

**T.C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**  
**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

**EMİR KUSTURİCA SİNEMASINA YUGO-NOSTALJİK  
BAKIŞ: BİR MUCİZEDİR YAŞAMAK, YERALTI VE DOLLY  
BELL'İ ANIMSIYOR MUSUN? FİLMLERİNİN İNCELEMESİ**

**Simay YAYKIR**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**PROF.DR. AYTEKİN CAN**

**KONYA - 2021**

## ÖNSÖZ

Bu çalışma, artık var olmayan bir ülke olan Yugoslavya'nın çözülmeye başlaması ve parçalanması sürecini konu alan, Emir Kusturica filmlerin Yugo-Nostaljik perspektifle incelenmesini kapsamaktadır. Yugo-Nostalji denilen kavram, Yugoslavya'ya duyulan özlemin ve eleştirinin bir araya geldiği anlatıları ifade etmektedir. Nostalji kavramı sinema çalışmaları açısından popüler kavramlar arasında yer almaktadır. Ancak, bu kavramın yan grubu olarak tanımlanabilecek Yugo-Nostalji, yabancı literatürde yer alsa da, Türkçe literatürde oldukça nadir bir araştırma konusu olduğu dikkat çekmiştir. Mevcut incelemelerde ise filmlerin genel hatlarıyla incelendiğini veya az sayıda filmin incelendiği görülmüştür. Bu sebeple, Emir Kusturica'nın Yugoslavya'yı anlatan “Dolly Bell'i Anımsıyor musun?”, “Yeraltı” ve “Bir Mucizedir Yaşamak” filmlerini, sahne, olay ve diyaloglarıyla birlikte incelemek ve nostaljik unsurları detaylı bir şekilde ortaya koyma imkanı oluşmuştur. Filmleri, sinema yaklaşımları açısından farklı perspektif ve özelliklerle incelemek yerine, nostaljik ve travmatik unsurlar ve bu bağlamda verilen mesaj ve eleştiriler incelenerek, filmlerin kolaylıkla fark edilemeyecek detaylarına da inmek amaçlanmıştır. Dolayısıyla, inceleme içeriği bakımından oldukça fazla bilgi barındıran bir çalışma ortaya çıkmıştır. Emir Kusturica'nın filmleri ve Yugo-Nostaljik öğeler hakkında detaylı tespitlerin çalışmada yer alması, literatüre yeni veriler sunması açısından oldukça önemlidir.

Süreç içerisinde, tez çalışmasının ortaya çıkmasını sağlayan, maddi ve manevi destekler sunan pek çok insan bulunmaktadır. Öncelikle, hayatımın her anında bana öğretmenlik yapan, her içeriğimi okuyan, değerlendiren, okuduklarımı da benimle birlikte okuyan, benim için notlar alan, beni disipline eden, beni hiçbir zaman yanımdan ayırmayan ve yanımdan ayrılmayan, adaletli ve vicdanlı olmam için örnek davranışlar sergileyen ve öğütlerde bulunan sevgili babama; kendimi bu süreçte her zaman iyi hissetmemi sağlayan, ilgisini eksik etmeyen ve tez çalışmam için yardımcı olabilecek insanlarla beni bir araya getiren sevgili anneme; sürecimi takip edip benimle faydalı konuşmalar yapan, her zaman yanımda olan ağabeyime; yüksek lisansta danışmanım olduğunu öğrendiğimde çok mutlu olduğum, gerek lisans

döneminde gerekse yükse lisans döneminde beni her zaman anlayan ve her zaman yardımcı olan, pek çok bilgiyi öğrenmemi sağlayan, sinema faaliyetlerimi gerçekleştirilmeme olanak sağlayan, pek çok insanla ve pek çok önemli akademisyenle tanışmamı sağlayan, bilgilerini her zaman benimle paylaşan, sabırlı, güleryüzlü, anlayışlı hocam, tez danışmanım Prof. Dr. Aytekin Can'a; tüm süreçlerde benimle diyalog halinde kalan, beni dinleyen, bilgi birikimini benimle her zaman paylaşan, sohbetini ve samimiyetini esirgemeyen, Doç. Dr. Ramiz Gökbudak'a; lisans hayatımdan bu yana benimle her zaman özel olarak ilgilenen, görüşlerini benimle titizlikle paylaşan, mesleğimle ilgili fikirler veren, tez çalışmam boyunca düşüncelerini de ifade eden, derinlikli sohbetler ettiğim, her zaman aynı samimiyetle karşımda bulunduğum, güleryüzlü ve olumlu davranışlarıyla tanıdığım Doç. Dr. Mete Kazaz'a ve çalışmalarım boyunca bana desteği olan isimlerini zikredemediğim tüm hocalarıma, dostlarıma ve aile fertlerime çok teşekkür ederim.

Simay YAYKIR



**T. C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü**



|                   |                        |                                                                                                                                        |
|-------------------|------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Öğrencinin</b> | Adı Soyadı             | Simay YAYKIR                                                                                                                           |
|                   | Numarası               | 184223001004                                                                                                                           |
|                   | Ana Bilim / Bilim Dalı | Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinema                                                                                |
|                   | Programı               | Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>                                               |
|                   | Tez Danışmanı          | Prof. Dr. Aytekin Can                                                                                                                  |
|                   | Tezin Adı              | Emir Kusturica Sinemasına Yugo-Nostaljik Bakış: Bir Mucizedir Yaşamak, Yeraltı Ve Dolly Bell'i Anımsıyor Musun? Filmlerinin İncelemesi |

### ÖZET

Nostalji, bireyin geçmişe duyduğu özlem duygusu iken, travmalar bireyin geçmişte yaşadığı şok edici olaylardır. Balkan toplumu için ise bu şok edici olay şüphesiz Yugoslavya'nın dağılma hadisesidir. Yugoslavya coğrafyasında yaşanmış ve hala yaşanan bu durumu, nostalji ve travma ile harmanlanmış olan Yugo-Nostalji kavramı ile açıklamak mümkün olmuştur. Yugo-Nostalji, Yugoslavya Federal Sosyalist Cumhuriyetine duyulan özlemi ifade eder. Yugo-Nostalji kavramı ikili bir karşıtlık özelliği taşır. Özlem duygusunun yanında, acılarında yer aldığı eleştirel bir konumdan seslenir. Bu tez çalışması, Emir Kusturica'nın "Dolly Bell'i Anımsıyor musun?" "Yeraltı" ve "Bir Mucizedir Yaşamak" filmlerini Yugo-Nostalji ve Travma anlatısı içerisinde incelemekte, Yugo-Nostalji ve travma anlatısının filmlerde nasıl gerçekleştiğini ortaya çıkarmakta ve filmlerde yer alan nostaljik ve travmatik mesajlar ile bunlara ilişkin eleştirileri açıklamaktadır. Birinci bölümde, film çözümlemesinde yer alan kavramlar ve bu kavramların sinema ile olan ilişkisi anlatılmaktadır. İkinci bölümde, Yugoslavya'nın tarihsel gelişimi, sosyal ve ekonomik görünümü, Post-Yugoslav sineması konuları anlatılmakta, üçüncü bölümde ise filmdeki Yugo-Nostaljik dünyanın anlatımı, nostalji ve travma, üzerinden filmin çözümlemesi yapılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Nostalji, Yugo-Nostalji, Toplumsal Bellek, Travma, Post-Yugoslav Sineması, Emir Kusturica.



**T. C.**  
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü**



|            |                        |                                                                                                                                                 |
|------------|------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Öğrencinin | Adı Soyadı             | Simay YAYKIR                                                                                                                                    |
|            | Numarası               | 184223001004                                                                                                                                    |
|            | Ana Bilim / Bilim Dalı | Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinema                                                                                         |
|            | Programı               | Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/>                                                        |
|            | Tez Danışmanı          | Prof. Dr. Aytekin Can                                                                                                                           |
|            | Tezin İngilizce Adı    | Yugo-Nostalgic Perspective To The Emir Kusturica Cinema: Analysis Of “Life Is A Miracle”, “Underground” And “Do You Remember Dolly Bell?” Films |

### ABSTRACT

While nostalgia is an individual's sense of longing for the past, traumas are shocking events that the individual has experienced in the past. For the Balkan community, this shocking event is undoubtedly the disintegration of Yugoslavia. It was possible to explain this situation, which was experienced in the geography of Yugoslavia and is still experienced, with the concept of Yugo-Nostalgia, which is blended with nostalgia and trauma. Yugo Nostalgia refers to the yearning for the Federal Socialist Republic of Yugoslavia. The concept of Yugo-Nostalgia has a dual contrast. Besides the feeling of longing, it calls from a critical position in which it takes part in its suffering. This thesis examines the films of Emir Kusturica, “*Do You Remember Dolly Bell?*” “*Underground*” and “*Life is a Miracle*” within the Yugo-Nostalgia and Trauma narrative, reveals how the Yugo-Nostalgia and trauma narrative is realized in the films, and explains the nostalgic and traumatic messages in the films and their criticisms. In the first part of the thesis, the concepts in film analysis and the relationship between these concepts and cinema are explained. In the second part of the thesis, the historical development of Yugoslavia, its social, economic view, and Post-Yugoslav cinema topics are explained; in the third part, the Yugo-Nostalgic world is narrated; through nostalgia and trauma the film is analyzed.

**Key Words:** Nostalgia, Yugo-Nostalgia, Trauma, Post-Yugoslav Cinema, Emir Kusturica.

## İÇİNDEKİLER

|                             |      |
|-----------------------------|------|
| ÖNSÖZ .....                 | i    |
| ÖZET .....                  | iii  |
| ABSTRACT.....               | iv   |
| İÇİNDEKİLER .....           | v    |
| ŞEKİLLER LİSTESİ .....      | viii |
| KISALTMALAR LİSTESİ.....    | xi   |
| GİRİŞ .....                 | xii  |
| 1.ARAŞTIRMANIN KONUSU ..... | xii  |
| 2.AMAÇ .....                | xii  |
| 3.ÖNEM .....                | xiii |
| 4.VARSAYIMLAR .....         | xiii |
| 5.SINIRLILIKLAR .....       | xiii |
| 7.EVREN VE ÖRNEKLEM .....   | xiii |
| 8.TANIMLAR .....            | xiv  |
| 9.YÖNTEM .....              | xvi  |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### NOSTALJİ, TRAVMA, TOPLUMSAL BELLEK VE TEMSİL

|                                                      |    |
|------------------------------------------------------|----|
| 1.1. Nostalji Kavramı ve Sinema .....                | 1  |
| 1.2. Toplumsal Bellek, Travma Kavramı ve Sinema..... | 5  |
| 1.3. Sinemada Temsil.....                            | 10 |
| 1.3.1. İdeoloji ve Sinemada Temsili.....             | 15 |
| 1.3.2. Söylem ve Sinemada Temsili .....              | 20 |
| 1.3.3. Tarih ve Sinemada Temsili .....               | 23 |

## İKİNCİ BÖLÜM

### YUGO-NOSTALJİ, POST YUGOSLAV SİNEMASI VE YUGOSLAVYA’NIN GENEL DURUMU

|                                                 |    |
|-------------------------------------------------|----|
| 2.1. Yugoslav Tarihine ve Kültürüne Bakış ..... | 27 |
| 2.2. Yugoslavya’nın Ekonomik Görünümü .....     | 30 |

|                                               |    |
|-----------------------------------------------|----|
| 2.3. Yugoslavya'nın Son Dönemi Hakkında ..... | 32 |
| 2.4. Yugoslavya'nın Dağılması .....           | 35 |
| 2.5. Post-Yugoslav Sineması .....             | 41 |
| 2.6. Yugo-Nostalji.....                       | 44 |

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### EMİR KUSTURİCA SİNEMASINA YUGO-NOSTALJİK BAKIŞ: BİR MUCİZEDİR YAŞAMAK, YERALTI VE DOLLY BELL'İ ANIMSİYOR MUSUN? FİLMLERİNİN İNCELEMESİ

|                                                          |     |
|----------------------------------------------------------|-----|
| 3.1. Emir Kusturica ve Sineması .....                    | 47  |
| 3.2.Yugo Nostalji Bağlamında Filmlerin İncelemeleri..... | 51  |
| 3.2.1. Dolly Bell'i Anımsıyor musun? (1981) Filmi.....   | 53  |
| 3.2.1.1. Filmin Künyesi ve Posterı .....                 | 54  |
| 3.2.1.2. Filmin Hikâyesi .....                           | 55  |
| 3.2.1.3. Filmin Karakterleri .....                       | 55  |
| 3.2.1.4. Filmin Mekânları .....                          | 58  |
| 3.2.1.5. Filmin Yugo-Nostalji Açısından İncelemesi ..... | 59  |
| 3.2.1.5.1.Yugo-Nostaljik ve Travmatik Temsiller .....    | 60  |
| 3.2.1.5.2. Söylem Çözümlemeleri ve Değerlendirmeler..... | 68  |
| 3.2.2. Yeraltı (1995) Filmi .....                        | 87  |
| 3.2.2.1. Filmin Künyesi ve Posterı .....                 | 89  |
| 3.2.2.2. Filmin Hikâyesi .....                           | 90  |
| 3.2.2.3. Filmin Karakterleri .....                       | 91  |
| 3.2.2.4. Filmin Mekânları .....                          | 93  |
| 3.2.2.5. Filmin Yugo-Nostalji Açısından İncelemesi ..... | 95  |
| 3.2.2.5.1.Yugo-Nostaljik ve Travmatik Temsiller .....    | 96  |
| 3.2.2.5.2. Söylem Çözümlemeleri ve Değerlendirmeler..... | 100 |
| 3.2.3. Bir Mucizedir Yaşamak (2004) Filmi .....          | 123 |
| 3.2.3.1. Filmin Künyesi ve Posterı .....                 | 125 |
| 3.2.3.2. Filmin Hikâyesi .....                           | 125 |

|                                                           |            |
|-----------------------------------------------------------|------------|
| 3.2.3.3. Filmin Karakterleri .....                        | 126        |
| 3.2.3.4. Filmin Mekânları .....                           | 128        |
| 3.2.3.5. Filmin Yugo-Nostalji Açısından İncelemesi .....  | 129        |
| 3.2.3.5.1. Yugo-Nostaljik ve Travmatik Temsiller .....    | 130        |
| 3.2.3.5.2. Söylem Çözümlemeleri ve Değerlendirmeler ..... | 133        |
| <b>SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>                             | <b>148</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b>                                      | <b>155</b> |



## ŞEKİLLER LİSTESİ

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil-1: Yugoslavya'nın 1991 Yılına Ait Etnik Haritası.....                 | 28 |
| Şekil-2: Yugoslavya Sonrası Balkan Siyasi Haritası.....                     | 41 |
| Şekil-3: Emir Kusturica .....                                               | 48 |
| Şekil-4: “Dolly Bell’i Anımsıyor musun?” Film Posterleri.....               | 54 |
| Şekil-5: Dino.....                                                          | 56 |
| Şekil-6: Maho .....                                                         | 56 |
| Şekil-7: Sena .....                                                         | 56 |
| Şekil-8: Enişte.....                                                        | 56 |
| Şekil-9: Kerim.....                                                         | 57 |
| Şekil-10: Midho .....                                                       | 57 |
| Şekil-11: Dolly Bell .....                                                  | 58 |
| Şekil-12: Sintor .....                                                      | 58 |
| Şekil-13: Dino’nun Mekânı .....                                             | 59 |
| Şekil-14: Maho’nun Evi.....                                                 | 59 |
| Şekil-15: Kerim’in Dino’yu Sigara İçerken Yakalayıp Tokatladığı Sahne ..... | 70 |
| Şekil-16: Maho’nun Yağmurda Islandığı Sahne .....                           | 74 |
| Şekil-17: “Avrupa Geceleri” İsimli Filmden Kareler .....                    | 78 |
| Şekil-18: Dino’nun Dolly Bell’in Peruğunu Çıkarma Sahnesi.....              | 82 |
| Şekil-19: Dino’nun Sintor ile Kavga Ettiği Sahne.....                       | 83 |
| Şekil-20: Maho’nun Ölümü Sonrası Dua .....                                  | 86 |
| Şekil-21: Enişte’nin Maho’yu Görmesi .....                                  | 86 |
| Şekil-22:Enişte’nin Maho’yu Kaldırması.....                                 | 86 |
| Şekil-23: Midho’nun Bisiklete Bakışı .....                                  | 86 |
| Şekil-24: “Yeraltı” Film Posterleri .....                                   | 89 |
| Şekil-25: Marco .....                                                       | 91 |
| Şekil-26: Blackie.....                                                      | 91 |
| Şekil-27: Natalija .....                                                    | 92 |
| Şekil-28: Franz.....                                                        | 92 |
| Şekil-29: Yvan .....                                                        | 93 |
| Şekil-30: Soni .....                                                        | 93 |

|                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil-31: Yeraltı Mahzeni.....                                                  | 94  |
| Şekil-32: Yeraltı Tünelleri.....                                                | 94  |
| Şekil-33: Marco'nun Evi .....                                                   | 94  |
| Şekil-34: 1941 Belgrad Şehri.....                                               | 94  |
| Şekil-35: 1992 Berlin.....                                                      | 95  |
| Şekil-36: 1992 Yugoslavya'da Bir Kilise .....                                   | 95  |
| Şekil-37: Filmin Giriş Sahnesindeki Orkestra .....                              | 100 |
| Şekil-38: Yvan ve "Lupa Romana" Heykeli.....                                    | 102 |
| Şekil-39: Opera Binası Enkazı ve Tabelalar .....                                | 104 |
| Şekil-40: Alman Parlamento Binası Önünden Yeraltı Tünellerine İniş Sahnesi..... | 105 |
| Şekil-41: Beyaz At.....                                                         | 107 |
| Şekil-42: Uçan Beyaz Kaz .....                                                  | 107 |
| Şekil-43: Blackie'nin Paltoyla Koşması .....                                    | 109 |
| Şekil-44: Blackie'nin Heykele Başını Vurması.....                               | 109 |
| Şekil-45: Hayvanların Sudan Karaya Çıkması .....                                | 111 |
| Şekil-46: Karanın Parçalanması.....                                             | 111 |
| Şekil-47: "Kurtacı Şiddet Öyküsü"nün Yer Aldığı Sahneler .....                  | 113 |
| Şekil-48: Marco'nun Para Sayması .....                                          | 115 |
| Şekil-49: Marco'nun Silah Pazarlığı.....                                        | 115 |
| Şekil-50: Marco'nun Tito ile Tokalaşması .....                                  | 117 |
| Şekil-51: Yugoslav Arabaları .....                                              | 117 |
| Şekil-52: Soni'nin Tank Sahnesi .....                                           | 121 |
| Şekil-53: Nazi Üniformalı Oyuncular.....                                        | 121 |
| Şekil-54: "Bir Mucizedir Yaşamak" Film Posterı .....                            | 125 |
| Şekil-55: Luka.....                                                             | 126 |
| Şekil-56: Sabaha .....                                                          | 126 |
| Şekil-57: Jadranka.....                                                         | 127 |
| Şekil-58: Milos .....                                                           | 127 |
| Şekil-59: Filipovic .....                                                       | 127 |
| Şekil-60: Belediye Başkanı.....                                                 | 127 |
| Şekil-61: Luka'nın ev ve İstasyon .....                                         | 128 |

|                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil-62: Filmde Yer Alan Demiryolu .....                                       | 128 |
| Şekil-63: Filmin Başında Postacının Drezin Sürmesi ve Arkada Koyun Sürüsü ..... | 134 |
| Şekil-64: Belediye Başkanının Vurulduktan Sonra Trompete Üflemesi.....          | 136 |
| Şekil-65: Jadranka ve Antrenörün Konuşma Sahnesi.....                           | 138 |
| Şekil-66: Futbol Maçında Çıkan Arbede .....                                     | 139 |
| Şekil-67: Luka'nın Arabadan Bozma Ray Üzerinde Giden Aracı .....                | 141 |
| Şekil-68: Postacının Eşeğin Kulağına Sihirli Kelimeyi Söylemesi .....           | 143 |
| Şekil-69: Luka, Yüzbaşı Aleksic ve Askerleri Filipovic'i İzlerken.....          | 145 |
| Şekil-70: Filmin Mutlu Sonla Biten Tünel Sahnesi.....                           | 146 |



**KISALTMALAR LİSTESİ**

|      |                                          |
|------|------------------------------------------|
| AB   | : Avrupa Birliği                         |
| ABD  | : Amerika Birleşik Devletleri            |
| AP   | : Associated Press                       |
| AT   | : Avrupa Topluluğu                       |
| BM   | : Bileşmiş Milletler                     |
| MSB  | : Milli Savunma Bakanlığı                |
| NATO | : Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü       |
| IFOR | : Implementation Force                   |
| SFOR | : Stabilization Force                    |
| YFSC | : Yugoslav Federal Sosyalist Cumhuriyeti |

## GİRİŞ

### 1.ARAŞTIRMANIN KONUSU

Kitle iletişim araçlarından olan sinema, travmaların aktarımı ve nostaljinin üretimi konusunda işlevseldir. Nostalji, insanların geçmişe duyduğu özlem duygusu, travmalar ise insanların geçmişte yaşadığı şok edici olaylardır. Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti'nin dağılması Balkan toplumu için şüphesiz şok edici bir olaydır. Yaşanılan tüm kötü olaylara rağmen, yaşayanlarının bir şekilde özlem duyduğu bu yıkılmış ülke, savaş dönemi ve öncesinde birçok travmatik olaya tanıklık etmiştir. Balkanlarda yaşanmış ve hala yaşanan bu travmatik durumun Yugo-Nostalji kavramı ile açıklanması mümkün olmuştur. Yugo-Nostalji, Yugoslavya Federal Sosyalist Cumhuriyetine duyulan özlemi ifade eder. Ancak bu klasik nostalji kavramındaki özleminden ayrılmaktadır. Yugo-Nostalji kavramı ikili bir karşıtlık (paradoksal) özelliği taşır. Özlem duygusuyla birlikte acılarında yer aldığı eleştirel bir konumdan seslenir.

Yugo-Nostalji örneklerinin yer aldığı Post-Yugoslav sinemasının, en önemli yönetmenlerinden birisi Emir Kusturica'dır. Yönetmenliğe, nostaljik bir dünyayı anlatan filmleriyle adım atmıştır. Ancak onun filmlerinde nostalji dünyasını Yugoslavya oluşturmaktadır.

Bu çalışmada, Emir Kusturica'nın "Dolly Bell'i Anımsıyor musun?" (Do You Remember Dolly Bell?), "Yeraltı" (Underground) ve "Bir Mucizedir Yaşamak" (Life is a Miracle) filmlerinde Yugo-Nostalji ve bağlamındaki travma kavramı, söylem, metaforik ve metonimik analizler doğrultusunda incelenecektir. Bu bağlamdan hareketle, Emir Kusturica'nın söz konusu filmlerinde yer alan, sosyal, kültürel ve toplumsal koşullar ve mesajlar ortaya konulacaktır.

### 2.AMAÇ

Çalışmanın temel amacı; yönetmen Emir Kusturica'nın, "Dolly Bell'i Anımsıyor musun?", "Yeraltı" ve "Bir Mucizedir Yaşamak" isimli filmlerinin Yugo-Nostalji dünyasını ortaya koymak, bu kapsamda film içerisinde yer alan nostaljik ve

travmatik unsurları, verilen mesajları, metafor ve metonimleri belirlemektir. Bunun yanı sıra, nostalji ve travma kavramlarıyla bağlantılı olan modernizm ve öteki kavramlarının filmde nasıl işlendiğini incelemek, çalışmanın yan amacını oluşturmaktadır.

### **3.ÖNEM**

Yugo-Nostalji kavramı ile ilgili akademik çalışmalar literatürde yer alsa da, Emir Kusturica filmlerinin kapsamlı incelemelerine Türkçe literatürde rastlanmamıştır. Bu kapsamda Emir Kusturica filmlerinin, karakterler, olaylar, diyaloglar, metafor ve metonimler üzerinden Yugo-Nostalji ve Travmalara yönelik incelemeleri, Emir Kusturica filmlerinde yer alan belirgin mesajların detaylıca ortaya konulması ve alana katkı oluşturmaları çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

### **4.VARSAYIMLAR**

Bu çalışmanın varsayımı; Yugoslav Federal Sosyalist Cumhuriyetin’de var olmuş etnik, kültürel ve dinsel yapının Post-Yugoslav sinemasında etkilerinin olduğudur. İkinci varsayımı; incelenen her üç filmde, Post-Yugoslav sineması kapsamı içinde yer aldığı görüşüdür. Çalışmanın üçüncü varsayımı ise; Emir Kusturica sinemasında Yugo-Nostalji ve travma kavramının etkili olduğu görüşüdür.

### **5.SINIRLILIKLAR**

Bu çalışma, Emir Kusturica’nın “Dolly Bell’i Anımsıyor musun?”, “Yeraltı” ve “Bir Mucizedir Yaşamak” filmlerinde Yugo-Nostalji ve Travma unsurlarının yorumlanarak incelenmesi ile sınırlıdır. Yugo-Nostalji unsurlarına yer verilirken, filmlerde yer alan eleştirel mesajlara ve destekleyici kavramlara da yer verilmektedir.

### **6.EVREN VE ÖRNEKLEM**

Çalışmanın evreni, Post-Yugoslav sinemasında Yugo-Nostaljik ve Travmatik temsillere yer verilen Emir Kusturica’nın, birbirini tarihsel gelişim sırasıyla izleyen filmlerini kapsamaktadır. Çalışma, bu kapsamda, Yugoslavya’nın çözülme ve parçalanma aşamasını barındıran sinema filmlerinden oluşmaktadır. Çalışmanın örnekleme ise Emir Kusturica’nın Yugo-Nostalji açısından Türkçe Literatürde henüz

incelenmemiş “Dolly Bell’i Anımsıyor musun?” (1981), “Yeraltı” (1995) ve “Bir Mucizedir Yaşamak” (2004) filmlerinden oluşmaktadır. Söz konusu filmler amaçlı örnekleme ile seçilmiştir. Çekim tarihleri farklı olan bu üç film, Yugo-Nostaljik ve Travmatik temsilde açığa çıkan görsel ve söylemsel öğeler kapsamında incelemeye alınmıştır.

## 7.TANIMLAR

Nostalji: Nostalji kelimesi, antik Yunancaya ait köklerden gelen bir kelime olmasına karşın, kökeni de anlamı gibi nostaljiktir. Johannes Hofer’in 17. Yüzyıl sonlarında bir tıp tezinde kullandığı bu kavram ilk olarak “kişinin kendi memleketine geri dönme arzusundan kaynaklanan üzgün ruh halini tanımlama” şeklinde açıklanmıştır. Daha sonraları nostalji kavramına yeni açıklamalar getirilmiş olsa da, ilk olarak tıp alanında geçen bu tanımda ve kökeninde dahi bireyin duyduğu özleme yönelik bir vurgu söz konusudur (-nostos: eve dönüş, -algia: özlem). Nostalji bir şeyleri kaybetmenin ve yer değiştirmenin duygusudur. Dolaylı olarak nostalji, modernizmin getirdiği yenilikler karşısında modern bireyin kronik sorunu olarak görülebilir. Benzer şekilde Boym, nostaljiyi tedavi edilemeyen modernlik durumu olarak tanımlamıştır (Boym, 2009, s. 14,25).

Yugo-Nostalji: Yugoslavya Federal Sosyalist Cumhuriyet’ine duyulan özlemi işaret etmektedir. Ancak bu özlem, klasik nostalji kavramından ayrılmaktadır. Sinema’nın diğer tarihi yapımlarında sözü geçen nostalji kavramı, geçmiş hakkında bir özlem duygusu çağrıştırırken, Yugo-Nostalji, özlem duygusunun yanında, acılarında yer aldığı eleştirel bir konumdan seslenir. Yugo-Nostaljinin yer aldığı konum, karıştıklıkların ve siyasi söylemlerin yoğun anlatıldığı sembolik bir dünyadır. Yugo-Nostaljide genellikle, eski Yugoslavya’ya ait özellikler reddedilmekte veya küçümsenmektedir. Bu bağlamda, Yugo-Nostalji kavramı Lindstorm’a göre ikili bir karışıklık (paradoksal) özelliği taşır. (Aktaran: Uysal 2016, s. 120-121).

Post-Yugoslav Sineması: YFSC’den dağılan milletlerin, Yugoslavya dönemine ait olayları vurgulayan anlatılara sahip bir sinemasıdır.

Travma: Ciddi fiziksel yaralanma ve kazalara bağılı olarak yaşanan bir şok durumudur (Margalit, 2004, s. 125). Fakat bu terim ruhsal durumları da belirtmek amacıyla psikanalizde de kullanılmaktadır. Sinema alanını ilgilendiren ve psikanalitik anlamda kullanılan travma ise benzer olarak, duygusal yaralanmaların sebep olduğu şok anlamına gelir. Duygusal travmalar, fiziksel travmanın aksine zihinsel ve kalıcı izler bırakır (Sönmez, 2012, s. 18).

Freud, travmatik olayları, yaşama yönelik risk taşıyan işler sırasında oluşan kazalar, ağır iş kazaları veya savaş gibi büyük yıkıcı olaylar sonucu ortaya çıkan duygu durumu olarak tanımlar. Bu durumlar kişi için beklenmedik bir durum olarak ya da savaş gibi zedelenmeye bağılı olaylarda dehşet verici veya korkunç olaylar olarak algılanır. Ancak, dehşet durumu Freud'a göre farklı bir durumdur. Burada kişinin iş kazalarından farklı olarak, hiç görmediği, karşılaşmadığı ve beklemediği bir durum söz konusudur. Bu sebeple karşılaşılan durum kişide dehşet uyandırarak, onda büyük etkiler bırakan bir travma haline dönüşür (Freud, 1986, s. 187).

Bellek: Bellek, geçmişle ilgili bilgilerin akılda tutulmasını sağlamak ve geçmiş olayları saklamamıza yardımcı olmak gibi bir işleve sahiptir. (Boyer ve Wertsch 2015, s. 5). Svetlana Boym ise, belleği “düşünsel nostalji” olarak niteler ve belleğin, eve dönüşü sonsuza dek erteleyerek, ayrıntıları ve hatırlamaları dikkate alan bireysel anlatılara yöneldiğini söyler (Boym, 2009, s. 88). Bu bağlamda belleğin, geçmişte belli olayları yaşayanların söylemleri üzerinden bugüne taşınan gerçek olaylardan oluştuğu ve yaşanmışlığı temel aldığı anlaşılmaktadır. Ancak bu noktada bellek ve tarih birbirinden ayrılmalıdır.

Toplumsal Bellek: Birey bir parçası olduğu grubun, topluluğun yaşantısı, deneyimleri, birikimi, olayları ve tarihi ile etkileşim içinde varlığını sürdürmektedir. İnsanlar toplumsal hareketlerle, gündelik yaşam içerisindeki varlıklarıyla toplumsal belleğin deposuna çeşitli malzemeleri eklerler. Halbwachs, toplumsal belleği kişinin kendi varoluşunun dışında bir grup ya da toplulukla olan ilişkisi ve bu ilişkiden ortaya çıkan bakış açısı, ortak değerler ile oluşan bir bellek ve hatırlama biçimi olarak tanımlamıştır (Assman, 2015, s. 52).

Pennebaker ve Banasik, toplumsal belleğin insan hayatının uzun vadedeki önemli değişimlerini temsil eden olayları kapsadığını ancak bu olayların zihinde biçimlendirilmiş bir şekilde korunduğundan bahsetmektedir. Toplumsal belleğin özelliği toplumun oluşturduğu ortak bir bellek olmasıdır. (Aktaran: Sönmez, 2012, s. 30).

## 8.YÖNTEM

Literatür taraması ile kuramsal boyutu oluşturulacak çalışmada yer alan filmler incelenirken Nitel yaklaşım benimsenmiştir. Bu bağlamda film, söylem analizi ve Ryan ve Kellner'in metaforik ve metonimik incelemesi üzerinden ele alınmaktadır. Nitel yaklaşımla yapılan film çözümlemesi, bir filmdeki konunun içeriğinin toplumsal hayat ile bağının karşılaştırmalı bir şekilde incelenmesi demektir. (Kalkan, 1992, s. 18). Söylem analizi, konuşma ve metinler ile ortaya çıkan anlamlar ile ilgilenen, dilin incelendiği bir araştırma yöntemidir. Burada sözü edilen dil ise, basit sözdizimsel ifadelerin ötesinde, mesajın altında yatan anlamı ve içeriği incelemeyi gerektirir (Çelik ve Ekşi, 2008, s. 99,105). Film ve toplumsal tarih arasındaki ilişki, Ryan ve Kellner'a göre bir söylemsel şifreleme sürecidir. Bu yaklaşım ile sinemada yer alan temsillerle toplumsal hayatın yapı ve biçimini belirleyen temsiller arasındaki bağlantıları vurgulamak amaçlanır. Toplumsal sistem ise, hayatın zenginliklerini ve biçimini oluşturan söylemlerden meydana gelir. Filmler, toplumsal hayatta yer alan söylemleri, şifreleyerek sinemasal anlatı içerisinde sunar. Bu toplumsal hayat içerisinde ise ideolojilerde barınır. İdeoloji temel olarak, hayatı toplumsal gerçekliğin inşasıyla bağlantılı olarak yansıtan metaforik bir yöntemdir. *“Metaforlar bir imgenin üzerine ideal ya da yüksek bir anlam yüklerler”*. Metonimiler ise somut anlamda sözcüklerin gerçek anlamıyla bağlantılı bir parçasını temsil etmesidir (Ryan ve Kellner, 2016, s. 35-39). Dolayısıyla, film incelemesi yapılırken ortaya çıkan, ifade edilemeyen, ancak toplumsal yaşam ve ideolojilerle bağlantılı benzerlik ve ilişkileri açıklamak için Ryan ve Kellner'ın incelemesi kullanılmaktadır. Söz konusu çözümleme ve analiz türleri ile incelenmesi yapılan filmler, Yugo-Nostalji perspektifinde, içerisinde yer alan nostaljik unsurlar, nostaljik mesajlar, travmatik olaylar ve travmaya dair anlatılar açığa çıkarılmaktadır. Bunun dışında, nostaljik ve

travmatik anlatının yan unsurlarını oluşturabilecek modernizm ve öteki gibi kavramlar da ana perspektifi destekleyici olması amacıyla incelenmektedir.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### NOSTALJİ, TRAVMA, TOPLUMSAL BELLEK VE TEMSİL

#### 1.1. NOSTALJİ KAVRAMI VE SİNEMA

Nostalji kelimesi, antik Yunancaya ait köklerden gelen bir kelime olmasına karşın, kökeni de anlamı gibi nostaljiktir. Johannes Hofer'in 17. Yüzyıl sonlarında bir tıp tezinde kullandığı bu kavram ilk olarak *"kişinin kendi memleketine geri dönme arzusundan kaynaklanan üzgün ruh halini tanımlama"* şeklinde açıklanmıştır. Daha sonraları nostalji kavramına yeni açıklamalar getirilmiş olsa da, ilk olarak tıp alanında geçen bu tanımda ve kökeninde dahi bireyin duyduğu özleme yönelik bir vurgu söz konusudur (-nostos: eve dönüş, -algia: özlem). Nostalji bir şeyleri kaybetmenin ve yer değiştirmenin duygusudur. Dolaylı olarak nostalji, modernizmin getirdiği yenilikler karşısında modern bireyin kronik sorunu olarak görülebilir. Benzer şekilde Boym, nostaljiyi tedavi edilemeyen modernlik durumu olarak tanımlamıştır (Boym,2009, s. 14-25).

Cassin ise nostalji kavramını, yalnızca eve dönüş veya sıra hasreti olarak görmemekte, mitolojik anlatılarla desteklediği *"köklenmek ve kökünden sökülme"* olarak yorumlamaktadır. Cassin, nostalji kavramının bir kurgu olduğunu, insana sevimli gelen, yayılmacı bir kültür unsuru olduğunu ifade etmektedir. Cassin Nostaljiyi: *"Hem insanın uzakta olduğunda çektiği eziyet hem de geri dönmek için katlanılan sıkıntılar"* olarak tanımlamaktadır (Cassin, 2018, s. 16).

Ümer'e göre nostalji imkansızlığa bir vurgudur. Nostaljik deneyimi ise, bireyin hangi konuda arayışı olursa olsun, yaşamanına bir parantez açmak olarak görmektedir. Ümer, Cassin'in nostalji tanımındaki "sıkıntı" "eziyet" gibi tanımlamalarla ilgili nostalji kavramına yönelik bazı sorular sormaktadır. *"Hissedilen acı neyin acısıdır?"* Bu soruya cevap olarak ise Ümer, kişinin geçmişine baktığında karşılaştığı gerçekle, kişinin zihnindeki geçmişin farklılığında doğan acı olduğunu söylemektedir. Her ne kadar geçmiş öyle olmasa da, onu zihnimizde bir arzu nesnesi olarak var ettiğimizden, orada bulacağımız şeyin, arzu ettiğimiz şeyler

olduğuna dair dūřünceler sonucunda geçmişe bakıldığında, bu arzu nesnesinin olmama durumu acıyı doğurmaktadır. Ümer, ortaya çıkan acıyı hafifletmek için imgelerden faydalanıldığını söylemektedir. Ona göre imgeler bir yansıma değildir. İmgeler olmayan bir řeyi var etmektedir. Bu geçmiş imgesini var eden araçlardan birisi hiç şüpheşiz kitle iletişim araçları ve onun bir parçası olan sinemadır (Ümer, 2019, s. 590).

Yukarıdaki tanımlamalardan hareketle, modernlik kavramına kısa bir açıklama getirmek gerekir. Modernlik, modernleşmeye verilen bir tepkidir. Modernleřme denilen kavram ise, sanayi ve teknolojik ilerlemeye yönelik toplumsal bir faaliyettir. Modernleřme faaliyetlerinde eski ve işlevsiz olanın yerine yenisini getirme anlayışı söz konusudur. Bu faaliyetler ise sonuç olarak modernliği ve modern bireyi ortaya çıkarmaktadır. Ancak Boym'un ifade ettiği gibi modernizm eleştirel bir kavramdır (Boym, 2009, s. 47). Modernliđin tüm mücadelesinin altında yatan temel etken, travmaları ortadan kaldırma isteğidir. İnsanlık geleceğe doğru adım atarken, kendisini bekleyen yaşamı değil, geçmişin izleri ve geleneksel olandan uzaklaşma dürtüsüyle hareket etmektedir. Modern birey bu sürece ise melankoli ve kaygılı bir ruh hali ile devam eder. Çünkü modernliği oluşturular, geçmişin ortadan kalktığına ve bir şeyleri yitirdiklerine şahit olurken, bir yandan geleceğin anlam dünyasını nasıl kuracaklarını dūřünmeye başlar (Ümer, 2019). Buradan hareketle bireyin, kayıp zamanın ve mekânın derin bir özlemi içerisinde olduğu; dolayısıyla modern bireyin, deneyimlerini ve geleneksel olanı yitirdiği dūřüncesiyle mutsuz bireyler haline dōnuřtüđu sonucuna ulaşılabilir. Burada ortaya çıkan melankoli hali ve özlem, nostalji kavramına işaret etmektedir.

Dolayısıyla modernizmin yıkıcılığı sonucu, günümüzde var olmayan ölkelerin hayatta olan, ölkelerini terk etmek zorunda kalan insanların içerisinde bulunduğu ruh hali nostalji kavramı ile açıklanabilir. Nostalji kavramı geçmişe duyulan özlemi çağrıştırır da bunun yanında; yabancı dūřmanlıđı, öfke ve korku gibi duyguları da içinde barındırır (Boym, 2009, s. 14). Nostalji daha geniş bir kapsamda, kapitalizmin yarattığı yabancılaşma ve tarihsel belleğe yönelik bir yetersizlik durumu olarak tanımlanır (Jameson, 1997, s. 25). Özetle, nostaljinin modern bireyin kronik ve

düzeltilmeye çalıştığı bir problem ve kapitalizmin bireyler üzerindeki bir yan etkisi olduğu anlaşılmaktadır.

Nostaljinin ve modernizmin şiir alanında yer almasından hareketle, nostaljinin sinemada kullanımı da doğal bir durum olacaktır. Sinema açısından bakıldığında, nostaljinin sinemaya ait imgesi ikili bir sistemde kurulmaktadır. Buna göre; geçmiş ile şimdi, rüya ile günlük hayat, memleket ile gurbet gibi ikili karşıtlıklarla nostalji dünyası sinemada kurulabilmektedir. Boym'un ayrımına göre nostalji, yeniden kurucu ve düşünsel olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Yeniden kurucu nostalji, *"yitirilmiş evin yeniden inşasına"* yönelir. Düşünsel nostalji de ise *"özlemin kendisi gelişip serpilir"* eve dönüş umutsuz ve ironik bir şekilde sonsuza dek devam eder. Boym'a göre yeniden kurucu nostalji ulusal bir geçmişe ve geleceğe seslenmektedir. Bu bağlamda genellikle ulus adına "onarıcı" bir kurumsal hatırlatmada bulunur. Bu hatırlatma daha çok yurda odaklanmakta ve milliyetçi ya da dinsel olarak yeniden bir inşaaya girişir. Dolayısıyla Milliyetçilik nostaljiden faydalanarak onu kurumsal hale getirir. Ulusal topluma ait semboller ve söylemlerle sözlü kültürü hedef alır. Düşünsel nostalji ise bireysel ve kültürel belleğe yoğunlaşarak özlem duygusuyla ayrıntıları ve hatırlatıcı öğeleri kullanır. (Boym, 2009, s. 14-88). Sinemada, nostaljinin bu iki ayrımının kullanıldığı da görülmektedir. Ortaya çıkan sinema yapımları, geçmiş olayları çoğu zaman yeniden şekillendirerek anlatmakta, izleyiciye bir düş dünyası izletmektedir. Bunun dışında bireyin belleğinde hatırladığı şekliyle değil, tarihi gerçekliklere dayanarak hazırlanan sinema yapımları da mevcuttur. "Hayat Güzeldir" filminin dünyası bu yeni şekillenen geçmiş evrenin anlatımına güzel bir örnek olacaktır. Öyle ki filmin yaratıcısı olan Roberto Benigni, çocukluğunda dinlediği anılardan faydalanarak "Hayat Güzeldir"nin hikâyesini, "hatırladığı şekliyle" ortaya çıkarmıştır.

Linda Hutcheon, Boym'un nostalji ile ilgili yaptığı türsel ayrımın, her zaman keskin bir biçimde ayrılarak değişime uğramamış halde bulunamayacağından söz etmektedir. Ona göre postmodern yaklaşımda, nostalji hatırlanırken sömürüye ve ironik anlatımlara da maruz kalmaktadır. Bu durum nostaljik olayı otantiklik amacıyla hatırlamak hem de onunla alay etmek için yapılan bir hamledir. Dolayısıyla

nostaljik anlatımlarda hem ironi hem de duygusallığı mümkün kulan postmodern bir yaklaşımda bulunmaktadır. Pam Cook ise benzer şekilde, nostaljide keskin ayrımlar yapmayı reddederek, nostaljinin olumlu bir işlevi olabileceğini ileri sürmektedir. Tarih, geçmişini yeniden sergilerken, inkar ve hayal gücünü baskılar, nostalji ise bu unsurları görünür kılar ve hatıra olma özelliğini taşır. Dolayısıyla tarihsel analizden uzak bir biçimde nostalji bilgi ve anlaşılma durumu sunar. Cook bu düşüncelerine ek olarak, nostaljinin geçmişe yönelik bir durum değil, onun yerine geçmişle hesaplaşmayı sağlayan, insanların ve toplumun hayatını sürdürebilmesi için geçmişini zihinlerinden atmalarının bir aracı olarak görür. Dolayısıyla Cook, nostaljiyi modernliğe geçişin bir parçası olarak görmektedir (Aktaran: Yaren, 2014, s. 11-12).

Nostalji, insan yaşamının önemli parça ve detaylarından birisidir. Toplamların değişim sürecinde açığa çıkan nostalji, sinemanın söz konusu değişimlerden faydalanarak, yaşamın değişik yönlerini anlatıp, değerlendirme fırsatı sunmaktadır. Bir toplumda yaşanan ekonomik, politik, kültürel veya sosyal değişimler, o toplumda kalıcı ve acı izler bırakabilmektedir. Kritik konuma sahip ülkelerde yaşanan gelişmeler sonucu (Balkanlar ve Ortadoğu gibi) ortaya çıkan uzlaşma ve çatışmalar o ülkede köklü değişimlere sebep olabilmektedir. Değişim süreci, toplumun bireylerinde, statü, ekonomik veya sosyal kayıplar gibi rahatsız edici karışıklıklar yaratabilir. Bu noktada toplumda yitirilen değerlere, geleneklere ya da maddi unsurlara bir özlem duygusu kendini gösterebilir. Ortaya çıkan bu nostaljik durumun ise sanat olan sinemaya yansması kaçınılmaz bir durum haline gelir (Esen ve Kayador, 2009, s. 155-156). Bu tanıma uyan, gerek “Hayat Güzeldir” filmi, gerekse Emir Kusturica’nın aşağıdaki bölümlerde incelenen “Dolly Bell’i Anımsıyor musun?”, “Yeraltı” ve “Bir Mucizedir Yaşamak” filmleri, toplumsal değişimlerin yaşandığı dönemleri yakalayıp özlem duygusuyla anlatan filmler olma özelliğini taşımaktadır.

Balkanlarda meydana gelen etnik çatışmalarla bezenmiş, iç savaş ve kargaşalar sonucunda gerçekleşen geçiş döneminde, toplumların refah ve özgürlüklere yönelik beklentileriyle birlikte hayal kırıklıkları da ortaya çıkmıştır. Doğu Avrupa ve Balkanlar’da 2000’li yılların başına kadar geçmişe dönme arzusu popüler bir istektir.

Özellikle Soğuk Savaş'ın bitimiyle Doğu Avrupada başlayan kapitalist dönemin ekonomik olarak ülkeleri sarsması, toplumları hayal kırıklığına uğratmış, her ne kadar totaliter olsa da, eski güçlü lider rejimlerini özleyen kesimler ortaya çıkmıştır. İşte bu olgu, Yaren'in anlatımında yer alan “*Komünist Nostalji*” durumudur. Bu olgunun, belleklerin geçmişi algılama süreçleri hakkında ipuçları verdiğini ileri sürer. Nostalji, yeniden hatırlama ve inşa, travmatik anılar gibi aşamalar ile belleklerin geçmiş ile olan bağını şekillendirmektedir. Balkanlar'da ortaya çıkan komünist düzen sonrası filmler (Post-Yugoslav sineması da dahil) geçmişle kurduğu ilişki ve yer verilen üstü kapalı eleştirilerle, ironik anlatım ve kara mizah unsurlarıyla bir hatırlama biçimi ortaya koyar. Bu nostaljik filmler Doğru Avrupa'da ki komünist rejimler sonrası süreçte toplumsal ve bireysel belleğin gelişimini ve geçmişle olan bağını ortaya koymaktadır (Yaren, 2014, s. 10).

## 1.2. TOPLUMSAL BELLEK, TRAVMA KAVRAMI VE SİNEMA

Bellek, geçmişle ilgili bilgilerin akılda tutulmasını sağlamak ve geçmiş olayları saklamamıza yardımcı olmak gibi bir işleve sahiptir. (Boyer ve Wertsch 2015, s. 5). Svetlana Boym ise, belleği “*düşünsel nostalji*” olarak niteler ve belleğin, eve dönüşü sonsuza dek erteleyerek, ayrıntıları ve hatırlamaları dikkate alan bireysel anlatılara yöneldiğini söyler (Boym, 2009, s. 88). Bu bağlamda belleğin, geçmişte belli olayları yaşayanların söylemleri üzerinden bugüne taşınan gerçek olaylardan oluştuğu ve yaşanmışlığı temel aldığı anlaşılmaktadır. Ancak bu noktada bellek ve tarih birbirinden ayrılmalıdır.

Birey bir parçası olduğu grubun, topluluğun yaşantısı, deneyimleri, birikimi, olayları ve tarihi ile etkileşim içinde varlığını sürdürmektedir. İnsanlar toplumsal hareketlerle, gündelik yaşam içerisindeki varlıklarıyla toplumsal belleğin deposuna çeşitli malzemeleri eklerler. Halbwachs, toplumsal belleği kişinin kendi varoluşunun dışında bir grup ya da toplulukla olan ilişkisi ve bu ilişkiden ortaya çıkan bakış açısı, ortak değerler ile oluşan bir bellek ve hatırlama biçimi olarak tanımlamıştır (Assman, 2015, s. 52).

Pennebaker ve Banasik, toplumsal belleğin insan hayatının uzun vadedeki önemli değişimlerini temsil eden olayları kapsadığını ancak bu olayların zihinde biçimlendirilmiş bir şekilde korunduğundan bahsetmektedir. Toplumsal belleğin özelliği toplumun oluşturduğu ortak bir bellek olmasıdır. (Aktaran: Sönmez, 2012, s. 30). Bu belleğin oluşumunda veya sinemaya aktarımında travmalarda etkili olmaktadır.

Sönmez'e göre toplumsal bellek, devamlı bir inşa halindedir. Sabit bir düşünce değil, bireylerin ve toplumun zihninde devamlı kurguladığı bir hatırlama biçimidir. Devamlı kurgulama durumu, genellikle toplum değerlerini koruyan olumlu hatırlamalar şeklinde gerçekleşmektedir. Ancak, hatırlatılan toplumsal anıların içeriği, genellikle iktidar ve politik aktörler tarafından belirlenmektedir. Bu bağlamda ideolojik bir tarafı olan toplumsal belleğin iki taraflı olarak değişime uğrayan, kurgulanan bir yapısı söz konusudur (Sönmez, 2015, s. 54).

Baumeister ve Hastings, grupların veya toplulukların, genellikle kendine uymayan geçmişteki gerçek olayları, olumlu hale getirmek için uğraştığını söylemektedir. Gerçek olaylar, istenilen düşünceyle uyum sağlamadığı noktada düşünceler gözden geçirilecektir. Dolayısıyla, insanlar geçmiş kuşaktaki olumsuz olayları ve kabul görmüş olumsuz değerleri kendinden bağımsız tutmak ve çarpıtmak için toplumsal belleği değişikliğe uğratacaklardır. Bu durum adeta bireyin veya toplumun kendini temiz göstermesine yönelik bir uğraştır. (Aktaran: Sönmez, 2015, s. 97)

Toplumsal belleğin çarpıtılmasında bazı yöntemler mevcuttur. Bu yöntemler; *“seçici unutma”*, *“ilişkilendirmeye karşı ayırma”*, *“bağlamsal çerçeveleme”* ve *“düşmanı suçlamak veya koşulları suçlamak”* yöntemleridir. Birinci yöntem olan seçici unutma, geçmişte yaşanan olaylardan olumlu görülmeyenlerin elenerek unutulması durumudur. Bu yöntemde geçmişe ait olumsuz olayların gerçekleştiği reddedilerek, tutarlı gözükebilecek açıklamalar yapılmaktadır. Bu durum bir uydurma çabasıdır. Bir diğer seçici unutma çabası ise abartılar yapılarak geçmişe ait bir süsleme yapma çabasıdır. Bir topluluğun belleğini yeniden oluşturmak yerine,

mevcut olanlardan eleme yapıp belli süslemeler yapmak daha kolay bir yoldur. Bu çaba içerisinde, toplum tarafından olumlu karşılanan tarihsel gerçeklerden parçalar alınarak bunlar önemli hale getirilir ve toplumda bir efsane haline dönüştürülerek olumsuz parçalar elenir. Bu sayede toplum, yaratılmış bu tarihi geçmişi olumlayarak kabul eder. İkinci yöntem olan ilişkilendirmeye karşı ayırma yönteminde ise olumsuz olayların nedenleri üzerine yoğunlaşarak, olumsuz nedenlerin yok sayılması ve bu kapsamda olaya ait bağlamların ortadan kaldırılmasıdır. Bir olaya ait genellikle birçok neden bulunmaktadır. Bu yöntemde tek bir nedenin üzerine gidilerek diğer nedenler yok sayılır. Bu nedenler ortadan kaldırıldığında olayın gerçekliğiyle ilgili düşünceler bellekte değişime uğrar. Üçüncü yöntem ise bağlamsal çerçeveleme olarak adlandırılan bir çarpıtmadır. Olumsuz olayların nedensellik bağlarından, toplumun düşüncelerine hizmet eden boyutları seçilerek bu nedensellik üzerine yoğunlaşarak olayların çarpıtılması durumudur. Bir olay olumlu hale getirilebilecek nedensellik bağları olumlu hale getirilecek şekilde çarpıtılır ve yeni bir çerçeve sunulur. Son çarpıtma yöntemi ise düşmanı suçlamak veya koşulları suçlamaktır. Toplum, yaşadığı acı olayların etkenlerini kendi haricindeki çevrelerde arayarak, suçluluk duygusunu ya da olay karşısındaki toplumsal sorumluluğunu hafifletmeye çalışmaktadır. Tüm bilinçli ideolojik çarpıtmaların dışında, insan yapısına özgü olarak, bireyin çeşitli hikâye anlatımları ve olaylara yaptığı yeni biçimlendirmelerle, belleği tekrar tekrar düzenlemesi söz konusudur. İdeolojik çarpıtmalara göre masum kabul edilecek bir bellek dönüşümü belleğin her çeşidinde gözükmektedir (Sönmez, 2015, s. 96-97).

Smelser toplumsal travma ve toplumsal bellek arasında bir bağ olduğunu, toplumsal travmaların; grup üyeliğine dayalı toplumsal belleğe etki ettiğini ifade eder. Travma tarafından etkilenen bu bellek olumsuz etkilerle yüklü, içeriği yitirilmeyecek olgular olarak temsil edilen, bir toplumu tehdit eden veya onun kültürel kabullerini ortadan kaldıran bir bellek biçimidir (Aktaran: Sönmez, 2012, s. 24).

Travma, ciddi fiziksel yaralanma ve kazalara bağlı olarak yaşanan bir şok durumudur (Margalit, 2004, s. 125). Fakat bu terim ruhsal durumları da belirtmek

amacıyla psikanalizde de kullanılmaktadır. Sinema alanını ilgilendiren ve psikanalitik anlamda kullanılan travma ise benzer olarak, duygusal yaralanmaların sebep olduğu şok anlamına gelir. Duygusal travmalar, fiziksel travmanın aksine zihinsel ve kalıcı izler bırakır (Sönmez, 2012, s. 18).

Freud, travmatik olayları, yaşama yönelik risk taşıyan işler sırasında oluşan kazalar, ağır iş kazaları veya savaş gibi büyük yıkıcı olaylar sonucu ortaya çıkan duygu durumu olarak tanımlar. Bu durumlar kişi için beklenmedik bir durum olarak ya da savaş gibi zedelenmeye bağlı olaylarda dehşet verici veya korkunç olaylar olarak algılanır. Ancak, dehşet durumu Freud'a göre farklı bir durumdur. Burada kişinin iş kazalarından farklı olarak, hiç görmediği, karşılaşmadığı ve beklemediği bir durum söz konusudur. Bu sebeple karşılaşılan durum kişide dehşet uyandırarak, onda büyük etkiler bırakan bir travma haline dönüşür (Freud, 1986, s. 187).

Travma, genel olarak, kişinin hatırlamak istemediği olayların ve anıların bastırılması durumudur. Freud, travmayı bu düşünceyle paralel olarak bir şeyi basitçe reddetmek ve onu bilinçten uzak tutmak olarak tanımlar. Ayrıca, travmatik yaşantıların sebep olduğu zihinsel problemlerde travmaların, “*serbest çağrışımlar veya düş yorumları*” aracılığıyla açığa çıkarılıp kişilerin iyileştirildiğini söylemektedir (Freud, 2002, s. 142,207,271). Bilindiği üzere, kişilerin bilinçaltına itilmiş ve bastırılmış olayları, bilinçli hatırlatma ile ortaya çıkarılması, travmaların tedavisinde kullanılan bir yöntemdir.

Ancak Freud bu tedavi sırasında hastanın bastırılmış olan olayı aktarırken sıkıntılar yaşadığını ve olayları doğrudan anımsayamadığını söyler. Ona göre bu kısım bastırılan şeyin en önemli bölümünü oluşturmakta ve dolayısıyla ortaya çıkan kurgu gerçeklikten kopuk olabilmektedir. (Freud, 2002, s. 277-278). Travmatik olaylar, dehşet, korku, çaresizlik ve nefret gibi duyguları barındırdığı için, travmatik bellek oldukça şiddetli duygulara sahiptir (Kaptanoğlu, 2009, s. 33).

Boym'un, nostalji'nin düşünsel ve yeniden kurucu nostalji ayrımından ve yukarıdaki açıklamalardan hareketle, sinemadaki nostalji anlatımının, eğer yeniden

kurucu nostalji ise yönetmenin travmalardan oluşan bastırılmış duygularına işaret eden bir dünyası olduğu anlaşılmaktadır. Bunun tersi olarak, düşünsel nostalji ögesinde, travmalarla yüzleşilen bir filmin yönetmeninin, travmalarla barışık olduğu da düşünülebilir. Öyle ki Herman'a göre hikâye anlatmak; travmayla yüzleşmeyi ve anıları canlandırmayı kolaylaştırır. Ona göre hikâyenin yeniden şekillenmesi gerçekte yüzleşmede önemlidir. Yüzleşmek zor bir süreç olduğu için, travma mağdurunun hikayeyi anlatırken sıkıntı yaşaması normal ve sık karşılaşılan bir durumdur. Gerçeği anlatmak, olayı yaşayan kişi için acı verici olabilir (Herman, 2007, s. 207-230). Herman travmatik olayı yaşayan mağdurların, psikolojik durumlarını ve düzelmelerini aşamalara ayırmaktadır. Ona göre bu süreç dört aşamadan meydana gelmektedir. İlk aşama, travmatik olayın son bularak kişinin kendini güvende hissetme aşamasıdır. Çünkü birey kendini güvende hisetmiyor ve travmatik olayın etkileri devam ediyorsa, kişi travmatik olaya dair konuşmak istemeyecektir. İkinci aşama ise travma hikayesinin anlatılmasıdır. Bu aşamada, mağdurun kendini güvende hissetmesiyle anılar yeniden canlandırılarak travma hikayesi yapılandırılmaktadır. Bu aşama mağdurun gerçeklerle yüzleşmesi açısından önemli bir unsurdur. Hikâyeleştirme ile travmatik olayın, mağdur tarafından anlatımı kolay hale getirilir. Geçmiş olayların anlatılması ile bu travmatik anılar çözümlüme uğrar. Bu aşamadan sonra, "*travmatik hafızanın dönüşümü*" aşaması başlar. Bu aşama travmatik olayda mağdur tarafından aktarılması zor, bastırılmış en acı olayların açığa çıkartılmasını sağlar. Travmatik iyileşmenin son aşaması ise mağdurun, travmatik olayda kaybettiklerinin yasını tutma aşamasıdır. Birey, travmatik olayı kabullenerek onun yasını tutmaya başlamalıdır, çünkü içindeki bastırılmış acıların kabuğu, travmatik olayın ancak kabullenilerek ve geçmişte kaldığı düşüncesiyle kırılabilir (Aktaran: Sönmez, 2015, s. 26-27).

Sönmez, travmalarla ilgili yukarıda yer alan düşüncelere paralel olarak, toplumsal belleğin yaralayıcı, ağır ve sarsıcı olaylarını toplumsal travmaların oluşturduğunu ifade etmektedir. Travmanın oluşturduğu bu izler, travmayı yaşayan toplumlarda ve bireylerde hayat boyu bir iz olarak kalır. Dolayısıyla travmayı yaşayan mağdurun, bu travmayı unutma arzusu oldukça fazladır. Ancak travmatik

izler kendisini mağdura her zaman hissettirmektedir. Herman'ın düşüncelerini destekleyen Sönmez, travmaların hikayeleştirilerek anlatılmasının, toplumsal anlamda bir terapi işlevi görerek, toplumdaki travmanın tedavisi için etkili olacağını savunmaktadır. Toplumsal tedavi için yapılacak hikâye anlatımı içinde sinemanın işlevsel olduğunu söylemektedir (Sönmez, 2015, s. 28-53).

Travma, sinema anlatısında işlenirken genellikle tanıklık stratejisi kullanılmaktadır. Travmatik olayla yüzleşmek ve geçmişin acılarıyla barışmak için tanıklık stratejisi önemli bir unsurdur. Travmatik olayla yüzleşmek için yapılan tüm çalışmalarda tanıklığın, geçmiş acı olaylarla barışma ve iyileşmek yolunda önemli bir gereklilik olduğu söylenmektedir. Travmayı oluşturan şiddet olayları ve görüntüleri verilmeden yapılan bir anlatıda, tanıkların görüşleri ve sözel ifadelerinden faydalanılarak yapılan bir anlatı, izleyiciyi de tanıklar arasında koyarak, tanıklık stratejisini kuvvetlendirmektedir. Toplumda ötekileştirme, şiddet ve korku ortamı belirgin bir hal aldığında, mevcut yönetim de bunu meşru hale getirdiğinde, o toplumun geçmişinde bir takım kirli yaraların olması söz konusudur (Sönmez, 2015, s. 25-31).

Yugoslavya'nın toplumsal bir travma durumu olduğu düşünüldüğünde, bu duygu durumunun Post-Yugoslav Sinemasının çoğu yönetmeninin benzer bastırılmış bir toplumsal belleğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Travmatik belleğin şiddetli duygulara sahip olduğu göz önüne alındığında, Post-Yugoslav Sinemasının şiddetli duygulara ve coşku havasına neden sahip olduğu da anlaşılır olmaktadır.

### 1.3. SİNEMADA TEMSİL

Temsil kavramı, kelime anlamı olarak pek çok alanda karşılık bulsa da sanat alanında güncel kelime anlamıyla “*Belirgin özellikleri ile yansıtmak, simgesi olma, simgeleme*” ve “*Sahne ya da mikrofonda oynamak için hazırlanmış yapıt, oyun*” anlamlarını taşımaktadır. Temel olarak temsil denilince bir kişiyi, kurumu hukuki anlamda onun yerine davranmak, bir kişiyi, topluluğu, nesneyi, olayı vb. yansıtmak, o şeyin yerine geçmek veya söz gelişi olarak örneklendirmek, misalde bulunmak akla

gelmektedir (Dil Derneği, 2021). Sanat ve sinema alanında temsil kavramının işlenişi ise çok daha geniş tanımlamalarla yapılmaktadır.

Temsil kavramından önce Aristoteles’in “*Poetika*” adlı eserinde temsilin bir öncüsü olarak “*mimesis*” yani taklit kavramı karşımıza çıkmaktadır. Aristoteles’e göre tragedya bir eylemin taklididir; “*Bu eylem, karakter ve düşünce bakımından belli bir özellikte olması gereken eylem halindeki kişilerce temsil edildiğine göre, bu iki etkenle eylemler belli bir özellik kazanırlar. O halde karakter ve düşünce, trajik eylemin iki etkeni olarak ortaya çıkar; kişiler, eylemlerinde bu iki etkene uyarak mutluluğa ulaşırlar ya da ulaşmazlar.*” Bu anlatımdan ortaya çıkan sonuç olarak Aristoteles eylemin taklidi’nin öykü yani “*mythos*” olduğunu ifade eder ve ekler; “*Öykü deyince, olayların örgüsünü; karakter deyince, eylemde bulunan kişilere kendisi bakımından bir özellik yordduğumuz şeyi; düşünce deyince de kendisiyle konuşanların bir şey kanıtladığı ya da genel bir hakikate ifade verdikleri şeyi anlıyorum*” demektedir (Aristoteles, 1987, s. 24).

Bu bağlamda, sanat alanında üretilen ürünlerin birer taklit olması ve bu taklitleri de temsil eden birer olay, nesne ya da kişilerin olması nedeniyle, sanat eserlerinde bir takım temsillere yer verildiği söylenebilir. Bu temsiller ise Aristoteles’e göre birer düşünceye sahip olmalıdır. *Poetika*’da, taklit edilen “*eylemde bulunanlar*”ın iyi ya da kötü olduğu sonucunun zorunlu olarak ortaya çıktığı ifade edilmektedir. Temel olarak bütün ahlaksal özellikler sonunda iyi-kötü karşıtlığına ulaşır (Aristoteles, 1987, s. 13). Bu nokta nostalji anlatısında verilen ikili karşıtlıklar açısından önemlidir. Özünde tüm karşıtlıklar iyi-kötü arasındaki temel ayrıma gitmektedir.

Ancak Aristo’nun “*mimesis*” tanımı, temsil kavramını günümüz anlamıyla açıklamaya yeterli olmamaktadır. Stuart Hall temsil kavramının anlamının zihinde dil aracılığıyla üretildiğinden söz etmektedir. Hall’e göre nesnelerin, kişilerin ve olayların gerçek ya da kurmaca’dan söz ediyor oluşunu kavram ve dil arasındaki bağ belirlemektedir. Bir başka yaklaşımda ise Noel Carroll, bir gönderici, bir nesnenin bir şeyin yerine geçmesini amaçlaması ve izleyenin o nesnenin başka bir şeyin yerine

geçtiğini fark etmesi durumunun temsil olduğunu söylemektedir. Söz konusu tanımlamalardan hareketle temsillerde bir şeyin yerini tutma, ifade etme ve bir canlandırma bulunmaktadır. Temsil önce oluşturucusunun zihninde ve onu alan kişinin zihninde bir şekle kavuşur. Dolayısıyla üretildiği andan yorumlandığı ana kadar her zihinde temsilin algılanışı farklılık gösterebilir (Aktaran: Cerrahoğlu, 2019 s. 520-521).

Immanuel Kant ise temsili “*hüküm*” kavramı ile anlatmaktadır; “*Hüküm temsillerin bilinçte birleştirilmesidir.*” Kant’a göre temsiller bilinçte birleştiğinde bir düşünme eylemi oluşur. Temsil ise düşünme eyleminin ve hüküm vermenin bir malzemesi konumundadır. Temsil kavramının objektif olup olmadığı konusunda Kant bir tanımlama yapar. Ona göre, temsiller “*yalnızca bir öznedeki bilinç ile bağıntı içine sokulduğunda öznel; fakat genel olarak bir bilinçte zorunlu olarak birleştirildiği zaman nesneldir.*” Özetle, temsiller bir düşünme eylemiyle kişi tarafından algılandığında öznel, herkes için aynı anlamı taşıdığı anda nesnel bir konumdadır. Bu durum ise ancak bir nesne ortaya koymakla mümkün olmaktadır. Ancak Kant felsefesinde nesnenin de ne olduğu tartışma konusudur. Dolayısıyla Kant’a göre temsilin ne olduğu, bireyin algılayışıyla ilgili bir konu yani zihinsel bir süreçtir. Kant, Temsil kavramına kesin açıklamalar yapmak yerine sorular yöneltmektedir (Aktaran: Yılmaz, 2012, s. 98-102).

Foucault ise temsilin Klasik Çağ’da dilden kaynaklandığını ileri sürer. Öznenin, bilgi ile ilişkisinin karşısında bulunan nesne ile sınırlandırıldığını, bilginin dilin temsil edici işlevinde kendini var ettiğini ifade eder. Foucault Klasik Çağ’da, zenginliğin ihtiyaçların temsili, doğanın ise varlıkların temsili olarak anlamlandırıldığını düşünmektedir. Bununla birlikte Foucault, özne olarak insanın bir temsil gerçekleştirirken, temsil sürecinde kendisini açıklama ihtiyacı içerisine girdiğini söylemekte, ancak insanın kendini nesnelleştirdiği bilimlerin ortaya çıkmasıyla Modern Çağ’a gelindiğinde dilin kabuğunu kırarak temsilden kurtuluşunu ileri sürmektedir (Aktaran: Türkmen Birlik, 2017 s. 334). Dolayısıyla Foucault, dilin temsil etmede ya da aktarmada yeterli olmayacağını ifade etmektedir. Dilin, görüntü ile olan ilişkisi sonsuzluk taşımaktadır. Ona göre, görülen nesneler veya şeyler dil ile

anlatılmaya çalışılsa da, nesneler hiçbir zaman anlatılan şey haline gelemmez. Dil ile anlatılanlar çeşitli yöntemlerle görünür hale getirilmeye çalışılsa bile zihinde sınırlı olarak belirmektedir. Ancak görünür olan nesne veya şey zihinde sınırlı olarak belirenden çok daha fazlasıdır (Foucault, 2017, s.34).

Temsil kavramıyla ilgili görüşler değerlendirildiğinde, temsilin sadece dil yoluyla yapılan anlatımla değil, onu görünür hale getiren, zihinde canlanmasını sağlayacak görsel ve işitsel öğeler ile betimlendiğinde, zihinde etkili olarak belireceği anlaşılmaktadır. Ancak yine de tam olarak görüneni yansıttığını söylemek mümkün değildir. Bir sanat eserinde, örneğin bir resimde, ressamın üslubu, fırça darbeleri, yansıtmak istediği konuya olan bakış açısı, toplumsal belleği o şeyi yansıtmada farklılık oluşturacak unsurlardır. Aynadan bir nesneye bakıldığında bile o nesnenin sadece aynadan yansıyan tarafı görülmektedir. Dolayısıyla aynadan yansıyan, resimde çizilen veya sinema perdesinde görülen şey, görüneni tam olarak yansıtmakta bir noktada eksik kalacağından, öznel bir bakış açısıyla tasarlanmış birer temsil olduğu ileri sürülebilir. Bu bağlamda Kant'ın, temsilin, herkesçe aynı kabul edilecek bir zorlama ile zihne yerleştirilmedikçe öznel olduğuyla ilgili bakış açısı bu noktada tutarlı olmaktadır.

Sinemanın tarihsel gelişim içerisinde gerçeğin ve onun nasıl temsil edildiği bir tartışma konusu olmuştur. Sinema sanatı açısından temsil kavramına bakıldığında başlangıçtan beri farklı görüşler ortaya çıkmakta olduğunu görürüz. Sinema perdesinde yer alan karakterler, olaylar, eşyalar ve mekânlar gibi unsurların anlatıda doğrudan ya da dolaylı olarak gerçek hayattan veya soyut olarak temsil ettiği şeyler bulunmaktadır. Temsil kavramının, gerçeğin yerini alıp almaması noktasında sinemada gerçekçi ve biçimci yaklaşımlara bakmak doğru olacaktır. Bazin ve Kracaur gibi gerçekçi kuramcılar, sinemayı gerçeğin sanatı olarak adlandırmaktadır. Bazin sinemanın, yönetmenin düşünceleriyle gerçeğin bütünleşmesinin görüntü ile anlatımı olduğunu düşünmektedir. Kracaur ise teknik altyapı sayesinde sinemanın “*gerçekliğin kaydedilmesi*” olduğunu ileri sürer. Ona göre fotoğrafik gerçeklik sinemaya en uygun düşen türdür. Dolayısıyla Kracaur'un sinema anlayışı, fotoğrafla iç içe “bulunmuş öyküler”in anlatıldığı ve olayların olduğu gibi verildiği basit anlatı

sinemasıdır. Ancak Bazin, Kracauer'den farklı olarak sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkinin basit değil hassas bir ilişki olduğunu savunur. Pudovkin'in de sinemanın gerçekliğine dair benzer bir görüşü vardır. Ona göre, çekimler ile elde edilen gerçek görüntülerde dünyanın duyusu yer almaktadır. Bu duyuyu, detaylı bir kurgu ile yükseğe ulaştırılabilir (Aktaran: Gök, 2007, s.117). Bazin, Kracaur ve Pudovkin gibi sinemacıların düşünceleri, sinemanın gerçeği yansıttığına ve yansıtması gerektiğine yöneliktir. Dolayısıyla filmde yer alan unsurlar onlara göre yalnızca gerçeği temsil etmeli ya da gerçeğin ta kendisi olmalıdır.

Sinemanın bir sanat olduğuna yönelik çalışmalar yapan Arnheim ise sinemanın, gerçekliğin kopyası olmasını engelleyecek sinema malzemelerinin ustalıklı kullanılarak bir sinemasal sanat eseri yapılabileceğini vurgular. (Arnheim, 2010, s. 104-105). Sinema perdesinde görüntülenen bir nesnenin, birebir gerçek olmadığını, sinemanın biçimsel özelliklerini ortaya koyarak yorumlar. Arnheim, film perdesinin 2 boyutlu olduğunu, perdedeki görüntünün sadece kameranın çektiği taraftan ibaret olduğunu söyler. Perdedeki görüntünün farklı yerlerini görebilmek için onun farklı açılarla çekilen görüntülerinin de verilmesi gerektiğini ekler. Dolayısıyla bir nesne gerçekte algılanandan farklı bir boyutuyla sinema perdesinde yer alır (Arnheim, 2010, s. 15-17).

Söz konusu gerçeklik-biçimsellik tartışması üzerinden temsilin, gösterilmek istenen bir konunun, olayın, olgunun, karakterin veya mekânın yönetmenin bakış açısıyla yapılan bir anlatı unsuru olduğu söylenebilir. Ancak temsil bu tanımlamadan çok daha ayrıntılı kavramdır. Sinemada söz konusu anlatım yapılırken, gerçeği olduğu gibi aktaran filmler olduğu kadar, gerçeği dönüştüren filmlerde bulunmaktadır. Her şekliyle sinema gündelik hayatın yer aldığı anlamlandırma yapılan bir anlatım aracıdır (Göker ve Göker, 2014, s. 228). Bu anlamlandırma yapılırken ise belirli söylemler, tarihi bilgiler ve ideolojik yaklaşımlar kullanılarak izleyici belirli bir bakış açısına yönlendirilmektedir.

### 1.3.1 İDEOLOJİ VE SİNEMADA TEMSİLİ

İdeolojiler basit bir anlatımla, toplumun ve bireylerin, mevcut hayat şartlarından daha iyisini hak ettiklerini savunan, farklı, hayat şartlarının ve ilişkiler sisteminin gerçekleşebileceğini öne süren düşünce yaklaşımlarıdır. Ancak ideolojiler, yönetim aygıtlarına sahip olup egemen ideoloji haline gelmeleriyle farklı söylemler üretmektedir. Bu söylemler, varolan düzende refahın aranmasına, mevcut düzenin en iyisi olduğuna yöneliktir (Karaçay Arın, 2020, s. 74). Ancak ideoloji uzun süredir tartışmada olan bir kavramdır ve genel bir tanım içerisine alınamamaktadır.

Başlangıçta ideoloji “*doğru düşünme*” olarak tanımlanan bir bilimin adıydı. “*İdeoloji*” kelimesi, ideolojiyi bir bilim olarak gören ideologlar olarak bilinen grup tarafından çıkarılmıştır. Onlara göre insanın düşünme evresi nesnel olarak incelenebilir, bu sebeplede eğer istenirse “*doğru*” düşüncelerin düşündürülebileceğini öne sürerler. Bu grup, düşüncelerin birer uyum ürünü olduğunu savunur. Kavramın bugünkü temellerine oturmasına öncülük eden ideologlar Fransız devrimi döneminde bu kavramdan söz etmişlerdir. 1797 yılına gelindiğinde Destutt de Tracy tarafından, “*herkese doğru düşünme imkânları sağlamak için kullanılacak bilim*” olarak “*ideoloji*” kavramı ortaya çıkmıştır. (Mardin, 1992, s. 20-22).

Althusser, ideoloji kavramına Marksizmi de eleştirdiği bir çerçeveden yaklaşmaktadır. Ona göre ideoloji “*maddi ve sınıfsal nitelikte, toplumsal ve siyasal roller üstlenmiş zihinsel bir tasarımdır.*” Ancak ideoloji belli aygıtlar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu aygıtlara ise “*Devletin İdeolojik Aygıtları*” adını vermektedir. Kültürel, haberleşme, hukuki, siyasal vb. alanlardan oluşan bu aygıtlar oldukça geniş bir sıklaya yayılmış durumda ve nicelik olarak fazladır. Althusser, ideolojiyi “*basma kalıp kavramlar*” olarak tanımlamaktadır. Ona göre epistemolojinin çözülüşü ideoloji kaynaklıdır ve bilimin bilgiyle doldurmadığı her alan ideoloji tarafından kuşatılmaktadır. Bu noktada Marx ile çatışır ve Marx’ın bu kopuşu sağladığını ileri sürer. Althusser sonraları “*Teorisizm*” olarak adlandırdığı bir tuzağa düştüğünü, Marx’ın çözülmeyi sağladığı düşüncesini koruyarak, epistemolojinin

çözölüşünün ideoloji kaynaklı olmadığını ifade eder (Aktaran: Güngör, 2001, s. 221-222).

Marx'a göre ideoloji, "*gerçekliği çarpıtan ayna*" olarak görülmektedir. İdeoloji denildiğinde gerçekte olan ilişkilerin, ürün ya da ekonomik şartların, insanlığın belleğinde yanıltıcı bir şekilde gerçeklere uygun olmayan düşünceler olduğu ifade edilmektedir. Ona göre insanlığın gerçekleri ve maddi hayatı soyutlanarak ideolojiler yoluyla hayali bir dünya ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bu durum insan hayatında gerçekliğin aldatıcı bir biçimde algılanmasına sebep olmaktadır. Bu durumu Marx "*sahte bilinç*" olarak adlandırmaktadır (Tosun, 2007, s. 112-113). Cemil Meriç "*İdeoloji*" adlı makalesinde ise, Marx'ın ideoloji tanımıyla ilgili aşağıdaki açıklamayı aktarmıştır:

*"Marx' a göre ideoloji tam ve bölünmez bir bütündür. Bu bütünü,*

*a) Sosyal veya ferdi şuurun yarattığı düşünce ve tasavvurlar (Bunlar sosyal bir gurubun kendini ifade etmesine yarar),*

*b) Belli bir sosyal zümreyi haklı göstermek için hazırlanan teoriler,*

*c) Kollektif vehimler, aldatmacalar, insanların kendi haklarındaki yanlış tasavvurları (bunları ya kendileri yapar, yahut da eğitim ve gelenek yoluyla edinirler) meydana getirir"* (Aktaran: Meriç, 1967, s. 123).

Sinema ve İdeoloji arasındaki ilişkiye bakıldığında, sinemanın ideolojik bir güç olması Birinci Dünya Savaşı dönemine denk gelmektedir. Ancak tam anlamıyla ideolojik bir anlatım aracı haline gelmesi Nazi Almanyası tarafından kullanılmasıyla başlamakta olduğu görülür. Sinema önceleri sanat ve eğlence aracı iken, sinemanın biçimsel özellikleri ve kitlesel bir aygıt oluşu onun önemli bir güç olarak keşfedilmesini sağlamıştır. Toplumun, duyguların yanısıra düşüncelerle de harekete geçirilebileceği keşfedilmiştir. Bu maksatla sinemanın propaganda yönü geliştirilmeye başlanmıştır. Bu kapsamda sinema, ideolojik hareketleri besleyen ve hizmetinde kullanılan bir araç haline gelmiştir. Sinemayı propaganda işleviyle

kullanan önemli örnekler, Sovyetler Birliği ve Nazi Almanyasıdır. (Scognamillo, 2003, s. 105).

Temsiller ideolojik anlamda işlevsel bir konumdur. Ryan ve Kellner'a göre sinema, toplumsal gerçekliğin inşasında önemli bir kültürel temsil aracıdır. Temsiller, sinema yapımlarında izleyicinin istendik bakış açısında yoğunlaşmasını sağlayan şifrelerle kodlanarak yer alır. Sinema anlatısı içerisinde temsiller, toplumsal yaşamda yer alan, düzeni, adaletsizlikleri veya eşitsizlikleri görmezden gelerek toplumsal düzenli doğrulayan bir amaçla yer almaktadır. Bu bağlamda sinema, çoğunlukla egemen düşüncenin meşrulaştırıldığı belirli bir anlatım diliyle ve bir ideoloji doğrultusunda kullanılmaktadır. Dolayısıyla temsiller, izleyicilerin bakış açılarını belli bir yere yöneltmek noktasında önemli bir araçtır (Ryan ve Kellner, 2016, s. 32.)

Ryan ve Kellner'ın *Politik Kamera* kitabında yer alan temsilin ideolojik boyutu, çalışmanın yöntem bölümü itibarıyla de önem taşımaktadır. Öyle ki Yugo-Nostaljik anlatının incelendiği “Dolly Bell’i Anımsıyor musun?”, “Yeraltı” ve “Bir Mucizedir Yaşamak” filmleri içerdiği anlatı, temsilin ideolojik boyutuyla doğrudan ilişkilidir. Ryan ve Kellner'ın ifadesiyle; *“filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler.”* Dolayısıyla temsillerin, izleyiciye gerçekliği sunduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Onun yerine temsiller yoluyla bir takım ideolojik mesajlar verilmektedir. Bir kültürü meydana getiren temsiller politik anlamda can alıcı bir noktadadır. Bu temsillerin üretiminde rol almak, *“toplumsal iktidarların”* veya *“toplumsal dönüşüm”*ü amaçlayan hareketler için gözardı edilemez bir kaynaktır. Sinema, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesini sağlayan psikolojik yaklaşımları ve dünyanın anlamlandırılmasındaki ortak düşünceleri yönlendirdiğinden, toplumsal kurumların var olmasına katkı sunan temsiller sisteminin güçlü ve politik bir araçtır (Ryan ve Kellner, 2016, s. 17-36.).

Erkılıç, Ryan ve Kellner'ın yaklaşımını destekleyici bir şekilde ideoloji'nin, toplumdaki gerilimleri görünmez hale getirmek üzerine temel bir işlevi bulunduğunu belirtir. Sinema, devletlerin ideolojik araçları arasında yer almakta ve bu maksatla, “*sanatsal gerçeklik*” içerisinde, toplumda meydana gelen yapısal değişiklikleri, toplumun beklentilerini ve var olan çatışmaları temsil etmektedir. İdeoloji bu bağlamda kültürel temsillerden yararlanarak sinemanın da içerisinde var olmaktadır. (Erkılıç, 1997, s. 3).

Comoli ve Narboni, her filmin politik olduğunu, onu üretenin ve üretildiği yerin ideolojisi tarafından içeriğinin belirlendiğini öne sürer. Sinemasal dünyada temsil edilen karakterler, olaylar, olgular ve mekânlar gibi tüm figürler, anlatıdaki temsil edilme biçimi de dâhil tüm yönleriyle politik bir konumdur. Temsiller gerçeğin yeniden üretildiği sinemasal kodlar barındırırken, bu kodlar ideolojik bir anlam üretmede simgesel anlatımlar ve görüntüsel düzenlemelerle katkı sağlar. Dolayısıyla temsiller bu yönüyle politik bir konumdur (Sönmez, 2015, s. 41-42).

Deniz ve Akmeşe ise, sinemanın toplumsal hayatın bir temsili olduğunu kabul ederken, sinema yapımlarının yanlış bilinç üreten hâkim ideolojinin karşısında eleştirel bir pozisyonda olabileceğini ve bu şekilde sinemanın yer verdiği temsillerle toplumsal farkındalık yaratabileceğini de öne sürmektedir (Deniz ve Akmeşe, 2015, s. 87).

Sinemanın gelişim süreci, ideolojinin, metaforik bir temsil tarzı aracılığıyla işlendiğini ortaya çıkarmıştır. Bu metaforik temsillerle toplumsal gerçeklik belli bir yaklaşımla yeniden inşa edilmektedir. Ryan ve Kellner'ın ifadesiyle; “*Metaforlar bir imgenin üzerine ideal ya da yüksek bir anlam yüklerler. “Özgürlük” idealinin anlamı, yerine geçen somut bir imge (örneğin kartal imgesiyle) karşılanır.*” Bu anlatımla, belirli üst anlamlar ideoloji aracılığıyla gerçekliğe karşılık getirilerek, belirli algılama biçimleri oluşturulmaktadır. Metaforların yer aldığı bir söylem de ortaya çıkan ideoloji, maddesel bir gerçekliğe sahiptir. Bu maddesel gerçeklik sebebiyle ideolojinin, anlatıda şekillendirmeye çalıştığı gerçeklik arasında bir ilişki ortaya çıkmaktadır. Somut olarak ortaya çıkan bu ilişki dolayısıyla görünür hale gelir

ve “*metonimi*”yi oluşturur. Metonimler bir idealin, soyut bir düşüncenin değil, somut düzlemde bir gerçekliğin ürünüdür. Birbirleriyle ilişkisi olan ve bir bütünü oluşturan bağımsız nesneler arasındaki bağlantının mecazi anlatımıdır. İdeal olanı değil, elle tutulur, gözle görülür gerçekliğin parçalarını işaret eden bir göstergedir. Metonimi yoluyla yapılan temsil ise gerçeklerden kopuk, idealize edilmiş bir bakış açısıyla değil, toplumsal gerçekliğin boyutları arasında somut ilişkiler kurarak anlatıdaki gerçeklikleri ön plana çıkarır (Ryan ve Kellner, 2016, s. 37-38).

Metonimi, düşünceyi maddesel hale getiren yatay bir eksenle anlatım yaparken metaforlar düşünceyi idealize edici, soyutlaştırıcı ve kavramsallaştırıcı bir eksendedir. Bir kartal figürünün özgürlüğü temsil etmesi metaforik anlatım iken, fiziksel olarak sözcüğün gerçek anlamıyla ilişkili bir parçasını temsil etmesi metonimik bir anlatımdır. Temsilde metaforların ideolojiyle bağlantılı oluşu, metaforların açığa çıkmamış örtük anlamlar taşımasıyla ilişkilidir. Anlamlar örtülü olduğundan, bu düşüncelere inanılması gereklidir. Bu bağlamda da metaforun otorite ve gelenekle doğrudan bir ilişkisi bulunmaktadır. Metaforlar, mevcut gerçek şartlarla bağı olmayacak şekilde maddesel bütünün ötesindedir. Metaforun temsil ettiği anlam tek bir bütünü ifade eder. Metonimi de ise anlatımda yer alan işaret, bir bütünün parçasını meydana getiren bir gösteren konumundadır. Bir parçanın bütünlükle olan ilişkisini ortaya koyan bir anlama sahiptir. Metonimilerde tek bir işaret, birey ya da nesne, onun bütünde karşılık bulduğu maddesel gerçekliği temsil etmektedir. Metonimler somut ve gerçekçi ve geleceğe yönelimi olan anlatım öğeleridir (Ryan ve Kellner, 2016, s. 38).

Filmlerde metafor ve metonimler sıkça kullanılmakta, her ikisi de yönetmenin bakış açısında belli anlamlar, maddesel gerçekliklere denk düşmektedir. Yönetmenler bir bütünün tamamını, filmde vermek yerine metonimileri kullanmaktadır. Bir kişi ya da bir eylem genellikle bütünde karşılık gelen çoğul bir oluşuma işaret etmektedir. Dolayısıyla temsillere yer verilirken ortaya çıkan söylemin biçimi, ideolojik anlatının ortaya çıkması açısından önemli bir konumdadır.

### 1.3.2. SÖYLEM VE SİNEMADA TEMSİLİ

Söylem, kelime anlamı itibarıyla *“bir etkinlik alanına, bir faaliyet türü veya disipline özgü kavramsallaştırmalar bütünü veya ağı; birtakım ortak kabullerle desteklenen veya bütünlenen ürünler toplamı”*dır. Söylemin bu tanımına dair yapılan incelemeye, onun kullanım düzeyinde çıkmış temel modellerinin analizine de *“söylem çözümlemesi”* adı verilmektedir. Kökeni Aristoteles’e kadar giden söylem kavramının, söylem çözümlemesi boyutu ise Saussure ile başlayıp, Barthes ve Foucault ile gelişim göstermiştir. Saussure söz ya da kullanılan dilin, dilbilimsel araştırmaya konu olamayacağını söylese de, onun bu düşüncesi sebebiyle araştırmaya yönelen takipçileri, eleştirel söylem çözümlemesinin gelişmesine katkı sağlamışlardır. Barthes, sözün bireysel boyutunda göstergelerin değil, gösterenler dizisinin olduğunu ileri sürer. Bu gösterenlerin ise, kelimelerin gerçek anlamlarından öte, daha fazla anlama sahip olduğunu söyler. Dolayısıyla, dile getirilmemiş olan anlamları ortaya çıkarabilmek için, bağlantı öbeklerinin yeniden inşa edilmesi gerekliliğini savunur. Bu bağlantı öbeklerine ise *“söylence”* veya *“efsane”* adını koymuştur. Foucault, *“ideolojik alan”* adı altında dile ait kullanımların ek yapılarını inceler. Bu ek yapıları meydana getiren şeyin ise *“söylem formasyonları”* olarak tanımladığı, tarihsel olarak yapılanan, kavramlar, çıkarlar ve ilgilerin bir birleşimi olduğunu ifade etmiştir. Bu formasyonu biçimlendiren kuralların ise, bu söylemi kullanan bireylerin çıkar ve sosyal statüleri ile çıkarlarına ait konuları belirlemede etkili olan entelektüel kalıplarıdır. Foucault toplumsal olayların ve olguların yani, söz konusu ek yapıların söylemin bağı içerisinde kurulduğunu ileri sürmüştür. Bu sebeple, kültür kavramında iktidara ait toplumsal ağın bir parçası olarak görür ve söylem kavramını, örgütlü olan iktidar bağlantılarında temellendirmektedir. Özetle, söylem, belirli düşünceler, yaklaşımlar, hayat şartları ve entelektüel bakış açısında şekillenen, dil ile doğrudan verilen mesajların, söz edilmeyen alt anlamlar barındırdığı bir dil pratiği olduğu söylenebilir. Bu alt anlamların, çeşitli disiplinler kullanılarak açığa çıkarılması da söylem analizi boyutunu oluşturmaktadır (Cevizci, 1999, s. 795-796).

Foucault, söylemin dil ile aynı anlama gelmediğini belirtir. Ona göre söylem, dilin gerçeklik ile arasında var olan bağı ortaya koyan bir kavram da değildir. Foucault söylemi, bireyin gerçekliği algılayış yöntemini kuran bir düzen olarak tanımlamaktadır (Aktaran: Ece, 2009, s. 52).

Jacques Derrida, ise söylemi yapısökümcü bir yaklaşımla ele alır ve yazılı ya da sözlü olsun, bir söylemin içeriğinde bulunmayan başka bir konuya gönderme olmaksızın “*gösterge*” olmayacağını ve bu nedenle bir anlam meydana getirmeyeceğini ifade ederek, söylemi sıralı bir anlam bütünlüğü içerisine almaktadır. Stuart Hall ise söylemin ideoloji kavramı ile bir arada kullanılmasını savunmaktadır. Hall söylemin kendi içinde tutarlı ve rasyonel bir yapı olarak görülmemesi gerektiğini düşünmektedir. Ona göre, Batı ve diğer ülkeler arasındaki bağlantıyı anlamının boyutu olarak söylemlerden faydalanılmalıdır. Düşünce ve eylem, dil ve uygulanması arasında var olan ayrımlara dayanmamakta, Hall’a göre söylemin dil vasıtasıyla bilginin meydana getirilmesi ile bağlantısı olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda Aytekin, dilin ideolojik yaklaşımlar sayesinde bir anlam üretebildiğini ve dilin bir göstergeler zinciri içinde olduğunu ileri sürmektedir (Aktaran: Aytekin, 2018, s. 61).

Eleştirel söylem analistlerinin başında gelen Ruth Wodak ise söylemi, tek başına bir ifade şekli olmaktan ziyade, toplumsal öğelerin bir yorumu olarak tanımlamaktadır. Söylem, gerçekliğin doğrudan bir karşılığı değil, onun ancak bir bakış açısıyla yeniden inşaa edilen bir güç olduğunu söylemektedir. Ona göre söylem, belirli anlamlara gelecek şekilde dilin bir kullanım çeşididir (Aktaran: Çakmak ve Bilişli, 2018, s. 100).

Sinemasal anlatıda söyleme gelindiğinde ise Ryan ve Kellner, söylem kavramının sinemadaki temsillerle bir bağ kurularak yapıldığına dikkat çekmektedir. Onlara göre, söylemin toplumsal düzen ile bir bağı bulunmakta, sinemada yer alan temsiller ile toplumsal düzen arasındaki ilişki ortaya çıkarılarak, temsiller tarafından yapılan söylemlerin çözümlenmesi gerekmektedir. Gündelik hayatın değişkenleri, toplumsal düzenenin söylemlerinde yer almaktadır. Dolayısıyla söylem, toplumsal

hayatı dizayn edip yeni bir yapı kazandıran bir formla yeniden üretilmektedir (Ryan ve Kellner, 2016 s. 33-34).

Sinema, temelde toplumsal bir eylemdir. Bunun nedenini Ryan, sinemanın sosyal söylemlere yer verdiğine, bu söylemleri tekrardan ürettiğine ve varoluş sebebiyle sosyal söylemsel bir eylem olduğuna dayandırmaktadır. Ona göre, bir filmde, en biçimci boyutu dâhil, izleyicinin mesajı algılamasını ve kod açımı yapmasını sağlayacak sosyal kodlar yer almaktadır. Filmde yer alan söylemler, göstergebilimsel ve retoriksel bir yapıya sahiptir. Toplumsal benimsemeler, filmin işaret ettiği ve film dünyasında bulunmayan nesnelerin gerçekliğini ortaya koymak açısından fırsat tanımaktadır. Filmde yer alan oyuncular ve tüm nesneler dış dünyadaki gerçekliğe işaret etmektedir. Film dünyasında yanılısma oluşturan şey ise izleyicinin bir film izleyerek geliştirdiği hayal gücüyle bağlantılır. Buna ek olarak, film dünyasının olduğunu varsaydığı veya kendi ürettiği tarihi ve toplumsal göndermelerde filmin sosyal söylemi sayesinde var olmaktadır. Bir filmde yer alan sosyal boyut söylemsel kodlar barındırmaktadır. Bu söylemler, dinsel, sınıfsal, ırksal ve ulusal olduğu kadar bireysel hikâyelerden de oluşmaktadır. Filmler de mevcut temsiller haricinde, sosyal yaşamın somutluğundan ayrılamayan bir takım temsiller de bulunmaktadır. Dolayısıyla temsilin kendisi de anlatıda yer alan algısal geneleklerinde sosyal olması doğal bir durumdur. Sinema sosyal söylemlerin alt kümesi durumundadır. Bir sinema yapımında yer alan temsil ve yorumlar, gerçek dünya karşısında soyut bir konuma sahip değildir. Bir filmin hikâyesinde yer alan konular, kendi yaşamlarını anlamlı hale getirebilmeleri için insanlar tarafından aktarılan gündelik yaşamda da izi olan konulardır. İnsan bir sosyal varlık olarak kendi anlam çevresinde var olur ve sosyal eylemlerini söylemsel kodlar ile yapılandırır. Bu bağlamda, söylem, toplum ve kültür arasındaki karşılıkların analiz edilmesini mümkün hale getirmektedir (Ryan, 2015, s. 81-82).

Sinema yapımlarında yer alan söylemin analiz edilmesinde bazı belirleyiciler bulunmaktadır. Film incelemesinde yapılan anlatı çözümlemesi, filmin söylem çözümlemesine katkı sağlayan bir araçtır. Nilgöl Abisel, bir anlatıdaki “*çatışmanın çözülüşü*”nün filmin inşaa ettiği dünyaya karşı bir tavrı olduğunu ifade eder. Söz

konusu tavrın açığa çıkartılabilmesi için bir filmde söylemi meydana getiren karakterler, olaylar, diyaloglar ve ikonografik unsurların değerlendirilmesi etkili olmaktadır. Bir sinema anlatısında hikâyeler, bir olay örgüsü bağlamında karakterler aracılığıyla anlatılmaktadır. Bu kurmaca dünyada karakterlerin önemli bir görevi vardır. Olay örgüsü içinde gelişen olaylar, karakterlerin başında geçenlerdir. Bu sebeplede film anlatısında yer alan çatışmalar ve mücadeleler bireysel seviyede tutularak, çatışmaların toplumsal boyutları gizlenebilmektedir. Bu gizleme durumu, ideolojik açıdan gerekli ve önemli bir araçtır. Dolayısıyla anlatı çözümlemesi yöntemi bir filmin tüm unsurları aracılığıyla aktarılan söylemlerinin ne olduğun açığa çıkartabilmek açısından etkili bir yöntemdir (Aktaran: Sönmez, 2015, s. 68). Abisel'in ifade ettiği açıklamalar bağlamında, filmlerin anlatısında yer alan mesajların açığa çıkarılması bakımından temsiller tarafından yapılan söylemlerin incelenmesi zorunlu bir durum olmaktadır.

### 1.3.3. TARİH VE SİNEMADA TEMSİLİ

Sinema, insan hayatında yaşanmış ve yaşanmaya devam eden dramları anlatan bir araç olma özelliğini taşımaktadır. Tarih ise sinemanın anlattığı bu yaşanmışlıklara materyal sunan ve derinliğine indikçe geçmişte yaşanmış yeni hikâyeleri ortaya çıkaran elverişli bir kaynaktır. Sinema ve tarih arasındaki ilişki, disiplinlerin içiçe geçmiş olduğu çağımızda ise birbirlerine daha uyumlu hale gelmiştir. Sinema yapımlarının faydalandığı tarihi malzemeler sayesinde ortak imgeler ortaya çıkmakta, bu ortak imgeler aracılığıyla da çeşitli efsaneler sinema perdesinde yaratılmaktadır. Tarih ise görsel tarihin oluşturulması açısından sinemanın katkısıyla gelişim göstermektedir. Ancak son dönemde sinema ve tarih ilişkisi açısından bir takım sorular sorulmaya başlanmıştır. Bunlardan ilki, sinemanın tarihsel gerçeklerle örtüşüp örtüşmediği sorusudur. Robert Rosenstone ve Robert Brent Toplin, sinemanın geçmişin temsili olup olmadığıyla ilgili düşünceler ortaya koymaktadır. Toplin, sinemanın tarihi gerçekleri ortaya koymasından öte, tarihi yeniden inşa ettiğini ileri sürmektedir. Yönetmen Oliver Stone ise, sinemanın tarih yazma gibi bir işlevinin olmadığını savunmaktadır (Erkılıç, 2005, s. 73-74).

Halbwachs, tarihin “*farklılık ve düzensizlikleri önemseyen*” bir konuma sahip olduğunu ifade eder. Ona göre toplumsal bellek karşısında tarih zıt bir konuma sahiptir. Toplumsal bellek, toplumdaki derin değişimleri reddedip, olaylara toplumun içinden bakarak hatırlanabilir öğeler oluşturmayı hedeflerken; tarih, değişime neden olan olay ya da süreçleri ele almakta ve bunları tarihi olgular saymaktadır. Tarih, toplumlarda yaşanan olaylara homojen yaklaşmaktadır. Tarih, hiçbir olayın diğerinden daha önemli ya da önemsiz olmadığı, aksine hepsinin birbiriyle ilişkili ve karşılaştırılabilir olduğu bir ortamda geçmişi düzenler. Dolayısıyla tarih her türlü kimliği ve bakış açısını üzerinden atmış, objektif olarak tarafsız olma tutumuna sahiptir. Rothacker, tarih ile bağlantılı olarak “*tarih duygusu*”nu “*geçmişin olayları ve kişileri ile bağı koparmamak, hatırlamak ve anlatmak*” için itici bir güç olduğunu dile getirmektedir. Schott ise tarih duygusunu, kültür yaratma yeteneğinin temel bir özelliği olarak görmektedir. Ona göre sözlü tarih anlatımlarının, konuyu anlatan grupla bir bağı bulunmaktadır. Bu bağ, yazılı tarihte yer alan belgelerden çok daha sıkıdır. Çünkü sözlü tarih anlatımında yer alan konular, anlatımı yapan gruba ait birliği ve toplumun kendine has özelliklerini destekleyen anlatılar barındırır. Sosyolog E. Shils ise tarih içerisinde bu duyguyu “*geçmiş duygusu*” olarak tanımlamakta, geçmişi taklit etmenin, reddetmenin veya ona saygı duyulmasının bu duygu olmadan olamayacağını ifade etmektedir (Assman, 2015, s. 51-75).

Bu bağlamda Erkılıç, sinema ile toplumun “*hatırlamak*” ve “*anlatmak*” gibi ihtiyaçlarını giderdiğinden, geçmişle veya tarih ile bir bağı olduğunu ifade etmekte, sinemanın “*tarih duygusunu*” hatırlatmalar ve anlatmalar yoluyla yinelediğini var ettiğini savunmaktadır. Tarih duygusu ile bağlantılı olarak John Tosh, tarih bilincinin iki unsuru olduğunu belirtir. Ona göre, tarih bilincinin unsurları, geçmiş çağlarla şimdiki çağ arasındaki farklılıkların ortaya çıkarılması ve geçmişten bugüne nasıl geldiğini anlamaktır. Dolayısıyla sinemanın bu tarih bilincinin anlaşılmasında etkisi büyüktür. Erkılıç’a göre sinema, yüz yılı aşkın bir süredir, dünya üzerindeki farklı zamanları, farklı coğrafya ve düşünce yapılarını anlatarak, topluluklara ait sosyal ve fikirsel farklılıkları açığa çıkartmakta ve bugüne ait olay ve toplumsal

özelliklere ait izlerin geçmişte bulunmasını sağlayan çalışmalar ortaya çıkarmaktadır (Erkılıç, 2005, s.74).

Ulusoy'un aktarımıyla Marc Ferro, sinema ve tarih ilişkisi ile ilgili şu sözleri söylemiştir: “Varsayımımız şudur: *film, gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, ister belge ya da kurmaca, isterse gerçek ya da tümünden düşsel entrika olsun, Tarih'tir; postulatımız da: cereyan etmemiş olan şey (ve neden olmasın ve aynı şekilde cereyan etmiş olan şey de), insanın inançları, niyetleri, imgeseli, en az Tarih kadar Tarih'tir*”. Sinema filmleri, yapısı gereği tekrar seyretme imkânı olması açısından bir arşiv olma özelliği taşımaktadır. Bu bağlamda, sinema yapımları, içerisinde bir takım tema ve konuların temsiline yer vererek tarihsel olay ve durumların analiz edilmesine de katkıda bulunur (Aktaran: Ulusoy, 2020, s.404).

Sinema, toplumun değerlerini, sahi olduğu olguları düzenleyerek inşa eden bir popüler kültür aracıdır. Tarih ise somut deliller ile geçmişi anlatmaktadır. Sinemanın toplumun kültürel yaşamına ait belleği merkeze alması geçmişi kaydedebilme özelliği ile mümkün hale gelmiştir. Kostüm ve dekorlar sayesinde sinemada kolaylıkla tarihi konulara dair anlatımlar yapılabilmektedir. Bu bakımdan sinema geçmiş ve gelecek arasında ilişki kurmaya yarayan bir araç konumundadır. Tarih içerisindeki olaylar bakımından çok boyutludur. İçerisinde sadece zaferler, yenilgiler, savaşlar değil; kurumsal, sosyolojik, kültürel ve eğitimsel gelişmeler gibi pek çok gelişmeyi de içerisinde barındırır. Tarih kitaplarında bu konuların sayfalar dolusu açıklanması mümkün iken, sinema ile tüm bu unsurlar tek bir sahneye sığdırılabilmektedir. Bu unsurlarda karakterler, diyaloglar, dekorlar, kostümler gibi temsil oluşturabilecek öğeleriyle, yani sinemanın kendine özgü özellikleri aracılığıyla anlatılmaktadır (Demir ve Çençen, 2015).

Marc Ferro, “*Sinema ve Tarih*” kitabında özetle, tarih anlatımının yapıldığı sinema eserlerinde, anlatıcının belli bir ideoloji veya belli bir toplumsal bellek bakış açısıyla tarihi olaylara yer verdiğinden söz etmektedir. Ona göre tarihsel anlatılarda, senaryoya ait detay ve mizansen içerisinde, tarihi olay üzerinden verilmek istenen mesajlar bulunmaktadır. Sovyet sineması üzerine yaptığı incelemelerde, karakterler,

olaylar ve eylemler üzerinden tarih aktarımının belirli bir ideolojik söyleminin de olduğunu ortaya çıkarmıştır. Aynı zamanda, filmlerde yer verilen kişi ve olayların, tarihsel gerçeklikte yer alan kişi, kurum ve olaylara ait temsiller olduğu da incelemelerinde açıkça görülmektedir. Söz ettiği filmlerden biri olan 1918 yapımı, Panteleev'e ait "*Ele Vermek*" filminin proleterya ve entelektüel sınıf arasındaki kaynaşmaya yönelik vurgu barındırdığını ifade etmektedir. Burada yer alan proleterya ve entelektüel sınıf, filmde karakter ve olaylar üzerinden temsil edilmektedir. Bunun yanı sıra tarihi olayların da temsili söz konusudur. Ancak bu tarihi olaylar bir arşiv niteliği taşıırken yalnızca sosyalist bloğun düşünceleri egemen konumdadır. Örneğin Eistenstin'a ait 1925 yapımı "*Potemkin Zırhlısı*" filmi de tarihi bir olaya tanıklık ederken, olaylar sosyalist düzenin bakış açısıyla filme yansımaktadır. (Ferro, 1995, s. 25-86).

Bu bağlamda, tarihsel olayların anlatıldığı filmlerin, tarihi olaylara ait yeniden oluşturulmuş görsel öğeler sunduğunu, arşiv niteliğinde olmasının yanı sıra, anlatıcının ideolojik ve kendi belleğindeki bakış açısına göre kurgusal bir düzen oluşturduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu kurgusal düzenleme bile, geçmişte yaşamış veya bugün yaşamakta olan toplumların, tarihi anlamda düşüncelerini ortaya koyan birer arşiv belgesi oluşturmaktadır. Filmlerde yer alan temsil öğelerinin ise, tarihi olaylar içerisindeki kişi, kurum veya olayların, bazen doğrudan, bazen ise mecaz yoluyla oluşturulduğu görülmektedir. Dolayısıyla, sinemada tarihi temsillerin, ideolojik ve söylemsel temsiller ile arasında kaçınılmaz olarak bir ilişki bulunmaktadır. Bu ilişki ortaya çıkartılırken, tarihi ve sosyolojik olaylara ait incelemelerin yapılması, filmin temsiller tarafından aktarılan söylemlerinin ve tarihi olayların ortaya çıkartılması açısından gerekli bir durum olacaktır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### YUGO-NOSTALJİ, POST YUGOSLAV SİNEMASI VE YUGOSLAVYA’NIN GENEL DURUMU

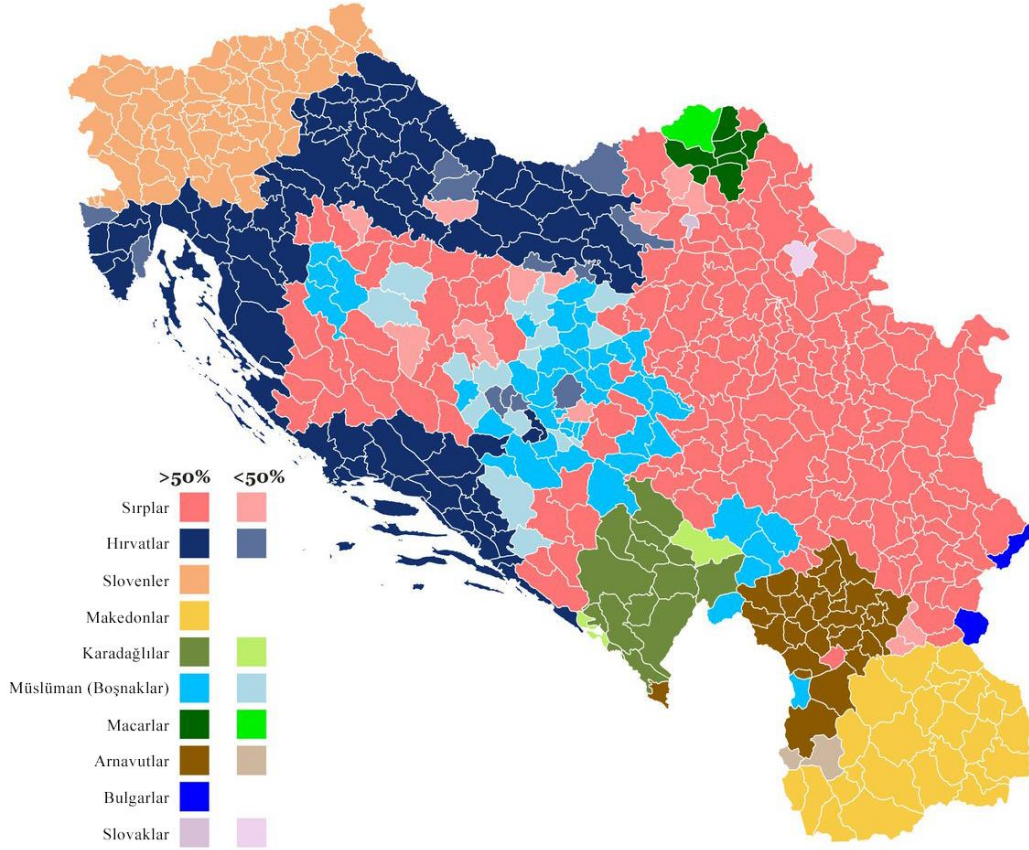
#### 2.1.YUGOSLAV TARİHİNE VE KÜLTÜRÜNE BAKIŞ

Yugo-Nostalji kavramına geçmeden önce, Yugoslav tarihi ve kültürel durumundan kısaca söz etmek gerekir. Eski Yugoslavya: Sırbistan, Hırvatistan, Slovenya, Bosna-Hersek, Karadağ, Makedonya Federal Cumhuriyetleri ve Sırbistana bağlı Kosova ve Voyvodina özerk bölgelerinden oluşmakta idi (Harp Akademileri Yayınları, 1995, s. 17).

Yugoslavya hayalleri, 1. Dünya Savaşı sırasında başlamıştır. 1918 yılında Slav uluslarının bir araya gelmesi ile Sırp-Hırvat-Sloven Krallığı parlamenter monarşi idaresinde kurulmuştur. Bu ülkenin idaresi Sırp kökenli Karayorgieviç hanedanına aittir. Bu devleti bir araya getiren uluslar, farklı hedeflerini gizli bir şekilde barındırmıştır. Bu durum ise ileride Yugoslavya’da ciddi sorunlara yol açacaktır. (Wachtel, s. 106). Bir süre sonra Bosna-Hersek’te Yugoslav birliğine katılmıştır. Ancak kurucu devlet statüsünde olmadığı için Boşnaklar, ikinci sınıf vatandaş muamelesi görmüşlerdir. Bununla birlikte Sırpların gözünde Boşnaklar, güvenilmeyecek bir millettir. Bunun en büyük nedeni Boşnakların Türkler ile birlikte kendilerine karşı savaşmış olmasıdır (Alkan, s. 21). Sırp bu durumu süreç içerisinde unutmamış ve Müslüman bölgelerini yağmalayarak, yaşayan insanlara kötü muamelelerde bulunmuşlardır (Ülker, s. 40).

Yugoslavya bölgesinde Slavlar çoğunluğu oluşturan halktır (Bora, s. 19) Kelime anlamı ile Yugoslavya Güney Slavları anlamına gelmektedir. Ülke bu ismini ise 1929 yılında almıştır (Ülger, s. 15). Yugoslavya her ne kadar gönüllü bir birlik ile ortaya çıksa da, bazı belirsizlikler ve Sırpların, Hırvatların ve Slovenlerin ulusal kimlikleri nedeniyle Yugoslav kimliği altında devam edemeyeceklerini ortaya çıkarmıştır (Tindemans,1998, s. 53).

**Şekil-1: Yugoslavya'nın 1991 Yılına Ait Etnik Haritası**



Kaynak: Popovic, 2020.

Sırp bütin olumsuz gelişmelere rağmen eski Yugoslavya'nın tek varisi olduklarını ve Federal Yugoslavya'yı temsil ettiklerini iddia etmektedir. İkinci dünya savaşı sırasında dört senelik Nazi işgalinden sonra Josep Broz Tito tarafından başlatılan hareket ile kurulduğu 1945 yılından itibaren diken üstünde duran Yugoslavya Federal Sosyalist Cumhuriyeti, Tito'nun 1980 yılında ölümünden sonra sarsılmaya başlamıştır. Tito'nun kişiliğinden kaynaklanan saygınlık, izlediği dış politikanın başarısı, Yugoslav Federal Cumhuriyetleri'nde birleştirici bir etki yaratmış, onun ölümü ayrılıkçı hareketlere cesaret vermiştir. Ortaya çıkan etnik çekişmeler ve devamında 1989'da patlak veren Yugoslavya iç savaşı ile 1990 yılından sonra Yugoslavya Federasyonu'na bağlı 6 Federal Cumhuriyetten 4'ü

(Slovenya, Hırvatistan, Makedonya ve Bosna-Hersek) bağımsızlığını ilan etmişlerdir. 1992’de Sırlar ise Yugoslavya Federal Cumhuriyetini Kurmuşlardır.

Eski Yugoslavya’nın kuzeyinde yerleşen Slovenler, genel olarak Avusturya-Macaristan İmparatorluğu kültürünün etkisinde kalıp, Slav’dan ziyade Cermen hayat tarzını benimsemişlerdir. Yugoslavya Federasyonu içinde endüstride ve yaşam seviyesinde en üstün grup Slovenler olmuştur. Slovenler, Slav birliğinden pek fazla yararlanamadıkları inancı ile 1991 yılında tüm Federal Yugoslavya’nın bağımsız cumhuriyetlere ayrılmasını ve bunun barışçıl yollarla yapılmasını öngören bir tasarımı bütün federal cumhuriyetlere yollamıştır. Sırlar açısından Slovenler, Slavların en dış çemberini oluşturan ve Slavlıklarını kaybetmiş bir grup olarak görüldüğünden Sırlar bu konuda aşırı tepki göstermemişlerdir.

Hırvatlar ise ayrı bir Slav koludur. Konuştıkları dil Slav dili olup, Sırların konuştuğu dilden farklı bir lehçedir. Dil üstünlüğü konusunda Sırlarla çekişme halindedirler. Hırvatlar ise İtalya ve Avusturya-Macaristan ülkelerinin etkisinde kalmışlar ve Slavlardan farklı bir kimliğe bürünmüşlerdir. Katolik olan Hırvatların tarihi ve kültürel gelişimleri Akdeniz ve Orta Avrupa kültürü karışımı içinde olmuştur.

Hırvatlar, Birinci Dünya Savaşından sonra Yugoslavya Krallığını kuran gruplardan birisidir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanyası ile iş birliği yapmışlardır. Bu savaş sırasında gösterdikleri ezici baskı ve zulümler diğer Yugoslav grupları tarafından unutulmamıştır. Tito’dan sonra “Dönüşümlü Devlet başkanlığı” sisteminin uygulanışı sırasında, sıra Hırvatistan Devlet Başkanı’na gelince; Sırbistan, Karadağ, Kosova ve Voyvodina’nın bu adaya olumsuz oy kullanması, mevcut olan siyasi ve iktisadi bunalımın süratle tırmanmasına ve 1991 yılında Hırvatistan’ın bağımsızlığını ilan etmesine neden olmuştur.

Karadağ, Orta Çağdan beri Sırların yaşadığı ve geliştirdiği bir bölgedir. Almanya ve Avusturya’ya politik yakınlığı dolayısı ile Cermenleşmiş bir bölgedir.

1878’de bağımsızlık almışlarsa da 1918’de Sırp’ların etki ve kontrolüne girmişlerdir. Sırp milliyetçiliğine karşı daima tepki göstermiş bir Slav grubudur.

Makedonya, tam anlamı ile çatışmalar ve çelişkiler bölgesidir. Slavlar ve Yunanlılar, Makedonların kendilerinden olduğunu savunmaktadırlar. Makedonlar ise hiç birini kabul etmeyip, kökleri Büyük İskender’e dayanan eski bir kavim olduklarını ileri sürmektedirler. Tito, Makedonya’yı ayrı bir cumhuriyet olarak kurmuş ve Bağımsız Makedonya Ortodoks Kilisesine bile izin vermiştir. Ekonomik yapısı zayıf olan Makedonya, 1982’den itibaren milliyetçilik akımlarından etkilenmeye başlamıştır. Makedonya etnik olarak, Makedon, Arnavut, Türk ve Sırp’lardan oluşmaktadır.

Sırbistan’ın güneyinde yer alan Kosova ise oldukça fakir bir bölgedir. Buranın önemi ekonomik olmaktan ziyade tarihi ve hissidir. 1389’da Türklere Kosova’da yenilmiş olmalarını unutmayan Sırp’lar için Kosova adeta varlıklarını kanıtladıkları bir meydandır. Kosova halkının çoğunluğu ise Müslüman Arnavutlardır.

Bosna Hersek ise tarih boyunca birçok kavimin istilasına maruz kalmıştır. Güney Avrupa ve Balkan karakterinin birbiriyle kaynaştığı karma bir kültür ve sosyal yapı sergiler. Bu özellikleri sebebiyle çok çeşitli ırklara kavimlere ve dini inançlara ev sahipliği yapmıştır. Bölgede üç ayrı dini ve etnik özellikleri, Sırp, Hırvat ve Boşnaklardan meydana gelen homojen olmayan bir toplum yapısı vardır. Buradaki karmaşaların sebeplerinden birisi Sırp ve Hırvatların ayrı devletlerinin olmasıdır. Temelde Hristiyan olan bu toplumlar, uygun fırsatların olduğu zamanlarda Bosna topraklarını kendi ülkelerine dâhil etme girişiminde bulunmuşlardır (Harp Akademileri Yayınları, 1995, s. 5-19).

## **2.2. YUGOSLAVYA’NIN EKONOMİK GÖRÜNÜMÜ**

Yugoslavya da 1979 yılına kadar, kişi başına düşen milli gelir artışı yüksek oranlarda gerçekleşmiş, sanayi üretiminde yıllık %8’lik büyümeyi gerçekleştirerek, Batı Avrupa’nın Kapitalist ve Doğu Avrupa’nın Sosyalist Devletlerini geride bırakmıştı. Ancak, 1980 yılından itibaren ekonomik büyüme gerileyerek küçülme

dönemine girdi. 1970 yılında %6.1 olan ortalama ekonomik büyüme 1980 yılında %0.7'ye kadar düştü. 1980 yılına kadar artan yatırımlar, bu yıldan itibaren azalmaya başlayarak eksi değerlere ulaştı. Kişi başına düşen milli gelir ise 1992 yılına kadar giderek azalmaya devam etti. Bir zamanlar çevre ülkelerden bile yüksek olan sanayi üretiminde ve tarımsal üretimde büyüme hızı 1989 yılına kadar sıfıra indi. Her alanda üretimin düşmesiyle birlikte 1961 yılında yaklaşık %2 olan işsizlik oranı 1981 yılından itibaren artarak, 1992 yılına kadar %15 seviyelerine kadar yükseldi. Dönüm noktası olan 1981 yılında işsizlik Yugoslavya da önemli kronik problem haline geldi. Batı Avrupa'da 1970 yılından itibaren gittikçe büyüyen ekonomik kriz bu ülkelerde çalışan ancak işsiz kalan Yugoslav vatandaşlarının da ülkelerine dönerek işsizliğin daha da artmasına sebep oldu. İşsizlikten en çok etkilenen yaş grubu ise 25 yaş altı gençlerdi. 1980 yılından itibaren ABD ve İngiltere'de gelişen Neoliberalizm dünyaya yayılmaya başladı. Yugoslavya'da bunun dışında kalmadı. Dolayısıyla, 80'li yıllardan itibaren Yugoslav yöneticileri de krizden çıkmanın anahtarı olarak Neoliberal yöntemleri benimsemeye başladı (Sancaktar, 2009, s. 300-322).

1980 yılından itibaren, merkezi yönetim sosyalist ilkeler yerine, neoliberal politikalara yönelmiş, bu durum bölgeler ve cumhuriyetler arasında dengesizliğe ve giderek Yugoslavya'yı oluşturan cumhuriyetler ve özerk bölgeler arasındaki çekişmelere ve ulusçuluğun gelişmesine de kaynaklık etmiştir.

Yugoslavya da eskiden beri önemli tartışma konusu, kuzey ve güney arasında var olan ekonomik eşitsizliktir. Slovenya ve Hırvatistan kendi ürettikleri zenginliğin az gelişmiş bölgelere aktarılmasını ve verimsiz yatırımlara yönltilmesine karşı çıkarken, az gelişmiş bölgesel yönetimlerde kendi yeraltı kaynaklarının söz konusu cumhuriyetler tarafından kullanıldığını ileri sürmekteydi. Sonuçta bu durum, ucuz hammadde ve işgücü kullanımı nedeniyle, güney bölgelerinde sermaye birikiminin sağlanamamasına, bölgelerin birbirlerini sömürdüğü fikrinin gelişmesine ve sonucunda bu durumun ulusçuluğu körükleyerek, cumhuriyetlerin ve özerk bölgelerin içine kapanarak "*otarşik*" politikalar izlemesine yol açmıştır. Neoliberal politika yaklaşımları ve bölgeler arası ekonomik çatışmalar, bölgeler arası ilişkilerin zayıflamasına ve ülkenin giderek ekonomik çıkmaza girmesine de yol açmıştır.

Nihayetinde bu ekonomik politikalara da bağılı olarak, cumhuriyetler ve özerk bölgelerde gelişen ulusçuluk Yugoslavya'nın dağılması sürecine girmesinde önemli etken haline gelmiştir (Uzgel, 1992, s. 235-237).

### 2.3.YUGOSLAVYA'NIN SON DÖNEMİ HAKKINDA

Bir sinema yapımı incelenirken, hikâyede yer alan söz konusu olay, durum, tarih vb. içeriksel konular hakkında bilgi sahibi olmak; diyalogları, karakterlerin temsil ettiklerini, metaforları, göstergeleri, atmosferi ve ikonografik tüm unsurları anlamlandırma ve yorumlama noktasında araştırmacıya ve okuyucuya destek olmaktadır. Çalışmada incelenen üç film, konu ve dönem bakımından Yugoslavya'nın son dönemlerinde geçmesi sebebiyle, son dönemi anlayabilmek bakımından Yugoslavya tarih ve kültürüne genel bakışın devamında, Yugoslavya'nın son dönemiyle ilgili bilgi ve görüşlere bu bölümde yer verilmiştir.

Ante Markoviç 14 Mayıs 1991 tarihinde Yugoslavya ile ilgili *“Yugoslavya bir paradokslar ülkesidir. Bir anlaşma sağlanabilmesi için, önce bunalımın alabildiğine saçma bir noktaya tırmanması gerekir. Durum gerçekten saçmalaştığında çözüm daha kolaylıkla bulunur.”*(Aktaran: Bora, 2018, s. 19) şeklindeki sözleriyle Yugoslavya'nın, vatandaşları açısından umut kırıklığı yaratan vahim durumunu ortaya koymuştur. Çok geçmeden durum gerçekten de çok saçma bir hal almaya başlamış, iç savaş yoğunlaşmış, soykırımlar, felaketler ardı ardına gelmeye başlamıştır. Öyle ki bu saçmalama derecesindeki tutum ve davranışların Kusturica'nın bu çalışmada incelenen filmlerinde de yer aldığı görülmektedir.

Gerginleşen ve adeta barut fıçısına dönen ülkenin siyasal ve sosyal atmosferini giderek büyük bir yangına dönüştürecek kıvılcım “Savaş Başlatan Maç” olarak adlandırılan 13 Mayıs 1990 tarihli Dinamo Zagreb – Kızılyıldız maçına dayanmaktadır. Bu kıvılcım, bir sebep ve sadece bir başlangıç değil, ayrılıkların belirgin olarak gün yüzüne çıkacağı yeni bir atmosferin, zaten alt yapısı içten içe hazırlanan ayrılıkçı şekillenmenin habercisi, tetikleyicisi ve başlayacak iç savaş için önemli bir kilometre taşı ve habercisiydi. Bu tespiti yapabilmek için tarih kitaplarına göz atmak bile gerekmez. Dönemin canlı tanığı olan ve Balkanlara dair gündemi

takip eden her insan elbette ki bu maçı bir şekilde hatırlamaktadır. Olayı meydana getirecek şartlar, Hırvat ve Sırpların, ideolojik müdahaleler ve emperyalist teşvikler sonucunda kaba bir tabir ile dolduruşa getirilmesiyle seneler önce başlamıştı. Söz konusu maç, Tito'nun ölümünden sonraki geçen 10 yıllık sürecin bir patlamasıydı adeta. Maç gününden sadece 2 hafta önce Franjo Tudjman Hırvatistan Devlet Başkanı seçilmiş ve vatandaşlarına bağımsızlık sözü vermişti. Yugoslavya'nın birliğini kesin olarak savunan Sırp tarafı ise bu durumdan bir hayli rahatsızlık duymuştu.

Dolayısıyla, Hırvatlar ve Sırpların karşı karşıya geldiği ilk an olan Dinamo Zagreb – Kızılyıldız maçı, Her iki etnik kesimin radikal taraftarları tarafından hesap sorabilecekleri bir atmosfer için uygun durumdaydı. Taraftarlar saha tellerini asitle eritip sahaya atlamış ve olaylar başlamıştı. Dinamo Zagreb oyuncularını olaylar başlayınca sahada kalmaya devam etmiş, hatta Zagreb oyuncusu Zvonimir Boban, Boşnak olduğu daha sonra ortaya çıkan Sırp kökenli olduğunu “zannettiği” bir polisi teklemeye başlamıştı (Sabović, 2017). Saha içerisinde bir futbolcunun dahi olaylara uyum sağlayarak kargaşa atmosferine dâhil olması, Yugoslav toplumlarının içerisinde biriken öfkenin de bir yansımasıdır. Bu olayın, Avusturya Macaristan Veliahtı Ferdinand'ın Saraybosna'yı ziyareti sırasında öldürülerek 1. Dünya savaşının fitilini ateşlemesi gibi benzer bir hadise olduğunu söylemek mümkündür. Ne acı ki, Dinamo Zagreb – Kızılyıldız maçı da bu elim hadiseden tam 66 yıl sonra yine aynı coğrafya da ve yine Sırpların dâhil olduğu bir ortamda gerçekleşmiştir. Bu durumun tesadüf olmadığı, geçen 66 yıl boyunca Yugoslavya coğrafyasında radikal düşüncelerin sıcaklığını hala yitirmediğini göstermektedir.

Yugoslav toplumunun hukuken çözülmeye başlaması 1974 tarihli Anayasa referandumuna dayanmaktadır. Bu referandum ile Federal yapıyı oluşturan özerk yönetimlerin hak ve yetkileri artırılmış ve üye cumhuriyetler federal yapıdan ayrılabilme yetkisi kazanmışlardır. Sonrasında Tito ölmüş, Dünya'da sosyalist ideoloji zayıflamaya başlamıştır (Aktaran: Yılmaz, 2011, s. 173). Söz konusu siyasal ortamda, etnik, kültürel ve sosyo-ekonomik sorunları giderek artan bir ülkenin, özerk yönetimlerin kazandığı yetkilerle birlikte, kendini devam ettirebilmesinin mümkün

olmaması doğal bir durumdu. Şerafettin Ömer 22 Haziran 1991 tarihli Tan gazetesinde, “*Havasından mıdır suyundan mıdır pek bilinmez bura insanların inat sürdürmede üzerine yoktur alimallah. Büyük bir olasılıkla dik kafalılıkta birinciliği hiç kimseye kaptırmayız. Politika yapması gereken birinci adamlarımızda bu huy sıkça görülmektedir. Bu güzelim ülkenin Arap saçına dönüştürülmesinde ve burada yaşayan ulus ile azınlıkların nerde ise birbirlerine girmesinde inat denilen faktörün aslan payı geçmiştir.*” şeklindeki ifadeleriyle, çözümü hızlandıracak siyasal, sosyolojik ve hukuksal şartların oluşturulmasını ve özellikle yöneticilerin içinde bulunduğu uzlaşmaz tutumlarını eleştirel bir dille belirtmiştir. (Aktaran: Bora, 2018, s. 19)

Şerafettin Ömer’in bahsettiği “dik kafalı” yaklaşımda Sırbistan yönetimi belirleyici bir konumdaydı. Soğuk Savaş’ın bitmesine yakın ve sonrası dönemde Sırların travmalar yaşadığı görülmektedir. Bu travmalar, Mareşal Tito’nun 1980’de ölümünden sonra, Sırların kendilerini Yugoslavya’nın merkezinde görmeleri sonucu ülkenin hızla dağılmaya başlaması ve Yugoslavya’dan ayrılan ülkelerde Sırların azınlık durumuna düşmesidir. Özellikle 1987’den sonra siyasal olarak yükselişe geçen Devlet Başkanı Slobodan Milosevic, Sırbistan’ı merkeze alan politikaları ve Sırp azınlıkları bir araya getirme gayretleri neticesinde, Yugoslavya birliği idealine sahip olan kendi devletini dahi, bu söylemden uzaklaştırmış ve Yugoslavya’nın temellerinin daha da sarsılmasına sebep olmuştur (Emiroğlu ve Çakır, 2008, s. 89).

Milosevic Döneminin hemen öncesinde, Yugoslavya Federal Komünistler Birliği’nin 1986 yılındaki 13. Kurultayında, gecikmiş olsa, gelecek dönemi ön gören bazı özeleştiriler yapılmıştır. Yerel yönetimlerin, Yugoslavya pazarında bölgesel kapanma eğilimleri gösterdiği, Özyönetim ile Devletçilik arasında sınıfsal çatışmaların meydana geldiği ve Yugoslav Devriminin ufku daraltan bu girişimlerin önlenemediği kurultayda yer alan tespitlerdendir. Ayrıca, ortaya çıkan milliyetçi tutumlarla birlikte, bölücülük, üniterlik, bürokratism gibi belirtilerin Yugoslav Sosyalist devrimini yıkıma uğratacak tehditler olduğu vurgulanmıştır. Neticede, Avrupa’da kendi yönetim anlayışına uygun dost bir devlet bulamamış ve

Avrupa Topluluğu tarafından da görmezden gelinmiş, düşmanları çok ve yalnız bir Yugoslavya birkaç yıl içerisinde, tehdit olarak gördüğü unsurları yönetimine getirerek sorunun kendisi olmaya başlamıştır. Tanıl Bora'ya göre Yugoslavya, Sosyalizm adına gerçek bir özgürleşme ile milliyetçiliğinin ötesinde gerçek bir enternasyonal milli bir model arayışında iken, sosyalizmle kapitalizm arasında bocalayan ve milliyetçiliğin sularına gömülen bir ülkedir (Bora, 2018, s. 21-22).

#### 2.4. YUGOSLAVYA'NIN DAĞILMASI

Yugo-Nostalji kavramının temelinin oluşturan Yugoslavya'nın dağılma hadisesi, oldukça farklı kesimlerin karşılıklı kışkırtıcı eylemleri sonucu ortaya çıkan, Batı medeniyeti olarak adlandırılan Avrupa Devletleri, ABD, Birleşmiş Milletler ve NATO'nun da dâhil olduğu karmaşık bir düzen içerisinde gerçekleşmiştir (Bora, 2018). Josep Broz Tito'nun ölümünden hemen sonra bölgesel yönetimler arasındaki tarihi düşmanlık ve mücadeleler yeniden ortaya çıkmıştır. Yaklaşık elli sene süren birlik ortamı bir anda yerini etnik milliyetçilik ve din temelli düşmanlığa bırakmıştır. Politikacılar yarattıkları milliyetçilik ve inanç çatışmalarını haklı göstermek için kötü ekonomik gidişat, işsizlik ve borçlanma gibi gündemleri kullanmışlardır (Azarkan, 2011, s. 54).

Avrupa Topluluğu (Bugünkü AB) Doğu Avrupa ülkeleri üzerinde etkisini artırmayı istese de topluluğu oluşturan ülkeler arasındaki ittifak ve oluşturdıkları güç yeterli değildi. ABD, Rusya'yı baskı altına almak üzere Balkanlarda ve Doğu Avrupa ülkelerinde sağlam müttefik arayışında idi. Rusya ise Makedonya, Sırbistan ve Karadağ üzerinden Slav-Ortodoks eksenini oluşturmak ve bu suretle sıcak denizlere ulaşma amacındaydı. Bu süreçte ABD ve Almanya, Hırvatistan ve Slovakya'da etkinliğini artırmış, bu etkinliğini Arnavutluk, Bosna-Hersek ve Kosova'ya da yayma amacını gerçekleştirmeye çalışıyordu (Aktaran: Şafak, 2010, s. 107).

Yugoslavya Anayasasına göre yönetim biçimi, Yugoslav Komünist Partisi'nin iktidar tekeline dayanıyordu. Ancak Sırbistan bu yönetim biçimini ihlal ederek, diğer Federal Cumhuriyetlerin de bölgesel çıkarlarını Federasyonun çıkarlarından önde tuttuğu bir döneme girilmesine sebep olmuştur. Bu süreç, nihayetinde Federal

Cumhuriyetlerde milliyetçilik akımlarının gelişmesine zemin hazırlamış, milliyetçilik eksenli siyasi örgütlenmelerin oluşmasına ve siyasi partilerin kurulmasına neden olmuştur (Çomak ve Ülger, 2011, s. 12).

Sırbistan'ın Başkanı olan Slobodan Miloseviç'in Karadağ'ı Sırbistan yönetimine bağlaması, Voyvodina ve Kosova'nın özerk yönetimlerinin, özerkliklerini kaldırması, milliyetçilik akımlarının gelişmesine ve etnik çatışmaların başlamasına neden olmuştur. Bu süreçte Sırbistan, Yugoslavya yönetiminde giderek ağırlığını artırmış, bu durum diğer federal cumhuriyetlerde rahatsızlığa ve başkaldırıya sebep olmuştur. Bu siyasi gelişmeler sonucunda Yugoslavya'yı oluşturan devletlerin bir arada yaşama isteği ortadan kalkmıştır (Uzgel, 2002, s. 491).

Slobodan Miloseviç'in yürüttüğü politikalar ve Sırp milliyetçiliğinin giderek yükselmesiyle Yugoslavya'nın parçalanma süreci başlamıştır. 1990'lara gelindiğinde Yugoslavya içerisinde iç çatışmanın başlaması ile Almanya duruma müdahale ederek, Almanya Dışişleri Bakanı tarafından Batı Avrupa ülkelerine, Yugoslavya'nın parçalanması gerektiği ve Slovenya ile Hırvatistan'ın bağımsız devlet olarak tanınması yönünde propagandasını başlatmıştır. (Johnstone, 2004, s. 219).

Kendilerini her zaman Slav Birliğinin dışında gören Slovenya, 1990 yılında Federal Yönetimin Başkanlığının Hırvatistan'a geçmesini fırsat bilerek yapılan ilk serbest seçimlerden sonra bir deklarasyon yayımlayarak Yugoslavya'nın barışçıl görüşmelerle bağımsız cumhuriyetlere ayrılması görüşünü ortaya atmış ve deklarasyonu diğer Federal Cumhuriyetlere de göndermiştir. 1991 baharında Sırp Federal Ordusu ile Slovenya Ordusu sınır kontrolü nedeniyle anlaşmazlığa düşmüş, bunun üzerine Sırp Federal Ordusu bölgeye tankları yığmış ve sınır kontrolünü eline almıştır. Bu olay aralarında bir çatışmayı da başlatmıştır. Avrupa Topluluğunun girişimleriyle bir süre ateşkes sağlanmış olsa da girişim başarısızlığa uğramış, Haziran 1991 tarihinde Slovenya bağımsızlığını ilan etmiştir. Hırvatistan'da yapılan ilk seçimlerde sağcı bir partinin seçimi kazanması, Sırbistan'ı oldukça rahatsız etmiş ve çoğunluğu Sırplardan oluşan Yugoslavya Federal Ordusu, diğer cumhuriyet ordularının elinde bulunan ağır silahları 1991 yılına kadar toplamıştır. Hırvatistan'ın

Slovenya gibi erken davranarak bağımsızlığını ilan etmemesi, Slovenya'nın güvenini kaybetmesine ve Federal Ordu ile aralarında başlayan çatışmada ağır kayıp vermesine neden olmuştur. Nihayetinde Hırvatistan 25 Haziran 1991'de bağımsızlığını ilan etmiştir. 1991 yılında yapılan ve Yugoslavya'nın bölünmesini ele alan Barış Konferansından sonra AT Hakemlik Komisyonunca Çoğunluğu Boşnak olmak üzere Sırp ve Hırvatlardan oluşan Bosna-Hersek'in durumu incelenmiş, Bosna-Hersek'in hukuki durumunun temelini oluşturmak üzere 1992 yılında yapılan özel bir Barış Konferansında Sırpların çoğunlukta bulunduğu bölgelerde "Kanton"ların kurulması istenmiştir. 7 Nisan 1992'de Avrupa Topluluğu Devletleri, Amerika Birleşik Devletleri ve diğer devletler Bosna-Hersek'in bağımsızlığını tanımıştır. Bu tanımayı reddeden Sırpalar Bosna-Hersek'e, Hırvatlar da özellikle Mostar bölgesine saldırılarını başlatmıştır. Sırp saldırıları, Saraybosna dışında Bihaç, Srebrenica, Tuzla ve Goradze de, Hırvat saldırıları ise Mostar vadisi boyunca sürmüştür. (Harp Akademileri Yayınları, 1995, s. 21-23).

Yugoslavya'nın dağılma sürecinde Sırpalar tarafından "Güney Sırbistan" olarak tanımlanan Makedonlar, "Büyük Sırbistan" fikrini önemli bir tehdit olarak görmüşlerdir. Bu nedenle Yugoslavya'nın birliğinin korunması gerektiğini savunan Makedonya Parlamentosu 25 Ocak 1991'de kabul edilen "Egemenlik Bildirisi"n de yer alan bağımsızlık hakkıyla ilgili karardan sonra 5 Mayıs 1991'de yapmış olduğu açıklamada; Slovenya'nın ve Hırvatistan'ın Yugoslavya'dan ayrılması durumunda bağımsızlığını ilan edeceğini duyurmuştur. Türkiye'nin desteğini alarak yaptığı açıklamada, Yugoslavya'nın birliği yönünde bir "ara çözüm"e ulaşamaz ise Makedonya'nın da bağımsızlığını ilan edeceğini duyurmuştur. Arnavut azınlığın boykot etmesine rağmen 8 Eylül 1991'de yapılan referandumda, bağımsızlık kararı çıkmıştır. Bu karara Bulgaristan olumlu yaklaşırken, Yunanistan'ı endişelendirmeye başlamıştır. Türkiye, İtalya, Bulgaristan'ın, kısmen AB ülkelerinin de desteğini alması ile Makedonya Parlamentosu 17 Eylül 1991'de bağımsızlık kararını ilan edilmiştir. Böylece, Yugoslavya'nın parçalanması sürecini yıkıma uğramadan atlaman tek ülke olarak yaklaşık 2400 yıl sonra yeniden kurulan "Makedon Devleti" olarak tarihteki yerini almıştır (Kodal, 2014, s. 381-384).

Yugoslavya'da özerk statüye sahip olan Karadağ, iç savaş sırasında bağımsızlık arayışı içerisinde olmayan bir konuma sahiptir. Komünist Yugoslavya'nın yıkılmasından sonra da Sırbistan ile federal bağlılığını sürdürmüştür. Miloseviç'ten sonra Sırbistan ve Karadağ arasında 2002 yılında yapılan anlaşmayla gevşek federal bir yapıya geçilmiştir. 2003 yılından itibaren ise ülke Sırbistan-Karadağ olarak anılmaya başlanmıştır. Ancak Karadağ'ın sosyo-kültürel yapısı itibariyle ayrılma fikri belirgin olarak gelişmeye başlamış, yapılan referandumda bağımsızlık kararı alınmış ve 3 Haziran 2006'da Karadağ bağımsızlığını ilan etmiştir (Ekinci, 2014, s. 13-14).

Miloseviç'in 1989 yılında Kosova'da yaptığı bir konuşmada, Kosovalı Arnavutların Sırp'ların haklarını ihlal ettiğini ileri sürmesinden sonra barışçıl direniş başlatan Kosovalı Arnavutlar 1990'da bağımsızlığını ilan ederek Sırp yönetiminden ayrı kendi yönetimlerini oluşturmuşlardır. Dayton Barış Anlaşmasında Kosova meselesinin görüşülmemesi üzerine, Kosova Kurtuluş Ordusu (UÇK) 1996'da Kosova'da ki Sırp güvenlik güçlerine ve Arnavut işbirlikçilerine saldırı başlatmıştır. Sırp yönetimi de Arnavutlar üzerine baskıyı artırmış ve saldırılar düzenlemiştir. 1998 yılında Kosova sorunuyla ilgili ortak bir anlayış geliştirmek üzere İstanbul'da, Türkiye, Yugoslavya ve Balkan ülkelerinin Dışişleri bakanları bir araya gelmiş ancak herhangi bir sonuca ulaşamamıştır. 1999 yılında ki NATO müdahalesi sonrasında BM Kosova Misiyonu (UNMIK) oluşturulmuş, Kosova bu misyon tarafından yönetilmeye başlanmıştır. Uzun süren uluslararası müzakereler sonrasında 17 Şubat 2008'de Kosova bağımsızlığını ilan etmiştir. Kosova'nın bağımsızlığını Türkiye ilk tanıyan ülkelerden olmuştur. Başta ABD, Fransa ve İngiltere olmak üzere diğer devletler de Kosova'nın bağımsızlığını tanımışlardır (Demirtaş, 2010, s. 52-71).

Yugoslavya'da başlayan iç savaşta, katliamlara sessiz kalan AT (Bugünkü AB) Amerikan Politikalarının uygulanmasına seyirci kalmış ve AT'nin bu sessizliği, Yugoslavya'da binlerce insanın soykırıma uğramasına da neden olmuştur (Aktaran: Batı ve Tunbul, 2020, s. 78).

Yugoslavya iç savaşı sırasında başta ABD ve AT (Bugünkü AB) ile uluslararası toplum Sırp katliamlarına karşı etkili ve caydırıcı duruş sergileyememiş, bu durum Sırp katliamlarının devamına olanak sağlamış, BM tarafından güvenli bölge ilan edilen ve silahsızlandırılan Srebrenitsa’da binlerce sivil, Barış Gücünün gözü önünde Sırp tarafından öldürülmüş, Boşnaklar açık bir şekilde soykırıma uğratılmıştır. Ancak Uluslararası Adalet Divanı, o dönem Bosna-Hersek’te yapılan katliamları “Soykırım” olarak tanımlayıp, Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyine bu soykırımın önlenmesi yönünde görüş bildirmesine rağmen, BM Güvenlik Konseyi bu olayı soykırım yerine “etnik temizlik” olarak tanımlamıştır. Bu tanım BM Güvenlik Konseyi’ni acil olarak harekete geçirmeye yetmediğinden, bölgede yaşanan insanlık suçuna neredeyse göz yumulmuştur (Aktaran: Dalar, 2008, s. 97).

Bosna-Hersek’te yaşanan katliamların devamı olarak 1995 Temmuzunda Sırp Ordusu tarafından gerçekleştirilen Srebrenitsa katliamı sonrasında, ABD’nin Ohio eyaletindeki Dayton kentinde taslağı hazırlanan barış anlaşması 14 Aralık 1995 tarihinde Bosna-Hersek adına Aliya İzzetbegović, Hırvatistan adına Franko Tudjman ve Yugoslavya Federal Cumhuriyeti adına Slobodan Milošević tarafından imzalanmıştır. Bu anlaşmayla kurulan Bosna-Hersek Devleti, 10 kantonlu Bosna-Hersek Federasyonu ve Sırp Cumhuriyeti adıyla iki entiteye ve Brcko özerk bölgesine ayrılmıştır. Bosna-Hersek ve Sırp Cumhuriyeti arasındaki 1400 km. uzunluğunda olan ancak uluslararası hukuk açısından sınır statüsü bulunmayan bu sınır hattı, Birleşmiş Milletler kararıyla NATO önderliğinde kurulan IFOR (Implementation Force) ve SFOR (Stabilization Force) tarafından denetime alınmıştır (Aktaran: Dalar, 2008, s. 98-99).

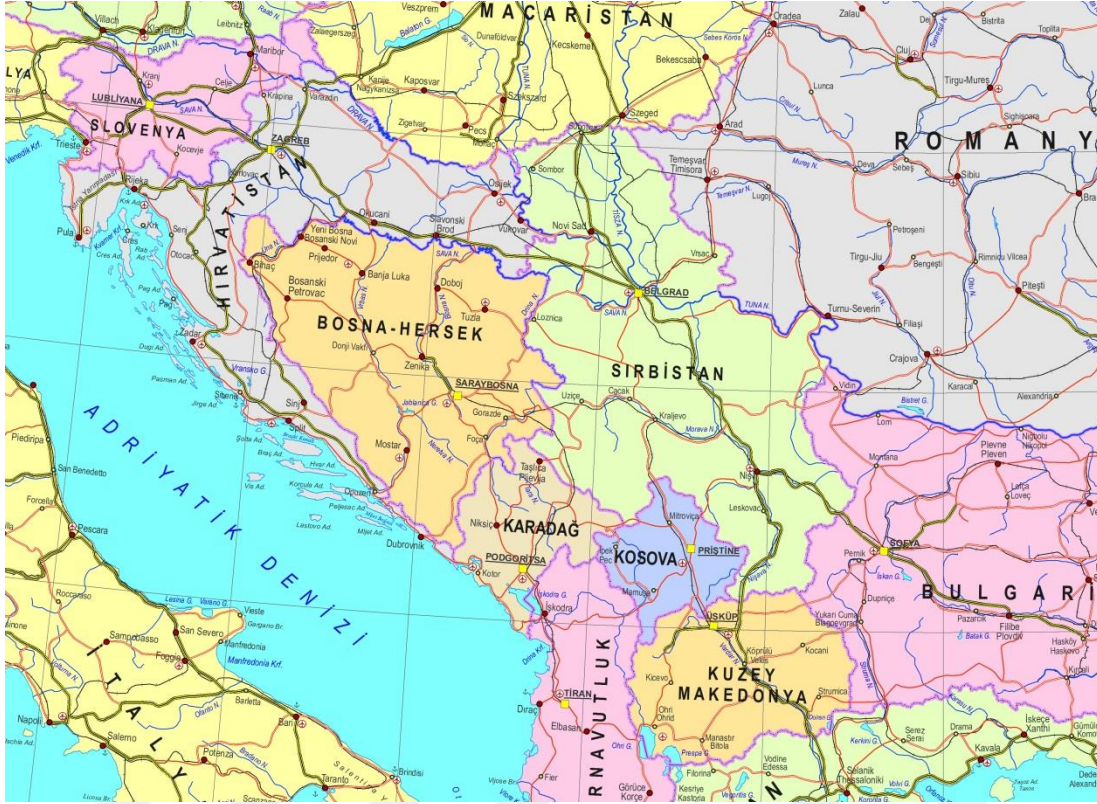
Dayton Barış Anlaşması öncelikle süregelen savaşın ve katliamların durdurulması, sonrasında kalıcı bir barışın tesis edilmesi ve bölgede istikrarlı, yaşatılabilir bir devlet kurma hedefi ile imzalanmıştır. Dayton Anlaşmasının Boşnaklar açısından önemi, Tito Yugoslavya’sın da “Müslümanlar” adı ile kurucu unsur olarak tanınan Boşnakları, bu kez gerçek isimleriyle (Boşnaklar) ayrı bir millet olarak tanımış olmasıdır. Ayrıca, Dayton Barış Anlaşması en büyük yıkımın ve

katliamların yaşandığı Bosna-Hersek'in yeniden bütünleşmesi için önemli bir adım olarak görülmüştür (Türbedar, 2010, s. 1-2).

Bosna-Hersek'te işlenen suçlarla ilgili Uluslararası Adalet Divanı'nın da açılan soykırım davası 2007'de sonuçlanmış, ancak kararda Srebrenitsa da yaşanan olay “soykırım” olarak tanımlansa da Sırbistan devleti doğrudan değil, soykırımı önleyememekten sorumlu tutmuştur. İç savaş sırasında Bosna-Hersek'e bağlı Sırp Cumhuriyeti Başkanı olan ve “Bosna Kasabı” lakabı ile tanınan Radovan Karadziç yıllar sonra yakalanıp yargı önüne çıkartılmış, 2019 yılında “İnsanlığa Karşı Suç” işlediğinden ömür boyu hapis cezasına çarptırılmıştır. Katliamın yaşandığı dönem Sırbistan Cumhurbaşkanı ve sonradan Yugoslavya 3. Devlet Başkanı olan Slobodan Miloseviç'te yargı önüne çıkartılmış, yargılama süreci devam ederken 2006 yılında hücresinde ölü bulunmuştur. Ancak bu soykırımın diğer sorumlularının yargı önüne çıkartılması sağlanamamıştır (Dalar, 2008, s. 117-118; Gül, 2019; Deutsche Welle, 2006).

Yaşanan karışık siyasi olaylar, etnik çatışmalar, katliamlar hatta soykırımla geçen bir iç savaş sonucunda, geride büyük ızdırap, yıkım ve “özlem” bırakarak, Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti “geri dönülmez” bir biçimde parçalanmış; Hırvatistan, Slovenya, Bosna-Hersek, Makedonya, Sırbistan, Karadağ ve son olarak Kosova Cumhuriyetleri tarih sahnesinde yerini almış ve Balkanlar da yeni siyasi harita şekillenmiştir.

**Şekil-2 Yugoslavya Sonrası Balkan Siyasi Haritası**



Kaynak: Harita Genel Müdürlüğü, 2019.

## 2.5.POST YUGOSLAV SİNEMASI

Post Yugoslav Sineması, Yugoslavya Federal Sosyalist Cumhuriyeti'nden dağılan milletlerin, Yugoslavya dönemine ait olayları vurgulayan anlatılara sahip sineması olarak tanımlanabilir.

Batı kavramı, toplumsal hiyerarşik değerler ve sınırları belli yaşam biçimlerinden oluşmaktadır. Yugoslavya, coğrafyası itibari ile tam olarak Avrupa kıtası içerisinde yer almaktadır. Ancak Yugoslavya, konuşulan dil, inanç sistemi ve etnik açıdan birbirine karışan çok farklı kültürel kimlik tanımlamalarından oluşmaktadır. Bu durumu itibariyle Yugoslavya, Avrupalı (batı) olarak tanımlanamayan ancak doğu içerisine alınamayacak sosyo-kültürel yapıda bir medeniyettir (Iordanova, 1998, s. 264). İçerisinde bulunduğu bu karmaşık durum, Yugoslavya'nın içsel çatışmalarının da bir açıklamasını oluşturur.

Bu iç çatışmaların temelinde, Yugoslavya'nın Doğu Roma İmparatorluğu ve Osmanlı Devleti etkisinde kalmış olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Huntington'a göre Doğu Avrupa, özellikle dinsel olarak heterojen bir yapıdadır. İslam, Batı Hristiyanlığı ve Ortodoksluk bu heterojenliği oluşturmaktadır. Slovenya ve Hırvatistan Katolikliğin etkisinde iken, Sırbistan Ortodoksluk ve Bosna-Hersek ise İslam kimliği etkisindedir (Huntington, 2018: 30). Bu noktadan bakıldığında Yugoslavya iki medeniyet (Doğu ve Batı) arasındaki bir yerdedir. Jovic'e göre bu farklılıklar sebebiyle Yugoslavya'nın Avrupa uygarlığından uzakta tutulması, geçmişe ait kaosun ve nefret duygularının sürekli açığa çıkmasına sebep olan bir etkidir (Jovic 2001, s. 103-104). Buradan hareketle, dağılmış olmasına karşın Yugoslavya'nın etkilerinin, hem politik hem de sanat açısından hala devam ediyor olması doğal bir durum olacaktır. Ayrıca Uysal'ın (2016, s. 117) aktarımına göre bir diğer etmeninde aydınlanma çağı sonrası Yugoslavya'nın artan Avrupalılaşma isteğinden de kaynaklanmaktadır. Özellikle Yugoslavya savaşları sonrası, Balkan ülkelerinin şiddet eğilimli ve dengesiz olarak görülmesi, Avrupa Birliği tarafından kabul edilmesini de güçleştirmiş ve Post-Yugoslav ülkelerinin içinde bulunduğu krizin varlığını korur bir hareket devam etmiştir.

Uysal'ın aktarımına göre Todorova, Balkanizm olarak adlandırılan, Doğu-Batı arasında kalmışlığı belirten bu kavramı belirsizlik durumu olarak görmektedir. Belirsizlik ise dolayısıyla normal olmayan davranışlar demektir. Yugoslavya sonrası ortaya çıkan devletlerdeki tanımlanamayan karakter ve kişilikleri içerir. Dolayısıyla Post-Yugoslav sinemasında görülen karakterler de aynı şekilde belirsiz, ne yapacağı belli olmayan, hem kendileri hem de başkaları için tehlikeli karakterlerdir (Aktaran: Uysal, 2016, s. 117). Bu tehlikeli karakterlerin varlığı aynı zamanda yukarıda söz edilen travmalara da işaret etmektedir.

Post-Yugoslav ülkelerinde ortaya çıkan sinema yapımlarının doğası, Doğu-Batı etkisinde kalan bu kültürle ilişkilidir. 80'li yılların sonunda yıkılan Berlin Duvarından sonra izleyiciye yok oluşu ve ölümü sunan Post-Yugoslav Sineması, Batı uygarlığına dönük olan yüzüyle seslenmektedir. Doğu-Batı temasının bu sinemada vücut bulması ise Yugoslavya dönemine kadar uzanmaktadır. Ancak bu sinema olan

biten olayları doğrudan izleyiciye göstermek yerine belli sanatsal anlatım dilleri ile birlikte taşra-şehir, modern-geleneksel ve kozmopolit-taşralı gibi karşıtlıklarla sunulmuştur (Uysal, s. 2016:119).

Söz konusu tarife uygun olarak, Yugoslav iç savaşını konu alan *Sivi Kamion Crvene Boje* (Kırmızı Renkli Gri Kamyon, Srđan Koljević, 2004) filmi örnek gösterilebilir. Filmde renk körü olduğu için ehliyet alamamış taşralı bir kamyon meraklısı ile şehirli bir kızın bir araya gelmesi anlatılır. Bir diğer film ise yönetmenliğinde Jasmila Zbanic'in oturduğu savaş travmalarının etkisinin ve Yugoslavya'nın Batı uygarlığı ile olan karşıtlığını anlatan *Grbavica* (Esma'nın Sırrı, 2004) filmidir. Film tüm karşıtlıkları Esma karakteri üzerinden anlatırken, vatan sevgisi, dürüstlük gibi yönleri ise batıya yönelmiş Yugoslav kültürüne bağlamaktadır.

Yugoslav Sinemasına bakıldığında sözü geçen Doğu-Batı teması, her etnik ya da dinsel grubun bakış açısına göre farklı bir anlatım tarzıyla harmanlanmaktadır. Dolayısıyla Post-Yugoslav Sineması, her ne kadar öykülerine Batı üslubuyla yaklaşmaya çalışsa da Doğu-Batı arasında yer alan melez bir anlatım yapısına sahiptir. Bu yönüyle kendi özgün anlatım ve hikâye yapısını oluşturabilmiştir. Çoğu filmde olumsuz bir Doğu imajı üretilmeye çalışılsa da, filmlerin yapısı Batı özentiliğinin de eleştirisini yapmaktadır. Buna, bu çalışmada yer verilen Emir Kusturica'nın *Zivot Je Cudo* (Bir Mucizedir Yaşamak 2004) filmi örnek olarak verilebilir. Film her ne kadar Batı tarafını sembolize eden Sırpların gözünden aktarılsa da, özellikle Müslüman bir Bosnalı olan Sabaha karakterinin hikâyeye dâhil olmasıyla Batı tarafının net bir eleştirisiyle karşılaşılır. Uysal, içerisinde şiddet ve belirsizlik unsuru olmasına rağmen, coğrafyadaki yoksulluğun üretimini, Post-Yugoslav sinemasının kültürel açıdan desteklediğini söyler. Bu noktada Yugoslav filmleri tekinsizlik sinemasından ayrılmaktadır. Yugoslav filmlerinde yer alan toplumdan kopuk ve şiddet eğilimli olan karakterler, Emir Kusturica'nın *Bir Mucizedir Yaşamak* filminde de sürdürülmektedir (Uysal, 2016, s. 119).

1980’li yıllardan itibaren Yugoslav sinemasında belirsiz, geçişli karakterlerin varlığından söz edilebilir. Bu karakterler vahşi Balkan erkeğidir. Özünde milliyetçilik ile evrensellik karşıtlığı oluşturmak için yaratılan bu karakterler 1990’lı yıllarda kapitalizmin hakimiyeti sonrası daha da belirgin hale getirilmiştir (Uysal, 2016, s. 119). Iordanova (2001, s. 116) ise bu karakterlerin, Yugoslavya’nın ulusal lider mitinin temsilcisi olduğunu savunur. Ancak, bu vahşi Balkan erkekleri geçmişteki liderlerde olduğu gibi bir sorumluluk bilincinde değildir. Karakterler işlediği suçlarla ve yaptıklarıyla nostaljik ve mistik anlatımı sentezleyerek pekiştirmektedir.

Balkanlık olarakta adlandırılabilen vahşi Balkan erkeği, Yugoslavya’nın dağılma yıllarından itibaren yerini realist ve bireysel karakterlere bırakmıştır. Ancak Hollywood vari anlatım biçimi de terk edilmemiştir. Ancak 2000’lerden itibaren bu tipler yerini gerçeklikten kopuk, romantik, farklılıklarla eğlenen, tutkularının kurbanı olan ve Batı’yı eleştiren tiplere bırakmıştır.

Post-Yugoslav filmleri, nostalji harmanıyla geçmiş sorgularken, modernizmin temel aktörü olan kapitalizm sürecine dahil olmalarında ise Yugo-Nostalji oldukça etkilidir. Yugo-Nostalji, modernleşme uğraşlarını ve geçmişin nostaljik bir duyguyla nasıl hatırlandığının izlerini sunarken, Doğu-Batı temsilinin nasıl yapıldığını da göstermektedir.

## 2.6. YUGO-NOSTALJİ

Yugo-Nostalji kavramı kısaca, Yugoslavya Federal Sosyalist Cumhuriyeti’ne duyulan özlemi işaret etmektedir. Ancak bu özlem, klasik nostalji kavramından ayrılmaktadır. Sinema’nın diğer tarihi yapımlarında sözü geçen nostalji kavramı, geçmiş hakkında bir özlem duygusu çağrıştırırken, Yugo-Nostaljinin yer aldığı konum, karşıtlıkların ve siyasi söylemlerin yoğun anlatıldığı, özlem duygusunun yanında, acıların da yer aldığı eleştirel ve sembolik bir dünyadır. Lindstorm’a göre Yugo-Nostalji kavramı ikili bir karşıtlık (paradoksal) özelliği taşır. Yugo-Nostaljide çoğunlukla, eski Yugoslavya’ya ait özellikler reddedilmekte veya küçümsenmektedir (Aktaran: Uysal 2016, s. 120-121). Bunun sebeplerinden belki de en önemlisi,

Yugoslavya'nın bir iç savaşla yıkılmış olması ve bu iç savaşın esasen Tito'ya ve onun kurmuş olduğu düzene bağlanmasıdır. İç savaş dönemi, filmlerde açık bir şekilde eleştirilmekle birlikte, her şeye rağmen o döneme bir özlem duygusuyla yaklaşılmaktadır. Bu durum, Yugo-Nostalji anlatısının kendi içerisindeki çelişkisini de oluşturmaktadır. Bu çelişkinin de Yugo-Nostalji sinemasında travma unsurunu oluşturduğu görülmektedir.

Yugo-Nostalji kavramı, günümüz Post-Yugoslav ülkelerinde daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bunun temel nedeni olarak Post-Yugoslav ülkelerinin demokratikleşme çabaları ve bu çabaların bir ürünü olarak kamuoyu düşüncesine yönelmeleridir. Buna ek olarak, nostaljinin asıl etkeni olduğu değerlendirilen modernleşme çabaları sonucu Balkan ülkelerinin kendi kültürel ve etnik farklılıklarını keşfetme çabasıdır (Uysal, 2016, s. 121).

Palmberger'e göre Yugo-Nostalji, modernleşmeyi silahı olarak kullandığı düşünülen kapitalizmin Post-Yugoslav ülkelere yayılması anlamına da gelir (Palmberger, 2008, s. 357). Öyle ki Yugo-Nostalji reklam alanından moda kadar uzanmış, sosyal bir olay halini almıştır. Genel olarak Yugoslavya'nın filmlerde tüketime yönelik bir düş dünyası olarak yer alması Kusturica'nın "Yeraltı" (1995) filminde oldukça ön plandadır. Filmin sonunda Tuna nehrinin ortasında yer alan bir adada gerçekleşen evlilik sahnesi, Yugoslavya'ya özlem dolu son bir bakışı temsil eder. Ugresic bireysel açıdan, nostaljinin uç noktalarının tehlikeleri olduğuna değinir. Fakat burada ve Yugo-Nostalji'de ele alınan bireysel bir anlatıdan öte, iç savaş sonrası ortaya çıkmış olan ortak bir iletişim deneyimidir. Fakat zararsız bir iletişim gibi gözükse de, bu anlatılar Post-Yugoslav ülkelere karşı bir tepki barındırır (Uysal, 2016, s. 121).

İç savaş öncesi, Arnavutluk-Yugoslavya sınırındaki askerleri anlatan Karaula (Sınır Karakolu, Rajko Grlic, 2006) filminin mesajı oldukça Yugo-Nostaljiktir. Film temelde Yugoslavya'da yaşananlara ve iletişimsel sorunlara dayanarak, tek düşmanın aslında Yugoslavya'nın yine kendisi olduğunu anlatır. Ayrıca, yetersiz olarak gördüğü Yugoslav Milliyetçiliğine yönelik duygulara da seslenir. Yugo-

Nostalji kapsamında yer alan bu türdeki filmler, nostaljinin sadece geçmişe yönelik özlem duygusuna değil, geçmişte ve şuan var olan sorunlar sebebiyle geleceğinde düzeltilemeyeceği için geleceğe de seslenmektedir (Uysal 2016, s. 121). Burada, modern bireyin temel sorunu olan değerleri yitirme korkusu ve geleceği nasıl şekillendireceği arzusu vücut bulmaktadır. Öyle ki Yugo-Nostalji filmlerinin, geleceği şekillendirmeye çalışırken geçmişin travmalarıyla seyircisini yüzleştirmeye çalıştığı söylenebilir. Yukarıda, Nostalji başlığı altında yer alan “*Modernliğin tüm mücadelesinin altında yatan temel etken travmaları ortadan kaldırma isteği*” tanımlaması da bu düşünceyi desteklemektedir. Dolayısıyla Yugo-Nostaljinin, Modernizmin ve yukarıda açıklandığı gibi onu bir silah olarak kullanan kapitalizmin bir enstrümanı olduğu savı geçerli olacaktır.

1990 dönemi filmlerinde ise döneme ait gerçek görüntülerin filmlerde kullanılması Yugo-Nostalji açısından dikkat çekici bir unsurdur. Kusturica’nın Yeraltı (1995) filminde Tito’nun cenazesine ait görüntülerle 2. Dünya savaşına ait görüntüler ve bir çocuk gözünden Tito’ya bakışın sorgulandığı “Tito ve Ben” (Tito and Me, Goran Markovic, 1992) filmleri bu üsluba örnek olarak verilebilir (Uysal 2016, s. 121-122).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### EMİR KUSTURİCA SİNEMASINA YUGO-NOSTALJİK BAKIŞ: BİR MUCİZEDİR YAŞAMAK, YERALTI VE DOLLY BELL’İ ANIMSİYOR MUSUN? FİLMLERİNİN İNCELEMESİ

#### 3.1.EMİR KUSTURİCA VE SİNEMASI

Müslüman ve Sırp bir aileye mensup Emir Kusturica, 1954’te Saraybosna’da bir banliyö bölgesinde doğdu. Çocukluğunu Saraybosna’nın banliyö mahallesi olan Gorica’da geçiren Kusturica, bina avlularında ve apartman koridorlarında arkadaşlarıyla Fellinivari zamanlar geçirmiştir. Komünist yönetim altında geçirdiği gençliği, arkadaş ve mahalle kavgaları, futbol maçları ve Müslümanlara ait festivaller ile dini bayramlarla doludur (Bertellini 2015, s. 13-15).

Prag’a sinema eğitimi alması için gönderilen Kusturica, 1978 yılında Academy of Performing Arts’ı bitirdikten sonra, Yugoslavya da televizyon alanında çalışmaya başladı. Kariyerine ise 1973 yılından itibaren çektiği kısa filmlerle başlayan Kusturica, 1981 yılında çektiği ilk Sinema filmi olan “Dolly Bell’i Anımsıyor musun?” ile büyük başarı sağlamıştır. Aynı yıl Venedik film festivalinde ödül aldıktan sonra 1988 yılına kadar Saraybosna’da Academy of Performing Arts’da dersler vermeye başladı. Kendi dilinde filmler yapmayı seven ve isteyen Kusturica, İngilizce filmler de yapmaya başladı. 1985 yılında çektiği “Babam İş Gezisinde” adlı film ile Cannes Film Festivalinde *Altın Palmiye* ödülünü aldı. Uluslararası başarısını ile 1989 yılında çektiği, çingenelerin sihirli dünyasını anlatan “Çingeneler Zamanı” filmi ile sağladı. Bu filmle de Cannes Film Festivalinde “En İyi Yönetmen” ödülüne layık görüldü. Genellikle Yugo-Nostalji üzerine filmler yapmış olan Kusturica’nın 9 sinema filmi, toplam 32 ödülü ve 21 adaylığı bulunmaktadır (“Biyografi.info”, 2020).

Kusturica’nın filmlerindeki festival ortamı, renkli ve farklı karakterler ile sosyo-ekonomik olarak orta ve alt sınıf atmosferi, hayatına dair detaylar incelendiğinde daha anlamlı olmaktadır. Kusturica, filmlerinde anı ve deneyimlerini

kattığı düşünülünce, bu filmlerin Yugoslavya'nın birer yansıması olduğu değerlendirilebilir. Dolayısıyla filmlerinde yer alan temada kendi yaşantısı ve bakış açısı oldukça etkilidir. Kendi yaşantısına dair filmlerinde yer alan izler, Kusturica'nın nostaljik dünyasına da işaret etmektedir. Filmlerinde yer alan dünyaya eleştirel bir gözle bakarken, davranışları, gelenekleri ve kültürü filmlerinde sıkça mutluluk ile yer vererek Kusturica nostaljisini pekiştirdiği söylenebilir.

**Şekil-3: Emir Kusturica**



Kusturica'nın filmlerinde yer alan Yugoslavya sadece Tito'nun yıllarca yönettiği ve 1992'de dağılmış bir ülke değil, bundan daha öte; geleneklerin ve adetlerin, alışlagelmiş davranışlar ve geçmiş zevklerin dünyası, müzikalin, ziyafetin yer aldığı, heyecanlı ve cana yakın insanların olduğu bir yerdir. (Dieckman, 1997, s. 49). Kusturica'nın nostaljik dünyası, Yugoslavya'nın sadece politik olaylarını değil, o dönemin sosyal durumlarının, hissiyatının, ruhunun, değerlerinin ve görülmeyen yüzünün bahsedildiği bir atmosfer olduğu ve özünü bunun oluşturduğu görülmektedir.

Yukarıda sayılan özelliklere ek olarak Dieckman (1997, s. 45), Kusturica'nın *Sjecas li se, Dolly Bell* (Dolly Bell'i Anımsıyor musun?, 1981), *Otac Na Sluzbenom Putu* (Babam İş Gezisinde, 1985) ve *Dom Za Vesanje* (Çingeneler Zamanı, 1988) filmlerinin antropolojik nitelik taşıdığını ve Yugoslavya'nın tarihi ve kültürel belgesi olduğunu savunmaktadır.

Karakterlerde, Yugoslavya'nın sıradan insanlarına yer verdiği kadar, Balkanlar'la özdeşleşmiş olan çingenelere de yer vermektedir. Kusturica'nın yaşamına bakıldığında, yer verdiği tema ve karakterlerin gelişim süreçleri net ortaya çıkmaktadır. Kusturica'nın filmlerinde yer alan benzer unsurlar ile sinemasının da auteur özellik taşıdığı söylenebilir.

Kusturica, Mario Slugan ile gerçekleştirdiği bir röportajda eski Yugoslav'daki olayları çözümü olmayan ve süregelen durumlar olarak incelediğini belirtmiştir. Filmlerindeki karakter ve yaşam şekline bakıldığında, "Balkanlılık" imajı olarak sunduğu, taşkınlık, düzen dışılık ve fevrilik gibi unsurların karşısında "Avrupalı" olarak sunduğu kontrol ve düzen yer almaktadır. Böylece Batı gözünde olumsuz yer alan bu Balkanlılık imajı, Doğu tarafından doğal ve kabul gören bir durum olarak yansıtılmaktadır (Slugan, 2011, s. 38).

Doğu ve Batı ayrımı aynı zamanda öteki kavramına işaret etmektedir. Kusturica filmlerinde "biz ve onlar" olgusu sık sık karşımıza çıkan temel karşıtlıklardan birisidir. Yönetmenin dünyasında bu betimlemeler temelde karakterlerin kendisini, kültürel ve coğrafi olarak nasıl konumlandıkları ve olaylara hangi açıyla baktığıyla şekillenmektedir.

Bir diğer konu ise Kusturica filmlerinde karakterlerin "Vahşi Balkan Erkeği" olarak adlandırılan stereotipleridir. Post-Yugoslav sineması başlığında bu konu ile ilgili detaylı bilgi verilmiştir. Kusturica filmlerinde ise bu stereotipler daha farklı bir şekilde yer almakta, eleştirel ve karşıtlık niteliği taşımaktadır. Filmlerinde yer verdiği Balkanlılık, bu karakterler ve durumlar üzerinden anlatılmakta ve genellikle karakterlerde bir değişim söz konusu olmamaktadır. Bunun yerine karakterler

aracılığıyla olaylar gelişmektedir. Filmlerindeki karakterler ve davranışları genelde belirli ve tekrar eden bir yapıdadır. Bu bakımdan Kusturica'nın dünyası adeta dondurulmuş bir dünyadır. Olaylar bir sonuca ulaşmaz ve travmatik dünya sürekli devam eder. Herman'ın, travmanın iyileştirilmesi sürecinde, travmanın yeniden yapılandırılmasının bütünüyle tamamlanamadığı, yeni çatışmaların, hayatın her yeni evresinde travmayı yeniden açığa çıkaracağını ifade eder (2007, s. 254). Belki de Kusturica'nın filmlerindeki nostaljik ve travmatik dünya, böylesine bir yaklaşım ile devam etmektedir. Öyle ki Kusturica'nın neredeyse 20 yıl boyunca Yugoslavya teması ve travması üzerinden sinema filmleri yaptığı göz önüne alınırsa, kendisinin de bilinçaltındaki Yugoslav travmasını sürekli açığa çıkarttığı düşünülebilir.

Bunun dışında, filmlerinde olumsuz davranışlar bu stereotip üzerinden verilmektedir. Güncüer (2019, s. 11), karakterler üzerinden olumsuzluklar verilirken ortaya çıkan bir diğer karşıtlığın; karakterlerin olumsuz durumlarını benimsemesi, az gelişmiş, taşralı veya uçarı olmalarına karşı doğal insanlar oldukları mesajının verildiğini belirtir. Burada temel karşıtlık olarak gelişmiş-gelişmemiş, doğal-mekanik gibi bir karşıtlık gösterilmektedir. Bu düşüncüyü desteklemek üzere, Emir Kusturica'nın *Undergorund* (Yeraltı, 1995) filmi örnek gösterilebilir. Filmdeki atmosferde, karakterlerin içerisinde bulunduğu coşkulu ama bir o kadarda az gelişmişlik, yer altında kalmalarından dolayı yeryüzü hakkında sahip oldukları bilgisizlik, Kusturica'nın karakter sınıflandırmasının en net örneği olduğu söylenebilir.

Bunun yanı sıra Kusturica'nın erkek karakterleri kendi başlarına ve istedikleri şekilde hareket eden ataerkillerdir. Öyle ki, sürekli olarak içki içen bu ataerkil karakterler, içkiyi gündelik hayatı ile bütünleştirmekle birlikte, devamında gelen karmaşa dolu olaylarına da içki eşlik etmektedir. Ancak Güncüer'e (2019, s. 12) göre içkinin bu eşliği üzücü ve karanlık bir duygu içinde gerçekleşmemektedir. Bu eşlik ediş, coşku, şamata ve keyifli bir duygu ile gerçekleşmektedir. Bu sayede, Balkanlar ile ilgili olumsuz yönler estetik hale getirilmiştir.

Yugoslavya'nın dağılma sürecinde, savaşı ve parçalanmayı bir gerçeklik olarak kabul eden Emir Kusturica “*insanların birbirini öldürmede kullandığı ihtirası, daha iyi bir çözüm bulmada kullanmalarını*” umduğunu belirtir. Ancak, bu sürece politik olarak karışmak istemez. Bunu “*bu konudaki mesafemi ve nesnelliğimi korumak istiyorum*” sözleriyle de ifade etmektedir. Ayrıca Kusturica, Yugoslavya'nın son döneminde çektiği “Yeraltı” filmiyle ilgili olarak, filmde kimseye iyilik yapmadığını ve Yugoslavya'daki hiçbir ulusla kendisi arasında bir bağlantı kurmadığını belirtmektedir (Makal, 2014, s. 366,367).

### 3.2.YUGO-NOSTALJİ BAĞLAMINDA FİMLERİN İNCELEMELERİ

Tez çalışmasının bu bölümünde, önceki bölümlerde açıklanan kuram, yaklaşım, bilgiler ve tarihsel süreçten faydalanılarak, çalışmanın konusunu oluşturan sırasıyla, *Dolly Bell'i Anımsıyor musun? (Do You Remember Dolly Bell? - 1981)*, *Yeraltı (Underground - 1995)* ve *Bir Mucizedir Yaşamak (Life is a Miracle - 2004)* filmleri tez konusu ve sınırlamalar kapsamında incelenmektedir. Amaçlı örnekleme ile seçilen söz konusu filmlerin incelemeye alınma sebebi, çalışmanın temel kavramı olan Yugo-Nostalji'nin üç filmde de belirgin bir şekilde yer alması, Yugoslavya Federal Sosyalist Cumhuriyetine ait konu, ikonografik ve söylemsel öğelerin üç filmde de temel atmosfere hâkim olmasıdır. Bunun yanı sıra verilmek istenen mesajlar, hikâye ve karakter yaratımı birbirleriyle benzerlik göstermekte hatta devamı niteliğindedir. Bu bağlamda zengin bilgiye sahip olduğu görülmekte olan filmlerin, amaçlı örnekleme ile seçilmesi tutarlı olmakta ve derin bir incelenme yapılmasına imkân sağ blamaktadır. Filmlerin çekildiği yıllar dikkate alındığında, Kusturica anlatısının fikirsel olgunlaşmasını lineer bir yükselişle sürdürüyor olması, filmlere ait dünyaların tarihsel gerçek ve ilerlemelere paralel olarak doğru bir orantıda gelişim göstermesi, incelemeye ait sıralama oluşturulurken dikkate alınmıştır. İncelenen filmler, çekim yılları itibariyle, Yugoslavya'nın çözülme sürecinin başlangıcı ile dağılması ve sonraki dönemi kapsayan bir kronolojiye sahiptir.

Tarihin hala sıcaklığını koruduğu olaylardan birisi hiç şüphesiz Yugoslavya'nın dağılma hadisesidir. Josep Broz Tito'nun ellerinde tuttuğu kristal küre olarak adlandırılan Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti; geçirdiği güzel günleri, hareketli olayları ve acılarıyla, filmlere konu olan tarihi yaşantılara ev sahipliği yapmıştır. Günümüzde var olmayan bir ülke olan Yugoslavya'nın tanıklarının günümüzde yaşadığı düşünüldüğünde, yitip giden günlerin, gelen acıların ve sebeplerinin sinema perdesinde yer alması doğal bir hadise olacaktır. Nostalji kavramının “*Kişinin kendi memleketine geri dönme arzusundan kaynaklanan üzgün ruh hali*” olarak tanımlandığını, Modernlik durumu ile olan ilişkisini, geçmişe duyulan özlemi, yabancı düşmanlığı, öfke ve korku gibi duyguları barındırdığını açıklamıştı (Boym, 2009, s. 14-25). Bu açıklamadan hareketle, dönemin Yugoslavya'sını terk eden insanların içerisinde bulunduğu ruh halini nostalji kavramı ile açıklanabilir. Kendi iç savaşıyla yok olmuş bir ülke olan, içerisinde halklarının özlem duyduğu kadar, nefret de duyduğu Yugoslavya'nın yer aldığı filmleri nostalji açısından incelemek yararlı olacaktır. Ancak nostalji kavramı, çalışmaya konu filmlere ait duygu durumlarını açığa çıkartıyor olsa da, filmlerin geçtiği evrenin Yugoslavya olması sebebiyle içeriğin söz konusu kavram ile açıklanması tek başına yeterli olmayacaktır. Bu sebeple nostalji kavramı yardımcı bir kavram olmakla birlikte, çalışmanın ana kavramı olan Yugo-Nostalji açısından yapılacak bir inceleme çok daha işlevsel olacaktır. Çünkü Yugoslavya evreninde ki nostalji Lindstorm'un da belirttiği gibi ikili bir karşıtlık özelliği taşır. Daha önce de belirtildiği gibi Yugoslavya konulu filmlerin içerisinde özlem duygusu olduğu kadar acılarında yer aldığı eleştirel bir atmosfer vardır (Aktaran: Uysal 2016, s. 120-121).

Çalışmada Yugo-Nostaljik unsurlar ortaya çıkarılırken karakter ve olayların temsil ettiği kavram ve olgularla beraber yaptığı göndermelere, diyalogların anlam derinliğine ve ifade ettiklerine yoğunlaşarak Yugo-Nostaljik unsurlar ortaya çıkarılmıştır. Bu Yugo-Nostaljik unsurların ortaya çıkarılmasında film evreninin sahip olduğu toplumsal bellek de ihmal edilmemiştir. Önceki bölümlerde her özlem ve acının arkasında bir travma olduğu açıklanmıştır. Yugo-Nostaljik unsurlar yoğunlaşan konularla ortaya çıkarılırken, Yugo-Nostaljinin “acı” kısmını oluşturan travmatik öğelere de inceleme de yer verilmiştir.

### 3.2.1. Dolly Bell'i Anımsıyor musun? (1981) Film

1981 yapımı, Emir Kusturica imzalı “Dolly Bell'i Anımsıyor musun?” (Do You Remember Dolly Bell?) filmi, yönetmenin ilk filmi olması yanında Bosnalı Yazar Abdulah Sidran'ın aynı isimli romanından alıntı bir öyküye sahiptir. Emir Kusturica söz konusu filmde yer verdiği Sosyalist Yugoslav tema ve söylemlerini, Sidran'ın kitabında yer alan ifadelerle birleştirmesi, o dönem genç ve deneyimsiz olan Kusturica'nın anlatısını, tecrübeli bir ismin gözlemleriyle zenginleştirmektedir. Öyle ki film, 1981 yılındaki Venedik Film Festivalinde “Fipresci” ve “En İyi İlk Film” ödülleri de dahil olmak üzere toplamda 4 ödül kazanmış ve birincilik ödülü olan “Altın Aslan” ödülüne aday gösterilmiştir.

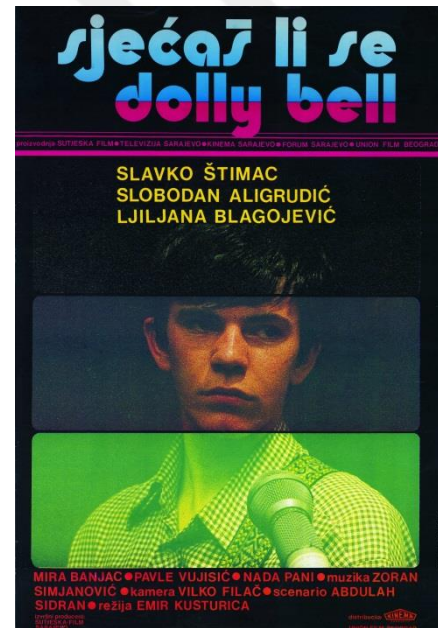
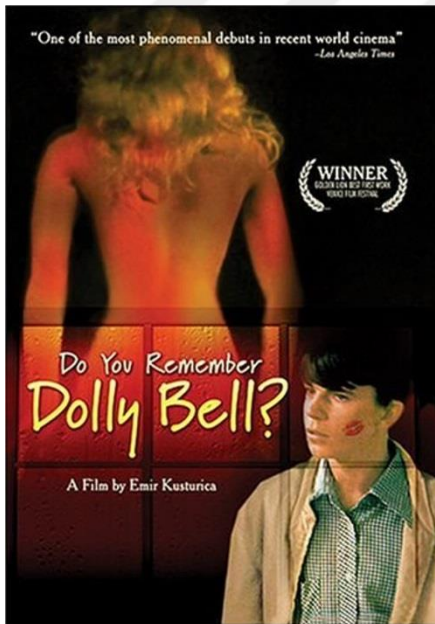
“Dolly Bell'i Anımsıyor musun?” filmine bakıldığında, incelemeye alınan Kusturica'nın diğer iki filmi Yeraltı ve Bir Mucizedir Yaşamak filmlerine nazaran tekdüze müziklerin olduğu, daha az fantezi dünyasına yer verildiği; komünist bir atmosfer dizayn edilmiştir. Filmin çekildiği döneme bakıldığında Yugoslavya'nın Büyük Önderi Tito henüz yeni ölmüş, Yugoslavya'da karışıklıkların başlayacağı döneme yakın bir dönem söz konusudur. Film sosyolojik çalkantıların baş gösterdiği, Sosyalist dönemin etkin politikalarının hakim ve baskıcı olduğu bir ortamda ergen bir gencin hayatını ve gençlik tecrübelerini anlatırken, metafor ve metonimler yoluyla temsiller üzerinden mevcut sistemi dayanak alan Yugo-Nostaljik bir anlatım yapmaktadır. Ancak yönetmenin üç filmine aynı anda bakıldığında, aslında bir yandan eleştirdiği sistem yönetimini ve geçmişte bıraktığı güzel anıları yad etmek isteyerek daha sonra çektiği filmlerinde söz konusu dönemi bir nostalji öğesi olarak ortaya çıkarmaktadır. Bu bakımdan Dolly Bell'i Anımsıyor musun? Film, incelenen “Yeraltı” ve “Bir Mucizedir Yaşamak” filmlerinin içerik bakımından bir başlangıç noktası olduğu görülmektedir. Öyle ki her üç filmde de yer alan orkestranın, “Dolly Bell'i Anımsıyor musun?” filminde olduğu gibi sosyo-politik bir araç ve insanları birleştirici bir unsur olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Film 1981 Yılı'nın Yugoslavya'sında Komünist-Sosyalist ideolojiye bağlı bir restoran müdürünün oğlu olan Dino'nun, ergenlik çağından genç-olgun dönemine

geçişini anlatan sıralı olaylar dizisini anlatmaktadır. Bir Kadın Tüccarının, Dolly Bell isminde bir kızı göz kulak olmak üzere yanına vermesi ile Dino'nun bakış açısında bir takım değişiklikler ortaya çıkar. Öyle ki kadın bedenini yeni tanımaya başlayan Dino, abisi ile yaşadığı çatışmalar ve babasıyla sürdürdüğü ideolojik tartışmalar onu olgunlaşmaya itmiştir bile. Gençlerin, yanlış çevreler ile etkileşimi sonucu, Komünist-Sosyalist ideolojiden koptuğunu, ahlaki yozlaşma yaşadığını düşünen kasabanın ideolojik önderleri, kasabanın gençlerini bu kısıkaçtan kurtaracak bir çözümle, kurmaya çalıştıkları orkestra ile bir araya getirmeye çalışacaktır. Filme bakıldığında söz konusu olayların, filmde Dino'nun yaşamının önüne geçmemesi, ideolojik söylemlerin yer aldığı sahnelerin filmin başlangıç, orta ve son bölümlerinde yer alması, baba figürü ile yapılan konuşmalar, filmin mesajlarının bu bağlamda değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

### 3.2.1.1.Filmin Künyesi ve Posteri

Şekil-4: “Dolly Bell’i Anımsıyor musun?” Film Posterleri



Filmin Adı: Dolly Bell’i Anımsıyor musun?

Yılı: 1981

Yönetmen: Emir Kusturica

Senaryo: Emir Kusturica, Abdullah Sidran

Süre: 110 Dakika

Ülke: Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti

Oyuncular: Slavko Štimac, Ljiljana Blagojević, Slobodan Aligrudić, Mirsad Zulić, Mira Banjac, Pavle Vuisić, Boro Stjepanović, Nada Pani, Žika Ristić, Jasmin Celo, İsmet Delahmet, Mahir İmamović.

### 3.2.1.2.Filmin Hikâyesi

1981 yazının Komünist Yugoslavya'sında, şehir yaşamını arzulayan bir ailenin, geçici olarak bulundukları banliyö kasabasında geçirdiği neşeli ve hüzün dolu anların son günlerinde, evin ortanca çocuğu Dino'nun yaşadığı olaylara odaklanan bir hikâye anlatılmaktadır. Şehrin, yapımı devam eden apartman bloklarına taşınmayı bekleyen aile, günler geçtikçe bir şeylerin yitip gittiğine şahit olmaktadır. Her geçen gün daha iyiye gittiğini söyleyen Dino, bir hayat kadını olan Dolly Bell ile tanışmasıyla, gençliğinin başlarında bir takım duygusal durumlarla karşılaşacaktır. Aradığı aşkı bulduğunu düşünen Dino, Dolly Bell'in ansızın kaybolması sonucu çıktığı arayışta, ne yazık ki arzu ettiğini bulamayacak ve gençlik aşkı ellerinden kayıp gidecektir. Dino, olgunluğa geçtiği bu döneminde, bir yandan arkadaşları ile avarelik yapıp cinsel arayışlarını sürdürürken, bir yandan kasabanın yeni kurulan orkestrasında yer alacaktır. Ancak geçip giden yaz ayı kasaba'nın gençlerini olgunlaştırırken Dino'nun yoğun ideolojik tartışmalar yaptığı babası Maho'nun da acıklı sonunu hazırlayacaktır.

### 3.2.1.3.Filmin Karakterleri

Filmin ana ve yan olmak üzere birçok karakteri bulunmaktadır. Bu karakterlerden söz ederken, "Yugoslav" değerlerini temsil eden karakterler ve "Batı" değerlerini temsil eden karakterler olmak üzere sırasıyla açıklanacaktır.

Hikâyenin etrafında olduğu ana karakter Dino, lise çağında, ergenlik döneminin tipik davranışlarının görüldüğü, komünizm üzerine yöntemsel düşünceleri

olan, Yugoslavya'nın genç bireylerindendir. Kendini keşfetme çağında olan karakter, bir şekilde tanıştığı Dolly Bell'e duygusal anlamda hisler beslemektedir. Dino'nun ideolojik tartışmalar yaşadığı ana karakter ise babası Maho'dur. Maho, ataerkil Yugoslav sistemi ve komünist ideallere bağlı, aile reisi konumunda, yarı-sarhoş, agresif ama bir o kadarda babacan, çocuklarına saygılı ve derin bir sevgi duymaktadır.

**Şekil-5: Dino**



**Şekil-6: Maho**



Filmin yan karakterlerinden, Maho'nun eşi olan Anne karakteri, çocuklarına kayıtsız şartsız sevgi beslemekte, Maho'nun çocuklarına sert davranışlarına karşı çıkmakta, Maho'yu eleştirdiği kadar ona derin bir sevgi beslemektedir. Anne karakteri'nin adı "Sena"dır. Ancak onun adı filmde pek fazla duyulmamaktadır. Anne karakterinin diyalog azlığı, Maho tarafından genellikle susturulması ve sadece sitem ettiği durumlarda konuşması, onu geleneksel ataerkil aile yaşantısının tipik bir kadın karakteri yapmaktadır. Diğer bir yan karakter ise komünist ideallere bağlı ama bir o kadarda sorgulayan "enişte" karakteridir. Filmin bütününde yer almayan karakter, Maho'nun düşüncelerini açığa çıkartan ve bu bağlamda Yugo-Nostaljik eleştiriye katkı sunan bir konumdur.

**Şekil-7: Sena**



**Şekil-8: Enişte**



Filmin tipik Balkanlı özelliklerini barındıran, baba konumunu taklit etmeye çalışan ve abi-kardeş atışmasını gözler önüne seren yan karakter, Dino'nun abisi Kerim karakteridir. Kerim babanın koyduğu kuralları, babadan daha fazla, katı bir şekilde yerine getiren, Dino'ya karşı "kıskançlık" denebilecek seviyede şiddet uygulayan bir karakterdir. Dino ve Kerim'in küçük kardeşi ve bir diğer yan karakter ise Midho'dur. Midho ailenin küçüğü olarak, obur, uykucu ve çıkarıcı tavırlarıyla ön plana çıkmaktadır. Çek malı bir bisikleti babasından ve sonrasında eniştesinden isteyen Midho, bisiklet tutkusuyla filmde ön plana çıkmaktadır.

**Şekil-9: Kerim**



**Şekil-10: Midho**



Yugoslav gençliğini temsil eden diğer yan karakterler ise Dino'nun yakın arkadaşı palavralar anlatmasıyla bilinen, şaşkın görünümlü Marbles, birlikte vakit geçirdikleri bir bacağı sakat olan "Değnek" lakaplı arkadaşı ve bir kulağı sağır olan Rasim Top karakteridir. Yugoslav geleneğini yansıtan yan karakterlere ek olarak, Sosyalist ideolojiye bağlı "Önder" karakteri bulunmaktadır. Önder, lokal içerisinde gençlere karşı üstün bir tavra sahip olmakla birlikte dostça bir iletişim kurmaktadır. Filmin başından sonuna kadar gençleri bir araya getirerek bir orkestra kurmak amacını taşımaktadır.

Filmin Yugo-Nostaljik bağlamda ikili karşıtlığını oluşturacak ana karakterlerden ilki, Dino'nun duygusal hisler beslediği kız olan Dolly Bell karakteridir. Dolly Bell, Dino ile aynı yaşlarda bir hayat kadını ve sahne kadınıdır. Gazinolarda müzik eşliğinde erotik sayılabilecek gösteriler yapmaktadır. Dino'ya ilk başlarda bir his beslemese de, gelişen olaylar Dolly Bell'in Dino'ya karşı bir takım hisler beslemesine sebep olmaktadır. Dolly Bell uzun koyu kestane saçlara sahip olmasına karşın, işini yapmak için gittiği yerlerde sarı bir peruk takmaktadır.

Sezgisel yaklaşımlara sahip, ancak okuma-yazma bilmemektedir. Dino'nun Dolly Bell ile tanışmasını sağlayan, kapitalist değerlere bağlı, kasaba'nın serserisi olarak tabir edilebilecek filmin anti kahramanı “Yumurcak” veya “Pog” lakaplı Sintor karakteridir. Filmin başlarında Dino ile yakınlığı olsa da, sonraları Dino ile arası bozulmaktadır. Kaba davranışlarıyla ön plana çıkan Sintor, kasaba önderine dahi zorbalık yapabilmekte, serseri tavırlar sergileyebilmektedir. Kadın ticareti yapan Sintor, Dolly Bell'i de bu maksatla kullanmakta ve ondan faydalanmaktadır.

**Şekil-11: Dolly Bell**



**Şekil-12: Sintor**



### 3.2.1.4. Filmin Mekânları

Dolly Bell'i Anımsıyor musun? (1981) filminin geçtiği ana mekân Saraybosna şehrine bağlı, Yugoslavya halkının çoğunlukla yaşadığı, taşra görünümünde bir “kasaba”dır. Şehre çok yakın olan bu banliyö kasabası, Emir Kusturica'nın çocukluğunu geçirdiği Gorica'yı da andırmaktadır. Filmde yer alan kırsal, panayır alanı, lokal, gazino, tek veya iki katlı evler ve gecekondü benzeri ahşap yapılar, Yugo-Nostalji temsiline ait taşranın bir unsuru olarak görülebilecek “kasaba” imajına uygun karakterdedir.

Filmin önemli mekânlarından ilki, Dino ve Dolly Bell'in keyifli vakit geçirip yakınlaştıkları kuş yuvalarının olduğu evin deposudur. Dino açısından eylemlerini rahatlıkla gerçekleştirebileceği bir özgürlük mekânıdır. Depo, görünüm bakımından nostaljik ikonografik öğeler barındırmaktadır. Ahşaptan yapılmış olan depoda loş bir aydınlatma, tozlu, eskimiş eşyalar ve Dino'nun çalışmaları için biriktirdiği çeşitli efemeralar bulunmaktadır. Eskiye andıran görüntüsü ve Dino'nun yitip giden yaşamının çoğunluğunun bu ortamda geçmesi sebebiyle nostaljik bir mekandır.

Yugo-Nostaljik mesajların yaygın olarak verildiği, filmin önemli mekanlarından bir diğeri ise, Maho'nun evidir. Ev genel itibariyle, dört çocuklu bir aile için oldukça küçük, bir odalı, baba, anne ve küçük kızın salonda birlikte uyudukları bir “taşra” evi görünümündedir. Muhtaçlığı ve taşralılığı çağrıştıran oldukça fazla öge ev içerisinde yer almaktadır. Bu ögeler, akıtan bir dam, üç kişinin uyuduğu bir yatak, el yıkamak için kullanılan musluklu bidon gibi öğelerdir. Dino ve Maho arasındaki diyalogların önemli kısmı söz konusu mekânda gerçekleşmektedir. Hatta Maho'nun hakimiyet sahibi olduğu bu ev aynı zaman da Maho'nun ölümüyle filmin travmalarından birinin de gerçekleştiği mekan olma özelliğini taşımaktadır.

**Şekil-13: Dino'nun Mekânı**



**Şekil-14: Maho'nun Evi**



### 3.2.1.5. Filmin Yugo-Nostalji Açısından İncelemesi

Nostalji kavramının tedavi edilemez modernlik durumu olduğundan söz edilmişti. Ayrıca Boym, modern nostalji kavramından da bahseder. Buna göre, modern nostalji “*mitik geri dönüşün olanaksızlığı için, açık sınırları ve değerleri olan büyümlü bir dünyanın yitirilmesi için tutulan yastır*” (Boym, 2009, s. 33).

Bellek, geçmişle ilgili bilgilerin akılda tutulmasını sağlamak ve geçmiş olayları saklamamıza yardımcı olmak gibi bir işleve sahip olduğu, (Boyer ve Wertsch 2015:5). Belleğin “*düşünsel nostalji*” olarak nitelendiğini ve belleğin, eve dönüşü sonsuza dek erteleyerek, ayrıntıları ve hatırlamaları dikkate alan bireysel anlatılara yöneldiğini, (Boym, 2009, s. 88). Bu bağlamda belleğin, geçmişte belli olayları yaşayanların söylemleri üzerinden bugüne taşınan gerçek olaylardan oluştuğu ve yaşanmışlığı temel aldığı söylenebilir. Ancak bu noktada bellek ve tarih birbirinden ayrılmalıdır.

Boym'un düşünsel nostalji olarak tarif ettiği belleğin, bireysel anlatılara yönelmiş olduğu; bireyin içinde yaşadığı topluluğun yaşantısı ve tarihi ile etkileşim içinde, toplumsal belleğin deposuna çeşitli malzemeler eklediği de açıklanmıştır.

Tanımlar ve açıklamalardan anlaşılacağı gibi, toplumsal bellek toplumun oluşturduğu ortak bir bellektir. Smelser'ın ifade ettiği gibi, travma ve toplumsal bellek arasında sıkı bir ilişki vardır. Travmanın etkilediği toplumsal bellek, içinde olumsuz etkileri barındıran, toplumu tehdit eden ve hâkim kültürü ortadan kaldıran bir şekilde ortaya çıkar. Bu sebeple toplumsal belleğin sinemaya aktarımında travmalar da etkili olmaktadır.

Bu filmde de taşra yaşamıyla ilgili aynı unsurların hâkim olduğu görülmektedir. Taşranın, şehir yaşamı ve modernizmden farklı olarak, kendine has bir kültürü, toplumsal belleği ve imkânları vardır. Dolayısıyla taşra burada özlem duyulan bir geçmiş ve yaşam biçimini ifade eder. Ayrıca, Yugo-Nostalji filmlerinde sık görüldüğü gibi, taşralılık ve şehirlilik arasında bir karşıtlıkta oluşturulmak istenmiştir. Çünkü yaygın inanişâ göre Yugoslavya, Doğu ve Batı arasında kalmış bir yerdedir.

### **3.2.1.5.1. Yugo-Nostaljik ve Travmatik Temsiller**

Filmi incelemeye başlarken temsillere detaylı bir bakış, diyalogların kimler ve ne için söylendiğini, olayların hangi anlamlar için gerçekleştiğini anlamamıza katkı sağlayacaktır. Öyle ki söylem analiziyle ilgili olarak Abisel'in görüşlerinden hareketle, anlatı çözümlemesinin söylem çözümlemesine giden bir yol olduğu, anlatıyı meydana getiren karakter ve tiplerin ve diğer ikonografik içeriklerin anlaşılmasının, filme ait çatışmaların inşa edilen dünyaya ait tavırlarını ortaya koymasından faydalı olduğu anlaşılmaktadır (Abisel, 2005, s. 260).

Filmin yapım yılı olan 1981 yılı itibarıyla, Yugoslav Komünist Partisi'nin daha önce söz edildiği gibi baskılarını arttırdığı, üyelerinin sistem eleştirilerine kapalı olduğu tarihi bir gerçeklik söz konusudur. Eleştirel bir sanat ortaya koymak ve yöneticileri eleştirmek pek mümkün olmadığı için karakterler belirli tavırlarla

modüle edilerek temsil kabiliyeti arttırıldığı inceleme sonucunda açığa çıkmaktadır. Filmde sistem eleştirisi, açık olmayacak şekilde başka ögeler üzerinden aktarılmakta, Bu eleştirilerin temel olarak karakterlerin temsil ettiği olgu ve düşünceler üzerinden yapıldığını söylemek mümkündür. Bu nedenle karakterlerin hangi fikir ve olguları temsil ettiğini incelemek bu açıdan önemlidir.

Balkanlık, Batılı gözü ile ne Batılı ne Doğulu olamamış, iki kültür arasında bocalayan bireyler şeklinde tanımlanmaktadır. (Antic 2003, s. 8). Balkanlığın özellikle Yugoslav sinemasında Tito'nun ölümünden sonra geçişli karakterlerle temsil edilmeye başlandığı görülmekte ve Uysal'a (2016, s. 119) göre bu temsiller, umursamaz, sorumluluk taşımayan, ahlaki değerlerden uzak Balkanlı karakterini nostaljik bir söylemle birleştirmektedir. Dolayısıyla, filmde yer alan bu tür geçişli karakterler Yugo-Nostalji kavramının içinde değerlendirilmektedir. Filmde, tipik Balkanlığın bir temsili olarak baba figürü yerine geçmek isteyen Dino ve Abisi Kerim gibi ergen-genç tasvirleri bulunmaktadır.

Filmde yer alan "Avrupalı" temsili, metafor ve metonimi yoluyla karşımıza çıkmaktadır. Filmde, Yugo-Nostalji'nin "Balkanlık" temsili karşısında "Avrupalı" temsili açıkça görülebilir durumda olmadığı, bu temsili Dolly Bell ve Balkanlığa ait ikonografik özellikler barındıran Yumurcak lakaplı Sintor karakteri üzerinden kapitalizm temsili ile birlikte gerçekleştiği görülmektedir. Fiske, söz edilen görülebilir olmama durumunu sinema temsillerinde "*Kural Dışı Kategoriler*" olarak adlandırır. Kural dışı kategoriler, ikili karşıtlık kategorilerine uymamakta, niteliklerini birbirine karşı konumlanan (Balkanlı - Avrupalı gibi) unsurlardan aldığı için oldukça anlam yüklü ve kavramsal olarak güçlü olmaktadır (Fiske, 1996, s. 154). Sözü edilen anlam yüklü ve kavramsal olarak güçlü olma durumu Dolly Bell karakterinin incelemesinde daha iyi ortaya çıkacaktır.

Dolly Bell, filmde görünür gerçeklik olarak, kapitalist değerler içerisinde kadın ticareti yapan "Yumurcak" lakaplı Sintor karakterinin sahip olduğu kadınlardan biridir. Metaforik olarak temsil ettiği kavram, Batı yaşamını, çekiciliğini ve yönetmenin Yugoslav ideolojisinin bozulması ile toplumsal değişime sebep olarak

gösterdiği kapitalist fikir ve düşünceleri yansıtmaktadır. Filmin “Arzu Nesnesi” olarak konumlandırılan ve Dino karakterinin hayal ve düşüncelerinin merkezini teşkil eden söz konusu kadın karakterin fiziksel çekiciliği ile idealler bağlamındaki çekicilik aynı noktada bir araya getirilerek somut olaylar ile soyut kavramların kesişmesi sağlanmış ve filmin soyutla somut arasındaki köprü görevini üstlenmiştir. Ancak bu temsilde dikkat çeken bir husus olarak, Kapitalist düşünce biçimini temsil ettiği açıklanan Dolly Bell karakterinin, esasen bir fahişe olması ve filmde zaman zaman görülmekte olan kapitalist unsurlarla bir araya getirilerek özdeşleştirilmesi, üst ideal olarak korunmaya çalışılmış Yugoslav ideolojisinin çürümmesine sebep olan ancak bir o kadar da çekici bir yozlaşmaya da atıf yapmaktadır.

Yukarıda söz edilen Yumurcak lakaplı Sintor karakteri, ikonografik olarak maço kodlar barındıran, kaba, bilgisiz, ahlaki değerlerden yoksun ve sistem dışı kazanç elde etmeye çalışan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin anti-kahramanlarından birisi olduğu söylenebilir. Söz konusu ikonografik özellikler her ne kadar farklı bir temsile işaret ediyor gözükse dahi, yönetmen açısından karakterin filmde temsil ettiği kavramın tam olarak kapitalist değerlere karşılık geldiği görülmektedir. Bu karakterin Yugoslav ideolojisiyle ilgili hiçbir söylem ve eyleminin bulunmaması, Yugoslav ideolojisine zararlı olarak görülen unsurları bünyesinde barındırması da buna işaret eden hususlardır.

Dolly Bell, filmde çatışmaları ortaya çıkaracak temsillerden biri ve filmin arzu nesnesi olarak konumlandırılmıştır. Öyle ki Dino karakteri, kendini arayışında Dolly Bell ile tanışır ve ona olan tutkusu sebebiyle değişime uğrar. Dolly Bell karakterini her ne kadar filmde somut ve fiziksel bir öge olarak görsek bile, Dino karakterinin iç dünyasında gelişen arzularını ve bu arzuların çekici dünyasını yansıtan bir temsil olma özelliğini taşımaktadır. Dino karakterinin özelinde Dolly Bell, filmdeki gerçekliğinin yanı sıra, ev halkının farkında dahi olmadığı, karakterin, hayatın doğal akışına pek de uygun olmayacak şekilde aynı evde bulunan kişiler ile temasta bulunmaması, gözükmemesi ve farkında olunmaması, bu duruma işaret eden önemli bir öğedir.

Filmin sahip olduğu “Dolly Bell’i Anımsıyor musun?” ismi, bu bakımdan filmde geçen somut bir karakterden ziyade, filmin çekildiği dönemdeki Yugoslav ideallerinin giderek bozulmasına neden olan kavram ve olgulara bir göndermedir. Adeta yaşanan bir olay sonrası bir insanın bir diğerine “Bu olayın sorumlusunu hatırlıyor musun?” demesi şeklinde içinde pişmanlık ve nostalji de barındıran bir mesaj olduğu söylenebilir.

Filmin ikililiği daha çok baba-oğul arasındaki mevcut sistemle ilgili yönetsel çatışmalar ile alakalı olarak ortaya çıkmaktadır. Yugoslavya Federal Sosyalist Cumhuriyeti’nde hüküm süren komünist yönetimini, ideolojiyi ve rejim ideallerini katı bir bağlılıkla temsil eden karakter olarak, yönetmen hikâyede baba karakteri olan Maho’yu konumlandırmıştır. Bu karakter, filmin başından sonuna kadar sadece komünist bir kişilik olmanın ötesinde, rejimin değerlerinin temsil edildiği sistemin bizzat kendisini oluşturmaktadır. Dolayısıyla söz konusu karakterin film boyunca başına gelen olaylar ve söylemleri, komünist idealizminin başına gelen olayları ve söylemlerini temsil etmektedir. Bu temsil filmin önemli bir metaforudur.

Filmin başrolü olan Dino karakteri, Maho’nun oğlu olmasının yanı sıra, Yugoslavya’nın ideolojisini ileriye taşıyacak olan genç nesli, mevcut ideallere bağlı, ancak yönetsel farklılıkları olan, ideolojinin kavramsal derinliğini bir kenara bırakıp, şartlanma ile sistemin devamlılığını sağlamaya çalışan yeni kuşağı temsil etmekle birlikte, yitip giden değerler üzerinden Yugo-Nostaljik unsurların en çok yüklendiği bir karakter olarak görülmektedir. Dino, sistem idealizmini yaşatmaya çalışmakla birlikte tipik Balkanlılığın stereotip yaklaşımıyla, içinde olduğu kimlik arayışı sırasında Batı ve kapitalizminin büyümesine kapıldığı da görülmektedir. Bunu betimleyen en önemli unsur yukarıda açıklanan Dolly Bell karakteriyle olan ilişkisiyle somutlaşmaktadır.

Filmin bir başka kadın karakteri olan, Dino ve çocukların annesi, Balkanlılık ve ataerkil sistemin sinemadaki kodlarını barındıran, itaatkar, çocuklarını kollayan, sistem destekçisi, ev işleriyle uğraşan, ev ekonomisini düşünen, filmin ana olay örgüsü üzerinde fazla etkisi olmayan bir karakterdir. Dışarıda başını hafifçe örtmesi,

konusmaları arasında “aman yarabbi” gibi islam dinine özgü ifadeler kullanmasıyla Yugoslavya’nın Boşnak imajına uygun nostaljik bir annedir. Bununla birlikte eşinin ruh halinin iyi olduğu anlarda yakaladığı fırsatla içinde tuttuklarını eşine söylemekten çekinmez. Ancak bunu naif bir ifadeyle eşinin otoritesini kabul ederek yapmaktadır.

Orkestra, filmin önemli metaforlarından birisidir. Orkestra ve bando benzeri öğeler Yugo-Nostalji temalı filmlerde ikonografik bir öğe olarak karşımıza çıkar. Birincil olarak orkestra ve bando, gerçekten de Yugoslavya döneminde yaygın, neşeli, kültürel bir oluşumdur ve dolayısıyla nostaljik bir unsurdur. İkincil olarak ise Yugoslav Komünist Partisi’nin baskı ve denetimlerini arttırdığı filmin çekildiği dönemde, parti ve sistemi doğrudan ve açık olarak eleştirmenin neredeyse imkansız oluşu nedeni ile, sistemi, sosyo-politik birimleri ve yönetsel araçları sembolize eden önemli bir temsil öğesidir. Bu nedenle filmin olay örgüsünün içindeki orkestra’nın konumu ve işlevi bu bağlamda ele alınmıştır. Söz konusu temsilin, idealize edici eksen ya da dikey eksen denilen metaforları olduğu kadar, kişiler ve temsil ettiği topluluk açısından, bütünün bir bölümünü örnekleyen yatay ekseninde bir metonimi öğesidir. Ayrıca, orkestranın çaldığı tek düze ve tekrarlanan müziğin, organizasyonun korumaya çalıştığı fikir ve idealleri, usul ve yöntemleri sembolize etmektedir.

Orkestra’nın kurulması için harekete geçen ve yöneten, “Önder” olarak seslenilen karakter, somut olarak Yugoslav Komünist Partisi’nin taşra teşkilatında faaliyet gösteren yöneticisi konumundadır. Siyasi bir karakter olması sebebiyle, orkestranın filmdeki metaforik işlevini güçlendirmektedir. Erkek tiplmesi olarak Balkan stereotipinin bir kısım özelliklerini taşımaktadır. Kurnaz, gençler karşısında otoriter, denetçi ve yönlendirici bir davranış biçimi sergilerken, kapitalist unsurları temsil eden Sintor karşısında suskun, karşı koymaz davranışlar sergilemektedir. Bu karakter üzerinden kapitalizm-sosyalizm arasındaki çatışmanın da gösterilmekte olduğu düşünülebilir. Soğuk savaş dönemine ait politbürovari bir temsil olması sebebiyle karakter, günümüz şartlarında bir nostalji öğesi haline gelmiştir.

Tipik Balkan stereotipini yansıtan Marbles karakteri, Dino'nun en yakın arkadaşı ve orkestranın vazgeçilmez sadık bir üyesidir. Sarı saçları, renkli gözleri ve uzun boyuyla tam bir Yugoslavyalı olan karakter, Balkan stereotipinin maço kodlarına sahip olmaya çalışan, ifadelerinde kaba, alkol ve sigara tüketen ergenliğe geçiş dönemini yaşayan, savaşta ölen bir askerin oğlu olan genç bir karakterdir. İyi özellikleriyle yönetimin arzu ettiği bir tiplmeyi temsil etmekle birlikte, kadına düşkünlüğü, kötü alışkanlıkları, özellikle yalan söyleme ve abartma huyu nedeniyle gençliğin sistem idealinden kopuşunu da temsil eden, yatay ekseninde Yugoslavya gençliğini, dikey ekseninde ise sistemin tükenişini ifade eden hem bir metafor hem de bir metonimdir.

Filmin genç karakterlerine incelendiğinde her birisinin kolaylıkla ayırt edilebilir eksik bir yanının olduğu görülmektedir. Bu karakterlerden birisi, film boyunca değnek yürüyen total “değnek” lakaplı karakterdir. 12-13 yaşlarında, kısa boylu, uzun saçlı ve sarışın olan bu karakter, genç yaşına rağmen Balkan stereotipi'nin özelliklerini barındıran filmin avare karakterlerindendir. Sintor sayesinde kadın bedenini erken yaşta tanımıştır. Sigara ve alkol kullanımı ve argo konuşma tarzı, filmdeki diğer genç karakterlerle benzer özelliklere sahip olması, genç tasvirlerinin sembolize ettiği “Yugoslav Gençliği” metonimisini desteklemektedir. Değnek, orkestra'nın bir parçası olarak mızık ve akordeon çalmaktadır. Mızıkayı, avare gezinip alkol kullanırken, akordeonu ise orkestra ile birlikte çaldığı görülmektedir. Bu noktada bu müzik aletlerinin Yugoslav kültürüne uygun yer ve zamanda kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla, kültürel bir obje olan enstrümanlar, Yugo-Nostaljik anlatıyı destekleyen ikonografik bir detay olma özelliğini taşımaktadır. Bununla birlikte, küçük yaşta “Değnek” karakterinin dahi, kötü alışkanlıklara sahip olması, “*arzu nesnesi*” üzerinden batı değerlerini temsil eden Dolly Bell ile yaşadığı cinsel birliktelik ve temsil ettikleri üzerinden Balkanlılığın Doğu-Batı çatışmasıyla ilişkili olan “*Avrupalı*” özentiliğinin bir yansımasıdır.

Rasim karakteri ise, Değnek karakteri gibi fiziksel engele sahip, bir kulağı sağırdır. Film anlatısına göre, maganda kurşunuyla tek kulağının duyma yetisini

kaybetmiştir. Anlatıdan, Rehabilitasyon okulundan gelen ve ruhsal dünyası sorunlu bir kişi olduğu anlaşılmaktadır. Kasaba orkestrasında davul çalmaktadır. “*Balkan Stereotip*” özellikleri “Değnek” karakteriyle aynı seviyededir. Dino, Marbles ve Değnek’le aynı arkadaş grubunun içerisinde. Rasim ve Değnek’in fiziksel engelli özelliği, taşralılığa ait nostaljik bir tutum olarak görülebilir. Bu genç ve engelli karakterler, filmde, rejimin yönetmek istediği ve yarattığı taşra yaşamındaki zavallılığa, yoksunluğa, çaresizliğe, kanıksanmışlığa gönderme yapan, nostalji unsurlarıdır.

Aynı arkadaş grubunu oluşturan Dino, Marbles, Değnek ve Rasim karakterlerinin temel özellikleri yan yana sıralandığında, ortaya çıkan bu garip duruma yukarıda açıklanan anlam yüklenerek, dikkat çekilmek istendiği anlaşılmaktadır.

Midho karakteri, Dino’nun küçük kardeşi, babası Maho’nun vazgeçilmez sekreteridir. Midho, filmin olay örgüsü içerisinde ve çerçeveleme olarak kıyıda kalmıştır. Ancak onun bu kıyıda kalmışlığı, karakterin temsil ettiği olguları kenara atmamakta, yönetmen filmin ilgili yerlerinde ufak bir dokunuşla Midho’ya yer vermektedir. Midho, Yugoslavya’nın taşra yaşamında çocukluğunu geçiren “çıkarıcı ve muzip çocuk” olarak nitelenebilecek bir karakterdir. Abileri gibi Stereotip unsurları barındırmaz. Tüm özellikleriyle çocuktur. Kötü alışkanlıkları yoktur. Filme yansıyan tek hayali, sahip olmak istediği bisiklettir. Yugoslav gençliğinin son neslini temsil eder. Sahip olduğu çıkarıcı kodlar ve arzu ettiği bisiklet nesnesi ile temsil üzerine mesajlar verilmektedir. Çıkarıcı davranış biçimi, özellikle abisinin yemeğini sürekli alma çabası, çocuk masumiyeti ile bir araya getirilerek, filmde çocuk karakter üzerinden yapılmak istenen eleştirel anlatının ustalıkla gizlendiği anlaşılmaktadır. Midho karakterinin doğal davranışları, komünizm ya da sosyalist ideolojinin doğuştan gelmediğini, öğretti ya da şartlanmaya bağlı olduğunu, doğal yaşamın paylaşmaktan ziyade, sahip olmak üzerine kurulu kodlar taşıdığına bir göndermedir. Midho karakteri bu bakımdan Yugo-Nostalji’nin eleştirel temsillerindendir.

Filmin bir diğerkarakteri de, “enişte” olarak anılan karakterdir. Bu karakter, taşralı kodlara sahip, Yugoslavya’nın eski insanlarını andıracak şekilde babacan bir insandır. Filmin müzikal unsurlarındandır, saz çalmaktadır. Film boyunca birkaç sahnede yer almakta, ideoloji ve inançlara karşı eleştirel yaklaşmakta ancak insanların düşüncelerine de saygı göstermektedir.

Nostalji Temsili, “*Mikro bir evren*”i, aile, taşra ve kasaba gibi yerleşim mekânlarını ana unsur olarak gösterir (Ümer, 2019, s. 597). Dolayısıyla filmde Dino, Maho, annesi ve kardeşlerinin oluşturduğu çekirdek aile yapısı nostalji bakımından oldukça önemli bir unsurdur. Bu çekirdek Aile’nin, yaşantısı, diyalogları ve bu çerçevede gelişen olaylar da göz önüne alındığında, filmin Yugo-Nostaljik temsilini ve kaynağını oluşturmaktadır.

Filmin, değerlendirmeyi hak eden ve anlamlı bir gösterge olan Tavşan öznesi, Yugo-Nostalji açısından önemli bir metafordur. Tez çalışmasında incelenen üç filmde de yer alan hayvan metaforları önemli mesajlar içermektedir. Bu bağlamda, aynı zamanda bir deney hayvanı olan Dino’nun Tavşanı, Dino’nun şartlandırma çabaları karşısında, ideolojinin topluma şartlanma-hipnotize ile aktarılmasındaki başarısızlığı ifade etmektedir. Bu bakımdan filmin sürekli hatırlatılan travmatik öğelerinden birini oluşturmaktadır.

“Dolly Bell’i Anımsıyor musun?” filminin travmatik temsillerine bakıldığında üç önemli travma ögesi dikkat çekmektedir. “Söylem Çözümlemeleri ve Değerlendirme” başlığı altında detaylı değinilecek söz konusu travma öğeleri, Dino ve babası Maho etrafında şekillenmektedir. Dino’nun “*Arzu Nesnesi*” olan Dolly Bell’i yitirmesi, Maho’nun ideolojik yıkıntı içerisinde yağmur altında ıslanması ve devamında Maho’nun ölümü, filmin travmatik temsillerinin temel gösterenleridir. Maho karakterinin yağmur altında ıslanması ve ölümü, farklı travmalara işaret etmektedir. Maho’nun yağmur altında ıslandığı bölüm, Maho’nun ve onun temsil ettiği değerlerin artık geçerli olmadığına ait karakterin farkındalık yaşadığı travmatik bir unsur iken, Maho’nun ölümü, sistemin yok oluşu ve aile açısından da aile reisi’ni

kaybetmenin oluşturduğu travmatik durumdur. Film bu bakımdan metaforik anlatım düzleminde ve film gerçekliği açısından iki ayrı travmayı bir arada işlemektedir.

### 3.2.1.5.2. Söylem Çözümlemeleri ve Değerlendirme

*Dolly Bell'i Anımsıyor musun?* Yugoslavya halen var olan bir ülkeyken çekilen bir film olsa da, içeriğinde incelenen diğer filmlerde olduğu kadar Yugo-Nostaljik bir bakış bulunmaktadır. Öyle ki Yugoslavya toplumu başta olmak üzere, Sovyet Bloğu ve Kapitalist Batı açısından Tito'nun ölümü ile Yugoslavya'nın çöküşe geçeceği öngörülebilir bir durumdu ve 1970'lerden itibaren adeta bir kıyamet günü gibi herkesçe bu gün beklenmeye başlanmıştı (Bora, 2018, s. 101). Dolayısıyla filmin içerisine yer alan unsurlar, dönemin şartlarıyla aktarılan Yugo-Nostaljik ifade ve eleştiriler barındırmakta, bir düzenin değişeceği ve değişmeye başladığı yaklaşımıyla karakterlere her geçen gün bir özlem duygusu aşılanmaktadır. Öyle ki filmin sonunda orkestra ile başlayan, Dino ve ailesinin taşınma görüntüleriyle devam eden sahnede yer alan şarkının sözleri de, bu özlem duygusunu bir kadın tasviri üzerinden sembolize etmektedir;

*Mavi denizin kumsalında,  
Esen meltemin altında,  
O sarışının hayalini kurdum,  
Nasıl da mutluydum.  
Ona söylediğimde,  
Dudaklarının titrediğini,  
Ve kollarımda onu öperken ağlıyordu.  
Ah onu bir kere daha görebilseydim,  
Beni sevdiğini duyabilmek için,  
Yüreğimdaki acıyı anlayabilmek için,  
Hayatımın onsuz bir hiç olduğunu söyleyebilmek için.*

Şarkıda yer alan “O sarışının hayalini kurdum“, “Nasıl da mutluydum.” sözleri, zaman zaman film içerisinde orkestra dışındaki sokak yaşamında tekrar edilen kısımları olmakla birlikte, filmin sonunda bu şarkının ilk kez kasaba orkestrası

tarafından ve başından sonuna kadar söylendiği görülmektedir. Şarkı sözlerinde koyu olarak belirtilmiş kısımlarda nostalji unsurları açık bir şekilde gözükmemektedir. Filmin sonucunu ve ana temasını da belirlemektedir.

Film, komünist önderlerden olduğu anlaşılan yaşlı bir adamın toplantıdaki ideolojik konuşmasıyla başlamaktadır. Bu konuşma, incelenen filmin çatısını en baştan kurduğu için önemlidir. Toplantıda “*sevgili yoldaşlar*” hitabıyla başlayan konuşmada, durumların karışık olduğu, toplumda problemlerin bulunduğu, genç ve yetişkin suçluların oranının arttığı, bu nedenle yörede diğer bölgelerde olduğu gibi bir orkestra kurulmasının zorunlu olduğu vurgulanmaktadır. Bu anlatı, orkestra öznesi üzerinden, Sosyalist rejimin içinde bulunan ve artan toplumsal sorunlara dikkat çekerek, giderek zayıflayan ideolojik disiplinin kurulması ve yaygınlaştırılması gerektiğine atıf yapmaktadır. Dolayısıyla filme yapılan bu keskin giriş, yönetmenin yitip gideceğini düşündüğü ülkesi hakkında geliştirdiği çözüme yönelik ilk fikri olduğunu ortaya koymaktadır. Giriş sahnesinin “*sevgili yoldaşlar*” cümlesiyle başlaması, film evrenindeki kişilere olduğu kadar, sinematografik anlamda “*açık çerçeve*” kullanılmasıyla da, dış dünyaya seslenildiği görüntüsünü vermektedir. Dolayısıyla “*açık çerçeve*” ile yapılan bu giriş ve söz konusu hitap seyirciye de yapılmakta ve daha en baştan bir “*özdeşleştirme*” ile seyirci de film dünyasının içine alınmak istenmiştir.

Giriş sahnesinden sonra gelen devamı sahne, yönetmenin üslubu açısından önemli bir sahnedir. Öyle ki, Dino karakterinin eşlik ettiği, devamı filmlerde de görülen müzikal girişle beraber neşeli ve eğlenceli taşra ortamı, kırsallık, özgür yaşam, panayır gibi ikonografik öğelerle birlikte, Yugoslavya’ya has nostaljik atmosfer sergilenmektedir. Bu atmosfer Kerim’in Dino’ya sigara üzerinden uyguladığı disipliner ani bir davranışla kesilmektedir. Bu davranış biçimi aynı zamanda filmin devamında da sık sık tekrarlanmakta, bu durum Kerim karakterinin “Baba” rolünü üstlenmeye çalışan Balkan Stereotipi ve Hegemonik erkek tavrını da ortaya koymakla birlikte, toplumsal yaşamın içindeki otoriter atmosferi de betimlemektedir. Neşeli atmosferi kesen şok edici bu sahne Suner’in ifadesiyle “*yaklaşmakta olan bir değişim*” olduğunu hatırlatmaktadır (Suner, 2006, s. 60).

**Şekil-15: Kerim'in Dino'yu Sigara İçerken Yakalayıp Tokatladığı Sahne**



Dino ve arkadaşlarının; yalan söyleme, hırsızlık, alkol, sigara alışkanlıklarının sergilendiği devamı sahnede, filmin başında ideolojik önder tarafından belirtilen kötüye gidiş atmosferine uygun davranışlarını görürüz. Sahne, film boyunca görülen karakterler hakkında bir betimleme yapmaktadır. Filmin son sahnesini oluşturan ve nostalji öğeleri barındıran şarkının, bu sahnede “Değnek” karakteri tarafından, mızıka ile çalındığını görülmektedir. Bu sahne, anlatının esas unsurunu oluşturan nostaljik öğelerin belirginleşmeye başladığı bir noktadır. Marbles’ın bir kızla yaşadığı deneyimi abartı ve özentili unsurlarla anlattığı bu sahnede, “Değnek”in çaldığı mızıka, Marbles’ın palavra attığı ana denk gelmekte, tepkisini bu şekilde göstermektedir. Mızıkanın buradaki işlevi, “Değnek”in Marbles’a tepkisiyle birlikte anlatılan olaya masalsi bir hava katmaya yöneliktir. Engin Ümer (2019, s. 598) Nostaljik öğelerle ilgili *“Bir dönemin havasını sunacak olan her türlü obje, durum, kişi, modalar veya diğer her türlü şey nostaljinin anlatı dilinin unsurlarıdır. Bir öğenin tarihsel varlığından çok onun kitlelerde uyandırdığı ortak anlamlar veya atmosfer değerlidir. Nostaljiyi tarihten yoksun kılan ve onu gerçekdışı, masalsi görülmesine neden olan da budur.”* tespitini yapmaktadır. Dolayısıyla filmin masalsi ve nostaljik dünyasının bu mizansenle belirginleşmeye başladığı görülmektedir.

Nostalji'nin, bir şeyleri kaybetmenin ve yer değiştirmenin duygusu olduğu ifade edilmişti (Boym, 2009, s. 14). Filmin yer değiştirme anlamına gelecek somut düzlemde ilk öznesi, Dino ve ailesinin ilk kez görüldüğü sahne ile kendini göstermektedir. Sahnenin başında, sosyalist yönetiminin yaptırdığı sosyal konutlar olduğu anlaşılan henüz inşaat halindeki “modern” yüksek apartman blokları görülmektedir. Sonrasında ise “geleneksel” olarak tanımlanabilecek taşra yaşamından izler taşıyan eski, bakımsız bir ev ve evin içindeki çekirdek aile ile karşılaşılmaktadır. Filmin modernlik-geleneksellik arasındaki ikili karşıtlık durumu bu iki metaforla belirgin hale gelmektedir. Öyle ki sahnenin devamındaki konuşmalar, evin sembolize ettiği anlamı ortaya çıkartır niteliktedir. Anne karakteri, sahnenin başlamasıyla birlikte, oğlu Kerim’e günün tarihini sorar. Kerim “23’ü Önemi var mı? der. Anne, geçici konaklamalarının 6 yıldır sürdüğünü, kendileri için verilen sözlere inanmadığından ve gerçek olmadığından söz eder. Ailenin oturduğu eski ev, sahnede görülen inşaatı süren apartman bloklarına yerleşmek üzere ailenin “geçici” olarak konakladığı “geleneksel” ev öznesidir. Ailenin içinde bulunduğu “yer değiştirme” arzusunun, “geleneksel” olandan “modern” olana geçişi simgelediği söylenebilir. Ancak henüz tamamlanmamış olan “yer değiştirme” durumu ve “geçici konaklama”, Yugoslav toplumuna ait “ne Batılı ne Doğulu” imajının da bir göstergesini oluşturmaktadır. Söz konusu sahne bir diğer açıdan da içerisinde Yugo-Nostaljik bir eleştiri barındırmaktadır. Filmin geçtiği yıllar, Yugoslavya’nın, Neoliberal politikaları benimsemeye başladığı, işsizliğin arttığı ve ülkenin ekonomik göstergelerinin giderek kötüleşmeye başladığı bir döneme denk gelmektedir. Dolayısıyla bu dönem, sosyal refahın giderek düştüğü ve sosyalizm idealinden uzaklaşıldığı bir dönemdir. Sahnede yer alan, “sosyal blok” olduğu anlaşılan apartman dairelerine 6 yıldır geçilemediğinden hareketle, sosyalist ideolojinin yavaş yavaş erimeye başladığının bir eleştirisinin de yapıldığı görülmektedir.

Söz konusu sahnede dışarıda yağmur yağmaktadır. Anne damın akıttığını görür, bir leğen alır, akıtan yere koyar ve ardından “Tanrım, bu sadece Sarajevo’da (Saraybosna) oluyor” der. Annenin bahsetmek istediği şey sadece damın akıtması

değildir. Bahsedilmek istenen, erimeye başlayan düzenin, Yugoslavya'nın güneyini oluşturan bu bölgede daha fazla hissedildiği ve önemsendiğidir. Yugoslavya'da sosyo-ekonomik çözülme yaşanırken, Ülkenin kuzeyini oluşturan Hırvat ve Slovenlerin, ekonomik olarak daha gelişmiş olduğundan, sanayi üretiminin önemli bir kısmı da bu bölgede gerçekleştiğinden ve güneyi daha fazla sırtlarında taşımak istemediklerinden bahsedilmiştir. Güneylilere göre “Avrupalı” bir görünüm çizen bu kesimin, ekonomik krizle birlikte güney-kuzey çekişmesinin artması ve etnik milliyetçilik akımlarının da yükselmesi ile Yugoslav ideallerine bağlılıkları azalmış, Yugoslav birliğinden ayrılan ilk toplulukları da oluşturmuştur. Dolayısıyla yaşanan bu sorunlar daha çok ülkenin güney bölgesini etkilemiş ve söz konusu sahnede çözülen sistemle birlikte bu durum ön plana çıkarılmıştır.

İlerleyen sahnelerde Maho, eve bir müjde ile gelir. Elinde tuttuğu bir kâğıdı aileye gösterir. Kâğıtta ne yazıldığı aktarılmaz ancak, Maho'nun “*kim yeni bir eve taşınmak ister?*” sözlerinden ve devamında apartman bloklarının görülmesinden, konunun bloklarla ilgili olduğu anlaşılır. Sevinçli bir şekilde akşam yemeğinde dans ettikten ve Dino ile Maho'nun komünizm temelli tartışmasından sonra anne, “*buradan taşınamayacak mıyım, tanrım?*” şeklinde sitem eder. Söz konusu sahne ile yukarıda açıklanan arada kalmışlıkla bağlantılı “*yer değiştirme*” süreci bir kez daha hatırlatılmakta ve eleştirilmektedir. Daha iyi şartlarda bir yerde oturma arzusu, Aile'nin sahip olduğu umudu da göstermektedir. Bu umut Yugoslav sosyalist sistemin vaat ettiği sosyal refaha kavuşma arzusuna yöneliktir.

Filmin sonunda, babaları Maho'yu kaybetmiş olan aile, geçici yerleştikleri “*geleneksel*” evden taşınmışlardır. İlk bakışta hayalini kurdukları apartman bloklarına gittiklerini düşünürüz. Ancak apartman blokları halen inşa halindedir. Buradaki anlatımla “*eve dönüşü sonsuza dek erteleyen*” Boym'un “*düşünsel nostalji*” kavramıyla karşılaşılır (Boym, 2009, s. 88). İnşaat, yani “*yer değiştirme*” süreci bitmemiştir. Öyle ki nereye gittikleri belli olmayan ve yolculuklarının sonu görülemeyen Dino ve ailesi, eve dönüşü sonsuza dek ertelemiş ve film evreninde çıktıkları bu yolda bir sonsuzluk içerisinde hapsedilip, hikâyeleri yarım bırakılmıştır.

Yönetmenin vurgulamak istediği diğer konular, söz konusu sahnenin de içinde olduğu Maho ve Dino özelindeki tartışmalarla anlam bulmaktadır.

Filmde baba Maho karakteri çevresinde gelişen mizansenlere bakıldığında, komünizm esaslı eleştiri ve değerlendirmelerin baskın olduğunu görürüz. Filmde Maho ilk kez, eve yarı sarhoş bir şekilde geldiği sahneyle karşımıza çıkar. Maho karakteri'nin Sosyalist Yugoslavya ve Komünizm ideallerini temsil ettiğinden söz edilmişti. Maho eve girmeden hemen önce Anne, Maho'nun çok sarhoş olmadığını söylemektedir. Sarhoş olma durumu "*Balkan Stereotip*"lerine uygun bir özellik olduğu kadar, Maho üzerinden Yugoslavya'nın kendinde olmayan yarı sarhoşluk durumunda olduğuna gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Sahnenin devamında Maho, çocuklarını bir toplantı yapmak için toplar. Maho'nun bu faaliyeti sosyalist rejimlerde görülmesi beklenen katılımcı ve disipliner bir atmosferi temsil etmekle birlikte, komünist yapının en küçük birimi olan çekirdek aile yapısına kadar uzandığını da simgelemektedir. Yapılan toplantı bir gündem toplantısıdır ve oğlu Midho, adeta Maho'nun sekreterliğini yapmaktadır. Sahne içerisindeki diyaloglar Yugo-Nostaljik temsil açısından önemlidir. Toplantıda Dino'nun sigara içmesi üzerinden bir tartışma ortaya çıkar. Kerim, Dino'yu sigara içtiği için tokatladığını söyler. Maho bu duruma sinirlenir ve Kerim'in yanına gelir. Önce Dino'ya bir tokat atar ve anne sitem eder. Maho annenin tartışmaya katılması üzerine, anneye çenesini kapatmasını söyler. Anne karakteri üzerinden kadının toplumdaki pasif konumu bir kez daha hatırlatılmıştır. Devamında Maho "*Bu evde dayağı sadece ben atarım*" der. Söz konusu konuşmada ataerkil sistemde babanın konumu gösterilirken, bir yandan komünizmi ve Yugoslavyı temsil eden Maho'nun tavrına da yer verilmektedir. Yaşanan sahnenin, cezanın da ödülünde "devlet" ve "lider" yani yönetici irade tarafından verilebileceği mesajını barındırdığı anlaşılmaktadır. Ayrıca otoriteye karşı çıkarak, kendisini baba konumuna koymaya çalışan Kerim'in davranışı üzerinden, Yugoslav yeni neslin, taklit, yerine geçme, kuralsız cezalandırma isteği içinde olduğuna dair bir anlatım söz konusudur. Kusturica bu sahne ile komünist sistemin oluşturduğu yapıyı ve sistemin Yugoslav gençliği üzerindeki etkisini gözler önüne sermektedir. Devamında Maho, damdan akan suyun biriktiği leğene ayağını sokar ve

sinirlenir. Maho'nun yaşadığı bu durum adeta komünizmin içinde bulunduğu kötü duruma işaret eden ironik ve eleştirel bir metafordur.

Çatıdan akan yağmur suyunun toplandığı leğene ayağını soktuğunda sinirlenen Maho'nun, ilerleyen sahnede yağan yağmur altında kalıp tamamen ıslandığında, bunu adeta kanıksamış, bezgin, kırgın ve eleştirel tavrı filmin travmatik bir metaforudur. Bu sahnede Maho'nun, bahçede dans ederken aniden yağan yağmur altında isteyerek kalıp ıslanması ve ileri doğru bakarak *“bu kasaba da güneş hiç açmayacak mı?”* şeklindeki kendi sorusuna, Dino'ya bakarak yine kendisinin *“açmaz, Dino. Asla”* cevabı, esasen bu sistemin çöküşünü kendisinin de beklediğini, eleştirel ve ironik bir şekilde anlatmaktadır. Bu sırada yağmurdan dolup taşan yemek tabağına odaklanan Maho'nun, annenin *“ıslanıyorsun”* uyarısına *“defol”* karşılığını verip ıslanmaya devam etmesi, sonrasında eniştenin gelip *“Haydi Maho aptal olma”* ikazına, *“Girmiyorum, girmek istemiyorum”* cevabı da, hem sistemin çöküşüne karşı eleştirel bir direniş, hem de çöküşe giden duruma karşı içsel bir kızgınlık ve kırgınlık içermektedir.

**Şekil-16: Maho'nun Yağmurda Islanmak İsteddiği Sahne**



Diğer bir sahnede Maho ile annenin komünizmle ilgili aşağıdaki konuşmaları da bu bağlamda dikkat çekidir;

Maho: *Komünizm 2000’li yıllara kadar gelmeli.*

Anne: *İçkiyi bırak! Daha iyi komünizm olsun.*

Maho: *Alkolsüz Komünizm olur mu hiç? İmkansız... Herkes yetenekleri ölçüsünde hak ettiğini alacak.*

Anne: *Sen içkiyi bırakırsan, Komünizm daha kolay olur.*

Söz konusu diyalog, rejime ilişkin temennilerin ve içinde yaşadığı çöküş beklentisinin bir yansımasıdır. Öyle ki Maho sistemin çöküşte olduğunu hissetmesine rağmen, umudunu ifade edecek şekilde 2000’li yıllara gelmesi temennisinde bulunur. Alkolün uyuşturma etkisi üzerinden hareketle annenin Yugoslavya’nın içinde bulunduğu bu dalgın, kontrolsüz ve hasta durumdan kurtulursa sistemin daha iyiye gidebileceği mesajını verdiği söylenebilir. Ancak Maho, sosyalist ideallerin aslında hiç de beklendiği gibi gitmediği duygusuna yenilmemek için bir miktar uyuşukluğun, görmezden gelmenin, öyle sanmanın gerekli şart olduğu düşüncesini “*Alkolsüz Komünizm olur mu hiç? İmkânsız*” ifadesi ile dışa vurur. Devamında söylediği “*Herkes yetenekleri ölçüsünde hak ettiğini alacak.*” İfadesi de inandırılan, inanmak istenilen bir ilkenin, bu yarı rüyada gerçekleşmesini beklediği sonuçtur. Sonrasında, annenin söylediklerini kast ederek “*Komünizm gelince hepsi çıkmaza düşecek*” der. Bu ifade aslında umutla çıkılmış bir yolda umutsuz bir temenninin de dışavurumudur. Maho Yugoslav gençliğinin düşüncelerini öğrenmek istercesine Dino’ya bu konuda ne düşündüğünü sorar ve aşağıdaki diyalog gelişir:

Dino: *Komünizmde çıkmazlar olmayacak. Kişinin benliğini kontrol etmesi. Komünizm budur.*

Maho: *Her seferinde tekrar mı etmem gerekiyor? Komünizm bir bilimdir. Emekçi sınıfın özgürlüğe açılan yoludur. Bunda kişisel mesele yoktur.*

Dino: *Ben de bunu diyorum.*

Maho: *Bunu diyormuş! Sen sadece hipnoz zırvasından bahsediyorsun. Beyaz kâğıtta siyah nokta ve öküz gibi bakmak!*

Anne: *Sen ne bilirsin ki!*

Maho: *Sen biliyorsun değil mi? Görüyoruz! Kapa çeneni kadın!*

Dino: *Herkes komünizmi kendi içinde var etmeli. Böylece yayılması daha kolay olur.*

Maho: *Yani komünizm için iyi bir hipnozcuya ihtiyacımız var.*

Dino: *Böyle düşünüyorsan bu başka şey.*

Maho: *Lafi dolandırma. Zırvalıyorsun işte. Geleneksel Alman ideolojisinin sonu. Buna benziyor. Marx bunu çözümlledi.*

Dino: *Ben Marx'a karşı değilim. Hipnoz neden seni rahatsız ediyor?*

Maho: *O ideolojiktir, karşı koymadır. Komünizm fabrikaların içinde doğmuştur yavrucuğum. Gerisini salla gitsin. Anlaşıldı mı?*

Anne: *Anlaşıldığı hem de çok. Bırak çocuk uyusun.*

Maho: *İnsanoğlu ikibin, üçbin yıldır uyuyor. Sen neden öyle yapmıyorsun? Daha önemli ne var ki?*

Anne: *Madem sen neden bekledin?*

Maho: *Pisboğazların uyumasını bekledim... Çokbilmiş oğlum benim. Çok farklı olacak.*

Anne: *Buradan taşınmayacak mıyım, tanrım?*

Sahne geçerken bu diyalogda Maho ve Dino arasındaki komünizm tartışmasında her iki karakter arasında yöntem farklılığı olduğu açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Filmin ilk sahnelerinden itibaren Dino, hipnoz ile bir şeyleri istediği şekilde yönlendireceğini düşünmekte, hatta bu metodu arkadaşlarına bile tavsiye etmektedir. Dino, filmin ilk sahnelerinden itibaren görülen, tavşanını hipnoz ederek itaate zorlamaya çalışması bu düşüncesinin bir yansımasıdır. Aynı şekilde Yugoslav gençliğinin de mevcut sistemin idealinin beşeri, doğal yöntemlerle korunmasından öte, hipnoz ve telkin gibi dayatma ve uyuşturma metotlarla devamının sağlanabileceği savına sahip olduğu düşüncesi aktarılmaktadır. Öyle ki Maho, nedensellik ile izah ettiği kendi düşüncelerine karşı Dino'dan sağlam bir yanıt alamamaktadır. Bu durum Dino'nun komünist felsefesinin ikna edici olmadığını, içinde bulunduğu daha iyi yaşam beklentisi ve gelişmeye başlayan kapitalist gerçeklik karşısında, kötüye gitmekte olduğunu görmeye başladığı sistemin ve

sisteme olan inancın, babasının ifade ettiği bilimsel temellerden ziyade, ancak hipnoz yöntemi ile korunabileceğini düşünmektedir. Filmde bu durum, gelişen kötü olaylar karşısında, Dino'nun bu gerçekliğe rağmen kendisini ***“her geçen gün daha iyiye gidiyorum”*** şeklinde kendi kendine tekrarladığı, aslında inanmadığı zorlama şartlandırma ifadesiyle de belirgin hale gelmektedir. Söz konusu ifade, geçmişin yitirilip gitmekte olması karşısında Dino'nun “modern” birey haline dönüşümünün sancısı ile karakterin “nostaljik” dünyasının yansımaları oluşturmaktadır. Öyle ki nostaljik bireyler, geçmişin yitirilişine sebep olan travma karşısında, duyduğu acıyı sonlandırmak için bir yandan gerçekliği reddederken, diğer yandan yeni mevcut durumları olumlayacak davranışlarda bulunmaktadır. Bu durum Freud’unda travma ile ilgili söz ettiği *“basitçe reddetmek”* ve *“bilinçten uzak tutmak”* yaklaşımıyla örtüşmektedir (Freud, 2002, s. 142,207,271).

Yukarıdaki değerlendirme, devamı sahnede yer alan bir açıklamayla güçlenmektedir. Babası Maho ile arasında geçen diyalogtan sonra Dino'nun, tavşanına hipnoz denemeleri yaptığını görürüz. Bu konuda başarılı olamayan Dino, tavşanını yatağından uzaklaştırır ve eline aldığı bir kitaptan hipnoz hakkında bir şeyler okumaya başlar. Kitapta; *“Başarılı bir denemeye hipnoz, tüm problemlerin üstesinden gelmemizi sağlayabilir. Hastalar doktorlarının sözlü reçetesini uygulayarak, kendilerini tedavi etmişlerdi. Söz şuydu: Her geçen gün, biraz daha iyiye gidiyorum. Ve bu sözler mucizevi şekilde işe yarıyordu.”* ifadelerinin yer aldığı duyulmaktadır. Dino'nun babasıyla arasında geçen diyalog ve bu sahneyle birlikte *“komünizm”*, *“hipnoz”* ve *“hastalık”* kavramları buluşturulmakta ve kavramlar arasındaki ilişki daha güçlü biçimde ortaya çıkmaktadır.

Dino, üzerinde hipnozu denediği tavşanı, filmin son çeyreğinde artık hipnotize edemeyeceğini anladığından, çaresiz ve kırılgan bir ruh haliyle pazar yerinde satmıştır. Filmde Tavşan figürü, Yugoslav toplumu ve komünist ideoloji metaforunu oluşturmaktadır. Kusturica'nın incelenen üç filminde de hayvan figürleri üzerinden toplum ve fikir metaforları yapıldığı görülmektedir. Dino'nun tavşanını satması ise, Yugoslav toplumunda komünist ideolojinin, modernlik kavramı karşısında hipnozla yaşatılamayacağının, bu yöntemin de iflas ettiğinin bir göstergesidir. Bu durum

yukarıda travma ile ilgili olarak söz edilen “*basitçe reddetmek*”, “*bilinçten uzak tutmak*” eylemini de açıklamaktadır. Dino, tavşanı satarak ondan kurtulmuş ve artık bu fikirden uzaklaşmaya karar vermiştir. Dino özelinde ise bu durum, kendi iç dünyasındaki değişimin, “*batı*”ya ve “*kapitalizm*”e yaklaşmasının kilometre taşıdır. Öyle ki bu süreçte Dolly Bell ile yaşadığı ve yaşayacağı olaylar da Dino’yu söz konusu değişime itecektir.

Filmde Dino’nun Dolly Bell ile tanışmasından önce, lokalde film izlediği sahneden söz etmek gerekir. Sintor, lokalde alkol kullanmak yasak olmasına rağmen, orada bulunan gençlere alkol dağıtılmasını sağlar ve Dino’nun da dâhil olduğu gençlerle birlikte adı “Avrupa Geceleri” olan bir filmi izlemeye başlar. Film karelerinde Avrupa’nın eğlence yaşamına dair görüntüler yer almaktadır. Seyredilen filmde “sexapel” alt yazısı ve “Dolly Bell” anonsu ile birlikte güzel giyimli, sarı saçlı bir kadın dans ederek kıyafetlerini çıkarmaya başlar. Dino görüntüler akarken, dikkat kesilerek filmi izlemektedir. Kadının dansı ve Dino’nun bakışları baş plan çekimle art arda gösterilmektedir. Bu sahneyle birlikte Dino’nun hayran bakışları ile “*Batı*” kavramı buluşturulmuş ve Dino’nun zihninde “*Arzu Nesnesi*” haline gelecek filmin karakteri olan Dolly Bell ile “*Batı*” hayranlığı konumlandırılmıştır.

#### Şekil-17: “Avrupa Geceleri” İsimli Filmden Kareler



İlerleyen sahnede Dino, yatağında hipnoz ile ilgili bir kitap okurken, bir ısıklık sesi duyar ve dışarıya çıkar. Sintor yanında getirdiği bir genç kıızı geçici olarak konaklaması için Dino’ya teslim eder. Dino ailesinin haberi olmadan kıızı evin deposuna çıkartır. Bu genç kız Dolly Bell’dir. Bu sahnede Dino, Dolly Bell’i kaçırmak bir şekilde ve şaşkın bakışlarla izlemektedir. Dino “*Arzu Nesnesi*” ile bir araya getirilmiştir. Sahne başında hipnoz çalışmaları yapan Dino, Dolly Bell’in

etkisinde kalmış ve ironik bir şekilde adeta hipnoz olmuştur. Söz konusu ironik karşıtlıkta, komünizmin yaşatılması konusunda Dino'nun bir yöntem olarak gördüğü hipnozun, bu kez “*Batı*”yı sembolize eden Dolly Bell ile Dino'ya yöneldiği görülmektedir.

Sabah olur ve Dino Dolly Bell'in yanına gider. Dolly Bell, Dino'nun tavşanı ile oynarken Dino utangaç bir şekilde kıza adını sorar. Kız, adının “Dolly Bell” olduğunu söyler. Dino bu cevaba oldukça şaşırır. Dino'nun kafasındaki Dolly Bell tasviri izlediği filmde yer alan “*Avrupalı*” ve sarışın bir kadındır. Dino şaşkınlıkla konuşmaya devam eder:

Dino: *Gerçekten mi?*

Dolly Bell: *Gerçekten.*

Dino: *Dolly Bell! Şaka yapıyorsun. Dolly Bell Sarışındır.*

Dolly Bell: *Ben de sarışın olabilirim. Yumurcak'ın Milan'da kuaförü var.*

Dino: *Kimin?*

Dolly Bell: *Beni getiren herif. Dalga mı geçiyorsun?*

Dino: *Doğru, evet Yumurcak.*

Söz konusu diyalogda, Yugo-Nostalji anlatısının “*batı*” temsilini oluşturan karakterlerin net bir konumlandırması yapılmaktadır. Öyle ki Dolly Bell, sarışın da olabildiğini söyleyerek “*batılı*”ya dönüşebileceğine ve Balkanlılığın “*ne doğulu ne batılı*” olgusuna vurgu yapmaktadır. Yumurcak lakaplı Sintor karakterinin İtalya'da kuaför dükkânının olması sadece bir sahiplik şeklinde düşünülmemelidir. Öyle ki filmde sarışınlık, bir kadın için “*Avrupalı*” olmak durumu şeklinde gösterilmektedir. Bu bağlamda Sintor, bir Avrupa şehrinde sahip olduğu kuaför dükkânı ile insanları Batılılaştırmaktadır. Kısaca, Yugo-Nostalji anlatısı temelinde Dolly Bell'in Batılılığı ve Sintor'un sosyalist düzende olmayan mülkiyet hakkı ve dönüştürme özelliği üzerinden kapitalist ve batılı imajı net olarak vurgulanmaktadır.

Devamı sahnede Dino ve Dolly Bell, Hipnoz ve komünizm üzerine konuşmaktadır. Diyalogta yer alan ifadelerde Komünizm-Kapitalizm ikili karşıtlığı üzerine ironik mesajlar dikkat çekmektedir:

(Görüntüde tavanda yer alan bir kâğıt ve ortasında bir siyah nokta vardır.)

Dolly Bell: *Şu Ne?*

Dino: *Egzersiz için*

Dolly Bell: *Ne egzersizi?*

Dino: *Hipnoz için.*

Dolly Bell: *O ne?*

Dino: *Kendimizi ya da başkalarını kontrol etmemize yarayan bir güç. Genel amaçlı kullanılabilir. Ya da insanlardaki hayvansı içgüdüleri yok edebilmek için. Bu bütün dünyayı değiştirebilmemizi sağlayabilir. Ama babam buna inanmıyor. O komünizme hipnoz olmadan ulaşabileceğimizi düşünüyor.*

Dolly Bell: *Neresi orası?*

Dolly Bell'in bu sorusu Yugoslavya'nın ve Yugoslav halklarının içinde bulunduğu durumu, Yugoslavya'nın komünist ideolojisinin yaşama geçirilememiş hedeflerinin halktan ne kadar uzak olduğunu ironik bir biçimde ortaya koymaktadır. Dolly Bell'in bu sorusuna Dino'nun, "bilmemekte sen de haklısın" dercesine içerleyici gülümsemesi ve "*Bir yer değil, toplumsal düzen. Herkesin ihtiyaç duyduklarını eşitçe elde edebildiği düzendir.*" açıklaması üzerine devamında Dolly Bell'in bir ütopyayı işaret eder şekilde "*Güzel yermiş orası*" cevabı, içinde ironi ve güçlü bir eleştiri barındırmakta ve Yugoslavya'nın kötüye giden mevcut durumunu desteklemektedir. Devamı sahnelerde Dolly Bell'in davetkâr tavırları, Dino ile yakınlaşmasını sağlar. Böylece komünist ideolojiyi kendince bulduğu yöntemlerle ayakta tutacağına inanan Dino kapitalist yaklaşımı simgeleyen Dolly Bell'e artık daha fazla yakınlaşma eğilimindedir. Öyle ki yakınlaşma sahnesinde Dino, Dolly Bell'i ıslatırken, ıslanan hipnoz kitapları umurunda bile olmamıştır. Dolly Bell ile Dino'nun yakınlaşması sürerken, buna paralel olarak komünist ideolojiyi simgeleyen Maho'nun sağlık durumu giderek kötüleşmektedir.

Yugo-Nostalji'nin ikili karşıtlıklarından bir diğeri, Dolly Bell ve Dino arasında geçen bir sahnede ortaya çıkmaktadır. Dolly Bell, Dino'nun el falına bakmakta, Dino ise bunu saçma bulup Dolly Bell'e okuma-yazma öğretmektedir. Sonrasında Dino Dolly Bell'e rüyasını anlatmakta ve Dolly Bell bunu eğlenceli bulmamaktadır. Söz

konusu mizansenler bilim-sezgi ve hayal-gerçek arasındaki karşıtlık durumlarıdır. Dino bilimsel fakat gerçekçi değildir. Dolly Bell sezgisel ancak gerçekçidir. Dolly Bell'in el falına bakarken *"ailenden birini kaybedeceksin"* sezgisel tahmini ilerleyen sahnelerde gerçekliğe kavuşacaktır. "Bir Mucizedir Yaşamak" filminde de karşılaşılan "sezgi" durumu "Dolly Bell'i Anımsıyor musun?" filminde de karşımıza bu şekilde çıkmaktadır. Söz konusu anlatımda, sezgisel bir davranışın gerçekleştiği göz önüne alındığında, bilimsellik ve sezgi arasında bir denge kurulmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. Sahnenin devamı, Dino açısından travmatik öğeler barındırmaktadır. Sintor, Dino'nun avare arkadaşları ile birlikte Dino'nun yanına gelir. O sırada, Dolly Bell ve Dino birbirlerine duygusal ve fiziksel olarak yakınlık kurmaktadır. Ancak Sintor içeri girer ve Dino'nun arkadaşlarının tek tek Dolly Bell ile cinsel birliktelik kurmasını sağlar. Bu sırada filmin başlarında duyulan mızıka ile çalınan "nostaljik" melodi bir kere daha duyulur. Dolly Bell ile duygusal bağ kurmuş olan Dino için bu durum oldukça travmatiktir. Geçirdiği zaman içerisinde Dolly Bell'in sadece kendisine ait olduğunu düşünen, "Arzu Nesne"ni yitirmiş olan Dino, bu travmanın bir sonucu olarak, yağmurlu havada dışarı çıkarak ağlamaya başlar. Bu gözyaşları, Boym'un (2009, s. 33) belirttiği *"büyülü bir dünyanın yitirilmesi için tutulan yastır"* adeta. Sintor karakteri bu davranışı ile travmatik olaya neden olan kapitalist, anti kahraman pozisyonunu pekiştirmektedir. Filmin bu anından itibaren Dino'nun gerçekleştirdiği eylemler, yitirdiği Dolly Bell'e ulaşmaya yöneliktir. Ancak Dolly Bell'e ulaşmaya çalıştığı bu yolda, filmin sonunda da görüleceği üzere geri dönüş sonsuza dek ertelenir. Dolayısıyla Dino'nun Dolly Bell'i yitirışı ve onu arayışı filmin nostaljik öğelerinden birini oluşturmaktadır.

İlerleyen sahnelerde Dino, Dolly Bell'i arayışa yönelir. Bu arayış, *"travmanın iyileştirilmesi"* sürecine uygun düşmektedir. Ancak Herman'a göre, bu sürecin yapılması tamamlanamadığı için, yeni çatışmalar ve yeni travmalar tekrar açığa çıkacaktır" (Herman, 2007, s. 254). Yaşadığı bu travmayı henüz iyileştiremeyen Dino, peşine düştüğü Dolly Bell'i aramaya koyulurken, artık babası gibi bir yetişkin olmaya çalışmakta, travmayı çözümlemek için kendine yeni yollar geliştirmektedir. Filmin derin anlatısı açısından bu durum, Dino'nun *"Batılı"* olmaya doğru giden

serüvenidir. Öyle ki “*geleneksel*” değerlerle Dolly Bell’i elde edememiş ve yitirmiş olan Dino, Gazino’ya gitmekte, Avrupalı insanlar gibi müzik eşliğinde alkolünü tüketmektedir. Yaptığı davranışların tamamı Dino’nun filmin başlarında izlediği “Avrupa Geceleri” isimli filmde yer alan ikonografik davranışlardır. Ancak Dino’nun bu davranışı sonuç alır. Gittiği gazinoda Dolly Bell’i görür ve onunla görüşme imkânı yakalar. Kısa bir konuşmadan sonra Dino, Dolly Bell’in kafasındaki sarı peruğu çıkartır ve Dolly Bell’e bakarak gülümser. Bu hareket ile Dino’nun filmin başlarında sahip olduğu, sarışın “*Avrupalı*” arzusunun Dolly Bell karakteri ile iç içe girmiştir. Dino bu hareketiyle, Yugoslavyalı “ne doğulu ne batılı” Dolly Bell’i arzuladığını da belli etmiştir. Bu mizansen, önceki bölümlerde açıklanan Kusturica’nın filmlerinde yer alan karakterlerdeki değişimin olmama durumudur. Kusturica filmlerinde Balkanlık ve sahip olduğu imaj bir döngü halinde kendini yitirmeden sürmektedir. Dino temsil ettiği konumu korumuştur.

#### **Şekil-18: Dino’nun Dolly Bell’in Peruğunu Çıkarma Sahnesi**



Sahnenin devamında Dino, Dolly Bell ile cinsel birliktelik kurar. Her ne kadar Dino açısından travmatik olay son bulmuş gibi gözükse de, Sintor’un gelip Dolly Bell’e kötü muamelesi ve Dino’nun Dolly Bell’i korumak uğruna girdiği kavga sonucu Sintor’dan yediği dayak, Dino’nun travmasını sürdürmektedir. Öyle ki daha önce de belirtildiği gibi Kusturica’nın dünyası dondurulmuş bir dünyadır. Olayların bir sonuca ulaşamayıp travmanın sürekli tekrarı, bu dünya da olağan bir durumdur.

Filmin anlatısı özelinde ise Sintor’un çocuklarla birlikte eve gelmesiyle Dino’nun Dolly Bell’i kaybetmesi ve sarı peruğu çıkartması, Yugoslav gençliğinin arada kalmışlığını ve “Batılı” olma arzusunun da başarısızlığının bir karinesini oluşturmaktadır. Dino’nun Sintor ile kavgası, metaforik açıdan Yugoslavya

gençliğinin kapitalist değerler ile girdiği kavgadır. Bu kapışma sırasında kaybedenin Dino olması ile filmin anlatısı açısından Yugoslavya'nın Kapitalizme yenik düştüğü mesajının verildiği anlaşılmaktadır. Öyle ki tarihsel gerçeklik açısından bakıldığında, filmin çekildiği dönemde, Yugoslav Sosyalist Federal Cumhuriyeti, Neoliberal politikaların uygulanmaya başlandığı ve etkisinin giderek arttığı bir dönemi yaşamaktadır. Dino'nun Sintor ile kavga ettiği sahnede, paravan arkasına saklanan Dino'nun, Sintor'un arkasından paravanla beraber yaklaşp, paravanla vurması, ancak sonucunda dayak yemesi, söylem düzleminde Yugoslav gençliğinin içten içte gelişen ve gizlenen bu mücadelesini ve başarısızlığını da betimlemektedir.

**Şekil-19: Dino'nun Sintor ile Kavga Ettiği Sahne**



Dino, Sintor'dan çaresizce dayak yediği anı, Maho ve ailesine sanki kahramanca dövüşüp onu odadan yolladığı şeklinde anlatır. Maho, “*Tamam, kısa kes!*”, “*Pekala, tasfiye!*” der. Anne'nin “*oğlu pezevenklere bulaşmış, o hala tasfiyede!*” sözünden ve Maho'nun “*iflas*” ifadesinden sonra Midho'ya yazması için bir takım direktifler verir:

Maho: *Yaz, Bir! (...) Güvercinler satılacak. Bir A, parayla bisiklet alınacak. İki güvercin evi yıkılacak.*

Anne: *Ev yıkılsın. En iyisi bu!*

Maho: *Çam?*

Dino: *Tahtalar, evet çam.*

Maho: *Sena (anne) ağılama yakacak olarak kullanılır. Güzel devam edelim. Neredeydik?*

Kerim: *Hiç. Bitirmiştik.*

Maho: *Yataklara, sizi hergeleler sizi! (...) Demek ki onu hipnotize etti.*

Bu diyalog, Yugoslav toplumunu çöküşe götüren Neoliberal politikalara karşı çaresiz direnişi ile bu politikaların güçlenerek hakim olma sürecini ortaya koymaktadır. Bu süreç sonunda komünizmi temsil eden Maho karakteri artık iflasın eşiğine geldiğini ve tasfiyenin gerçekleşmesi gerektiğini kabul etmiştir. Diyalogda geçen satılacak güvercinler ve yıkılacak güvercin evi, emek ve idealleri, parayla alınmasına karar verilen bisiklet ise kapitalizme boyun eğmeyi ve kapital değerleri temsil etmektedir. Maho'nun son cümlede söylediği “*Demek ki onu hipnotize etti*” ifadesi, kendisinin filmin başından beri komünizm açısından bir yöntem olarak inanmadığı “hipnoz”un, Dolly Bell üzerinden Dino’yu, esasen annesinin küfürlü yakıştırmaları ile gönderme yapılan kapitalizm ve neoliberal politikaların Yugoslav toplumunu etkileyip hipnoz ettiğini ve tasfiyenin başladığını ironik bir şekilde ortaya koymaktadır. Nitekim, bu tasfiyeden sonra hastalığı devam eden Maho'nun ölmesi de, Maho karakteri üzerinden yaşatılan komünist idealinin de öldüğünü betimlemektedir.

Maho hasta yatağında yatmaktadır. Dino elinde açık şekilde bir gazete tutmaktadır. Maho'nun ölümünden hemen önce, ideallerin varisi sayılabilecek oğlu Dino ile arasında geçen diyalog final açısından önemlidir:

Maho: *Güzel mi?*

Dino: *Evet. Çok güzel.*

Bu diyalog, Dolly Bell'i ve bu karakter üzerinden “Batı”yı sorgulamaktadır. Maho da artık batı değerlerini merak etmektedir. Dino da buna karşı yaklaşımını “*Çok güzel*” cevabıyla ortaya koyar. Ardından diyalog devam eder. Dino elindeki gazeteyi babası Maho'ya okumaya başlar. Gazete de, modern bilimin çok geliştiği ve insanlığın iklimleri etkileyecek kadar ileri gittiği yazmaktadır. Ancak okumanın tam bu sırasında hemşire elinde iğneyle gelerek gazetede yazılanların, yalnızca ütöpik ifadeler olduğu hatırlatırcasına Dino'ya hasta babasını döndürmek için yardım etmesini söyler. İğneden sonra Dino gazeteyi okumaya devam eder. Gazetede gerçek yaşamın dışında, Hint Okyanusunun kurutulup tarıma açılması ve açlığın önlenmesi, Dünya'da 145 milyar insanın beslenebileceği, yer çekiminin değiştirilmesi,

mevsimin sadece yaz olması, yılın 425 güne çıkması, insan ömrünün 5000 yıla çıkması gibi, gerçekleşmesi mümkün olmayan ütöpik hayaller yer almaktadır.

Devamında Maho'nun Dino'ya “*sence olabilir miydi böyle?*” sorusu ve Dino'nun pekte inandırıcı olmayan “*sanırım olabilirdi*” cevabı, bu ütöpik dünya'ya ait fikirler üzerinden betimlenen komünist ideallerinin bilimsel açıdan gerçekleşmesi oldukça zor ve pekte inandırıcı olmadığını ifade etmektedir. Bu nedenle diyalogun devamında komünist ideallerin bilimsel temellerden ziyade, Dino'nun savunduğu ve kendisinin şiddetle karşı çıktığı “hipnoz” yöntemiyle ancak başarılabileceği fikrine yaklaştığını ifade edecek şekilde Dino'ya kurduğu “*senin oto-kontrol fikrinde güzel. Devam et ona*” cümlesi, komünist ideallerin artık Yugoslav toplumu için inandırıcılığını kaybettiğini açıklamaktadır. Bu ütöpik dünya üzerinden diyalog sürerken, film de komünist ideallerini sembolize eden Maho'nun arka planda duyulan melodi eşliğinde ölümü ile birlikte, Yugoslavya için komünizmin artık geçmişte kalan bir hayal olduğu anlatılmaktadır. Söz konusu sahne bu yönüyle Yugo-Nostaljik anlatımın önemli bir unsurunu oluşturmaktadır. Ayrıca filmin nostaljik anlatısının içerisinde barındırdığı üçüncü büyük travması da ortaya çıkmaktadır. Nitekim filmin nostaljik unsurlarından olan, nostaljik melodi Maho'nun ölümüyle birlikte duyulmaktadır.

Maho ölmüştür ve ailesi başında durmaktadır. Kerim ve Dino, yatakta olan babalarını alarak yere kilimin üzerine indirirler. Teyzelerinin uyarısı üzerine başını kibleye doğru çevirirler. Teyzesi, Maho'nun başında son duasını yapar ve o sırada elinde yeni bir bisikletle eniştenin içeri girmekte olduğunu görürüz. Enişte durumu anladıktan sonra Maho'ya bakarak “*ne yapıyorsunuz? O bir komünistti*” der. Yugoslav gençliğinin son neslini sembolize eden Midho, babasının ölümüne rağmen, mutluluğunu ifade eden hafif bir gülümseme ile eniştesi tarafından kendisine alınan bisiklete bakar. Enişte, yerde yatan Maho'yu işaret ederek “*kaldırın onu yukarı*” der. Söylem bağlamında bu eylem, Maho'nun komünizmi ve Yugoslav ideallerini temsil ettiğinin açık bir göstergesi, ölmüş olan bir komüniste ve komünist ideolojiye gösterilen son bir saygıdır. Ryan ve Kellner'ın “*metaforik incelemesi*” (2016: 35)

açısından, Maho karakterine yerleştirilen metafor, enişte'nin basit ifadesiyle “komünizm”dir.

**Şekil-20: Maho'nun Ölümü Sonrası Dua**



**Şekil-21: Enişte'nin Maho'yu Görmesi**



**Şekil-22: Enişte'nin Maho'yu Kaldırtması**



**Şekil-23: Midho'nun Bisiklete Bakışı**



Filmin sonunda, Maho'nun ölümüyle birlikte gelen yeni düzen ve Yugo-Nostaljik dünyanın şifreleri verilmektedir. Maho'nun ölümü için taziyeye gelen kasaba önderi, Dino'ya orkestra için yeni enstrümanların geldiğini söyler. Bu durum, eski Yugoslavya'nın “yitirildiğini”, yeni bir anlayış ve yeni bir sistemin gelmekte olduğunun adeta işaretini vermektedir. Eski Yugoslavya artık geride kalmaya başlamış, “*geriye dönüş*” umutsuz bir şekilde imkânsız hale gelmiştir.

“Dolly Bell'i Anımsıyor musun?” filmi, Yugoslavya'nın halen var olduğu, Tito sonrası dönemde geçmesine karşın, yıkılışının sinyallerini hızla vermeye başladığı bir dönemde, Yugoslav Komünist Partisi yönetimi altında, 1993 sonrasında çekilen Post-Yugoslav filmlerine göre daha kapalı bir anlatı yapısıyla, “yitip gitmekte olan” bir ülkenin özlemini, temsiller, metafor ve metonimiler yoluyla anlatmaktadır. Filmde yer alan diyaloglar ve karakterlerin karşılaştığı durumlar dikkatli incelendiğinde, “sistemin çökmekte olduğu” mesajının net bir şekilde verildiği ortaya çıkmaktadır. Ancak verilmek istenen mesajlar naif bir özlem duygusuyla da bir arada

işlenmektedir. Ugrešić ve Velikonja, Yugo-Nostalji anlatılarının etnik milliyetçilik karşısında bir duruşu olduğunu ifade etmektedir (Aktaran: Muzbeg ve Eruz, 2019, s. 317). Filmin, Yugoslav iç savaşından önceki bir dönemde çekilmesi ve anlatısını otoriter rejim nedeniyle kapalı gerçekleştirmesi sebebiyle, her ne kadar etnik milliyetçilik unsurları filmde net mesajlarla yer almasa da, Maho ve Anne karakterinin diyaloglarında yer alan olumsuzlukların sadece Saraybosna’da olduğuna yönelik söylemlerin, etnik milliyetçiliğe karşı mesajlar barındırdığı anlaşılmaktadır. Ayrıca etnik milliyetçiliği reddeden komünist ideallerinin çökmekte olduğunun gösterilmesi de etnik milliyetçiliğin yükselmekte olduğunun da bir işaretidir. Öyle ki yönetmen ve senarist, “Dolly Bell’i Anımsıyor musun?” filminde, Yugoslavya’da meydana gelen ve gelecek olan sorunların, öncelikle sistemin çözülmesinden kaynaklandığına dair net mesajlarını film boyunca sürdürmektedir. Bu bağlamda, filmi diğer Yugo-Nostaljik anlatılara göre özel bir konumda tutmak gerekir.

Sonuç olarak, Yugo-Nostalji bağlamında incelenen Dolly Bell’i Anımsıyor musun? filmi için, Dino ve Maho çevresinde gelişen özlem duygusu ve sistem eleştirisi içeren Yugo-Nostaljik ve travmatik olaylarıyla, Dino ve Dolly Bell üzerinden gerçekleşen Balkanlı-Avrupalı ikili karşıtlığıyla, Yugo-Nostaljik anlatının yapıldığı bir film olduğunu söylemek mümkün olacaktır.

### 3.2.2. Yeraltı (1995) Filmi

Yugo-Nostaljik anlatının, incelenen ikinci filmini oluşturan 1995 yapımı *Yeraltı* (Underground) filmi, Emir Kusturica’nın Avrupa’da çok ses getiren hatta en iyi filmi olarak görülen filmidir. Goran Bregovic’in müziklerini bestelediği film, 1995 yılında gerçekleşen 48. Cannes Film Festivali’nde En İyi Film Ödülü olan “Palme d’Or”un sahibi olmuştur. 1996 yılında gerçekleşen Lumiere Ödüllerinde ise “En İyi Kurmaca Film” ödülüne layık görülmüştür. Uluslararası festivallerde toplamda 7 ödül toplayan filmin, birçok festivalde de toplamda 11 adaylığı bulunmaktadır (Festival De Cannes, 1995). Geniş tarihsel döneme yayılan filmin hikayesi, Yugoslavya’nın 1941 ile 1995 yılları arasındaki olayları nostaljik bir anlatımla sergilemektedir.

Film çekildiği sırada Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti yeni dağılmış, iç savaş ise devam etmektedir. Bu bakımdan film, “toplumsal bellek” açısından olayların henüz taze ve yaşanmaya devam ettiği bir kaos ortamında, olaylara sığağı sığağına yaklaşmakta olduğu görülmektedir. İncelenen filmlerin her biri Yugoslavya’da belirgin değişimlerin yaşanmış olduğu dönemlerde çekildiğinden, her bir film toplumsal bellek ve nostalji anlatısı bağlamında farklı bakış açılarındadır. Filmin çekildiği sırada yaşanmaya devam eden ve filme konu edilen iç savaş sahneleri travmatik anlatıyı desteklerken, filmin 1980 ve öncesi yıllarına ait sahneleri nostalji anlatısının odağını oluşturmaktadır. Filmde geçen yeraltı hayatı ve karakterleri ile nostaljik anlatı film boyunca canlı tutulmaktadır. Film incelemesi kısmında bu konular detaylı olarak incelenmiştir.

“Yeraltı” filmi, Makal’a göre “bir kara komedi”, Marx Kardeşlerin vodvillerine gönderme olarak belki bir “lirik trajedi” veya Kusturica’nın ifadesiyle “ikisinin karışımı” olarak tanımlanabilir. Kusturica “Yeraltı” filminin hikâyesiyle ilgili düşüncesini ise şu sözlerle ifade etmiştir: *“Korkunç bir savaşın içinde yanan bir ülkede yaşıyorum. Bu şekilde sadece tarihimizle ilgili değil, orada yaşayan insanlarla ilgili soruları da cevaplayacak bir hikâye arıyordum”*. Buna ilave olarak Makal, “Yeraltı” filminin sadece “savaş sırasında gülünebilen bir film” veya “parçalamış topraklarda birleşmiş bir ülkeye duyulan özlem ya da ağıtın ilk işareti” değil, Yugoslavya’nın 1941’den başlayarak 1990’lı yıllara kadar 50 yıllık tarih sürecini kapsayan bir kara mizah öyküsü olduğunu ifade etmektedir. Filmde, Nazilerin Belgrad şehrinde tepki ile, diğer her yerde coşkuyla karşılanması gibi eleştiriler, Sırpların Bosna’da soykırım uyguladığı günlerde tepki görmüştür. Kusturica bu tür polemiklerin filmin her bölümünde yapıldığını, ancak bunu kimsenin göremediğini söylemektedir (Makal, 2014, s. 363-366).

Yugoslav Komünist Partisi üyelerinden Marco ve Blackie çevresinde gelişen öykü, yer altında yaşamaya mecbur bırakılarak gerçeklikten kopartılan bir grup insanın yeraltındaki yaşam hikâyesini, gerçek dünya ile yüzleştiklerinde yaşadıkları travmayı ve bir ülkenin çöküşünü hazırlayan olayları çarpıcı şekilde anlatmaktadır. 1941 yılından 1992 yılına kadar devam eden episodik kurgusuyla temelde



Filmin Adı: Yeraltı

Yılı: 1995

Yönetmen: Emir Kusturica

Senaryo: Emir Kusturica, Dusan Kovacevic

Süre: 170 Dakika

Ülke: Yugoslavya Federal Cumhuriyeti

Oyuncular: Lazar Ristovski, Ernst Stotzner, Mirjana Jokovic, Miki Manojlovic, Slavko Stimac.

### **3.2.2.2.Filmin Hikâyesi**

1941 yılının Yugoslavya'sında Marco ve Blackie adında komünist ideolojiye bağlı iki arkadaşın gece eğlencesi ile başlayan filmde, Yugoslavya, İkinci Dünya Savaşı'nın işgal dönemi olan bu yıllarda çok geçmeden Nazi işgaline uğrar. Yugoslavya'nın Nazi işgali sırasında direnişe geçen Yugoslav partizanlarından Marco, mücadele için silah tüccarlarından silah alamayınca gizli direniş için harekete geçer ve Blackie'nin de olduğu bir grup insanı, silah üretimi yapabilmeleri ve açığa çıkmamaları için yeraltında gizli bir mahsene adeta hapseder. Arkadaşı Blackie için her şeyi yapmayı göze alan ancak para ve kadın düşkünlüğü olan Marco, çok geçmeden kişisel hırslarına yenilir, Blackie'nin çok sevdiği Natalija'yı elde eder ve ikinci dünya savaşının son bulmasına rağmen yeraltındaki yoldaşlarına bu durumu haber vermez. Yeraltını silah üretimi için kullanmaya devam eden Marco, Yugoslavya yönetiminde konumunu güçlendirirken bir yandan da silah tüccarlığına devam eder. Kendi kurduğu kapital düzenin kölesi haline gelen Marco, çok geçmeden bu düzenin kurbanı da olacaktır. Yeraltındakiler ise 20 yıl sonra çıktıkları bu mahzenden, bıraktıkları dünyaya döneceklerini zannederken karşılarında yitip giden bir Yugoslavya göreceklerdir.

### 3.2.2.3.Filmin Karakterleri

Filmin iki ana karakteri Marco ve Blackie'dir. Marco, "*Balkan Stereotipi*"ne uygun davranışları olan, eğlence düşkünü, yalan söyleyen ve ahlaki zayıflık içerisinde olan bir karakterdir. Yugoslav Komünist Partisi üyesi olan Marco, İkinci Dünya Savaşı sırasında Yugoslav komünist direnişçi Partizan grubu için silah temin etmektedir. Maddi hareketliliği kendisi kontrol ettiğinden bu ticaretten kazanç da sağlamaktadır. Sağladığı kazancı yoldaşlarından gizleyerek, bağlı olduğu siyasi hareket yerine kendi çıkarları için kullanması, onun kurnaz, kapital düşkünü menfaatçi kişiliğini gözler önüne sermektedir. Şarkılara sık sık eşlik edip dans etmesi, kadınlara düşkün olması, sarhoş tavırları ve çekinmeden tehlikeli davranışlarda bulunması Balkan erkeklerine uygun olan kişiliğini desteklemektedir.

Blackie karakteri ise benzer şekilde "*Balkan stereotipi*" özelliklerini sergilemekte, ancak Marco ile kıyaslandığında maço kodları baskın bir Yugoslav erkeğidir. Kontrolsüz tavırlar sergileyen, başına buyruk olan, gelişmelerden habersiz Blackie, sevdiklerine ve yaşadığı çevreye bağlı romantik ve saf bir kişiliğe sahiptir. Yugoslav Komünist Partisi'nin İkinci Dünya Savaşı sırasındaki sekreteridir. Marco'ya kıyasla, ülkenin çıkarlarını kişisel çıkarlarının önünde gören bir pozisyonadadır. Dostlarına her zaman güvenen Blackie'nin saflığı 20 yıl boyunca bir mahzende yaşamak zorunda kalmasına sebep olmuştur.

Şekil-25: Marco



Şekil-26: Blackie



Filmin iki ana karakterine ek olarak "*Arzu Nesnesi*" konumunda olan üçüncü ana karakter ise Natalija'dır. Güçlü ve karizmatik erkeğin peşinde koşan, başarı ve maddi hırslara sahip bir karakterdir. Sahip olduğu güzellik, naif davranışları ve saf görünümü Natalija'yı erkekler tarafından kolayca arzu edilen bir konuma

getirmektedir. Eğlence anlayışı, alkol bağımlılığı, tartışma anlarındaki kaba tavırları, kullanmaya çalıştığı kadınsı çekiciliği ve arzularına bakıldığında Yugoslavya'ya has öğeler barındıran bir Balkan kadınıdır.

Bir diğer ana karakter olan Franz, filmin anti kahramanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Alman işgal kuvvetlerinde Nazi subayı olan Franz, konumu sebebiyle otoriter görünümlü ancak zafiyetleri olan bir karakterdir. Kimliği ve davranışları nedeniyle “*batılı*” pozisyonundadır. Franz otoriter ve disiplinli görünümünün aksine, kadın peşinde koşan, askerlerini de kendi arzuları için kullanan bir karaktere sahiptir. Marco ve Blackie'nin Natalija ile ilgili maceralarının etkenidir.

**Şekil-27: Natalija**



**Şekil-28: Franz**



Yvan karakteri ise, fazla ön planda olmayan, ancak filmin son bölümlerinde önemli rolü olan bir diğer ana karakterdir. Yvan, Marco'nun kardeşidir. Akıl geriliği olan karakter, yeraltı yaşamından önce bir hayvanat bahçesinde çalışmakta ve hayvanları çok sevmektedir. Yvan, intihara meyilli, sabit değerleri olan, hayvanları arkadaş edinen, iyi kalpli ve insancıl bir kişiliğe sahiptir. Abisi Marco ile zıt karakterdedir. Ülkesi Yugoslavya'ya bağlıdır.

Filmin yan karakterlerine bakıldığında ise Jovan, Vera, Bata, Golub, Soni ve Alman Doktor karakterleri dikkat çekmektedir. Jovan, Blackie'nin oğludur. Yeraltı yaşamında doğması ve orada büyümesi sebebiyle, dış dünya hakkında bilgisi babası Blackie'nin anlattığı kadar olan, saf bir kişiliğe sahiptir. Ancak babasını taklit ederek maço tavırlar sergilemeye çalışmaktadır. Annesi Vera'nın doğumunda ölmesi nedeniyle annesiz büyüyen Jovan, sevgi sorunu yaşamaktadır. Vera ise Blackie'nin Natalija ile aldattığı eşidir. Tipik bir Balkanlı ev kadınıdır. Yeraltına iner inmez

Jovan'ı doğurup hayata veda etmiştir. Kuşkucu ve sitemkâr davranışlara ve taşralı kodlara sahiptir. Bata karakteri, Natalija'nın engelli ve akıl geriliği olan kardeşidir. Heyecanlı davranışlara sahip, Nazilere düşman ve şiddete meyilli bir karakterdir. Elinde tuttuğu saatle sürekli "tiktak" sesleri çıkarmaktadır. Golub karakteri ise Marco ve Blackie'nin yanından ayırmadığı arkadaşları ve orkestranın şefidir. Soni, Yvan karakterinin yakın dostu olan bir şempanze maymunudur. Film içerisinde birtakım travmatik mesajlar veren bir konuma sahiptir.

**Şekil-29: Yvan**



**Şekil-30: Soni**



#### **3.2.2.4.Filmin Mekânları**

Yeraltı (1995) filmi yeraltı ve yerüstü olmak üzere iki temel mekânda geçmektedir. Yeraltı mekânı bir mahzen görünümünde, zamanının adeta donduğu eski Yugoslavya'nın bir yansıması konumundadır. Alet edevatlar, çalan müzikler, giyim kuşam, taşra yaşamında görülen ahşap umumi tuvalet ve banyo, derme çatma iki katlı yaşam alanları ve herkesin toplandığı ortak eğlence alanı gibi unsurlar göz önüne alındığında filmin "taşra"sı konumundadır. Yeraltında Avrupa ülkeleri arası seyahatlere imkân sağlayan, gerçek yaşamda karşılığı olmayan bir tünel bulunmaktadır. Tünelde daha çok savaş mağdurlarının askerlerle seyahat eden, yoksulluk ve muhtaçlık görüntüsü veren araçlar ve göçebeler bulunmaktadır. Mahzen, memleket hasreti, Tito için yazılmış olan 2. Dünya Savaşı direniş şarkılarıyla yapılan saygı duruşları, Yugoslav Komünist Parti üyelerine özel kıyafetler, Balkanlılığa has eğlenceler, şamata ortamı gibi unsurlar göz önüne alındığında nostaljik anlatının sergilendiği mekan olma özelliğini taşıırken, tünel yıkım ve savaşın taşıdığı izler, Birleşmiş Milletler Barış Gücü askerleri ve araçları

gibi görsel öğeler ve içerisinde gerçekleşen mizansenlerle travmatik öğeler barındırmaktadır.

**Şekil-31: Yeraltı Mahzeni**



**Şekil-32: Yeraltı Tünelleri**



Yerüstü ise Marco'nun evi başta olmak üzere Belgrad ve Berlin şehirleridir. Berlin modern ve batılı yaşamın yansımalarını taşıırken, Belgrad Balkanlara uygun görsel öğeler barındıran, 2-3 katlı ahşap ya da taş tarihi eski binalar, Arnavut kaldırımlı sokaklar, pazar ve at arabaları bulunan, “*ne doğu ne batı*” olarak adlandırılabilen Balkan yapısına uygun bir şehirdir. Yerüstü mekânları 1941 ve 1960 Belgrad'ı iken, Berlin, 1990'ların Berlin Duvarı sonrası Almanya'nın birleştiği döneme ait bir şehirdir. Filmin son sahnelerinde yer alan savaş alanı ise Belgrad şehrinin iç savaş sebebiyle yıkıma uğramış bir bölgesidir. Yerüstü mekânları gerçekliği ve bu gerçekliğe paralel travmatik öğeler barındırmaktadır. Gerçek yaşam, savaşlar ve kayıplar yerüstünde yaşanmaktadır.

**Şekil-33: Marco'nun Evi**



**Şekil-34: 1941 Belgrad Şehri**



Şekil-35: 1992 Berlin



Şekil-36: 1992 Yugoslavya’da Bir Kilise



### 3.2.2.5. Filmin Yugo-Nostalji Açısından İncelemesi

“Yeraltı” (1995) filmi, Yugoslav iç savaşına bakış üzerinden, nostaljik temaların işlendiği, savaşla birlikte ortaya çıkan yıkım ve kayıpların sebep olduğu travmaları yeraltı-yerüstü karşıtlığı, iyi-kötü karakterleri, hayvan figürleri gibi öğeler üzerinden yaptığı metafor ve metonimleri ile iç savaşa ve Yugoslavya’ya ilişkin derin söylemsel mesajlar barındırmaktadır. Film çekildiği yıl itibariyle yıkılan Yugoslav Komünist Yönetimi gibi baskıcı bir yönetimin söz konusu olmadığı bir ortam bulunduğundan, kapalı anlatımların dışında, açık anlatımlarla da mesajlar verilmektedir.

Film, Yugoslavya’ya naif bir özlem duygusuyla yaklaşırken, aynı zamanda kendi içindeki problemlere ve iç savaşta Birleşmiş Milletler “Barış Gücü”ne ve bu güce katılan batılı devletlere de bir takım eleştiriler getirmektedir. Yugo-Nostalji’de özlem duygusu işlenirken eleştiri barındırması anlatının temel özelliğidir. Söz konusu eleştiri ise filmin genelinde işlenmiş olsa da yoğunlukla filmin üçüncü bölümünde ve Marco’nun derin anlamları olan cümleleriyle açığa çıkmaktadır.

Film nostaljik bir açılış cümlesiyle başlamaktadır. Dış ses ve metinde aşağıdaki ifade yer almaktadır:

*“Babalarımıza ve çocuklarımıza. Bir zamanlar bir ülke vardı. Bir zamanlar başkenti Belgrad olan bir ülke vardı. 6 Nisan 1941...”*

Yukarıdaki masalsı giriş cümlesi, filmin geçmişi konu edindiğinin ve bir nostalji anlatısına giriş yapıldığının açık bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Film, 1941'den 1990'lı yıllara kadar bir ülkenin geçmişini ve değişimini anlatmakta olduğundan, Yugoslavya'ya ait bir panorama sunulduğu bir giriş cümlesi ile işaret edilmektedir. Ancak, filmin bir panorama olduğuna dair işaretleri bununla da sınırlı değildir. Yugoslavya'ya ait gerçek arşiv görüntülerinin kullanılması (2. Dünya Savaşı görüntüleri, Tito'nun iktidara gelişi, ölümü vb.), filmin Yugoslavya'nın kuruluşundan yıkımına kadar tüm dönemlerini bölümlere ayırarak göstermesi, bu tespiti doğrular niteliktedir. Benzer şekilde "Yeraltı" filmi, giriş cümlesine de atıf yapılarak *"Varlığı sona eren bir ülkenin tarihi"* olarak tarif edilmektedir (Yarovskaya, 1997, s. 50).

### 3.2.2.5.1. Yugo-Nostaljik ve Travmatik Temsiller

Filmin Yugo-Nostaljik temsilleri, karakterler ve iki temel mekan üzerinden yapılmaktadır. Blackie ve Marco ile yeraltı ve yerüstü arasında açık bir karşıtlık bulunmakta, bu iki karakter ile yeraltı ve yerüstü mekânlarının Yugoslavya'nın dününü ve bugünü temsil etmektedir.

Blackie karakteri, geçmişin izlerini taşıyan, eski Yugoslavya'yı temsil eden Yugo-Nostaljik bir temsildir. Karakter bu bağlamda metonimik bir özellik taşımaktadır. Kurduğu cümleler ve davranışları eski Yugoslav halkını temsil eder niteliktedir. Sahip olduğu maço kodlar, başına buyruk davranışları, vatanseverliği, alkol alışkanlığı ve sevdiklerine olan düşkünlüğü ile eski Yugoslav halkının genel görünümünü sunmaktadır. Blackie karakteri genel olarak olumlu, sepmatik ve dürüst algılanacak davranışlar sergilemekte, karakterin şamata durumu ile bağlantılı sepmatik tavırları, özlem duygusuyla oluşturulan Yugo-Nostaljik bir temsil olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, Blackie karakterinin söylemleri, Yugoslavya ile ilişkili mesajlar barındırmaktadır. Blackie'nin yeraltında yaşıyor oluşu ise yeraltı dünyasını nostalji ortamı yapan etmenlerdendir. Filmin 1941 yılı Yugoslavya'sında yer alan nostaljik unsurların tümü mahzende yer almaktadır. Orkestra, taşırayı andıran derme çatma yaşam alanları, komünist sisteme has çalışma ve kolektif yaşam adetleri, eski Yugoslav halk müzikleri, ortak eğlence aktiviteleri söz konusu nostaljik unsurlardandır. Dolayısıyla filmin ikinci bölümüyle birlikte yönetmenin özlem

duyduğu dünya artık yeraltı olmaktadır. Dolayısıyla yeraltı mahseni, nostaljik anlatının “*mikro evreni*” konumundadır. Ancak yeraltı sadece özlem duyulan naif bir dünya değildir. Yugo-Nostaljik anlatı içerisinde eleştiriler de barındırmaktadır. Yeraltındaki bu nostaljik dünya aynı zamanda tüm Avrupa’yı yeraltından ören bir ulaşım ağına da sahiptir. Bu ulaşım ağı, mültecilere, askerlere, silahlara ve kaçakçılara da ev sahipliği yapmaktadır. Blackie’nin yeraltı yaşamında, mutluluk dışında hüznün, acı ve kan da bulunmaktadır. Bal ve kanın iç içe girdiği bir yeraltı, tam anlamıyla “Bal-Kanlar”ı oluşturmaktadır. Filmin başlangıç sahnelerinde ve yeraltında gerçekleşen, Blackie’nin her zaman dahil olduğu müzikal eğlence sahneleri ve şamata ortamı, Yugoslavya’ya has Yugo-Nostaljik temsili destekleyen birer unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dolayısıyla çoğunlukla, filmin Yugo-Nostaljik temsillerinin yeraltı ve onun lideri konumunda olan Blackie karakteri üzerinden gerçekleşmekte olduğu görülmektedir.

Marco karakteri, kişilik olarak Balkan stereotipine uygun tavırları olsa da, yerüstünde değişimleri yaşaması ve gerçeklikle bağlantılı hayatı sebebiyle, travmatik bir karakterdir. Marco’nun travmatik bir temsil oluşu, eylemlerinin ve tercihlerinin neden olduğu olaylarla ilişkilidir. Blackie gibi Balkan stereotipine sahip oluşu, Yugoslavya’nın parçalanmasının öncelikle kendi insanlarından kaynaklandığının net bir mesajıdır. Ancak Marco temsil açısından geçişli bir karakterdir. Öyle ki Marco’nun filmin kapanışında geçmişe ait masalsı bir sofrada yerini alması, nostaljik dünyanın bir ferdi olduğunu hatırlatmaktadır. Aynı zamanda yaşanan felaketlerin öncelikle kendi insanlarından kaynaklandığına dair mesajı güçlendirmektedir. Söz konusu sahnede Marco’nun sık sık Blackie’den özür dilemesi de bunun bir işaretidir.

Filmin Yugo-Nostaljik dünyasına dâhil olan, ancak travmaların açıkça üzerinde görüldüğü karakter Marco’nun kardeşi Yvan’dır. Emir Kusturica’nın filmlerinde yaşam ve eğlence olduğu kadar ölümden filmlerinin ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır. Yvan başarısız intiharların karakteridir. Filmin başlarında başarısız bir intihar girişiminde bulunduğu görülmektedir. Acının, aldatmacanın ve günahların

olduğu dünyada var olmaktan mutsuzdur. Dolayısıyla sadakat duygusu olduğundan hayvanlarla dostluk kurmayı tercih etmektedir. Akıl zayıflığı bulunmasına rağmen filmde erdemli düşünceleri ön planda olan bir karakterdir. Akıllı ve kurnaz olduğu düşünülen insanların sebep olduğu felaketler karşısında, akıl zayıflığı olan ancak erdem ve iyiliği arayan Yvan'ın davranışları oldukça ironiktir. Yugoslavya'nın dağılması karşısında, travmatik mesajlar Yvan karakteri üzerinden de verilmektedir Yaşadığı güzel ülke olan Yugoslavya'nın dağılışını kabullenememesi onu özlem duyulan Yugoslavya'nın bir ferdi yapmakta ve Yugo-Nostaljik temsildeki konumunu güçlendirmektedir. Bir hayvanat bahçesinde doğumundan beri tanıdığı şempanze maymunu olan Soni'yi yeraltında arayışı, Soni'nin temsil ettiği nostaljik duruşla bağlantılıdır. Yugoslavya'nın dağılmasının sebep olduğu travmayı, Yvan'ın o günlerden beri tanıdığı Soni'yi bulma çabasıyla telafi etmeye çalışmaktadır. Yvan'ın, kapanış sahnesinde, özlem duyulan Yugoslavya ile ilgili kurduğu naif son sözleri ise kendisini nostaljinin de travmanın da tam merkezine oturtmaktadır. Yvan'ın son sözler ile travma kabullenilerek yüzleşilmektedir. Bu yüzleşme aynı zamanda yönetmenin kendisine bir itirafıdır. Yugoslavya artık dağılmıştır ve onu özlemle hatırlayacaklarının bir mesajıdır bu.

Franz karakteri, filmin nostaljik dünyasının aslında saf ama kötü karakteridir. Saf olması özellikle abartılı ve kendisini komik duruma düşüren oyunculuğuyla ortaya çıkmaktadır. Öyle ki Yugo-Nostaljik dünyanın düşmanı bile saf, muzip ya da naiftir. İkinci bölümde, geçmişti konu eden ve Marco ile Blackie'nin sözde kahramanlıklarını anlatan bir filmin çekildiği sahnede oyuncu olarak Franz'ın da yer alması, onu Yugo-Nostaljik dünyanın bir parçası yapmaya yetmektedir. Franz geçmişte kalmıştır. O artık kötü taraftan da olsa dalga geçilen bir güldürü unsudur sadece.

Natalija, filmdeki yaşamın dünü, bugünü ve yarınıdır. 1941'de, 1960'da, yeraltında ve iç savaş sırasında da vardır. "*Arzu nesnesi*" olarak, iki arkadaş olan Marco ve Blackie arasındaki çatışmanın esas kaynağıdır. Dolayısıyla Marco'nun sebep olduğu travmaların da işbirlikçisidir. Nitekim bir sahnede Marco'ya kendisini karanlık işlerine alet ettiği için kızmaktadır. Dolayısıyla Yugo-Nostaljik dünyanın

travmatik temsillerindendir. Marco gibi kendisi de filmin gizli kötülerindendir. Yaşadığı talihsiz ve acıklı son, Marco ile işbirliğinin bedelidir.

Travmatik temsilin olayları ise, Mahzenin yıkılması, Tito'nun ölümü, Blackie'nin oğlu Jovan'ı kaybetmesi, Yvan'ın Yugoslavya'nın yıkılışını öğrenmesi ve Marco ile Natalija'nın, Blackie tarafından öldürülmesi olaylarıdır. Söz konusu travmatik olaylar devamında bir takım gelişmelere sebep olmaktadır. Bu gelişmeler travmatik anın reddedilişi olarak tanımlanabilir. Öyle ki Marco'nun, oğlu Yvan'ı kaybedip yıllarca oğlunun yaşadığına dair inancı ile onu araması, travmatik olayın reddedilişine somut bir örnektir.

Filmde, sahte travmatik bir unsur da bulunmaktadır. İronik olan bu sahne Yugo-Nostalgik anlatıda espri barındıran bir eleştiridir. Tito Yugoslavya'sında önemli siyasi bir görev üstlenen Marco 1960'larda mahzenin yıkılmasından sonra ortalıktan kaybolur. Filmde Tito'nun, kaybolan ve öldüğünü zannettiği arkadaşı Marco için çok üzüldüğü, üzüntüsünden 20 yıl sonra öldüğü söylenmektedir. Bu sahne Marco'nun kaybolmasının travmatik bir hadise olmadığını ironik bir anlatımla ifade etmektedir. Dolayısıyla söz konusu travma Marco'nun kaybolurken mahzeni havaya uçurmasıdır. Bu sahne söylem açısından da mesajlar barındırmakta, söz konusu mesajlar söylem çözümlemeleriyle ilgili kısımda anlatılmaktadır. Ancak, art arda gösterilen ve filmin son bölümüne geçişi ifade eden mahzenin havaya uçurulması ile Tito'nun ölümü arasında bir bağ bulunmaktadır. Yugoslavya'nın geçmişini temsil eden mahzenin patlatılarak yok edilmesi, eski Yugoslavya'nın da yok olduğu anlamını taşımaktadır. Sahnenin devamında Tito'nun ölümünün gösterilmesi, Tito'nun ölümü ile Yugoslavya'nın artık son bulduğu mesajı diyalektik bir bağ ile anlatılmaktadır. Dolayısıyla mahzenin metafor olarak Yugoslavya'nın kendisi olduğu mesajı kuvvetli hale gelmektedir. Bombanın fitilini ateşleyen Marco olması da, Marco'nun travmatik temsildeki rolünün bir göstergesidir. Eski ve güzel günler artık geride kalmıştır. Devamı sahnelerde güzel günlerin ardından bu travmatik olayın etkileriyle yeni travma anlatımları meydana gelmektedir.

### 3.2.2.5.2. Söylem Çözümlemeleri ve Değerlendirme

Film, 1941 Belgrad'ın da Marco ve Blackie'nin orkestra eşliğinde sokakta gerçekleştirdiği gece eğlencesi ile başlamaktadır. Orkestra'nın çaldığı müzik Yugoslavya'ya ait kültürel bir müzik olma özelliğine sahiptir. Bu sahne Yugoslavya'nın birliğini ve özlem duyulan geçmişini sergilemektedir. Öyle ki incelenen diğer iki filmde de orkestra veya bandonun birlik ve beraberliği simgeleyen bir unsur olarak kullanıldığı görülmektedir. Çalınan müziğin sadece Yugoslavya'ya has oluşu ise bu simgelemeyi güçlendiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Orkestra film boyunca neredeyse her sahnede yer almaktadır. Alman işgal kuvvetlerinin saldırısı sırasında da, yeraltında da orkestra bulunmaktadır. Mahzenin yıkılmasından sonra orkestranın kaybolması durumu, Tito'nun ölümü olayına benzer şekilde bir şeylerin yitip gittiğine dair bir işarettir. Yitirilen şey ise Yugoslavya'nın birlik ve beraberliğidir. Öyle ki bu yitiriliş, mahzenin yıkılması ve Tito'nun ölümü ile art arda gerçekleşmektedir. Dolayısıyla filmde Tito'nun ölümünün Yugoslavya'nın birlik ve beraberliğini ortadan kaldırdığı mesajının verildiği söylenebilir. Tarihsel gelişmelere bakıldığında, Yugoslavya'nın toplumsal çözülmeye başlaması da bu döneme denk gelmektedir.

**Şekil-37: Filmin Giriş Sahnesindeki Orkestra**



Orkestranın ardından sahnede Yugo-Nostaljik bir çok ikonografik öge sıralanmaktadır. Öncelikle etrafa saçılan paralar, eğlenceye eşlik eden silah atışları, alkol şişeleri, at arabası, eski taş evler, Arnavut kaldırımlı sokaklar, ritmik ve enerjik hareketler giriş sahnesinde yer almaktadır. Tüm bu dekor ve eylemler Yugoslavya'nın kültürünü sergileyen bir giriş panoraması oluşturmaktadır. Filmin açılışında yer alan “*Bir zamanlar bir ülke vardı*” ifadesi bu panoramayla bütünleşmektedir. Dolayısıyla özlem duyulan Yugoslavya'nın, şamatanın hakim olduğu, bireysellik yerine kolektif yaşamın ve tehlikeli davranışların sergilendiği bir ülke olduğu bu sahne ile gösterilmektedir. Nitekim benzer göstergeler, incelenen diğer iki filmde de bulunmaktadır.

Giriş sahnesinde dikkat çeken bir diğer öge ise antik Roma'nın kuruluş efsanesinin simgesi olan “*Lupa Romana*” yani Remus ve Romulus'ün dişi kurt'tan süt emdikleri heykeldir. Söz konusu efsaneye göre bir dişi kurt tarafından emzirilip büyütülen Remus ve Romulus kardeşler kurdun emzirdiği yerde birlikte bir şehir kurar ancak aralarında çıkan tartışma sonucu Romulus, kardeşi Remus'u öldürerek kurdukları yerleşimin lideri olur ve şehir “Roma” adını alır (Bursalı, 2016). Filmin giriş sahnesinde Yvan'ın evinde ve çerçeve içerisinde Yvan'ın hemen sol tarafında gösterilen heykel, her ne kadar antik Roma'nın kuruluşunun simgesi olsa da filmde bir metafor olarak Yugoslavya'yı kuran kardeş toplulukları ve sonrasında yaşanan kardeş kavgasını simgelemektedir. Öyle ki bu heykel, Yvan'ın kardeşi Marco ile konuştuğu sırada gösterilmektedir. Filmin sonuyla ilgili gizli bir mesaj bu metafor üzerinden hissettirilmektedir. Bu figür filmin travmatik sonunun bir habercisidir.

Şekil-38: Yvan ve “Lupa Romana” Heykeli



Travma temsili filmde genel olarak son bölümde yer alsa da, yaşanan travmalar Yugoslavya'nın yakın dönemiyle ilişkilidir. Ancak *Yeraltı* filmi Yugoslavya'ya dair bir panorama sunduğundan nostaljik anlatımının içerisinde daha eski travmaları da barındırmaktadır. Devam eden sahnede Yvan, çalıştığı Belgrad'daki hayvanat bahçesinde hayvanları beslediği sırada Alman hava bombardımanının başlaması gerçek görüntülerle birlikte aktarılır. Bu sırada Soni kafesinin kilidini açmaya çalışmaktadır. Bombardıman sırasında hayvanat bahçesi yıkılır. Vahşi hayvanlar şehre dağılır. Yvan'ın dostluk kurduğu şempanze Soni'nin annesi kanlar içerisinde ölür. Bu sahnenin 1941 yılında Alman işgaline uğrayan Yugoslavya'da (O dönem Sırp, Hırvat ve Sloven Krallığı) Hırvat desteğiyle Sırlara uygulanan katliama yönelik bir anlatım içerdiği söylenebilir. Bu anlatım Yugoslavya'nın ilk dönemine ait inkâr edilen travmatik bir olaydır. Ancak filmin halen devam eden bir iç savaş sırasında çekildiği göz önüne alındığında söz konusu anlatımın açık bir şekilde gerçekleşmemesi doğal bir durumdur. Alman saldırısı sonucu hayvanat bahçesinin yıkılarak vahşi hayvanların şehre dağılması, Alman kışkırtmasıyla, Almanlar gibi Katolik olan Hırvatların ve Slovenlerin, Ortodoks olan Sırlara karşı uyguladıkları saldırı ve katliamları betimlemektedir. Sahnede ölen şempanze ve vahşi olmayan hayvanlar ise katliama uğrayan insanları simgelemektedir. Öyle ki Sloven şehri olan

Maribor ve Hırvat şehri olan Zagreb'in gerçek arşiv görüntülerinden oluşan bir sonraki sahnede, Hırvat ve Slovenlerin, Yugoslavya'yı işgal eden Alman ordusunu coşkuyla Nazi bayrağı ve selamıyla karşılaması, hayvanat bahçesindeki anlatımı güçlü bir şekilde desteklemektedir. Benzer anlatımı “*Bir Mucizedir Yaşamak*” filminde de görülmektedir.

Bombardıman sahnesinde dikkat çeken bir diğer konu ise, Bombardımanla şehrin yıkılıp yakılmasına rağmen Yugoslav Komünist Partisi üyeleri olan Marco ve Blackie'nin hiçbir şey olmuyormuş gibi kendi ev yaşamlarına devam etmeleridir. Hatta Blackie, evinin hasar alıp avizenin yemek masasına düşmesine rağmen saldırıya tepki vermezken, ayakkabılarının bir fil tarafından alınmasına sinirle tepki vermektedir. Marco ise saldırı sırasında cinsel tatminini önemsemekte ve evindeki hayat kadını korkudan kaçmaya çalışırken bile onu tutmaya çalışmaktadır.

Bombardımanla başlayan sahneler, Yugoslav Sosyalist Federal Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra dahi yönetim tarafından İkinci Dünya Savaşı sırasında Sırlara yapılan katliamın yok sayılmasına ve görmezden gelinmesine yönelik bir eleştiridir. Bu travmanın “*toplumsal bellek*”te yaşatıldığını ve Yugoslavya'nın parçalanmasına sebep olan iç savaşın etmenlerinden birisini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu bakımdan filmin giriş bölümü, Yugo-Nostalji anlatısında yönetmenin sahip olduğu toplumsal belliğini yansıtmaktadır.

Toplumsal belleğin yansımaları açısından anlamı olan, bombardıman sonrası Belgrad'daki yıkımın kaldırılma sahnesinde Natalija'nın kardeşi Bata'nın arkasında görülen tabeladaki Sırpça yazıda “*Ulusal Sahne Çalışma Grubu*” (радна група народног позорњи) yazmaktadır. Hemen önündeki diğer tabelada ise Almanca “*Dikkat Mayınlar*” (Achtung Minen) ifadesi bulunmaktadır. Daha önce söz edildiği gibi İkinci Dünya Savaşında işgal edilen Sırbistan'daki Alman Askeri Komitesi tarafından 1941 yılında “*Ulusal Kurtuluş Hükümeti*” adı altında bir kukla hükümet kurulmuş ve bu hükümet 1944 yılına kadar bölgede kendi amaçları doğrultusunda operasyonlar gerçekleştirmiştir. Bu kapsamda Almanya-Yugoslavya-Yunanistan-Bulgaristan'ı birbirine bağlayan ulaşım ağı kurulmuştur (Tomasevic, 2001, s. 175).

Sahnede mayın bulunması mümkün olmayan ve insanların çalıştığı bir enkaz alanında, bu iki tabelanın yan yana gösterilmesinden Sırbistan’da kurulan kukla hükümetin Yugoslavya açısından mayın kadar tehlikeli olduğuna dikkat çekilmektedir.

**Şekil-39: Opera Binası Enkazı ve Tabelalar**



Bu konuyla ilişkili olarak, filmin ikinci bölümünden itibaren, içinde Rus tanklarının TIR kasaları üzerinde sevk edildiği, Birleşmiş Milletler Barış Gücünün askeri araçlarla para karşılığında Bosna’dan İtalya’ya mülteci taşıdığı, askeri zırhlı araçlar ve sivil araçların dolaştığı, Berlin-Atina istikametini gösteren iki temel tabelanın olduğu, Berlin’deki Alman Parlamento binasından girişi ve Belgrad’a çıkışı bulunan yer altı tünelleri gösterilmektedir. Tünelde yer alan Almanya ve Yunanistan vurguları, 1941 yılında kukla hükümetin kurduğu ulaşım ağına bir vurgu olup, temellerinin bu döneme dayandırıldığı anlaşılmaktadır. Öyle ki bu ulaşım ağı sahneleri film içerisinde 1960’lardan, iç savaşın yaşandığı 1990’lı yıllara kadar yer almaktadır. Bu ulaşım ağının yeraltında tünellerle tasvir edilmesi, İkinci Dünya Savaşından Yugoslavya’nın parçalanması ve sonrasında sürdürülen, Almanya başta olmak üzere Avrupa ülkeleri, Sovyetler Birliği ve Birleşmiş Milletlerin örtülü faaliyet ve amaçlarını tasvir etmektedir. Bu değerlendirmelerin filmdeki ana kaynağı, Yvan karakterinin yeraltından Berlin’e gidişi ve Alman parlamento binası önündeki

yeraltı girişinden aşağı inerek tekrar Belgrad’a dönüşüne kadar devam eden sahnelerdeki anlatımlardır.

**Şekil-40: Alman Parlamento Binası Önünden Yeraltı Tünellerine İniş Sahnesi**



Yvan karakteri üzerinden yapılan travmatik anlatı, Yvan’ın 1960’larda, şempanzesi Soni’yi ararken girdiği yeraltı tünellerini keşfi ile başlamaktadır. Yvan karakteri için olay-zaman algısı yeraltına girdiği tarih olan 1941 ve olayları ile sınırlıdır. Bu nedenle Yvan, Yugoslavya’nın halen var olduğunu düşünmektedir. Oysaki, önceki sahnelerden de anlaşılacağı üzere İkinci Dünya Savaşı sona ermiş, Almanya yenilmiş, Yugoslavya’da bir iç savaş başlamış ve ülke parçalanmıştır. Yvan Berlin’de bir arabada doktoruyla yaptığı konuşma ile tüm bu gerçeklerle yüzleşmektedir. Ancak doktorun anlattıkları, abisi Marco’nun silah kaçakçısı olduğu ve 1992 yılına ait Avrupa ve Yugoslavya gerçeği Yvan için travmatik bir durum olduğundan reddeder ve kabullenmek istemez. Bu travma sonrasında Yvan 1941 yılında bıraktığı Yugoslavya’yı bulmak ümidiyle tünellere geri döner. Doktoru da Yvan ile birlikte tünele girer. Tüneldeki yoğun hareketlilik karşısında Yvan’ın şaşkınlığı giderek artar. Karşılaştığı BM Barış Gücü askerleriyle yaptığı konuşmada Yugoslavya’nın artık var olmadığını söylenmesi üzerine verdiği “*Yugoslavya artık yok ne demek?*” tepkisi ile bu travmatik gerçekliği yine kabullenemez.

Yugoslavya'ya doğru yoluna devam eder. Bu sırada yıllardır kayıp olan şempanzesi Soni'yi bulur. Yvan'ın 1941'den bu yana sahip olduğu ve yaklaşık 20 yıldır kayıp olan şempanzesi Soni'yi bulması, travmatik gerçekleri kabullenmesini öteleyen, nostaljik bir unsurdur. Öyle ki eski Yugoslavya'ya ait yitirme durumu ilk olarak, Soni'nin ikinci bölümde kaybolmasıyla görünür hale gelmektedir. Çünkü Soni, nostaljik dünyada ortadan kaybolan ilk şeydir. Yvan ise yeraltı tünellerini, ikinci bölümde Soni'yi ararken keşfetmektedir. Soni ile Yugoslavya'ya ulaşma umuduyla yeraltında yoluna devam eden Yvan'ın mutluluğu, tünel duvarlarında gördüğü kanlar ile kesilmektedir. Bu sırada Soni çığlıklar atarak Yvan'ı çatışmaların olduğu Yugoslavya çıkışına götürür. Tünelden çıkan Yvan burada 1992 yılına ait Yugoslavya ile ilgili gerçeklerle yüzleşir. Yvan, yıkılmış evler, devam eden iç savaş, ölü insanlar, silah ve top atışları eşliğinde, abisi Marco'nun BM Barış gücü askerleri korumasında silahlı bir grup lideriyle yaptığı silah pazarlığına şahit olmaktadır.

Yeraltı ve yerüstü karşıtlığında temel unsur, düne ve bugüne ait olanların ayrımıyla ilgili olduğu kadar, yapılan hataların telafisiyle de ilgilidir. Öyle ki yeraltında yani mahzenin nostaljik dünyasında, yaşanan olayların telafisi mümkündür. Ancak yerüstü acımasızdır ve yaşanan hiçbir şeyin telafisi mümkün değildir. Yvan telafinin mümkün olmadığı yerüstünde, abisi Marco'nun gerçek yüzünü gördüğü anda hayal kırıklığına uğrar ve nefret duyar. Yvan, tekerlekli sandalyede ile savaş alanında ilerleyen Marco'ya yetişerek durdurur ve bastonuyla defalarca vurmaya başlar. Marco, Yvan'ı *"Yvan ne yapıyorsun? Yapma, kardeşini öldürmek günahdır... Affet beni Yvan... Üç kez hayatını kurtardım... Acıyor Yvan acıyor."* diyerek durdurmaya çalışır. Marko ve Yvan klise önündeki haç ve İsa heykeli önüne gelmiştir. Son bir kez vurup abisini öldürdüğünü düşünen Yvan *"Affet beni Tanrım"* der. Marco henüz ölmemiştir ancak, Yvan telafi edilemeyecek ilk eylemini yapmıştır. Marco ise yerüstünde sebep olduğu telafi edilemez acı olayların bedelini geri dönüşü olmayacak bir son ile ödeyecektir.

Abisini bırakıp kiliseye doğru gitmekte olan Yvan'ın önünden beyaz bir atın geçtiği görülmektedir. Yvan kiliseye girdikten bir süre sonra kilisenin çanı çalar. Yvan kendini kilisenin çan halatına asmış ve intihar etmiştir. Filmin önceki

bölümlerinde başarısız intihar girişiminde bulunan Yvan, nostaljik dünyanın dışında bunu başarabilmiştir. Bu nostalji dışı dünya, acı olayların telafisinin olmadığı gerçek yerüstü dünyasıdır. Yvan'ın ölümünün hemen ardından beyaz bir kaz, dumanlar arasındaki kilisenin çan kulesinden uçmaya başladığı görülmektedir.

Yvan'ın ölüme doğru gittiği bu sahnelerde hayvan figürleri üzerinden metaforik ve sembolik bir anlatım yapıldığı görülmektedir. Marco'yu dövdükten sonra Hac ve İsa heykeli ile kilise ve Yvan'ın önünden geçen beyaz at Hristiyanlık inancında kutsallık, adaleti getiren, hükmeden, yargılamayı yapan, savaşçılar ile bütünleşmiş bir anlam taşımaktadır. Yeni Ahit'e göre mahşerin dört atlısından biri beyaz bir atın üzerindedir. Beyaz atın binicisinin de İsa olduğu kabul edilir. Vahiy kitabında İsa'nın beyaz bir ata binerek yeryüzüne inip savaşarak dünyayı bütün kötülüklerden kurtaracağını ve yeryüzüne hükmedeceğine işaret edilir. Hristiyan azizlerinden olan Saint George ve Saint James'de savaşçı görünümüyle beyaz atla ilişkilendirilmişlerdir (Garcon ve Nosrati, 2013, s. 17). Dolayısıyla bu sahnede Hristiyanlık öğeleri arasından yürüyen beyaz at, savaş, adalet ve kötülükle mücadele kavramlarıyla ilişkilidir. Kaz figürü ise birçok kültürde sadakat, cesaret, yoldaşlık, bağlılık, koruyuculuk gibi kavramları sembolize etmektedir (“symbolismandmetaphor.com”, 2021).

**Şekil-41: Beyaz At**



**Şekil-42: Uçan Beyaz Kaz**



Sahnenin devamında, Alman plakalı bir araçtan inen Natalija, Marco'nun yanına gelir. Marco yaralı bir şekilde “*Kardeş kardeşi öldürmedikçe savaş asla savaş değildir*” şeklinde mırıldanır ve bilincini kaybeder. Natalija'nın aracından çıkan bir çantadan para ve uyuşturucu etrafa saçılır. “*Savaş vurguncusu*” olarak tanımlanan Marco ve Natalija, Blackie'nin askerlerine emir vermesi ile öldürülür ve

ateşe verilir. Devamı sahnede Blackie ölüm emri verdiği kişilerin Marco ve Natalija olduğunu anlar ve “*Marco kardeşim*” diye seslenir. Marco ve Natalija tekerlekli sandalye üzerinde birbirlerine sarılmış olarak alevler içinde hac ve isa heykelinin etrafında dönmektedir. Hristiyanların kutsal kitabı İncil’de beyaz atıyla ortaya çıkan İsa ile ilişkili olarak Yuhanna 3:8 ayetinde “*Günah işlemeye devam eden ise İblis'tendir. Çünkü İblis baştan beri günah işlemektedir. Tanrı'nın Oğlu da İblis'in işlerini hükümsüz kılmak amacıyla ortaya çıkmıştır.*” demektedir. Yukarıdaki anlatılanlarla bir bütün olarak sahne değerlendirildiğinde, Marco karakteri söz konusu Hristiyan anlatısının günahkârıdır. Beyaz atın bir binicisi olmadan savaş alanında dolaşması, beyaz ata binip önderlik edecek bir kurtarıcının bulunmadığına dair bir mesaj olduğu söylenebilir. Emir Kusturica, bu nostaljik anlatısında, Hristiyan inancında olduğu gibi, savaşları durduracak, düşmanın işlerini boşa çıkartacak ve topluma önderlik edecek beyaz ata binmiş bir kurtarıcı aramaktadır. Beyaz at meydandadır, ancak binicisi yoktur. Beyaz at sanki binicisini aramaktadır. Aynı sahnede Yvan, günahkâr olduğunu öğrendiği abisinin ölümünü hazırlamış ve intihar etmiştir. Yvan’ın ölümüyle birlikte kiliseden uçan kaz, sadakat, yoldaşlık, bağlılık gibi iyi değerlerin de artık bu coğrafyada yitirildiğine dair bir mesajdır. Hatta bir kurtarıcının da gelmeyeceğinin bir eleştirisi olduğu da söylenebilir. Blackie’nin Marco için verdiği ölüm emri ile kardeş kardeşi öldürmüştür. Tıpkı filmin başında görülen Lupa Romana heykelinin hikâyesin de olduğu gibi. Marco’nun ölmeden önce vurguladığı savaş, kardeş kardeşi öldürdüğü için gerçek bir savaş haline gelmiştir. Dolayısıyla Hristiyan sembollerinin önünden geçen, savaşla bağdaşık beyaz atın, söz konusu metaforik anlatıma sahip olduğu ve diğer mesajları desteklediği söylenebilir. Filmin giriş sahnesi, Yugoslavya’ya ait nostaljik bir dünyanın panoramasını ortaya koyarken, filmin sonuna ait yukarıda açıklanan sahneler bütünü ise Yugoslavya iç savaşına dair metaforik ve sembolik anlatımlarla bir panorama ortaya koymaktadır.

Marco ve Natalija’nın Haç ve İsa heykeli etrafında alev alev yanarak dönüşü sırasında Blackie önce elinde paltosunu alevlere doğru tutarak, Marco ve Natalija’nın peşinden “*Jovan’ımı da bulamıyorum. Aradığım hiç kimseyi bulamıyorum.*” şeklinde

konusarak çaresizde dolanır. Sonrasında ise Haç heykelini tutar *“Bu ne felaket böyle, bu ne ruhsuzluk böyle”* diyerek kafasını heykele vurmaya devam eder. Bu sahnede bir arada yer alan kilise, Haç, İsa heykeli ve etrafında dönüp duran alevler içindeki insanlar, Yugoslavya’nın içinde bulunduğu iç savaşın ve kardeş kavgasının, inanç ekseninde körüklendiğinin trajik bir anlatımıdır. Dolayısıyla filmde yer alan travmatik temsilin son parçasıdır. Özlem duyulan dünya artık tamamen ortadan kalkmış, yerini ağır bir yok oluş travmasına bırakmıştır. Devamı sahne de Blackie önderliğinde insanların topluca yeraltında yürüdüğü görülmektedir. Acıların ve hüznün olduğu gerçek dünya bu sahne ile terk edilerek yeraltındaki naif, eski günlere ait nostaljik dünyaya doğru geçiş yapılmaktadır. Bu durum, Yugoslavya insanının bir kurtarıcının geleceğine dair inancını yitirerek, olmasını istediği, özlem duyduğu, kaybettiklerini bulmak istediği bir dünyaya ulaşma arzusunu, adeta bir tepki hareketiyle ortaya koymaktadır. Bu özlem, Blackie karakterinin mahzende Soni ile yaptığı konuşmada ortaya çıkar.

Blackie Soni’ye bakarak, *“Bir oğlun olduğunu hayal et. Bebek maymun. Ve biri onu saklasa, yıllar boyunca onu arayıp dursan, boşlukta, yok işte yok! Söyle, hadi söyle. Buna üzülmez miydin? Nasıl bir oğlum vardı biliyor musun? Jovan’ımı hatırlıyor musun? Nasıldı ama? Erkekti. Gerçek bir yiğit. Tıpkı benim gibi. Artık ne güneş kaldı ne de mehtap.”* ifadelerini kullanmaktadır. Blackie’nin oğluna duyduğu özlem ve arayış, aynı zamanda ülkesine yönelik bir özlemi de içermektedir. Bu özlem konuşmasının sonundaki *“artık ne güneş kaldı ne de mehtap”* ifadeleriyle belirginleşmektedir.

**Şekil-43: Blackie’nin Paltoyla Koşması**



**Şekil-44: Blackie’nin Heykele Başını Vurması**



Filmde, Yugoslavya'nın ardı ardına yaşanan felaketlerle dağılmasından sonra eski günleri en azından güzel duygularla hatırlamaları gerektiği ve hatırlanacağı, filmin son sahnesi ile vurgulanmaktadır. Filmin nostaljik anlatıma sahip olduğunun son hatırlatması ve sanki bir rüya alemi olan bu sahnede, 1941 Yugoslavya'sında yaşamış ve nihayetinde ölmüş olan, filmin bütün karakterleri kırsalda Yugoslav müziği eşliğinde yemekli bir eğlencede bir araya gelmektedir. Yvan'dan Vera'ya, Blackie'den Marco'ya herkes bu masa da eski günlerde olduğu gibi her şeyden uzak mutlu bir şekilde eğlenmektedir. Marco günahlarının bir vurgusu olarak kardeşi kadar yakın gördüğü Blackie'den defalarca özür dilemektedir. Bu masa hataların telafisinin mümkün olduğu nostaljik bir dünyayı temsil etmektedir. Sahnenin girişinde inek ve sığırların denizin içinden karaya doğru çıkışları adeta nostaljik bir dünyaya geçiş yapıldığı izlenimini oluşturmaktadır. Nitekim filmin karakterleri de bu rüya âlemine mahzendeki su kuyusundan ve su altından geçiş yapmaktadır. Küslüklerin olmadığı, mutluluk ve saflığın bir arada olduğu masada Yvan'ın kapanıştaki son sözleri, geçmiş günleri naif bir özlem duygusuyla hatırlayacaklarının ve yeni dönemde aynı hataları yapmayacaklarına dair umudun net bir mesajı durumundandır:

*“İşte tam burada yeni evler inşa ettik. Leyleklerin yuva yapabileceği. Kırmızı dallı ve bacalı. Komşularımıza kapıları ardına dek açık olan. Burada bizi besleyen topraklara şükranlarımızı sunacağız. Bizi ısıtan güneşe de öyle. Ülkemizin yeşil otlarını çağrıştıran bu çayırarda acı, hüznün ve neşeyle. Her zaman ülkemizi hatırlayacağız. Çocuklarımıza durmadan öyküler anlatacağız. Bir zamanlar bir ülke vardı diye.”*

Yvan'ın bu sözlerinden sonra bulundukları küçük kara parçasının bir anda ayrılarak su üstünde yavaşça uzaklaştığı görülür. Bu durumun, geçmiş güzel anıların izole bir şekilde insanların belleğinde kalacağının bir göstergesi olduğu söylenebilir. Nostaljik dünya, gerçeklikten koparak uzaklarda bir yerlerde ama hep orada zihinlerde kalacaktır. Devamında ekrana gelen “*bu hikâyenin sonu yok*” yazısı ise Boym'un (2009, s. 20) bahsettiği “*eve dönüşün sonsuza dek ertelenmesi*” durumunu ortaya koymaktadır. Güzel günlere kavuşmanın sonsuza dek bir döngü ile

erteleneceği mesajı filmin kapanış cümlesiyle verilmektedir. Buna ilave olarak Yugoslavya halkının sahip olduğu hüznü dolu ama bir o kadarda neşeli özelliklerini kaybetmeyecekleri Yvan'ın mesajı ve filmin son cümlesiyle ortaya koyulmaktadır.

**Şekil-45: Hayvanların Sudan Karaya Çıkması**



**Şekil-46: Karanın Parçalanması**



Filmin Yugo-Nostaljik anlatısının temel bileşenleri ve verilmek istenen genel mesajlar, yukarıdaki açıklamalarla ortaya koyulmaktadır. Yugo-Nostaljik anlatının ve eleştirisinin detaylı mesajları ise filmin aşağıda incelenecek sahneleriyle ortaya çıkmaktadır.

Ryan ve Kellner bir filmin, yaşanan durumları doğrudan anlatmak yerine o durumun tasarlanan yeni biçiminin temsiller yoluyla, yeni fikir ve yaklaşımlar ortaya koyarak, istenilen bakış açısını ve konumlandırmayı izleyiciye sunduğunu ifade etmektedir. Bu düşüncelerin izleyici tarafından içselleştirilmesi için “*tematik görenekler*”den faydalanılmaktadır. Tematik görenekler, “*eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramları, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin kişilerdir*”. Söz konusu göstergeler, mevcut gerçeklikle ilişkilendirilir ve yaratılan dünyanın doğal algılanmasını sağlar. Bu anlatımın kişiler üzerinden detaylandırılması seyircinin içselleştirmesi için psikolojik bir etki de yaratır (Aktaran: Sönmez, 2015, s. 69-70). Filmde, tasarlanan bu yeni biçim Marco'nun kurduğu yeraltı mahzeni ile belirginlik kazanmaktadır. Alman İşgal Orduları Yugoslavya'yı işgal etmiş ve buna karşı gerçek üstü bir direniş hikâyesi başlamıştır.

Filmde “*romantizm arayışı*” Blackie’nin ve Marco’nun Natalija’ya olan ilgisi üzerinden oluşturulmuştur. “*Kurtarıcı şiddet öyküleri*”ni ise Blackie ve Marco’nun Natalija’yı Nazi Subayı olan Franz’dan kaçırması ve devamındaki olaylar meydana getirmektedir. Filmin birinci bölümünde yer alan olaylar, Blackie’nin Natalija’yı bombalanan opera binasının önünde ziyaretiyle başlamakta, “*Romantizm arayışı*” sürerken, filmin mesajlarını barındıran göstergeler, özdeşleştirme sahneleri ile verilmeye başlamaktadır. Öyle ki bu sahnede “Ulusal Kurtuluş Hükümeti” ile ilgili yapılan anlatıma dair tabelalar arka planda yer almaktadır. Filmin “*ırkçılığa ve suça ilişkin kişisi*” olan Franz bu sahne de ortaya çıkmaktadır. Karakterin ırkçılığa ilişkin bir kişi oluşu, Nazi Subayı olmasıyla açıkça vurgulanmaktadır. Natalija karakterinin Blackie, Marco ve Franz arasındaki çekişmeden kaynaklanan bir “*melodram*”ı söz konusudur. Franz’ın ortadan kalkmasıyla birlikte Blackie ve Marco arasındaki yaşanan olaylarla bu durum devam eder. Blackie, Natalija’yı tiyatrodaki oyunu sırasında Franz’ın gözleri önünde kaçırmak ve bir müzikli bir eğlence ortamının olduğu gemiye götürür. Gemiye Natalija ile hızlı bir evlilik için kaçırarak Blackie’nin bu planı, Franz’ın askerleriyle birlikte baskın yapmasıyla son bulur. Natalija’nın, istekli bir şekilde Franz’a geri dönmesiyle şiddet kendini gösterir. Blackie, Marco ve adamları, Alman askerleriyle kısa bir silahlı çatışmadan sonra gemiyle olay yerinden uzaklaşır. Ancak Blackie Almanlar tarafından yakalanır. Marco, Franz’ı öldürür ve Natalija’yı alır. Ardından uzun süren işkenceler sonunda Blackie, Marco tarafından kurtarılır. Kurtarma sırasında Marco bir cinayet daha işler. Filmin “*kurtarıcı şiddet öyküsü*” bu şekilde son bulur. Filmde yer alan tematik görenekler, yeraltı sahnelerine geçerken gerçek dünya ile aradaki bağı kurarak seyircinin olayları içselleştirmesi için psikolojik güçlü bir etki sağladığı söylenebilir.

Şekil-47: “Kurtarıcı Şiddet Öyküsü”nün Yer Aldığı Sahneler



Söz konusu olaylar dizisi yaşanırken, Yugo-Nostalgik anlatı ve eleştiri diyaloglar ve olaylar üzerinden verilmektedir. Marco ve Blackie’nin yerüstünde silah satıcıları ile kavga ettiği sahnenin girişi Yugo-Nostalgiktir. Vera’nın Jovan’ı doğurduğu sırada öldüğü sahnede ölüm ve yaşam arasındaki ikili anlatımın ardından, Blackie’nin yüzünde acı ve neşenin aynı anda görüldüğü müzikal bağlantı oldukça anlamlıdır. Kavga sahnesine yapılan bu geçiş Yugoslavya’da acının ve neşenin iç içe girmişliğine dair bir mesaj olduğu söylenebilir. Vera’nın ölümü ve aynı anda Jovan’ın doğumu da bunun bir göstergesidir. Blackie’nin acı içinde oluşu sahnenin başında Vera’nın fotoğrafına bakarak müziğe eşlik etmeye başlamasıyla belirginleşir. Söz konusu ikililik durumu Uysal’ın (2016, s. 119) Post-Yugoslav sineması hakkında ifade ettiği “*belirsizlik*” durumu ile de uyumlu olduğu söylenebilir. Olaylar ve karakterlerin davranışları belirsizdir. Acının içerisinde neşe çoğu zaman yer almakta veya kötü olarak gözüken olaylarda karakterlerin verdiği tepkiler tahmin edilebilir olmamaktadır. Nitekim, Vera’nın ölümü Blackie açısından “*romantizm arayışını*” sürdürmesini sağlayan olumlu bir durumdur. Vera’nın ölümü, Blackie’nin Natalija ile ilgili adım atmasını sağlamaktadır.

Marco ve Blackie'nin, Komünist Parti için satın aldıkları silahları teslim etmeyen silah tüccarlarıyla kavga ettikleri sahnede acı ve neşenin yer aldığı ikililik durumu devam etmektedir. Öyle ki orkestra Marco'nun isteğiyle daha yüksek ve hareketli bir müzik çalarken kavga devam etmektedir. Marco ve Blackie tüccarları döverken bir yandan dans etmekte ve eğlenmekte, Yugoslavya'nın kendine has yaşamı bir kez daha gözler önüne serilmektedir.

Marco ve diğer karakterlerin filmdeki konumu, söylemlerinin yorumlanabilmesi açısından önemlidir. Sönmez bu durumla ilgili olarak, karakterlerin ve diyaloglarının ideolojik yorumlamada önemli olduğunu belirtmektedir. Filmin ideolojik duruşunu belirlemenin yolu, hangi karakterin neyi söylediğini ortaya çıkarmaktır (Sönmez, 2015, s. 68). Filmde, karakterlerin Yugoslav ideallerinden öte kendi kişisel çıkarlarını ön planda tuttuklarına dair anlatımlar sıkça yapılmaktadır. Kavgadan önceki sahnede Marco para sayarken görülmektedir. Blackie içeri girer ve özensiz bir şekilde eline gelen birkaç banknotu cebine atar. Sonraki sahnelerde Marco, *“Biz silah ve yoldaşlarımıza ilaç almak için dükkânları soyuyoruz, bu serserilerde bizden çalışıyorlar”* der. Ancak Marco ilerleyen sahnelerde ise Blackie ile ilgili olarak *“kurallara ve emirlere uyacak mısın dedim. Zengin olana kadar evet dedi”* şeklinde sözler sarf eder. Marco'nun kendi çıkarına çalışan bir karakter olduğu film boyunca anlatılmaktadır. Blackie'ye ait olduğunu söylediği sözler daha çok Marco'nun karakterini yansıtan sözlerdir. Nitekim Marco kendi çıkarı için yalan söyleyebilmekte ve yakınlarını bunun için kullanmaktan çekinmemektedir. Bu anlatım, Yugoslav Komünist Partisi üyesi olduğu bilinen Marco üzerinden, dönemin siyasetçilerine yapılan bir göndermedir. Toplumun, birlik ve beraberlik söylemleriyle oyalandığı, ancak siyasilerin kendi kişisel çıkarları sonucu ülkeyi felakete götürdüğü net mesajının Marco üzerinden verildiği söylenebilir. Öyle ki Marco, filmin son sahnelerinde yaptığı silah ticareti ile iç savaş üzerindeki etkisi gösterilmektedir.

Şekil-48: Marco'nun Para Sayması



Şekil-49: Marco'nun Silah Pazarlığı



Yugoslavya halkından biri olan Marco'nun iç savaştaki rolü de, savaşın fitilini ateşleyen olayların iç sorunlardan kaynaklandığından söz edilmişti. Benzer bir anlatım, mahzene giriş sahnesinde de yaşanmaktadır. Natalija *"bu delilerin durumu ne kadar acıklıdır değil mi?"* der. Marco ise *"Hepimiz deliriyoruz Natalija. Yalnızca henüz teşhis koyamadılar. Mesele bu kadar basit işte"* şeklinde cevap verir. Ardından Blackie saklandığı sandığın içinde el bombasının pimini çeker ve elinden düşürür. Sandık havaya uçar. Blackie ölmemiştir. Çünkü yeraltı dünyası daha önce de açıklandığı gibi telafinin mümkün olduğu bir ortamdır. Söz konusu diyalogda, Yugoslav insanının adeta delirerek kendi kendine verdiği zarara yönelik bir eleştiri barındırmaktadır. Blackie'nin kendi kendini yaralaması ve Marco'nun delilik ile ilgili sözleri bu eleştirinin bir göstergesidir. Nitekim deli teşhisi konmuş olan Bata'nın, Blackie'nin sandıkta olmasına dair abartılı tepkisi, öngöründe bulunan insanların o dönem maruz kaldığı tepkileri de göstermektedir. Bata elindeki saatle tiktak sesleri çıkararak gerçekleşecek iki acı olayın haberciliğini yapmaktadır. İlki Franz'ın ölümü iken ikincisi Blackie'nin el bombası ile yaralanmasıdır.

Film Yugo-Nostaljik dünyayı sergilerken bir yandan eleştirilerini yapmaya devam etmektedir. İkinci bölümün giriş sahnesinden hemen önce yapılan açıklama ise İkinci Dünya Savaşında Amerika, İngiltere ve Fransa gibi Müttefik kuvvetlerine yönelik açık bir eleştiridir. Açıklamada *"Paskalya 14 Nisan 1944. Nazilerin Belgrad da 1941'den beri yıkamadıklarını Müttefik Kuvvetler bombardımanı yıkmakta."* ifadeleri yer almaktadır. Filmin sunduğu panoramaya bakıldığında genel olarak bir savaş ortamı her döneme hâkim olmakta ve dış kaynaklı yıkımlar film içerisinde her dönemde sık sık geçirilmektedir. Bu anlatımında, Yugoslavya'da yaşanan

çatışmaların hiçbir zaman dış müdahalesiz olmadığına yönelik bir gönderme olduğu söylenebilir.

Yugo-Nostaljik anlatı ve eleştirisi, filmin içinde yer alan sinema filmi çekiminde de ortaya çıkmaktadır. Senaryosu İkinci Dünya Savaşı Yugoslavya'sını anlatan film içindeki filmin senaryosunda Marco ve Blackie'nin yaşadığı olaylar çarpıtılarak bu karakterler adeta kahraman olarak gösterilmektedir. Gerçekleri çarpıtarak Yugoslavya Komünist Partisi'nin Nazilere karşı ciddi mücadele verdiğini vurgulayan bu sahne ile Tito yönetimine dair sert eleştiriler yapılmaktadır. Öyle ki filmin başlarında, Almanların Yugoslavya'nın işgaline dair gerçek arşiv görüntülerinde, halkın Alman işgal kuvvetlerini coşkuyla karşıladığı gösterilmektedir. Aynı şekilde Marco ve Blackie'nin de mücadeleden daha çok kendi arzu ve çıkarlarının peşinde koştukları bu sahnelerde yer almaktadır. Bu bağlamda yönetmenin, Tito yönetiminin Almanlar ile bir mücadele içinde bulunmadığını, komünizme has propaganda yöntemleriyle bu durumu çarpıttığına dair eleştirel mesajı, söz konusu film içindeki film sahnesiyle vermektedir. Nitekim Tito yönetimi, bu döneme dair sessiz kalışı sebebiyle tarihsel tartışmalarda da eleştirilmektedir.

Filmin ikinci bölümüne geçiş sahnesi, Yugoslavya'nın Tito dönemine ait ikonografik öğelerin yer aldığı gerçek arşiv görüntüleriyle gerçekleşmektedir. Bu gerçek görüntüler üzerine Marco karakterinin monte edildiği manipülasyonlar bulunmaktadır. Söz konusu görüntüler, Yugoslavya'ya ait ikonografik özellikler taşıırken bir yandan Marco'nun Yugoslav Devrimindeki rolünü, diğer yandan Tito'ya olan yakınlığını da vurgular niteliktedir. Tito Yugoslavya'sına ait, sosyalizm temalı devlet törenleri, Yugoslav ordusu, coşkulu halk, Yugoslav teknolojisini ve gelişimini ortaya koyan araba, tren ve diğer teknolojik öğelerinin gösterildiği görüntüler, Tito Yugoslavya'sını ikonografik olarak tanıtan Yugo-Nostaljik unsurlardır. Marco'nun Tito ile olan yakınlığı vurgusunun söylem açısından iki tür mesaj taşıdığı söylenebilir. Birincisi; karanlık faaliyetler sayesinde nüfuzunu artırarak yönetimde söz sahibi olması, ikincisi ise filmde sıkça vurgulandığı gibi Marco üzerinden Yugoslav siyasetçilerinin kişisel çıkarları için çalışıyor olduğudur. Yugoslavya'ya

dair eleştiri yapılırken doğrudan Tito eleştirilmemekte, yanında yer alan siyasetçiler üzerinden dolaylı bir sistem eleştirisi yapılmaktadır.

**Şekil-50: Marco'nun Tito ile Tokalaşması**



**Şekil-51: Yugoslav Arabaları**



Bir diğer eleştiri sahnesi ise filmin ikinci bölümünün başında yer alan Blackie'nin heykelinin açılış sahnesidir. Sahneye *"Marco, Başkan Tito'nun yakın çalışma arkadaşı olur. Ancak eski dostunu hiç unutmuyor. 1961'de Belgrad parklarından birinde ona yani Petar Popara'ya olan borcunu ödedi"* açıklamasıyla giriş yapılmaktadır. Marco, Blackie'nin Yugoslavya'nın kahramanlarından biri olduğundan söz ederek heykelin açılışını yapmaktadır. Marco'nun ödediği borç, Blackie'nin kahramanlığından öte, Marco için yeraltında 20 yıl boyunca silah üretmesine dair Blackie'nin haberdar olmayacağı ufak bir hediye ve bir vicdan rahatlatmasıdır. Bu anlatımın, Yugoslav siyasetçilerinin oluşturduğu sanal kahramanlıkları kendi nüfuslarını artırmak için kullandıklarına dair bir mesaj olduğu söylenebilir. Bu sahnede Marco, film içinde çekilen sinema filminde Natalija için gelen oyunculuk teklifini de reddederek *"Bu film devrime ithaf edilmiştir. Bana ya da Natalija'ya değil"* cevabıyla, yarattığı kahramanlar üzerinden, kurduğu menfaat düzenine katkı sağlamaktadır. Öyle ki yeraltındaki silah üretiminin de, Tito'nun emriyle Nazilere karşı yapıldığı yalanını söyleyerek Blackie'yi yeraltında kalmaya ikna etmektedir. İkna çabasına katkı olarak, Gestapo tarafından işkenceye maruz kaldığı şeklindeki yalanlarıyla, yara bere içinde yeraltına inmekte ve savaşın devam ettiğini yeraltındakilere inandırmaktadır. Yeraltında büyük bir saat bulunmaktadır. Gün ışığı olmadığından gece, gündüz ve gün hesabı bu saat sayesinde yapılmaktadır. Marco, yalancı saldırı sirenleri ve oyalama taktikleriyle dikkat dağıtıp korkuyu canlı tutarak, yeraltındaki saati sürekli geri alıp insanların hayatından her gün 5-6 saati

çalmaktadır. Bu durum, yeraltındaki insanların sabırlarının tükenmemesi için geçen zamana karşı yapılan bir manipölasyondur. Yer üstünde yirmi yıl geçmesine rağmen yeraltındaki insanlar on beş yıl geçtiğini düşünmektedir.

Bir diğer yaklaşımla, Yugoslav siyasetçilerinin, kurdukları mahzene benzer bir sistem içinde kendi çıkarları için insanların hayatlarını çaldıklarına yönelik bir söylem olduğu söylenebilir. Nitekim bu yaklaşım filmde, Alman doktorların konuştuğu bir sahnede “*Komünizmde koskoca bir mahzenden ibaretti zaten*” ifadesiyle açıklık kazanmaktadır. Bu durum, doktorların Alman olması bağlamında bir anlamda Batılı bakış açısını da ortaya koymaktadır. Oysaki yönetmenin oluşturduğu söz konusu mahzen, komünizm temsilinden öte özlem duyulan Yugoslavya’dır. Doğu-Batı arasındaki düşünce farklılığı Alman doktorların diyaloglarında ortaya çıkmaktadır. Alman doktorun alaycı bir şekilde Yvan’ı “*eğer Kızılderili olsaydı adı teslim olan adam olurdu*” şeklinde tanımlaması, Doğu’ya ait sorunların Batı tarafından anlaşılamadığına ve Kızılderili yakıştırması ise Yugoslavya’nın ötekileştirildiğine dair bir göndermedir.

Filmde yeraltına dair ilk çözülme, Natalija’nın içsel çatışmasıyla başlamaktadır. Natalija’nın yaşadıklarının filmin tematik göreneklerinden “*kadın melodramı*”nı oluşturduğu açıklanmıştı. Bu içsel çatışma, Marco’nun Blackie ve diğerlerini mahzende tutmasıyla ilgili vicdanı bir rahatsızlıktır. Ancak Natalija, Marco’yu ötekileştirerek yaşanan olaylarda rolünün olmadığına inanmaktadır. Marco ve Natalija’nın arasında geçen diyalogda Natalija’nın “*Tanrıdan korkuyor musun Marco?*” demesi ve Marco’nun da “*Biz korkar mıyız demek istiyorsun*” cevabı bu durumu ortaya koyar niteliktedir. Marco, Blackie’yi mahzende tutabilmek için çeşitli yollar denemekte, Natalija’dan mahzene inmesini ve Blackie’ye sevgilisi gibi davranmasını istemektedir. Bu durum Natalija’yı rahatsız etmekte ve Marco ile bu konuda çatışma yaşamaktadır. Ancak Natalija Marco ile birlikte mahzene iner. Mahzende Jovan’ın düğünü olur. Düğünde Yugoslavya’ya has içerisinde şiddet öğelerinin de olduğu müzikli bir eğlence düzenlenmektedir. Natalija, Marco’nun baskısıyla mahzendekileri aldatma rolünü oynamaya başlar. Natalija mahzende sarhoş olur ve Marco ile çatışması su yüzüne çıkmaya başlar. Çatışma öncesinde

Natalija tank topuna tutunarak dans etmektedir. Bu eylem adeta ölüm ve savaşla dans etmektir. Neşe ve acının iç içe oluşu bir kez daha vurgulanmaktadır. Sahnenin devamında, Marco ve Natalija arasındaki gerginlik artar ve konuşmalarına yansır:

Marco: *“Seni öldüreceğim.”*

Natalija: *“Nasıl öldüreceksin beni bakalım? Bir dene. Belki generalliğe terfi edersin.”*

Marco: *“Zırvalığı kes”*

Natalija: *“Bana bir çocuk bile vermediysen şimdi beni öldürebilirsin. Nasılsa bir katilsin. Yaparsın!”*

Marco: *“Neyim ben?”*

Natalija: *“Bir katil. Bir suçlu. Bir hırsız.”*

Marco: *“Demek ben bir suçluyum?”*

Natalija: *“Bundan daha betersin”*

Marco: *“Peki ya sen? Neden suçlu olduğumu biliyor musun? Çünkü seni seviyorum.”*

Natalija: *“Beni sevdiğin içinde bu insanların burada olmaları, senin için çalışmalarını için mahzene tıktın!”*

Marco: *“Seni sevdiğim için anlasana. Sensiz yaşayamam ben. Hem ne eksikleri var ki?”*

Natalija: *“Çok şey eksik. Beni de bu işe bulaştırdın. Beni sevdiğin için miydi?”*

Marco: *“Yalnız seni sevdiğim için. Senden başka kimim var? Çocuğum ya da bir dostum?”*

Yukarıdaki diyalog sonrası Natalija “*Tanrım ne iyi yalan söylüyorsun*” diyerek Marco’ya sarılır. Bu anlatı Natalija’nın melodramının bir parçası olmasının yanında Marco’yu ve dolayısıyla temsil ettiği sistemi özetleyen mesajlar içermektedir. Natalija’nın, Marco’nun cinayet işleyerek generalliğe terfi edebileceği ifadesiyle, Yugoslav siyasetçilerinin, suç işleyerek sistem içerisindeki nüfuslarının ve konumlarının yükseldiğine dair bir mesaj içerdiği değerlendirilmektedir. Nitekim film içerisinde Marco, işlediği suçlarla paralel olarak Yugoslavya yönetiminde mevkisini yükseltmektedir. Buna ek olarak, Marco’nun tüm bu yaptıklarının Natalija’yı sevdiği için olduğunu ileri sürerek kişisel çıkarları için hareket ettiğini bir kez daha göstermektedir. Aynı zamanda “Arzu nesnesi” olan kadının, erkeğin suç işlemekteki rolünü de ortaya koymaktadır.

Sahnenin devamında Blackie, Marco ve Natalija arasında duygusal bir yakınlık olduğuna şahit olur. Blackie, kendisi için hayal kırıklığı oluşturan bu durum karşısında, Marco’dan kendisini öldürmesini ister. Bu davranış Yugoslav erkeğinin ahlaki değerlerle ilgili karakteristik özelliğini vurgular niteliktedir. Marco, olan bitene rağmen, girdiği vicdanı çıkmaza bir tepki olarak kendini öldüremese de bacaklarına ateş eder ve yürüyemez hale gelir. Natalija’nın başlattığı çözülmenin ikinci halkası Marco ve Blackie arasındaki bu restleşmedir. Mahzendeki çözülmenin son halkasında Soni etkili bir eylemle ortaya çıkmaktadır. Soni, mahzendeki tankın içine girer. Orkestra şefi durumu fark edince uyarmak için insanlara “*topu hareket ettiriyor. İşte felaket geliyor*” ve “*burada aklı başında kimse kaldı mı? Maymun tankın içine giriyor. Burada büyük bir felaket olacak*” şeklinde seslenir. Ancak orkestra şefinin bu uyarısını kimse dikkate almaz. Yugoslavya’da yaşanabilecek felaketlere karşı yapılan uyarıları toplumun dikkate almadığına dair bir mesaj barındırmaktadır. Öyle ki bu uyarı, birliği sembolize eden orkestranın şefi tarafından yapılmaktadır. Tanka binenin Soni olması ise halkın kendi içinden olanların bu karışıklığı çıkarttığına dair bir mesajdır. İç savaşta Marco’nun da rolünün oluşu bu anlatıyı destekler niteliktedir. Devamında orkestra şefinin korkusu gerçekleşir ve Soni tank topunu ateşleyerek mahzen duvarında bir gedik açar. Mahzenin nostaljik dünyası bu andan itibaren yara almıştır. Mahzenin harabeye dönmesi ile karakterler

dağılmaya başlar. Halen işgal altında olduklarını zanneden Blackie ve Jovan, Almanlarla savaşmak için yerüstüne çıkar. Yerüstünde, Marco'nun film setiyle karşılaşır. Ancak Blackie gördüğü Alman askeri üniformalı oyuncular sebebiyle yerüstündeki değişimi anlayamaz. Savaşın devam ettiği inancını sürdürür ve üniformalı oyunculara saldırır. Saldırdığı insanlar gerçekte, Alman üniforması giymiş Yugoslavyalı oyuncular, yani sahte düşmanlardır. Yugoslav halkının sahte düşmanlıklar yaratılarak kendi insanıyla savaştığının mesajı bu anlatım ile verilmektedir.

**Şekil-52: Soni'nin Tank Sahnesi**



**Şekil-53: Nazi Üniformalı Oyuncular**



Filmin sonuna yaklaşırken, travmatik anlatım belirginleşmeye başlamaktadır. Film setinde Franz karakterini oynayan oyuncuyu öldüren Blackie, oğlu Jovan ile kaçır. Ertesi gün bir göl kenarında Blackie ve Jovan eğlenirken kendilerini arayan savaş helikopterini gören Blackie yüzme bilmeyen oğlu Jovan'ı gölde bırakıp çatışmaya başlar. Bu sırada Jovan suda batıp çıkmaktadır. Bir süre sonra Jovan su içinde kaybolur. Bu anlatıyla, iç çatışmaya hararetle kendilerini kaptıran Yugoslav toplumunun, en yakınlarını bu anlamsız çatışmaya kurban verdiklerine dikkat çekilmektedir.

Filmin en çarpıcı mesajı Eisenstein'ın "*diyalektik kurgu*" yaklaşımıyla verilmektedir. Bu kurgu yönteminde tez ve antitez olarak görülen iki karşıt "*şey*" bir araya getirilerek bir sentez yani yeni bir anlam ortaya çıkartılmaktadır (Asiltürk, 2008, s. 54). Filmin nostaljik dünyası Tito'nun ölümüyle tamamen son bulmakta ve travma anlatısına geçiş yapılmaktadır. Tito'nun cenaze merasiminin yer verildiği görüntüler, filmin başında verilen Yugoslavya'nın Alman işgali görüntüleriyle kurgusal bir bütünlük taşımaktadır. Alman işgali ve Tito'nun cenazesi sırasında

Marlene Dietrich'in "*Lili Marleen*" şarkısı görüntülerle birlikte çalmaktadır. "*Lili Marleen*" şarkısı, İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanyası Propaganda Bakanı olan Joseph Goebels'in katkılarıyla Nazi Propagandası amacıyla kullanılarak popüler hale gelmiştir ("Istrianet.org", 2021).

Dolayısıyla filmde Alman işgali sahnelerinde bu şarkıya yer verilmesi anlamlı bir durumdur. Alman işgali sahnelerinde Sloven şehri Maribor, Hırvat şehri Zagreb ve başkent Belgrad şehri gösterilmektedir. Tito'nun cenaze merasimi sahnelerinde de Sloven şehri Ljubljana, Hırvat şehri Zagreb ve başkent Belgrad "*Lili Marleen*" şarkısı eşliğinde gösterilmektedir. Tito'nun Yugoslav önderi olması nedeniyle, cenazesinde Yugoslavya'ya ait ulusal bir marşın çalınması yerine, bizzat Nazi propagandası için üretilmiş bir şarkının çalınması oldukça anlamlı ve dikkat çekicidir.

Buna ek olarak cenaze merasimi sahnelerinde cenazeye katılan liderler gösterilmektedir. Bu liderler ise totaliter ve otoriter kimlikleriyle bilinen, Romanya Devlet Başkanı Nikolay Çavuşesku, Sovyetler Birliği Genel Sekreteri Leonid Brejnev, Suriye Devlet Başkanı Hafız Esad, geçmişte Nazi olduğu bilinen dönemin Birleşmiş Milletler Genel Sekreteri ve sonra Avusturya Cumhurbaşkanı olan Kurt Waldheim ve Birleşik Krallık Başbakanı Margaret Thatcher gibi kişilerdir.

Bu bağlamda, Alman işgali görüntüleriyle aynı kurgusal ve müzikal bütünlüğe sahip Tito'nun cenaze merasim görüntüleriyle yeni bir anlam yüklendiği açıktır. Bu anlamın ise Tito'nun totaliter duruşu ile Nazi rejimine karşı sessizliğine ve belki de geçmişteki zımnî işbirliğine yönelik bir mesaj olduğu söylenebilir. Nitekim Kurt Waldheim 1941'de Yugoslavya'da gerçekleşen Sırp katliamında rolünün olduğu ileri sürülmektedir (AP, 1988, s. 2).

Sonuç olarak, Yugo-Nostalji bağlamında incelenen "Yeraltı" filmi, Yugoslavya'ya ait nostaljik anlatıma yer verirken, anlatı yapısının özdeşleştirme unsurunu oluşturan "*tematik görenekler*" aracılığıyla anlatıda psikolojik bütünlük sağlayarak, eleştirinin sıkça yapıldığı bir atmosfer sunmaktadır. Film temel olarak,

Yugoslavya’da çıkan iç savaşın nedenlerine ve sonuçlarına dair mesajlar verdiği inceleme sonucunda ortaya çıkmaktadır. Söz konusu anlatımlarla Kusturica’nın, ülkesi Yugoslavya’nın parçalanmasının yaşattığı hayal kırıklığı ile özlem duyduğu dünyayı filmde anlattığı ve eleştiriler yaparak dağılmanın nedenlerine de yer verdiği söylenebilir.

Filmdeki temel karakterler özlem duyulan nostaljik dünyanın bir parçasıdır. Ancak özünde iyi olduğu vurgulanan bu karakterler yaşanan felaketlerin de bir işbirlikçisi konumundadır. Film bu noktada bir suçlu aramaktan ziyade naif duygularla özlem beslediği Yugoslavya’ya bir eleştiride bulunduğu söylenebilir. Bu bağlamda, Yugoslavya’da yaşanan olayların temel kaynağının iç meseleler olduğu anlatımda vurgulanmış olsa da, bu iç çatışmanın başta Almanya ve Birleşmiş Milletler olmak üzere dış unsurlar tarafından tasarlanarak körüklendiğine yönelik söylemlere de yer verilmektedir.

Karakterler üzerinden çıkarılacak sonuç; Balkanlılığa has hegemonik erkek davranışlara filmin karakterlerinin sahip olduğudur. Ancak bu davranış modellerinin sebep olduğu felaketler de filmde vurgulanmaktadır. Genel olarak, iyi-kötü yaşanan tüm olayların ve Yugoslavya’nın artık tamamen geçmişte kaldığı, Yugoslav halkı için özlenen geçmişin bir daha yaşanması mümkün olmayacak şekilde tarihe gömüldüğünün açık ve net mesajının verildiği “Yeraltı” filminin Yugo-Nostaljik incelemesinde ortaya çıkan temel bir tespittir.

### 3.2.3. Bir Mucizedir Yaşamak (2004) Filmi

2004 yapımı, Emir Kusturica imzalı “Bir Mucizedir Yaşamak” (Life is Miracle) filmi, birçok Avrupa film festivalinde ödüller toplayan başarılı bir Post-Yugoslav Sineması eseridir. Senaryosunda Ranko Bozic ve Emir Kusturica’nın yer aldığı film, 2004 yılında Cannes Film Festivalinde “*The French National Education System*” ödülüne ve “*En İyi Film*” adaylığına, 2005 yılında Cesar Ödüllerinde “*En İyi Avrupa Birliği Filmi*” ödülüne, Altın Küre İtalya’da “*En İyi Avrupa Filmi*” ödülüne, Sofia Uluslararası Film Festivalinde “*En İyi Balkan Filmi*” ödülüne layık görülmüştür.

1990 yılında dağılma sürecine giren YFSC'nin son döneminde geçen film, dramatik ve aşk dolu hikâyesinin altında oldukça politik mesajlar veren bir başyapıttır. Filmin oyuncularları arasında ise Slavko Stimac, Nataša Tapušković, Vesna Trivalic bulunmaktadır.

Eski Yugoslavya'nın vatandaşı ve canlı tanığı olan Emir Kusturica'nın, “Bir Mucizedir Yaşamak” isimli filmi Yugoslavya'nın son günlerindeki taşra yaşamına ışık tutan bir filmidir. Filmdeki bu taşra dünyası “*politik söylemlerin baskın, ayrılıkların açık veya örtük olarak anlatıldığı sembolik bir coğrafya yani eski Yugoslavya'dır*”. Jameson, nostalji'yi modernizmin yarattığı tarihsel bilinçte yer alan bir yetersizlik ve yabancılaşma durumu olarak açıklar. Lindstorm'a göre, benzer biçimde paradoksal bir özellik taşıyan Yugo-Nostalji kavramı, özlem duygusunu barındırdığı kadar acılarında olduğu eleştirel bir dünyadan seslenmektedir. (Aktaran: Uysal, 2016, s. 120).

Boym'un (2009, s. 20) ayrımına göre nostaljinin, yeniden kurucu ve düşünsel olmak üzere ikiye ayrıldığını, Yeniden kurucu nostaljinin, “*yitirilmiş evin yeniden inşasına*” yöneldiğini ve Düşünsel nostaljide eve dönüşün umutsuz ve ironik bir şekilde sonsuza kadar devam ettiği açıklanmıştır.

Bu ayrıma göre genel olarak bakıldığında Post-Yugoslav dönemi sinemanın, yeniden kurucu nostalji ile oluşturulduğu görülmektedir. Ancak bu ayrımın zaman zaman iç içe girdiğini söylemekte mümkündür. “Bir Mucizedir Yaşamak” filminde, yeniden kurucu nostalji ile yitirilen dünya yeniden inşa edilirken bir yandan da düşünsel nostalji ile eve dönüşün umutsuz ve ironik yanlarının filmin son bölümlerinde ortaya çıkmaktadır.

### 3.2.3.1.Filmin Künyesi ve Posteri

Şekil-54: “Bir Mucizedir Yaşamak” Film Posteri



Filmin Adı: Bir Mucizedir Yaşamak

Yılı: 2004

Yönetmen: Emir Kusturica

Senaryo: Emir Kusturica, Ranko Bozic

Süre: 155 Dakika

Ülke: Sırbistan-Karadağ

Oyuncular: Slavko Stimac, Natasa Solak, Vesna Trivalic, Vuk Kostic

### 3.2.3.2.Filmin Hikâyesi

Film, 1992 yılında Bosna’da Belgradlı Sırp mühendis Luka’nın, eski opera sanatçısı olan eşi Jadranka ve oğulları Milos ile bir taşra yerleşkesine taşınmalarıyla başlar. Luka bölgeyi yeniden canlandıracak tren yolunu inşa etmektedir. İşine olan düşkünlüğü sebebiyle yaklaşan savaşa kulaklarını tıkamıştır. İç savaşın başlaması,

Jadranka'nın ortadan kaybolması ve oğlu Milos'un cepheye gitmesi, Luka'nın hayatını alt üst etmiştir. Bu süreçte Luka ailesinin geri gelmesini bekler ama Jadranka geri gelmez ve Milos savaşta esir düşer. Olaylar gelişir, bu sırada Sırp ordusu, Luka'nın Müslüman Bosnalı bir esir olan Sabaha'ya bekçilik yapmasını emreder. Önceleri nefret ve ön yargı ile başlayan ilişki sonraları Luka ve Sabaha arasında bir aşka dönüşür. Ama aşklarına engel bir olay vardır. O da Sabaha'nın esir takasında kullanılacak olmasıdır. Takas edilecek esir ise oğlu Milos'tur. Luka yaşanan olaylar sonrası, Sabaha'yı peşinden koşarak geri getirmeye çalışsa da, esir takası sırasında Bosna tarafına adeta kaptırır. Çünkü Sabaha'yı tam yakalayacakken oğlu Milos babasına sarılır.

### 3.2.3.3.Filmin Karakterleri

Filmin ana karakterlerinden ilki Luka, kırsal bir kasabanın tren yolundan sorumlu mühendisidir. Filmdeki amacı yapıyı tamamlanmamış olan tren yolunu tamamlamaktır. Görünüm ve söylemleri açısından Yugo-Nostalgik bir karakterdir. Filmin baba figürü konumundadır. Filmin ikinci ana karakteri ise Sabaha'dır. Sabaha "*Arzu Nesnesi*" konumundadır. Luka'nın aşık olduğu Sabaha, filmin diğer karakterlerinden farklı olarak Boşnak kökenlidir ve filmin ötekisi konumundadır. Bir hastanede hemşire olan karakter, Luka ile Jadranka'nın muayenesi sırasında tanışır.

Şekil-55: Luka



Şekil-56: Sabaha



Jadranka, Luka'nın opera sanatçısı eşidir. Eski bir opera sanatçısı olan Jadranka, taşra yaşamından sıkılmakta, boğazındaki sorun sebebiyle mesleğini icra edememektedir. Psikolojik sorunları olan Jadranka filmde aşırı tepkileri ile ön plandadır. Luka'yı sevmesine rağmen, yaşadığı gergilikler sebebiyle Yurtdışına

Macar bir erkekle kaçmıştır. Milos ise Luka'nın oğludur. Yugoslav erkeğinin tipik maço ve kaba özelliklerine sahiptir. Taşkın davranışlarıyla ön plandadır. Futbolcu olmasına karşın, Bosna savaşı sırasında Sırp tarafında orduya girerek savaşa katılmıştır.

**Şekil-57: Jadranka**



**Şekil-58: Milos**



Filmin anti kahramanı konumunda ise Filipovic karakteri bulunmaktadır. Filipovic, her nekadar Yugoslav toplumundan biri olsa da sergilediği davranışlar ve özellikleriyle kapitalist Batı toplumuna ait bir görünüm sergilemektedir. Silah tüccarı olan Filipovic, filmde yer alan mevcut savaşın da destekleyicilerindendir. Çıkarı için kendi yakınında olan insanlara bile zarar vermekten çekinmeyen Filipovic, cinsel arzularının peşinde koşan bir karakterdir.

Filipovic karakterinin siyasi iş ortağı olan Belediye Başkanı ise, Yugoslavya'nın taşralı seçkinlerindendir. Maço ve kaba kodlara sahiptir. Boğazına düşkünlüğüyle ön planda olan başkan, ulusunun da çıkarlarını düşünmektedir. Ancak sahip olduğu bu düşünce, Filipovic ile fikişsel ayrılığa düşmesine sebep olmuş ve bu durum ölümünü hazırlamıştır.

**Şekil-59: Filipovic**



**Şekil-60: Belediye Başkanı**



Filmin yan karakterlerinden olan Aleksic ise Yugoslav ordusuna bağlı vatanseverlerden olan bir yüzbaşidir. Milliyetçi tutumlara sahip Aleksic'in milliyetçiliği Yugoslavya'nın tüm toplumlarını kapsamaktadır. Bu bakımdan Yugoslavya ordusunun filmdeki temsilcisi konumundadır. Kurallara sadık, otoriter yapıda bir karakterdir. Bunun dışında filmde, Postacı Veljo, Milos'un iki serseri arkadaşı, futbol antrenörü, Nada gibi nostaljik ve travmatik anlatıyı destekleyici yan karakterlerde bulunmaktadır.

### 3.2.3.4.Filmin Mekânları

Filmin ana mekanı, Yugo-Nostaljik anlatının gerçekleştiği bir taşra mekanı olan Sırp ve Boşnak halkın bir arada yaşadığı bir kasabadır. Nostaljik öğeler barındıran bu taşra ortamında, geniş kırsal ve dağlık alanlar, çoban tarafından yetiştirilen hayvanlar, tren yolu, küçük ahşap ya da taş köy ve kasaba evleri, Yugoslavya yaşamına uygun giysiler ve kültürel objeler gibi Yugoslavya'nın taşra yaşamını betimleyen görsel öğeler bulunmaktadır. Tren yolu ve istasyon, filmin olaylarının merkezi konumundadır. Luka'nın konakladığı bu nostaljik ortamda filmi içerisindeki olaylar gelişim göstermektedir.

**Şekil-61: Luka'nın Evi ve İstasyon**



**Şekil-62: Filmde Yer Alan Demiryolu**



Filmin bir diğer mekanı ise Luka ve Sabaha üzerinden gerçekleşen travmatik anlatının yapıldığı köprüdür. Bu köprü, Birleşmiş Millet Barış Gücü'nün kontrolünde, Sırp ve Boşnak yönetimlerini birbirinden ayıran bir sınır hattıdır. Kasaba ve köprü'nün yanı sıra filmde yine taşrada yer alan, ironik ve eleştirel anlatımların yapıldığı savaş alanları, futbol sahası ve devlet binaları da yer almaktadır.

### 3.2.3.5. Filmin Yugo-Nostalji Açısından İncelemesi

“Bir Mucizedir Yaşamak” filminde Josep Tito’nun ölümünün ardından dağılmaya başlayan Yugoslavya’ya duyulan özlem; özlemi duyulan atmosfer ve sonrasındaki yaşananlar bağlamında nostalji kavramı ön planda tutulmaktadır. Öyle ki, filmin karakteri olan Luka, iyimser bir şekilde ülkesinin iç savaşa girmeyeceğine yürekten inanmakta, inşaatını gerçekleştirdiği demir yolundan ve yaşadığı huzur dolu köy ve sakinlerinden uzaklaşmak istememektedir. Hatta eşi Jadranka onu terk ettikten sonra bile, eşiyle olan güzel günlerine duyduğu özlemi yeni tanıştığı Bosnalı bir Müslüman olan Sabaha ile giderecektir. Luka’nın esir düşen oğlu için endişelenmesi ve zaman zaman duyduğu öfkeler ise Boym’un bahsettiği nostalji’nin öfke ve endişeyi de barındırdığı fikrini desteklemektedir. Bu bakımdan film, geçmişte yaşanan endişe ve öfkeleri de izleyiciye hatırlatmaktadır.

Lindstorm’un düşünceleri ve Boym’un Yeniden Kurucu ve Düşünsel Nostalji kavramlarından da hareketle, Yugo-Nostalji açısından bakıldığında; Post-Yugoslav ülkelerinde çekilen filmlerde eski Yugoslavya çoğunlukla sistematik olarak reddedilmiş, küçümsenmiş veya tamamen yalanlanmıştır (Aktaran: Uysal, 2016, s. 121). Aynı durumu Kusturica’nın bu filminde de görülmektedir. Yönetmenin bakış açısıyla yaratılmış olan filmin atmosferinde, savaştan hemen önceki bir zaman diliminde oldukça mutlu, hatta şamata ortamının hâkim olduğu karakterlerle karşılaşılır. Savaş sırasında bu şamata durumuyla, içerisinde bulundukları travmayı gizledikleri düşünülebilir. Bu filmde olduğu gibi diğer Post-Yugoslav filmlerinde de, Tito dönemi doğrudan eleştirilmemekte, naif bir özlem duygusuyla hatırlanmaktadır. Öyle ki filmdeki karakterlerin sergilediği eğlenceli tavırları ve eski Yugoslavya’ya ait olduğu hissettirilen adetler ve genele hâkim şamata durumu, o naif özlemin vurgusu niteliğinde görülebilir.

Bir Mucizedir Yaşamak filmi, nostalji unsurunu taşra yaşamı üzerinden izleyiciye sunmaktadır. Nostalji filmlerinin taşraya yaklaşımında, bir yanda mahrumiyet, kısıtlılık ve hüznün, diğer yanda samimiyet, coşku ve neşenin olduğu görülür (Suner, 2006, s. 55). Bu filmde de taşra yaşamıyla ilgili aynı unsurların

hâkim olduğu görülmektedir. Taşranın, şehir yaşamı ve modernizmden farklı olarak, kendine has bir kültürü, toplumsal belleği ve imkânları vardır. Dolayısıyla taşra burada özlem duyulan bir geçmişi ve yaşam biçimini ifade eder. Ayrıca, Yugo-Nostalji filmlerinde sık görüldüğü gibi, taşralılık ve şehirlilik arasında bir karşıtlıkta oluşturulmak istenmiştir. Çünkü yaygın inanişâ göre Yugoslavya, Doğu ve Batı arasında kalmış bir yerdedir. Emir Kusturica'nın bir banliyö semtinde, taşralı ve farklı kesimlerden insanlarla büyüdüğü düşünüldüğünde, filmdeki Yugoslavyalıların taşrada yaşıyor olması ve Filipovic karakterinin şehirli bir zengin olması bu karşıtlığı desteklemektedir.

İncelenen filmde, nostalji ve travmalara yönelik mesajlar, sözlü anlatımlar ve çoğu zaman göstergeler üzerinden verildiği görülmektedir. Uysal, Post-Yugoslav filmlerinin klişeler üzerinden geçmişi sorguladığını, kimliğin yeniden üretildiğini, modernleşme çabalarının ve geçmişin nasıl algılandığının işaretlerini verdiğini söyler. Bu anlatımlar yapılırken Yugo-Nostalji kavramının işlevselliğinden de bahseder (Uysal, 2016, s. 120). Bu açıdan, filmin karakterlerinin temsil ettiği olgu ve kavramları, olayları ve metaforik anlatımları bağlamında, filmde nostaljinin işleniş biçimi daha belirgin olarak ortaya çıkacaktır.

### 3.2.3.5.1. Yugo-Nostaljik ve Travmatik Temsiller

Nostalji kavramının tedavi edilemez modernlik durumu olduğu açıklanmıştı. Ayrıca Boym, modern nostalji kavramından da bahseder. Buna göre, modern nostalji *“mitik geri dönüşün olanaksızlığı için, açık sınırları ve değerleri olan büyülü bir dünyanın yitirilmesi için tutulan yastır”* (Boym, 2009, s. 33).

Film bu açıdan iki yönlü bir modern nostalji ögesi içermektedir. Birincisi, Luka karakterinin eşini ve oğlunu kaybettikten sonra geri dönüşünü Sabaha ile tamamlamaya çalışması ve filmin içerisinde yer alan karakterin duyduğu özlem; ikincisi ise yönetmen Kusturica'nın çizdiği, belki de hiç var olmamış ama o şekilde hatırlamak istediği Yugo-Nostaljik, muzip, eğlenceli, büyülü Yugoslavya dünyası. Ancak her iki durum savaş ile yok olmuş, şahit olup doğruluğu öğrenilemeyecek birer mit halini almıştır.

Bellek, geçmişle ilgili bilgilerin akılda tutulmasını sağlamak ve geçmiş olayları saklamamıza yardımcı olmak gibi bir işleve sahip olduğunu (Boyer ve Wertsch 2015, s. 5), Belleğin “*düşünsel nostalji*” olarak nitelendiğini ve belleğin, eve dönüşü sonsuza dek erteleyerek, ayrıntıları ve hatırlamaları dikkate alan bireysel anlatılara yöneldiğini (Boym, 2009, s. 88), bu bağlamda belleğin, geçmişte belli olayları yaşayanların söylemleri üzerinden bugüne taşınan gerçek olaylardan oluştuğu ve yaşanmışlığı temel aldığı önceki bölümlerde açıklanmıştır.

Boym’un düşünsel nostalji olarak tarif ettiği belleğin, bireysel anlatılara yönelmiş olduğunu; bireyin içinde yaşadığı topluluğun yaşantısı ve tarihi ile etkileşim içinde, toplumsal belleğin deposuna çeşitli malzemeler eklediği ifade edilmişti. Dolayısıyla filmde yapılan hatırlamalar, yönetmenin toplumsal belleğinin de bir yansımasıdır. Öyle ki dönemin Yugoslavya’sı, halen yaşayanlarının ve tanıklarının hayatta olduğu ve canlı olarak aktarıldığı bir coğrafyadır. Filmin özgün atmosferinin, dönemin gerçek Yugoslavya’sının farklı kesimlerinde yaşayan diğer bireylerinin anlatıları ile başka kesimlerce yapılan filmlerle farklılık gösterdiği de görülmektedir. Birçok etnik gruptan oluşan Yugoslavya, her gruba göre farklı anlatılmaktadır. Burada devreye toplumsal bellek girmektedir.

Toplumun oluşturduğu ve travmaların etkilediği ortak bir bellek olan toplumsal bellek, içinde olumsuz etkileri barındıran, toplumu tehdit eden ve hâkim kültürü ortadan kaldıran bir şekilde ortaya çıkar. Bu sebeple toplumsal belleğin sinemaya aktarımında etkili olan travmadan hareketle, Balkan toplumunun yaşadığı Yugoslavya travması, “Bir Mucizedir Yaşamak” filminin ikinci ana unsuru olduğu söylenebilir. Filmde 1990’ların Yugoslavya’sının hatırlatması yapılırken geçmiş savaş travmalarının insanlar üzerindeki etkisi, filmin ana karakterleri olan Luka, Jadranka ve Sabaha üzerinden aktarılmıştır.

Özellikle Bosna Savaşı travmaları, filmde içten içe eleştirilmiştir. Ayrıca hikâyede, Yugoslav toplumunun enerjik ve eğlenceli yaşam biçiminin ön planda tutulduğu, iç savaşın gerçek nedenlerinin göz ardı edilmeye çalışıldığı söylenebilir. Jadranka, gelen savaşın çığlığı olarak bir psikoz durumunda ve oğlunun askere

gitmesini istememektedir. Oğlunun, askere gitmesinden gurur duyan Luka'dan bu nedenle uzaklaşmış ve Yugoslavya'yı terk etmiştir.

Film, öz olarak geçmişle hesaplaşmakta, savaş travmalarını metaforik-metonimik unsurlar ve ironik anlatımlarla işlemektedir. Kusturica, Yugoslav toplumunun günahlarını bir kenara bırakıp, yöneticileri eleştirdiği, iki farklı etnik gruptan insanı birbirine aşık ederek toplumsal uzlaşma arzusunun ulaşmaya çalıştığı bir film ortaya koyduğu söylenebilir. Filmde, sık sık savaşın çıkmayacağına dair söylemler de bu uzlaşmayı destekler. Ancak, göstergebilimsel unsurlar dikkate alındığında, yönetmenin eleştirisi zaman zaman toplumsal gerçekliğe de uzanmaktadır.

Filmde toplumsal belleğe yönelik hatırlatmalar yapılarak, bellek yönetmenin tercihlerine göre yeniden yaratılmaya çalışılmakta; ancak toplumsal travmalarla da yüzleşilmektedir. Buna en temel örnek, filmde kötü ve sapkın iş adamı karakteri Filipovic ve ortağı olan Sırp askerinin filmin başında var olan huzur ortamını yok etmeye çalıştığı sahnelerdir. Aynı zamanda iş adamının cinsel fantezileri, uyuşturucu merakı, incelenen diğer iki filmde de olduğu gibi Yugoslavya'nın daha çok kişisel çıkarların sonucu çatışmaya doğru gittiğine yönelik bir vurgu sayılabilir. Filipovic ikonografik özellikleri ve bulunduğu konum açısından da filmin Yugo-Nostaljik "Avrupalı" temsilidir. Batılı görünümüne karşın, aslında Yugoslavyalı oluşu, yerel müziklere eşlik edişi, film içindeki ulusal törenlerde de yer alması "ne doğulu ne natılı" imajına uygundur. Luka karakteri ise geçmişin izlerini taşıyan, Yugoslavya'yı temsil eden Yugo-Nostaljik bir temsildir. Doğru gitmeyen şeyleri düzeltme arayışındadır. Ancak yaptığı bazı yanlışlar, ailesinin dağılması şeklinde bir travmaya sebep olmaktadır.

Filmde nostalji temsiline, "*Mikro evreni*" Luka ve ailesinin yaşadığı taşra mekanı olan kasabadır. Dolayısıyla Luka ve ailesi nostalji temsiline karakterleri konumundadır. Travmatik olaylar filmdeki taşra mekânı içerisinde yaşanmaktadır. Ancak Milos'un asker olarak bilinmeyen bir bölgede savaşa gitmesi ve asıl savaş ortamının filmde gösterilmemesi, olayların dış dünyada da yaşandığına dair, "*mikro*

*evreni*” bütünün bir temsili olmak üzere bir metonimidir. Bu bütün ise acılarla dolu Yugoslavya coğrafyasıdır.

Filmin ilk bölümleri daha çok nostaljik bir dünya sunarken, son bölümleri travmatik bir dünyadan, bir kaos ortamından seslenmektedir. Ancak travmatik olayların ayak sesleri, filmin başlarında yer alan ayının saldırısı ve av etkinliği sahneleriyle başlamaktadır. Nostaljik dünyanın sergilenmesi, Mios’un askere gitmesi ile son bulmaktadır. Bu andan sonra filmde giderek yükselen gerginliklerin sebep olacağı travmatik olaylar, nostaljik dünya da görünür hale gelmektedir.

### 3.2.3.5.2. Söylem Çözümlemeleri ve Değerlendirme

Filmin Yugo-Nostaljik ve travmatik mesajlarına yer vermeden önce, bu mesajların izleyici tarafından benimsenebilmesine katkı sağlayan “*tematik görenekler*”den söz etmek gerekir. Filmde özdeşleşmeyi sağlayan tematik göreneklerden ilki, Sabaha ve Luka arasındaki aşka dair anlatılardır. Bu aşk, filmin “*romantizm arayışı*”nın bir yansımasıdır. “*Kurtarıcı Şiddet Öyküsü*” ise, Sabaha’nın esir takasında kullanılarak Milos’un kurtarılması, Filipovic’in, Luka ve Aleksic’in sabotajıyla öldürülmesi gibi olaylardır. Filipovic karakteri “*ırkçılığa ve suça ilişkin kişi*” olarak filmde yer almaktadır. Kendisi bir silah kaçakçısı, uyuşturucu bağımlısı, kadın düşkünü bir iş adamı olarak filmin çatışmalarında etken rol oynamaktadır. Jadranka’nın Luka’yı terk edip geri dönmeye çalışması üzerinden yaşanan olaylar silsilesi ile Sabaha’nın yaşadığı olaylar, filmin “*kadın melodramı*” anlatısını oluşturmaktadır.

Filmin giriş sahnesi, adeta bir masalın başlangıcı gibidir. Filmin sonunda verilmek istenen travmatik mesaj, bir tabut ve sanki ölümün ağırlığını taşıyamayan bir ihtiyar ve bir eşekle filmin en başında kısa bir sahne ile verilmektedir. Hemen devamında, bir taşra yaşamında görüp özlem duyulabilecek tüm güçlü gösterenler sıralanır. Dinamizmi ve gücü betimleyen koşan atlar; yaşamı, üretimi ve hayatı simgeleyen koyun sürüsü, beklenen mesajları ulaştırmaya çalışan postacı, enerjik ve eğlenceli bir müzikal eşliğinde sırasıyla verilmektedir. Bu müzikal girişte birkaç atın koşarak koyun sürüsünün yanından geçtiğini, ardından postacının atlardan birinin

üstünde koyun sürüsünü dağıtarak heyecan ve neşeyle mesaj yetiştirmeye çalıştığını görürüz. Sonrasında postacının tren rayında bir drezini sürmesiyle sahne devam eder. Giriş sahnesi içerisinde yer alan tüm göstergeler nostaljik dünyanın birer metasıdır. Ayrıca, filmin tren yolu ve postacı ile başlaması bir tesadüf değildir. Bu nostaljik ve simgesel unsurlar, toplum kesimleri arasındaki ilişkinin halen sürdüğünü ve sürdürülme gayretini gösterir niteliktedir.

**Şekil-63: Filmin Başında Postacı'nın Drezin Sürmesi ve Arkada Koyun Sürüsü**



Devamı sahnede genç bir karakter olan Milos'un top oynaması ve oyuna babası Luka'nın da katılması ise enerjiyi, geleceği ve umudu ifade etmekle birlikte, topun bayırdan aşağıya kaçmasıyla babasının oğluna “*aklını kullan*” ikazı, filmin özüne ilişkin bir mesaj barındırmaktadır. Bu mesaj aslında geçmişin gizli “keşke”sidir. Yönetmenin geçmişte olmasını istediği genel bir yaklaşımdır. Hatırlatmak gerekir ki, Yugoslavya özlem duyulan bir atmosfer olduğu kadar, içerisinde hataları ve keşkeleri barındıran travmatik bir dünyadır. Bu sebeple filmin içerisinde Yugo-Nostalji ve travmalara ilişkin bu gibi simgesel söylem ve göstergelere rastlanmaktadır. Bu göstergeler ve söylemler eski Yugoslavya'nın birer betimleyicisidir.

Bu nostaljik, masalsı başlangıç ve bir bakıma huzurlu sahneler aniden travmatik ve şok edici bir olayla kesilir. Postacının neşeyle çaldığı kapı, içerden gelen bir darbeye aniden üzerine yıkılır. Evi istila etmiş ayıllarla karşılaşır. Bu sırada

postacının alınına kan damlar. Postacı yukarıya baktığında, ağaç dalları arasında, saldırıya uğramış, kanlar içerisinde ölü bir beden görür. Bu sahne, içerisinde hem travmayı hem komediyi hem de simgesel mesajları taşıyan önemli bir sahnedir. Filmde görülen ilk kan ve travmadır. Bu olay, muhtemel çatışmaların esasen içeriden değil dışarıdan beslendiğinin gizli mesajı ve kötü günlerin habercisidir. Bu kısım, travmanın niteliğini gösteren sembolik bir unsurdur.

Bu bağlamda, filmin ana olay örgüsünü barındıran, Yugoslavya'yı çöküşe götüren sebeplerin, simgesel olarak (ayılar) toplumun dışındaki diğer etmenlere bağlanması yeniden kurucu nostalji olarak açıklanabilir. Gerçekte iç savaşın fiili aktörü olan Yugoslavya halkı, filmde rüzgârda savrulan bireyler olarak yansıtılmaktadır.

Yönetmen, filmin ana düşüncesine ait bu mesajı verdikten sonra, film kasaba halkının yakın tehlikeyi göremediğini anlatan neşeli sahnelerle devam eder. Postacı, şahit olduğu bu açık tehlikeyi kasaba halkına anlatmak istese de, bandoyla kurtuluş günü hazırlıkları yapan kasaba halkı ve tren yolu şefi olan Luka bu olayı önemsemez. Bando toplumun ortak duygularını, tren yolu şefi ise resmi kimliği ile devlet otoritesini temsil eder. Yönetmen burada simgesel anlatımıyla kasaba halkı üzerinden Yugoslavya da kopmak üzere olan bir birlik yaşandığını ancak adım adım yaklaşan tehlikenin görülemediğini ifade etmiştir. Burada bir öz eleştiri olduğu kadar, bu çöküşün sebeplerini dış etkenlere bağlama yaklaşımında olduğu görülmektedir.

Bu yaklaşımın devamı olarak başka bir sahnede ise, kasaba halkı belediye başkanı öncülüğünde tehlikeyi fazla ciddiye almayan eğlenceli bir tavırla ayı avı başlatmaya karar verir. Yönetmen bu sahneyi diegetik bir biçimde sözleri nostaljik ve neşeli bir bando müziği ile desteklemiştir. Av töreni başladığında belediye başkanı kendi içlerinden bir kişi tarafından tüfekle öldürülür. Ancak bu sahnede diğer güçlü simgesel anlatım detayları da göze çarpmaktadır. Av töreninin başında belediye başkanının vurulması, ayıların aniden gözükmesiyle birlikte yere düşen başkanın trompetine üflemesi ve trompetin içinden kan çıkması bu anlatımın

gösterenidir. Bu sahnede, birçok ilişkili olay simgesel anlatımlarla ortaya konulmuştur. Bu simgeler üzerinden çöküşe karşı ortak direncin durdurulmaya çalışıldığı, başkanın ölürken çaldığı birlik çağrısı anlamındaki av borusundan kan çıkması, bu direncin dış etmenlerle ve işbirlikçileriyle kırılmaya çalışıldığının ve ulusal birliğin çözülmeye başladığının anlatımıdır. Genel olarak, büyük tehlikenin farkında olunmadığını, ancak çöküşe giden yolda kapitalist menfaatler ile en ufak bir direncin bile kırılmak istendiğini ve üstelik bunun dış etmenlerle iş birliği içerisinde olan bir kısım işbirlikçilerle sürdürüldüğünü bu sahneyle anlatmıştır.

**Şekil-64: Belediye Başkanının Vurulduktan Sonra Trompete Üflemesi.**



Filmde nostaljik dünyanın yeniden inşası gerçekleşirken, travmaların etkenleri de yeniden oluşturulup hikayeye yerleştirilmiştir. Yönetmen, özlem duyduğu atmosferin betimlemesinde öz eleştiriye yer verdiği gibi, bu anlatımlarla o dünyanın insanlarını çöküşün gerçek sebeplerinden uzak tutmaya çalışmıştır.

Yugo-Nostalji açısından bakıldığında, önemli karakterlerin temsil ettiği olgu ve kavramlar, aynı zamanda Yugo-Nostalji dünyasının yönetmenin belleğinde nasıl tasavvur edildiğini de ortaya koymaktadır. Bu bağlamda çıkarına aykırı bulduğu Belediye Başkanı'nın öldürülmesini planlayan, içlerinden biri olan Filipovic, taraflara karşı tarafsız olan, işini kapital ile yürüten, para ve zenginleşmenin ötesinde

hiçbir şeye önem vermeyen, her duruma ayak uydurabilen bir karakterdir. Filipovic kapitalizm ve emperyalizm ile sıkı ilişki içinde bulunan çıkar gruplarını temsil ettiği, hatta bu karakterin ironik bir sahnede NATO ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Modern kapitalist sistem, iki dünya savaşına ve ağır toplumsal travmalara yol açmıştır. Bu bağlamda yönetmen, Filipovic üzerinden kapitalist sistemin gelişmesi, Yugoslavya'nın çöküşü ve Yugo-Nostalji arasında da bir ilişki kurmaktadır.

Tren yolu şefi olan Luka karakteri aynı zamanda bir mühendistir. Kısaca yukarıda söz edildiği gibi bu karakter, devlet otoritesini, Yugoslavya'yı oluşturan gruplar arasındaki iletişim ve iş birliği iradesini, teknolojik gayreti ifade ettiği gibi, bando da yer alması da ulusal birliği simgelemektedir. Dolayısıyla, karakterin düşünce biçimi ile film boyunca yaşadığı olayların, Yugoslavya'nın genel yaklaşımını ve anlayışını da ortaya koymaktadır. Film boyunca Luka, zayıfta olsa var olan ve Yugoslavya'yı oluşturan kesimler arasında iletişim ve ilişkinin güçlenmesi için gayret gösteren, bu yönde hayalleri olan bir karakterdir. Bu umutla, işlemeyen demiryolu hattını yeniden kurma planları üzerinde çalışmaktadır. Bu anlatımda, çöküşü aklına bile getirmeyen Luka'nın işlerlik kazandırmaya çalıştığı demiryolu, son zamanlarda zayıflamış olan ilişki ve iletişimin yeniden güçlenmesi isteğini betimlemektedir.

Yüzbaşı Aleksic karakteri, bireysel tavrının dışında, yaşadığı olaylara bakış açısı ve anlatım biçimiyle Yugoslavya'nın birliğini, bütünlüğünü ve bağımsızlığını koruma görevi üstlenen silahlı gücünü simgelemektedir. Aleksic, Luka'dan farklı olarak tehlikenin farkındadır ve önlemek için çözüm arayışındadır. Bu konuda umutları da vardır. Askerler yönetime gelirse (iç) savaş olmayacağını ve engelleneceğini söylemesi, genel anlamda, Yugoslav ordusunun, özel anlamda Sırpların çöküşü ve bölünmeyi istemediğinin bir ifadesidir. Yönetmen, Yüzbaşı Aleksic karakteri üzerinden, Yugoslav ordusunun ulusal birliğe bağlılığını, Milos'un askerlik kutlaması sahnesinde Aleksic'in Macar müziğini durdurup, *“Bu Yugoslavya dışından bir müzik. Bizden bir şeyler çal”* demesiyle seyirciye aktarır.

**Şekil-65: Jadranka ve Antrenörün Konuşma Sahnesi**



Jadranka karakteri, sanatçı ve anne olma özelliğiyle Yugoslav sezgisini betimlemektedir. Devlet otoritesini simgeleyen Luka'ya karşı, (iç) savaşın geleceğini ön gören, oğlu Milos'un gelecek kaygısı üzerinden ülkenin geleceğini karanlık gören Yugoslav sezgisini simgelemektedir. Filmde Jadranka karakteri ile sezgisel mesajın verildiği en belirgin sahne, oğlu Milos'un oynadığı futbol maçı ve antrenörle konuşmasıdır. Antrenöre bütün dünyanın bir sahne, kadın ve erkek hepsinin oyuncu olduğunu, bu sözü Şekspir'in söylediğini ifade ettiğinde, antrenörün Jadranka'nın ne dediğini bile anlamadan *"ben birinci ligi takip etmiyorum"* ifadesi; esasen gelecek tehlikesini ön gören bir sezginin karşısında, Yugoslavya üzerinde oyun kurucu rolü üstlenen kişilerin, üst aklın ve oyunun esas aktörlerinin farkına varamadıklarını betimlemektedir. Sahnenin devamında kuralına göre oyun kuran antrenöre karşılık, Milos'un omuz darbesiyle yere düşürülmesi ve saha dışından kaleciye yapılan kural dışı müdahaleler ile maçı kazanma gayretini görürüz. Jadranka'nın konuşmasından hemen sonra bu sahnenin gösterilmesi, oyunun gerçekte saha ile sınırlı olmadığını, oyunun Jadranka'nın sezgisel anlatımında ifade ettiği gibi, diğer aktörlerin kurlsız müdahalelerine de sahne olduğunu ve esasen bütün dünyanın bir oyun sahnesinden ibaret olduğunu ifadesidir.

**Şekil-66: Futbol Maçında Çıkan Arbede**



Bu kural dışı müdahale ve kışkırtmayla birlikte, oyuncular ve taraftarların arasında arbedenin yaşanması, bir yandan Yugoslavya'nın çöküşüne neden olan olayların dışarıdan ve işbirlikçiler eliyle başladığına atıf yaparken, diğer yandan 13 Mayıs 1990'da oynanan Dinamo Zagreb - Kızılyıldız maçında Hırvat futbolcunun polise attığı tekme sonucu sahada yaşananların iç savaşın fitilini ateşlemesi olayına da gönderme yapmaktadır. Bu sahneler sırasında, Jadranka karakterinin opera söylemeye başlaması, bütün bu olayların küresel anlamda bir oyunun parçası olduğunu da simgelemektedir. Bu bağlamda, filmde Yugo-Nostalji unsurları net bir şekilde sergilenirken, travmalar ile olan bağlantısı, Yugo-Nostaljinin eleştirel yanı ile birleşmektedir.

Luka ve Jadranka'nın oğulları Milos, askerlik çağında bir gençtir. Travmayı en çok hissedecek Yugoslav gençliğini ve geleceğini simgelemektedir. Filmin mesaj yüklü sahnelerinden birisi de Milos'un, babası Luka tarafından askere uğurlanırken aralarında geçen diyalog anıdır. Milos yetişmeye çalıştığı otobüse koşarken babası geride kalarak, Milos'un düşürdüğü cüzdanı yerden alır. Otobüsü durduran Milos, babasına dönerek hızın önemli olduğunu söyler. Milos'a yetişen Luka ise cüzdanı Milos'a uzatırken gülümseyerek, sezinin önemli olduğunu ifade eder. Her ikisi de

bir an duraksadıktan sonra Milos babasına gülümseyerek hem sezgi hem hız önemlidir diye seslenir.

Bu sahne yönetmenin, Yugoslav halkının olmasını istediği sezgisine ve olayları hızlı bir şekilde önleme becerisine umutsuz bir atıftır. Film adeta, sorunlar önceden sezilerek hızlı biçimde çözülebilseydi, çöküşün yaşanmayacağına dair travmatik bir mesaj vermektedir. Bu bağlamda geçmişe dönüşün umutsuz ve ironik bir mesajının verildiği bu sahne ile yeniden kurucu nostalji'nin yanında düşünsel nostaljinin de filmde işlendiği görülmektedir.

Luka'nın oğlu Milos askere gittikten sonra, Milos'un oynadığı topun bayırdan aşağı yuvarlandığı sahnede, Luka'nın topun peşinden koşarak yakalaması ve topu sımsıkı kavraması, kaybedilmek istenmeyen bir geçmiş ve geçmişe olan özlemi ifade ettiği söylenebilir. Top burada masumiyeti, çocukluğu, iyi günleri ve yaşanmışlığı ifade etmektedir. Yönetmen, bu sahne ile adeta kaybedilmek istenmeyen bir Yugoslav geçmişini de betimlemektedir.

Nostaljinin, özlem duygusunun yanında yabancı düşmanlığına da yer verdiği yukarıdaki bölümlerde açıklanmıştı. Yugo-Nostalji de düşman olarak görülen öteki taraf, dış güçler olduğu kadar aynı zamanda çatışan taraflardır. Yugoslavya da taraflar arasında belirginleşen düşmanlık halinin kasaba halkına da yansıdığını görürüz. Filmde kasabada yaşayan ve Bosnalı bir Müslüman olan Sabaha karakteri, çatışma başlayıncaya kadar onlardan biri olmasına rağmen, çatışma ile birlikte Sırp kasabasının ötekisi haline gelir. Bosnalı Müslümanlara yönelik öteki vurgusu, Yüzbaşı Aleksic'in, esir düşen oğlu Milos'la takas etmesi için Sabaha'yı Luka'nın yanına esir olarak vermesi ve Müslümanlardan söz edilirken evi sarsan top atışı sahneleriyle güçlendirilmiştir. Ancak, bu keskin düşmanlık haline rağmen filmin devamında yönetmen, düşünsel nostalji çerçevesinde, Sabaha karakterini uzlaşmanın ve özlemin bir sembolü haline de getirmiştir. Bu sembolik unsur, çöküşle birlikte gerçekte bir araya gelemeyecek olan Boşnak ve Sırp halklarının uzlaşma özlemini de barındırmaktadır. Öyle ki bu özlem, Sabaha ve Luka arasında her şeye rağmen zaman içerisinde duygusal bir yakınlaşma ile belirgin hale gelmiştir.

Çatışan tarafları temsil eden Sırp Luka ile Boşnak Sabaha'nın birbirlerine sarılarak bayır aşağı yuvarlandıkları sahnede Kusturica, Yugoslav halkını oluşturan etnik grupların iç içe geçmişliğini ifade etmekle birlikte, bayırın kendisi dış etkenleri simgelemektedir. Luka ve Sabaha'nın bayır aşağı yuvarlanması ve bu sırada gözüken karga figürü ile buna rağmen çöküşe gidildiğini de ifade etmiştir. Bu sahnede yönetmen, yeniden kurucu nostalji ögesini kullanarak, esasen Yugoslav halkının dış etmenlere bağlı çatışmalar yaşadığını ifade etmekle birlikte, karga figürü ile de travmatik olayların hatırlatıcılığını yapmaktadır.

Öteki kavramı, Luka'nın esir düşen oğlu Milos'un kurtarılmasıyla ilgili Yüzbaşı Aleksic ile görüşme yaptığı sahnede oldukça açık şekilde ifade edilmektedir. Konuşma sırasında Aleksic, Luka'ya *"bu savaş senin ya da benim değil, başkalarının savaşı"*, *"bu beş para etmez insanların savaşı"* demektedir. Bu ifade, savaşın kendilerinden kaynaklanmadığının mesajıdır.

**Şekil-67: Luka'nın Arabadan Bozma Ray Üzerinde Giden Aracı**



Filmin nostaljisi, özlem duygusunu barındırmakla birlikte eleştirel bir anlayışla da izleyiciye yaklaşmaktadır. Bu yaklaşım, bir taşra ögesi olduğu kadar bir klişe olan inatçı eşek figürü üzerinden oldukça sert sayılabilecek bir yaklaşımla aktarılmaktadır. Luka ve postacı, tren yolu üzerinde kendi yaptıkları arabadan bozma bir araçla ilerlerken, ray üzerinde bir eşeğin durduğunu fark edince zorlukla aracı

durdururlar. Luka araçtan iner, eşegi raydan itekleyerek uzaklaştırmaya çalışır. Postacı, eşegi tanımaktadır ve Luka'ya “*Bu işe yaramaz. Sihirli kelimeyi bilmiyorsun*” der. Luka'nın yanına gelir. Eşegin kulağına bir şeyler fısıldar ve “*Şimdi ıslık çal*” der. Luka, bandoda çaldığı ulusal bir müziği ıslıkla çalar. Eşek hareketlenir ve raydan uzaklaşır.

Filmin son sahnesinde ise aynı eşek figürü tekrar ortaya çıkmaktadır. Bu kez Luka, esir oğluyla takas yapılan Sabaha'yı kaybetmenin üzüntüsüyle drezin ile geldiği tünel çıkışında raylar üzerine yatarak trenin üzerinden geçmesini beklemektedir. Tren gelir ve birkaç metre ötede durur. Luka dönüp baktığında eşegin ray üzerinde bulunduğunu, trenin bu nedenle durduğunu görür. Luka kalkar ve eşege coşkuyla sarılır. Devamında ise Luka ve Sabaha'yı eşek üzerinde mutlu bir şekilde tünelden çıkarken görürüz.

Yönetmenin, acı çeken inatçı bir eşek figürü üzerinden taraflar arası inatlaşmayla ve çatışmayla çözümün mümkün olmayacağına yönelik net bir eleştirisi bulunmaktadır. Yönetmen, tasavvur ettiği çözüm yolunun ise tarafların karşılıklı anlayışa dayalı bir uzlaşmayla, yine ulusal birlik içinde sağlanabileceğini; Luka'nın ıslıkla çaldığı ulusal ezgiyle harekete geçen inatçı eşek figürü ile sembolize etmiştir. Bu mesaj aslında sonu belli olan bir hikâyenin yeniden yaratıldığı dünyaya ait bir “keşke”dir.

Eşek figürünün son sahnede Luka'nın hayatını inadı nedeniyle kurtarması da bir bakıma ulusal birlik içerisinde dağılmaya karşı gösterilmesi gereken bir dirençle, geçmişte sorunların çözülme olasılığının da bulunduğunu betimlemektedir. Luka ve Sabaha'nın eşek üzerinde tünelden çıkış sahnesi bütün bu karakterlerin taşıdığı sembolik anlamlar açısından uzlaşmayı, ulusal birliği ve nostaljinin barındırdığı diğer unsurları da ifade etmektedir. Ancak bu isteğin gerçekleşmesi mümkün değildir. Filmin çekildiği dönemde Yugoslavya çoktan dağılmıştır. Bu yaklaşım, filmin nostalji karakterini tam olarak ortaya çıkarmaktadır.

**Şekil-68: Postacı'nın Eşeğin Kulağına Sihirli Kelimeyi Söylemesi**



Boyer ve Wertsch'in söylediği gibi tarihsel olayların çoğunun sebebi travmatik değişimlerdir. Bu süreçte yaşanan savaşlar, acılara, kayıplara ve yeni bir düzenin oluşmasına sebep olur. Bu yeni düzen, eski düşünce ve düzene bağlı kalanlar için sarsıcı niteliktedir. (Boyer ve Wertsch, 2015, s. 222). Bu bağlamda, film bir ülkenin çöküş sürecinde ve yeni sınırların olduğu bir zaman diliminde geçmekte, bu yönüyle filmdeki karakterlerin, yeni düzeni kabullenme zorluğu içerisinde travmatik vakalar haline gelmektedir. Filmde Luka ve diğer karakterlerin, tünelin açılışını yaptıkları sırada, tünelin içinde Sırbistan sınırı olduğunu, ironik bir şekilde konuşurlar. Belediye başkanının *“Hey kardeşim, burada sınır olmayacak değil mi?”* sorusuna, eşinin eliyle rayları göstererek, şaşkın ve mizahi bir ifadeyle *“burada sınır görüyor musunuz?”* cevabı, bu gerçeği kabullenememe, eski düşüncelere bağlı kalma ve travmayı ortaya koyan ironik bir durumdur. Bu sahne ile travmaların eski yaşamlara ve kimliğe etki ederek bir daha asla eski duruma gelemeyecek bir iz bırakmaktadır.

Başlangıçta önemsenmeyen hadiselerin, sonrasında nasıl bir travmaya dönüşebileceğini göstermesi açısından üç gencin tünel içindeki yaşadıkları olay buna örnektir. Milos ve iki arkadaşının tünelde eğlenceyle başlayan silahla şakalaşma sahnesinde, onura dokunan cümlelerin sarf edilmesiyle durum ciddileşir. Silahların

patlamasıyla suratlar asılır ve ortam gerginleşir. Yönetmen, bu sahnede Yugoslavya'da ki hassas duruma atıfla, ciddiye alınmayan ve basit tedbirlerle önlenebilir zannedilen olayların, tarafların hassasiyetlerine dokunduğunu ve bir anda travmalara dönüşebildiğini ifade etmektedir. Yugoslavya da sokak çatışmalarıyla başlayan olayların sonucunda, ülkenin bir çöküşe doğru gideceği de öngörülememişti.

Bir başka sahnede, Yugoslavya'daki çatışma haberlerinin televizyon da verildiği sırada, Luka'nın hiddetle televizyonu kapıp pencereden dışarı atması ve sonrasında tüfekte televizyona ateş etmesi, yaşanan travmanın bir yansımasıdır. Ancak Luka, yaşanan olaylara karşı olduğu kadar, televizyona ateş etmesi ile mevcut savaşa karşı da bir savaş başlatmaktadır. Bu travmatik sahne, mevcut düzeni ve yeni kimliğin reddedilmesiyle birlikte, eski günlere dönme arzusunun da bir ifadesidir.

Yugoslavya da çatışmalar sürmekte ve ülke çöküşe doğru gitmektedir. Filipovic ulaşım açılan tünel ve tren yolu üzerinden petrol ve sigara kaçakçılığını planlamaktadır. Bu ulaşım imkânı kapitalist Filipovic'i neşelendirir. Ancak gelenekçi Luka iç savaşın ve oğlunu esir vermenin acısını çekmektedir. Bir gece Filipovic, işbirlikçi Sırp askerlerle birlikte ilerleyen tren üzerinde eğlenmektedir. Bu sahne, Luka'da içsel bir travmaya neden olur ve tüneli kapatır. Sadece kendi çıkarını düşünen Filipovic'in, menfaatlerine engel olan Yüzbaşı Aleksic'i öldürmeyi istediğini öğrenen Luka ve Yüzbaşı, Filipovic'i öldürmeye karar verir. Filipovic, işçileriyle birlikte kapanan tüneli açmaktadır. Luka, Yüzbaşı ve silahlı askerleri Filipovic'i bir tepeden izlemektedir. Filipovic, uydu telefonu ile bir kadınla eğlenirken tünelin içine girer. Bu sırada Luka ve askerler tarafından tünele atılan bazuka mermisiyle Filipovic öldürülür. Tünel tekrar kapanır.

Yönetmen, kapitalizmi ve modernizmi temsil eden Filipovic'i, savaş ve çözülme istemeyen, geleneklere bağlı Luka ve Yüzbaşı'ya öldürtmekle, esasen Yugoslav gelenekçilerine modern kapitalizmi ezdirmektedir. Filmde Sırbistan sınırı olan tünel, filmin başlarında taraflar arası ulaşım ve ülkenin birliğini temsil etmekle

birlikte, devamında kapitalizmi ve çıkarları da simgelemektedir. Bu bakımdan bu sahnenin tünel içerisinde kurgulanmış olması birçok ögeyi barındırması nedeniyle Yugo-Nostalji açısından oldukça anlamlıdır. Bu anlatım, yönetmenin modern kapitalizme karşı geliştirdiği bir düşünsel nostaljisi olduğu kadar, kendi içsel travmasının bu sahne üzerinden bir yansıması olduğu da anlaşılmaktadır.

**Şekil-69: Luka, Yüzbaşı Aleksic ve Askerleri Filipovic'i İzlerken**



Filmin bütünü içerisinde, iç içe geçmiş birçok kavramın metaforik öğelerle aynı anda anlatıldığı da görülmektedir;

Çatışmaların henüz başladığı ve tarafların kendi askeri birliklerini hazırladığı dönemde, Sırp askeri konvoyu dağ yolundan ilerlemektedir. Çekilen bir top namlusunun ucuna konmuş beyaz bir güvercin görülür. Kamera, bu sahne de güvercine odaklanır. Çekili top namlusu ucundaki beyaz güvercin savaş-barış çelişkisini gösterdiği gibi, yönetmenin savaş yerine barış özlemini de ifade etmektedir. Bir başka açıdan ise, beyaz güvercin ile barış içindeki Yugoslavya simgelenmekte ve çatışma (top atışı) başladığında, Yugoslav birliğinin dağılacakını ifade etmektedir. Bütün bunların yanında, Sırp tarafının ayrılmak için değil, barışı yeniden kurmak için savaşa hazırlandığı mesajı da verilmektedir. Sırp kesiminin, barışçıl yaklaşımda olduğu anlatılarak filmin nostalji dünyası yeniden kurulmuştur.

Bir sahnede, bir kedinin bir güvercini ısırmasını, bir köpeğin kediye saldırmasını görürüz. Milos, Luka'ya *“büyük balık küçük balığı yer”* diye seslenir. Bu anlatım bir anlamda Yugoslavya'nın çöküşüne sebep olan kapitalizm ile ilişkili dış etmenlere de bir vurgudur. Filmin sonuna yakın bir sahnede ise, Luka, Milos ve Jadranka bir atmacanın güvercini parçaladığını ve futbol topunun patlamış olduğunu görür. Bu ara anlatımlar, geri dönülemez olayların yaşandığını ifade eder. Ayrıca bu öğeler kapitalizmin, Yugo-Nostaljinin ve travmanın metaforu niteliğindedir.

Filmin sonlarına doğru, Luka her şeye rağmen öteki tarafı temsil eden silahla vurulmuş olan Sabaha'yı hayata döndürmeye çalışır. Devamında, esir takası sırasında Sabaha ile birlikte Bosna tarafına geçmek isteyen Luka'yı, Birleşmiş Milletler askerleri durdurur. Luka, Sabaha'ya ulaşmak için koşarken, karşısına serbest bırakılan oğlu Milos çıkar ve ona sarılır. Luka'nın Sabaha'ya kavuşmasını önce BM Barış Gücü askerleri, daha sonra serbest bırakılan askeri üniformalı oğlu Milos engellemiştir. Kavuşma mücadelesiyle başlayan sahne, geri dönülmez bir travmatik ayrılıkla sonlanmıştır. Bu sahnede, çözülmeye karşı direnci simgelediği açıklanan direnen eşek figürü de görülmektedir. Yönetmenin bu ayrılma sahnesine yerleştirdiği eşek figürü, gerçekte olmasını istediği Yugoslavya'nın birliğini betimlemektedir.

#### **Şekil-70: Filmin Mutlu Sonra Biten Tünel Sahnesi**



Gerçeklik kurgusu içerisinde, filmin son sahnesinde ayrılık olmasına rağmen, devamında, yönetmenin olmasını istediği bir katarsisle film tamamlanmıştır. Bu katarsis, daha önce söz edilen, Luka ve Sabaha'nın direnen eşek üzerinde tünelden çıktıkları sahnedir. Bu sahne özlemi sona erdiren filmin bütününe özetleyen, yönetmenin tasavvur ettiği Yugo-Nostaljik öğeleri betimleyen bir sahnedir.

Sonuç olarak “Bir Mucizedir Yaşamak” filmi, Yugoslavya'nın taşra yaşamı üzerinden, dağılma sürecindeki travmaları ve öncesindeki özlenen yaşamı ön planda tutan, görsel ve sözel metaforlarıyla, döneme ilişkin “keşkeler” üzerinden mesajlar veren, figürler ve karakterlere yüklenen alt anlamlar ve temsillerle Yugo-Nostalji bağlamında, Yugoslavya dönemini özlenen yanlarıyla olduğu kadar hatalarıyla da ortaya koyan bir Post-Yugoslav sineması klasiğidir. Filmde toplumun yaptığı hatalara yer verilirken, yaşanan hadiselerle sebep olan dış etkenler, kişiler ve hayvan figürleri üzerinden yapılan metafor ve metonimiler ile anlatılmıştır.

Bu bağlamda, toplumun olaylara yaklaşımı açısından yanlışları olduğu kadar, dış etkenlerin olaylardaki rolünün etkili bir şekilde anlatıldığı söylenebilir. Özellikle barışı sağlamada görev verilen BM Barış Gücünün, toplulukları ayırmadaki rolü, köprü sahnesi ile etkili bir şekilde verilmiştir. Sırpların dışındaki Yugoslav topluluğundan olan Hırvatlar ve Boşnaklar ise çeşitli benzetme ve çağrışımlarla filmin ötekisi konumuna itilmiştir. Luka ve Sabaha arasında yaşanan aşkın ise filmin mesajlarını vermede özdeşleştirici bir unsur olduğu görülmüştür. Filipovic karakteriyle ise toplumun içinden olan siyasi aktörlerin karışıklıklardaki rolü etkili bir biçimde verilmiştir. Eleştirel anlatıların dışında, Yugoslavya, coğrafi, kültürel ve etnik unsurları ve ikonografik öğeleri ile filmde gösterilerek, özlemi duyulan geçmiş izleyiciye hatırlatılmıştır. Tüm bu bulgular ışığında, filmin Yugo-Nostaljik öğeler barındıran bir anlatıya sahip olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

İnsanlık, tarihsel süreç içerisinde savaşlar, doğal afetler, ekonomik sorunlar, toplumsal olaylar, ideolojik çatışmalar, teknolojik gelişmeler ve diğer pek çok ulusal ve evrensel nedenle ağır krizlerle karşılaşmıştır. Bu durum, ülkelerin parçalanmasına, yeni ülkelerin kurulmasına, yeni toplulukların ortaya çıkmasına, toplulukların yok olmasına veya başkaca büyük toplumsal ve siyasi değişimlere yol açmıştır. Krizlere bağlı bu büyük değişimler, toplumlarda ve bireylerde çoğu zaman telafisi mümkün olmayacak yaralar açmış, belleklerde derin izler bırakmış, toplumsal ve bireysel travmaları oluşturmuştur. .

Balkan toplulukları da, bu derin yaralara, savaş ve acılarla dolu bir tarihi geçmişe sahiptir. Balkan topluluklarının yakın geçmişte yaşadığı en büyük travması şüphesiz yıllar süren bir iç savaş ve soykırımlar sonucunda Yugoslavya Federal Sosyalist Cumhuriyeti'nin dağılma hadisesidir. Bu olayların başlangıcı ise temelde, kristal küre olarak tanımlanan Yugoslavya'nın unutulmaz lideri Tito'nun ölmesine yakın dönemde başlayan ekonomik sıkıntılar, ölümüyle birlikte yaşanan etnik, politik ve dinsel çatışmalar ile uluslararası etkilerdir. Toplamlar, bu travmaları kendi toplumsal belleklerinden silecek veya etkilerini hafifletecek çeşitli yöntemleri tarih boyunca denemiş ve denemeye de devam etmektedir. Toplamların yaşadığı travmaların etkilerini ortadan kaldırmak oldukça zor bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki toplamlar, yaşanan bu travmalar sonucunda, geride birçok güzel anıyı, yaşantıyı, kültürü ve alışkanlıkları da geride bırakmak durumunda kalmıştır. Dolayısıyla toplamlar ve bireyler, yeni kurulan düzenin oluşturduğu yeni ve değişen koşullar altında, geride bıraktıkları iyi ya da kötü geçmişlerini “özlem” duygusuyla hatırlama davranışına yönelmişlerdir. Bu hatırlama davranışı ise “nostaljik” birey ve toplulukları ortaya çıkarmıştır.

Yıkımın ve sonucunda yeni bir düzenin oluştuğu her durumda, ortaya çıkan “nostaljik” bireyler, toplumun, kültürün, alışkanlıkların ve ideolojinin şekillendirdiği bir geçmişini sürekli hatırlayarak, melankolik ruh hallerini sürdürmeye devam etmişlerdir. Bu hatırlama durumunda, travmalarla yüzleşmekten kaçınılmakta

birlikte, geçmişle olan savaş da sürdürülmektedir. Travmalarla yüzleşilmemesi, toplumsal yaraların kapanmamasına sebep olduğu gibi, yeni çatışmaların çıkmasına da zemin hazırlayan tehlikeli bir silah durumundadır. Bu silahı etkisiz hale getirmek ve geçmişle barışmak için, nostaljik dünyadaki travmalarla yüzleşmek ve bunu kabullenmek gerektiği temel bir tespittir. Sinema ise, travmalarla yüzleşmeyi ve kabullenmeyi gerçekleştirebilecek elverişli bir araç konumundadır.

Ancak, sinema ile inşa edilen “nostaljik” dünya, onu inşa edenin belleğinde yer aldığı şekliyle inşa edilmektedir. Bu bakımdan geçmişin inşası sırasında bir takım kurgusal müdahalelerin varlığı söz konusudur. Bu kurgusal müdahaleler, filmleri çekenlerin göstermek istediği olaylar zinciridir. Gösterilen şeyler ise, bireyin, kültürel, etnik, dini, ideolojik ve diğer faktörler açısından bulunduğu konuma da işaret etmektedir. Dolayısıyla tarihi ve nostaljik bir anlatımda, o filmi çekenlerin düşünceleri ve yaklaşımları da açığa çıkmaktadır. Travmaları toplumla yüzleştiren, tarihsel düzlemde bir takım değişiklikler “hatırlandığı” şekliyle yapılabilmektedir. Öyle ki incelenen üç filmde de yönetmenin bakış açısıyla, belli kesimlerin farklı yerlere konumlandırıldığı görülmektedir. Dolayısıyla bu tür filmlerin, tam anlamıyla objektif bir tutumla anlatım sergilemesi beklenen bir durum değildir. En masum düşünceler bile bellekte “hatırlandığı” ya da “hatırlanmak istendiği” şekliyle açığa çıkmaktadır.

Nostalji anlatılarında travmalarla yüzleşilirken, genellikle taraf olan topluluğa yöneltilecek suçlamalardan kaçınıldığı görülmektedir. İncelenen bu üç filmin nostalji değil, Yugo-Nostaljik anlatı olarak sınıflandırılmasının sebeplerinden birisi de budur. Çünkü Emir Kusturica’nın incelenen filmlerinde, bir “dış düşman” algısı yaratılırken, aynı zamanda “kendinden olana”da bir takım eleştiriler yer almaktadır. Bu eleştiriler ise temelde toplumun farkında olmadan yaptığı hatalar, kişisel çıkarlar gibi mesajlardır. Toplumdaki sıradan insanlara bir takım açık eleştiriler yöneltirken, tarihi şahsiyetler ve siyasetçilere ise örtük ama sert eleştiriler yöneltildiği görülmektedir. Bu örtük anlatının sebebinin ise öncelikle baskıcı yönetimler ve toplumun tanıdığı şahsiyetlere doğrudan bir eleştiride bulunamama durumu olduğu düşünülmektedir.

Yugo-Nostaljik anlatının nostaljik anlatıdan ayrıldığı noktada burasıdır. Yugo-Nostalji'de özlem duyulan bir Yugoslavya vardır. Ancak, ülkenin dağılmasına sebep olan her etken, her kişi, her kurum, her oluşum, bir şekilde filmlerde eleştirilerden nasibini almaktadır. Bu eleştiriler yapılırken, Yugo-Nostaljik anlatı içerisinde, izleyicinin mesajları benimsemesini ve filmdeki karakterlerle özdeşleşmesini sağlayacak, insanların alışık olduğu aşk ve kahramanlık gibi tematik olaylara da yer verildiği görülmektedir. İlk bakışta filmin ana olay örgüsüne ait olduğu düşünülen bu mizansenlerin, detaylı inceleme sonucunda bir takım alt mesajlar barındırdığı ortaya çıkmıştır. Yugo-Nostaljik dünyada acı ve sevinç oldukça iç içedir. Bu iç içelik filmin sonunda ortaya çıkan acıyla değil, film boyunca iç içe olan acı ve sevinçle ortaya çıkmaktadır. Bu sevinçli ve acı dolu olaylar ise Yugoslavya'nın ikonografik nesneleri ve diğer unsurlarıyla bezelidir.

Yugo-Nostaljik anlatı, Yugoslavya'da yitirmeye ve dağılmaya doğru giden bir sürecin hissedilmeye başlandığı, yaşanan acıların hala taze olduğu ve yaşanmaya devam ettiği dönemlerde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu durum Tito ile doğrudan ilişkilidir. Çünkü Yugoslavya'nın çok etnisiteli toplumunun bir gün dağılacağı ve onu sadece Tito'nun ayakta tuttuğu bilinen bir durumdur. Bu durumu bizzat Tito'nun kendisi "*Ülkemiz kristal bir küredir. Ben Josip Broz Tito, bu küreyi ellerimle tutarak değil alttan nefesimle üfleyerek havada tutuyorum. Umarım nefesim tükendiğinde birisi bu görevi devralır. Yoksa kristal küre yere düşer ve tuz buz olur* (Aktaran: Arap ve Bayün, 2014, s. 1)." şeklinde ifade etmiştir. Tito'nun ölümü hadisesi de bu anlamda Balkan toplumunda bir travmaya sebep olmuştur. Bu andan itibaren toplum, ülkenin dağılmasını bekler hale gelmiştir. "Dolly Bell'i Anımsıyor musun?" filmi izleyiciye bu konumdan seslenmektedir. Yugoslavya dağılmamıştır ancak, Yugoslavya ile bütünleşik lider Tito, filmin çekiminden bir yıl önce ölmüştür. Toplum tarafından bir amir, bir baba olarak görülen Tito'nun ölümü, Yugoslavya'nın sonunu hazırlayan en önemli etkidir. Nitekim filmde yer alan babanın ölümü, komünist sistemin çöküşüne dair mesajların bu yaklaşımı desteklediği görülmektedir. Bu bakımdan, Yugoslavya henüz dağılmamış, ancak çözümler başlamış, anlayışlar

değişmiş, endişeli bir beklenti içerisine çoktan girilmiş ve bu da toplumu iç savaşa adım adım yaklaştırmıştır.

Kusturica'nın “Dolly Bell'i Anımsıyor musun?” filminde travmatik olaylara ait görüşler yer alırken, travmatik olayların görüntülerine yer verilmemektedir. Anlatıda Yugoslav Komünist sisteminde ki çözümler etken olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak “Yeraltı” ve “Bir Mucizedir Yaşamak” filmlerinde görüşler ile birlikte, şiddet olaylarına ve görüntülere de yer verilmektedir. Bunun temel sebebi, her iki filmin de çekildiği dönemdeki mevcut somut olaylar ve durumlardır. “Yeraltı” ve “Bir Mucizedir Yaşamak” filmlerinde, toplumun kirli geçmişi, sıradan olaylarda, kutlamalarda ve sohbetlerde dahi kendini göstermektedir.

İncelenen filmlerde, Yugoslavya travması ile açık ve örtük eleştirilerle, şiddetli duygular ve coşku havasıyla birlikte yüzleşilen bir anlatı yapılmaktadır.

“Bir Mucizedir Yaşamak” filmi, genel olarak nostaljik ve travmatik unsurlar ile harmanlanmış ve dramatik fakat bir o kadar da eğlenceli bir anlatıya sahiptir. Film nostalji unsurlarına yer verirken, bir yandan çeşitli karakter temsilleri ile doğu-batı, öteki-biz, şehirli-taşralı arasındaki karşıtlıkları ortaya koyarak, göstergelerle ve olaylarla politik eleştirilerini ve tespitlerini yapmaktadır. Bu eleştirileri yaparken, Tito ve Tito döneminden çok fazla söz edilmemesi, yönetmenin travmatik belleğinin bastırılmış olduğuna da bir işaret oluşturmaktadır.

“Yeraltı” filmi ise Tito ve Tito dönemini ön planda tutan bir konumdan seslenmektedir. Tito doğrudan eleştirilmemekle birlikte, bazı göndermeler filmde yer almaktadır. Doğu-batı ve öteki-biz arasındaki karşıtlık bu filmde de yer almaktadır. Film genel olarak nostaljik ve travmatik unsurların yer aldığı çatışmanın hakim olduğu bir atmosfere sahiptir. “Yeraltı” filminde sığağı sığağına yeni yaşanmış bir travmanın kabullenilerek yasının tutulduğu görülmektedir. Yugoslavya'ya has eğlence ve şamata ortamının ve acının içiçe geçmişliği bu filmde belirgin bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Siyasi eleştirinin çoğunlukla yer alması, filmin çekildiği dönem olan iç savaş şartları altında anlam kazanmaktadır. “Yeraltı” filmi temel

olarak iç savaşa ve sonucunda Yugoslavya'nın parçalanmasına neden olan veya destekleyen güçler, topluluk, kişi ya da kurumları belirgin hale getirmektedir. Bunu yaparken de travmatik olaylara yer verilerek ortaya çıkan sonuçla barışık olunması mesajı verildiği söylenebilir. Bu mesajlar ise “tematik görenekler” olarak adlandırılan anlatıyla, izleyicinin özdeşleşmesini sağlayan öğeler ile aktarılmaktadır. Aynı anlatım tarzı “Bir Mucizedir Yaşamak” filminde de görünür durumdadır.

“Dolly Bell’i Anımsıyor musun?” filmi diğer filmlerde yapılan anlatımdan çok daha örtük bir biçimde eleştirilerin yer aldığı Yugo-Nostaljik bir dünyaya ışık tutmaktadır. Çekildiği dönem itibariyle otoriter ve baskıcı bir yönetimin varlığı, eleştirilerini örtük bir dil üzerinden yapmasına sebep olmaktadır. Yugo-Nostaljik anlatıya ve travmalara yer verirken diğer iki filminden farklı olarak şamata ve eğlence ortamının daha az olduğu komünist bir atmosferden izleyiciye seslenmektedir. Ancak müzikal unsurlar yine de belirgin bir şekilde görülmektedir. Kusturica'nın ilk filmi olması nedeniyle, diğer filmlerinde yer alan ikonografik unsurlar, daha az olsa da bu film de bütünüyle yer almaktadır. Yugoslav insanına ait kültürel değerler, ritüeller ve adetler, müzikal ve görsel unsurlar “Dolly Bell’i Anımsıyor musun?” filminde de bulunmaktadır. Filmin anlatısında, Komünist sistemin ayakta tutulabilmesi için öneriler yer alırken, bir yandan sistemin sonuna geldiği mesajı da belirgin durumdadır.

Tüm bu inceleme ve açıklamalar kapsamında, “Dolly Bell’i Anımsıyor musun?”, “Yeraltı” ve “Bir Mucizedir Yaşamak” filmleri, Yugo-Nostalji ve Travma anlatılarının güçlü bir biçimde yer aldığı nostaljik bir dünyadan izleyiciye başarıyla aktarıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Ulaşılan sonuçlar kapsamında, Yugo-Nostalji alanında yapılacak yeni çalışmalara katkı sunması açısından önerilerde bulunmak gerekli görülmüştür. Yugo-Nostalji kavramı, özünde, dağılan Yugoslavya'ya duyulan özlem bağlamında ele alınmakla birlikte, Yugoslavyanın dağılmasından önce çekilen filmlerde de Yugo-Nostalji unsurlarını görmenin mümkün olduğu, incelemiden elde edilen bir sonuç olarak ortaya çıkmaktadır. Çalışmanın örnekleminde yer alan, “Dolly Bell’i

Anımsıyor musun?” filmi, YSFC’nin henüz dağılmadığı ancak Tito’nun öldüğü bir dönemde çekilmiştir. Bu bakımdan Tito’nun ölümü ve gelişen olaylarla birlikte, ülkenin geleceğine yönelik toplumun yitirmeye başladığı ve yitirdiği değerlerin, kaygıların ve algıların Yugo-Nostalji kavramını da şekillendirdiği ve filmlere konu edildiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, Yugo-Nostalji üzerine yapılacak çalışmalarda seçilecek örneklemde, Yugoslavya’nın dağılmasından önceki filmlere de yer verilmesi, bu kavramın işleniş biçiminin dönemsel olarak ortaya konulması açısından etkili olacaktır.

Tarihsel gelişim sürecinde gözükten odur ki, Tito’lu yılların sonlarına doğru toplumun zihninde Yugoslavya’nın bir gün dağılacağı düşüncesi belirmeye başlamış, Tito’nun ölümü ile bu düşünce belirginlik kazanmış, pek çok medya ve sanat yapımına yansımıştır. Bu yapıtlardan biri ise “Dolly Bell’i Anımsıyor musun?” filmi olmuştur. Bu bakımdan Yugo-Nostalji kavramının, sadece Yugoslavya’nın dağılmasından sonraki dönemde yapılan filmlerde değil, Tito’nun ölümüne kadar geriye giden dönemdeki çalışmalarda da incelenmesinin alana katkı sağlaması açısından gerekli olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Bu bağlamda, Post-Yugoslav sinemasının YSFC dönemine ait olayları vurgulayan ve dağılan milletlerin çektiği filmler olarak tanımlansa da, Tito’nun ölümünden sonra konularını Yugoslavya’nın oluşturduğu ve Yugo-Nostalji unsurlarını barındıran bazı filmlerin de Post-Yugoslav Sineması’na dâhil edilip edilmeyeceği konusunun tartışılmasını da gerekli kılmaktadır. Yugoslavya’nın YSFC olduğu dönem, Yugoslav halkları tarafından da büyük oranla Tito dönemi olarak görülmekte ve Tito’nun ölümünün YSFC’nin adeta ölüm fermanı olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla, söz konusu filmlerin, YSFC’nin ortadan kalktığı tarihin esas alınmasının yanı sıra, sosyal ve siyasal gelişmeler ile dağılma süreci de dikkate alınarak kategorize edilip edilemeyeceği, tartışılması gereken bir konu olarak ortaya çıkmıştır.

Bir diğer öneri ise, Yugo-Nostalji kavramının başka yönetmen ve filmlerde de incelenmesi gerekliliğidir. Balkanlarda meydana gelen, büyük bir yıkım olan

Yugoslav iç savaşı, birçok yönetmenin üslup ve işlediği konuları etkilemiş ve bu konuda da pek çok hikâyenin kameraya alındığı bilinmektedir. Dolayısıyla, öncelikle Balkan sineması olmak üzere diğer sinema yapımlarında Yugo-Nostalji kavramının incelenmesi alana katkı sağlaması açısından elverişli olacaktır. Bu alanda yapılacak başka incelemeler ise filmler içerisinde yer alan başka temsillerin de ortaya çıkması açısından önemli olacaktır.



## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar (1. Baskı), Ankara: Phoenix Yayınları,
- Alkan, N. (1995). Dağılan Yugoslavya Mozağinde Bosna (1.Baskı), İstanbul: Beyan Yayınları.
- Antic, M. (2003). Living in the Shadow of the Bridge: IvoAndrić'sThe Bridge on the Drinaand Western Imaginings of Bosnia , Spaces of Identity, 3 (2). 7-17.
- AP. (2 Şubat 1988). Waldheim Panel Seeks Telegram. The New York Times, s. 2
- Arap, E., S. Bayün (2014). Josip Broz Tito. Hukuk Gündemi (2), 80-88.
- Aristoteles (1987). Poetika. (Çeviren: İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Asiltürk, C. T. (2008). Sinemada Diyalektik Kurgu. (1.Baskı). İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- Assman, J. (2015). Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik. (2.Baskı). (Çeviren: Ayşe Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aytekin, M. (2018). Sinemada Söylem ve İdeoloji: Samira Makhmalbaf Filmleri Üzerine Bir İnceleme. Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi 1 (1). 59-76.
- Azarkan, E. (2011). Slovenya, Hırvatistan ve Bosna'nın Bağımsızlık Mücadeleleri ve Yugoslavya'nın Dağılışı. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, 8 (2). 52-91
- Batı, G. F., Tunbul, N. (2020) Balkanlarda Yugoslavya'nın Dağılması ve Dayton Barış Antlaşması. UPA Strategic Affairs 1 (1), 73-84
- Bertellini, G. (2015). Emir Kusturica. (2.Baskı). Urbana: University of Illinois Press.
- Bora, T. (2018). Milliyetçiliğin Provokasyonu Yugoslavya (2. Baskı). İstanbul: Birikim Yayınları.

- Bora, T. (2018). Yeni Dünya Düzeni'nin Av Sahası Bosna-Hersek (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boyer, P., Wertsch, J. (2015). Zihinde ve Kültürde Bellek (Çeviren: Yonca Aşçı Dalar). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Boym, S. (2009). Nostaljinin Geleceği. (Çeviren: Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cassin, B. (2018). Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt. (Çeviren: Seçil Kıvrak). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Cerrahoğlu, Z. (2019). Sinemada Temsil Kurmak: Mustang (2015) Filmi Üzerine Bir İnceleme. SineFilozofi Dergisi, 2019 Özel Sayı 518-535
- Cevizci, A. (1999). Paradigma Felsefe Sözlüğü (3.Baskı). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çakmak, F., Bilişli, Y. (2018). İdeoloji, Söylem ve İletişim Çalışmalarında Ruth Wodak. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 19 (2), 99-124.
- Çomak, H., Ülger K. İ. (2011). Balkanlarda Siyasi İstikrar ve Geleceği (Rapor No:14). İstanbul: BİLGESAM.
- Dalar, M. (2008). Dayton Barış Antlaşması ve Bosna-Hersek'in Geleceği. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1 (16), 91-123.
- Demir, Ö., Çençen, N. (2015). Tarih Sinema Etkileşiminin Popüler Kültürdeki Yeri. Kafkas Eğitim Araştırmaları Dergisi, 2 (1), 13-18.
- Demirtaş Coşkun, B. (2010). Kosova'nın Bağımsızlığı ve Türk Dış Politikası (1990-2008). Uluslararası İlişkiler Dergisi, 7 (27), 51-86
- Deniz, K., Akmeşe, Z. (2015). Sinemada Toplumsal Eşitsizliklerin Temsili: "Çoğunluk" Filmi Örneği. Erciyes İletişim Dergisi "Akademia", 4 (1), 86-96.

- Dieckman, K. (1997). When Kusturica Was Away On Business. Film Comment. 33 (5). 44-49.
- Ece, A. (2009). Michel Foucault Düşüncesinde Söylem, Düzen ve Hakikat. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Emiroğlu, H., Çakır, M. F. (2008). Yugoslavya'nın Dağılması Sürecinde TransAtlantik Dış Politika Parametreleri. Avrasya Etüdları Dergisi, 1 (33), 83-112
- Erkılıç, H. (1997). Sinema ve İdeoloji 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir.
- Erkılıç, S. A. D. (2005). Kurmaca Filmler Üzerinden Sinema ve Tarih İlişkisine Bakış. Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, (2), 71-87
- Esen, H., Kayador, V. (2009). Yavuz Turgul Sinemasında Nostalji. Selçuk İletişim Dergisi, 6 (1), 154-171.
- Ferro, M. (1995). Sinema ve Tarih. (Çevirmen: Turhan Ilgaz ve Hülya Tufan). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Fiske, J. (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş. (Çevirmen: Süleyman İrvan). Ankara: Ark Kitapları.
- Foucault, M. (2017). Kelimeler ve Şeyler (6.Baskı). (Çevirmen: Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitapevi.
- Freud, S. (1986). Yaşamım ve Psikanaliz. (Çevirmen: Kamuran Şipal). İstanbul: Say Yayınevi.
- Freud, S. (2002). Metapsikoloji. Haz İlkesinin Ötesinde Ego ve İd ve Diğer Çalışmaları. (Çevirmen Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın). İstanbul: Payel Yayınevi.

- Garcon, M., Nosrati M. (2013). Horse Symbolism Review in Different Cultural Backgrounds. *International Journal of Economy, Management and Social Sciences*, 2 (1), 15-18.
- Gök, C. (2007). Sinema Ve Gerçeklik, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2), 112-123.
- Göker, N., Göker, G. (2014). Sinemada Alternatif Kadın Temsilleri: Stepford Kadınları, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24 (2), 221-237.
- Güncüler, M. (2019). Emir Kusturuca Sinemasında “Balkanlılık”, Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Güngör, S. (2001). Althusser'de İdeoloji Kavramı, *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 6 (2) 221-231
- Harp Akademileri Komutanlığı Yayınları (1995). Bosna-Hersek Gerçeği. İstanbul: Harp Akademileri Basımevi.
- Herman, J. L. (2007). Travma ve İyileşme: Şiddetin Sonuçları Ev İçi İstismardan Siyasi Teröre. (Çevirmen: Tamer Tosun). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Huntington, S. (2018). Medeniyetler Çatışması. (Çeviren: Murat Yılmaz). İstanbul: Vadi Yayınları
- Iordanova, D. (1998). Balkan Film Representations Since 1989: The Quest for Admissibility. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 18 (2), 263-280
- Iordanova, D. (2001). Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media, İngiltere: British Film Institute.
- Jameson, F. (1997). Postmodernism and Consumer Society. (Editör: P. Brooker ve W. Brooker). *Postmodern After Images: A Reader in Film, Television and Video*. London: Arnold, 22-30.

- Johnstone, D. (2004). Ahmakların Seferi, (Çeviren: Emre Ergüven ve Ergin Bulut), İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Jovic, D. (2001). The Disintegration of Yugoslavia A Critical Review of Explanatory Approaches, *European Journal of Social Theory*, 4 (1), 101-120
- Kaptanoğlu, C. (2009). Travma, Toplumsal Yas ve Bağışlama. *Birikim*, 1 (248), 32-36.
- Karaçay Arın, E. (2020). İdeoloji ve İdeolojik Eleştiri Paradoksunda Sinema. *Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya Ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, (6), 70-90.
- Kodal, T. (2014). Makedonya'nın Bağımsızlığı'nı Kazanması ve Türkiye. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 14 (29), 377-396.
- Makal, O. (2014). Sinemada Tarihin Görüntüsü (1.Baskı). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Mardin, Ş. (1992). İdeoloji (1.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Margalit, A. (2004). The Ethics of Memory (1.Baskı). Cambridge: Harvard University Press.
- Muzbeg, B., Çetin Erus, Z. (2019). SineFilozofi Dergisi, 2019 4 (8) 304-319.
- Palmberger, M. (2008). Nostalgia Matters: Nostalgia for Yugoslavia as Potential Vision for a Better Future. *Sociologija*, 50 (4), 355-370.
- Ryan, M. (2015). Sinema Politikaları: Söylem, Psikanaliz, İdeoloji. (Çevirmen: Hasan Erkılıç). *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 6 (2), 77-90
- Ryan, M., Kellner, D. (2016). Politik Kamera (3.Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Sancaktar, C. (2009). Yugoslavya’da Sosyalizmden Kapitalizme Geçiş: Özyönetim Uygulaması. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Scognamillo, G. (2003). Türk Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Slugan, M. (2011). Responses to Balkanism in Emir Kusturica's *Life is a Miracle*. *Studies in Eastern European Cinema*. 2 (1), 37- 47.
- Sönmez, S. (2012). Toplumsal Bellek ve Sinema: Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller. Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Sönmez, S. (2015). Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi. İstanbul: Metis Yayınları
- Suner, A. (2006). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis Yayınları
- Şafak, Y. (2010). Bosna Savaşı ve Yugoslavya’nın Parçalanması, Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Tindemans, L. (1998). Barışa Çağrı (1.Baskı). (Çevirmen: Özden Arıkan) İstanbul: Sabah Yayınları.
- Tomasevich, J. (2001). War and Revolution in Yugoslavia, 1941-1945: Occupation and Collaboration. California: Stanford University Press.
- Tosun, C. M. (2007). Marx'ın Egemen İdeoloji Anlayışı, FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi (3), 111-124.
- Türkmen Birlik, P. (2017). Michel Foucault’da Siyasal Bir Tercih Olarak ‘Dil’. *Mediterranean Journal of Humanities* 7 (1), 333-344.

- Ulusoy, M. F. (2020). Tarihçi Sinemayı Keşfediyor: Sinema, Tarihçiler Tarafından Nasıl Değerlendirilmeli? . *Intermedia International E-journal*, 7 (13), 402-410.
- Uysal, A. E. (2016). Post-Yugoslav Sinemada 1990 Sonrası Değişen Doğu-Batı Teması ve Yugo-Nostalji. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 1 (2), 116-129.
- Uzgel, İ. (1992). Sosyalizmden Ulusçuluğa: Yugoslavya'da Ulusçuluğun Yeniden Canlanması. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 47 (01), 217-244.
- Uzgel, İ. (2002). Balkanlarla İlişkiler. (Editör: Baskın Oran). *Türk Dış Politikası, Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler*. İstanbul: İletişim Yayınları, 481-523.
- Ülger, İ. K. (2003). *Yugoslavya Neden Parçalandı? (1.Baskı)*. İstanbul: Seçkin Yayıncılık.
- Ümer, E. (2019). Nostalji Perdesi Ve Geçmişi İcat Etmek, *SineFilozofi Dergisi*, 2019 Özel Sayı 585-604
- Yaren, Ö. (2014). Doğu Avrupa Sinemasında Post-Komünist Nostalji. *Sinecine*, 5 (1), 9-25.
- Yarovskaya, M. (1997). *Underground by Emir Kusturica and Pierre Spengler*. Film Quarterly 51 (2), 50 – 54.
- Yılmaz, E. (2012). Kant'ın Teorik ve Pratik Felsefesinde Hüküm ve Nesnellik, *Divan: Disiplinlerarası Çalışma Dergisi*, 17 (32), 97-127.
- Yılmaz, M. (2011). *Yugoslavya'nın Dağılması Ve Sırp Milliyetçiliği*, Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Wachtel, A. B. (2009) *Dünya Tarihinde Balkanlar*, (Çevirmen: Ali Cevat Akkoyunlu) İstanbul: Doğan Kitap.

### İnternet Kaynakları

Biyografi.info, (2020). Emir Kusturica Biyografisi, <https://www.biyografi.info/kisi/emir-kusturica>, Erişim Tarihi: 10 Ocak 2020.

Bursalı, A. (2016). Antik Roma'nın Kuruluş Efsanesi, <https://arkeofili.com/antik-romanin-kurulus-efsanesi>, Erişim Tarihi: 12 Ağustos 2021.

Deutsche Welle, (2006). Miloseviç Hücresinde Ölü Bulundu, <https://www.dw.com/tr/miloseviç-hücresinde-ölü-bulundu/a-2522284>, Erişim Tarihi: 13 Ekim 2020.

Dil Derneği, (2021). Temsil Kelime Anlamı, <http://www.dildernegi.org.tr/TR,274/turkce-sozluk-ara-bul.html>, Erişim Tarihi: 2 Kasım 2021.

Festival De Cannes. (1995). In Competition - Feature Films Underground, <https://www.festival-cannes.com/en/films/underground>, Erişim Tarihi: 24 Ekim 2021

Gül, K. (2019). Soykırım Suçlusu Karadzic Ömür Boyu Hapse Mahkûm Edildi, <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/soykirim-suclusu-karadzic-omur-boyu-hapse-mahkum-edildi/1423874>, Erişim Tarihi: 13 Ekim 2020.

İstrianet.org, (2021). Lili Marleen: the Song that Crossed all World War II Front Lines, <https://www.istrianet.org/istria/music/history-folklore/lili-marleen.htm>, Erişim Tarihi: 1 Kasım 2021.

MSB Harita Genel Müdürlüğü. (2019). Balkanlar Siyasi Haritası, <https://www.harita.gov.tr/uploads/files/products/balkanlar-siyasi-haritasi-118.jpg>, Erişim Tarihi: 23 Ekim 2021.

Popovic, M. (2020). Ethnic Composition Of Yugoslavia in 1991. <https://milosp.info/maps>, Erişim Tarihi: 15 Ekim 2020.

Saboviç, F. (2017). Yugoslavya'yı Bölen Tekmenin 25. Yıl Dönümü, <https://www.hurriyet.com.tr/yugoslavyayi-bolen-tekmenin-25-yildonumu-28995379>, Erişim Tarihi: 03 Ekim 2020.

Symbolismandmetaphor.com, (2021). Symbolism of Geese, <https://www.symbolismandmetaphor.com/goose-symbolism/>, Erişim Tarihi: 16 Eylül 2021.

Türbedar, E. (2010). Barışının 15. Yıldönümünde Bosna-Hersek: Dayton Barış Anlaşması'nın Neticelerinin Değerlendirmesi, [https://www.tepav.org.tr/upload/files/1292831752-6.Barisinin\\_15.\\_Yildonumunde\\_Bosna\\_Hersek.pdf](https://www.tepav.org.tr/upload/files/1292831752-6.Barisinin_15._Yildonumunde_Bosna_Hersek.pdf), Erişim Tarihi: 17 Mart 2020.

## **Filmler**

Benigni, R. (1997). Hayat Güzeldir. Sinema Filmi.

Grlic, R. (2006). Sınır Karakolu. Sinema Filmi

Koljević, S. (2004). Kırmızı Renkli Gri Kamyon. Sinema Filmi

Kusturica, E. (1981). Dolly Bell'i Anımsıyor musun? . Sinema Filmi.

Kusturica, E. (1995). Yeraltı. Sinema Filmi.

Kusturica, E. (2004). Bir Mucizedir Yaşamak. Sinema Filmi.

Markovic, G. (1992). Tito ve Ben. Sinema Filmi.

Zbanic, J. (2004). Esma'nın Sırrı. Sinema Filmi.