüştük. Klasik anlatılarda izleyici kahramanla özdeşlik kurar ve filmde hangi karakterin neyi söylediği önemlidir, çünkü özdeşleşilen karakterin sözü filmin söyleminin de taşıyıcısıdır. Murat, "teröristi" tanımlarken onların vatanı bölmek için beyinleri yıkanmış, neden dağda olduklarının bilincinde olmayan kimseler olduklarını, kendi insanlarını öldürdüklerini, cani ve kötü olduklarını söyler. Bunların karşılığında Seyda da bazı cevaplar verir, fakat baskın taraf Murat'tır ve herhangi bir izleyici Murat'a hak verecektir, çünkü Murat filmin en başından beri olumlu özelliklerle donatılmış, bu nedenle de özdeşlik kurulan "bizden" bir karakterdir. Daha önce de belirtilen tüm karakter özellikleri onun izleyici gözünde sevilen ve özdeşleşilen, doğrulanan karakter olmasını sağlamaktadır. İzleyici olumlu özelliklere sahip karakterle özdeşlik kurarak onun sözlerini kabul edecek, kendisini onun yerine koyacak ve sonuçta onun söylemini içselleştirecektir. Bu alt mesaj hem görünür hem de görünmezdir. Çünkü filmin ana teması Güneydoğu'daki "asker-terörist" çatışmalarında iki tarafın da suçu olduğunu göstermek adına kurulmuş bir olaylar dizisiyle devam eder.

Kürt ve Türk kimliğinin bir arada yaşama-yaşayamama meselesi ulusal kimliğin inşasıyla birlikte Türkiye toplumunun homojenleştirilme süreciyle başlayan travmalardan biridir. Kurtuluş Savaşı süreciyle birlikte düşmana karşı milli mücadelede tek vücut olarak savaşan tüm etnik kimlikler Cumhuriyet ideolojisiyle bu "tek vücut" söylemini pekiştirmiştir. Bu konunun toplumsal psikolojideki tezahürüne Kaptanoğlu da (2010: 238) işaret ederek "korporatist ideolojinin yüceltildiğini ve beden olarak Türkiye toplumundan bahsederken, tek beden ve uyum içinde çalışan organların tasavvur edildiğini, bunun için tedip, tenkil, tehcir, operasyonlar ve hatta katliamların yapıldığını belirtmektedir. Kürt sorununa ilişkin literatüre bakıldığında, konuya farklı perspektiften yaklaşan çok sayıda çalışma olduğu görülecektir. Burada derinlemesine ve detaylı bir literatüre girmem mümkün değil; yalnızca konunun toplumsal travmalarla derin bağlantısı nedeniyle kısaca değinmek istiyorum. Örneğin Parlak, Kürt sorununa ilişkin süreci ifade ederken, "80'lerden itibaren Güneydoğu'da yaşanan hare-

ketlenme, Kürtleri hızla politikleştirmiştir. Etnik kimlik eksenli bu hak arayışının kırsal alandan bölgedeki kent merkezlerine taşınması"ndan söz etmektedir (2000: 119). Mesut Yeğen, ilgili literatür içinde resmi söylemden farklı, eleştirel ve verimli bir yaklaşım getirmektedir. Yeğen (1999: 13) en başta Kürt sorununu ele alma biçimini sorgularken, bu sorunun algılanış biçiminin çeşitlendiğini ve bu algı biçimlerinin sorunun nasıl kavrandığını belirlediğini ortaya koymaktadır. Kürt sorununun nasıl çalışılması gerektiği sorusuna verdiği yanıt şöyledir: "Tarihin örttüğü tüllerle kaplanmış ve bastırılmış tabakalardan oluşan çokkatmanlı bir toplumsal sorun olarak Türkiye'nin Kürt sorununu, bu tabakaların Kürt sorununun bugünündeki 'anlamlarını' deşifre edebilecek bütünsel bir stratejiyle çalışmak gerekir." Yakın tarihe baktığımızda 1930'lu yıllara kadar giden Kürt başkaldırılarını, yani "Kürt sorunu" diye adlandırılan durumun bu dönemde öne çıkmasının nedenini Yeğen, modernleşme serüveniyle ilişkilendirir:

> Sonrasında millileştirici ve sekülerleştirici adımlarla desteklenecek olan merkezileştirmeci idari düzenlemelerin, on dokuzuncu yüzyılla birlikte yoğunlaşmaya başlamasıyla Kürtlerin büyük ölçekli başkaldırılarının aynı dönemde sahneye çıkmasının tesadüf eseri olmadığı muhakkaktır. Anlaşılan odur ki, Kürt sorununun ortaya çıkışıyla, Türkiye'nin son iki yüz yıllık toplumsal tarihine yayılan ve merkezileşme, millileşme ve sekülerleşme gibi büyük toplumsal süreçlerden oluşan modernleşme serüveni arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. (*a.g.y.*, 15)

Yeğen, Kürt sorununu ele alırken resmi söylemin Kürt etnik kimliğine, yaşam tarzına ilişkin geçmişten beri yüklenmiş olan anlam ve yargılar üzerinde durur.[2] Kürt sorununa ilişkin resmi söylem işte *Işıklar*

2. Yeğen'in özellikle üzerinde durduğu nokta, Kürt sorununun algılanış biçimi ve devlet söyleminde nasıl ifade edildiğidir. Resmi söylemin ve algı tarzının ortaya konması, bu sorunun nereden kaynaklandığını, etnik ayrının nasıl ve nerelerden temellendiğini ortaya koyar. Buna göre, yeni kurulan bir düzende, "geçmişin politik düzeniyle mücadele, merkezi bir devlet iktidarının kurulması, yabancı devletlerle yaşanan husumet ve ulusal bir pazar ekonomisinin yerleşikleştirilmesi gibi toplumsal süreçler" öne çıkmıştır. "Cumhuriyet dönemi devlet söyleminin böylesi bir çerçevede ortaya çıkmış olması, Kürt sorununun 'geçmişin ve geleceğin simgeleri', 'modernliğin ve modernlik öncesinin toplumsal biçimleri', 'ecnebi devletler ve yeni Türk devleti', 'taşra ekonomisi ve ulusal ekonomi' karşıtlıklarının oluşturduğu ge-



*Işıklar Sönmesin*, Reis Çelik, 1996

*Sönmesin* filminde de tam bu genel anlamlandırma ve kalıp yargılarla örtüşmektedir. Seyda ile Murat arasında geçen diyaloglarda, Murat ayrımcılığın vatanı bölmekten başka bir anlamı olmadığını söylerken, Seyda bu hareketin yıllarca bastırılmış ve yok sayılmış bir halkın kimlik arayışı olduğunu ifade eder. Ancak Murat'ın kendinden emin, katı bir şekilde Türkiye Devleti'nin kimliğinin herkesi kapsadığını söylemesi, resmi söylemin, ulusal kimliğin, homojen ulus idealinin ve Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi politikalarının bir müdafaası ve meşrulaştırılmasıdır. Tam da bu nedenle film anlatısı içerisinde diyaloglarla, iki tarafı simgeselleştirerek yapılan temsil ve söylemler klişeleşmiş Kürt sorunu ve bununla ilgili resmi bakışı tekrarlamaktan öteye gidemez.

---

rilimler üzerinden algılanmasına yol açtı". Bu karşıtlıkların aynı zamanda Kürtlerle ilgili olan algıların çizilmesinde de önemli bir rolü bulunmaktaydı. Bu da, Kürt sorununun ya da Kürtlerle ilgili olan sorunların devlet nezdinde belli şekillerde ortaya konması anlamına gelmekteydi ve "Kürt sorununun Kürdi mahiyetinin iptal edilmesine ve sorunun 'saltanat ve hilafet özlemi', 'eşkiyâlık', 'aşiretlerin direnci', 'ecnebi kışkırtması' ve nihayet 'bölgesel geri kalmışlık sorunu' olarak yeniden kurulmasına 'imkân verdi'" (Yeğen 1999: 266).

Genel olarak değerlendirmek gerekirse, film Güneydoğu'da yaşanmakta olan çatışmalarla ve Kürt sorununda çözümsüzlüklerle yüzleşilmesi gerektiğini ve acı çeken, ölen, yersiz yurtsuz kalan insanlar için artık barışma zamanının geldiğini vurgulamaktadır. Yönetmen çatışmaların bitmesi ve çözüm arayışı için öneri sunmak amacındadır. Ancak filmin anlatı yapısı, biçemi, diyaloglar ve karakter şemasında asıl söylemin farklılaştığı görülmektedir. Bu problem ideolojinin özneleri konumlandırma biçimini akla getiriyor. Çünkü resmi söylemden kopabilmek ulusal kimliğin çevrelediği özneler (kişiler) için çoğu zaman zordur. Tıpkı Althusser'in ideoloji kavramsallaştırmasında açıkladığı gibi, kişi kendisine seslenen ideolojiyi içselleştirerek eyleme geçmektedir.[3] Devlet-millet-ulus kimliği inşasının toplumda bilinçaltına yerleşmiş olması, Kürt sorununun da resmi ideoloji ve ulusal simgeler-değerler dışında gerçek anlamda sorgulanmasında ciddi güçlükler yaratmıştır. Sonuç olarak filmin asker ve resmi ideoloji yanlısı söylemi açıkça ortadadır. Bu yapısal karmaşıklık yüzünden, aslında soruna gerçekçi ve eleştirel bir yaklaşım sunma niyetiyle işe başlamış olan film, asıl tartışmaya açılması gereken mevzuların üstünü örter.

Travmanın temsiline ilişkin olarak Kaplan ve Wang'ın stratejilerine göre değerlendirildiğinde bu film *tedavi stratejisi*'ndedir. *Tedavi stratejisi,* sinemanın teknik ve temaları aracılığıyla travmanın sunulduğu ve filmin rahatlatıcı bir şifayla son bulduğu stratejidir. Kaplan ve Wang, bu tür filmlerin travmatik olayı iyileştirilebilir ve temsil edilebilir, soyut ve geçmişe ait bir olay olarak ele aldıklarını belirtir. Genellikle ana akım melodramların böyle bir yapıya sahip olduğunu vurgulayan yazarlara göre aslında bu tarz filmler travmayı doğru biçimde temsil etmedikleri gibi, söz konusu toplumun travmatik olayları unutma isteğine karşılık gelirler (2004: 9). Filmde izleyicinin ka-

3. İdeolojinin bireylere özne olarak seslenmesini, özne olarak konumlandırılma sürecini Üşür (1997: 45), çağırma/adlandırma mekanizması olarak ifade eder. "Bu süreç ideolojik öznenin oluşum sürecidir. İdeoloji özneleri adlandırır ve çağırır; Türk, müslüman, öğrenci, asker, kadın, genç vb. özneler bu ritüeller içindeki pratikler aracılığıyla adlandırma, karşılama, ibadet etme, oy verme, vatanı savunma gibi eylemler ile kendi özne konumlarının farkına varırlar."

rakterlerle özdeşleşerek travmatik deneyimle ilgili bir şifa bulma durumu (Kaplan ve Wang'ın tedavi stratejisi olarak ele aldığı bu temsil biçimi) daha genel bağlamda düşünüldüğünde, sinemada geleneksel anlatının yaygın olarak kullandığı bir eğilimdir. Geleneksel film anlatısında olay örgüsü ve film karakterleriyle özdeşleşerek, izleyicinin sonunda çözülen olaylarla bir rahatlama hissine ulaşması dram sanatında Aristoteles'ten bu yana kullanılan bir yöntemdir. *Katharsis* kavramına baktığımızda bunun özdeşleşmeci sanatın temelini oluşturduğunu görürüz. "Seyircinin sahnede sergilenip korku ve acıma duygusu uyandıran kişi ve olaylarla özdeşleşerek korku ve acıma duygusundan arınması, toplum açısından küçümsenmeyecek bir önem taşır. Söz konusu arınma, kendine özgü ruhsal sürecin sonunda gerçekleşir ve bu süreç oyuncuların yansıladığı kişilerle seyircinin özdeşleşmesidir" (Brecht 1997: 51). Klasik anlamda, Artistoteles'in *katharsis* kavramıyla açıklanan bu özdeşleşme tedavi, şifa, rahatlama duygusunun izleyicide yarattığı durumla aynıdır. Travmatik olayların temsilinde zor, ağır, duygu yüklü ve acı olayların perdeye yansıtılmasında derinlikli bir eleştiri ve sorgulamaya yönelmek yerine izleyiciyi zihinsel olarak rahatlatma amacındaki anlatılar da bu taktikleri kullanmaktadır. *Işıklar Sönmesin*'de öncelikle asker ile yaşanan özdeşleşme, sonra asker ve militanı yan yana getiren "sorun çözme" yaklaşımı ve sonunda film boyunca savaşan, çatışan iki karakterin çatışma ortamından elbirliğiyle çıkışları, ele alınan travmanın çözümüne ve geçmişle hesaplaşmaya yönelik gerçekçi bir yaklaşım değildir. Sadece izleyene bir rahatlama sunar. Bir temsil stratejisi olarak başvurulan bu tedavi stratejisiyle bir yüzleşme ve sorgulama yaratamamakta, tutarsız, çelişkili temsil nedeniyle de travmaya yönelik belleği çarpıtma işlevi görmektedir. Kürt sorununun çözümüne yönelik yüzeysel öneri ve egemen söylemin klişeleriyle ilerlemektedir. Bir filmde söylem okumasının birden fazla bileşene bakılarak yapılmasının gerekliliği *Işıklar Sönmesin* örneğinde çok açık ortaya çıkıyor. Filmin düz bir anlamlandırmayla, olay örgüsüne ve çatışmalara bakıldığında daha farklı bir anlam ürettiği, ancak yan anlamlarla, diyaloglar, karakterler ve biçimsel unsurlarla asıl söylemin ortaya çıktığı aşikârdır. Dolayısıyla film önemli bir vurgu ile diyalog kurmaya ve çözüme yönelik

umut vermeye çalışırken aslında sinematografik temsil ile bunu başaramamış ve o tarih itibariyle hâlâ gerçek anlamda bir diyaloğun mümkün olmadığını göstermiştir – maalesef sadece bunu gösterebilmiştir.



*Nefes*, Levent Semerci, 2009

## Aynı Travmaya Farklı Bir Diyalog Denemesi: Nefes

Türkiye'nin yıllarca katlanarak birikmiş en ağır travmalarını kuşkusuz Güneydoğu'da yaşananlar oluşturuyor. Toplumsal hafıza ve geçmişle yüzleşme son yıllarda tartışılmaya ve konuşulmaya başladığından beri bu travmalara çeşitli şekillerde yaklaşan sinematografik anlatılar yapılmaya başladı. Güneydoğu'daki çatışma ortamı sayısız travmaya neden olmuşken, çatışmanın tarafları için politik konumları ne olursa olsun (ya da hangi tarafı temsil ederse etsin) alınan yaralar aslında benzerdir. *Işıklar Sönmesin* filmi diyalog çabasındadır ve öncü niteliğine rağmen, söylemin inşasında ana akım içinde yer alır. Güneydoğu'nun travmalarını temsil eden *Yazı Tura*, *Gelecek Uzun Sürer* ve *Işıklar Sönmesin*'deki anlatılara baktığımızda fail ve

mağdur durumunun da karmaşık olduğu görülebilir. Çünkü çatışmanın tarafları bitmek bilmeyen bir savaş ortamında hem fail hem de mağdur durumuna düşmüş, kimin mağdur kimin fail olduğu çoğu zaman birbirine karışmıştır. Bu durum özellikle *Yazı Tura*'da çok açıktır. Askerlik görevi sırasında girdiği çatışmada öldürdüğü "terörist" biri, kişi için büyük bir acı kaynağı da olabilir. Çatışma sürecinin aslında her iki taraf için de başlı başına bir travma olduğu, fail-mağdur ikiliğinin birbirine girdiği bir süreç söz konusudur. Güneydoğu'da süregelen çatışmalara resmi ideoloji retoriğiyle yaklaşan ve çatışmanın taraflarından askerin psikolojisine odaklanan ve travmasını temsil eden bir başka film *Nefes*'tir. Levent Semerci'nin yönettiği 2009 tarihli film, Güneydoğu'da kayalıklarla çevrili bir dağ karakolunda askerliğini yapmakta olan erler ve komutanlarının her an baskına uğrama korkusuyla eninde sonunda yaşanacak kanlı çatışmayı beklerkenki ruh hallerini ortaya koymaktadır. Film, dağ karakolunda yaşanan olayları, çatışmaları, ölüm korkusunu ve tüm bunların insan psikolojisi üzerindeki etkilerini göstermektedir. Filmin söylemi sözlerde ve diyaloglarda ortaya koyulurken yönetmen bu söylemini biçemle de destekler.

Güneydoğu'da 1993 yılında kayalık, dağlık bir arazide yaşanmış bir çatışmanın ardından parçalanmış ceset görüntüleri ve karakoldan haber almaya çalışan telsiz sesleriyle film başlar. Mete Yüzbaşı, bir çatışmada yakın askerlerini kaybettikten sonra sınıra yakın Karabal Jandarma Karakolu'na atanır. Burası "Doktor" kod adlı bir militan ve grubunun faaliyet alanıdır. Yüzbaşı her an başlama ihtimali olan çatışmanın ve ölümün gerginliği içinde, her biri ülkenin farklı yerlerinden gelmiş askerlere sert uyarılarda bulunur ve "burada ölmenin ne kadar kolay" olduğunu söyler. Baskı ve korku içerisinde günler geçirilir, talim yapılır ve bir gece ani bir baskınla militanlar karakola saldırır. Bol kanlı, patlamalı çatışmada karakoldaki askerlerin çoğu ölür, kollar bacaklar kopar. "Doktor" kod adlı militan Yüzbaşı'yı öldürür, başka bir asker de "Doktor"u vurur. Tüm gece süren çatışmanın ardından sabah olduğunda geriye birkaç asker ve asteğmen kalmıştır. Yaralı olarak dışarı çıkan bir asker, parçalanıp yere düşmüş Atatürk büstünü kaldırır ve tekrar yerine yerleştirir.



*Nefes*, Levent Semerci, 2009

Zamanın anlamının olmadığı, yerin önemini yitirdiği, her şeyin belirsiz bir çatışma üzerine kurulduğu, tekinsiz bir mekândaki bekleyiş, zamanı kestirilemeyen ölümü bekleyiştir. Karakterlerin ruh halleri her geçen gün bozulur; karakol komutanı Mete Yüzbaşı o zamana kadar yaşadığı tüm çatışmalar, şahit olduğu ölümler ve biriken acılarla duyarsızlaşmıştır. Kendisinin de yakın zamanda bir çatışmada öleceğinin farkındadır. Adeta travmaların, savaş ve ölüm kâbuslarının bir vücutta birleşmiş halidir. Yaşadığı olaylar psikolojisini altüst etmiştir, gözleri donuk bakar, sözleri ve konuşmaları çoğu zaman karmaşık, çelişkili ve gariptir. Uzun monologlarla hayatını, işini, başından geçen çatışmaları, askerliği, ölümü sorgular ve yaşam-ölüm muhakemesi yapar. Gerek askerleriyle yaptığı konuşmalarda gerekse monologlarında bir komandonun sert, soğuk ve duygusallıktan uzak olması gerektiğini sürekli tekrar ederken, bir yandan da tam da bu özellikleri nedeniyle kendi özel yaşamında, aile hayatında yolunda gitmeyen ilişkisini değerlendirmektedir. Askerliğin kendi karakterini nasıl şekillendirdiğine dair ipuçları verir. Yüzbaşının bu sorunlu psikolojisi birliğindeki erlere de az çok sirayet eder. Bu karakolda, ülke-

nin farklı yerlerinden gelmiş askerler birbirinin aynı gibidir, farklı karakter özellikleriyle öne çıkmayan kişilerdir. Çoğu oldukça naif, çocuksu olan bu askerler bir bütünün parçası gibidirler. Böyle bir temsilde öne çıkan askerliğini yapan tek tek insanlar değil, "askerin" kim, ne ve nasıl olduğudur. Ve aslında askerlerin tek bir karaktermiş gibi bu tarz temsili yoluyla askerliğin anlamı inşa edilmekte, yeniden üretilmektedir. Filmde askerleri betimleyen sözler şöyledir: "Asker için vatan burasıdır, evleri de burasıdır. Bir gol unutturur her şeyi, sevinirler. Dans ederler ama kıvırmazlar, erkektirler. Hata yaparlar ama yalan söylemezler, âşık olurlar, sevdalarını şiire dökerler". Filmde askerler ve onların karşısında, *Işıklar Sönmesin*'de olduğu gibi militanlar vardır. Ve militanlara, onların kim olduğuna, nasıl insanlar olduklarına ilişkin kimi bilgiler vardır. Militanlara ilişkin bilgi Mete Komutan'ın sözleriyle ve yaptığı telefon konuşmaları aracılığıyla ortaya konur. Militanların "doktor" kod adlı komutanları serttir, telefon konuşmasında küfür eder, tehditler savurur, "bizi anlamıyorsunuz" sözünü sıkça kullanır. Militanlara ilişkin elde ettiğimiz tüm bilgiler telefon konuşmalarında geçmektedir. *Işıklar Sönmesin*'deki Murat Yüzbaşı ile *Nefes*'teki Mete Yüzbaşı'nın yaklaşımlarındaki benzerlik aşağıdaki diyalogda net olarak görülüyor:

*Mete Yüzbaşı*: Sen kendi insanını katleden bir hainsin doktor.
*Militan "Doktor"*: Yıllardır ezdiğin halkımın adını ağzına alma.
*Yüzbaşı*: Ne zaman ezildin doktor? Ne istedin de vermedi bu ülke sana?
*Militan*: Özgürlüğümü vermediniz komutan. Halkımı kendi toprağında sürgün bıraktınız.
*Yüzbaşı*: Katliam yaparak özgür olunmaz.
*Militan*: Dilimi yasakladınız komutan, dilimi.
*Yüzbaşı*: Bu ülkenin üniversitesinde okudun.
...
*Militan*: Bu dağlar benim komutan, git buradan...

Bu temsillerle askerin olumlu, zaman zaman duygusal, her zaman erkek (!), mert oluşu ve karşısındaki "teröristin" hain, acımasız ve cani olduğu söylemi pekiştirilmektedir. Karakterlerin tanımlanışı, filmin söyleminin oturduğu temel zeminlerden biridir. *Nefes*'in askerlik kurumunu yücelten ve bu çerçevede anlam üretimini pekiştiren bir ya-

pısı vardır. Filmde karakterler ve olay örgüsü, çatışma ve sonlanış biçimiyle, biçimsel unsurlar ve simgesel motiflerle resmi söylem yeniden üretilerek askerliğin yüceltilmesi söz konusuyken, bir taraftan da Güneydoğu'daki çatışma ortamını ve askerlikte yaşanan travmaları eleştiren bir yaklaşım görülür. Bu yaklaşım Mete Yüzbaşı'nın monologlarıyla aktarılır. Yüzbaşı'nın dışavurumu tamamen travma meselesiyle ve travmatik psikolojiyle ilintilidir.

Beni buraya siz gönderdiniz. En büyük asker bizim asker... Şehitler ölmez vatan bölünmez... Böyle bağırdı amcam. Halam bağırdı, komşum bağırdı, sen bağırdın, ben de geldim...

Ben bilmiyor muyum sanıyorsun savaşın böyle kazanılmayacağını ha, aptal mı sanıyorsun beni? Ben biliyorum bunu. Senin bilmediğin eğer burada kaybedersem ben, sen de İstanbul'da, Ankara'da kaybedersin. Anladın mı? Anlamadın. Savaşta haklı taraf yoktur Asteğmenim, o uzun gecede kim haklı kim haksız, kim katil kim kurban bilemezsin, düşünmezsin.

Mete karakterinin karmaşık ruh hali, sürekli kendisiyle çelişen konuşmaları yoğun baskı altındaki durumundan kaynaklanmaktadır. Tek tek her asker böyle bir travmatik psikoloji içerisindedir aslında. Çatışmayı, baskını ve ölümü bekleyen karakterlerin stresi, korku ve endişesi film boyunca vurgulanıyor. Komutan ise daha önce birçok çatışmaya girmiş, yanında askerlerinin öldüğüne şahit olmuştur, ancak beklenilen çatışmadan sağ çıkamayacağını düşünmesi hem hayatını hem de işini sorgulamasına neden olmaktadır. Bu sorgulayışa ilişkin sözler karakterin "terörist" ile yaptığı telefon konuşmasında söylediklerinden ya da askerlerine talim yaptırırken, bağırarak vatanı kurtarmaya, korumaya yönelik söylediği sözlerden farklıdır. Bu monologlar Mete karakteri hakkında daha detaylı, daha kişisel bilgiler verir. Mete eleştirel bir yaklaşımda değildir aslında; yanında ölen onlarca insanın, yakın arkadaşlarının ve askerlerin hatırası onu yalnız bırakmamaktadır. Her an kendi ölümünün nasıl olacağını düşünür; bu haberin karısına nasıl gideceği, karısının ne tepki göstereceğine dair sorular sürekli zihnini meşgul etmektedir. Bu korku dolu ve stresli bekleyişin karakterin akıl sağlığını bozmuş olduğu açıktır. Tüm bu unsurlar Doğu'da asker olmanın kişi üzerinde nasıl bir tahri-

bata neden olduğunu resmediyor. Ne var ki, karakterin eleştirel söylemlerini, akıl sağlığı yerinde olmayan "delinin" sayıklamaları olarak da anlamlandırmış oluyor. Mete Yüzbaşı'nm bu delilik durumu, aklının yerinde olmadığı, kafasının bulandığı monolog sekanslarında görsel olarak da vurgulanmaktadır; flulaşan görüntüler, karşısında hiç kimse olmadığı halde biriyle konuşuyormuş gibi pozisyon alması, dalgınlaşarak boşluğa girmesi bu durumun görsel ifadeleridir.

Anlatı tam anlamıyla travma ve travmatik psikoloji üzerine kurulmuştur. Terörle mücadele görevinin kişi üzerinde yarattığı psikolojik durum, Güneydoğu'nun en dağlık ve ücra köşesinde askerlik yapma, yüzbaşının mesleği boyunca yaşadığı olaylar ile birlikte filmdeki ölümü bekleme süreci ve korku çok ağır travmalardır. Freud, "Haz İlkesinin Ötesinde" adlı makalesinde[1] travmatik olayları "zedelenme nevrozu" olarak tanımlar. Bunu, "ağır mekanik darbelerden, demiryolu felaketlerinden ve yaşama yönelik bir risk taşıyan diğer kazalardan sonra ortaya çıkan bir durum olarak" ifade eder ve zedelenme nevrozuna neden olabilecek olay ve durumlara, savaş nevrozlarını,[2] savaşlarla yaşanan büyük felaketleri de ekler. Sıradan zedelenme nevrozları ile ilgili iki özellikten bahseder: Birincisi, nevroza neden olan olayın beklenmedik bir olay, yani kişi için şok edecek kadar şaşırtıcı olması ve bu nedenle dehşet verici bir özelliğe sahip olması; diğeriyse yara ya da zedelenmenin bir nevroz oluşumuna etkide bulunmasıdır. Travmatik nevroz olarak da ifade edilebilecek bu duruma, ani ve beklenmedik olayların neden olduğu vurgusu önemlidir; beklenmedik olay dehşet verir ve kişi üzerinde ağır tahribatta bulunur (2002: 270). Filmde beklenen bir olay, kanlı bitecek bir çatışma vardır; ancak bir yandan beklenmediktir bu, çünkü kurşunların ya da bombaların nereden ne zaman geleceği bilinmemektedir. Bir şekilde ölümle sonuçlanabilecek çatışmanın beklentisi, tam da Freud'un altını çizdiği dehşet ve korkuların temel nedenidir.

1. Bkz. Freud (2001) *Haz İlkesinin Ötesinde - Ben ve İd* içinde. çev. Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul: Metis, 2001.

2. Savaş nevrozlarıyla ilgili içinde Freud'un da giriş yazısı bulunan kitap için bkz. *Psycho-Analysis and the War Neuroses*, Londra ve New York: Standard Ed., 1921.



*Nefes*, Levent Semerci, 2009

Tüm bu travmatik durum baskı altındaki askerlerin fiziki koşullarıyla da pekişmektedir. Sınırlanmışlık, yaşamdan yalıtılmışlık ve çaresizlik, "içerisi" ve "dışarısı" olarak ayrılmış yaşam alanlarında açık bir biçimde görülmektedir. "İçerisi" ve "dışarısı" önemlidir, çünkü kişi kendini güvende hissedeceği, aidiyet duyacağı bir mekâna ihtiyaç duyar. Ancak askerlerin bulunduğu tek bir binadan oluşan dağ karakolu ne içerisi ne de dışarısıdır; hiçbir şekilde karakterleri güvende hissettirebilecek bir özelliğe sahip değildir. "İçerisi" beklendiği üzere korunaklı, sıcak bir yer olmalıyken, çatışma ve savaş ortamında hiç de öyle olmaz. Çünkü her an gerçekleşmesi beklenen baskın veya çatışmalarda "içerisi" ile "dışarısının" bir farkı kalmayacaktır. "Dışarısı" ise kayalıklar, dağlar ve karlı çorak tepelerle çevrelenmiş, belirsiz bir mekândır. Bu da iç ve dış mekânı her halükârda klostrofobik alanlara çevirmekte, bireylerin travmalarını, tedirginliklerini çoğaltan mekânlar olarak temsil oluşturmaktadır. Toplumsal yaşamdan ve her şeyden izole olan askerlerin yaşam alanlarında "içerisi" ile "dışarısı" arasındaki sınırlar erimiştir ve bu güvensizlik ortamı başlı başına travma yaratıcı bir durumdur.

Filmin travmayı temsil edişindeki tavrı travmayla yüzleşme çabasından çok travmanın yoğunlaştırılmış bir biçimde seyirciye sunulması ve seyircinin travma yaşayan karakterle özdeşlik kurmasıdır. Bu tutum Kaplan ve Wang'ın tanımladığı stratejilerden *şok etme stratejisi*'ne uymaktadır. Travmatik olayları şiddetin, dehşetin, acının yeniden üretilmiş görüntüleriyle izleyiciye şok yaratacak biçimde vermek ve izleyicide ikincil, türetilmiş bir travma yaratmak bu anlatının tercihi olmuştur. Çatışma sahnelerinde ölen askerin görüntüleri, vücuda mermi girişleri, akan kanlar, parçalanmış bedenler, ölüm ânında can çekişen askerlerin yakın plan görüntüleri, yaralı ve kanlar içindeki militanın genel plan ve yakın plan görüntüleri uzun uzun ekranda kalır. Bu görüntüler izleyici üzerinde büyük bir rahatsızlık yaratır. Karakolda yaşanan çatışma bir bakıma hayli başarılı bir aksiyon sekansıdır; yakın planlarla, bol kanlı vücutlarla, patlayan silah sesleri ve bombaların yoğunlaştırılmış gürültüleri, efektler ve hızlı kesmelerle kurgulanmış çekimlerden oluşur. Filmde olay örgüsü ve biçemin birlikte işleyerek meydana getirdikleri şok etme durumu, Kaplan ve Wang'ın belirttiği üzere bir araştırma ya da soruşturma çabasına veya söz konusu olay karşısında eleştirel bir tavır takınmaya neden olabileceği gibi yaşanan bu ikincil travmaya yanıt olarak izleyicide olayları yok sayma ve kaçma/kaçınma duygusu yaratabilir; yani sonuçta konuya olan ilginin yok olmasına da neden olabilir. Hatırlanacağı üzere, *şok etme stratejisi* kategorisine dahil olan filmlerde, Kaplan ve Wang'a (2004) referansla, travmatik yaşantıların, gerçeklerin sinema aracılığıyla tekrar travmalaştırılarak, izleyicide rahatsızlık yaratmanın söz konusu olduğunu belirtmiştik. Sinema seyircisinin en sık karşılaştığı filmler olarak Yahudi soykırımını konu alan ve ağır şiddet içeren görüntüleri sert bir şekilde veren filmleri şok etme stratejisi uygulayan filmlere örnek gösterebiliriz. İzleyicinin şiddet dolu görüntülerle yaşadığı şok, travmanın bir biçimidir. Yani gördüğü görüntüler nedeniyle, o konuya dair bilgi sahibi olsun ya da olmasın kişi sadece izledikleriyle bir travma yaşamaktadır.

Şok edici görüntülerle yapılan temsiller, konunun farklı biçimlerde ele alınır olmasını hedeflediğinde belki işe yarayabilir. Ancak şiddetin temsil edilişinde bu tür şok etme yöntemleri kullanıldığında bile

buna eleştirelliğin eşlik etmesi gerektiğini, eleştirel bir tavır bulunması gerektiğini unutmamak gerek. Butler (2005) bunu "eleştirel imge üretiminin olasılığı" olarak ifade ediyor. Bu tarz görüntü üretimi şiddeti, acıyı, haksızlığı, travmayı konuşulabilir kılmak, egemenin baskı ve yasağından kurtarmak, farklı bir gerçeğe ulaşmak için farklı yollar denemek üzere seçildiğinde anlamlıdır. Butler eleştirel imgeden bahsederken, Amerikan iktidarının şiddeti meşrulaştırma, örtbas etme ya da unutturma, neyin yasının tutulacağını neyin tutulmayacağını belirleme politikalarında kullandığı ana akım imgelere karşı çıkan temsillerin önemini vurguluyor.

> Daha gerçek bir imge, daha çok imge, çekilen acının tüm dehşetini ve gerçekliğini ileten imgeler talebinin bir yeri ve önemi var. İmgelerin ve temsillerin yasaklanması yoluyla o acının silinmesi, daha genel olarak görünüm alanını, neyi görüp neyi bilebileceğimizi sınırlıyor. Fakat tek gerekenin gerçek imgeleri bulmamız olduğunu, böylece belli bir gerçekliğin iletileceğini düşünmek hata olur. Gerçeklik imge içinde temsil edilen şey tarafından değil, o gerçekliğin temsile meydan okuması tarafından iletilir. (2005: 148)

İmgeyi egemenin elinden ve dilinden kurtararak eleştirel bir alımlamaya kapı açacak yeni bir temsil oluşturma niyetine sahip şiddet imgeleri de sinemada çokça karşımıza çıkar. Atayman "şiddeti ticari bir meta haline getirenlerden farklı olarak en az onlar kadar kullanır görünen, bu yüzden de sürekli eleştirilerin hedefi olan, ama bunu yaparken şiddeti, dehşet ve zorbalığı ticarileştiren o büyük öbek karşısında, yaptıklarıyla tam tersine şiddeti sorgulayan yönetmenler olduğunu" belirtir (2004). İlk akla gelen elbette Stanley Kubrick'in *Otomatik Portakal*'ıdır (1971). Bu gibi filmlerdeki şiddet kullanımında genel bir bağlamda şiddeti ve bunu üreten kurumları ifşa etmek, politik arka plana atıfta bulunmak ve böylece eleştirel söylem oluşturmak söz konusudur. *Nefes*'teki temsil biçimine bakıldığındaysa, gösterilen çatışma, kan, şiddet imgelerinin böyle bir kapı açmadığı, tersine filmin ana akımın sözcüsü ve resmi ideolojinin yeniden üreticisi olarak kaldığı görülüyor. Sergilenen kanlı bedenlerden şehit ya da gazi askerlerin bedeniyle özdeşlik kuran, olayı "biz" ve "öteki" ikiliğiyle içselleştiren izleyici kitlenin, militanların kopmuş, parçalanmış görüntülerinden sadistçe bir zevk alması dahi muhtemeldir.

Filmin bu konumu nedeniyle eleştirel imge üretemediği ve izleyici için travmayla yüzleşme ya da sorgulama gibi bir olanak sağlamadığı ortada. Bununla birlikte filmde son sahnedeki çatışmaya kadar söylemin çok net ortaya konmadığı düşünülebilir (elbette derinlikli bir bakış yine de bu söylemi film boyunca görebilecektir). Filmin izleyiciyi iyice kendine çekerek politik tavrını net bir biçimde ortaya koyduğu yer, çatışma sekansı sonrasındaki son sekanstadır. Tüm bir gece süren çatışmadan yaralı çıkmış askerin ayağını sürüye sürüye, kan revan içindeki bedenini zorla taşıyarak, yere düşmüş kilolarca ağırlıktaki Atatürk büstünü kaldırması ve gökte dalgalanan bayrağın hemen yanına, yerine yerleştirmesi, filmin resmi söylemi yeniden ürettiği, adeta Kurtuluş Savaşı'na atıfta bulunan bir kahramanlık destanı inşasıdır. İzleyicinin "biz" ve "ötekiler" zıtlığıyla konumlandırılarak tüm bu meseleleri nasıl alımlaması ve yorumlaması gerektiği de bu sahnede netleşir. Yine aynı sekansın devamında sürünerek kaçmaya çalışan yaralı militanı öldürme-öldürmeme arasında kalan asteğmen, silahını doğrultup bekler. Bu sahnede militan yerde, tüfeğine doğru sürünürken üst açıdan görüntülenir ve askere yönelmiş çaresiz, öfkeli bakışları yakın planla (baş çekimiyle) verilir. Askerin bel çekiminde ona silah doğrultuşu ise alt açıdan çerçevelenir. Bu mizansen ile tanrısal bir konuma yerleşmiş asker, yaralı militanı öldürmekten vazgeçer, onun "canını bağışlar". Askerin ne olursa olsun "iyi", "insan", "vicdan sahibi" olduğu düşmanının canını bağışlamasıyla temsil edilir. Anlatının bu sonlanış biçimiyle resmi ideolojinin üstünlüğü, savaş anlamsız da bulunsa, çatışmalar eleştirilse de askerlik ve şehitliğin hâlâ bu ülkede erişilecek en yüksek mertebe ve vatanın da insanın kendi canından daha önemli olduğu söylemi pekiştirilir. Böyle bir sonlanışla film askerin kahramanlığını vurgularken vatanın bütünlüğü için canlarını cesurca vermelerini yüceltir. Askerin yüceliği, karşı taraftaki düşmanın yok edilmesinin getirdiği şan, filmin son sahnesinde vurucu bir şekilde simgesel bir anlatımla sunulmuştur. *Nefes* filmi *Işıklar Sönmesin* ile belli noktalarda benzerliklere sahiptir. *Işıklar Sönmesin* diyaloglarla ve umuda yönelik sonlanışıyla az-çok bir sorgulamaya ve eleştirel tavır takınmaya niyetlenmiştir. *Nefes* ise diyalogları ve söylemiyle "kahramanlık destanı

yazan gençlerin" öyküsünü anlatmaya odaklanmıştır. Bu da "en büyük asker bizim asker" söylemini yeniden üretirken, yaşanan çatışmaların ya da tüm bu savaşın ardındaki sosyopolitik arka planın gerçekliğini tamamen görmezden gelir.

*Nefes* filminin eleştirel ve sorgulayıcı yanı yoktur, ancak ülkedeki en büyük travmalardan olan çatışmanın taraflarından birinin, askerin yaşadığı travmanın temsiline odaklanarak bunu vurucu bir anlatıya dönüştürmüştür. Ancak tüm bu yaşananlara neden olan olayların bağlamsızlaştırılarak filmin bir nevi yiğitlik destanına dönüşmesi, toplumsal travmaların tartışılması meselesinde oldukça kısır kalıyor ve resmi ideolojinin sözcülüğünü yapan bir anlatı, toplumsal olarak acılarla, travmalarla yüzleşme, sorgulama ve barışmaya yönelik hiçbir adım atamıyor. Tersine milliyetçi ve militarist damarı besleyerek, çatışmaların bu zihniyet devam ettikçe sona ermeyeceğinin, kanlı ve bol savaşlı bir geleceğin sinyalini veriyor.

## Toplumsal Belleğin Çarpıtılması

Bu noktada "toplumsal bellek" kavramını biraz daha açmak, özellikle de toplumsal belleğin hangi yollarla dumura uğratıldığını ayrıntılandırmak uygun olacak. Toplumsal bellek, insanların yaşamında uzun dönemde önemli değişimleri temsil eden biçimlendirilmiş ve muhafaza edilen olayları kapsar. Önemli bir özelliği, toplumun tamamının ortak oluşturduğu bir bellek olmasıdır. Kolektif bir depolama, hatırlama, ortaya çıkarma ve paylaşma söz konusudur. Bu belleğin oluşmasında, insanların olaylar hakkında aktif olarak konuşması önemli bir rol oynar; konuşulan olayların sosyal paylaşımı kişilerin olay hakkındaki algılarını da biçimlendirir ve böylece anlatı üzerine bir fikir birliği oluşur (Pennebaker ve Banasik 1997: 17). Toplumsal belleğin yapılandırılmasında ve yeniden inşasında kolektif kimlik de etkilidir. Tarihin, belleğin ve tüm bunlar üzerinde varılmış bir uzlaşmanın sonucunda ortaya çıkmış bir kimliğin de bir inşa olduğunu biliyoruz. Bilgin, toplumsal belleğin inşasında grup dinamiklerinin ve ulusal kimliğin ilişkisini şöyle vurgulamaktadır:

> Kimlik inşasının gruplar düzeyindeki temel süreçlerinden birini toplumsal bellek oluşturmaktır. Genelde tüm gruplar, grup kimliğinin inşasında ortak bir geçmişin vurgulanması ve bunun belirli bir tarzda kurgulanması yoluna gitmektedirler. Bu, esas itibariyle ulusal kimliğin gereklerine uygun bir geçmiş icat etme, bir toplumsal bellek yaratma, bir tarih yazma etkinliğidir. (2007: 218)

Bellek, üzerinde uzlaşılagelinen ortak geçmişle ve her an yeniden inşa edilen yapısıyla tarihle de etkileşim halindedir. Ancak Nora'nın da belirttiği üzere bunlar aynı anlama gelmezler ve hatta bunları birbirinden ayıran birçok özellik vardır. "Hafıza her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir. Tarih ise artık bulunmayan şeylerin yeniden oluşturulmasıdır, ama bu hep sorunlu ve eksiktir: Hafıza her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağdır; tarih, geçmişin bir tasavvurudur" (2006: 19). Dolayısıyla bellek kurgusunun bugünde gerçekleştirilen bir etkinlik ve bu kurgunun tarih içerisine yerleştirilmesinin de ayrı bir iş ve çaba olduğu söylenebilir. Belleğin tarihle olan ilişkisinde kurgu süreci ve yeniden inşası bağlamında Igartua ve Paez, "olayların temsil ediliş biçimlerinin" de bir inşa süreci olduğuna dikkat çekerler (1997: 80). Yazarlara göre, hatırlama olayı ve geçmişin yeniden inşası hem tarihin bilimsel başlığı altında hem de anlatılar ve dramatik eserler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Öyleyse toplumsal belleğin, bir yandan tarihle ilişkili olan ama aynı zamanda tarihin "değişmez" gibi görünen ve kesinlik arz eden olayları içerisinde değişebilen bir yanı vardır. Toplumsal belleğin kişilerin, grupların hatırlama biçimleriyle, kimlikle, grup normlarıyla, ulusal çıkarlar ve üstü örtülü anlaşmalarla her an yeniden üretildiğini görmemiz ve unutmamamız gerekiyor. Tarihin ve hafızanın yeniden inşa sürecinde Igartua ve Paez kimi olay ve gerçeklikleri çarpıtma, bilinçli yok sayma ya da unutturmaya örnek olarak Almanya'da Nazi dönemi sonrası ve Japonya'da savaş sonrasında yaşananları veriyorlar. Böyle dönemlerde tarih kitaplarında savaş dönemleri tabu ilan edilir ve yok sayılır. Bu da tarihin yeniden inşa sürecinde yaşanabilecek baskı, sansür ve manipülasyona işaret eder.

Belleğin yeniden inşası ve manipülasyonu konusunu Shudson "Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri" adlı makalesinde (2007:

179-99) ele alır ve belleğin çarpıtılma sürecinde yaygın olarak kullanılan dört biçimi açıklar. Bunlar *uzaklaştırma, araçsallaştırma, öyküleştirme* ve *uzlaşımsallaştırma*'dır. *Uzaklaştırma*, geçmişin geri çekilmesi olarak tanımlanır. Burada zamanın geçmesi belleği iki biçimde biçimlendirebilmektedir. İlki, geçen zamanda anılar ya da olaylar hakkındaki ayrıntıların kaybolmaya başlaması, yani anıların silikleşmesidir. İkincisiyse, zamanla duygusal yoğunluğun azalmasıdır. Olaya ilginin ve dikkatin azalmasıyla birlikte olayla ilgili hatıralar sönükleşir ve geriye kültürel olarak kurumsallaşmış anılar kalır. Shudson buna, kırk ya da elli yıl geride kalan olayların yıldönümlerinin ve anma törenlerinin özellikle anlam kazanmasını örnek gösterir. Bu gibi olaylarda canlı, yani yaşayan hatıra sönüktür ancak kurumsallaşmış anılar ortadadır. Kurumsallaşmış anılar resmi ideolojiyle yoğrulduğu içindir ki artık zararlı veya tehlikeli görülmez, bu nedenle de yıldönümlerine ayrı bir önem atfedilir (*a.g.y.*, 183).

İkinci çarpıtma biçimi olan *araçsallaştırma* ise geçmişin kullanılması olarak ifade edilebilir. Bu noktada güncel çıkarlara hizmet etmeye yönelik bir seçme ve düzenleme söz konusudur. Güncel çıkara hizmet etmek ise güncel olaylara ilişkin bir stratejik amaca destek olmak üzere anıların tekrar hatırlanması, öne çıkarılması, eski olayın bugünkü olayı anlamlandırmak için sadece belli bir yanıyla hatırlanmasıdır. *Araçsallaştırma,* iktidar ya da yöneticiler tarafından kullanılan, geçmişi ve belleği kendi çıkarına göre biçimlendirmeye işaret eder. Yöneticiler çoğunlukla bastırma, sansürleme ve örtbas etmeyi kullanırlar. Savaşlar, askeri darbeler, iktidarın ya da yöneticilerin karıştığı skandallar, yolsuzluklar, yaşanan krizler gibi büyük olayların belli çıkarlar için sansürlenerek veya tamamen yok sayılarak belleğin çarpıtılması oldukça yaygın bir pratiktir. Bu çarpıtma şekline Shudson, Amerika'da George Bush döneminde yaşanan Körfez Savaşı'nı örnek verir. Bush'un Amerika Birleşik Devletleri'ni Körfez Savaşı'na sokarken bilinçli olarak İkinci Dünya Savaşı'nı hoş bir şekilde hatırlatmaya çabalaması bu savaşın en iyi hatıralarını uyandırırken daha yakın dönemde yaşanmış ve oldukça yaralayıcı Vietnam Savaşı'nın hatırasını örtbas etmeye çalışması tam anlamıyla bir araçsallaştırmadır (*a.g.y.*, 185).

*Geçmişin ilginçleştirilmesi* öyküleme yöntemiyle uygulanan bir çarpıtma dinamiğidir. Bu tarz bir çarpıtmada tarihsel olaylar bir çeşit anlatı olarak aktarılır. Bu anlatılar, tıpkı öyküler gibi belli bir biçime sahiptir; giriş, gelişme ve sonuçtan oluşur. Böyle bir öyküde çoğu zaman "başlangıçta bir denge, sonra düzende bir bozulma ve bir çözüm olmalıdır; bir kahramanın karşısına çıkan engeller ve bu engelleri aşma çabaları anlatılmalıdır" (*a.g.y.*,189). Tıpkı bir kurmaca anlatıda olduğu gibi anlatı oluşturulurken olaylar nasıl hatırlanmak isteniyorsa öykü o şekilde düzenlenir. Belli bir olay ön plana çıkarılır, öykünün temel düğümü belirlenir ve olayın başlangıç tarihi bile ön plana çıkarılmak istenen bu noktaya göre verilir. Bu şekilde asıl anlatılan olay basitleştirilir ve öyküleme aracılığıyla, geçmişteki olaylar nesnel bir biçimde aktarılmaktan ziyade, süslenerek ilginç hale getirilmiş olur. Shudson öyküleme taktığında ön plana çıkarılan karakterlerin bile asıl olaydan uzaklaşabileceğine ilişkin olarak Watergate skandalıyla ilgili bir örnek verir:

> Watergate skandalıyla ilgili en popüler öyküde olayın merkezinde gazeteciler yer alır ve hükümetin farklı organları arasındaki savaşlar neredeyse bütünüyle öyküden dışlanmıştır. Watergate skandalı bize büyük ölçüde *Washington Post* gazetesinden Bob Woodward ve Carl Bemstein adlı gazetecilerde vücut bulan liberal, araştırmacı basın ve Richard Nixon'la Beyaz Saray' daki yardakçıları arasındaki amansız savaşın öyküsü olarak aktarılmıştır. (*a.g.y.*, 190)

Son çarpıtma dinamiği olan *biçimselleştirme* ve *uzlaşımsallaştırma* geçmişin bilinebilir hale getirilmesidir. İnsanların başlarından geçen şeyleri hatırlamalarında, kendi hayatlarında başlarından geçen şeyleri değil, geleneksel olarak başlarından geçmiş olması gerektiğini öğrendikleri şeyleri anımsamaları, *belleğin uzlaşımsallaştırılması* diye nitelendirilir. Shudson'ın, Ernest Schachtel'in bu nitelemesini toplumsal bellek alanında kullanırken vurguladığı nokta, geçmişin de aslen bu şekilde hatırlandığıdır. Ona göre "anılar hem bireysel hem de toplumsal olarak hazırlanır, tasarlanır ve prova edilir. Güçlü toplumsal kurumların ilgilenip koruduğu deneyimlerin, zengin ve kurumsal belleklerin desteklemediği deneyimlerden daha iyi korunması ihtimali yüksektir" (*a.g.y.*,194). Uzlaşımsallaştırılan geçmişte kültürel olarak

değer verilen ve önemsenen eylemleri hatırlamak, eleştirilen, bastırılan ya da hoş görülmeyenleri hatırlamaktan daha kolaydır. Bir anlamda geçmişteki olaylarla uzlaşılması, geçmişin toplumsal olarak inşa edilmesinin asli bir parçasıdır.

Baumeister ve Hastings (1997: 277) birçok grubun, tıpkı bireyler gibi kendine ait pozitif imgeler sağlamak için çabaladığını belirtirler. Gerçekte olan olaylar arzu edilen imgeye uymadığında, olayların anlamlarının ve söz konusu imgelerin gözden geçirilmesi gerekecektir. Toplumsal bellek bu nedenle insanların geçmişe, atalarına, kendinden önceki kuşaklara ait olumsuz yaşantılar, olaylar ya da geçmişte kabul görmüş kötü geleneklerden kendini ayırması ve temizlemesi için çarpıtılmaktadır. Bir tür kendini temize çıkartma çabası. Kişilerin ve grupların belleklerini çarpıtarak geçmişi yeniden inşa etmesine yönelik olarak Shudson'un öne sürdüğü çarpıtma dinamiklerine benzer bir şekilde Baumeister ve Hastings de kimi çarpıtma biçimleri tanımlarlar. Onlara göre toplumsal belleğin çarpıtma biçimlerinden ilki, *seçici unutma*, geçmişteki olaylar arasından hoş görülmeyenlerin seçilerek unutulmasıdır. *Uydurma*, geçmişe ait bazı olayların inkârı ve bunlara ilişkin daha mantıklı açıklamalar getirme çabasıdır. *Mübalağa* ve *süsleme* geçmişe ilişkin sahte bir grup belleği oluşturmaktan daha kolay bir çarpıtma biçimidir. Tarihsel gerçeklerin toplum tarafından sevilip iyi karşılanan parçalarını alıp bunları büyüterek önemli bir mit haline dönüştürüp geçmişle ilgili olumsuz parçalar yerine olumlu ve kabullenilebilir olanları vurgulamaktır. *İlişkilendirmeye karşı ayırma* yöntemi toplumsal hafızanın çarpıtılmasındaki bir başka yoldur: Gerçekte olaylar genellikle birbiriyle ilgilidir ve birden fazla nedene sahiptir. Bir olay hakkında tek bir sebep üzerine gidip diğerlerini yok sayarak da olayın genel çerçevesi ve bağlamı yok edilebilir. Olayların nedenleri gerçekleştikleri bağlamdan koparıldığında olay hakkındaki gerçeklik ve bunun bellekte yer etme biçimi de değişir. *Bağlamsal çerçeveleme* olarak belirtilen bir başka çarpıtma biçimi de yine yaşanan olayların oluşmasındaki karmaşık sebepler ağı içerisinden belli nedensel bağların seçilip vurgulanmasıyla, belleğin grubun kendi imgesine hizmet edecek şekilde çarpıtılmasıdır. Diğer çarpıtma yöntemi de *düşmanı suçlamak* veya *koşulları suçlamak* şek-

linde olabilmektedir; böylece kişiler yaşanmış herhangi bir olayda kendisinin ya da çevresindekilerin suçunu ya da sorumluluğunu hafifletebileceklerdir. Görüldüğü gibi farklı yazarların kendi yaklaşımlarıyla ortaya koydukları belleğin çarpıtılma biçimleri ya da dinamikleri farklı şekillerde adlandırılmış olsa da içerik olarak birbirine oldukça benzerdir. Kolektif olarak iktidar veya işbaşındaki hükümetler tarafından yapılan yönlendirmeler ve sistemin yeniden üretimi için günlük politikada belleğin bilinçli bir şekilde çarpıtılması artık tartışma götürmeyen bir hakikat olarak değerlendiriliyor.

Öte yandan bilinçli politik bir çarpıtma söz konusu olmadan bile belleğin kendine özgü ve özel bir değişkenliği olduğunu da görüyoruz. Yani kişilerin tek tek kendi dünyalarında anılarını ele almaları, sürekli yeniden öykülemeleri, zamana, mekâna ve çevresel koşullara göre yeniden düzenlemeleri söz konusudur. Kişisel belleğin bir çalışma prensibi olduğunda masum bile sayılabilecek bir yeniden üretim burada da karşımıza çıkmaktadır. Bellek meselesinde hatırlamanın bireysel dinamikleri, örneğin Proust'ta olduğu gibi edebiyatta çokça uğraşılan bir konudur. Tıpkı Ercan Kesal'ın kendi tarihi ve geçmişi üzerine yaptığı yolculukta fark ettiği ve ortaya koyduğu gibi, insan sürekli "yeni bir geçmiş" yaratma eğilimindedir.[3] Kesal bunu şöyle ifade eder: "'Hatırlamanın, aynı zamanda unutmak' olduğunu da bilerek. Keskin'li köylüyle, yirmi beş yıl sonra hatırladıklarımızı, yirmi beş yıllık birikimimizle yeniden karıştırıyor, oradan yeni bir 'gerçek' yaratıyorduk" (Kesal, 2013).

3. www.birgunabone.net/sunday_index.php?news_code=1359882346&year=2013&month=02&day=03




*Salkım Hanımın Taneleri*, Tomris Giritlioğlu, 1999

## Geride Bırakılanlar veya Bırakılamayanlar: Salkım Hanım'ın Taneleri ve Güz Sancısı

Yeni Türkiye sinemasında toplumsal bellekle ilgili filmlerdeki anılar, olaylar ya da geçmişe ait deneyimlerin çok çeşitlendiği görülmektedir. Bu çeşitlilik elbette yaşanan travmatik olayın toplumun çeşitli kesimlerinin veya belli grupların belleğinde yer etmiş olmasıyla yakından bağlantılıdır. Anadolu coğrafyası, resmi tarih kitaplarında ve söylemlerde hep tekrarlanan o "önemli jeopolitik konumuyla" geçmişten bu yana savaşların, çatışmaların, mücadelelerin ya da baskıların, kavgaların toprakları olmuştur. Dolayısıyla çoketnikli, çokkültürlü, çokdinli ve çokdilli olan bu coğrafyada yaşanan travmatik olaylar oldukça fazladır. İşte travmalar üzerine yapılan filmlere

hem dramatik bir özellik kazandıran hem izleyene "neler neler yaşandı bu topraklarda" dedirten hem de yönetmenine bir arınma ve farklı bir "politik duruş" kazandırabilecek bu olaylar eleştirel anlatılara kaynak olabildiği kadar, daha popüler anlatıların da ilgisini çekmektedir. Travmanın sinemada temsilinden bahsederken sanki bu filmlerin hepsi "sanat filmi", politik film veya "eleştirel imge yaratan" filmlermiş ya da mutlaka böyle olması gerekirmiş gibi ele aldık konuyu. Oysa ki birçok sıradan anlatı da büyük toplumsal travmaları ele almaktadır.

Türkiye'nin toplumsal hafızasındaki derin yaralardan bazıları da azınlıkların başına gelen olaylardır. Varlık Vergisi, tehcir, 6-7 Eylül Olayları ve nüfus mübadeleleri, toplumda biz ve onlar karşıtlığı/düşmanlığıyla patlak veren, ya halkın galeyana gelmesiyle/getirilmesiyle ya da bu "ötekiyi" yok etme/def etme işinin bizzat devlet eliyle gerçekleştirildiği olaylardır. Bunlar da yakın tarihin acı dolu hatıralarıdır. Bu travmaların nasıl yaşandığını şöyle bir hatırlamak gerekirse; Varlık Vergisi uygulaması, tehcir ve 6-7 Eylül Olayları, Osmanlı politikalarının devamıdır. Osmanlı Devleti'nin zayıflamaya başlaması, milliyetçilik akımının Avrupa'dan sonra Anadolu topraklarına da yayılması azınlıklara karşı ötekileştirme politikalarına ve sonrasında yaşanan travmatik olaylara neden olmuştur. Akın'ın bu konu üzerindeki açıklamaları ile konuya biraz daha yakından bakmak mümkün: "Osmanlı Devleti'nin zayıflaması ile 19. yüzyıldan itibaren yabancı devletler ülke içindeki gayrimüslimleri kendi emelleri için kullanma yoluna gittiler. Oluşturulan hoşnutsuzluk ortamı, 'milliyetçilik' akımıyla biraz daha güçlendi. Böylece Tanzimat Fermanı ile Osmanlı Tebaası için eşitlik ilkesi getirilmiş, din esasına dayalı 'millet sistemi' yerine 'Osmanlılık' fikrinin oluşturulmasına zemin oluşturulmuştur" (2006: 22). Ermenilerle ilgili düzenlemede, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Rusya'nın Osmanlı Devleti içindeki Ermenileri kendi amaçları için kullanmaya kalkışması ve bunun ülke içinde sorunlara yol açması, İttihat ve Terakki Hükümeti tarafından önemli bazı kararların alınmasına neden olmuştur. Bu sorunlara bir çözüm olarak, "Tehcir Kanunu" (yer değiştirme) kabul edilmiş ve 15 Eylül 1915'te yürürlüğe girmiştir. Osmanlı Devleti'nde çeşitli uygulama ve kararlarla azın-

lıklara bir düzen verme çabalarına rağmen, azınlık problemi Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra da devam eder. Özellikle ulus-devlet kurulma sürecinde milliyetçilik akımının yükselişi bu konuda biz/öteki ayrımının daha da pekişmesine neden olmuştur. "Kemalistler tarafından 'biz', Tek Parti Dönemi'nin başlangıç yıllarında 'Türk etnik kimliğine dahil olanlar' olarak tanımlanmıştır. Bir kez bu tanım geçerlilik kazanıp kurumsallaştıktan sonra, ülkede yüzyıllardır kendi dini ve etnik kimliklerini muhafaza ederek yaşamış olan gayrimüslim azınlıkların da 'diğer/öteki' kategorisine alındığı görülür" (Aktar 2008: 137). Böyle bir iklimde yürürlüğe konmuş olan Varlık Vergisi (1942) azınlık karşıtı politikaların en etkili uygulamalarından biri olarak görülmektedir. Bu uygulamayla gelinen noktadan öncesi elbette daha karmaşık iç ve dış politika meseleleriyle bağlantılı olarak değerlendirilir. Akın'ın belirttiği gibi,

> Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yılları, yeni rejimin kurulma ve yerleşme dönemi olup, ümmetçi bir anlayıştan laik, modern bir "ulus-devlet"e dönüşüm devresidir. Bu devrede devlet ile azınlıklar arasındaki ilişkilerde belirginleşme görülür. O yıllar Türk kamuoyunda işgalci devletlere ve azınlıklara karşı düşmanlığın olduğu devirlerdi. Türkler kendilerini Kurtuluş Savaşı'nda ihanete uğramış sayıp, bunun için de azınlıkları suçluyorlardı. Kentli genç aydınlar arasında genellikle aşırı bir milliyetçiliğe kayış vardı. Devleti yöneten kadrodaki "modern bir ulus-devlet olmak arzusu", azınlıklar olmadan bunun daha kolay olacağı düşüncesindeydi. (2006: 85)

Kurtuluş Savaşı'nın ardından ülkedeki azınlıklara yönelik politikaların belirginleşmesinde, savaşta yaşananların etkili olduğunu başka yazarlar da benzer biçimde yorumlamaktadır. Okutan (2009: 109) gayrimüslimlerin savaş zamanında diğer güçlerle işbirliğinde bulunduğuna ilişkin genel görüş nedeniyle, onların "savaş sonrası yeni ulus oluşumunda 'dışarıda' tutulan"lar olduğunu söyler. Bu genel toplumsal tavrın politik hareketiyse Kurtuluş Savaşı'nın hemen ardından Rum azınlıkların ülke dışına gönderilmesiyle, yani 1923 Mübadelesi ile gerçekleşir. "Türkiye Rumlarının büyük bir bölümü Anadolu'yu terk eder. Öncelikle Batı Anadolu ve Marmara kentlerinden, ardından da Doğu Trakya ve Karadeniz kentlerinden çok sayıda Rum Yunanistan'a göç etti. Bu göçlerle yaklaşık bir milyon Rum Türkiye top-

raklarından ayrılmış oldu" (*a.g.y.*, 228).

Azınlıklara yönelik kitlesel bir eylem halinde yaşanan ve çok sayıda gayrimüslimin toplu göçüne yol açan bir başka olay ise 6-7 Eylül 1955 olaylarıdır. Bu olayların Türk-Yunan ilişkilerinin gerginleşmesi ve özellikle Kıbrıs meselesiyle ilgili kimi dernek veya örgütlerin çalışmaları nedeniyle gerçekleştiği görüşü yaygındır. Hem dönemin siyasal iktidarının bu olayları destekleyerek kışkırtması söz konusudur hem de azınlıklara yönelik gerçekleşmiş önceki olaylara nazaran daha korkunç bir yanı vardır. Resmi olarak tertip edilen, kulislerle ve iktidarın çeşitli kanatlarının örgütlenmesiyle gelişen olaylara, halkın da galeyana gelerek destek vermesi söz konusudur. 6-7 Eylül günlerinde sokaklarda cadı avına çıkan, aynı zamanda yakıp yıkan, yok eden bir topluluk bu olayın aktörü olmuştur. Peki bu olaylar sinemaya konu olduğunda nasıl bir dramatizasyon, nasıl bir resmetme söz konusu oluyor? Bu konunun sinemada temsil ediliş biçimine bakarak başka travma temsillerini de değerlendirmiş olacağız.

Yakın dönemde sinemada yapılmış azınlıklar ve onlara yönelik gerçekleştirilmiş eylemlerin yarattığı travmaları konu alan iki film çıkıyor karşımıza. Her ikisi de Tomris Giritlioğlu'nun çektiği filmler: *Salkım Hanım'ın Taneleri* ve *Güz Sancısı*. İlk olarak *Salkım Hanım'ın Taneleri* (1999) filmine bakacak olursak, bu filmdeki Nora Hanım karakteri travmalarla yüklü bir karakterdir ve bu süreçte yaşanan Ermeni tehcirine film aracılığıyla tanıklık ederiz. Film 1943 yılında, askeri araçlarla Haydarpaşa Garı'na toplanan erkeklerin trenlere bindirilmesiyle başlar. Bundan bir yıl öncesindeyse Durmuş eşiyle Niğde'den İstanbul'a gelmiştir. Halit Bey'in konağında çalışan hemşerisi Bekir onlara kalacak yer ve Durmuş'a handa iş ayarlamıştır. Bir süre sonra Durmuş çalıştıkları handa çantası para dolu bir mutemedi öldürüp parayı çalar, kendi dükkânlarını açmak için Bekir'i ve karısını ikna eder. Ülkede savaş nedeniyle maddi zorluklar yaşanmaktadır, gayrimüslimlere ilişkin yeni düzenlemeler yapılır ve Varlık Vergisi yasası çıkartılır (1942). Halit Bey'in ciddi psikolojik rahatsızlığı olan eşi Nora Hanım hastalığının ilerlemesiyle kadın bakımevine yerleştirilir. Nora'nın erkek kardeşi Levon ve yakın çevrelerinden Artin, tüm mallarını satarlar, ama yine de vergi borçlarını ödeyemez ve Aşkale'ye sür-

güne, çalışma kampına gönderilirler. Tüm gayrimüslimlerin mallarını hızla elden çıkarmasını Durmuş fırsata dönüştürür ve servetini artırır. Borçlarını ödediği halde Halit Bey birileri tarafından ihbar edilir. İhbar konusu onun bir "dönme" olmasıdır. Dedeleri gayrimüslimken müslüman olmuştur, ancak bu durum Halit Bey'i kurtarmaz, Varlık Vergisi ödemek durumunda kalır. Konağını ve tüm varlıklarını satıp, kalan borca karşılık Aşkale'ye gider. Öyküsü kısaca bu şekilde olan filmde Nora Hanım ve kardeşi Levon filmin ana gayrimüslim karakterleridir. Onlar dışında Halit Bey'in ailesinin sonradan Müslüman olduğu filmin ilerleyen bölümlerinde öğrenilir, diğer tüm karakterler ise Müslüman-Türk'tür. Yaşanılan travma, azınlık-çoğunluk meselesinin bir tezahürüdür. Varlık Vergisi'nin ilanı, uygulanma süreci ve vergiye tabi olanların yaşadıkları sürgün, geride bıraktıkları üzerinden anlatılır. Bu süreçte varlıklı ve çoğu tüccar olan gayrimüslimlerin vergilerini ödeyebilmek adına işlerini devretmek zorunda kalmaları, hatta evlerini, dükkânlarını dahi satıp tüm varlıklarını yitirdikleri görülür. Oldukça varlıklı ve üst düzey bürokrat çevresine sahip Halit Bey bile tüm mal varlığını yitirip Aşkale'de sürgün olarak bir yatakhanede kalmak ve demiryolu döşemek zorunda kalır.

Filmde travmatik olay filmin açılış sahnesinde gösterilen ve ilerleyen sahnelerde tekrar sunulan jandarmalar eşliğinde trenlere bindirilerek sürgüne gidiştir. Haydarpaşa Garı'nda yaşanan bu sahnede sürgüne gidenlerin ve onlara çaresizce bakakalan yakınlarının umutsuzluğu vardır; çevrelerine çaresiz ve donuk gözlerle bakan kişilerin yakın plan çekimiyle vurgulanır bu. Geride bırakılan sevgililer, kadınlar, anneler ve meçhule gönderilen erkeklerin çaresiz durumunu duygu yoğunluğuyla anlatan bir sahnedir gördüğümüz. Temel travma bu sürgünün devlet tarafından onlara reva görülmüş olmasıdır ki devletin kendi vatandaşlarına yönelik bu tutumu, filmde resmi söylemlere ve üst düzey bürokratların diyaloglarına yer verilerek gösterilir. Örneğin Varlık Vergisi Kanunu çıktıktan sonra milletvekillerinin radyodan ve sokaklarda yayınlanan anonslarla yaptığı açıklamalar kamusal alanın da bu söylemlerle çevrelendiğini gösterir. Dışlanan, uzaklaştırılan, hakları ve tüm mal varlıkları ellerinden alınan azınlıkların, çoğunluk karşısında ezilişinin nasıl meşrulaştırıldığı sergilen-

mektedir. Filmde bu meseleler çeşitli boyutlarıyla sunulurken, yönetmen temel anlatıyı romantik bir bakış açısıyla ortaya koyar. Aşkale'de sürgündeki gayrimüslimlerin askerle bir ağızdan türkü söyleme sahnesi, filmin temel sözünü söylediği sahnedir. Bu sahneyle yönetmen eleştirel olmayı hedeflemiştir. Filmin, etnik ve dini ayrımcılığa ve sürgünün anlamsızlığına yönelik eleştirisi müzisyen Artin'in yatakhanede kavalla Sarı Gelin türküsünü çalıp bir bölümünü Ermenice söylediği sekansta ortaya çıkar. Bu esnada beklenmedik bir biçimde dışarıdan türkünün devamını Türkçe söyleyen bir ses duyulur. Artin dışarı çıkar, bir asker duvara dayanmış ve yere çömelmiş vaziyette bel çekimde gösterilir. Avluya çıkıp asker gibi çömelen Artin aynı ölçekte verilir ve kesmelerle birinden diğerine geçilir. Artin kavalla türküyü çalarken asker Türkçe olarak söylemektedir. Bu sahne tüm sürgünleri ve onların başında nöbette olan askerleri bir araya toplar. Herkes dışarı çıkar ve etrafta dizilip dinlerler, kimisi yere çömelir kimi ayakta durur, kamera geniş planda binayı ve avluda birikmiş, aynı hisleri paylaşan, duygu yoğunluğu yaşayan, gözleri dolan bu topluluğu, genel, tekli ya da ikili üçlü planlarla çerçeveleyerek gösterir. Bu sekans, biz ve öteki olarak ayrıştırılmış Müslüman-Türk ve gayrimüslimlerin aslında "bir" olduğu alt metniyle, aslında insanların tek tek masum olduğu, fakat devlet politikalarının kişileri, grupları birbirinden ayırdığı gibi bir anlam ortaya koyar. Bu temsil ile Varlık Vergisi örneği üzerinden Türkiye'deki resmi politikalar ve toplumsal ötekileştirilmeyle birlikte gayrimüslim kimliklerin yaşadıkları acılar anlatıya dökülmüş olur.

Varlık Vergisi'nin ilanı ve sonrasında yaşananların karakterler üzerindeki etkileri ve diğer gelişmelerle birlikte Nora Hanım ve Halit Bey'in kendi travmaları da film anlatısında önemli bir yer kaplar. Travmanın kişinin tüm sağlık sistemini nasıl çökerttiği, mağdur kişiyi nasıl tahrip ettiği ve psikolojide nasıl silinmez bir iz bıraktığı Nora örneğinde açığa vurulur. Nora'nın sürekli geri dönüşlerle travmatik olayı hatırlaması, tekrar tekrar yaşaması, geçmişten kopamaması travmatik anıların bellekteki işgalci yapısını ortaya koymaktadır. Hatırlamanın Bergsoncu anlamda irade dışı niteliği, travmatik yaşantılarda daha karmaşık ve rahatsız edici bir biçimde gerçekleşir. Kişinin



*Salkım Hanımın Taneleri*, Tomris Giritlioğlu, 1999

şimdiki zamanı anılarıyla bulanıklaşır. Belleğin zaptedilemez, durdurulamaz hali travmatik anının gündelik yaşantının her ânını kaplamasıyla sonuçlanır ve bu durum Nora'nın kendini öldürmesiyle son bulur. Anlatılamayan ve kabullenilemeyen geçmiş yaşantılarda iyileşmenin mümkün olmadığı ve bu durumun travmanın daha da ağırlaşmasına, yaranın derinleşmesine neden olduğu görülür. Bastırılmaya çalışılmış, belki uzun süre yok sayılmış bu geçmiş yaşantının bir bellek patlaması şeklinde kendini dışavurması Nora'nın bedensel ve psikolojik çöküşüne yol açmıştır. Ayrıca Nora karakterinde temsil edilen suskunluk metaforuyla da travmanın anlatılamayan, konuşulmayan ve saklanan yönüne işaret edilir.

Kişisel travma anlatısıyla iç içe geçmiş olan toplumsal travmada, gayrimüslimler ve Müslümanlar arasındaki ayrım ve gerilimli ortamda yıllardır içten içe birikmiş kin ve fesatlıklar da dile getirilmeye çalışılır. Gayrimüslimlerin askere gitmiyor olmaları, Türklerden daha varlıklı olmaları, ticaret yaşamında ön planda olmaları genel olarak Türklerin hoşnutsuzluğuna neden olmaktadır. Bu durum aslında onların her zaman sevilmeyen ve ilk fırsatta ortadan kaldırılmak isteni-

lenler olduğunu açıklıyor. Politikacıların Varlık Vergisi'nin ilanı sırasında kullandıkları dil ise bu insanların devlet tarafından zaten "öteki" olarak görüldüğünü gösteriyor. Ajansta yayınlanan konuşmasında dönemin Başbakanı Saraçoğlu, "gayrimüslimlerin zaten hep bir misafir konumunda oldukları, vakti geldiğinde görevlerini bu şekilde yerine getirmeleri gerektiği"ni söyler. Yine filmde dile getirilen "Türk'üz, Türkçüyüz" söylemiyle dini ve etnik kimliklerin tek bir potada eriyerek bir olması isteği, ancak bu şekilde hep beraber, birlik ve beraberliğin mümkün olabileceği politikası dile getirilir. Bu travma tek bir etnik kimliğin değil, etnik kökeni farklı olan tüm grupların yaşadığı travmaya işaret etmektedir. Film anlatısında devletin baskısı karşısında karakterlerin hepsi güçsüz, küçük ve boyun eğen kişiler olarak temsil edilir. Sağlık durumu kötü olan ve koşulları uygun olmayan insanların bile çalışma kamplarına gitmek zorunda kalması ise devletin baskı ve zor kullanımında acımasız olduğunu gösterir. Azınlık olmanın Türkiye coğrafyasında uzun zamandır süren bir dışlanmaya maruz kalmak olduğu ve acıların geçmişten bu yana devam ettiği ise Levon karakterinin bir konuşmasındaki "gayrimüslimlere ait çoğu hikâyenin, iyi hikâyeler olmadığı" sözleriyle vurgulanır.

Film klasik bir anlatı yapısına sahiptir. Filmin ana kahramanının kim olduğu ve asıl öykünün hangisi olduğu biraz karışıktır. Temel öykü Nora Hanım ve Halit Bey'in mi, Durmuş'un mu, yoksa Varlık Vergisi uygulamasıyla mağdur olan, hayatları değişen insanların mı diye bakıldığında bunların hepsinin bir arada olduğu görülür. 1940'lı yıllarda yaşanan sosyo-politik olaylara dayanan ve azınlık meselesine eğilen film, dönemin genel siyasal görünümünü hayli kısır bir şekilde ele alıyor. Belirli bir politik sürecin getirdiği Varlık Vergisi'nin, toplumsal ve siyasal arka planına filmde fazla bir açıklık getirilmemiştir. Üst düzey "şahıslar" birkaç cümleyle düşüncelerini ortaya koyarlar, fakat bu kişilerin kim oldukları, politikacı mı, tüccar mı, bürokrat mı oldukları belirsizdir. Kanunun çıkışına ilişkin önceki uygulamalar, beklentiler ya da politik meselelerden de bahsedilmez. Bu da filmde tarihsel arka planın belirsizliğine neden oluyor. Filmin popülerlik eğilimi de oldukça ön planda: Hülya Avşar'ın canlandırdığı Nora'nın yaşadığı travma, gençlik yıllarında kayınpederinin cinsel tecavüzüne



*Salkım Hanımın Taneleri*, Tomris Giritlioğlu, 1999

maruz kalması, bu tecavüz sonucunda hamile kalması, doğan bebeğinse ölmesidir. Bu travmatik anının, uzun uzun ve pornografik sunumu, izleyici kitlesini farklı bir açıdan filme çekme eğiliminin sonucudur. Bu durum da filmin eleştirel-politik düzlemde basitleşmesine neden olmaktadır. Toplumsal travmayı gerçekçi bir biçimde resmederek resmi ideolojiyi açık ve net bir şekilde eleştirmenin getireceği sertlikten kaçınmak için yumuşatılmış bir yaklaşımla aralara özellikle erkek seyirciyi cezbedecek unsurlar eklenmesi öyküyü başka bir boyuta taşımaktadır. Tarihsel ve toplumsal gerçeğin bu şekilde yüzeysel ve popülerleştirilmiş anlatımı yalnızca düz bir eleştiriyi mümkün kılar. Konuya eleştiri getirmek, egemen ideolojiyi sorgulamak söz konusu olmadığında, bu tarz bir anlatımın travmatik yaraları iyileştirici, iyi tanıklık eden ya da yüzleşmeye kapı açan bir tarafı da yoktur. Filmdeki bu yaklaşım travmatik temsil stratejilerinden *tedavi stratejisi* ile açıklanabilir. Kaplan ve Wang'ın bu stratejiye ilişkin söyledikleri, yani "travmatik olayı iyileştirilebilir ve temsil edilebilir, soyut ve geçmişe ait bir olay olarak ele alma" durumu *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nde gözlemlenebiliyor. Buradaki soyut ele alış, tarihsel-po-

litik arka planın boşlukta kalmasıyla ve öykü içerisinde farklı konulara dallanıp budaklanmakla ilgilidir. Travmaya neden olan tüm olayları "geçmişte yaşanan kötü olaylar" diye betimleyen film, yoğun dramatik unsurları kullanarak melodrama yaklaşan bir anlatı oluşturmuştur. Yaşanan acılar ve olayların sonuçları kişisel hikâyelere indirgenerek kahramanların dramı şeklinde sunulmuştur. Tarihsel ve toplumsal arka plan kısırdır. Öte yandan geçmiş ve geçmişte yaşananlar, kötü yanları ağır basan nostaljik bir çerçevede sunulmuştur. Bu temsil ile popüler anlatının temel özelliklerini travmatik anlatı birbirine bağlamıştır. Filmde travma temsilinin tedavi stratejisine yakın oluşu, yaşanan acıların sorgulanmasından çok "unutturmaya" yönelmesiyle ilgilidir. Yaşanmış acıların anlatımı, basit bir eleştirel söylemle, "Sarı Gelin" türküsüyle "Hepimiz kardeşiz" mesajıyla iletilir. Sonunda bir biçimde hayatlarına devam eden, acılarını içlerine gömen insanların hüzün dolu öyküsüyle film, izleyene de bir tedavi olunmuşluk hissi sunar. Yani bu travmaları geçmişin derinliklerine gömerken "acılar çekildi ama geçti gitti işte" söylemiyle travmanın üzerini bir kez daha örtmüş olur. Öyküsü bu ölçüde sığ kalan bir filmin biçemiyle de farklılaşamaması hiç şaşırtıcı değil. Bu yaklaşım "tarihin ilgi çekici özelliklerini kullanan" kolektif çarpıtma dinamiklerinden Shudson'un geçmişin *ilginçleştirilerek* öyküleştirilmesi tanımıyla örtüşüyor. Geçmişin bu şekilde ilginçleştirilerek öykülenişi elbette izleyiciyi filme çeken bir unsurdur. Bu yaklaşım çoğu popüler anlatıda sıklıkla çıkmaktadır karşımıza. Amerikan sinemasında tarihsel olaylar, savaşlar, savaş kayıpları gibi travmaların anlatımında hep bir aşk hikâyesinin odak noktaya yerleştirildiği ve bu hikâyeye çevre, mekân ve zaman oluşturmak için travmanın kullanıldığı biz seyircilerin yaygın deneyimidir. Çalkantılı, kanlı ve gürültülü bir arka planda sunulan aşk hikâyesi (ya da benzer bir kişi odaklı hikâye) asıl travmayı geri planda bırakır. Bu, travmayı fon haline getiren, silikleştiren, az biraz hatırlatıp hatırlattığından çok üzerini örten bir yaklaşımdır. İşte bu yaklaşım *Salkım Hanım'ın Taneleri* filminde de belirgindir. Nora ve Halit'in geçmişi, Nora'nın çok güzel bir kadın oluşu ve geçmişte kayınpederi tarafından defalarca tecavüze uğramış olması filmin başından sonuna kadar öykünün merkezindedir. Filmdeki bir başka aşk hikâyesi de

Levon ve Nimet karakteri arasındakidir. Niğde'den hiç sevmediği ve hiç haz etmediği kocası Durmuş ile gelen Nimet, ilk gördüğü andan itibaren Levon'a ilgi duyar. Levon da ona derin bir aşk besler ve film boyunca izleyici Nimet'in Durmuş'tan ayrılıp Levon'la birleşmesi beklentisi içinde kalır. Hatta sürgüne gönderilen erkeklerin içinde Levon ile geride kalan Nimet'in hikâyesi genel olarak sürgünlük meselesini düşünmeyi ve tartışmayı da geri planda bırakır. Tüm bu bileşenler travma anlatısının yüzeyselleşmesine neden olmuştur.

### Elena ve Behçet'in Acı Dolu Aşkı

Yakın tarihin, gayrimüslim halka yönelmiş ve büyük bir travmaya neden olmuş bir başka olayı 6-7 Eylül Olayları. 6-7 Eylül Olayları da tıpkı Varlık Vergisi sürecindeki gibi azınlıklara karşı ayrımcılığın, nefret söyleminin yaygınlaştırılarak halkın birbirine düşürülmesi halidir. Olaylar çoğunluğun örgütlü bir biçimde sokağa dökülmesi ve "ötekileri", yani gayrimüslimleri kovma girişimidir. Türkiye sinemasında 6-7 Eylül Olayları'nın meydana gelişini, arka plandaki devlet kontrolünü ve yaşanan kayıpları dile getiren ilk ve tek film (şimdilik) *Güz Sancısı*'dır (2009). Tıpkı Varlık Vergisi'ni konu edinen *Salkım Hanım'ın Taneleri* gibi *Güz Sancısı* da gayrimüslim azınlıkların geçmiş travmalarını temsil etme çabasındaki bir Tomris Giritlioğlu filmidir. İki filmde zaman-mekân, karakter ve olaylar farklı olmasına rağmen, anlatı biçimi ve temsil tarzı benzerlik gösteriyor.

Film öyküsü şöyledir: Ana karakterlerden Behçet ve Suat birlikte büyümüş ancak zıt politik görüşlere sahip, İstanbul'da Hukuk Fakültesi asistanıdırlar. Antakya'da nüfuzlu bir kişi olan ve Demokrat Parti'nin aktif ismi Kamil Bey, Behçet'in babası, ikisini de kollar. Behçet "Kıbrıs Türk'tür Cemiyeti"nde çalışmaktadır ve cemiyetin başındaki DP'li Kenan Bey'in kızıyla nişanlıdır. Parti içinde muhalif görüşleriyle bilinen Ömer Saruhanlı'nın sahibi olduğu gazetede yazan Suat ise sol görüşleriyle, cemiyetin ve DP'nin karşısındadır. Saruhanlı, Kenan Bey, bazı politikacılar ve Behçet'in de bulunduğu bir akşam ye-

meği sonrası Rum fahişe Elena'nın evinde Kenan Bey'in bir adamı tarafından zehirlenir, olaya kalp krizi süsü verilir. Bu olayı hemen karşı apartmanda oturan ve gizlice fahişe kadını izleyen Behçet görür, ama sessiz kalır. İlerleyen süreçte Kenan Bey ve adamları üniversitedeki komünistleri fişlerken Behçet'i ispiyoncu olarak kullanırlar, ama fişlenenlerden biri de Behçet'in kardeşi gibi sevdiği Suat'tır. Ölüm olayını araştırmaya girişen Suat, Saruhanlı'nın zehirlendiği bilgisini edinince Cemiyet'tekiler tarafından öldürülür. Bu sırada Rumları ülkeden kovmak için yapılan faaliyetler hızlanır; pankart hazırlıkları ve işbirliği konusunda yönlendirmeler yapılır ve küçük bir yürüyüş düzenlenir. Suat'ın ölümünden etkilenen Behçet, kendisini suçlu hisseder, cemiyetten ve onların fikirlerinden uzaklaşmaya başlar. Tabii Elena'yla aşk yaşaması da bu uzaklaşmada etkilidir. Bir gece Beyoğlu'ndaki birçok evin kapısı boyayla işaretlenir. Behçet'in babası İstanbul'a gelmiştir, ona ortalıkta gezinmemesini, hızlıca otele yanına uğramasını söyler. Radyoda yayınlanan Selanik'te Atatürk'ün evinin bombalandığı haberiyle olaylar başlar, işaretlenmiş evlere, dükkânlara ve insanlara saldırılır. Kırılıp dökülen dükkânlardaki eşyalar kalabalıklar tarafından yağmalanır. Akşam Kenan Bey olayların kontrolden çıktığını "Beyefendi"ye telefon ederek anlatır ve askerlerin bir şey yapamadığı hakkında bilgi verir. Ömer Saruhanlı'nın zehirlenmesinde görev alan Kenan Bey'in adamı, olayın gerçek yüzünü bilen Elena'nın peşine düşer. Kadını uzun süre kovaladıktan sonra onu bir dükkânda sıkıştırıp döverek öldürür. Elena'yı aramakta olan Behçet sokakta gördüğü Kenan'a bağırıp saldırır sonra Elena'nın ölü bedenini bulur. Kucağında Elena bütün sokağa yayılmış kırık dökük eşyalar, giysiler arasından yürür. Filmin sonunda o günlere ait gerçek fotoğraflar eşliğinde olaylara ilişkin rakamlar ve tarihsel bilgiler verilir.

Film dönemin politik atmosferine mümkün olduğunca yer vermeye çalışmıştır. Bu politik atmosferi olayların hazırlıklarının yapıldığı ve gerçekleştiği mekânlarda görürüz. "Kıbrıs Türk'tür Cemiyeti" binası, Elena'nın ve hemen onun karşı binasındaki Behçet'in evi, Rum vatandaşların yoğun olarak yaşadığı, 6-7 Eylül Olayları'nın yaşandığı Beyoğlu sokakları filmin temel mekânlarını oluşturmaktadır. Cemi-



*Güz Sancısı*, Tomris Giritlioğlu, 2009

yet binası pankart, afiş, flamaların hazırlandığı, gelip gidenin çok olduğu, duyuruların, miting provalarının yapıldığı, organizasyonun yürütüldüğü, kısacası 6-7 Eylül'ün hazırlandığı yerdir. Kenan Bey'in büyük köşkünde yapılan toplantılarda bürokratlar, milletvekilleri DP hakkında ve ülke hakkında konuşur, sohbet ederler.

Azınlıklara yönelmiş bu geniş çaplı şiddet olayında belli bir fikir birliği ve ideolojik tavırla şekillenen bir durum söz konusudur. Türkiye toplumunun milliyetçilik temelindeki Cumhuriyet ideolojisinde tek vücut olma ve homojen topluluk inşa etme zihniyetinin çoğunluk tarafından içselleştirilmesiyle eyleme geçme durumu söz konusudur. Bu ideoloji ulusun tek dil, din, milletten oluşması isteğiyle yoğrulmuş ve çoğunlukta olanın aidiyet hissini pekiştirirken, azınlığı yok saymış ve sindirmiştir. Çoğunluk, yani ulus imgesini kendi kimliğiyle özdeş gören, milliyetçi ideolojinin birleştirdiği kalabalık bu travmayı yaratan aktörlerdir. Galeyana gelen kalabalık, olaylar sırasında gayrimüslimlere saldıran kişiler, ya da cemiyetin faaliyetlerine katılarak "Rumlar gidecek, bu iş bitecek" sloganları atan kitle, kendilerini çağıran ideolojiye cevap vererek eylemde bulunanlardır. Althusser'in

ideolojinin kendini var etme biçiminde ortaya koyduğu, kişiyi özne olarak çağırması meselesi buraya tam olarak uymaktadır. Bu ideolojik özne konumu filmin ana karakterlerinden Behçet'te vücut bulur. Behçet karakteri çevresinin ona yüklediği dünya görüşü ve politik kimliğe göre yaşamakta, içinde konumlandırıldığı ideoloji içerisinde adeta robotlaşmış bir biçimde hareket etmektedir. Bu karakter özelliği, üzerinde hegemonya tesis edilmiş rıza gösteren özneye işaret etmektedir ve bu aslında bireyselden toplumsala uzanan bir örnektir. Behçet gibi çok insan vardır, filmde cemiyette ve çevresinde buna benzer başka karakterler de temsil edilmektedir. Sadece kitle halinde var olan ve başkaları tarafından üzerine giydirilen rolleri yerine getirerek yaşayanlara Behçet karakteri üzerinden eleştiri getirilmiştir. Elena'nın büyükannesi bir tartışma sırasında "olaylara sen sadece seyirci olarak bakarsın" şeklindeki konuşmasıyla, içinde sıkışmış olduğu bu durumdan çıkmasının mümkün olmadığını Behçet'in yüzüne vurur. Bu sözler aynı zamanda karakterin içerisinde konumlandırılmış olduğu politik görüş ve hareketin de başkaları tarafından belirlendiğini vurgular niteliktedir. Zaten Behçet sadece babasının ona verdiği görevleri yerine getiren ve babasının yansıması olan bir politik kimlik içerisinde var olan bir karakterdir.

İdeoloji tanımında, Gramsci'nin kitleleri bir arada tutan "çimento" benzetmesi hatırlandığında tek vücut meselesi çarpıcı bir metafor haline geliyor. Kitleyi birleştiren o çimento donduğunda, azınlık, yani "öteki" kuruyup düşen taş parçaları gibidir. Kuşkusuz en çarpıcı gerçek ise yıllardır, belki de yüzyıllardır etnik ve dini farklılıklarına rağmen bir arada yaşamış insanların bu kadar ani bir biçimde ayrışabilmesidir. Ancak bunun iktidar, ideoloji ve hegemonik süreç ile pekiştirildiği görülmektedir. Toplumsal belleğin ulus kimliği ve tarih gibi sürekli bir yeniden inşa halinde olduğu görüşünde olan yazarlar, topluluk ya da grupların kendi öz çıkarları için belleği bilinçli olarak manipüle ettiklerini veya en azından bazı unsurlarını unuttuklarını ya da unutmayı tercih ettiklerini söylerler. Buradaki bilinçli bellek kaybı, rıza gösteren ve kendini ideolojik özne olarak konumlandırmış, resmi söylemi içselleştirmiş topluluğun, geçmişi bu yönde çarpıtması veya belli bir kısmını unutması şeklindedir. Olaylar yaşanırken "biz kim-




*Güz Sancısı*, Tomris Giritlioğlu, 2009

dik?", "bir arada nasıl yaşıyorduk?" gibi soruları bir an bile aklına getirmeyen kalabalık, "o benim komşum, düşmanım değil" şeklinde hatırlayacağı birlikte kurulmuş geçmişi ânında silebilmektedir. Ortak geçmişin ve ortak paylaşımların kolaylıkla silinip unutulabildiğini film anlatısında hızlı bir şekilde çığrından çıkan olaylarla görüyoruz.

Toplumsal belleğin nasıl organize edildiği, kitlelerin ortak geçmişi ideolojik konumları gereği nasıl yok saydıkları ve bunun travmaya nasıl yol açtığını rahatça anlayabiliyoruz. Film bir yandan dönemin politik atmosferini Demokrat Parti imgesiyle, telefonda konuşulan "Beyefendi"yle, bürokratların işleri ve cemiyet faaliyetleriyle vermeye çalışırken, bir yandan da travmatik anlatıyı popüler anlatıya çevirme eğiliminin ağır bastığı görülür. Anlatının merkezine yerleşmiş olan Behçet-Elena aşkı filmin temel çatışmasını oluşturur ve özellikle son sahnesiyle filmi tam anlamıyla bir melodrama dönüştürür. Bu aşk hikâyesinde kadın ve erkeğin birlikteliği görsel olarak en az 6-7 Eylül Olayları kadar yer almaktadır. Hatta olay örgüsü içerisinde ana örüntü olarak yer alır ve diğer olayların önüne geçer. Behçet ve Elena'nın karşılıklı olarak pencereden birbirlerine bakmaları, birlikte vakit ge-

çirmeleri, sevişmeleri, iki sevgilinin arasına giren büyükanne ve onun yaptıkları anlatının 6-7 Eylül Olayları'ndan daha yoğunluklu kısmıdır. Bu da anlatıdaki toplumsal travmanın aşk hikâyesinin gölgesinde kalmasına neden olur. Ayrıca geleneksel anlatıya sahip film, melodram türünün çoğu özelliğini taşımaktadır. İşte yine burada bir kez daha temsil biçiminin ne kadar önemli olduğunu görebiliyoruz. Çünkü tam bu nokta toplumsal belleğin çarpıtılmaya başladığı noktadır: filmde aşk anlatısının öne geçmesi, sevişme sahnelerinin seyirciye haz verecek bir biçimsellikle sunulması, kamera açıları ve çerçevelerle röntgenleme hazzının pekiştirilmesi filmi alır farklı bir yere götürür. Artık asıl mevzu 6-7 Eylül'den çok, buruk bir aşk hikâyesi, kadının çocuksu fahişeliği, sevişirken saat deliğinden izlenişi, pencerelerden röntgenlenmesi ve son sahnede ölmesiyle sevgilisinin perişanlığı olmuştur.

Alexander'in kültürel travmalar hakkında söylediği gibi "olaylar bir şey, bu olayların temsilleri ise bambaşka bir şeydir. Travma bir grubun acı yaşaması sonucunda değil, yaşanan bu şiddetli rahatsızlığın kolektif kimliğin çekirdeğine girmesi sonucu" olan şeydir (2004). Olayların temsili, kolektif kimliğin çekirdeğindeki bu rahatsızlığın nasıl algılanacağı ve anlaşılacağıyla ilgilidir. Travmatik olaya ilişkin algılama ise çoğu zaman çeşitli temsil biçimleriyle çarpıtılmaktadır; bu da Shudson'un tanımladığı *geçmişin ilginçleştirilmesi* yöntemiyle örtüşmektedir (2007). Geçmişten toplumsal belleğin önemli olaylarını alarak öykülemek ve öykülerken olayların ilgi çekici bir biçime dönüştürülerek aktarılması kuşkusuz birçok anlatının kaçınılmaz olarak kullandığı bir yöntemdir. Burada ele aldığımız filmde, *Güz Sancısı*'nda yapılan şey yaşanmış olayın, yani travmanın ilgi çekici yönlerini öne çıkarmak, buna (aşk öyküsü gibi) başka anlatılar ekleyerek asıl olayların bu eklenmiş ve baskın hale getirilmiş anlatının gerisinde bırakılmasıdır. İzleyiciyi yakalamak, gişe yapmak, 6-7 Eylül Olayları'nın politik teferruatıyla izleyenleri sıkmamak gibi gerekçelerle aşk anlatısını öne çıkarmak filmin "geçmişin ilginçleştirilmesi" yöntemini kullandığının kanıtıdır.

Travmatik temsilde, temsil edilen şey ile gerçeklik arasındaki boşluk önemlidir. Gerçek olaylar ve bunların temsili arasındaki boş-



*Güz Sancısı*, Tomris Giritlioğlu, 2009

lukta bir manipülasyon, bir tarihin yeniden düzenlenmesi edimi cereyan eder. Geçmişin ilginçleştirilmesinde, burada ele aldığımız örnekte olduğu gibi belli bir olayın öne çıkarılması, öykünün temel düğümünün belirlenmesi ve diğer olayların bunun etrafında şekillendirilmesi söz konusudur. Bu filmde izleyici asıl travmatik olaylardan çok Elena'yla Behçet'in aşkına yönlendirilmekte, ikisinin kavuşup kavuşmayacaklarına odaklanmaktadır. Bu temsil elbette aynı zamanda ideolojik bir seçimdir. Travmaya tanıklık etmek, yüzleşmeye kapı açmak yerine bağlamsızlaştırarak, izleyiciye başka hazlar ve tatminler sunarak yapılan bir temsil eleştirel imgeden uzaklaşmaya neden olacaktır. Kaplan ve Wang'ın *tedavi stratejisinde* belirttiği "ana akım melodramların travmayı doğru biçimde temsil etmedikleri gibi o toplumun travmatik olayları unutma isteğine karşılık geldiği" açıklaması filmdeki bu yaklaşımla örtüşmektedir. Popüler bir sinema anlatısıyla *Güz Sancısı*'nın da aslında olayın unutulmasına ya da geri plana itilmesine katkıda bulunduğunu gösterir. "Geçmiş olaylar" şeklinde üzeri örtülen ve böylece unutulacağı umulan travmalar, gerçek anlamda bir tedavi sağlayamadığından daha derin yaralar olarak toplumsal bi-

linçaltına itilirken, iktidarın ideoloji dolayımıyla hegemonyasını ve gücünü pekiştirmesine hizmet ederler. Böylece 6-7 Eylül Olayları ve bu olayların yarattığı travma geçmişin derinliklerine itilen, unutulup bastırılan olaylar arasında kalır. Bu film rahatlatıcı bir şifayla son bulmaz; Elena'nın ölümü, dağıtılıp yağmalanan dükkânlar, şiddet olayları izleyicinin üzerinde bir rahatsızlık duygusu bırakır; fakat asıl konu Elena'nın ölümü ve Behçet'in gözü yaşlı bir biçimde onu kucaklayıp yürüyüşüdür. Duygusal yoğunluğu yüksek olan bu klasik anlatı filmi, kötü bitse de bu kez izleyiciyi ağlatarak bir rahatlama sunar. Yani bol ağlamalı bir boşalma, arınma yaşanır. Ayrıca Kaplan ve Wang'ın tanımladığı *röntgencilik stratejisine* de filmin kısmen uyduğunu saptarız. Röntgenciliğin hazzına hizmet eden bu temsil biçimi travmatik olayları hızlı ve birbirinin üstüne bindirerek sunmasıyla eleştirel bir alımlamayı zorlaştırmaktadır. Bu strateji izleyiciyi "röntgenci" konumuna yerleştiren temsil biçimidir. Bu temsil biçimine televizyon programlarında her gün yüksek dozda gösterilen birçok şeyi örnek verebiliriz: Uçak kazaları, meşhur insanların ölümü, acımasız cinayetler, linç girişimleri gibi olayları rutin olaylarmış gibi birbirinin ardı sıra hızla sunan televizyon haberlerinin izleyicilerine önerdiği şey aslında bir seyretme pozisyonudur. Travmanın temsilini çözümlerken karşımıza çıkan bu "röntgenleme" stratejisi aslında derinde, sinemanın özünde de bulunan bir meseledir. Büker (2000: 16) sinemanın bu röntgenleme hazzını doyurma durumunu, izleyicinin imgeyi röntgenlemesi ve imgeyle özdeşleşmesiyle açıklar. Film karakterinin perdedeki imgesinin teşhirci, izleyenin de röntgenci pozisyonunda bulunduğunu söyler. Bu tek taraflı bir görmedir, teşhirci izleyeni asla tanıyamayacaktır. İzleyen, röntgenlemenin hazzını görülmemenin verdiği rahatlık içinde yaşar. Röntgenleme durumunun izleyiciye verdiği "haz" özdeşleşmeyle bağ kurulduğunda, travmanın temsilinde şöyle işlemektedir: Yaşanan bir olay vardır, şiddet görüntüsünü dışarıdan izlemek, uzakta olmanın verdiği rahatlık ve bir başkasının başına gelen acı olaylardan alınan haz buradaki temel durumdur. Böyle bir temsil ise travmanın içini boşaltacak, onu pornografikleştirerek tanıklık etme ya da sosyal bağlam oluşturmanın tam tersi yönde bir işlev görecektir. Hızla gelişen şiddet olaylarını sinematografinin tüm

unsurlarını kullanarak, birbiri üzerine bindirerek yakın plan, genel plan gibi farklı açılardan sunan anlatı karşısında izleyici, şiddet görüntülerini Behçet'in Elena'yı dikizlediği sahnedeki gibi dikizleme konumundadır. Bu temsil stratejileriyle öykülenen 6-7 Eylül Olayları ve bunun travması basitleştirilmiştir. Tıpkı *Salkım Hanım'ın Taneleri*'ndekine benzer olan bu yaklaşım, öykülemeci tavrı ve popülist yaklaşımıyla kendini belli ediyor. Her iki filmde de kadın bedenlerinin teşhirci bir yaklaşımla sunulması travmanın temsilinden çok, sıradan bir izleyici çekme yöntemine dönüşüyor. Temsildeki bu tavır, yani asıl meseleden sapma filmin boşluklarından birini oluşturuyor. Giritlioğlu'nun her iki filmi de azınlıkların yakın dönemde yaşadığı toplumsal travmalara odaklanırken, filmlerde bu olaylar arka plana alınıyor, ön plana ise bir aşk teması yerleştiriliyor. Her iki filmde de kadının röntgenlenişi, kadın bedeninin eril bakışa ve hazza yönelik resmedilişi, olay örgüsü içerisinde sadece cinsel obje olarak öne çıkarılışları da ana akım ataerkil dünyaya ait temsillere eklemleniyor. Böyle bir yaklaşım da ne yazık ki filmin eleştirelliğini yok ediyor. Her iki filmde de sinema ve dizi sektöründe oldukça popüler ve arzulanan kişilikler olan kadın oyuncuların tercih edilmiş olması da bu fikrimizi pekiştirmektedir. Sonuç olarak bir travma anlatısının derinlikli ve çokkatmanlı yapısına sahip olmaktan çok uzak, sadece travmatik olayın ilginçlik değerini kullanarak yapılan bir öyküleme, travmatik olayların içini boşaltırken sinematografik temsilde de yüzeyselleşiyor ve başarısız oluyor.

### Şok Etkisi

Travmanın sinematografik temsilinde bir başka yaklaşım ise *şok etme*'dir. Aslında bu travmanın tam da özündeki şeydir, çünkü travmatik bir olay beklenmedik oluşuyla zaten şok eden, insan üzerinde derin iz bırakan bir durumdur. Travmanın bu yapısının temsil biçimlerinde nasıl kullanılabileceği düşüncesiyle, anlatılara bakarken öncelikle Kaplan ve Wang'ın *şok etme stratejisini* daha ayrıntılı incelemek yararlı olacak. Anlatıların bu yöntemi, yani sunulan öykülerle izleyiciyi şok etmeyi seçmesi, dolaylı bir yeniden travmalaştır-

ma olarak görülür – Cronenberg'in *The Blood* (*Hastanede Dehşet*, 1979) ya da *The Fly* (*Sinek*, 1986) filmlerini örnek verebiliriz. Böyle bir sunuma maruz kalan izleyici, potansiyel olarak negatif sonuçlar doğurabilecek bir konumda olabilir. Kaplan ve Wang'a göre bu tarz anlatıların travmatik yaşantı ve gerçekleri sinema aracılığıyla tekrar travmalaştırarak izleyicide rahatsızlık yaratmaları söz konusudur. Holokost'a ilişkin ağır şiddet görüntülerini sert bir şekilde veren bir film *şok etme stratejisini* uygulayan filmlere örnek verilebilir. Şiddet içeren görüntülerin sertliği ve yoğunluğu izleyicinin travmatik olay hakkında bilgi edinme isteğini ve merakını uyandırmak yerine kaçırtabilir, hatta filmi yarıda bırakmasına da yol açabilir. Bu stratejinin, böyle olumsuz bir potansiyel barındırıyor olmasına rağmen, şiddet sahneleri izleyicinin kaçmasına yol açmayacak bir sertlik ve dozda verildiği takdirde izleyicinin konu hakkında daha fazla bilgi edinme ve gördüğü bu travmatik olayla ilgili bir şeyler yapma isteği duymasına yol açabildiği de yazarların vurguladığı bir noktadır.

İzleyicinin şiddet dolu görüntülerle yaşadığı şok, travmanın bir biçimidir. Yani izleyen kişi gördüğü görüntülerle o konuya dair bilgi sahibi olsun ya da olmasın, ani bir travma yaşar. Travmaya neden olan etkenler düşünüldüğünde, kişiyi bedenen ya da psikolojik olarak yaralayan şiddet, acı, ani dehşet verici olaylar hatırlanabilir. Freud'un zedelenme nevrozu olarak açıkladığı travmada, olayın *beklenmedik* bir olay oluşu, yani kişiye sürpriz olması söz konusuydu. Beklenmedik olan bu nedenle de dehşet vericidir. Filmlerdeki şok unsuru izleyicinin aniden, beklenmedik şiddet görüntüleriyle karşılaşması ve bu görüntüler karşısında psikolojik olarak sarsılmasıdır. Ve bilindiği gibi "travmatik bellek" travmanın yol açtığı duyusal imgeler ve şiddetli duyguların mekânıdır (Kaptanoğlu 2009: 33). Bu nedenle kimi travmatik olayların içinden dehşet, şiddet imgelerinin çıkarılması mümkün olmayabilir. Elbette bu bir temsil sorunudur; sanatsal ve estetik ifade biçimiyle yakından ilgilidir. Şok etmek izleyiciyi sarsmayı amaçladığı için aslında politik bir yana da sahiptir. Sıradan bir şiddet temsili ile "travmayı açığa vurmak" için kullanılan/gösterilen şiddet arasında elbette farklılıklar var. Butler da (2005) tam bu konuya değinir ve kimi farklı temsil biçimleriyle oluşan, *eleştirel imge*'lerin ge-

rekliliğini vurgular. Amerikan iktidarının şiddeti meşrulaştırmak, örtbas etmek ya da unutturmak için yaptıklarından, neyin yasının tutulup neyin tutulmayacağına kadar varan politikalarından bahseder ve bu meselelere odaklanan sinematografik temsillerde *özdeşleşme yaratan imge*'nin *zafer belirten imge*'yle birlikte olduğunu söyler. Özdeşleşme yaratan ve zafer belirten imgelerle ilerleyen anlatının, egemen ideolojiyi meşrulaştırmaya katkısına atıfta bulunur (temsil stratejileri içinde tedavi stratejisinin yaptığı gibi). Eleştirel imgeyi zafer belirten imgenin karşısına yerleştirir ve bu tür imgelerin temsil etme sürecinde özdeşleştirmenin tamamen karşıtı olduğunu belirtir. Özdeşleşme karşıtı bir anlatı yapısı kuşkusuz başka bir gerçeklik sunacaktır:

> Daha gerçek bir imge, daha çok imge, çekilen acının tüm dehşetini ve gerçekliğini ileten imgeler talebinin bir yeri ve önemi var. İmgelerin ve temsillerin yasaklanması yoluyla o acının silinmesi, daha genel olarak görünüm alanını, neyi görüp neyi bilebileceğimizi sınırlıyor. Fakat tek gerekenin gerçek imgeleri bulmamız olduğunu, böylece belli bir gerçekliğin iletileceğini düşünmek hata olur. Gerçeklik imge içinde temsil edilen şey tarafından değil, o gerçekliğin temsile meydan okuması tarafından iletilir. (*a.g.y.*,148)

Butler'ın vurgusu çok önemlidir. Şiddeti, acıyı, haksızlığı, travmayı konuşabilir olmak; bunları egemenin baskısı ve yasağından kurtarmak ve hakikate ulaşmak için farklı yollar denemek gerekmektedir. Butler'ın "eleştirel imge" diye belirttiği bu temsil yaklaşımı aslında şok etme stratejisinin yaklaşımıyla örtüşüyor. Kaplan ve Wang'ın ortaya koyduğu temsil stratejileri içerisinde gerçekliğe daha sade ve daha politik bir yaklaşım amacında olan tanıklık stratejisine de uygun düşüyor. Burada filmlerdeki travma anlatısının sorgulayıcı ve eleştirel olup olamamasına ve filmlerin eleştirel imgeler üretip üretmediklerine odaklanırken Butler'ın vurguladığı bu noktayı oldukça önemli buluyorum.

Türkiye'nin yüzleşmeye çalıştığı travmaların en ağırlarından biri 12 Eylül 1980 darbesidir. Türkiye'de birçok travmatik olay, geçmişin tozlu raflarında saklanırken ya da henüz konuşulma sırası gelmemişken 2000'li yıllarla birlikte 12 Eylül'e ilişkin sorgulamalar yapılmaya başladı. Siyasal olarak çok net ve yeterli olmayan girişimlerle birlikte

elbette sadece konuşulup eleştirilebilir hale gelmesi dışında, ciddi bir yüzleşme, suçluların, faillerin cezalandırılması, toplu bir özür dileme gibi gerçek adımlar atılmadı. Bir tek Kenan Evren'in sorgulanması ve cezalandırılması girişimleriyle gerçek anlamda bir hesaplaşma yaşanamayacağı söylenebilir. Sinemaya bakıldığındaysa travma anlatısına sahip çoğu filmin konusunun 12 Eylül süreci ve sonrasında yaşananlar hakkında olduğu görülüyor. Bu sayıca çokluk, travmatik anıların anlatı aracılığıyla ele alınması, rahatlama ve *katharsis*'in toplumsal ve politik olarak gerçekleştirilemeyen sürecin yerine geçmesi olarak görülebilir. Sonraki bölümde 12 Eylül'e ilişkin bunca film arasından yakın tarihli birini, travmayı farklı bir biçimde temsil eden *Eve Dönüş*'ü ele almak istiyorum.



*Eve Dönüş*, Ömer Uğur, 2006

## İşkence, Travma ve Şok: Eve Dönüş

Önce *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006) filminin öyküsüne bakalım: Mahallede ara sokaklardan gelen çatışma sesleri duyan Mustafa uykusundan uyanır, ışıkları kapatır ve perdelerin ardına gizlenerek olanları izler. Vardiyaya giderken fabrika kapısında dağıtılan toplu grevle ilgili bildirilerle ilgilenmez. Ev kirasını bir süredir geciktirmekte ve aldıkları televizyonun taksidini ödemek için karıkoca yoğun çalışmaktadırlar. Tek istekleri hafta sonu Gülhane Parkı'nda piknik yapıp, rakı içip kafa dağıtmaktır. Sabah radyoda tüm kanallarda çalan bir türkü ve sokaklardaki askerler darbe olduğunu bildirir. Fabrikalardaki tüm sendika görevlileri askerler tarafından gözaltına alınır. Bir gece evine yapılan baskınla Mustafa da örgüt üyesi olmakla suçlanarak gözaltına alınır. Gözleri bağlanarak, üstleri soyulmuş halde işkence görenlerin tutulduğu merkeze götürülür. Mustafa'ya Şehmuz

kod adlı bir örgüt üyesi olduğu gerekçesiyle günlerce işkence yapılır. Gözaltındayken kendisine bazı isimler, randevular ve örgütle ilgili sorular sorulur, Mustafa bilmediği için cevap veremez. Hücre arkadaşı "Hoca" kod adlı bir öğretmen ona destek olur; başka bir devrimci tutuklunun aksine yalancı tanıklık ederek onun Şehmuz olduğu yalanını söylemez. Mustafa gözaltına alındığı için karısı evden atılır, işinden kovulur, kocasını karakollarda sorar ve sonunda siyasi şubede olduğunu öğrenir. Hoca kod adlı devrimci tutuklu Mustafa'ya evinin adresini verir ve ondan salındığında gidip annesine haber vermesini ister. Bir örgüt evi baskınında gerçek Şehmuz vurularak ele geçirilince Mustafa salınır. Dışarı çıktığında her şeyden, seslerden, ani hareketlerden tedirgin olur ve korkar. Uyuyamaz, insanlarla iletişim kuramaz, sokaklarda gördüğü insanları kendisine işkence eden polislere ya da Hoca'ya benzetir ve sürekli sanrılar görür. Hoca'nın söylediği adrese gider, bir iki kez çaldığı kapı açılmayınca zaten korku içinde ve tedirginlikle gittiği bu yerden hızlıca ayrılır. Geri dönerken bu mahallede kendisine işkence etmiş olan polislerle karşılaşır. Polis amiri Mustafa'ya oralarda dolaşmamasını ve içeride olanlar hakkında konuşmamasını söyler. Kendilerininse bu civarda oturan Hoca'nın ailesine, onun önceki gece çatışmada öldüğünü bildirmek için geldiklerini söyler imalı bir şekilde. Bu arada Mustafa polislerden gözaltına alınmasındaki asıl nedenin ev sahibinin onu örgüt üyesi diye ihbar etmesi olduğunu da öğrenir. Mustafa mahalledeki kahveye gider, ev sahibi Mustafa'yı karşılar, çay ısmarlar, Mustafa hiçbir şey söylemeden ev sahibinin masasına oturur. Mustafa hakkında konuşan adamlardan biri yanındaki arkadaşına onun yanlışlıkla gözaltına alındığını duyduğunu söylerken, diğeri öyle olmadığını, mutlaka bu işlerle bir ilgisi olduğunu söyler ve "İlgisi olmasa neden alsınlar gözaltına?" der. Kimlik kontrol için kahveye giren polisler bu iki adamı gözaltına alıp götürürler.

İşkencenin insan üzerinde bıraktığı etki muhakkak ki bir ömür boyunca tedavi edilemez ve izleri silinemez. Filmde gösterildiği gibi işkence en büyük travmalardan biridir. Başka birilerinin, kişinin bedenine, zihnine ve ruhuna saldırışı, her taraftan zarar verme çabası en başta bir insanın başka bir insana bunca kötülüğü yapabilmesi fikri



*Eve Dönüş*, Ömer Uğur, 2006

büyük bir yaradır. Filmde karakterin en başından beri apolitik olduğunun altı çizilmiştir; hatta çalışmakta olduğu fabrikadaki devrimcilerle, sendikalı işçilerle olan diyaloğu ve bütün politik süreç içinde hiçbir meseleyle ilgilenmediği vurgusu çok belirgindir. Siyasi eylemde bulunanların "suçlu" olarak nitelendirildiği ve gözaltına alınmakta, tutuklanmakta ve cezaevlerine tıkılmakta "haklı" olunduğu fikri bu süreçte sıradan vatandaşın ortak görüşünü oluşturmaktadır. Filmde kahvehanede oturan adamlar arasında da bu yaklaşımın yaygın olduğu, hatta aynı görüşlerin Mustafa'nın Kore olan kayınpederi tarafından da paylaşıldığı görülür.

Filmde 12 Eylül askeri darbesi sonrasında yaşanan akıl ve yasa dışı uygulamalar dehlizlerde gerçekleştirilen işkenceler üzerinden temsil ediliyor. Suçlu-suçsuz ayrımının artık önemsenmediği ve herkesin "suçlu" duruma düşebileceği bir ortama ilişkin bir travma anlatısı var. Filmde travma biçimle de öne çıkıyor. 12 Eylül atmosferi genel olarak mavinin soğuk ve kasvetli tonlarıyla simgeleniyor. Bu tonlama özellikle askeri araçların sokaklarda gezdiği ve sıkıyönetimin uygulandığı akşam saatlerinde, işkence sahnelerinde ve siyasi şubede ön

planda. İşkence odaları mavi, yeşil renklerde; karanlık, kirli, köhne, gri ve siyahın baskın olduğu alanlar. Sesler, işkenceyi ve acıyı vurgulamaya yönelik olarak kullanılmış. Mustafa ilk sorguya alındığında, duyduğu bütün binayı inleten acı dolu çığlıkla irkilir; siyasi şubede her koridordan, her odadan acı çeken, bağıran insan sesleri duyulmaktadır. Diğer hücrelerde yaşanan işkence olayları görülmese de, duyulan bu sesler neler olup bittiğini tasvir etmeye yeterlidir. İşkence edilen Mustafa ve diğerlerinin çığlıkları, işkence aletlerinin metalik sesleri, işkence uygulayanların bağırışları ve küfürleri birbirlerine karışarak korkunç bir kaos oluşturur. Yaşanan bu insanlık dışı olayların donukluğu da temsil edilmektedir: Sorgu ve işkence mekânlarında genellikle floresanın soğuk beyaz ışığı vardır. Tüm siyasi şubeye bu aydınlatma hâkimdir. Gözaltında yaşananlar aktüel kamerayla, sallanan görüntülerle verilir; kamera açı ve hareketleri travmatik anlatıyı daha da öne çıkarmak amacıyla bu şekilde kullanılmıştır. Bu işkence öğeleriyle birlikte travmanın insan psikolojisini nasıl etkilediği, yani yaşanan olaylar sonrasında travmatik anıların kişinin yaşamını nasıl değiştirdiği de filmin odaklandığı bir konudur. Mustafa dışarı salındıktan sonra sürekli sanrılar görerek, sesler işiterek ve ani korkularla, travma sonrası stres bozukluğu yaşar. Sanrı görerek korktuğu, irkildiği sahnelerdeki ruh hali, çerçevelemelerde yamuk kadraj, sallanan görüntüler, ani ışık patlamaları ve ses efektleriyle vurgulanır. Tüm bu simgeler aslında travmanın psikoloji literatüründeki tanımlarını da hatırlatmaktadır. Travmatik belleğin patlamalarla, geri-dönüşlerle, yüksek seslerle bilinci sık sık ani olarak kapladığını hatırlayabiliriz. Filmdeki temsil travmatik belleğin gerçekte nasıl işlediğine de işaret etmektedir.

Kaplan ve Wang'ın stratejilerine göre bakıldığındaysa filmin işkence ve sert şiddet görüntülerini yoğun bir biçimde vererek *şok etme stratejisi* kullandığını söyleyebiliriz. Aslında film süresinin büyük bir bölümü işkence görüntülerinden oluşur; elektrik verme, soğuk su dökme, tırnak çekme, tekme ve sopalarla dövme gibi çeşitli işkence teknikleri sergilenmektedir. Acı çeken insanların görüntü ve sesleriyle, patlamış kaşlar, dudaklar, morarmış bedenlerle birlikte kan ve vücut yaralarının açık bir şekilde sunulması bu şok etkisini artırmakta-



*Eve Dönüş*, Ömer Uğur, 2006

dır. Bu temsil biçimiyle film, izleyicisine yaşanan acının, çirkinliğin, baskının ne derece ağır olduğunu hissettirmeyi amaçlamıştır, gerçekten de hissettirir. Kaplan ve Wang'ın öne sürdüğü bu temsil biçiminin esasen izleyiciyi derinden sarsarak onu tepki verme, olay hakkında daha derin bilgi sahibi olma yönünde güdüleyebileceği, bir harekete geçirme etkisi yaratabileceğidir. Temsildeki bu yaklaşımı, çok sarsıcı toplumsal travmalarda özellikle de yaşanan travmaya tanıklık etmiş, fakat hiç sesini çıkarmamış, yaşananları yok saymış kitlelere yönelik sarsıcı bir çaba olarak değerlendirebiliriz. Çünkü hatırlayacak olursak, Sancar'ın toplumsal travmalarda mağdurlar kadar tanıklık edenlerin de (ki burada bütün bir toplum tanıktır) suçun ve acının ortağı olduğu fikri son derece önemlidir. Filmde de açıkça görüldüğü gibi, 12 Eylül'de yaşanan bunca olay karşısında toplumun büyük bir kesimi sessiz kalmış, gördükleri her şeyi yok saymış, işkenceyi, baskıyı ve zulmü kabul etmişlerdir. Böyle bir atmosferde filmin şok etkisiyle sarsacağı kitle hem o günün sessiz kalarak travmanın farklı bir tarafında olan hem tüm travmayı doğrudan yaşayan hem de bugünün

olayları deneyimlememiş ve hiç bilmeyen kitleleridir. Bu demektir ki filmin sarsacağı kitle çok geniştir. Mustafa tutuklanmadan önceki, "bu işlerle bir ilgisi olmasa gözaltına alırlar mı hiç?" düşüncesinden elbette vazgeçer, ama başına gelenlerden sonra daha da pasifleşerek sessiz kalmaya devam eder. Yani pasif, bilinçsiz apolitik bir vatandaşın tüm gerçekleri kendi tecrübesiyle öğrenmesinin ardından yaşadığı korkunç deneyim nedeniyle korkusu ve pasifliği daha da artmıştır. Sokaktaki sıradan vatandaşın da aynı yaklaşımda olduğu filmin son sahnesinde vurgulanır. Bu baskı döneminde en belirgin durum insanların işkence gördüğü gerçeğinin bilinmesi ama yine de bunun kabullenilmeyen ve sessiz kalınan bir konu olmasıdır. Filmde özellikle vurgulanan derin boşluk hali, görmedim-duymadım-bilmiyorum durumu, 12 Eylül sonrasında yaratılan disipline edilmiş, iktidara ve baskıya boyun eğdirilmiş insan modelinin başlangıç safhasıdır.

Genel olarak sessiz kalmanın tercih edildiğini, travmatik olaylar karşısında toplumsal suskunluğun yaşanıyor olmasını filmde Mustafa'nın eşi ile babası arasında geçen diyaloglarda görürüz. Kadın sürekli olarak içeride işkence yapıldığını söyler ve kocası için endişelerini dile getirir. Kadının Mustafa'nın şiddet ve işkence gördüğüne ilişkin sözleri askere, devlete güveni sonsuz olan Kore gazisi babası tarafından hoş karşılanmaz. Televizyondaki bir açıklamada Kenan Evren'in "biz işkence yapmayız, şiddet kullanmıyoruz" sözlerinin ardından baba Sacit Bey, "bak işte işkence falan yokmuş, koskoca Paşa yalan söyleyecek değil ya?" sözleriyle resmi söylemleri sorgusuzca kabul etmeye meyilli bir topluma işaret eder. Hatta Mustafa salıverilip Sacit Bey'in evine karısının yanma döndüğünde, vücudundaki işkence izleri, ağrı sızılar ve Mustafa'nın tüm hal ve tavrına yansımış olan korku apaçık görüldüğünde bile aynı kişiler sessiz kalmaya devam edeceklerdir. Anlatıdaki bu vurgu, toplumsal travmalara insanların nasıl yaklaştığıyla ilgili "sessiz olaylar" tanımına karşılık gelir. Sancar'ın söylediği gibi, travmatik olaylara verilen ilk tepkinin inkâr etmek, hakkında konuşmamak olduğu ya da buna benzer bir yaklaşımla Igartua ve Paez'in işaret ettiği gibi grup kimliğini korumak için travmatik olaylara sessiz kalmanın söz konusu olduğu *Eve Dönüş* filminde görülmektedir.

12 Eylül gibi büyük bir toplumsal yaranın birçok insanı etkilediği, filmde devrimcilerin başına gelenlerle gösterilir. Bu süreç ülkedeki tüm politik hareketlerin durdurulduğu ve denetim toplumunun oluşturulduğu bir süreçtir. Ayrıca aynı süreçte, sadece sol görüşlülerin değil, sağ kanadın ya da ülkücü grupların da benzer işkenceleri gördüğü bilinmektedir. Tüm bir topluma yayılmış eylemlilik hali ani bir biçimde durdurulmuştur. 12 Eylül rejimiyle Türkiye'de baskı ortamı yaratılmış, sanatsal alanda otosansür yaşanmış ve resmi ideolojinin çizdiği insan tipine geçiş sağlanmıştır. Filmde hiçbir politik tavrı olmayan Mustafa'nın gördüğü şiddet ve işkence sonrasında hâlâ apolitikliğini koruması, baskı altında daha da ezilişiyle ortaya konmuştur. Ev sahibi Mustafa'yı yalnızca ev kirasını geciktirdikleri için ihbar etmiş ve adamın başına bunca şeyin gelmesine neden olmuştur. Mustafa'nın salıverildikten sonra ev sahibinin bu yaptıklarını bile bile, kahvede onun yanına oturup ısmarladığı çayı sessizce içmesi, hiçbir hesap sorma girişiminde bulunmaması, hesap sormak gibi bir çabaya girmeyişi iyice pasifleştiğini ortaya koyarken, bu durum daha geniş bir çerçeveden bakıldığında toplum mühendisliğinin başarılı sonuçlarından biri olarak okunabilir. Mustafa filmin başında apolitik de olsa kendine güveni tam, yaşamında muktedir biriyken filmin sonunda, gördüğü işkencelerin etkisiyle silik, korkak, bastırılmış, ezilmiş bir tipe dönüşmüştür. Daha önce ev sahibine diklenen karakterin artık bu cesaretinin bile kalmamış olması, baskı ve korkunun rıza ve itaati nasıl ortaya çıkardığının göstergesidir. Her ne olursa olsun başını belaya sokmamak için sessiz kalmak 12 Eylül sonrasında şekillenen genel insan tipinin bir özelliğidir. Mustafa da böyle bir karaktere dönüşmüştür, çünkü travmanın en şiddetlisini yaşamış, karakterin psikolojisi ciddi anlamda bozulmuştur. Filmde sunulan travma süreci ve travma sonrasındaki karakter dönüşümü Freud'un "zedelenme nevrozu" olarak ortaya koyduklarıyla örtüşür. Tehlikeyle ilişki açısından nevrozda "korku" ve "anksiyete"den bahseden Freud'a göre anksiyete ve korku, korkulacak nesnenin/durumun varlığının bilinmesi ve bununla ilişkili duygularla doğar. Mustafa da dışarı tekrar bırakıldığında dahi yaşadığı travmanın etkisinden, korku ve anksiyeteden kurtulamaz. Herhangi bir eylemde bulunursa, yaşadığı şeyler ve işkence

hakkında konuşursa başına gelebilecekleri bilmesi ve her an gözlerin üzerinde olduğu (gözetim) korkusu onu travmatik anıyla birlikte işleyen daha yoğun bir strese sokar. Bu nedenle kendi kendini "yanlış" yapmama konusunda sürekli denetler. 12 Eylül tüm toplum üzerinde uygulanmış genel bir pasifleştirme ve vatandaşları sindirme sürecidir. Bu toplumsal yapılandırma sürecini Foucault'nun disiplin toplumu ve denetim toplumu tanımlamalarının Türkiye'deki örneği olarak ele almak gerekir. İktidarlar, itaat etmeyenleri cezalandırarak, disipline sokarak ve ıslah ederek tekrar toplum içine bırakırlar. Bundan sonrasıysa gözetim ve denetimle varlığını hissettirerek gücünü ve etkisini pekiştirmesidir. 12 Eylül askeri rejimiyle özellikle komünist, devrimci sol kanadın budanması, bununla birlikte sivrilen sağ kanadın da hizaya sokulması, yani amaçlanan ve tasarlanan bir Türkiye tablosuna ulaşılması söz konusu olmuştur. Bu birçok yazarın, gazeteci ve tarihçinin daha önce söylediği, açıkladığı bir durum. Askeri rejimle birlikte tüm cezaevlerinin, polis merkezlerinin dolduruluşunu ve disiplin etme sürecinin gerçekleştirilişini, filmde Mustafa'nın başına gelenlerle görüyoruz. Ancak asıl önemli nokta, itaatkâr hale getirilen bireyin artık gündelik yaşamda her an korkuyla yaşamasıdır. Çünkü her an gözetim altında olduğunu düşünür. Yine Foucault'nun *Panopticon* ve gözetim sistemi kavramları bununla örtüşmektedir. Sistem ve toplum bir *Panopticon* haline gelmiştir. Kişi "görülmekte, ama görememektedir; bir bilginin nesnesidir, ama asla bir iletişim öznesi olamamaktadır" (Foucault 2000: 296). *Panopticon*'un yapısı, bugünkü dünyada iktidarın, polisin devraldığı bir gözetleme biçimidir. Filmde gözaltı sona erdikten sonra karakterin her an karşısına çıkan polisler ona nasıl davranması/davranmaması gerektiğini hatırlatan simgelerdir. Kendisine işkence eden polislerle sokakta karşılaştığında komiser tarafından uyarılışı tam da bu sistemin doğrudan işlediğinin bir temsilidir. *Panopticon*'da tutuklunun kuleden izlenmesiyle dışarıda toplumdaki bireyin izleniş biçimi simgesel olarak neredeyse aynıdır. Hatta bu izlenme ve gözetim altında olma hali ikinci bir travma yaratır. Mustafa sokakta karşılaştığı bambaşka kişileri kendine işkence yapan polisler olarak görmeye başlar, her an onlarla karşılaşacağını ve takip edilip gözetlendiğini düşündüğü için sanrılar yaşar.



*Eve Dönüş*, Ömer Uğur, 2006

Tekrar Foucault'nun Bentham'ın *Panopticon* mimarisi sistemi hakkında söylediklerini düşünelim. Bu mimaride, iktidarın hem görünür oluşu hem de varlığının kanıtlanamaz oluşu söz konusudur. Yazar bunu şöyle açıklar: "Görünür: Tutuklu, gözünün önünde sürekli olarak, gözlendiği merkez kulesinin siluetini bulacaktır. Varlığının kanıtlanamaz olması: Tutuklu o anda kendine bakılıp bakılmadığını asla bilmemeli, ama bunun her an olabileceğinden hiçbir kuşkusu bulunmamalıdır" (*a.g.y.*, 297). 12 Eylül yönetimi disiplin eden ve kurduğu denetim yapısıyla tıpkı *Panopticon* gibi bir sistem kurmuş, her an her yerde gözetlendiğini düşünen ve buna göre eyleyen öznelerin inşasını sağlamıştır. Artık denetim halindeki toplum ve özne, boyun eğen, itaat eden ve egemen ideolojinin içinde eriyen bir tip olarak yaşamına devam eder, tıpkı filmde Mustafa karakterinde ve ona benzer diğer bireylerde olduğu gibi.

*Eve Dönüş*, 12 Eylül'de Türkiye'de yaşanan acıların insanlar üzerinde nasıl bir etki bıraktığını, işkenceye uğrayanları ve devletin vatandaşına uyguladığı sistematik şiddet ve baskıyı ortaya koyar. Suçlu ya da suçsuz ayrımının bile belirsizleştiğinin, anlamsızlaştığının altı

çizilmektedir. Anlatının çok net bir şekilde söylediği şey şudur: "Herkes, her an suçlu ilan edilebilir ve her bireyin gerçekten de devlet, asker, polis karşısında boynu kıldan incedir." Filmin anlatısı bu travmayı gerçekten etkili bir biçimde sunuyor. Hiçbir suçu, politik eylemi, hatta politik görüşü bile olmayan birinin günlerce, sağcısıyla, solcusuyla, milliyetçisiyle karşı karşıya veya yan yana getirilerek sorgulanması, her türlü işkenceye uğraması "suç" ve "suçlu" tanımına dahi gerek duyulmadığını gösteriyor. Bu uygulamalarsa filmde devleti temsil eden karakterlerin, yani polisin kendi yaptıklarına ilişkin her şeyi "vatanı bölmeye çalışanlarla mücadele için" yaptıkları söylemiyle haklılaştırılmaya çalışılıyor. Film tam da bu noktada daha genele atıfta bulunarak, ulusal kimliği şekillendirmiş söylemlerin içinin nasıl boşaldığını gösteriyor. Bir yandan da yaşanan tüm travmalar karşısında sessiz kalmanın ne kadar yaygın olduğunu, insanların sessiz kalmak zorunda bırakıldığını, bir denetim toplumu yaratmanın kendisinin büyük bir toplumsal travmaya neden olduğunu gösteriyor. Travmanın temsili izleyici üzerinde sert bir şok etkisi yaratarak yapılıyor. Tüm bu özellikleri ile film, kimi noktalarda açıkları, yer yer bazı eksiklikleri olsa da travmanın farklı bir temsilini sunuyor ve 12 Eylül sürecinin travmasını politik bir konum almayı sağlayacak bir biçimde ele alıyor. Bu tarz bir sinematografik anlatıyla eleştirel imge yaratılabildiğini söyleyebiliriz; bu nedenle *Eve Dönüş* filmi, travmanın temsili açısından başarılı bir film olarak değerlendirilmelidir.



*Sonbahar*, Özcan Alper, 2008

## Doğa Unutturabilir mi Acıları? Sonbahar

Üniversitedeyken girdiği cezaevinden on yıl sonra ağır sağlık sorunları nedeniyle tahliye edilen Yusuf, Doğu Karadeniz'deki köyüne, yaşlı ve yalnız annesinin yanına döner. Hemşin'e hasta ve bitkin bir halde gelir. Ağlayarak sarılan annesi, yıllar önce bıraktığı gibi kalmış evi ve doğanın sonsuz güzelliği karşılar onu. Cezaevindeyken babası ölmüş, ablası ise evlenip büyük bir kente taşınmıştır. Ekonomik nedenlerle sadece yaşlıların kaldığı bu dağ köyünde Yusuf çocukluk arkadaşı Mikail ve hem lise yıllarından hem de bir dönem birlikte cezaevinde kaldıkları Cihan ile görüşmektedir. Yusuf, Mikail ile gittiği bir meyhanede genç fahişe Gürcü Eka ile karşılaşır. Farklı dünyalardan gelen bu iki insan tüm olumsuz koşullara rağmen birbirlerine âşık olurlar. Bu aşk Yusuf için son kez hayata tutunma çırpınışına, kendi yalnızlığından sıyrılma çabasına dönüşür. Kışın gelişiyle

karla kaplanan yaylaya çıkmak isteyen Yusuf, Mikail'le beraber bu isteğini gerçekleştirir. Ancak döndüğünde hastalığı daha da ağırlaşır. Eka, Yusuf'a onunla uzun bir yolculuğa çıkmak istediğini söyler. Yusuf cevap vermese de onunla gitmek ister, pasaportunu hazırlar, yetişmeye çalışır. Eka sınır kapısında bir süre bekler, Yusuf gelmeyince ülkesine döner. Kış iyice bastırmıştır, Yusuf tavan arasından bulduğu tulumunu onarır, tükenmiş ciğerlerinden gelen son nefesle bir Karadeniz ezgisi çalar, kısa bir zaman sonra ölür.

Doğu Karadeniz'de bir dağ köyü, dağın yamacında, ahşaptan bir Karadeniz evi, sahil kenti ve uçsuz bucaksız yaylalar filmin mekânlarıdır. Doğa ve iklim anlatı içinde önemli bir yere sahiptir. Zamansal ilerleyiş iklimle doğru orantılıdır; doğa görüntüleriyle sararan yapraklar, rüzgârların savurduğu ağaçlar, tepeler, karla bembeyaz olmuş yaylalarla iklimin değişmesi resmedilir. Yusuf ve annesinin yaşadığı ev koyu renk ahşap duvarlı, tipik bir Karadeniz evidir, geniş camları vadiye açılırken, Yusuf'un ve annesinin odası evin orta bölümüne bakar, oradan da bahçeye açılan kapıyla dışarıya, sonsuz yeşil vadi manzarasına ulaşılır. Filmde mekân anlatıyı ve karakterleri destekleyen, simgesel anlamlarla yüklü ve sinematografiyi güçlendiren bir unsur. Bu nedenle de çok önemli. İç mekânlar ve küçücük odası çoğu zaman Yusuf'a dar gelir. Sıklıkla cezaevi anılarını ve geçmişe ait imgeleri hatırlayan ve nefessiz kalan Yusuf çoğunlukla dış mekânda, evin önündeki tahtadan sedirde, vadiye karşı açık havada uyur. Cezaevinde yıllarca hücrelerde beton ve demirin arasında kalmanın getirdiği sıkışmışlık duygusu, yaylaya da çıksa, deniz kenarındaki iskeleden sonsuz dalgalara da baksa geçmez. Sıkışmışlık ve baskılanmışlık evinde, odasında, otel odalarında, minibüste, kent çarşısında, yani gittiği hiçbir yerde onu bırakmamaktadır. Filmde sinematografik düzenlemelerle kişinin bu sıkışmışlığı aktarılır izleyiciye. Adeta dış yaşam da F Tipi hücrenin bir versiyonudur. Bu, yalnızca Yusuf'un algısı değildir; Eka, Yusuf'un annesi, arkadaşı Mikail ve birçok kişi için de geçerlidir. Gerek görüntü düzenlemeleriyle gerekse karakterler tarafından, yaşamın kendisinin aslında bir hapishane olduğu düşüncesi vurgulanır. Mikail de bunu bir diyalogda, kasabayı kastederek "Bakma, bura da başka türlü bir hapishane" diye dile getirir.



*Sonbahar*, Özcan Alper, 2008

Cezaevinden F Tipi hücrelere ait görüntüler, televizyondaki haber görüntüleriyle ya da Yusuf'un anılarında, kâbuslarında öne çıkarken, cezaevi atmosferinin Yusuf'u bırakmayışı filmin görsel estetiğiyle belirginleşmektedir. Bu durum özgürlük-tutsaklık ikiliğinin, film içerisinde görüntü yoluyla anlatımıdır. Tüm dış mekânlar, ağaçlar, deniz, yani uçsuz bucaksız doğa görüntüleri özgürlükle, kapalı mekânlar ve alanlarsa tutsaklıkla ilişkilendirilebilir. Geniş planlarla sunulan açık alan-dış mekânlarla ev içindeki kadrajlar adeta çarpışmaktadır. Bu çarpışma Eisenstein'ın kuramındaki zıtlıkların çatışmasıyla anlam oluşturma meselesini akla getiriyor. Geniş alanları gösteren çerçeveler her seferinde bir başka çerçeve içinden sunulur. İç çekimlerde çoğu plan kapı aralığından çerçevelenmiştir. Yusuf odasında yatağın üzerinde otururken onu evin orta bölümünden, yani odasının dışında, kapının çerçevelediği bir ikinci çerçeve içinden görürüz. Tipik bir Karadeniz evi olan bu mekânda, orta alan, yani tüm odaların açıldığı alan "hayat" diye bilinir. Yusuf'un bakış açısıyla gördüğümüzdeyse yine bu "hayat alanı" koyu renkli kapının ve odanın duvarlarının çerçevelediği uzaktaki bir resim gibidir. Bu görüntü

düzenlemesi metaforik bir anlatımla Yusuf'un hayata ne kadar uzak kaldığına ve nasıl sınırlandığına, cezaevinde yaşadıklarıyla ve üniversite yıllarından itibaren mücadele ettiği her şey nedeniyle nasıl sıkıştırıldığına da bir göndermedir. Benzer kadraj pencere çerçevesinden dışarıyı gösterir. Yusuf dışarıda bankta otururken, içeriden kapı aralığından çerçevelenir. Bunun dışında küçük odasında çoğunlukla genel planda resmedilir. Ama odasından dışarı açılan ve muhteşem bir doğa görüntüsünü sunan pencere bile kapkara duvarın içinde küçük bir resim çerçevesi gibidir. Ahşap Karadeniz evinin duvarları kapkaradır ve pencere sanki duvara iliştirilmiş bir manzara resmini andırır. O güzel manzara gerçeküstü bir görüntü sunar; sanki bambaşka, çok uzaklarda, erişilmesi mümkün olmayan bir yer gibidir.

Filmde Yusuf'un travması geniş boyutlu toplumsal travmanın bir yansımasıdır. İktidar baskısı, cezalandırma, hapishane, yalıtma ve direniş kavramlarını bir arada irdeleyen film de devlet yönetiminde baskı, denetim ve güç ilişkilerinin nasıl birbiri içinde erimiş olduğu anlatıda yer bulur. Yukarıda örneklediğim gibi, filmde tüm bunlar mekân, kadraj, ışık ve diyaloglar aracılığıyla temsil edilir. Bununla birlikte film, cezaevlerinde F Tipine karşı başlatılan direnişi bastırmak üzere gerçekleştirilen çok sayıda ölüm, yaralanma ve acı olaylarla sonuçlanan "Hayata Dönüş Operasyonu"nu da gösterir. Bu olaylar, cezaevinde açlık grevine katılmış ve olumsuz hapishane koşullarında ciğerleri iflas etmiş, yani acı ve travmayı sonuna kadar deneyimlemiş olan Yusuf'un zihninden silemediği imgelerdir. Filmin bu travmaları temsili ise *tanıklık stratejisiyle* verilmektedir. Tanıklık belleğin ve psikolojinin çeşitli olaylara yaklaşım biçiminde önemli bir noktadır ve toplumsal belleğin canlanmasında, travmanın konuşulabilir hale gelmesi ve sosyal bağlam kurulabilmesinde de hayati bir öneme sahiptir. Kaplan ve Wang'ın vurguladığı gibi, filmsel tanıklık, yönetmenin belirgin politik tavrıyla izleyiciyi gerçekçi anlamda olaylarla yüzleştirme çabasıdır. Bu stratejiyle toplumu uyandırmak ve insan için, insana dair gerçekleri ne kadar acı olsa da ortaya sermek, hatırlatmak hedeflenmektedir. Bu nedenle de tanıklık etmeyi amaçlayan filmler derin yaraları deşerek ve bunları fazla acıtmadan, ajitasyona gerek duymadan, gerçekçi ve sade tasvirlerle ele alıp sunar-

lar. *Sonbahar*'da öncelikle bir direniş gösterilmektedir. İnsan bedenine, ruhuna tamamen aykırı bir cezalandırma, bir tecrit ve başlı başına işkencenin bir biçimi olan F Tipi uygulamasına yönelik direniş, açlık grevi ve bunların yansımaları vardır filmde. Bir yandan da iktidarın egemen ideolojiye muhalif olan, genel normları kıran ve politik olarak bu muhalifliği eylemleriyle hayata geçirenleri suçlu sayması ve kapatarak cezalandırması, bir anlamda bu kişileri iktidar mekanizmasına boyun eğdirme, bunları "normal" bireyler haline getirme ve "iyileştirme" çalışmasıdır. Hapishane ve cezalandırma sistemi, Foucault'nun ortaya koyduğu gibi disiplin mekanizması ve iktidarın itaatkâr bedenler yaratma işidir. Çünkü Foucault tam da şöyle der: "Disiplin, bağımlı ve idmanlı bedenler, 'itaatkâr' bedenler imal etmektedir" (2000: 211). İtaatkâr bedenler üretmek isteyen iktidar, bunu hapsetme sisteminde bir çıta yukarı çıkararak yapmak istemiş ve F Tipi hücreleri uygulamaya koymuştur. İşte buna karşı direnenlerin yaşadığı travma filmde temsil edilen travmanın bir diğer boyutudur.

Bu direnişi bastırmak üzere gerçekleştirilen kanlı olaya tanık olmak önemlidir, çünkü olayın başında söylenenlerle yaşananlar arasında ironik bir durum vardır. Film cezaevinde askerin harekâtı başlatma anonsu ve buna ait gerçek görüntülerle açılır. Anons şöyledir:

> Dikkat dikkat. İnsan hayatı en değerli varlıktır. Kendinizi düşünmüyorsanız sizi merak ve kaygıyla bekleyen sevdiklerinizi, anababanızı ve kardeşlerinizi düşünün. En sevdiğiniz arkadaşlarınızı ölüme atarak hiçbir şey kazanamazsınız. Tamamen insani amaçlarla planlanan bu müdahalede hiçbirinize zarar gelmesini istemiyoruz. Bize direnmeden teslim olduğunuz takdirde hasta, yaralı ve ölüm orucunda olanlar derhal hastaneye nakledilecek, diğerleri de F Tipi cezaevlerine nakledilerek, bayramı ailelerinizle görüşerek geçireceksiniz. Her şeye rağmen yaşamak güzeldir.

Ancak bu sözlerin gerçek olmadığı, film içerisinde haber bülteninde sunulan görüntülerde, Yusuf'un sıçrayarak uyandığı rüyalarda, güvenlik kamerasının çektiği netliği ve kadrajı bozuk görüntülerle defalarca izleyicinin yüzüne vurulur. F Tipine karşı ölüm oruçlarıyla yapılan direniş, iktidara, güce, askerin ve devletin baskısına verilebilecek tek ve en etkili tepkidir. Çünkü filmde sinematografik olarak temsil edilen de tam olarak budur: İnsanın baskı altına alınması ya da

tutsaklaştırılması, beden ve mekân politikalarıyla gerçekleşir. Butler'dan bir alıntı yaparsak: "Pek çok siyasi hareket için temel önemde olan bir şey bedensel bütünlük iddiası ve kendi kaderini tayin hakkı talebidir. Bedenlerimizin bize ait olduğunu ve bedenlerimiz üzerinde özerklik talep etme hakkımız olduğunu iddia etmek önemlidir" (2005: 40). Cezaevi zaten bir tutsaklık haliyken, F Tipi gibi bir tecrit ve işkence girişiminin karşısında tutsakların tek yapabileceği şey kendi bedenlerini baskıcı gücün tahrip etmesi yerine kendilerinin tahrip etmeleridir. Açlık grevi, bireyin tek söz sahibi olduğu şey üzerinden özerklik talep etmesi, yani kendi bedeni üzerinden eylemde bulunması ve direnmesidir. Yusuf'un hikâyesiyle birlikte "Hayata Dönüş Operasyonu" adlı bu katliamda olayların sonuçlarını da hatırlarız: "20 bin kimyasal bomba kullanılmış, operasyonlarda 28 tutuklu ve hükümlü yaşamını yitirmiş, 6 kadın diri diri yakılarak öldürülmüştür. 19 Aralık 2000 günü cezaevlerindeki ölüm oruçlarını sonlandırmak için 20 cezaevine eşzamanlı olarak düzenlenen 'Hayata Dönüş Operasyonu'nun sorumlularından hesap sorulmamıştır" (Demirer 2010). Bu ağır travma, Yusuf'un tek travması değildir elbette. Politik bir genç olan Yusuf'un belleğindeki anılar geri dönüşlerle izleyiciyi farklı zamanlarda farklı olaylara götürür. Resmedilen bu olaylarsa, öğrencilik yılları, polis copları, eylemler, pankartlı gençler, karmaşa ve şiddetle dolu başka bir Türkiye gerçeğini gösterir. Geçmişe dair bu hatırlamalar filmde geri dönüşlerle, fotoğraflar ve gerçek görüntülerle verilir; böylece filmsel anlatıda yer yer kurmacayla belgesel arasındaki sınırlar ortadan kalkar. Bu sinematografik yaklaşım tarzı tanıklık stratejisini daha da sağlamlaştıran bir tercihtir.

Filmde direniş ve mücadele yitirilmiş bir mesele olarak temsil edilmemektedir. Genel olarak solcunun acı sonu gibi söylemler üreten çoğunlukla 12 Eylül konulu birçok politik filmin ortaya koyduğu, cezaevinden çıkmış ve kaybetmiş, yaptığı bütün mücadele boşa gitmiş bir karakter ve onun yaşam tasvirinin aksine, *Sonbahar*'ın karakteri hâlâ tutarlıdır, geçmişiyle gurur duyar ve yaşananların kaçınılmaz olduğunu, yine olsa aynı şekilde yaşanacağını söyleyerek kendini ifade eder. Yusuf'un, Eka'nın ve tüm toplumun çektiği acılar, uğruna savaşılan şeyler ve kaybedilenler dünyadaki çilelerdir. Film söylemine

göre, önemli olan bunun farkında olmaktır. Film anlatısı bu konuyu başka bir temsille, edebiyat klasiklerinden uyarlama bir filmin TV'de izlenen bir kısmıyla ifade eder. *Vanya Dayı* filminden verilen replikle vurgulanan bakış özetle şöyledir: Acı verse de çile çekilse de yaşanılacaktır, uzun günler, boğucu akşamlar da olsa çalışılacaktır, insanlar için emek verilecektir ve ölüm sakince beklenecektir. Filmde söylendiği gibi Yusuf da her şeyi bilinçli olarak yaşamış, emek vermiştir, şimdi de ölümü beklemektedir. Bu bilinçle, iktidar tarafından ezilmiş, hücrede benliği zedelenmiş, travmalar biriktirmiş, dışarıda bile egemenin faşizan sisteminde tutsak kalmış, fakat yine de aslında bilinçli tercihlerle yönlenmiş bir yaşamın her zaman değerli bir yaşam olduğu fikri de filmin temel söylemine işaret eder.

Cezaevinde ve hücrelerde, ama daha önceden de öğrencilik yıllarında sokaklarda eylemlerde biriktirdiği çeşitli travmatik anılar *Sonbahar*'ın karakteri Yusuf'u hiçbir zaman bırakmaz. Bu durum filmde çeşitli sinematografik unsurlarla öne çıkarılarak temsil edilirken, aynı zamanda travmanın çevreyle paylaşılamaması durumu, travmatik geçmişe sahip kişinin yalnızlaşması da vurgulanır. Çevresindeki herkesin "anarşiklik yapmış" şeklindeki yüzeysel değerlendirmelerle, Yusuf'un ne için mücadele etmiş olduğunu hiçbir zaman anlayamadıklarını görüyoruz. Bu durum ise çevresindeki insanların Yusuf'un travmasını paylaşamamasına neden olur. Birey genellikle bu yüzden çoğunluk içinde yalnızlaşarak travmayı tek başına yaşamak zorunda bırakılır. Gören, tanık olan ancak sesini çıkarmayan çoğunluğun sessiz kalması ve bu acıları yok sayması, travmayı yaşayan kişinin yalnızlaştırılması ve ötekileştirilmesiyle devam eder. Ağırlaşan acıların üstü kapatılır, yaralar daha da sertleşir. Çevresindeki kişilerin kendisinin yaşadıklarına ilişkin yorumları, sıradan sözler, tutukluluk ve cezaevine ilişkin sarf edilen yüzeysel cümleler Yusuf'a başka bir travmatik ortam yaratır, başka bir buhrana neden olur. Yusuf'un tüm bu anlamsızlık ve kendisini anlamayan sesler nedeniyle boğulması, daralması, çılgına dönmüş bir vaziyette Mikail'in arabasıyla kaçıp uçurum kenarında bu sesleri çığlıkla kusması bu ikincil travmayı ortaya koyar. Özgür, mutlu ve huzur dolu bir yaşamın hiçbir şekilde mümkün olmadığı/olamayacağı tam da bu noktada belirginleşir.

Yaşanan onca acının ardından huzurlu bir yaşam sürmenin, dünyanın en dingin ve en güzel kara parçasında bile hayal olduğu gerçeği Yusuf'un hikâyesiyle ortaya koyulur. Cezaevinden çıkıp travmatik anılarıyla ve güçsüz bedeniyle ayakta durmaya çalışan Yusuf'un sessizliği de travmaya dair önemli bir özelliktir. Bir yığın acıyla yaşamaya devam ederken suskunluk karakterin bir nevi son direnişidir. Ölümü sakince bekler, hiçbir zaman teslim olmaz ve bu sessizlik onun gücünü ve direnişini ortaya koyar. Sessizliği ve suskunluğu bu yaklaşımla kullanan yönetmen, sesin başka biçimlerde ezici ve yok edici yanına da yoğunlaşmıştır. Ses unsuru filmde iktidarın, baskının, şiddet uygulayarak özneyi cezalandıran ve yok edenin yoğunluklu olarak kullandığı unsurdur. Cezaevindeki baskını başlatan operasyonun tek açıklaması, sözel hale gelişi askerlerin hoparlörle yaptığı anonstur. Bu anonstaki mekanik ses "insanilik" söylemini dile getirir, ancak görünen bunun tam tersi olur. Anlatının, dramatik yanı yükselten Hemşince bir ağıtla sonlanması adeta bu topraklarda yaşanmış tüm acılara atıfta bulunan bir son ses niteliği taşır. Bu acılara, Yusuf' un acısına, annesininkine ve tüm tutsak olanlara, cezaevlerinde öldürülmüşlere, tutulmamış yasları tutmaya kapı açan bu ağıt, izleyeni de film boyunca tanıklık ettiği travmaların yasını paylaşmaya çağırır. İnsanın en içinden, en derininden kopup gelen bir çığlık ve ağlama biçimi olan ağıt aynı zamanda toplumsal bir paylaşımdır. Doğu'ya özgü bir yas tutma, acıyı paylaşma biçimi olarak ağıt dille, sözcüklerle ifade edilemeyen şeyleri, duyguları, en derin ve etkili biçimiyle açığa vurur. Bu yönüyle de travma acısının dışavurum biçimi olarak ayrı bir öneme sahiptir. Hatırlayacağımız gibi iyileşme ile yas ilişkilidir. Kayıpların yasının tutulması, acının bastırılmaması önemlidir. Daha önce de belirttiğimiz üzere, bastırılan, yok sayılan, konuşulmayan olayların, yani "sessiz olay"ların dışavurumu söz konusu olmadıkça travmaların gerçek anlamda iyileşmesi mümkün olmaz. İşte filmde ağıt eşliğinde taşınan cenaze tüm tutulmamış yaslar için dökülen gözyaşları gibidir.



*Sonbahar*, Özcan Alper, 2008

## Sonuç Yerine

# Hesaplaşılabilir mi? Temize Çıkmak Mümkün mü?

Türkiye'de son on-yirmi yıldan bu yana geçmişle hesaplaşma ve yüzleşme meselesi zaman zaman belli konular ve olaylar üzerinden gündeme geldi ve geliyor. Geçmişle yüzleşme konusuna eğildiğimizde de toplumsal travmalar karşımıza çıkıyor. Gündelik yaşamın ve politik tartışmaların gündemine sıklıkla gelen konular sinema için de önemli bir kaynak oluşturdu. Bu kitapta da amaç Türkiye'de yaşanan travmaların sinemada nasıl ele alındığını anlamak, çözümlemekti. Son dönemde anlatısının merkezine travmaları yerleştiren birçok film çekiliyor. Bu filmleri anlamak ve irdeleyebilmek için kitabın ilk kısmında literatüre odaklandık. Filmlere anlatı çözümlemesiyle, travmatik temsil stratejileriyle ve travma kavramlarıyla bakarak, örnek olarak ele aldığımız filmlerin travmalara ilişkin ne söy-

lediğini ve nasıl söylediğini ortaya çıkarmaya çalıştık. Filmlere konu olan toplumsal travmalara bakıldığında yakın tarihte yaşanmış, çoğu yıllarca görmezden gelinmiş travmatik olayların ele alındığı görülüyor. Türkiye' nin büyük travmaları nasıl geliştiği, kimlere yönelik gerçekleştiği ve nasıl sonuçlandığı üzerinden değerlendirildiğinde belli bazı ortak noktalar kolaylıkla görülüyor. Türkiye'de travmalara neden olmuş olayların açık bir şekilde "biz" ve "öteki" meseleleri üzerinden işlediği ortadadır. Travmalara neden olan ortamı oluşturan şeyler iktidarın despotik uygulamaları, ulusal kimlik inşası ile pekişmiş anlamlar ve resmi söylem meşrulaştırılırken etnik ve dini temelde kimliklerin ayrıştırılmış olmasıdır. Otoriteye sorun teşkil edecek her türden farklı politik kimliğe ve gruba yönelik girişimler travmaların temelini oluşturmuştur.

Filmler üzerinden gidildiğinde farklı örnekler bizi aynı noktaya getiriyor. Bu kitapta ele alınan filmlerin tümünde temsil edilen travmaların ortak özelliği bir arada yaşayan/yaşayamayan kimliklerin mücadelesi ya da çatışmasıdır. Çoğunluk/azınlık ayrışması azınlık grupların "ötekileştirilme"sine yol açmıştır. Ayrışmanın sonucunda da "öteki"ni ezmek ve yok etmek amacını taşıyan eylemlere girişilmiş, bu tür eylem ve faaliyetlerin bu kimlikler üzerinde son derece zedeleyici sonuçları olmuştur. Bu ortak temel incelenen tüm filmlerdeki travma anlatılarına dikkatli bir şekilde bakıldığında fark ediliyor; bunlarda sadece olaylar, yer ve zaman farklıdır. *Güz Sancısı* Rumlara yönelmiş, bu azınlık grubun ülkeden kovulmasına yönelik faaliyetleri ve bunun neden olduğu travmayı; *Salkım Hanım'ın Taneleri*, gayrimüslimlere uygulanan sert bir resmi yaptırım olan Varlık Vergisi'ni ve borçlu kalan azınlıkların sürgüne gönderilmesini; *Işıklar Sönmesin*, Türk-Kürt kimliğinin ayrışmasıyla başlayan Kürt sorununda her iki tarafın travmalarını; *Eve Dönüş*, askeri darbeyle bastırılmak, düzene sokulmak istenen siyasi kesime uygulanan şiddeti gösterir. *Sonbahar*, cezaevinde siyasi mahkûmlara devlet tarafından uygulanan şiddet ve ötekileştirmeyi, F Tipi ile tecrit etmeyi ve bunların kişi üzerinde bıraktığı izleri; *Press*, Güneydoğu'da muhalif basına yönelik sistematik baskı, sansür ve şiddeti; *Yazı Tura*, Kürt sorunuyla başlayan çatışma ortamının bireyler üzerinde açtığı yaraları;

*Nefes*, Güneydoğu'da terörle mücadele görevinde bulunan askerlerin yaşadıkları travmaları ele alır. *Gelecek Uzun Sürer* ise daha geniş bir perspektifle Güneydoğu'daki çatışma, ölümler, kayıplar, Kürt kimliğinin ötekileştirilmesi konuları üzerinde tam olarak travmanın kendisine odaklanır.

Travmaların nasıl resmedildiğine bakıldığında öncelikle travmatik anıların zaptettiği bir yaşam söz konusudur. Travma mağduru kişilerin hiçbir zaman travmatik anıların etkisinden kurtulamadıkları, kendilerini anlatamadıkları, travma ile yüzleşemedikleri için sürekli bir baskı ve stres altında oldukları görülür. Bellekteki bu izler ne kadar bastırılmaya çalışılsa da anıların asla silinemediği, belleğin insan iradesini aşan bir biçimde sürekli şimdiki zamana karışarak, insanı günlük yaşamda rahat bırakmadığı tüm filmlerdeki travma mağdurlarında açık bir şekilde görülmektedir. Travma literatüründe yer aldığı gibi, travmanın konuşulmadıkça, bir anlatı oluşmadıkça, paylaşılmadıkça ve yas tutulmadıkça bir yüzleşme ve iyileşmenin mümkün olmayacağı tüm bu filmlerde açık bir şekilde ön plandadır.

Toplumsal travmalar da benzer temellerden kaynaklanmaktadır; bu, ele alınan filmlerin konu ve anlatılarına baktığımızda saptayabildiğimiz bir noktadır. Travmatik olayların kökenine inildiğinde görüldüğü üzere fail-mağdur cephelerinde de bir benzerlik söz konusudur. Filmlerdeki toplumsal travmaların fail-mağdur konumlanışında devlet ve çeşitli devlet organları faildir, mağdurlar ise toplumun çeşitli kesimlerinden ötekileştirilen kişilerdir. Yani çoğu toplumsal travmada iktidar ve onun kurumları aracılığıyla şiddet, baskı, yasak ya da çeşitli yaptırımlar uygulanmış, olaylar devlet eliyle yapılmış, desteklenmiş ya da devletin kimi gelişmeleri bilinçli bir şekilde görmezden gelmesi olaylara zemin hazırlamıştır. Filmlere bu açıdan bakalım: *Press*'te haber yapmak için mücadele veren gazeteciler ve habere ulaşmak isteyen halk mağdur; polis, jandarma, asker ise resmi ideolojinin sarsılmaması, orada yaşanan gerçeklerin kamusal alanda görünür bilinir olmaması için baskı uygulayan faillerdir. Sadece polis ve asker de değil, yasal olmayan yapıların, yani çetelerin de bu kurumlarla işbirliği içinde olduğu, halka ve mağdurlara yönelik şiddet uygulamalarında görev aldığı görülür. *Eve Dönüş*'te "vatanı bölücü-

lerden kurtarma" söylemini içselleştirmiş polisler fail, solcu-devrimci-sağcı politik görüşleriyle eylemde bulunanlar ve hatta apolitik sıradan vatandaşlar mağdurdur. *Sonbahar*'da F Tipi uygulamasıyla cezaevindeki insanlar mağdur, onları tecrit etmeye girişen ve buna karşı yapılan eylemleri şiddet kullanarak bastıran, tutukluları öldüren asker ve güvenlik güçleri faildir. *Gelecek Uzun Sürer*'de Güneydoğu'da Kürtlere güvenlik güçleri tarafından uygulanan şiddette yine devlet ve kurumları failken, neredeyse tüm bölge insanı mağdur konumdadır. *Güz Sancısı* ve *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nde dönemin politikacıları, iktidar partisi fail, azınlıklar ve gayrimüslimler ise mağdurdur. *Işıklar Sönmesin* ve *Nefes*'te ise fail ve mağdur her iki taraftır. Türk-Kürt çatışmasında her iki taraf, asker ve militan, kendince hem mağdur hem de faildir.

Faillerin ve mağdurların böyle ortaya konulduğu bu filmlerde, filmin izleyiciyi travma anlatısıyla nasıl bir diyaloğa davet ettiği bize toplumsal travmalarla nasıl yüzleşmeye çalıştığımıza dair bir şey söylemektedir. Bu filmler, anlattıkları ve anlamlandırdıkları travmatik olayla ilgili izleyiciyi belli bir yerde konumlandıran bir temsil stratejisine sahiptir ve bu stratejiyi temel alan bir değerlendirmenin önemi şuradadır: Temsil biçem ve içerik örüntüsünde ortaya çıkar; bunların hepsinin bir arada okunmasıyla mevcut anlatıların bellekte çarpıtmalara mı, yoksa yüzleşmelere mi kapı açtığını saptamak mümkün hale gelmektedir. Filmlerdeki temsil stratejilerine bakıldığında, *Gelecek Uzun Sürer*, *Press*, *Yazı Tura* ve *Sonbahar*'ın tanıklık, *Salkım Hanım'ın Taneleri*, *Işıklar Sönmesin* ve *Güz Sancısı*'nın tedavi, *Eve Dönüş* ve *Nefes*'in ise şok etme stratejilerine yakın olduğu görülüyor.

Son on ila yirmi yıldan bu yana belleğin araştırılması, geri dönüp toplumsal travmalara bakma ve bunlarla hesaplaşma meselesi dünyanın çeşitli ülkelerinde ciddi bir biçimde gündemdeyken Türkiye'de de bu çabalar bir şekilde devam etmektedir. Geneldeki bu hareketin sinemadaki yansıması ise travmatik olaylara tanıklık etmeyi amaçlayan filmlerin yapılmasıdır. Bu anlatıların travmalarla ilgili nasıl bir anlam ürettiklerine bakıldığında önemli görülen nokta egemen ideoloji karşısında bir söylem geliştirme çabalarıdır. Güneydoğu'daki çatışmalara, ölümler, kayıplar, işkenceler, baskı veya askerlikte yaşanan

travmalara ilişkin anlatısıyla mağdurlara söz veren, ağıtlar yaktırıp yas tutmaya ve toplumsal olarak yası paylaşmaya kapı açan *Gelecek Uzun Sürer*'de doğrudan bir tanıklık söz konusudur. Bu film doğrudan travmanın mağdurlarına söz verir; ötekileştirilen, kimliklerinden ötürü şiddet görmüş, yakınlarını kaybetmiş, kayıplarının yasını tutamamış, resmi olarak "görülmeyen" ve yok sayılanlara söz vererek onların kendi anlatılarını oluşturmalarına olanak sağlamıştır. Burada söz verilenler daha önce hiçbir şekilde sesini duyuramamış olan "madunlardır". Kendisini madunlara söz vermek için bir olanak olarak gören film, tanıklığı bu şekilde bambaşka bir taraftan, doğrudan tanıkları konuşturarak yapmaktadır. Ayrıca film hafıza merkezlerinin öneminden bahsederek, belge ve arşivlere yer vererek, toplumsal travmalarla nasıl hesaplaşılabileceğini vurgulayarak, bir yüzleşme anlatısı ortaya çıkarmıştır.

Güneydoğu'da yaşanan olayların duyulmaması için devletin baskı ve şiddetine maruz kalan gazetecilerin yaşadıkları eziyetleri, korkuyu ve faili meçhulleri anlatan *Press* hem bölgede yaşanan olayları ortaya koyar hem de başlı başına iktidarın, resmi gücün baskı ve şiddet yoluyla hafızaların silinmesine yönelik sistematik hareketini deşifre eder. Gazete bir kitle iletişim aracı olarak yaşanan gerçekleri en doğrudan aktarma gücüne sahiptir; gazete, hele ki ana akım olmayan bir gazete gelecek için belge teşkil ederek, olayların ve yaşananların kanıtı olacaktır. Bu nedenle iktidara karşı tehdittir, tehlikeli bulunur; olaylar örtbas edilmeli, duyurulmamalı, konuşanlar susturulmalıdır. *Press* filminde otoritenin belgeleri, gerçekleri nasıl manipüle ettiği ve yok etmeye çalıştığı, bu süreçte gazeteciler ve bölge halkının nasıl travmalar yaşadığına dair gerçekçi temsiller sunulur. Travmanın failleri ve mağdurları bir arada resmedilir; polisler, askerler, bölge halkı, yakınlarını kaybeden insanlar filmin anlatısı içinde sıkça karşımıza çıkarlar. Film gerek anlattığı olay örgüsü ve çatışmalarla, gerekse bölgedeki insanların neler yaşadığını temsil eden karakterlere yer vererek sosyal ve politik arka planı boş bırakmayan, tanıklığın yüzeysel kalmadığı bir temsil sunmuştur. Film anlatısı, totaliter rejimlerdeki bilinçli hafıza silme/yok etme çabalarını akla getirir. Baskı dönemlerinde halkın olanlardan haberdar olmasının engellenmesi ve çeşitli

yollarla muhaliflerin sesinin tamamen kesilmesi toplumsal travmanın ta kendisidir aslında – *Press* filmi işte tüm bunlara işaret eder.

*Yazı Tura*'da travmatik anıların kişinin yaşamını nasıl etkilediği, ona nasıl acı verdiği ve engellenemez bir şekilde yaşamın her ânına, bugünün ve şimdinin içine süzüldüğü resmedilir. Bu anıların "normal" yaşamın sürmesine izin vermediği açıktır. Filmde tanıklık ettiğimiz durum travma yaşamış kişilerin psikolojileri, travma sonrası stres bozukluğu ve tekrar hayata tutunamamaları gerçeğidir. Bireysel bir hikâye gibi görünse de geniş bir çerçevede politik bir eleştiriye katkı sağlar ve bunun gibi tek tek kişilerin yaşadıkları travmalarla dolu bir topluma işaret eder. Bir yandan da Güneydoğu'da çatışmada öldüren-öldürülen arasındaki bağı, ilişkiyi sorgulayan film tam bu noktada daha büyük bir yarayı da ortaya koyar. Terör, terörist, bölücülük, bölücü gibi tanımlamalar ve yargılarla öldürülen kişilerin onu öldürenle nasıl bir bağı olduğu ya da olmuş olabileceği etnik ayrıştırmanın böyle yoğun olduğu bir toplumun başka bir derin yarasıdır. Böyle kimin terörist olduğunun, kimin vatanı koruduğunun bir öneminin kalmadığı bir gerçeklik içerisinde en insani zeminde bir zamanlar sevdiği insanla düşman haline getirilebildiğin bir toprakta sürmektedir savaş.

Tanıklığın bir başka olay üzerinden yapıldığı ve genel bir çerçeveden özgürlük, iktidar, beden-mekân ilişkilerinin sorgulandığı *Sonbahar* filmiyle Aralık 2000 tarihinde aynı anda birçok cezaevine düzenlenen kanlı "Hayata Dönüş Operasyonu"na tanıklık ediliyor. Tanıklık etmenin kurmaca içerisinde belge/gerçek görüntüler kullanılmasıyla pekiştirilmesi filmin gerçekçi anlatımını desteklemektedir. F Tipi cezaevi sisteminin eleştirisi, ölüm oruçları, iktidarın suçlunun bedeni ve mekân üzerindeki baskısı ve kısıtlamalarıyla, bedenleri ve ruhları tutsaklaştırma işini nasıl yürüttüğü resmediliyor. Bir yandan da hapishanelerdeki F Tipi hücrelerle, dış mekân arasında bir farkın kalmadığı, gözetim ve denetim toplumuna dönüşen bu toplumda en açık, en ferah görünen uzamda, doğanın içinde bile insanın bir nevi hapishanede gibi sıkışmışlık halinde olduğu söylemiyle film Türkiye'nin ya da başka birçok toplumun günümüzdeki atmosferini ifşa ediyor.

Tedavi stratejisini kullanan filmlerin ana akıma yakın olduğu ve popüler sinema kodlarını kullandıkları görülmektedir. Bu filmlerde ele alman travmalarla yaşanan acılara, sorunlara dair bir söz söylenmeye çalışıldığı görülür, ama çoğu zaman bu yüzeysel ve bağlamsız bir yaklaşımın ötesine geçmemektedir. *Salkım Hanım'ın Taneleri* ve *Güz Sancısı*, Türkiye'de azınlık ve gayrimüslimlere yönelik resmi olarak uygulanmış tecrit, tehcir ve bastırma politikalarının bu gruplar üzerinde nasıl travmalar yarattığını ortaya koyma çabasında fakat bağlamsızlaşan anlatılarla son bulurlar. Bu tercih anlatıda asıl travmaya odaklanmak yerine, odağı farklı yan anlatılarla süslemeye ve bu şekilde ilginçleştirme ve öyküleştirme yapmaya girişir ve böylece bellekte bir çarpıtmaya neden olur. Melodram türünün temel kalıplarını kullanan filmlerde bireysel acıların öne çıkarılması asıl toplumsal ve politik arka planın eksik kalmasına neden olur. Bu da yaşanan olayların temsil edilebilir ve iyileştirilebilir olduğu yanılsamasını doğurur. Ayrıca gerçekçi ve derinlikli bir eleştiriye de girişemeyen bu anlatıların travmaların tedavisine yönelik bir adım oldukları söylenemez. Dolayısıyla burada incelenen filmler de, belleğin anlatılar aracılığıyla çarpıtılma biçimine örnektir ve travmayı yüzeyselleştirerek unutulmasına ve üzerinin örtülmesine zemin hazırlarlar.

*Işıklar Sönmesin* filmindeki yaklaşımda ise başka bir çarpıtma söz konusudur. Film Güneydoğu'daki çatışmaları, ölümleri anlatırken resmi ideolojinin diliyle konuşur; askeri yüceltip, militanı suçlu ve kötü temsil ederek bu çatışmadan vazgeçip geleceğe umutla bakmanın mesajını verirken, gerçekçi bir sorgulama ve eleştirel yaklaşım getiremez. Film, sonuçlanma biçimiyle "önemli" bir politik mesaj verir, birlik olup gelecek için bu çatışmayı sonlandırma isteğini vurgular, ancak bu da sorunun yüzeysel bir şekilde geçiştirilmesine katkıda bulunarak, yine tedavi stratejisindeki yönelimle konunun kapatılmasına, travmanın bu söylemle iyileştirilebilirmiş gibi ele alınmasına neden olur. Anlatı içerisinde ideolojinin söz söyleyen karakterle nasıl ilişkili olduğu hatırlandığında filmin söylemde de ana akım içinde sıkışıp kaldığı görülür. Olumlu özelliklerle donatılmış karakterin söyledikleri filmin ideolojisini ortaya koyar. Filmdeki ana karakterin ideolojiyi aktaran sözleri, Güneydoğu sorunu üzerine bugün bile hâlâ

dışına çıkmanın pek kolay olmadığı resmi ideolojinin devamı niteliğindedir. Tedavi stratejisi ana akımın dilini ve anlatı biçimini kullanırken, klasik anlatı sinemasının "gerçeklik izlenimi" yaratma tarzını kullanarak izleyiciyi karakterlerle özdeşlik kurmaya teşvik eder. Bu özdeşleşmeci yaklaşım, politik olarak korunması gereken mesafeyi ortadan kaldırdığı için, duygulara hitap eder ve bu yüzden de yüzleşme ve sorgulama imkânını ortadan kaldırır. Bu tarz filmlere bakarken filmsel anlatıda biçem çözümlemesinin görünenin ardındakilere ulaşmak, görünmeyeni ya da az görüneni deşifre etmek için ne kadar gerekli olduğu bir kez daha ortaya çıkar.

İncelenen filmlerden *Eve Dönüş* ve *Nefes*'te temsil stratejisi olarak şok etme stratejisinin öne çıktığı görülür. *Eve Dönüş,* 12 Eylül travmasını, *Nefes* askerlerin Güneydoğu'daki çatışma ortamında yaşadıkları travmaları temsil ederken yoğun şiddet, dehşet, kan ve işkence görüntülerini kullanırlar. Bu tutum, travmanın nasıl bir şok yarattığını izleyiciye ikinci bir şokla vermeye çalışmaktadır. *Eve Dönüş*'te, *Nefes*'e göre askerin baskı ve şiddeti hakkında eleştirel bir söylem vardır. *Eve Dönüş*'te denetim ve gözetim toplumunun inşa sürecinde, sıradan insanların yaşadığı travmalar anlatılır. İktidarın, farklı düşünenleri ve politik olarak eyleyenleri budadığı bir süreçte yaşanan travmanın en sert görüntülerle temsil edilmesi ve bu sürecin nasıl sessiz, boyun eğen bir kitle yarattığı da filmde temsil edilir. Politik ve toplumsal alanda oldukça karışık bir dönem olan 12 Eylül dönemini resmederken, şiddeti, işkence ve baskıyı başarılı bir biçimde ele alan filmde yine de eksik kalan bir şeyler vardır. Klişe tipler, yüzeysel olaylar ve politik arka planın çok net çizilmemiş olması, biçemi ya da söylemi aracılığıyla egemen ideolojiyi sarsamaması, sonuçta bu filmde de eleştirel imgenin tam olarak sunulamamasına neden olur. *Nefes* ise askerlikte çatışmalar, ölüm, korku ve baskı ile kişilerin nasıl bir psikolojiyle yaşadığını temsil etmek açısından oldukça başarılıdır. Ücra bir dağ karakolunda her şeyden izole bir birliğin nasıl yok olduğunu gösteren film, askerliğe yüklenen anlamları sözel olarak sorgulama girişiminde bulunsa da, dönüp dolaşıp resmi ideolojinin, milliyetçi söylemin tekrarını yapar. Gösterdiği şok edici görüntüler izleyeni şok etse de travmayla gerçekçi bir yüzleşmeye, hesaplaşmaya,

yıllardır biriken travmatik geçmişle barışmaya katkı sağlayabilmekten çok uzaktır.

Judith Butler'dan aldığım "eleştirel imge" kavramı bu filmlere bakarken yol gösterici bir yaklaşım oldu. Eleştirel imge yaratıp yaratmama, toplumsal bellekle yüzleşme, bu konuda gerçek bir sorgulamanın olup olmaması açısından önemlidir. Bu filmlerin sadece bir kaçında eleştirel imge olarak yorumlanabilecek temsil yaklaşımları vardır. Bunlar da tanıklık stratejisinin belirgin olduğu filmlerdedir. Tanıklık stratejisini kullanan filmler, sinematografik anlatımlarıyla da tutarlı bir ifade oluştururlar, ele alınan konuya ilişkin gerçek-belge görüntüler kullanır ya da farklı biçemleriyle travma anlatısını desteklerler. Tedavi stratejisindeki filmler, travma yaralarının artık iyileştiğini ve atlatıldığını, ele aldıkları konuyu öyküleştirerek söyler ve eleştirel bir bakış geliştiremez. İncelenen filmlerden şok etme stratejisi kullananlar ise travmaya ait ağır görsel temsillerine rağmen yine de söylemleriyle eleştirel bir alımlamaya olanak vermemektedirler.

Yüzleşmeye ve hesaplaşmaya yönelen filmlerin söylemlerine de dikkatli bakmak gerekir. *Gelecek Uzun Sürer*'de Güneydoğu'daki travmalarda devletin bir yüzleşme platformu kurmadığına ve bu nedenle travmaların iyileşmesinin mümkün olmadığına dair bir söylem vardır. *Press*'te, muhalif kanada yönelik baskıyı ve ana akım medyayı eleştiren, Güneydoğu'da yaşanan olaylara tanıklığın engellenişinde rol alan tüm kurumların tutumuna yönelik eleştirel bir söylem vardır. Bu söylem de yüzleşmek için henüz uygun bir ortamın bulunmadığına işaret eder. Hatırlanacağı gibi Judith Herman *Travma ve İyileşme*'de, travmatik kişilerin tedavisinde çok önemli bir evreden söz eder. Hatta tedavide ilk evre olarak bunu belirtir, bu da güvenlik duygusunun tesis edilmesidir. Yani travmaların konuşulması ve anlatılarak yüzleşmeye gidilebilmesi için güvenlikli bir ortamın mevcut olması gerektiğinden bahsetmektedir. Film anlatılarında ise ağırlıklı olarak vurgu böyle bir ortamın oluşturulamadığını, hatta engelleme ve baskıların aynı şekilde devam ettiğini ortaya koymaktadır. *Sonbahar*, iktidarın, güç ve baskı uygulayanın karşısında bireyin ezildiğini ve buna rağmen yine de özgürlük arayışının ve mücadelenin bitmeyeceğini söyler. Ancak bu çok bireysel bir mücadeledir, yalnızlaşmış, travma-

larla sıkıştırılmış birinin yok oluşu üzerinden giden bir anlatıdır. Bu tarz bir anlatı da geçmişle hesaplaşmanın yalnızca ilk adımı olabilir. Yani sadece geçmişte yaşananları hatırlamaya katkı sağlayabilir. *Yazı Tura* çatışmanın, düşman olarak konumlandırılmış iki taraf için de anlamsız ve yaralayıcı olduğunu vurgularken ciddi bir yüzleşme söylemi ortaya koyar ve travmalarla hesaplaşmaya olanak sağlayan bir temsilde bulunur. *Salkım Hanım'ın Taneleri* ve *Güz Sancısı* devletin azınlıktaki vatandaşlarını ezme, yok etme, ötekileştirme politikalarının bilinçli bir süreç içinde resmi politikalarla gerçekleştiğini söyler. Bir yandan hesaplaşmaya yönelik önemli adımlar atan bu filmler, biçimleri ve anlatı örüntüsünde düştükleri popülist tavır nedeniyle belleğin ve geçmişin "ilginçleştirilerek" manipüle edilmesine hizmet ederler. *Işıklar Sönmesin* Kürt sorununu bir asker ve militanı bir araya getirerek tartışırken sonunda birlik ve beraberlik mesajı verir. Ancak resmi söylemden uzaklaşamaması ve askerin üstünlüğü söylemi gerçekçi bir tanıklığa, yüzleşmeye ve eleştirel söyleme izin vermez. *Eve Dönüş*'te 12 Eylül ideolojisi eleştirilir, insanlara uygulanan şiddet ve işkence nedeniyle darbenin ne kadar kötü olduğu biraz yüzeysel kalmakla birlikte vurgulanır. *Nefes* ise askerlik travması, çatışma ve ölüm korkularını tartışırken, vatana, millete ve askerliğe yüklenen tüm değerleri olumlayan egemen söylemi pekiştirir.

Travmayı konu edinen ancak bu konulara sosyal ve politik bağlamda derinlikli bir eleştirel yaklaşım getirmeyen filmlerde kısmen eleştirel davranıp kısmen çekimser kalmak ve resmi ideolojiden ayrılmamak belirgin bir sorundur. Bu yaklaşımdaki filmler: *Salkım Hanım'ın Taneleri*, *Işıklar Sönmesin*, *Güz Sancısı* ve *Nefes*'tir. Bu filmlerin eleştirel olmayışı ve sorgulamaya kapı açamaması, bağlamsızlaştırma sorunundan kaynaklanır. Travmatik anlatıda öyküleştirmeye kayılması, geleneksel anlatı dilinin ve biçeminin kullanılması izleyicinin özdeşlik kurmasına yol açar. Bununla birlikte bu filmlerdeki problem asıl travmatik olayların anlatımından çok, dramatik ağırlığı artıran yan anlatıların bu bağlamsızlaşmaya neden olmalarıyla ilgilidir. Bu tarz bir yaklaşım ve temsil kolektif bellekteki çarpıtma dinamiklerinden, konunun öykülemeci bir yaklaşımla "ilginçleştirilerek" sunumuna gider. Bu nedenle bu filmlerde *yüzleşme* yerine *çarpıtma*

yapıldığını ileri sürebiliyoruz. Tanıklık stratejisiyle travmayı temsil eden *Gelecek Uzun Sürer*, *Press*, *Yazı Tura*, *Sonbahar* filmlerinde ise travmalarla yüzleşme, sorgulama ve hesaplaşmaya yönelik ciddi bir tavır vardır.

Anlatılardaki en belirgin ve yaygın çarpıtma biçimi olayların ve karakterlerin yüzeyselleştirilerek, genel toplumsal ve politik bağlamdan kopuk temsil edilmesidir. Bu anlatılar da gerçekçi bir yüzleşme yerine iyileştirilebilir, hatta iyileştirilmiş, geçmişte kalmış, atlatılmış travmalar sunarlar. Özellikle *tedavi stratejisi* ile *öykülemeyi* birlikte kullanan filmlerde bu durum söz konusudur. Bu temsil tarzıyla filmlerin izleyiciye verdiği son mesaj "kötü olaylar yaşandı ama bitti," ya da "yine de birlikte her şeyin üstesinden gelinebilir," şeklindedir. Bu da travmaya neden olmuş olayların irdelenmesi ve sorgulanmasından çok üzerinin örtülmesine, unutulmasına yardım eder. Böylece egemen ideoloji sarsılmamış ve yeniden üretilmeye devam edilmiş olur. Bu temsil, toplumsal bellekle yüzleşmeye değil bastırmaya yöneliktir. Belleğin sürekli bir inşa halinde olduğu ve iktidarın, resmi ideolojinin bu süreci yönettiği, filmlerin resmi söylemi pekiştirmesiyle belirginleşir. Yüzleşme yerine unutmaya, iyileşmiş travmaları göstererek, bağlamsızlaştırarak, geçmişin rafına kaldırılmalarına hizmet eden anlatılar, belleğin çarpıtılmasına neden olurlar. Yeniden kurgulanan bellekte travmatik anılar bu şekilde yumuşamış, atlatılmış ve kısmen revizyondan geçmiş bir şekilde bir kenara koyulurlar – şimdilik rafa kaldırılmışlardır.

Filmlerin biçem çözümlemesinde, yani çekim ölçekleri, kamera hareketleri, çerçevelemeler, ışık, ses, kurgu gibi sinematografik öğelerine bakıldığında da söyleme dair önemli veriler ortaya çıkar. Temsil edilen konuya farklı yaklaşan, travmayı derinlikli-eleştirel bir perspektifle temsil etme kaygısında olan filmlerin biçemleriyle fark yarattıkları görülür. Bazı filmler olay örgüsü-karakterler-diyaloglarla eleştirel bir yaklaşım getiriyormuş gibi görünürken, biçem ile oluşturdukları anlama bakıldığında egemen ideolojinin içinde sıkışıp kaldıkları saptanabilmektedir. *Işıklar Sönmesin* filmi bunun en belirgin örneğidir; film eşitlik, kardeşlik, birlik, beraberlik mesajı vermeye çalışarak iki karşıt karakteri yan yana getirir. Filmin bu kurgusu Tür-

kiye sinemasında önemli bir ilk olma özelliğine de sahiptir. Ancak bununla birlikte biçemde gizli olan anlama bakıldığında hiç de adil ve eleştirel bir yaklaşımının olmadığı, askerin yüceltildiği, buna karşın militanın ana akım söylemin bakış açısıyla sunulduğu görülür. Burada filmin düştüğü bu kısırlığı anlamak için Comolli ve Narboni'nin makalesi çok yardımcıdır; dikkatimizi çektikleri gibi, egemen ideolojinin söylemlerine sıkışıp kalma sıkıntısı çoğunlukla biçemle gerçekleşmektedir. Çünkü ana akım anlatının klasik biçemleri ile eleştirel bir anlamlandırma yapmak veya söylem ortaya koymak neredeyse hiç mümkün değildir. Bizim örneklerimiz arasında biçemiyle travma anlatısına farklı bir yaklaşım getiren film *Yazı Tura*'dır. Travmalarla baş etmeye çalışan kişilerin nasıl bir görsel, işitsel ve bedensel süreç yaşadığını anlatmada ve psikoloji literatüründe "Travma Sonrası Stres Bozukluğu" diye açıklanan rahatsızlığın semptomlarının sinematografik temsilinde film oldukça başarılıdır. Yönetmen bunu kadrajlar, kamera açıları, ölçekler, renk ve ışık düzenlemeleriyle verirken bu görsel dil filmdeki tanıklık stratejisini de pekiştirir. İzleyici bu şekilde travmanın biçimsel temsili sayesinde karakterle ve onun yaşadıklarıyla yakından ilişki kurarak, tanık olduğu şeyin karakter üzerindeki derin etkilerini de paylaşır.

*Gelecek Uzun Sürer* ve *Sonbahar* filmleri kurmaca içerisinde belgesel-gerçek görüntülere yer vererek travmanın temsilinde farklı bir gerçekçiliğe uzanan bir biçeme sahiptirler. Butler'm vurguladığı şekilde ana akım anlatıdan ayrılan "eleştirel imge"leri yaratabilmek, karşıt ve eleştirel bir ideolojik duruş geliştirebilmek, biçem ile farklılaşarak ve geleneksel biçemi tersyüz ederek mümkün olur. Gerçek anlamda eleştirel bir sinema dili için gereken biçemsel farklılık bu çalışmada incelediğimiz diğer filmlerde maalesef yok. Gözden kaçırmamamız gereken en önemli nokta eleştirel bir sinema ve estetik meselesi. Çalışmanın en başından beri belleğin temsili, toplumsal travmalarla yüzleşme ve hesaplaşma konusunda sinemanın işlevinin nasıl olduğuna baktık. Türkiye sinemasında artık ciddiye alınacak bir yüzleşme çabası olduğu, toplumsal travmaları ele alma ve çeşitli biçimlerde temsil etme girişimlerinin artmış olduğu da apaçık görülmekte. Ancak işte asıl mesele ciddi anlamda eleştirel bir estetik dil kurmayı

başarabilmek ki, bu henüz ulaşabildiğimiz bir nokta değil. Bu kitapta incelenen filmler bu durumu ortaya koyuyor. Niyeti travmatik geçmişi toplumsal bir platformda irdelemek olan filmler bir şekilde kolayca popülizme kayıyor. Böyle olunca filmin temel meselesinde de bir eksen ve anlam kayması oluyor. Sadece birkaç yönetmen, filminde hem biçemiyle hem anlatı örüntüsüyle, hem simgesel bağlantılar ve yan anlamlarla eleştirel bir imge kurmayı başarıyorlar. Galiba şöyle bir gerçeklik var, henüz yeni yeni ele alınmaya başlanan, yıllarca tabu olarak kalmış konuların dile getirilmesi çabasında, sinemada yeni biçem ve farklı görsel üsluplara ulaşmak pek kolay değil. İlk önce bir şeyleri iyi kötü söylemeye başlayalım, geçmişle yüzleşmede hatırlamak istemediklerimizi, üstü kat kat kapanmış olayları deşmeye başlayalım ve buna alışalım, sonra biçimle, görsel denemelerle anlatıları baştan örer, bir adım öteye ulaşmaya çalışırız düşüncesi ön planda. Bu çalışmaya tam da bu yaklaşımın iş görmeyeceği düşüncemi anlatabilmek, paylaşabilmek için giriştim.

Genel olarak toparlayacak olursak, kitap boyunca filmlerin toplumsal belleğin yeniden kurgulanmasında hangi temsil stratejileriyle, nasıl bir işlev gördüğünü anlamaya ve çözümlemeye çalıştım. Türkiye sinemasının 1996-2011 yılları arasında üretilmiş travma konulu filmleri bu çözümlemeye veri sağladı. Sonuç olarak incelenen filmlerin çoğunun (*Güz Sancısı, Işıklar Sönmesin, Salkım Hanım'ın Taneleri*) egemen ideolojinin yeniden üretimine ve pekiştirilmesine, bununla birlikte toplumsal belleğin çarpıtılmasına katkıda bulunduğu görülüyor. Travmatik olayların bağlamsızlaştırılarak ve yüzeysel bir yaklaşımla tedavi edilebilir, yani "iyileştirilebilir geçmiş olaylar" şeklinde sunulması, travmaların gerçek anlamda iyileşmesine katkı sağlamadığı gibi geçmişle yüzleşmeye de imkân bırakmıyor. İzleyiciyi şok ederek travmaya neden olan olayları ve şiddeti ağır bir şekilde sunan filmlerde ise (*Eve Dönüş, Nefes*) yine yüzeysel kalma durumu var. Bu filmlerden kimisi yine resmi ideolojide gömülü kalıyor (*Nefes*) ya da izleyeni cidden sarsıyor (*Eve Dönüş*) ama eleştirelliğe ulaşmıyor. Daha az sayıdaki film (*Gelecek Uzun Sürer, Press, Yazı Tura, Sonbahar*) ise tanıklık ederek, konunun sosyal bağlamını kurarak, eleştirel

söylemlerinde net bir duruşla toplumsal bellekteki travmalarla yüzleşme işlevini yerine getiriyor. Sinemada travmalarla yüzleşmeye en geniş ve anlamlı katkının tanıklık üzerinden mümkün olacağı da gayet açık bir şekilde anlaşılıyor. Tanıklığın iyileşme sürecinde belirleyici bir önem taşıdığını travma literatüründeki yerinden de biliyoruz. Judith Herman'ın travma ve iyileşme sürecine dair sıraladığı evrelerde "travmanın yeniden yapılandırılması aşaması, travmanın konuşulabilir, anlatılabilir olması" evresi kilit basamaktır. Herman şöyle der: "Hasta/mağdur kendi hikâyesini ıslah ettiği ve hayatta kalmak için umut ve enerjisini yenilediğinde, 'bir hikâye anlatma edimini' de başarır. Bunun sonundaysa travmatik deneyim gerçekten geçmişe ait hale gelir." Hikâyeyi anlatma, anlatı oluşturma, travmayla toplumsal alanda başa çıkma sürecine bu konuları ele alan filmlerle sinema da müdahil oluyor. Herman'ın belirttiği evreler sinematografik anlatıların da kendi içinde başarabilecekleri süreçler olabilir. Bu safhaları biz sinemadaki anlatılarla başarabiliyor muyuz, yoksa bu hikâye anlatma edimini başka yollara saparak sonuçta egemenin diline mi çeviriyoruz? Sinematografik hikâye anlatımını eleştirel bir tavırla ve tanıklık stratejisiyle yapabilen anlatılar travmanın iyileşmesine katkı sağlayan anlatılar olarak diğerlerinden ayrılıyorlar. Bu anlatılar ayrıca yine travmatik süreçte yüzleşme ve iyileşme için gerekli olan yas tutma sürecine de katkıda bulunarak önemli bir işlevi yerine getirmiş oluyorlar. Kaptanoğlu toplumsal travmalarla yüzleşme ve iyileşme çabalarında "yas tutmanın kişisel ve toplumsal olarak yitirilen şeyin zihinsel temsilini anımsamak" olduğunu söylüyordu. İşte travma anlatısına sahip bu filmler yas tutmaya olanak sağladıklarında asıl önemli işlevi yerine getirmektedirler. Çünkü travmalar, toplumsal olarak hep birlikte bu temsillerin gerçekleştirilebildiği, travmatik olayların ve yaşanan şeylerin konuşulabildiği, yasların tutulabildiği bir ortamda iyileşebilecektir.

Kendi toplumunun travmalarıyla yüzleşmek, yerleşmiş inanç, algı ve resmi ideolojinin temelden sorgulanmasıyla gerçekleşebilecek bir süreçtir. Filmlerdeki temsil ve söylemler ana akım düşünce biçimlerinin toplumda ve bireylerde kimliğin derinliklerine kadar işlediğini göstermektedir. Bu söylemler iktidar ve devletin resmi söylemleriyle

inşa edilmiş bir tarih kurgusunu oluştururken, sinemadaki çoğu temsilin de bu söylemlerden kurtulamayışı, tarihin ve belleğin yeniden inşasında sinemanın da ideolojinin yeniden üretimine katkıda bulunduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır. Resmi ideolojinin yeniden üretim konusunda önemli gördüğü bir nokta geçmişe dair olumsuz anıların ve ağır yaraların kurgulanması ve üzerlerinin örtülmesidir. Bu bağlamda travmatik olayları sadece ele almak bile ilk bakışta bir karşı geliş, bir yüzleşme çabası olarak görülebilir. Ancak bu yeterli bir çaba değildir. Türkiye'de toplumsal belleğin yeniden kurgulanmasında eleştirel ve sorgulayıcı filmlerin yapılabilmesinde bireyler ve toplum olarak yerleşmiş inanç ve ideolojilerin yeniden gözden geçirilmesi ve önce onlarla hesaplaşılması gereği açıktır. Son dönem Türkiye sinemasında bu çaba evet vardır, ancak henüz yeterli değildir. Travmalarla toplumsal olarak yüzleşme ve geçmişle hesaplaşma için daha fazla, daha eleştirel, daha gerçekçi film yapılmalı ve bunlar farklı biçemleri deneyerek eleştirel imge yaratmaya odaklanmalıdır.

## Kaynakça


Abisel, N. (1995) *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan.

— (2005) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix Kitap.

Adorno, T. W. (2007) *Kültür Endüstrisi*, çev. N. Ülner ve diğ., 2. basım, İstanbul: İletişim.

Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2010) *Aydınlanmanın diyalektiği*, çev. N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan, İstanbul: Kabalcı.

Agamben, G. (1999) *Tanık ve Arşiv, Auschwitz'den Artakalanlar*, çev. A. İ. Başgül, Ankara: Dipnot.

Ahmad, F. (2006) *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, çev. Y. Alogan, 5. basım, İstanbul: Kaynak.

— (2008) *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*, 3. basım, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Akçam, T. (2003) "Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler", *Milliyetçilik*, Gen. Yay. Yön.: M. Belge, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Cilt 4, İstanbul, s. 53-62.

Akgönül, S. (2007) *Türkiye Rumları, Ulus-Devlet Çağından Küreselleşme Çağına Bir Azınlığın Yok Oluş Süreci*, 2. basım, İstanbul: İletişim.

Akın, F. (2006) *Türkiye'de Azınlık Politikaları & 6-7 Eylül Olayları*, İstanbul: Kum Saati.

Akşin, S. (2002) *Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980*, İstanbul: Cem.

Aktar, A. (2008) *Varlık Vergisi ve "Türkleştirme" Politikaları*, 9. basım, İstanbul: İletişim.

Alexander, J. C. (2004) "Toward a Theory of Cultural Trauma", *Cultural Trauma and Collective Identity*, haz. Alexander, J. C, Eyerman, R. ve diğ., California: University of California Press, s. 1-31.

Altay, S. (1991) *Devrimler Ansiklopedisi*, Milliyet Yayınları.

Althusser, L. (2010) *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. A. Tümertekin, 4. basım, İstanbul: İthaki.

Aristoteles (2004) *Doğa Bilimleri Üzerine (Parva Naturalia)*, 2. basım, çev. E. Günçe, İstanbul: Yayınevi.

— (2010) *Poetika*, Ankara: Alter Yayıncılık.

Assmann, J. (2001) *Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama*

*ve Politik Kimlik*, çev. A. Tekin, İstanbul: Ayrıntı.

Atayman, V. (2004) *Şiddetin Mitolojisi*, İstanbul: Donkişot.

Baddeley, A. (1991) *Human Memory, Theory and Practice*, Londra ve Hove: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

Baker, U. (2010) *Kanaatlerden İmajlara, Duygular Sosyolojisine Doğru.* İstanbul: Birikim.

Balibar, E. (2007) "Ulus Biçimi Tarih ve İdeoloji", *Irk Ulus Sınıf, Belirsiz Kimlikler*, E. Balibar ve I. Wallerstein, çev. N. Ökten, İstanbul: Metis, s. 107-30.

Barash, J. A. (2007) "Belleğin Kaynakları", çev. Şeyda Öztürk, *Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız* (50), s. 11-21.

Barrett, M. (2004) *Marx'tan Foucault'ya İdeoloji*, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Doruk.

Batson-Savage, T. (2010) *Through The Eyes of Hollywood, Reading Representations of Jamaicans in American Cinema*, Small Axe: A Caribbean Journal of Critism: Duke University Press, Small Axe-32, Temmuz.

Batuş, G., Alver, F., Arık, B. ve diğ. (2011) *Kadife Karanlık II, Ayna Şövalyeleri: 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar*, İstanbul: Su.

Baumeister, R. F. ve Hastings, S. (1997) "Distorsions of Collective Memory: How Groups Flatter and Deceive Themselves", *Collective Memory of Political Events, Social Psychological Perspectives*, haz. J. W. Pennebaker, D. Paez, B. Rime. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.

Bayart, J-F. (1999) *Kimlik Yanılsaması*, çev. Mehmet Moralı, İstanbul: Metis.

Bazin, A. (2007) *Sinema Nedir?* çev. İ. Şener, İstanbul: İzdüşüm.

Belge, M. (1992) "Milliyetçilik Virüs İstilası Gibi", *Biz ve Onlar, Türkiye'de Etnik Ayrımcılık*, haz. Ş. Kılıç, İstanbul: Metis, s. 80-93.

Bennet, E. A. (2006) *Jung Aslında Ne Dedi?*, çev. Işıl Çobanlı. İstanbul: Say Yayınları.

Bergson, H. (2007) *Madde ve Bellek*, çev. I. Ergüden, Ankara: Dost Kitabevi.

Bilgin, N. (2007) *Kimlik İnşası*, Ankara: Aşina Kitaplar.

Brecht, B. (1997) *Epik Tiyatro*, çev. K. Şipal, İstanbul: Cem.

Butler, J. (2005) *Kırılgan Hayatlar, Yasın ve Şiddetin Gücü*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis.

Büker, S. (2000) *Kim Korkar Hain Hitchcock'tan*, Ankara: Öteki.

Canpolat, N. (2005) *Foucault, Kadife Karanlık, 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar*, haz. N. Rigel, G. Batuş ve diğ. 2. basım, İstanbul: Su.

Challaye, F. (1968) *Bütün Yönleriyle Freud ve Freud Doktrini*, çev. H. Özgü: İstanbul.

Comolli, J-L. ve Narboni, N. (2008) "Sinema/İdeoloji/Eleştiri", *Sinema Tarih/Kuram/Eleştiri*, haz. S. Büker, G. Topçu, çev. Mustafa Temiztaş, An-

kara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi.
Connerton, P. (1999) *Toplumlar Nasıl Anımsar*, çev. A. Şenel, İstanbul: Ayrıntı.
Corrigan, T. (2007) *Film Eleştirisi El Kitabı*, çev. A. Gürata, Ankara: Dipnot.
Dağtaş, B. (2005) "Modernleşmeyi Okumak: Ülkü Dergisi (1933-1938)", *Kültür ve İletişim* (8/2), s. 75-101.
Demirer, T. (2010) "(C)Ezaevlerine Dikkat!", www.kaldiracdergi.com/index 2.php?option=com_content&task=view&id=71 (Erişim tarihi: 21.05. 2012).
Draaisma, D. (2007) *Bellek Metaforları, Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*, çev. Gürol Koca, İstanbul: Metis.
Elsaesser, T. (2002) "One Train May Be Hiding Another: History, Memory, Identity and the Visual Image", *Topologies of Trauma, Esssays On the Limit of Knowledge and Memory*, haz. L. Belau ve P. Ramadanovic, New Yok: Other Press.
Eyerman, R. (2002) *Cultural Trauma*, ABD: Cambridge University Press.
Foucault, M. (2000) *Hapishanenin Doğuşu*, çev. M. A. Kılıçbay, 2. basım, Ankara: İmge Kitabevi.
— (2005) *Özne ve İktidar*, çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay, 2. basım, İstanbul: Ayrıntı.
Freud, S. (1986) *Yaşamım ve Psikanaliz*, çev. K. Şipal, İstanbul: Say.
— (2001) "Haz İlkesinin Ötesinde", *Haz İlkesinin Ötesinde - Ben ve İd* içinde, çev. Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul: Metis.
— (2002) *Metapsikoloji, Haz İlkesinin Ötesinde, Ego ve İd ve Diğer Çalışmaları*, çev. E. Kapkın ve A. T. Kapkın, İstanbul: Payel.
— (2011) *Ket Vurma Belirti ve Korku*, çev. Lütfi Yarbaş, 3. basım, İzmir: İlya.
Frijda, N. H. (1997) "Commemorating", *Collective Memory of Political Events. Social Psychological Perspectives*, haz. B. Pennebaker, D. Paez, B. Rime, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, s. 103-31.
Gökalp, Z. (1976) *Türkleşmek İslamlaşmak Çağdaşlaşmak ve Doğru Yol*, haz. Y. Çotuksöken, İstanbul: İnkılap ve Aka.
Göle, N. (1998) "Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, haz. S. Bozdoğan ve R. Kasaba, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. 70-81.
Göle, M. (2007) "Doğru Olmadığını Biliyorum Ama Öyle Hatırlıyorum", *Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız* (50), s. 23-30.
Gramsci, A. (1986) *Hapishane Defterleri*, çev. Adnan Cemgil, İstanbul: Belge.
Guiraud, P. (1984) *Anlambilim*, çev. B. Vardar, Ankara: Kuzey.
Güçhan, G. (1999) *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
Gündeş, S. (2003) *Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları*, İstanbul: İnkılâp.

Halbwachs, M. (1992) *On Collective Memory*, haz. L. A. Coser, Chicago: University of Chicago Press.

— (2007) "Kolektif Bellek ve Zaman", *Cogito,* "Bellek: Öncesiz, Sonrasız", Sayı: 50, s. 55-76, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hall, S. Lubley, B. Mclennan, G. (1985) *Siyaset ve İdeoloji: Gramsci*, çev. S. Emrealp, Ankara: Birey ve Toplum.

Hall, S. (1994) "İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü", *Medya, İktidar, İdeoloji*, haz. ve çev. M. Küçük, Ankara: Ark.

— (2002) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, haz. Stuart Hall, Sage Publications and Open University.

— (2002b) "İdeoloji ve İletişim Kuramı", çev. A. Gürata, *Medya Kültür Siyaset* içinde, haz. S. İrvan, 2. basım, Ankara: Alp.

Herman, J. (2007) *Travma ve İyileşme, Şiddetin Sonuçları Ev İçi İstismardan Siyasi Teröre*, çev. T. Tosun, İstanbul: Literatür.

Huyssen, A. (1999) *Alacakaranlık Anıları*, çev. K. Atakay, İstanbul: Metis.

Igartua, J. ve Paez, D. (1997) "Art and Remembering Traumatic Collective Events: The Case of The Spanish Civil War", *Collective Memory of Political Events, Social Psychological Perspectives*, haz. B. Pennebaker, D. Paez, B. Rime, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, s. 103-31.

Kaplan, E. A. ve B. Wang (2004) *Trauma and Cinema, Cross-Cultural Explorations,* Hong Kong: Hong Kong University Press.

Kaptanoğlu, C. (2000) "'Ben' Hayali, Ulusal Kimlik ve Travma", *Birikim*, Cilt 134-135, s. 87-91.

— (2008) *Mağdurlar Toplumla Birlikte İyileşecek*, www.yeniaktuel.com.tr/tur 108,166@2100.html (Erişim tarihi: 12.04.2012).

— (2009) "Travma, Toplumsal Yas ve Bağışlama", *Birikim*, Cilt 248, s. 32-36.

— (2010) "Birarada Tutulmak - Birarada yaşamak", *Toplum ve Bilim*, Sayı: 118, s. 235-244.

Kesal, E. (2013) "Sinema ve Bellek", www.ercankesal.com/sinema-ve-bellek/ (Erişim tarihi: 28.08.2015).

Kolker, R. (2011) *Film, Biçim ve Kültür*, haz. E. Yılmaz, çev. F. Ertınaz, A. Güney, ve diğ., Ankara: Deki.

Kracauer, S. (1974) *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press; Türkçesi: *Film Teorisi, Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis, 2015.

Lacey, N. (1998) *Image and Representation, Key Concepts In Media Studies*, Hampshire: Palgrave.

Margalit, A. (2002) *The Ethics of Memory*, ABD: Harward University Press.

Marx, L. (2006) "Cinema, Glamour, Atrocity: Narratives of Trauma", *Social*

*Dynamics*, 32:2. s. 22-49.

Mhando, M. ve Tomaselli (2009) "Film and Trauma: Africa Speaks to Itself Truth and Reconciliation Films", *Black Camera*, 1:1, s. 30-50.

Misztal, B. A. (2003) *Theories of Social Remembering*, Maidenhead, Philadelphia: Open University Press.

Nietzsche, F. (2009) *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine*, çev. N. Bozkurt, İstanbul: Say.

Nora, P (2006) *Hafıza Mekânları*, çev. M. E. Özcan, Ankara: Dost.

Norman, D. A. ve Rumelhart, D. E. (1970) "A System for Perception and Memory", *Models of Human Memory*, haz. D. A. Norman, New York: Academic Press.

Okutan, Ç. (2009) *Tek Parti Döneminde Azınlık Politikaları*, 2. basım, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Özön, N. (1972) *100 Soruda Sinema Sanatı*, İstanbul: Gerçek.

Paez, D., Basabe N. ve Gonzalez, J. L. (1997) "Social Processes and Collective Memory: A Cross-Cultural Approach to Remembering Political Events", *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives* içinde, Hazırlayanlar: James W. Pennebaker, Dario Paez ve Bernard Rimé, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, s. 146-175.

Parlak, K. (2000) "Kürtler, Türkiye ve Demokratik Yeniden Yapılanma İhtiyacı", *Birikim* (134-135), s. 118-22.

Parlette, S. (2003) *Zihin Aerobiği, Beyin Alıştırmaları Kitabı*, çev. A. Noyan, İstanbul: Morpa Kültür.

Pennebaker, J. W. ve Banasik B. L. (1997), "On the Creation and Maintenance of Collective Memories: History as Social Psychology', *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives* içinde, Hazırlayanlar: James W. Pennebaker, Dario Paez ve Bernard Rimé, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, s. 3-18.

Platon (tarihsiz) *Toplu Diyaloglar*, Ankara: Yargı Kitabevi.

Rapaport, H. (2002) "Representation, History, and Trauma: Abstract Art After 1945", *Topologies of Trauma, Esssays on the Limit of Knowledge and Memory*, haz. Linda Belau ve Petar Ramadanovic, New Yok: Other Press.

Refiğ, H. (2009) *Ulusal Sinema Kavgası*, 2. basım, İstanbul: Dergâh.

Roberts, A. C. (2011) *Coping with Post-Traumatic Stress Disorder: A Guide for Families*. North Carolina: McFarland&Company Inc., Publishers.

Robins, K. (1999) *İmaj, Görmenin Kültür ve Politikası*, çev. N. Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı.

Robins, K. ve Aksoy, A. (2000) "Deep Nation: Turkish Cinema Culture", *Cinema and Nation*, haz. M. Hjort - S. Mackenzie, Londra ve New York: Routledge, s. 203-22.

Roudometof, V. (2002) *Collective Memory, National Identity and Ethnic Con-*

*flict. Greece, Bulgaria and the Machedonian Question*, United States of America: Greenwood Publishing Group.

Russell, B. (2004) *Batı Felsefesi Tarihi III*, çev. M. Sencer, İstanbul: Say.

Ryan, M. (1988) "The Politics of Film: Discourse, Psychoanalysis, Ideology", *Marxism and The Interpretation of Culture*, haz. C. Nelson ve L. Grossberg, Urbana ve Chicago: University of Illinois Press.

Ryan, M. ve Kellner, D. (2010) *Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, çev. Elif Özsayar, 2. basım İstanbul: Ayrıntı.

Sancar, M. (2010) *Geçmişle Hesaplaşma, Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*, 3. basım, İstanbul: İletişim.

Scognamillo, G. (1998) *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı.

Serter, S. (2005) "Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Eskişehir Anadolu Üniversitesi.

Shiner, L. (2004) *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, çev. İ. Türkmen, İstanbul: Ayrıntı.

Shoemaker, P. ve Reese, S. D. (2002) "İdeolojinin Medya İçeriği Üzerindeki Etkisi", *Medya Kültür Siyaset* içinde, haz. S. İrvan, 2. basım, Ankara: Alp.

Shudson, M. (2007) "Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri", çev. Begüm Kovulmaz, *Cogito.* "Bellek: Öncesiz, Sonrasız", Sayı: 50, s. 179-99.

Smelser, N. J. (2004) "Psycological Trauma and Cultural Trauma", *Cultural Trauman and Collective Identity*, haz. J. C. Alexander, R. Eyerman ve diğ., California: University of California Press, s. 31-60.

Spivak. G. C. (2009) "Madun Konuşabilir mi?" *Methodos: Kuram ve Yöntem Kenarından*, haz. D. Hattatoğlu, G. Ertuğrul, İstanbul: Anahtar Kitaplar.

Suner, A. (2006) *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis.

Süalp, Z. T. Akbal (2004) *Zaman Mekân: Kuram ve Sinema*, İstanbul: Bağlam.

Teksoy, R. (2005) *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, İstanbul: Oğlak.

— (2007) *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, İstanbul: Oğlak.

Tuğal, C. (2006) "1915 Hatıraları ve Ermeni Kimliğinin İnşası", *Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye'nin Toplumsal Hafızası*, haz. E. Özyürek, İstanbul: İletişim.

Üskül, Z. (1997) *Siyaset ve Asker, Cumhuriyet Döneminde Sıkıyönetim Uygulamaları*, 2. basım, Ankara: İmge.

Üşür, S. S. (1997) *İdeolojinin Serüveni, Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*, Ankara: İmge.

Van Der Kolk, B. (2000) "Posttraumatic Stress Disorder and The Nature of Trauma", *Dialogues Clinical Neuroscience*, Mart 2000, 2(1): 7-22.

Wallerstein, I. (2007) "Halklığın İnşası: Irkçılık, Milliyetçilik ve Etniklik", *Irk Ulus Sınıf: Belirsiz Kimlikler*, E. Balibar ve I. Wallerstein, çev. N. Ökten, İstanbul: Metis, s. 89-106.

Walker, J. (2005) *Trauma, Cinema Documenting Incest and The Holocaust*, Berkeley ve Londra: University of California Press.
Wiegand, C. (2011) *Fransız Yeni Dalga Sineması*, çev. S. Güneri, İstanbul: Kalkedon.
Yazıcı, İ. (1996) *Kitle İletişiminde İmaj Kuramsal Bir Yaklaşım*, İstanbul: Bilim.
Yeğen, M. (1999) *Devlet Söyleminde Kürt Sorunu*, İstanbul: İletişim.
Yılmaz, E. (2008) "Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine", *Sinema İdeoloji Politika*, haz. B. Burak, Y. Ünal, S. Saliji, Ankara: Nirengikitap.
Yörük, Z. (2003) "Politik Psişe Olarak Türk Kimliği", *Milliyetçilik, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 4*, İstanbul: İletişim, s. 309-23.

## Sevcan Sönmez

# Filmlerle Hatırlamak

Bir toplumda siyasal baskı ve şiddet yaygınlaşmışsa, korku ve öteki leştirme toplumda belirgin bir biçimde önplandaysa, çoğunluk bunu normalleştirmiş ve iktidar bunu meşrulaştırmışsa, bunun kaynağı hemen her zaman, ciddi travmaların yaşandığı kirli bir geçmiştir. Bu geçmişin hayaletleri her an her yerde geziniyor: kalabalık meydanlarda, bayram günlerinde, büyük toplantılarda ya da sıradan günlük karşılaşmalarda...

Filmlerle hatırlamak, yüzleşmek, anlatmak, yasını tutmak, iyileşmek mümkün mü? Toplumsal travmaların sinemada konu olarak el alınması yeterli mi? Bu tür travmaların asla bireysel olmadığını akılda tutarak toplum olarak ne yapmalıyız? Toplum olarak üstümüze geçirilmiş deli gömleğinden, yerleşik inanç ve ideolojilerden kurtulmakta filmler bir imkân sunuyor mu?

Sevcan Sönmez bu incelemesiyle, travma temsili hakkındaki kuramsal literatürden de yararlanarak, son dönem Türkiye sinemasında bu yöndeki çabaları tek tek filmler üzerinden irdeliyor, travmalarla toplumsal olarak yüzleşebilmek için sinemadan ne bekleyebileceğimizi araştırıyor.

Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
ISBN-13: 978-605-316-003-8

9 786053 160038

Metis Yayınları
www.metiskitap.com