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

POST-YUGOSLAV SİNEMASINDA TRAVMA ANLATILARI: TOPLUMSAL HAFIZADA YUGOSLAVYA İÇ SAVAŞI'NIN FİLMLERE YANSIMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Akın TUNÇ

KOCAELİ 2020

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

POST-YUGOSLAV SİNEMASINDA TRAVMA ANLATILARI: TOPLUMSAL HAFIZADA YUGOSLAVYA İÇ SAVAŞI'NIN FİLMLERE YANSIMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Akın TUNÇ

Danışman: Dr.Öğr.Üyesi Özgür VELİOĞLU METİN

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu ve Karar No: 29.07.2020/18

KOCAELİ 2020

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER I
ÖNSÖZ V
ÖZET VI
ABSTRACT VII
GİRİŞ 1
Araştırmanın Çerçevesi 5
Araştırmanın Problemi 5
Araştırmanın Amacı 5
Araştırmanın Önemi 6
Araştırmanın Sınırlılıkları 6
Araştırma Soruları 7
BİRİNCİ BÖLÜM 8
1. TARİH BOYUNCA YUGOSLAVYA 8
1.1 YUGOSLAVYA ÖNCESİ GÜNEY SLAVLARI 8
1.1.1 Slavların Balkanlar'a Gelişi 8
1.1.2 Osmanlı Egemenliğinde Güney Slavları 10
1.1.3 Avusturya-Macaristan Egemenliğinde Güney Slavları 18
1.1.3.1 Saraybosna Suikastı ve I. Dünya Savaşı'nın Başlaması 23
1.2 SIRP-HIRVAT-SLOVEN KRALLIĞI (I. YUGOSLAVYA) 27
1.2.1 II. Dünya Savaşı ve Yugoslavya İç Savaşı 39
1.3 YUGOSLAVYA SOSYALİST FEDERAL CUMHURİYETİ (II. YUGOSLAVYA) 45
1.3.1 Tito Sonrası Yugoslavya: Etnik Milliyetçilik ve Ulus Sorunu 54
1.4 YUGOSLAVYA'NIN DAĞILMASI 58
1.4.1 Parçalanmış Bir Ülke: Bosna-Hersek 70
1.4.2 Savaş Sonrası Sırpların Ulus-Devlet Arayışı: Üçüncü Yugoslavya, Sırbistan-Karadağ, Sırbistan Cumhuriyeti 73
İKİNCİ BÖLÜM 75
2. TRAVMA, BELLEK, SİNEMA VE POST YUGOSLAV SİNEMASI 75
2.1 TRAVMA KAVRAMININ PSİKOLOJİK VE SOSYOLOJİK BOYUTLARI 75
2.1.1 Savaş Sonrasında Görülen Travma Sonrası Stres Bozukluğu 78
2.1.2 Psikanalizde Travmatik Anıların Ortaya Çıkarılması ve İyileşme Süreci 81

2.1.3 Kültürel Travma ve Toplumsal Travma Kavramları 86
2.2 BELLEK KAVRAMINA İLİŞKİN KURAMSAL YAKLAŞIMLAR 88
2.2.1 Tarih Bilinci ve Bellek İlişkisi 92
2.2.2 Kolektif Bellek 98
2.2.3 Travmaların Onarımında Belleğin Sorumlulukları: Tanıklık, Hatırlamak ve Geçmişle Hesaplaşmak 103
2.3. TOPLUMSAL TRAVMALARIN GERÇEKÇİ AKTARIMINDA KOLEKTİF BELLEK ARACI OLARAK SİNEMA VE POST-YUGOSLAV SİNEMASI 112
2.3.1 Sinemada Gerçekliğin Temsiline Dair Yaklaşımlar 114
2.3.1.1 Siegfried Kracauer ve Sinemada Gerçekçilik 120
2.3.3 Sinemada Savaş ve Toplumsal Travma Anlatıları 126
2.3.4 Yugoslavya ve Sinema: Partizan Filmleri, Kara Dalga Akımı, Prag Okulu 131
2.3.5 Post-Yugoslav Sineması 142
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 155
3. POST-YUGOSLAV SİNEMASINDA SAVAŞ TRAVMALARININ SOSYOLOJİK ÇÖZÜMLEMESİ 155
3.1. Çözümlemenin Evreni ve Örneklemi 155
3.2 Çözümlemenin Yöntemi 156
3.3 Bulgular ve Yorum 159
3.3.1 Sırbistan Sineması Örneklerinin Sosyolojik Çözümlemesi 159
3.3.1.1 Lepa Sela Lepo Gore Filminin Sosyolojik Çözümlemesi 159
3.3.1.1.1 Filmin Künyesi 159
3.3.1.1.1.1 Filmin Konusu 160
3.3.1.1.1.2 Filmin Özeti 160
3.3.1.1.1.3 Filmdeki Karakterler 161
3.3.1.1.2 Film Bulguları 162
3.3.1.1.2.1 Yabancılaşma Açısından Film Bulguları 163
3.3.1.1.2.2 Etnik Kimlikler Açısından Film Bulguları 164
3.3.1.1.2.3 Kültür Açısından Film Bulguları 168
3.3.1.1.2.4 Şiddet Açısından Film Bulguları 172
3.3.1.1.2.5 Tanıklık Açısından Film Bulguları 174
3.3.1.1.3 Genel Değerlendirme 174
3.3.1.2 Krugovi Filminin Sosyolojik Çözümlemesi 175
3.3.1.2.1 Filmin Künyesi 175

3.3.1.2.1.1 Filmin Konusu 176
3.3.1.2.1.2 Filmin Özeti 176
3.3.1.2.1.3 Filmdeki Karakterler 177
3.3.1.2.2 Film Bulguları 179
3.3.1.2.2.1 Yabancılaşma Açısından Film Bulguları 179
3.3.1.2.2.2 Etnik Kimlikler Açısından Film Bulguları 181
3.3.1.2.2.3 Kültür Açısından Film Bulguları 181
3.3.1.2.2.4 Şiddet Açısından Film Bulguları 181
3.3.1.2.2.5 Tanıklık Açısından Film Bulguları 182
3.3.1.2.3 Genel Değerlendirme 182
3.3.1.3 Bure Baruta Filminin Sosyolojik Çözümlemesi 183
3.3.1.3.1 Filmin Künyesi 183
3.3.1.3.1.1 Filmin Konusu 183
3.3.1.3.1.2 Filmin Özeti 183
3.3.1.3.1.3 Filmdeki Karakterler 185
3.3.1.3.2 Film Bulguları 186
3.3.1.3.2.1 Yabancılaşma Açısından Film Bulguları 186
3.3.1.3.2.2 Etnik Kimlikler Açısından Film Bulguları 188
3.3.1.3.2.3 Kültür Açısından Film Bulguları 191
3.3.1.3.2.4 Şiddet Açısından Film Bulguları 191
3.3.1.3.2.5 Tanıklık Açısından Film Bulguları 194
3.3.1.3.3 Genel Değerlendirme 195
3.3.2 Bosna-Hersek Sineması Örneklerinin Sosyolojik Çözümlemesi 195
3.3.2.1 Savrşeni Krug Filminin Sosyolojik Çözümlemesi 195
3.3.2.1.1 Filmin Künyesi 195
3.3.2.1.1.1 Filmin Konusu 196
3.3.2.1.1.2 Filmin Özeti 196
3.3.2.1.1.3 Filmdeki Karakterler 197
3.3.2.1.2 Film Bulguları 198
3.3.2.1.2.1 Yabancılaşma Açısından Film Bulguları 198
3.3.2.1.2.2 Etnik Kimlikler Açısından Film Bulguları 199
3.3.2.1.2.3 Kültür Açısından Film Bulguları 201
3.3.2.1.2.4 Şiddet Açısından Film Bulguları 203

3.3.2.1.2.5 Tanıklık Açısından Film Bulguları 206
3.3.2.1.3 Genel Değerlendirme 206
3.3.2.2 Grbavica Filminin Sosyolojik Çözümlemesi 208
3.3.2.2.1 Filmin Künyesi 208
3.3.2.2.1.1 Filmin Konusu 208
3.3.2.2.1.2 Filmin Özeti 208
3.3.2.2.1.3 Filmdeki Karakterler 209
3.3.2.2.2 Film Bulguları 210
3.3.2.2.2.1 Yabancılaşma Açısından Film Bulguları 210
3.3.2.2.2.2 Etnik Kimlikler Açısından Film Bulguları 213
3.3.2.2.2.3 Kültür Açısından Film Bulguları 214
3.3.2.2.2.4 Şiddet Açısından Film Bulguları 216
3.3.2.2.2.5 Tanıklık Açısından Film Bulguları 218
3.3.2.2.3 Genel Değerlendirme 219
3.3.2.3 No Man's Land Filminin Sosyolojik Çözümlemesi 220
3.3.2.3.1 Filmin Künyesi 220
3.3.2.3.1.1 Filmin Konusu 221
3.3.2.3.1.2 Filmin Özeti 221
3.3.2.3.1.3 Filmdeki Karakterler 222
3.3.2.3.2 Film Bulguları 222
3.3.2.3.2.1 Yabancılaşma Açısından Film Bulguları 223
3.3.2.3.2.2 Etnik Kimlikler Açısından Film Bulguları 224
3.3.2.3.2.3 Kültür Açısından Film Bulguları 229
3.3.2.3.2.4 Şiddet Açısından Film Bulguları 230
3.3.2.3.2.5 Tanıklık Açısından Film Bulguları 231
3.3.2.3.3 Genel Değerlendirme 232
SONUÇ ve TARTIŞMA 234
KAYNAKÇA 246

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, Balkan kökenli olmam itibariyle Balkan coğrafyasına, kültürlerine ve sonuç olarak Yugoslavya'ya duyduğum yakın ilginin bir sonucudur. Yugoslavya'da yaşanan savaşların, ülkenin parçalanmasının sinemadaki karşılıklarının ne olduğu sorusuyla çıktığım yolda, Yugoslavya'ya olan ilgimi sinema ile birleştirdim. Savaşın korkunç yüzüyle karşıma çıkan gerçekler insanlığa olan umudumu azalttıkça devreye sinemanın iyileştirici gücü ve her şeye rağmen birlikte yaşamaya olan inanç girdi. Çalışmanın başından sonuna kadar bu karşıtlık benimle birlikte oldu.

Bu süreçte çalışmanın amacını ve önemini de doğrular nitelikte arkadaşlıklar elde ettim. Eski Yugoslavya ülkelerinden Sırp, Boşnak ve Hırvat arkadaşlar, bana hem araştırma sürecinde yardımcı oldular hem de yaşanan büyük travmalara ve acılara rağmen hayatın devam etmesi gerektiğinin çok güzel örneklerini oluşturdular. Onların düşmanlıktan, intikam duygularından uzak kişiliklerine şahit olmak benim için çalışmadan elde ettiğim en güzel sonuçtur. Burada isimlerini yazamayacağım kadar fazla olan bu güzel dostlara gösterdikleri sıcaklık ve dostluk için teşekkür ederim.

Başta, çok zorlu geçen teze başlama ve motive olma sürecimde benden umudunu kesmeyen, tez süresince desteğini ve yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Özgür VELİOĞLU METİN olmak üzere, üzerimde emeği geçen bütün hocalarıma sonsuz teşekkür ve minnet borçluyum. Her daim yanımda olan ve beni maddi-manevi destekleyen aileme; bu zorlu süreçte beni yalnız bırakmayan, yardımcı olan yakın dostlarıma teşekkür ederim.

Akın TUNÇ

Antalya, 2020

ÖZET

Sinema, ortaya çıktığı andan itibaren parçası olduğu toplumun acılarını, mutsuzluklarını, hayal kırıklıklarını yetkinlikle yansıtan, topluma ayna tutan bir sanat dalıdır. Bir ülkenin sinema filmleri incelendiğinde, o ülkede yaşanan acılara ve toplumsal travmalara tanık olunmasından da görülebileceği gibi, sinema kolektif belleği şekillendiren toplumsal travmaların aktarımında önemli bir araç olmaktadır. 1991'de başlayan iç savaşın sonucunda Yugoslavya'dan ayrılan ülkelerin sinemalarının oluşturduğu Post-Yugoslav sineması, sinemanın bu bağlamdaki toplumsal işlevine iyi bir örnektir. Post-Yugoslav sineması, milyonlarca insanın hayatına mâl olan ve Yugoslavya'nın dağılmasıyla sonuçlanan Yugoslav İç Savaşları'nı bütün boyutlarıyla konu edinen bir toplumsal sorumluluğa sahiptir. Araştırmanın amacı, Post-Yugoslav sineması içerisinden örneklem olarak belirlenen filmlerin savaşa, savaş travmalarına dair ortaya koyduğu anlatıların ve temsillerin nasıl yansıtıldığının, sosyolojik çözümleme yöntemi çerçevesinde ortaya konulması ve tartışılmasıdır. Bunun belirlenmesinde savaşa neden olan tarihsel, ideolojik ve sosyolojik sebepler, neden-sonuç ilişkisiyle kurulan tarihsel bir perspektifle çalışmanın birinci bölümünde, savaşın neden olduğu travmaların psikolojik ve toplumsal sonuçları, bunların bellek kavramıyla olan ilişkisi ve nihai olarak bu meselelerin sinemadaki ve Post-Yugoslav sinemasındaki yeri ikinci bölümde ortaya konulmuştur. Çalışmanın üçüncü bölümü, Post-Yugoslav sinemasından araştırmanın sınırlılıklarına uygun olarak belirlenen altı filmin sosyolojik yöntemin unsurlarına göre çözümlenmesinden oluşmaktadır. Çalışmanın sınırlılıkları kapsamında Post-Yugoslav sinemasının önemli bileşenleri olan Sırbistan sineması ve Bosna-Hersek sineması ele alınmıştır. Örneklem olarak analiz edilen filmlerin, Yugoslavya'nın dağılmasının ve yaşanan iç savaşların yarattığı toplumsal travmaları, tanıklık mefhumunu harekete geçirerek; savaşta işlenen suçlarla yüzleşmeyi, travma mağdurlarıyla empati kurmayı ve geçmişle hesaplaşmayı amaç edinen savaş karşıtı bir duyarlılıkla hareket ettiği belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yugoslavya, Yugoslavya'nın Dağılması, Post-Yugoslav Sineması, Toplumsal Travmalar, Sırbistan, Bosna-Hersek

ABSTRACT

Cinema is an art branch that reflects the suffering, unhappiness and disappointment of the society. When cinema films of a country are analyzed, it can be seen from witnessing the pain and social traumas in that society. Cinema is an important medium in the narrate of social traumas that shape collective memory. Post-Yugoslav Cinema is a good example of the social function of cinema in this context. Post-Yugoslav Cinema was formed by the cinemas of the countries that left Yugoslavia as a result of the civil war that started in 1991. Post-Yugoslav Cinema includes a social responsibility that discuss with all aspects of the Yugoslav Civil Wars that millions life of people were lost and resulted in the dissolution of Yugoslavia. The aim of the research is to reveal and discuss how the narratives and representations of films, which are determined as samples from Post-Yugoslav Cinema, about war and war traumas are reflected by sociological analysis method. The historical, ideological and sociological causes that lead to war are discussed in the first part of the study with a historical perspective established with a cause-effect relationship. The psychological and social consequences of war-induced traumas, their relationship with the concept of memory, and the function of these issues in cinema and Post-Yugoslav Cinema are revealed in the second part. The third part of the study consists of analyzing six films from Post-Yugoslav Cinema in accordance with the limitations of the research according to the elements of the sociological method. Within the extent of the study's limitations, Serbia Cinema and Bosnia and Herzegovina Cinema, which are the important components of Post-Yugoslav Cinema, were discussed. The films were analyzed as samples were determined to act with an anti-war sentiment aiming to face the crimes committed in Yugoslavia caused by civil wars, to confront the crimes committed in war by providing witness to empathize with trauma victims and to settle with the past.

Key Words: Yugoslavia, Dissolution of Yugoslavia, Post-Yugoslav Cinema, Social Trauma, Serbia, Bosnia and Herzegovina

GİRİŞ

Sinema, parçası olduğu toplumsal yapının bir ürünü olarak o toplumun sosyolojik, ideolojik ve psikolojik durumlarını anlatılar yoluyla yansıtan bir sanat dalıdır. Sinemanın bu işlevi, toplumsal sorunların sinemaya yansımasını kaçınılmaz hâle getirmektedir.

Toplumsal yapıda vuku bulan ideolojik, sosyolojik, tarihsel sorunlar ve çatışmaların sinemada temsili meselesi, birtakım tartışmaları doğurmaktadır. Baudrillard'ın sinemanın tarihle olan ilişkisini sinemanın tarihi ele geçirmesi olarak yorumlaması, Adorno ve Horkheimer'in sinemayı kültür endüstrisinin bir unsuru olarak belirleyip sinemanın çarpıtılmış gerçekliğin yaratımında rol aldığını ifade etmesi, Raymond Williams'ın popüler kültür ürünü olarak kodlanan sinemanın popüler kültürün egemen ideolojinin ilişkileriyle belirlendiği için demokratik olamayacağını iddia etmesi ve bunlara karşılık Walter Benjamin'in sinemanın yeniden üretim imkânı sayesinde tıpkı fotoğraf gibi demokratik bir sanat dalı olduğunu ve kitlelerin bu imkânla yeni bir mücadele alanı kazandığını ifade etmesi bunun örnekleridir.

Sinemanın çağdaş dünyada düşünceyi temsil eden en iyi araç olduğunu söyleyen Deleuze'e göre, sinemanın ayırt edici özelliği, fiziksel gerçekliği zihinsel düzeyde sorgulama imkânı sağlamasıdır. Bu noktada sinemanın gerçekle ve gerçeklikle ilişkisi ayrı bir tartışmayı daha meydana getirir. Fransa'da yükselen Yeni Dalga akımının kurucusu olan sinema kuramcısı Andre Bazin tarafından tanıklık sineması olarak tanımlanan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, ortaya koyduğu gerçeğe yaklaşma biçimiyle izleyicinin daha önce tanık olmadığı bambaşka bir gerçeklik algısı ortaya çıkarmıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği etkisinde gelişen, II. Dünya Savaşı sonrası sinema akımları ve gelenekleri arasında kategorize edilen Yeni Dalga Sineması, Üçüncü Dünya Sineması ve Bağımsız Sinema gibi ekoller, doğdukları toplumların koşulları bağlamında farklı bir gerçeklik anlayışı ortaya koymuştur. Yugoslav sineması da bu tartışmalardan beslenerek kendi anlatım diline ve olanaklarına kavuşmuştur.

1991'de başlayan ve yıllar süren iş savaş sonucunda parçalanan Yugoslavya; Sırbistan, Hırvatistan, Slovenya, Bosna-Hersek, Kuzey Makedonya, Karadağ ve son

olarak Kosova adı altındaki ülkelere ayrılmıştır. Söz konusu ülkelerin oluşturduğu grup eski Yugoslav ülkeleri ya da Post-Yugoslav ülkeleri olarak bilinmektedir. Yaşanan bu değişim, sinemayı hem içerik hem biçim hem de adlandırma açısından birtakım değişikliklere uğratmıştır. 1991 öncesinde Yugoslav sineması olarak kategorize edilen ülke sineması, Yugoslavya'nın dağılmasıyla Post-Yugoslav sineması adı altında isimlendirilmiştir. Post-Yugoslav sineması, bu ülkelerin tamamının oluşturduğu filmleri referans alırken, Sırbistan sineması, Bosna-Hersek sineması gibi kullanımlar bu ülkelerin kendi ulusal sinemalarını işaret etmektedir.

Post-Yugoslav sineması, Yugoslav sineması mirasından aldığı unsurların yanı sıra, Yugoslavya'nın dağılması sırasında yaşanan savaşların ve toplumsal sorunların ortaya çıkardığı yeni içerik ve biçimleri bünyesinde barındırmaktadır. Yaşanan iç savaşların, etnik çatışmaların doğurduğu toplumsal travmalar, Post-Yugoslav sinemasının konu arayışlarında en sık başvurduğu temayı oluşturmaktadır. Bunun bir sebebi, yapım olanaklarının bu ülkelerdeki yetersizliği nedeniyle uluslararası yapımlara ve festivallere ulaşabilme arzusudur. Eski Yugoslav ülkelerinin kolektif bellekte savaşla, etnik çatışmalarla ve ülkenin parçalanmasıyla anılması, bu temanın Post-Yugoslav filmlerin ortak yapım ve festival imkânına ulaşmasında arandığı bir şart hâline gelmiştir.

Böylece bir furya hâlini alan Yugoslavya'nın dağılmasını ve yaşanan iç savaşları konu edinen filmler, bu ülkelerin ve uluslararası sinema izleyicilerinin savaşa dair ortaya konulan anlatılara tanık olmasını sağlamaktadır. Bu noktada, bu filmlerin işlevlerine dair tartışmalar ortaya çıkmaktadır. "*Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır"* önermesinde bulunan Adorno'nun (2017: 183) düşüncesinin aksine; yapılan psikolojik araştırmalar, travma yaşayan mağdurların ve kurbanların acılarını sembolize ederek anlatmasının travmadan kaynaklanan psikolojik sorunları aşmanın önemli bir aşaması olduğunu ortaya koymaktadır. Adorno'nun bu veciz sözü, Auschwitz kampında yaşanan insanlık suçlarının insanın havsalasının alamayacağı boyutta olduğu için, dilin bu yetkinlikte olmadığını vurgular. Buna karşın, başta Auschwitz kampından sağ kurtulan mağdurlar olmak üzere, Holokost tanıklarının yaşadıkları travmaları sanatın diliyle

sembolize ederek anlatma yolunu seçmesi, sanatın iyileştirici gücüne önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Filmleri deneyimleyen izleyiciyle travma yaşayan mağdurlar arasında kurulan empati; bağışlama ve uzlaşmaya giden yolda önemli bir boşluğu kapatmaktadır. Travma yaşayan mağdurların hikâyelerinin anlatılması, bu hikâyelere tanık olanların mağdurla aynı düzlemde buluşabilmesi, toplum adına işlenen suçların ifşa edilmesi, savaş gibi büyük toplumsal olayların neden-sonuç ilişkileriyle eleştirel düşünceyi harekete geçirecek şekilde sorgulanması filmlerin toplumsal işlevleri bağlamında ortaya koyduğu faydalı sonuçlardan bazılarıdır. Travma sonrası yas sürecinde, acıların sembolize edilmesine ve öyküleştirilmesine duyulan ihtiyaç, sanatın diliyle mümkün olmaktadır. Post-Yugoslav sineması bu konudaki toplumsal sorumluluğunu büyüterek sürdürmeye devam etmektedir.

Bu araştırmanın amacı, Yugoslavya'nın dağılma sürecini, yaşanan iç savaşları ve travmatik sonuçlarını ele alan Post-Yugoslav sinemasını neden-sonuç ilişkileri bağlamında tarihsel, ideolojik ve sosyolojik olarak ele almak ve örneklem olarak belirlenen, bütün bu tartışmaların yansıdığı *Lepa Sela Lepo Gore* (Güzel Köyler Güzel Yanar, Dragojeviç, 1996), *Krugovi* (Kesişen Hayatlar, Goluboviç, 2013), *Bure Baruta* (Barut Fıçısı, Paskaljeviç, 1998), *Savrşeni Krug* (Kusursuz Çember, Kenoviç, 1997), *Grbavica* (Esma'nın Sırrı, Zbaniç, 2006) ve *No Man's Land* (Tarafsız Bölge, Tanoviç, 2001) adlı filmleri sosyolojik çözümleme yöntemine göre analiz etmektir.

Araştırmanın birinci bölümü, Yugoslavya'yı savaşa götüren ve ülkenin dağılmasına neden olan tarihsel süreci, etnik tartışmaları, sosyolojik ve kültürel sorunları geniş bir tarihsel perspektif içerisinde ele almaktadır. Çözümlenen filmlerde ele alınan meselelerin yetkinlikle anlaşılabilmesi derin bir tarihi araştırmayı gerekli kıldığı için, geniş bir tarihsel dönem neden-sonuç ilkesi kapsamında yapılan literatür taramasıyla aktarılmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde ise, savaşın neden olduğu travmalar psikolojik ve sosyolojik bağlamlarıyla ele alınarak; bunların hatırlama, yas, yüzleşme, tanıklık, geçmişle hesaplaşma, bağışlama ve uzlaşma gibi sonuçları tartışılmıştır. Bu sonuçlardan

hareketle ulaşılan bellek kavramı, tarihle ilişkisini de ortaya koyacak şekilde psikolojik, sosyolojik ve felsefi tartışmalara konu edilmiştir. Dil ve sanat aracılığıyla hatırlamanın, geçmişi eleştirel bir alanda tartışılır kılmanın, hatırlama sonucunda toplumsal travmalarla yüzleşmenin ve tanıklığın önemi Holokost başta olmak üzere büyük toplumsal acılar üzerinde doğurduğu sonuçlarla birlikte ele alınmıştır. Bütün bu tartışmaların ve kavramların sinemayla olan ilgisi, sinemanın tarihle olan ilişkisi, toplumsal travmaların aktarımında sinemanın işlevleri çeşitli düşünürlerin ve sinema kuramcılarının düşünceleriyle ikinci bölümün sonunda tartışılmıştır. İkinci bölüm; Yugoslav sineması ve Post-Yugoslav sineması içerisinde gelişen akımlar, film dilinin ve içeriğin oluşmasındaki tarihsel süreçler, uluslararası yapımlar ve festivaller, film üretiminde istatistiki bazı veriler ve tematik hâle gelen travma anlatılarını içeren araştırma sonuçlarıyla son bulmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, örneklem olarak belirlenen *Lepa Sela Lepo Gore, Krugovi, Bure Baruta; Savrşeni Krug, Grbavica* ve *No Man's Land* adlı filmler, sosyolojik çözümleme yöntemi kapsamında elde edilen bulgular eşliğinde analiz edilmiştir. Yabancılaşma, etnik kimlikler, kültür, şiddet ve tanıklık adı altında belirlenen sosyolojik çözümleme unsurları, filmlerin tamamında ayrı ayrı değerlendirilerek sonuçlar eşliğinde ortaya konulmuştur.

Araştırmanın Çerçevesi

Araştırma, yaşanan iç savaşın sonucunda dağılan Yugoslavya'dan geriye kalan ülkelerin oluşturduğu Post-Yugoslav sineması adı verilen sinemanın, savaşın neden olduğu travmaları nasıl yansıttığını, savaşa karşı nasıl bir söylem geliştirdiğini, filmlerin kolektif bellekle olan ilişkisini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Yugoslavya'da yıllar boyu süren, milyonlarca insanın öldüğü ve yaşadığı yeri terk etmek zorunda kaldığı, sadece birliğin içerisinde yaşayan ülkeleri değil, bütün bölgeyi ve dünyayı da derinden etkileyen iç savaş, Yugoslavya'nın dağılmasıyla birlikte ortaya çıkan ülkelerdeki yönetmenleri de etkilemiştir. İçinde bulundukları toplumun bir parçası olan yönetmenler, toplumsal bir araç olan sinema aracılığıyla savaşı ve savaş sonrasındaki durumu filmleriyle dünyaya anlatmış, travmaların kolektif bellekte yer edinmesinde büyük bir rol üstlenmiştir. Bu çalışma, filmlerin savaşa karşı oluşturdukları söylemi, travmaları ele alış biçimlerini, bellekle olan ilişkilerini sosyolojik çözümleme ile ele almayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın Problemi

Araştırmanın problemi, Yugoslavya'da yaşanan iç savaşın ve sonrasında Yugoslavya'nın yedi parçaya ayrılmasının Post-Yugoslav sinemasını nasıl etkilediğini, savaşın ve ülkenin dağılmasının neden olduğu travmaların filmlerde nasıl temsil edildiğini, filmlerin toplumsal hafıza ile nasıl bir ilişki kurduğunu ve savaşa karşı nasıl bir söylem geliştirdiğini belirlemektir.

Araştırmanın Amacı

Yugoslavya'da 1991 yılında başlayan ve ülkenin parçalanmasıyla sonuçlanan savaşın etkileri günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Milyonlarca insanın hayatını kaybettiği, demografik yapıyı bozacak kadar büyük zorunlu kitlesel göçlerin yaşandığı, etnik ve dini çatışmaların çok şiddetli bir biçimde vuku bulduğu bu savaşın sonucunda parçalanan ve Sırbistan, Hırvatistan, Slovenya, Bosna-Hersek, Karadağ, Kuzey Makedonya, Kosova adı altında Balkan coğrafyasında etkinliğini sürdüren bu ülkeler gerek ulusal yapımlarla gerek uluslararası yapımlarla sinema aracılığıyla savaşı ve savaş

sonrasındaki durumu dünyaya aktarmaktadır. Araştırmanın amacı, bu filmlerin savaşa, savaş travmalarına dair ortaya koyduğu anlatıların ve temsillerin nasıl yansıtıldığının, sosyolojik çözümleme yöntemi çerçevesinde ortaya konulması ve tartışılmasıdır.

Araştırmanın Önemi

Araştırmanın, Balkanlar ve Yugoslavya'yla tarihi ve sosyolojik amaçlarla ilgilenenlerin derinlikli bir tarihi ve sosyolojik araştırmaya; söz konusu bölgenin ve ülkelerin sinemasıyla ilgilenenlerin de tarihin ve sosyolojinin sinemadaki yansımasına ulaşabileceği faydalı bir çalışma olacağı düşünülmektedir. Coğrafi, kültürel ve tarihsel olarak Balkanların önemli bir parçası olan Türkiye, eski Yugoslavya ülkelerinde yaşanan savaştan ve savaşın ortaya çıkardığı sorunlardan en çok etkilenen ülkelerden birisi olmuştur. Bu çalışmanın, alanında yazılmış ilk tez çalışmalarından birisi olarak Türkiye'deki akademik tartışmalara katkısı olacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, arka arkaya gelen bağımsızlık talepleriyle birlikte Yugoslavya'nın dağıldığı ve savaşın başladığı yıl olan 1991 sonrasında ortaya çıkan Post-Yugoslav sineması içerisinde çekilen filmler arasından seçilen altı filmle ve Bosna-Hersek ile Sırbistan yapımlarıyla sınırlandırılmıştır. Bosna-Hersek, savaşın en yoğun yaşandığı ve en ağır kayıpların verildiği ülke olduğu, Sırbistan ise savaşın yaşanmasında ve Yugoslavya'nın parçalanmasında temel etkenlerden birisi olduğu için çalışmanın kapsamına uygun görülmüştür. Savaşın diğer öznesi olan Hırvatistan'ın sinemadaki örnekleri, çalışmanın bağlamının dışında kalmaktadır.

Kuramsal çalışmalar, Yugoslavya'nın tarihini öncesiyle ve sonrasıyla, savaşı neden-sonuç ilişkisi içerisinde, bunların bellekle olan ilişkisini toplumsal travmalar bağlamında ve nihai olarak toplumsal konuların, savaşların sinemada temsilinin tartışılmasını ortaya koyacak şekilde sınırlandırılmıştır.

Araştırma Soruları

Çalışmanın literatür taraması, kuramsal tartışmalar ve sosyolojik çözümlemelerle birlikte cevap aradığı sorular:

1. Yugoslavya'da yaşanan savaşların ve ülkenin parçalanmasının tarihi, sosyolojik, ideolojik sebepleri Post-Yugoslav sinemasına nasıl yansımıştır?

2. Yugoslavya'nın parçalanmasının, yaşanan etnik çatışmaların ve yıllar süren savaşların neden olduğu psikolojik ve sosyolojik problemler, Post-Yugoslav sineması içerisinde nasıl karşılık bulmaktadır?

3. Savaşın ve ülkenin parçalanmasının neden olduğu toplumsal travmalar ve toplumsal hafıza-kolektif bellek gibi kavramların Post-Yugoslav sineması ile olan ilişkisi nasıldır?

4. Post-Yugoslav sinemasında, savaşa ve ülkenin parçalanmasına karşı geliştirilen söylem açısından bir bütünlük var mıdır?

5. Post-Yugoslav sinemasında, savaşın neden olduğu travmaların anlatılmasının ve filmler dolayımıyla tanıklık sağlanmasının, travmalarla yüzleşen toplum açısından önemi nedir?

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TARİH BOYUNCA YUGOSLAVYA

Sırpça-Hırvatça dilinde *Güney Slavları* anlamına gelen Yugoslav halklarının ülkesi olan Yugoslavya, Avrupa kıtasının güneydoğu bölümünde, Balkanlar'da yer alan siyasi, kültürel ve etnik bir birliği tanımlamaktadır (Benson, 2001: 181).

1.1 YUGOSLAVYA ÖNCESİ GÜNEY SLAVLARI

Slav halklarının bu coğrafi bölge içerisindeki tarihselliği çok uzun yıllar öncesine dayanmaktadır. Balkanlar, çok farklı milliyetlere ve kavimlere ev sahipliği yapmış kadim bir coğrafyadır. Slavlar da bu coğrafyanın en köklü ve kalıcı unsurlarından birisidir.

1.1.1 Slavların Balkanlar'a Gelişi

Bir Hint-Avrupa topluluğu olan Slavların bölgeye VII. yüzyılda geldiği tahmin edilmektedir. Daha önce bu coğrafyaya saldırı düzenleyen toplulukların aksine Slavlar, bölgede yerleşik hayata geçip toprağı işlemeye başlamışlardır. Orta Çağın Sırp, Hırvat, Sloven, Bosna Krallıkları burada yükselmiştir (Jelavich, 2013: 28). Slav milletlerinin Doğu, Batı ve Güney Slavları olarak coğrafi ve kültürel ayrımı kapsamında Sırplar, Hırvatlar, Slovenler, Boşnaklar, Karadağlılar, Makedonlar ve Bulgarlar Güney Slavlarını; Ukraynalılar, Ruslar ve Beyaz Ruslar Doğu Slavlarını; Lehler, Çekler ve Slovaklar Batı Slavlarını oluşturmaktadır[1] (Bora, 2018: 24).

[1] Bulgarlar, etnik olarak Güney Slavları içerisinde yer almasına rağmen tarih boyunca diğer Güney Slavlarından ayrı bir siyasi hat belirlemiş ve Bulgaristan, Yugoslavya içerisinde yer almamıştır.

Balkanlar, Slavların bölgeye yerleşmesinden önce de önemli egemenlik mücadelelerinin beşiği olmuştur. Balkan Tarihi araştırmacısı Barbara Jelavich'in bölgenin bilinen ilk toplulukları olarak kabul ettiği İlliryalılar (2013: 4), Slavların bölgedeki ilk etkinlik yıllarından itibaren etkileşim içerisinde olduğu bir unsur olmuştur. Uzun yıllar sonra Hırvat entelijansiyası tarafından *Yugoslavizm* fikrine dönüştürülecek olan *İllirya Hareketi* bunun en önemli sonuçlarından birisidir. İlliryalılar Morava'dan Adriyatik kıyılarına kadar geniş bir coğrafyada egemenlik kurmuş ve bölgedeki birçok ulusun tarihinde başlangıç safhası olarak kabul görmüştür. Resmi Arnavut tarih yazımının Arnavutları Balkanlar'ın en eski topluluğu olarak telakki etmesi bunun iyi bir örneğidir. Kökenleri olarak İlliryalıları referans alan Arnavutlar, günümüzde de tartışması süren Kosova'nın tarihsel sahibi rolünü hararetle savunmaktadır. Bu tarih yazımına göre bölgeye sonra gelen Slavlar arasında olan Sırplar, tarihi Arnavut topraklarında "işgalci" pozisyonunda yer almaktadır. Bu bağlamda II. Yugoslavya'nın yıkılmasında önemli bir dönüm noktası olan Kosova sorununun köklerini İlliryalılara kadar götürmek mümkündür (Karayuluk, 2019: 42).

Yugoslavya düşüncesinin yıkılmasında bir diğer önemli etken olan Katolik-Ortodoks çatışması da köklerini yine bu dönemde bulmaktadır. Bu çatışmanın tarihsel kökeni Roma İmparatorluğu'nun bölünme süreci olarak kabul edilmektedir. VII. yüzyılda Trakya ve Makedonya'ya genişleyerek buradaki Slav topluluklarını tahakküm altına alan Doğu Roma, Slavları Bizans kültürü ve Ortodoksluk ile tanıştırmıştır (Levçenko, 1999: 117). Doğu Roma İmparatorluğu'nun tarihsel gelişimi, Balkan tarihi için de belirleyici unsurlardan birisi olmuştur. İmparator Konstantin'in Hristiyanlığı kabul etmesiyle dini merkez hâline gelen başkent İstanbul, zaman içerisinde Sırplar, Bulgarlar, Rumenler ve Yunanlar için çok büyük bir etki alanı yaratmıştır (Jelavich, 2013: 11-12).

IX. yüzyılda Ortodoks olarak Bizans etkisine giren Sırplar, kendi krallıkları ile olan yükselişini Nemanja Hanedanlığı ile sağlamıştır (Jelavich, 2013: 19). Orta Çağ tarihi incelendiğinde Stjepan Duşan (1331-1355) döneminin Sırplar için önemi açığa çıkmaktadır. Zira bu dönemde Orta Çağ Sırp Krallığı, *Duşan'ın İmparatorluğu* payesini

almıştır. XIII. yüzyılda kurulan bağımsız Sırp Ortodoks Kilisesi bu gücün ulaştığı noktayı doğrular niteliktedir. 1389 yılında Osmanlı İmparatorluğu'na karşı alınan tarihi Kosova yenilgisiyle sonlanan bu krallık tarihe karışmıştır. Buna rağmen *Büyük Sırbistan* idealinde görüleceği üzere, her zaman diriltilmeye çalışılan tarihi bir fenomen olarak kendisini göstermektedir (Abazi, 2007: 6).

Batı Roma İmparatorluğu 476 yılında fiilen son bulmasına rağmen, ayırt edici kimliğini korumuş ve dini, kültürel bir merkez olarak varlığını sürdürmüştür (Grant, 2000: 9). Nitekim yaklaşık 300 yıl sonra Slovenler, Frank egemenliği altında Katolik kimliğine angaje olmuşlardır. XIV. yüzyılın sonlarında Habsburg Hanedanlığı tarafından ilhak edilerek Katolik kimliği ve Orta Avrupa kültürünün önemli bir unsuru hâline gelmişlerdir. Hırvatlar da Zvonomir döneminde, Doğu-Batı kopuşunun tam orta noktasında, bağımsız devletlerinin yüzünü köklü Roma geleneğine ve Katolik kimliğine çevirmiştir (Jelavich, 2013: 25).

Bosna'daki Slavlar tarihsel gelişimlerini Ortodoks-Katolik ayrışmasının dışında, bambaşka bir çizgide belirlemiştir. Bosna Krallığı, Heteredoks bir muhteva belirten Bogomillik mezhebini benimseyerek Kral Tvrtko hükümranlığı altında parlak bir dönem geçirmiş olmasına karşın, tıpkı Sırp Krallığı gibi Osmanlı hâkimiyetine girmiştir. Slavlar arasında gerçekleşen Ortodoks-Katolik ayrışmasının sonucunda ayrı kültürel kimlikler ve ulus bilinci ortaya çıkmıştır. Bosna Slavları Bogomillik inancı dolayısıyla farklı bir konumlanma içerisine girmiş, Osmanlı egemenliği altında İslam dinini seçerek ulus olma yolundaki kültürel ayrışmayı daha farklı bir boyuta taşımıştır (Bora, 1999: 16).

1.1.2 Osmanlı Egemenliğinde Güney Slavları

Balkan milliyetçi hareketlerin tarihsel reddimiras çabalarına karşın, Bulgar tarihçi Todorova'nın da ortaya koyduğu gibi "Balkanlar'ın Osmanlı mirası olduğu" (2010: 36) düşüncesi tarih araştırmalarında yaygındır. Bu anlamda Osmanlı'nın yok sayıldığı bir Balkan tarih araştırması bağlamından kopuk olacaktır. Öyle ki, bölgeye ismini veren Balkan sözcüğünün ilk kullanım örnekleri dahi Osmanlılar ile ortaya çıkmıştır. Bulgaristan'ın kuzeybatısından doğusuna kadar 600 kilometrelik bir alanda yer alan Balkan Dağları'nın bu adlandırmanın kaynağı olduğu düşünülmektedir. "Ağaçlarla kaplı

dağ" anlamı taşıyan Balkan sözcüğü, zaman içerisinde bir coğrafyanın ve siyasi terimin karşılığı hâline gelmiştir. Osmanlı öncesinde Balkan sözcüğünün kullanımına dair bir örnek yoktur (Todorova, 2010: 63-64).

Osmanlı Devleti, kuruluşundan sonra 50 sene gibi kısa bir zaman diliminde Balkan İmparatorluğu'na dönüşmüştür (Ortaylı, 2006: 173). Halil İnalcık, Osmanlıların Balkan İmparatorluğu olduğu tezini daha da genişleterek aslında Osmanlı Devleti'nin asıl kuruluşunun Balkanlar'da olduğunu telakki eder. Çünkü ona göre Osmanlı'nın Balkanlar'ı tanıması ve ateşli silahları keşfiyle Anadolu'da üstünlük kurabilmesi mümkün hâle gelmiştir. İnalcık, bu bağlamda Osmanlı'nın kuruluşu olarak Rumeli'yi ve kurucu imparator olarak da I. Murat'ı işaret eder (2015: 128). Balkanlar, zaman içerisinde Osmanlı Devleti için hayati öneme sahip olmuştur. Askeri, ekonomik, siyasi, dini ve hukuki konuların tamamında Balkanlar'dan soyutlanmış bir Osmanlı düşüncesi ortaya koymak mümkün değildir. Devşirme sistemiyle birlikte devletin en önemli kademelerinde görev yapan, Osmanlı askeri sistemi için kilit roller üstlenen Balkan milletleri mensubu devlet adamları ve askerleri bunun en iyi örneğidir. Nitekim, Osmanlı Devleti'nin devşirme sistemini en çok uyguladığı bölgenin Balkanlar olması da bunu doğrulamaktadır (Imber, 2002: 137).

Osmanlı hâkimiyetinin Balkan coğrafyasındaki hâkimiyeti yaklaşık olarak 550 yıllık bir zaman dilimine yayılmıştır. Sırpsındığı, Çirmen, Birinci Kosova, Niğbolu, Varna, İkinci Kosova gibi savaşlar bu hâkimiyeti kurmada birer tarihsel dönüm noktaları olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu bu savaşlarda yalnızca milli krallıkları değil Haçlı Birliği gibi ittifakları da mağlup etmiştir. Edirne, Filibe, Niş, Ohri, Sofya, Üsküp, Tırnova, Selanik, Atina gibi kadim Balkan kentleri yüz yıl içerisinde Osmanlı egemenliği altına alınmıştır (Sancaktar, 2011: 29-30).

Osmanlı'nın Balkanlar'daki mirasının en önemli unsurlarından birisi Bosna-Hersek'tir. Osmanlı egemenliği altında Müslüman olarak imparatorlukla inanç birliği de sağlayan Bosna Slavları, Boşnak kimliğiyle hem Osmanlı tarihinin hem de Balkan tarihinin önemli bir parçası olmuştur. Osmanlı egemenliğinden önce hüküm süren krallıklarının en görkemli yılları Tvrtko ile olan Bosnalılar, tarih içerisinde Sırp Krallığı

ile de ittifak arayışlarına girmiştir. I. Kosova Meydan Muharabesi bunun en bariz örneğidir. İnalcık'a göre 1389'da vuku bulan bu savaş bütün Balkanlar'ın son direnişini temsil etmektedir (2015: 140). Kosova'da Kral Lazar önderliğindeki Balkan ordularının Osmanlı karşısındaki tarihi yenilgisi, doğurduğu sonuçlar itibariyle Balkanlar'daki dengeler ve egemenlik alanlarını değişime uğratmıştır. Osmanlı, bu savaşla birlikte Balkanlar'daki egemenliğini sağlamıştır (İnalcık, 1993: 14).

Krallığın ilk valisi olan Stefan Tvrtko, *Sırpların, Hırvatların ve Bosna'nın Kralı* unvanıyla birlikte krallık tacını giymiştir (Jelavich, 2013: 27). Geniş coğrafyaya yayılan bu hâkimiyet iddiasının en temel savı, Dalmaçya ve Hırvatistan topraklarına uzanan Bosna Krallığı'nın bölgedeki üstün güç olma arzusudur. Sırp Krallığı'nın Kosova'daki tarihi yenilgisiyle bu arzu iyice pekişmiştir. Bu anlamda, Orta Çağ Bosna Krallığı'nın kaderini de Kosova Savaşı tayin etmiştir denilebilir. Tvrtko'nun gücünü arttırma planları yaptığı bir dönemde, Osmanlı birlikleri yönünü Bosna'ya çevirmiş; bunun sonucunda da 1461'de Fatih Sultan Mehmet tarafından Bosna Krallığı'nın egemenliğine son verilmiştir (Bora, 1999: 16).

Bosna topraklarının Osmanlı egemenliğine girmesini kolaylaştıran en önemli faktörlerden birisi, Ortodoks-Katolik geriliminin ve dışlayıcı gücünün ortasında Bosna Kilisesi olarak ayrı bir konum edinen Bogomil inancıdır (Ülger, 2016: 27). Bogomillik, o dönemde coğrafi olarak Bosna'nın ortalarında, ağırlıklı olarak da kırsalda görülen bir inanç biçimidir. Özellikle Katolik kilisesinin tahakküm altına almaya çalıştığı Bogomil mezhebine bağlı Bosnalılar için Müslümanlık yumuşak bir geçiş sağlamıştır. Bunda iki inanç biçiminin kimi benzerlikler taşımasının büyük etkisi vardır (Uzunçarşılı, 1988a: 194).

Bosna'nın doğusunda Ortodoksluk, kuzey ve batı bölgelerinde ise Katoliklik bugün de olduğu gibi Orta Çağ Bosnasında da yaygın olarak hüküm sürmüştür. XVI. yüzyıla gelindiğinde Bosna'nın yarısına yakınına tekabül eden bir nüfusu (Bora, 1999: 18), XVII. yüzyılda ise büyük bir bölümü İslam dinini benimsemiş ve Bogomillik inancının izleri yok olma eğilimi göstermiştir. Bosna'nın tarih boyunca her şeye rağmen

koruduğu kozmopolit kültür, medeniyetlerin ve farklı dinlerin ortak yaşamı imparatorluk altında da farklılığını göstermiştir (Bora, 2018: 26).

Osmanlılar Balkanlar'da egemenlik altına aldığı milletleri İslam'a geçmeleri konusunda zorlamamış; bununla birlikte İslam'ı seçmeleri durumunda özel bir statü sağlamıştır. Müslüman Bosnalılar, yani Osmanlı'nın tanımlamasıyla Boşnaklar, Osmanlı içerisinde ayrıcalıklı bir konum elde etmiştir. Dili ve milliyeti itibariyle Slav, inanç bakımından Müslüman asil bir sınıf kırsalda kontrol sahibi olmuştur (Jelavich, 2013: 44-45). *Kapetan* adı verilen bu sınıf kendi tımarlarının sahipliğiyle Osmanlı içinde özerk bir konum elde etmiştir. Bosna'da farklı bir idare yapısına müsaade edilmesinin en önemli sebebi, Habsburg Hanedanlığı tehditine karşı Bosna'daki kapetanların Osmanlı adına savaşmasını ve imparatorluğa bağlı kalmasını sağlama düşüncesidir (İnalcık, 2010: 62-63). Kapetanların sahibi olduğu topraklarda çalıştırılmak üzere Ortodoks Sırplar kullanılmış, böylece Müslüman bir aristokrat sınıfın altında ezilen topraksız Sırp köylü sınıfı oluşmuştur. İnalcık'a göre tarihsel Sırp-Boşnak düşmanlığının temelinde yatan gerçeklik budur (2010: 65). Marksist tarihçi Eric Hobsbawm da benzer şekilde, kapetanlara karşı direnişe geçen ve *hajduk* (haydut) olarak adlandırılan Sırp grupların motivasyonunun milliyetçi ya da dini değil sınıfsal olduğunu söyler (akt. Bora, 1999: 25).

Boşnaklar, toprakları üzerindeki kontrolünün yanı sıra, devletin önemli kademelerinde de görev sahibi olarak imparatorluktaki yerini pekiştirmişlerdir. Fatih Sultan Mehmet, toplu hâlde Müslüman olmaları nedeniyle Boşnakların saray ve ordu hizmetlerinde görev istemelerine olumlu cevap vermiş ve devlet bürokrasisini Boşnaklara açmıştır (Uzunçarşılı, 1988b: 98).

Bosna-Hersek, Balkanlar'da Osmanlı'nın çöküşünü içeren 1878 Berlin Antlaşmasına dek imparatorluğun sınırları içerisindeki varlığını korumuştur. 1877'de Rusya ile girilen savaşın sonucunda imzalanan bu antlaşmaya göre, Bosna-Hersek hukuken Osmanlı'ya, fiilen Avusturya-Macaristan yönetimine bırakılmıştır (Bora, 1999: 28). 1908'de Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun ilhakıyla kağıt üzerinde olan bu

madde de ortadan kalkmış ve Bosna-Hersek üzerindeki 500 yılı aşan Osmanlı egemenliği nihai olarak son bulmuştur (Quataert, 2004: 102).

Berlin Antlaşması ile bağımsızlığını kesin olarak kazanan bir diğer Slav milleti de Sırplar'dır. Stefan Duşan devrinde en güçlü Balkan devletlerinden birisi olan Sırp Krallığı, 1355 yılında Duşan'ın ölümünden sonra zaman içerisinde hâkimiyetini yitirmiş ve Osmanlı orduları karşısında aldığı yenilgiler sonucunda yıkılmıştır. Son büyük zaferlerini Duşan ile elde eden Nemanja Hanedanlığı 1371 yılında sona ermiştir (Jelavich, 2013: 20). 1389 yılında ise, Sırp milliyetçiliğinin tarihsel Kosova mitinin doğduğu Kosova ovasında vuku bulan I. Kosova Meydan Savaşı sonucunda Sırbistan'ın Osmanlılar tarafından ilhak edilme süreci başlamıştır. Bu süreçte Sırpların bir bölümü kitlesel olarak Vojvodina, Dalmaçya, Hırvatistan topraklarına göç etmiş ve böylelikle bu bölgelerdeki Sırp varlığının temeli oluşmuştur (Abazi, 2007: 6).

Osmanlı Devleti, Balkan coğrafyasındaki gücünün zirvesine Kanuni dönemiyle (1520-1566) birlikte ulaşmıştır. 1521 yılında bu gücü doğrular nitelikteki Belgrad kuşatması Balkan tarihi açısından bir dönüm noktası olmuştur. Belgrad zaferini izleyen yıllarda gelen Mohaç zaferi ise Osmanlı'nın Balkan İmparatorluğu olma yolunda attığı çok büyük bir adımdır. Böylelikle, Macar topraklarının büyük bir bölümüyle birlikte, Hırvatistan'ın bazı bölümleri Osmanlı toprağı olmuştur. Buna karşın, bu topraklar üzerindeki mücadele hiçbir zaman kesilmemiş ve Habsburg İmparatorluğu ile Osmanlı İmparatorluğu arasında tarihsel bir rekabete sebep olmuştur (Jelavich, 2013: 36-37).

XVI. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa kolundaki topraklarda, Ortodokslar çoğunluğu oluşturmaktadır. Dini temellere dayanan millet sistemiyle Ortodokslar, *Rum Milleti* adı altında kümelendirilmiştir. Romalı anlamına gelen bu tabir ile Osmanlı'nın kastettiği topluluklar, imparatorluğun içerisindeki bütün Ortodokslar'dır. Nüfus içerisindeki en baskın topluluk olan bu topluluklar, millet adı altındaki statüsünü Fatih'in İstanbul'u fethi sonrasında elde etmiştir. Böylece Fener Rum Patrikhanesi altında kendi idareleri ve dini egemenlikleri mevcudiyet bulan Ortodokslar, Katolisizm karşısında kendi kültürel ve milli varlıklarını koruma imkânı bulmuştur (Sancaktar, 2011: 37-38).

Bir süre sonra Fener Rum Patrikhanesi altındaki statüsünden hoşnutsuzluğunu dile getiren Sırplar, 1557'de kendi Sırp Patrikhanelerine sahip olmuştur. Sırp-Ortodoks inancının ana yurdu olarak kabul edilen Kosova'nın Peç (İpek) şehrinde kurulan bu kilisenin başına Bosnalı bir Sırp olan Sokollu Mehmet Paşa'nın kardeşi getirilmiştir. Bu patrikhanenin ömrü 1766'ya dek sürmüştür. Osmanlı'nın Avusturya-Macaristan ile gerçekleştirdiği savaşlarda, Beç'teki Sırp Patrikhanesinin Habsburg'a destek vermesiyle din adamları görevlerinden el çektirilmiş ve kilise lağvedilmiştir (Sancaktar, 2011: 39).

Sırp tarihinde önemli bir yeri olan 1804 yılındaki Kara Yorgi[2] önderliğinde gelişen ayaklanmayla başlayan Sırp İsyanları, imparatorluğun gündemini uzun bir süre meşgul etmiştir. Bir domuz tüccarı olan Kara Yorgi'nin başlattığı bu ayaklanmada Fransız İhtilali ile dünyayı saran milliyetçiliğin etkisi büyüktür. Bununla birlikte ayaklanmanın tek sebebi olarak milliyetçiliği göstermek yanlış bir yorum olacaktır. Osmanlı Devleti'nin idari ve askeri yapısında meydana gelen bozulmalar sonucunda bir huzursuzluk ortamının oluştuğu bilinmektedir (Armaoğlu, 1997: 271).

İsyanların sebepleri arasında Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ile süren savaşların bu topraklarda cereyan ediyor olması da önemlidir. XVII. ve XVIII. yüzyılda belli aralıklarla vuku bulan bu savaşlar bölgedeki insanlar için büyük sorunlar teşkil etmiştir. Belgrad şehrinin Avusturya-Macaristan ve Osmanlı tarafından sürekli el değiştirmesi bu duruma örnek gösterilebilir (Quataert, 2004: 78).

Donald Quataert'e göre Sırplar, Kosova bölgesinde Habsburg ile gelişen çatışmalardan kaçmak için kuzeye doğru kitlesel olarak göç etmiş ve zaman içerisinde Arnavutlara olan demografik üstünlüklerini kaybetmişlerdir. Kitlesel göçlerin önemli bir durağı da Doğu Bosna olmuştur. Buraya yerleşen Sırp nüfusu nedeniyle Bosna'nın doğusunda tarihsel bir Ortodoks varlığı oluşmuştur (2004: 178). Bosna Savaşı'nda en sert çatışmaların ve kitlesel kıyımların Doğu Bosna'da yaşandığını düşünüldüğünde, bölgedeki Osmanlı mirasının etkilerinin her dönemde sürdüğü de görülmüş olunur. Bu

[2] İsmin Sırpça dilinde yazılışı Karadjordje, Türkçedeki okunuşu ise Karacorce şeklindedir. Türk tarihinde Kara Yorgi olarak bilindiği için bu çalışmada da yaygın şekli olan Kara Yorgi kullanılmıştır.

bağlamda, Yugoslavya içerisinde yaşanan Kosova ve Doğu Bosna krizlerini Osmanlı tarihinden bağımsız olarak ele almak mümkün değildir.

XIX. yüzyılda, Slav toplulukların Osmanlı'ya karşı isyan hareketlerinin oluşmasında Rusların tarihsel Pan-Slavist fikirlerini yaymasının önemi de çok büyüktür. Bunun yanı sıra bu isyanların ekonomik temelli özgül bir karakteri vardır. Bosna-Hersek'te toprağın kapetanlar tarafından Sırp ırgatlar eliyle işlenmesi hem bu iki unsur arasında milliyetçi gerilimlere hem de yoksul köylü sınıfının ortaya çıkmasıyla Osmanlı'ya karşı bir memnuniyetsizliğe sebep olmuştur. Osmanlı'ya bağlı yerel otoritelerin büyük bir ekonomik güce dönüşmesiyle bu memnuniyetsizlik isyan hareketlerine dönüşmüştür. Özellikle Sırbistan'da bu durumu görmek mümkündür (Bora, 2018: 26-27).

Sırbistan'daki ilk ayrılıkçı isyanlar, 1804 ve 1813'teki köylü ayaklanmaları olmuştur. Sırp güçleri kendi içerisinde oluşturduğu bir yapıyla, bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu ile savaş hâlinde olan Rusya'nın yanında saf tutmuştur. Rusya'nın desteğiyle genişleyen isyan hareketleri, 1817'de Osmanlı'yı anlaşma yapmaya iterek prenslik statüsü elde etmiştir. Verilen bu taviz Osmanlı için bir son olmamış ve isyan hareketleri Bosna'da da kendisini göstermiştir (Bora, 2018: 27). İsyanın Osmanlı tarafından bastırılması sonrasında Avusturya'ya kaçan Kara Yorgi, 1817'de tekrar Sırbistan'a gelse de kendisinden sonra çıkan isyanın lideri olan Miloş Obrenoviç tarafından öldürülmüştür. Böylece Sırbistan içerisindeki iki köklü aile olan Obrenoviçler ve Karadjordjeviçler[3] arasında husumete dönüşen bir güç savaşı ortaya çıkmıştır. Osmanlı, 1829 yılındaki Edirne Antlaşması ile Miloş Obrenoviç'i prens tayin etmiştir (Armaoğlu, 1997: 273). Antlaşmanın altıncı maddesi gereğince, Osmanlı yayınladığı fermanla Obrenoviç prensliğindeki Sırbistan Prensliğini 1830'da resmen tanımıştır (Jelavich, 2013: 266).

[3] İsmin Sırpça yazılışı Karađorđević, Latin alfabesine göre Karadjordjevic şeklindedir. Ć harfi Türkçede Ç olarak okunduğu için, Karacorceviç olarak telaffuz edilmesi gerekir. Đ harfi, Latin alfabesindeki D ve J harfleri ile sağlandığından dolayı Karadjordjeviç olarak yazılmıştır. Bundan sonraki kullanımı da bu şekilde olacaktır.

Zaman içerisinde Sırbistan'ın yarı otonom statüsü kendini yönetme erkine sahip devlet konumuna yükselmiştir. İsyanlarla ve antlaşmalarla elde edilen güç sayesinde, daha önce Sırp köylülerin işçiliğini yaptığı ve Müslüman toprak sahiplerine ait olan çiftlikler Sırbistan'ın kontrolüne geçmiştir. Toprak sahibi olan Müslüman aristokrat sınıf ülkenin dışına atılmış ve Miloş Obrenoviç eliyle Osmanlı devlet toprakları müsadere edilmiştir (Jelavich, 2013: 269). Antlaşmalar kapsamında Osmanlı İmparatorluğu hâkim devlet statüsünü koruyarak prenslikten vergi toplamaya devam etmiştir. Buna karşın büyüyen idari sorunların çözümüne dair etkili bir çözüm Babıali tarafından bulunamamıştır (Jelavich, 2013: 273).

1875 yılında Bosna'nın güneyindeki Hersek eyaletinde başlayan ayaklanmalar kısa sürede Bosna'nın tamamına sıçramıştır. Bununla birlikte, köylüler ve toprak sahipleri arasında gelişen kavgalar, milliyetçi saiklerle değil ekonomik huzursuzluklar nedeniyle meydana gelmiştir (Jelavich, 2013: 382). Armaoğlu isyanın sebebi olarak Hristiyanlar ve Müslümanlar arasındaki ekonomik ve sosyal adaletsizliği göstermiştir:

> "*1875'de Bosna Hersek'in nüfusu 1.200.000 kadardı. Bunlar din ve mezhep yönünden Müslüman, Ortodoks ve Katolik'ti. Hıristiyanlar Müslümanlara göre çoğunluktaydı. Fakat Müslümanlar, ekonomik ve sosyal bakımdan hıristiyanlardan üstün durumda bulunuyordu. Çünkü tarımın esasını teşkil eden "çiftlikler" Müslüman "ağalar"ın mülkiyetindeydi ve Hıristiyanlar bu toprakları, yancılık, üçleme veya dörtleme gibi icar usulü ile işletiyorlardı. Ayaklanma da buradan çıktı*" (1997: 494).

Bosna'daki Sırp milliyetçileri bu ayaklanmaları coşkuyla karşılamıştır. Sırbistan'dan ve Karadağ'dan gönüllü olarak gelen birliklerin müdahelesi sonucunda bu ayaklanmalar Osmanlı'ya karşı milli bir uyanış hüviyeti kazanmıştır (Bora, 1999: 28). 1877-1878'de gelişen ve 93 Harbi olarak bilinen Rus Savaşı'nın sonucunda, Sırbistan'ın hamiliğini üstlenen Rusya, Osmanlı Devleti'ni Karadağ ve Sırbistan'ın bağımsızlığını tanımaya zorlamıştır. Mağlup olan Osmanlı, Milan Obrenoviç'in Sırbistan Krallığı'nı resmen kabul etmek zorunda kalmıştır (Bora, 2018: 28). Berlin Antlaşması ile Sırbistan ve Karadağ Osmanlı'dan bağımsız olmuş, Bosna-Hersek ise kağıt üzerinde Osmanlı'ya

bağlı olmasına rağmen Avusturya-Macaristan'ın yönetiminde söz sahibi olduğu bir ülke olmuştur. Bosna'nın nihai olarak Avusturya-Macaristan tarafından ilhakı 1908 yılında gerçekleşmiştir (Hart, 2014: 17).

1.1.3 Avusturya-Macaristan Egemenliğinde Güney Slavları

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun XVI. yüzyıldan itibaren izlediği politika ekseninde gelişen tarihi, Osmanlı tarihi ile yakından ilişkilidir. Kemal Karpat'a göre, bu iki imparatorluk birbirine o kadar sıkı bağlıdır ki, birini yok sayarak diğeri ile ilgili tahlilde bulunmak mümkün değildir (2006: 25). 1908 yılında Osmanlı İmparatorluğu içerisinde yaşanan önemli olayların Avusturya-Macaristan tarafından yakından takip edilmesi bunu doğrulamaktadır. Aynı yıl içerisinde Bulgaristan bağımsızlığını kazanmış, Jön Türk Devrimi gerçekleşmiş ve II. Meşrutiyet yeniden ilan edilmiştir. Bütün bu gelişmeler doğrultusunda, 1878'de Berlin Antlaşması ile söz sahibi olduğu Bosna ve Hersek eyaletlerini fiilen ilhak eden Avusturya-Macaristan, sonuçları uzun bir dönemi ve geniş bir coğrafyayı etkileyecek tarihi bir eyleme imza atmıştır (Yılmazata, 2005).

Jön Türk Devrimi ile Bosna-Hersek'in ilhakının aynı sene olması bir tesadüf değildir. Osmanlı'da yaşanan gelişmeleri değerlendiren Avusturya-Macaristan'da, yaşanan siyasi gelişmeler sonucunda Osmanlı'nın güçleneceği ve Berlin Antlaşması ile Habsburg yönetimine geçen Bosna-Hersek'i geri alma çabasının ortaya çıkacağı düşüncesi hasıl olmuştur. Bu düşüncenin eyleme dönüşmesi sonucunda bölgedeki fay hatları derinden sarsılmıştır. Lev Troçki, *Pravda Dergisi*'ne yazdığı yazıda "*Türkiye padişahın despotizmini sarsınca ve halk ülke işlerini kendi eline alınca, Avrupalı köpekbalıkları huzursuz oldu*" diyerek, yaşanan gelişmenin bir işgal olduğunu belirtmiştir (2013: 7).

Ruslar, Pan-Slavist hassasiyetleri sebebiyle, Bosna-Hersek içerisinde yaşayan Sırpların güvenliği ve temsiliinden duydukları endişelerle meseleye dahil olmuştur. Pan-Slavizm fikri, Slavlar arasında bir dil ve kültür birliği olarak ortaya çıkmış olmasına rağmen, Rus siyasetinin tarihsel gelişimi içerisinde siyasi bir söyleme dönüşmüştür. Bu doktrin, Fransız İhtilali sonrasında bütün dünyaya yayılan milliyetçilik fikrinin de etkisiyle, özellikle 1870'lerden sonra bölgede birçok gelişmeyi belirleyen bir nitelik

kazanmıştır. Büyük Rusya'nın hamiliği altında, bütün Slav unsurlarının birlikteliğini sağlamayı vazeden Pan-Slavist düşünceler, içerisinde barındırdığı yoğun Slav nüfusu nedeniyle Osmanlı İmparatorluğu'nu ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nu olumsuz olarak etkilemiştir. Rusya'nın Kırım Savaşı'nda yaşadığı ağır mağlubiyet, Ruslar arasında milli bir gurur meselesine dönüşmüş ve Rus hükümeti içerisinde milliyetçilik fikrini körüklemiştir (Armaoğlu, 1997: 489-490).

Troçki Ruslar arasında hezeyanlara dönüşen bu düşünceler için şunları söyler:

> "*Rus Slavofil-yurtsever basını, Slavlığa yapılan Avusturya zulmü için kopardığı feryatlar ne kadar keskin olsa da, her iki eyaletin de otuz yıldan fazla zaman önce Habsburg monarşisine devredildiği ve bu işi yapanın da Rusya'dan başkası olmadığı gerçeğini değiştiremez. Bu, Avusturya'nın, II. Aleksandr yönetimiyle 1876 yılında yaptığı gizli Reichstadt Antlaşması uyarınca, 1877'de çıkan Osmanlı-Rus Savaşı'nda tarafsız kalması dolayısıyla aldığı rüşvetti*" (2013: 20).

Troçki'nin dile getirdiği bu anlaşma, Çar II. Aleksandr ile Avusturya-Macaristan İmparatoru Franz Joseph arasında yapılan bir görüşme ile sağlanmıştır. Anlaşma kapsamında, Rusya'nın Osmanlı Devleti'ne yapacağı saldırıya Viyana yönetiminin tarafsız kalmasının karşılığında, Osmanlı'nın Balkan toprakları Rusya ve Avusturya-Macaristan arasında paylaşıma açılacaktır (Troçki, 2013: 20). Rusya, I. Petro döneminde edindiği Batı Medeniyeti'nin ve Hristiyanlığın savunucusu misyonundan hareketle, Habsburg'la ittifaka dönüşen bir dönemi başlatmıştır (İnalcık, 2010: 231).

Habsburg ordularının 1697'de Osmanlı'yı mağlubiyete uğratmasından sonra imzalanan Karlofça Antlaşması ile bir bölümü Osmanlı toprağı olan Hırvatistan, Slovenya ve Macaristan toprakları tamamen Habsburg kontrolüne geçmiştir (Quataert, 2004: 75). 1867'de bir uzlaşma sonucu Macarlar ile birleşen Habsburg Hanedanlığı, bu tarihten itibaren ikili monarşinin yönetimi olan, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu adı ile anılmıştır (Evans, 2006). Böylece Osmanlı için ağır bir yenilgi anlamına gelen Karlofça sonrasında Habsburg içerisinde kümelenen Slav varlığı, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun önemli bir parçası olmuştur. Bosna-Hersek'in de imparatorluk

topraklarına katılmasıyla Cermenlerin, Slavların ve Macarların yoğunluklu olarak karma nüfus oluşturduğu bir tarihsel birliktelik ortaya çıkmıştır (Taylor, 1976: 10).

Avusturya-Macaristan'da bir hukukçu olan Oscar Jaszi'nin tabiriyle, bu "tarihsel deney elli bir milyon nüfusa, iki devlete, on tarihsel ulusa ve yirminin üzerinde etnik gruba" sahiptir (akt. Mazower, 2008: 50). Mark Mazower aktardığı bir alıntıda, yazar Odon von Horvath'ın, "*Hangi ülkede doğdunuz?*" sorusuna verdiği ironik yanıt aracılığıyla bu tarihsel deneyin karmaşık yapısını ortaya koymaktadır:

> "*Fiume'de doğdum, Belgrad, Budapeşte, Pressburg, Viyana ve Münih'te büyüdüm ve bir Macaristan pasaportum var; ama anavatanım yok. Tipik bir eski Avusturya-Macaristan karmasıyım: Hem Macar, hem Hırvat, hem Alman ve hem de Çek; ülkem Macaristan, anadilim Almanca*" (2008: 48).

Habsburg yönetimi, topraklarının kontrolünü sınıfsal bir aidiyet ile asillerden oluşan yerel yönetimlerle sağlamıştır. İmparatorluk içerisinde yönetim hakkına sahip olan tek Slav topluluk Hırvatlar'dır (Jelavich, 2013: 188). Sırplar, Slovenlerin ve Hırvatların aksine Ortodoks inancına sahip oldukları için, hem Katolik olan Slovenler ve Hırvatlar tarafından hem de Avusturya-Macaristan Katolisizmi tarafından hoş karşılanmamaktadır. Milliyetçilikten beslenen huzursuzlukları sosyal adaletsizliğin de beslemesiyle kısa sürede tepkiler büyümüştür. Habsburg Monarşisi, Katolik soylulardan oluşan bir feodal yapı oluşturarak, farklı etnik ve dini yapıya sahip olan köylüleri toprak serfleri hâline getirmiştir. Bu durum karşısında aristokrat Habsburg yönetimine karşı, ezilen köylü sınıfları milli bir bilinç oluşturmaya başlamıştır (Karpat, 2006: 25).

Slavlar arasında vuku bulan eşitsizlik, özellikle Sırp varlığının baskın olduğu Karlofça, Novi Sad çevrelerinde destekçi bulan talepler ortaya çıkarmıştır. Bu talepler, Sırp dilinin resmi olarak tanınmasının ve Ortodoks kilisesinin Katolik kilisesiyle eşit konuma getirilmesinin gerekliliği şeklinde Avusturya-Macaristan yönetimine iletilmiştir (Jelavich, 2013: 345). Kosova'da yer alan İpek (Neç) Sırp-Ortodoks kilisesinin Osmanlı tarafından lağvedilmesiyle birlikte, Karlofça'da yer alan Sırp-Ortodoks kilisesi dini bir merkez konumuna gelmiştir. Kilisenin elde ettiği bu konum, Katolik Slavlar arasında hoşnutsuzluklara neden olmuştur. Bu sorunlar ortada dururken, Sırpların, Hırvatların ve

Boşnak Müslümanların birlikte yaşadığı Bosna-Hersek topraklarının ilhakı, iç çekişmeleri ve milliyetçi sorunları daha da arttırmış ve I. Dünya Savaşı'nın da patlak vermesine sebep olacak olan tarihsel gerilim hattını ortaya çıkarmıştır (Jelavich, 2013: 391).

Avusturya-Macaristan'ın Bosna-Hersek topraklarını ele geçirmesinin temel sebebi, kendisine bir sınır karakolu oluşturma niyetidir. Ayrıca Boşnak-Müslüman nüfusun, Ortodoks Sırplar ve Katolik Hırvatlar arasında bir denge unsuru olacağı düşüncesi, Habsburg yönetimini ilhak konusunda daha da istekli hâle getirmiştir (Todorova, 2010: 339). Bosna-Hersek, hiçbir etnik grubun ve mezhebin egemen olamadığı kozmopolit bir yapı muhteva ettiği için, Avusturya-Macaristan için bir çekim merkezi olmuştur. Öyle ki, ilhak sonrasında burada ne Avusturya İmparatorluğu ne de Macar Krallığı tek başına hüküm sürebilmiş ve iki monarşik yapının ortak yönetimiyle idare olunmuştur. İki monarşinin ihtilafa düştüğü tek mesele Bosna-Hersek'in yönetimi değildir. Daha önce de çeşitli konularda iki monarşik yapı arasında tartışmalar çıkmıştır. Bu tartışmalara karşın, Avusturya-Macaristan birlikteliği I. Dünya Savaşı'na dek sürmüştür. XIX. yüzyılda Macarlar bu birlikteliği ayaklanmalar ile sarsmıştır (Ortaylı, 2012: 61-62).

Hırvatlar ve Slovenlerin de idaresi altında yer aldığı ikili monarşinin Macar kolunda, bürokrasi ve eğitimin dili Macar monarşisinin huzursuzluk çıkarmasından önce Latincedir. Bununla birlikte, Macarların da Katolik Kilisesine bağlı olması, ilk başlarda Hırvatlar ve Slovenler için bu idare altında yaşama konusunda sorun çıkarmamıştır. İmparatorluğun Viyana kanadıyla sorun yaşayan ve bütünlüğünü kaybeden Macar monarşisi, Latincenin yerine Macar dilini uygulamaya koymak isteyince hoşnutsuzluklar ortaya çıkmıştır. Bu durum Hırvat milliyetçi hareketleri için yeni bir dönemin doğuşu olmuştur (Jelavich, 2013: 334).

Avusturya-Macaristan'ın Bosna-Hersek ilhakına en büyük tepkiler Sırbistan'dan gelmiştir. Bundaki en büyük sebep Sırpların, Bosna'daki Müslüman Boşnakları etnik bakımdan Sırp kabul etmeleri ve Bosna-Hersek'in bir Sırp toprağı olarak işgal edildiği düşüncesidir (Jelavich, 2013: 380). Tarihsel Sırp milliyetçiliği, Bosna-Hersek'i Büyük Sırbistan'ın bir parçası; Boşnakları ise Osmanlıların Müslümanlaştırarak bozduğu etnik

Sırplar olarak kabul eder. Bu düşünce doğrultusunda Sırbistan, Bosna-Hersek'in ilhakı meselesini gündeminden düşürmemiştir (Hacısalihoğlu, 2019: 54).

Sırp meclisi toplanarak Berlin Antlaşmasında alınan kararların aksine yapılan bu ilhaka karşı uluslarası kamuoyunu harekete geçirmeye çalışmıştır. Savaş ödenekleri hazırlanması ve seferberlik için milliyetçi örgütlerin kurulması, Sırpların meseleyi ne kadar ciddiye aldıklarının göstergesidir (Armaoğlu, 1997: 618). Yaşanan gelişmeler Sırp entelijansiyası, ordu ve politikacılar tarafından beslenen milliyetçi ateşi alevlendirmiştir. Belgrad merkezli olarak kurulan *Narodna Odbrana* (Milli Savunma) örgütünün temelleri de bu dönemde atılmıştır (Glenny, 2012: 296-298).

Sırbistan'da Avusturya-Macaristan karşıtı milliyetçi fikirlerin sivrilmesi Habsburg kanadında endişe yaratmıştır. Bu endişeler, Pan-Slav fikirlere karşı, tarihsel Batı kimliğiyle bir karşı milliyetçilik ortaya çıkarmıştır. Habsburg tarihçisi Robert Seton-Watson'a göre, olası bir Pan-Slav ya da Sırp milliyetçi zafer, "Doğu kültürünün Batı kültürü karşısında zaferi" olacaktır. Bu nedenle bu tehlikeyi ortadan kaldırmak Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na düşen tarihsel bir görev olarak görülmüştür. Bu görev ayrıca Avusturya-Macaristan sayesinde, "Balkanlar'ın tamamında ilerleme ve modern gelişme" imkânı sağlayacaktır (akt: Todorova, 2010: 241).

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun, bir diğer çok uluslu imparatorluk olan Osmanlılar ile arasındaki en önemli fark bu noktada ortaya çıkmaktadır. Milliyetçi fikirlerin doruğa çıktığı dönemlerde, Avusturya-Macaristan egemen sınıfları ve toplulukları güçlü bir milli bilinçle hareket ederken, Osmanlı'da durum farklıdır. Todorva'nın Balkan milliyetçilikleri konusunda ifade etiği gibi, "*Türkler, kendi milliyetçiliklerini geliştiren son gruptur*" (Todorova, 2010: 350).

Bu milliyetçi gerilimler ve kamplaşmalar, sonucunun bütün dünya tarihini değiştireceği tarihi bir suikaste sebep olmuştur. Saraybosna'ya bir teftiş için giden Avusturya-Macaristan veliahdı Franz Ferdinand'ın, eşiyle birlikte, bir Sırp milliyetçisi olan Gavrilo Princip tarafından öldürülmesiyle I. Dünya Savaşı başlamıştır (Yılmazata, 2012: 303). Suikastın altında her biri ayrı tarihsel sorun olan birçok sebep vardır, sonuçları kadar sebepleri de tartışılmalıdır.

1.1.3.1 Saraybosna Suikastı ve I. Dünya Savaşı'nın Başlaması

Balkanlar, tarih boyunca milliyetçi gerilimlerin, iç karışıklıkların hiç bitmediği bir coğrafya olarak bilinmektedir. Ortaylı'ya göre, Balkanlar'da görülen milliyetçiliklerin özgül karakteri, "modernist bir saldırganlık" içermesidir: "*Buralarda milliyetçilik komşunun toprağını kırpmak ve bölgede nüfuz kurmak kavgası anlamına geliyor*" (Ortaylı, 2012: 26). Balkanlar'da yaygın olarak görülen milliyetçiliğin bu hâli, *Balkanizasyon* (Balkanlaşma) olarak siyasi literatüre de girmiştir.[4]

93 Harbi adı verilen ve Osmanlılar ile Ruslar arasında 1877-1878 yıllarında gerçekleşen savaşların sonucunda, Avrupalı devletlerin girişimleriyle imzalanan Berlin Antlaşması, Balkanlar'daki karışıklığı ve milliyetçi sorunları çözmek bir kenara, daha da alevlendirmiştir. Yüzyıllardır karışık hâlde birlikte yaşayan farklı milliyetler, kendi milli birliklerini tek devlet içinde elde edemedikleri için saldırgan politikalara yönelmiştir (Volev, 2005: 12). Avusturya-Macaristan İmparatorluğu içerisinde zaten mevcut olan milliyetçiliğin yıkıcı varlığı, dışarıdan gelen müdahalelerle iyice büyümüştür. Son seksen yıldır güç kaybeden ve eski günlerini arayan Rusya, Pan- Slavizm fikrini yayarak Avusturya-Macaristan içerisinde yaşayan Slavları kışkırtmakta beis görmemiştir (Armaoğlu, 1997: 489).

Habsburg yönetiminin bu dönemdeki en büyük motivasyonu, Sırbistan'ı topyekün yok ederek Ruslar tarafından Pan-Slav fikirlerle desteklenen Sırpların, diğer Slav unsurları kışkırtmasının önüne geçmek ve kendi içerisinde bölünmeler yaşayan Avusturya-Macaristan monarşilerini birleştirmek olarak temellenmiştir. Her iki Balkan Savaşı'ndan da toprak kazanarak çıkmış olan Sırbistan'ın iddialı ilerleyişi[5], Avusturya-

[4] Bu terimin tarihsel süreçteki gelişimiyle ilgili olarak bkz. Todorova, M. (2010). Balkanlar'ı Tahayyül Etmek. İstanbul: İletişim Yayınları.

[5] Osmanlı'daki, İttihat ve Terakki'nin önderlik ettiği Jön Türklerin II. Meşrutiyet'i yeniden ilanı ve sonrasında II. Abdülhamid'i tahttan indirmeye kadar gidecek olan siyasi karışıklıklar, Balkan devletleri için bir fırsata dönüşmüştür. Sırbistan yanına Karadağ, Bulgaristan ve Yunanistan'ı da alarak Osmanlılara karşı savaş açmıştır. Savaştan sonra toprak paylaşımı nedeniyle çıkan ihtilaf, ikinci bir savaşa neden olmuştur. Topraklarını ikiye katlayarak genişleyen Sırbistan, Avrupalı devletler için ciddi bir tehdit oluşturmuştur.

Macaristan İmparatorluğu içerisindeki Slavlar için imparatorluğa karşı bir uyanışı simgelerken, Viyana'yı ve onun en büyük destekçisi Almanları tedirgin etmiştir. Sırbistan'ın yok edilmesiyle, imparatorluğun varlığına en büyük tehdit olan Slav milliyetçiliğinin de ortadan kalkacağı düşüncesi Avusturya-Macaristan yönetiminde egemen olmuştur (Winter, Parker ve Habeck, 2012: 22-33).

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, Almanların Balkan Savaşları sonrasında ciddiye aldığı Sırp korkusunu, çok daha önceleri gündemine almıştır. İmparatorluğun içerisindeki Sırpların, Sırbistan Krallığı ile olan ilişkileri Habsburg yönetimi için önemli sorunlar teşkil etmiştir. Bosna-Hersek'in ilhakı bu anlamda Sırbistan Krallığı'na yönelen güçlü bir tehdit olmuştur. Avusturya-Macaristan Dışişleri Bakanı Kont Aerenthal'a göre, "*Sırp yuvası tamamen yıkılmalı, Avusturya-Macaristan'a dahil edilmeyecek Sırp toprakları ise Bulgaristan'a verilmelidir*" (Yılmazata, 2012: 227).

Sırpların, Habsburg yönetimine karşı hem milli hem de iktisadi sebepler yüzünden sorun yaşayan Hırvatlar ve Slovenler için Yugoslavizm temelinde bir umut olması imparatorluk için bir diğer sorundur. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu bünyesindeki Slavları kurtarmayı misyon edinen milliyetçi Sırp örgütler içerisindeki Hırvatların ve Boşnakların varlığı azımsanamayacak kadar fazladır. Nitekim Franz Ferdinand'ı öldüren kurşun Bosnalı bir Sırp'tan çıkmış olmasına rağmen, ilk suikast girişimi Bosnalı bir Müslüman olan Mehmedbaşiç'e aittir (Günaydın, 2014: 17). Sonuç olarak, Avusturya-Macaristan içerisindeki Slav ittifaklarından oluşan ve Rusya destekli Sırbistan'ın gücünü arkasında hisseden bu örgütler, tarihe geçecek olan Saraybosna Suikastı'nın ateşleyicisi olmuştur.

1908'deki Bosna-Hersek'in ilhakı sonrasında Belgrad merkezli olarak ortaya çıkan *Narodna Odbrana (Milli Savunma)* örgütü, Slav toprağı olan Bosna-Hersek'in Cermen işgalinden kurtarılmasını deklare etmiştir. Bu hareket yeni radikal milliyetçi eğilimler ortaya çıkarmıştır. Örgütlenme şekli sıkı bir disipline dayanan, ordu mensubu kadroların kuruluşunda yer aldığı *Ujedinjenje ili Smrt (Birlik ya da Ölüm)* örgütü, Sırp liderliği etrafında şekillenen Slav milliyetçiliği esaslarını içeren doktriniyle, radikal eğilimlere sahip şoven hareketlerin en büyük temsilcisi olmuştur. Zaman içerisinde *Kara El* adıyla

anılmaya başlayan örgütün kadrolarında salt askeri-silahlı güç değil; aynı zamanda önemli bir entelektüel grup ve tarihi-ideolojik birikim yer almaktadır (Bora, 2018: 31).

Kara El Örgütü'nün tarihe geçmesini sağlayan gelişme, genç bir Sırp milliyetçisi olan Gavrilo Princip ve onun planını gerçekleştirmesinde yardımcı olan Nedjelko Cabrinoviç, Trifko Grabez, Muhamed Mehmedbaşiç, Vaso Cubriloviç, Cvijetko Popoviç'in gerçekleştirdiği Saraybosna Suikastı olmuştur. Princip'in ifadesiyle "Sırp milletinin intikamını almak" (akt: Günaydın, 2014: 11) için ateşlenen silahlar, arşidük ve eşinin ölümünden çok daha büyük sonuçlar doğurmuştur. 28 Haziran 1914 tarihinde, çok yakında imparatorluğun yönetimini eline alacak olan Avusturya-Macaristan veliaht prensinin ve eşinin Saraybosna'da uğradığı suikast, milyonların ölümüne ve büyük imparatorlukların parçalanmasına sebep olacak olan I. Dünya Savaşı'nın fitilini ateşlemiştir (Hart, 2014: 21).

Suikastın Osmanlı İmparatorluğu ve Sırp Kralı Lazar önderliğindeki Balkan ittifak orduları arasında gerçekleşen ve Sırp Krallığı'nın yıkımı olan Kosova Savaşı'nın yıldönümünde cereyan etmiş olması da olayın bir başka yönünü ortaya koymaktadır. Sırp milli kimliği ve Ortodoks inancı açısından tarihi bir gün olarak kabul edilen 28 Haziran 1389, *Vidovdan* adıyla her sene anılmaktadır. Prens Ferdinand'in Saraybosna ziyareti bu nedenle Sırplar tarafından provokatif bir ziyaret olarak görülmüş ve Sırbistan yönetimi tarafından da gerekli uyarılar Viyana'ya iletilmiştir (Günaydın, 2014: 13). Mamafih bu uyarılar önemsenmemiş ve gösterişli Habsburg monarşi heyeti, Kosova anması yapılan caddelerdeki kalabalığın içine girmiştir. Bu durum Avusturya-Macaristan'ın Balkanlar'daki tarihi ve sosyolojik gerçeklere ne kadar uzak olduğunun da bir göstergesidir. Öyle ki, Ortaylı'ya göre bu suikast, "*Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun Balkanlar'daki iştahını ve Bosna-Hersek'in idaresindeki zaafını"* ortaya koymuştur (2012: 114).

Avusturya-Macaristan'ın büyük bir arzu ve cesaretle Rusya destekli olan Sırbistan üzerinde çatışmacı siyaset izlemesinin sebebi Almanlar olmuştur. Rusya'nın bu askeri hareketliliğini hisseden Almanlar, savaşın kaçınılmaz son olduğunu düşünerek Rusya'nın gücünü toplamasına izin vermeden, kader birliği yaptıkları Avusturya-

Macaristan İmparatorluğu'nun Sırbistan'a karşı harekete geçmesi gerektiğini düşünmüştür (Winter, Parker ve Habeck, 2012: 25).

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu Dışişleri Bakanı Berchtold'un suikastın ardından Sırbistan'a saldırılması gerektiği düşüncesine ilk etapta çok olumlu yaklaşmayan Başbakan Tisza'ya "*İhtiyaç duyulduğunda uygun bir savaş nedeni bulmak zor değildir*" derken, suikastın savaş için bir bahaneye dönüştürüldüğünü de ortaya koymuştur. Almanya desteğinin kesin olarak alınmasından sonra, Berchtold'un sıradaki işi Sırbistan'a 48 saat içinde cevaplanması gereken bir ültimatom hazırlamak olacaktır. Berchtold, daha sonra kendisinin de belirttiği üzere, ültimatomun reddedilmesi ve savaş koşullarının ortaya çıkması için Sırbistan'ın hoş karşılamayacağı bir metin hazırlamıştır. Sırbistan'da Avusturyalı yetkililerin soruşturma yapmasını talep eden maddenin Sırp hükümeti tarafından geri çevrilmesiyle Berchtold amacına ulaşmış ve savaş için gereken ortam oluşmuştur (Hart, 2014: 23-25).

Almanya, Avusturya yönetimindeki gergin durumu yatıştırmak yerine Sırbistan'a saldırı konusunda tam destek vermiştir. Diğer devletler de çok geçmeden, bu gerginliği daha da büyütecek bir savaş siyaseti izlemiştir. Avusturya-Macaristan'ın Sırbistan'a saldırısıyla Rusya seferberlik kararı almış, buna karşılık olarak Almanya da savaş ilanında bulunmuştur. Fransa, müttefiki Rusya'nın yanında yer alarak savaş cephesini genişletmiştir. İngiltere ise tarihsel rakibi Almanya'nın daha fazla büyümesinden endişe ederek, savaşa dahil olmuştur (Archer, Ferris, Herwig ve Travers, 2006: 438). Bunun sonucunda, 1914'ün Ağustos ayında, sayısı 50 milyonu bulan çeşitli silahlı güçler karşı karşıya gelmiştir. Bu savaş, en az 20 milyon insanın hayatını kaybettiği çok büyük bir dünya savaşı olmuştur (Hobsbawm, 1999: 350-352).

Savaşla birlikte Osmanlı İmparatorluğu, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ve Rus Çarlığı tarihe karışmıştır. İmparatorlukların bünyesinden çıkan ulus-devletler ve federasyonlar yakın tarihin en önemli siyasi gelişmelerine ev sahipliği yapmıştır. Sırbistan, daha önce Balkan Savaşları sonucunda Makedonya'nın büyük bölümünü ve Kosova'yı topraklarına katmış; savaşı kaybeden Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun dağılmasıyla da Hırvatistan, Slovenya, Bosna-Hersek ve Vojvodina

üzerinde galip devlet olarak hak sahibi olmuştur. Böylece "1878'deki küçük Sırbistan beyliği 1918'de bir Sırp imparatorluğuna" dönüşmüştür. Fakat bu toprakları Sırbistan adı altında bir arada tutmak mümkün olmayacağı için federatif bir yapı düşünülmüştür (Hacısalihoğlu, 2019: 58). Bu düşünce müstakbel I. Yugoslavya'nın kuruluşu anlamı taşımaktadır.

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu tarihi içerisinde vuku bulan ayrışmaların, tartışmaların, gerilimlerin ve sorunların yansımaları, savaşla beraber tarihe karışan bu imparatorluğun bünyesinden çıkan devletlerde görülecektir. Savaşın bitiminde kurulan Sırp-Hırvat-Sloven Krallığı bunun en doğru örneğidir. Hırvat entelektüelleri arasında filizlenip büyüyen İllirya Hareketi ve onun devamı olan Yugoslavizm düşüncesinin oluşumu da Avusturya-Macaristan İmparatorluğu altında olmuştur.

1.2 SIRP-HIRVAT-SLOVEN KRALLIĞI (I. YUGOSLAVYA)

Bu birlik ruhunun tarihsel kökeni, Avusturya-Macaristan'ın Fransa ile girdiği Napolyon Savaşları sonucunda aldığı yenilgide yatmaktadır. İmzalanan antlaşma ile *İllirya Eyaletleri* adı verilen bir siyasi birliktelik doğmuştur. Dalmaçya Hırvatları ve Hırvatistan'daki Hırvatlar, Slovenler ile aynı siyasi yörüngede birleşerek gelecekte oluşacak olan Yugoslav birliğinin de temellerini atmıştır (Jelavich, 2013: 183-184).

Napolyon, Hırvatlara ve Slovenlere Batı Avrupa tandanslı birtakım siyasi ve ekonomik haklar sağlamıştır. Hırvatça ve Slovencenin kullanımı konusunda özgürlük ortamının oluşması bunun örneğidir. Bu ortamda uyanan milliyetçi bilinç, *İllirya Hareketi* olarak vuku bulmuştur. Hareketin merkezi Zagreb olurken ve üyelerinin çoğu da Hırvat kökenlilerden seçilmiştir. Hareketin İllirya olarak isimlendirilmesinin sebebi, Hırvat hegemonyasının dışında bir profil çizerek diğer Slav unsurların harekete katılımını sağlama düşüncesidir. Buna karşın hareketin etkisi her bölgede yüksek olmamıştır; Hırvat kimliğinden ziyade Dalmaçyalı kimliğini öne çıkaran Dalmaçyalılar bunun en önemli örneği olmuştur (Glenny, 2012: 42).

İllirya Hareketi'nin Macar idaresine karşı liderliğini Ljudevit Gaj üstlenmiştir. Sırp entelijansiyasının önemli ismi Vuk Karaciç'in eserlerini incelemiş ve dildeki şive farklılıklarını kaldırıp dil ve kültür birliği oluşturmak için çalışmalar yapmıştır. Hareketin İllirya'yı temel almasının sebebi, Slavların, dolayısıyla Hırvatların bölgede Almanlardan ve Macarlardan önce yaşadığının vurgulanma arzusudur. Böylece İllirya Hareketi; Sırbistan, Hırvatistan, Slovenya, Karadağ, Arnavutluk'un kuzeyi, Bulgaristan ve Macaristan'ın güneyini Slavların ana yurdu olarak belirlemiştir (Jelavich, 2013: 335). 1841'de İllirya Hareketi bir siyasi parti tarafından temsil gücü kazanmıştır. *Narodna Stranka* (Ulusal Parti) adı verilen bu parti, Güney Slavlarının birliğini hedef olarak göstermiştir. Hareketin lideri Gaj, bu düşünceyi Sırplar arasında yaymak için büyük uğraşlar vermiştir (Glenny, 2012: 44).

Sırp milliyetçileri, Hırvatların birleşme fikrine önderlik edecek bağımsız bir devletleri olmadığı için, 1878'den beri kendi krallıkları olan Sırp Krallığı'nın etrafında konsolide olunması gerektiğini düşünmüşlerdir. Sırp entelijansiyası içerisinde yayılan bu düşünce, Hırvatlar arasındaki Yugoslavizm düşüncelerine karşı bir mesafeye sebep olmuştur. Bu mesafenin oluşması, etnik Hırvat milliyetçiliğini doktrin olarak ortaya koyan *Haklar Partisi*'nin alanını genişletmiştir. Ante Starçeviç ve Eugen Kvaternik'in kurduğu bu parti, bugünkü Hırvatistan'ın doğusunda yer alan Slavonya, Bosna-Hersek ve Dalmaçya'yı içine alan *Büyük Hırvatistan*'ın kurulması gerektiğini deklare etmiştir (Glenny, 2012: 256).

Starçeviç'in liderlik ettiği Hırvat milliyetçiliği, dinden çıkmış Hırvatlar olarak tanımladığı Ortodoks Sırplara karşı düşmanca bir yaklaşım sergilemiştir. Sırplar üzerinde 500 yılı aşan Osmanlı hâkimiyeti, Hırvatlar için onları Doğulu olarak telakki eden bir durum olmuştur. Habsburg Hanedanlığı içerisinde Batılı bir monarşinin hükümranlığı altında olmak, Hırvatlar için hiç değilse Batı medeniyetine aidiyet nosyonu düşüncesi yaratmıştır (Jelavich, 2009: 114). Bulgar tarihçi Maria Todorova'ya göre bu düşünceyi taşıyan Hırvatlar, "*Katolik kimlikleri sayesinde, rahatsız edici Slav niteliğinden kurtulmuştur*" (2010: 266). Bu ayrışma tarih boyunca iki etnik kimlik arasında gerilim yaratan hassasiyetini korumuştur.

Sırpların bu dönemdeki asıl hedefleri Bosna-Hersek, Makedonya, Karadağ gibi Sırplara ait gördükleri toprakları Güney Slavları adı altında Sırp monarşisiyle birleştirmek olmuştur. Orta Çağ Sırp Krallığı'nın Duşan dönemi, Sırp milliyetçiliği için hedef kabul edilen bir dönemi işaret etmiştir. Balkan Savaşlarındaki toprak kazanımlarıyla gücünü pekiştiren Sırplar, Duşan dönemini motivasyon olarak kabul eden, romantik milliyetçi bir doktrin ortaya koymuştur. Hırvat milliyetçiliğinin izdüşümü olarak Sırp milliyetçiliği de Hırvatları aslını inkar eden Sırplar olarak kabul ederek birliğe karşı mesafeli bir yaklaşım sergilemiştir (Jelavich, 2009: 116-117).

Sırp-Hırvat-Sloven Krallığı'nın doğuşunu sağlayacak olan I. Dünya Savaşı'nın kırılma anlarından birisinde, 6 Ekim 1915'te Tuna Nehri'ni geçen ve Drina Nehri'ne doğru saldırıya geçen Avusturya ve Alman birlikleri, Sırpların direnişiyle karşılaşmıştır. Fransız-İngiliz desteğinin gelmesiyle, Bulgarlar Sırbistan'ın güney kesimlerindeki Sırp birliklerine doğru saldırıya geçmiştir. Bulgarların bu hamlesi, Sırplar için savaşın seyrini değiştirmiş ve direnişi kırmıştır. Geri çekilme şansı da kalmayan Sırp orduları, batıya doğru Arnavut dağlarına ilerlemiştir. Sırplar, kış ortasında, olumsuz hava şartları içerisindeki bu uzun geri çekilme yürüyüşünde çok büyük kayıplar vermiştir. Avusturya-Almanya ve Bulgaristan tarafından gerçekleştirilen işgal sonrasında, Sırbistan askeri gücü Adriyatik'teki Korfu Adası'na konuşlanmıştır (Hart, 2014: 200-201).

Dört yıldır süren savaş, 1917'deki gelişmelerin ardından sonlanma aşamasına gelmiştir. Aynı yıl içinde, Bolşevik Devrimi sonrasında yıkılan Çarlık Rusyası'nın savaştan çekilmesi ve Amerika Birleşik Devletleri'nin savaşa dahil olarak İtilaf Devletleri'ne katılımı savaşın seyrini değiştirmiştir. 11 Kasım 1918'de Almanya'nın teslim bayrağını çekmesinden sonra ateşkes ilan edilmiştir (Bauer, 2016: 235).

Versailles Barış Antlaşması ile mağlup devlet olan Avusturya-Macaristan ikiye ayrılmıştır. Avusturya ve Macaristan bu antlaşmayla iki ayrı ülke olarak varlığını sürdürmüştür. Ayrıca her iki ülkeden genişçe bir toprak parçası ayrılarak Çekoslovakya devleti kurulmuştur. Avusturya-Macaristan topraklarının güney kesimini oluşturan Bosna-Hersek ve Hırvatistan da Avusturya-Macaristan'dan kopmuş; Sırbistan

öncülüğünde kurulacak olan Sırp-Hırvat-Sloven Krallığı'nın parçası olmuştur (Bauer, 2016: 254).

Silahlı güçlerinin yüzde 40'ını, toplam nüfusunun ise dörtte birini kaybeden Sırplar için, Dünya Savaşı'nın bilançosu çok ağır olmuştur. Avusturya-Almanya ve Bulgar ordularının işgali sonrası Korfu'ya çekilerek savaşın sonuçlanmasını bekleyen Sırbistan, verdiği kayıplara ve uğradığı işgale rağmen, müttefiklerinin kazanımıyla galip devletler arasında yer almıştır (Benson, 2001: 21). Bu durum kurulacak olan yeni krallığın içerisindeki otorite tartışmalarında kendisini sıklıkla gösterecektir.

Aleksandar'ın yönetiminde Korfu'da kurulan sürgün hükümetinin başbakanlık görevindeki Nikola Paşiç, savaştan sonra ordunun gücünün farkında olarak, merkezi Sırp otoritesi etrafında birleşecek olan Yugoslav birliğinin güçlü bir devlet olacağını düşünmüştür. Bu ittifak ve birlik duygusuna mecbur kalmasında, en büyük destekçileri olarak gördüğü Rus Çarlığının yıkılması çok büyük etkendir. Rusya topraklarında gerçekleşen devrim, Korfu'daki sürgün hükümetinin elini zayıflatmıştır (Jelavich, 2009: 153-155).

Sırp-Hırvat-Sloven Birliği düşüncesinin uygulamaya geçmesinde, yurt dışında yaşayan Güney Slavları entelijansiyasından oluşan *Yugoslav Komitesi* büyük pay sahibi olmuştur (Jelavich, 2009: 154). Merkezlerinin Londra'da olması sebebiyle, çözümün Yugoslavya altında birleşmek olduğu yönündeki fikirlerini başta İngiltere olmak üzere Avrupa devletleriyle paylaşmışlardır. Komitenin başarılı lobi faaliyetleriyle ve özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan büyük göçmen nüfusun desteğiyle, Batı'nın güveni kazanılmıştır (Benson, 2001: 21).

Paşiç, Güney Slavlarının temsilcisi rolünü Yugoslav Komitesi ile paylaşmak istememesine rağmen, yaşanan gelişmeler üzerine komite üyeleriyle görüşmelere başlamıştır. Yugoslav Komitesinin birlik içerisindeki muhtemel Sırp hegemonyasını reddeden yaklaşımı, Paşiç'i Yugoslavya fikrinden ziyade Büyük Sırbistan'ın kurulması yönünde düşünmeye teşvik etmiştir. Buna karşın, her iki tarafın da birbirine ihtiyacı olması nedeniyle iş birliği devam etmiştir (Benson, 2001:23).

Görüşmelerde müstakbel Yugoslav devletinin idari yapısı tartışılırken, en önemli mesele federatif yapı ile merkezi otorite arasındaki ihtilaf olmuştur. Görüşmelerden çıkan nihai karar, *Korfu Bildirgesi* olarak kamuoyu ile paylaşılmıştır. 20 Temmuz 1917 tarihli bu bildirge Sırp, Hırvat ve Sloven halklarının savaştan sonra birleşik bir krallık kurma niyetlerini açıkladığı bir iş birliği ortaya koymuştur. Karadjordjeviç Hanedanlığı altındaki anayasal monarşi, Sırp-Hırvat ve Sloven Krallığı olarak isimlendirilmiştir (Waskey, 2014: 77). Yayımlanan bildirgede Sırplar, Hırvatlar ve Slovenlerin aynı halk olduğu ve aynı devlet altında yaşayacakları beyan edilmiştir (Jelavich, 2009: 155).

Bildirge, din özgürlüğü ve hem Latin hem de Kiril alfabesinin kullanımının önünü açan, üç kurucu halk arasında eşitlik esaslarına dayanan ilkeleri ifade etmiştir. Savaşın tamamen bitiminde yazılacak olan anayasanın kurucu meclisin inisiyatifine bırakılacağı, bunun da belirleyeninin sayısal olarak çoğunluğu elinde bulunduran topluluğun olacağı açıklanmıştır. Korfu Bildirgesinin henüz kesin bir bağlayıcılığı olmasa da Yugoslav Komitesi ile Sırbistan yönetiminin bağımsız bir Yugoslav devletinin kurulması konusunda anlaşmış olması tarihi bir an olarak kayıtlara geçmiştir (Benson, 2001: 24).

1918'de, dağılan imparatorluğun Sırp, Hırvat ve Sloven siyasi liderlerinin oluşturduğu Yugoslav Ulusal Konseyi kurulmuştur. Avusturya-Macaristan'ın nihai çöküşünden sonra, birleşik bir Yugoslavya'yı ilan eden karar, Korfu'daki Sırp Hükümeti ile birlikte deklare edilmiştir. Karadağlılar da zaten işlevini yitirmiş olan kralı görevden alarak bu birliğe katılım sağlamıştır (Maclean, 1957: 24). Bu somut girişimler, 1 Aralık 1918 tarihinde kesin hükme dönüşerek, Sırp-Hırvat-Sloven Krallığı'nın kuruluşu resmen açıklanmıştır (Benson, 2001: 25). 16 Aralık 1918'de Sırp Meclisi ve Zagreb Konseyi'nin ortak oturumuyla birliğin resmi onayı gerçekleşmiş ve Kral Peter Karadjordjeviç üçlü krallığın ilk kralı olarak kabul edilmiştir (Maclean, 1957: 24).

Kurulan yeni devletin büyüklüğü, hem nüfus olarak hem de yüz ölçümü olarak Sırbistan Krallığı'nın iki katından fazladır. Yaklaşık olarak 5 Milyon Sırp, 3 Milyon Hırvat ve 1 Milyon Sloven'in oluşturduğu 12 Milyonluk nüfusa sahip devlete kuzeyde İtalya, Avusturya ve Macaristan; güneyde Yunanistan ve Arnavutluk; doğuda Romanya ve Bulgaristan komşu olmuştur. Ülkenin batısında 400 mil boyunca uzanan Adriyatik

kıyı şeridi oluşmuştur. Halklar arasında farklılıklar çok fazladır; ama ortak noktaları Güney Slavları olmaları ve bazı şive farklılıklarına rağmen aynı dili konuşmalarıdır. Başkentin bir Sırp kenti olan Belgrad olması, tahta bir Sırp kralının oturması ve devlet işlerinin Sırplar tarafından yönetilmesi, orduya Sırp bir komutanın önderlik etmesi Sırpları mutlu etmiş ve yeni devlete dair beklentilerini yükseltmiştir (Maclean, 1957: 19-20).

Krallığın bünyesinde yalnızca Sırplar, Hırvatlar ve Slovenler yoktur. Bosnalı Müslümanlar %6.05 (727.650), Makedon ve Bulgarlar %4.87 (585.558), diğer Slavlar %1.45 (174.466), Almanlar %4.27 (513.472), Macarlar %3.93 (472.409), Arnavutlar %3.68 (441.740), Romenler, Ulahlar ve Çingeneler %1.91 (229.398), Türkler %1.40 (168.404), Yahudiler %0.53 (64.159), İtalyanlar %0.11 (12.825), diğerleri %0.67 (80.079) olarak istatistiklendirilen kimlikler, Sırp-Hırvat-Sloven Krallığı'na çok uluslu bir imparatorluk izlenimi vermektedir (akt. Özçelik, 2018: 107).

Savaşı kaybedip dağılan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndan geriye kalan Macaristan, Trianon Barış Antlaşması ile Slovenya ve Hırvatistan'ı, Banat'ın batısını, Başka'nın tamamına yakınını Sırp, Hırvat ve Slovenlerin kurduğu yeni devlete bırakmıştır (Dilbaş, 2019: 89). 1920 yılında imzalanan bu antlaşma Vojvodina'yı krallığın bir parçası yapmıştır ama İtalya ile olan görüşmelerin sonucu özellikle Slovenler ve Hırvatlar tarafından huzursuzlukla karşılanmıştır. Istriya Yarımadası, Dalmaçya kıyıları, Adriyatik adalarının çoğunluğu ile birlikte tarihsel Slav şehirleri olan Trieste ve Rijeka İtalya'ya kaybedilmiştir (Bora, 2018: 44). İtalya başta olmak üzere, I. Dünya Savaşı'nda yenilen devletlerin, her an tehlike arz eden siyasi yaklaşımlarının da etkisiyle, krallığın ilk yılları sorunlarla başlamıştır (Dragnich, 1983: 11).

Radiç önderliğindeki *Köylü Partisi*, ilerleyen zamanlarda muhalefetinin sertliğini arttırmıştır. 1919'da Zagreb'deki parti konferansında, bağımsız bir Hırvatistan'ın kurulması düşüncesi desteklenmiştir. Radiç, bunun bedelini 1920'deki seçimlere kadar hapiste kalarak ödemiştir. Radiç'in ve diğer parti üyelerinin yükselttiği muhalefete karşı hapis cezası verilmesi, diğer Hırvat partilerinin de konuya müdahil olmasına neden olmuştur (Jelavich, 2009: 159).

1920 yılında, ülke içerisinde varlığını sürdüren siyasi parti sayısı 40'ı aşmıştır. Bu partilerin çoğu etnik yapıları referans alan partilerdir. Hırvatlar Radiç önderliğindeki *Köylü Partisi*, Sırplar ise Paşiç önderliğindeki *Radikal Parti* tarafından ağırlıklı olarak temsil imkânı bulmuştur (akt: Abazi, 2007: 16). Her iki partinin ve liderin baskın milliyetçi politikaları, federatif yapı-merkezi otorite tartışmaları bu deneyimin başarısızlığa sürüklenmesinde etkin olmuştur (Özçelik, 2018: 218-219).

Hırvatistan'da, Habsburg yönetimi altında daha mutlu olduklarını ifade eden büyük bir kesim ortaya çıkmıştır. Bu mutsuzluklar zaman içerisinde bağımsız Hırvatistan düşüncesinin büyümesine sebep olmuştur. Ekonomik sorunlar da bu memnuniyetsizlikleri perçinlemiştir. Terhis olan askerler ve yurda dönen savaş esirleri, büyük bir işsizlik ordusu ortaya çıkarmıştır. Kırsal kesimdeki geniş alanlar savaşta zarar görmüş, hayvancılık bitme noktasına gelmiştir. Enflasyon çok yüksek, ücretler ise çok düşüktür; gıda ve hammadde sorunu bütün ülkede görülmektedir. Hükümet tarafından, grevleri bastırmak ve endişeleri gidermek için askeri yöntemlerle cevap verilmiştir (Maclean, 1957: 27).

Birliğin kuruluşunun üstünden çok geçmeden Hırvatlar hoşnutsuzluklarını yüksek sesle dile getirmeye başlamışlardır. "Bin yıllık Hırvat kültürü" mottosuyla, kültürel kimliklerine tutunarak, Romalı ve Batılı olmanın gereği olarak Katolik Kiliselerine bağlılıklarını daha da arttırmışlardır. 1921'de Belgrad'da toplanan Kurucu Meclis'te Sırp siyasilerin çoğunluk sağlamasıyla, Haziran ayında yürürlüğe koyulan anayasa, Sırp egemenliğini tesis ederek güçlü bir merkeziyetçi sistem ortaya koymuş ve huzursuzlukları daha da büyütmüştür (Maclean, 1957: 20).

Sırplar, savaşta yaptıkları fedakarlıklar nedeniyle, elde ettikleri otoriteyi kendilerinde hak olarak görmüştür. Savaşta birçok Boşnak, Hırvat ve Sloven Avusturya-Macaristan ordularında görev yaptığı için suçlayıcı bir yaklaşım sergilemişlerdir. 1921 yılında imzalanan yeni anayasa, aslında 1903 Sırp Anayasası'nın güncellenmiş bir şekli olmuştur. Anayasanın 28 Haziran tarihinde yürürlüğe girmesi de Sırp otoritesinin bir yansıması olmuştur. Zira bu tarih Sırplar için milli bayram olan *Vidovdan,* yani 1389

Kosova Savaşı'nın yıl dönümüdür. Arşidük Franz Ferdinand suikastı da yine bir Vidovdan gününde gerçekleşmiştir (Hall, 2014: 358).

Sırp-Hırvat-Sloven Krallığı, 1922 yılında çıkarılan kanunla, kralın atadığı valilerin yönetimine bırakılan eyaletlere ayrılmıştır. Eyaletlerin özerklik sağlayacağını düşünen iyimser bakış açısının yerine, bilakis merkeziyetçi Sırp otoritesi daha da genişlemiştir. Bu düzenlemeye her kesimden sert tepkiler gelmiştir. Sırp yönetimi, gelen yapıcı eleştirileri dahi ihanet olarak değerlendirmiş ve şiddetle cevap vermiştir. En büyük sorun, entelektüellerin aktif çalışmasına rağmen homojen bir Yugoslav kimliği yaratılamaması olmuştur. En büyük ihtilaf Sırplar ve Hırvatlar arasında yaşanmıştır. Sırplar, Hırvatlar arasından yükselen tepkilere karşı, tarihsel referanslar ile cevaplar verip Sırpların, Güney Slavlarını Osmanlı ve Habsburg tahakkümünden kurtardığını, savaşta en çok bedeli kendilerinin ödediğini belirtmiştir (Jelavich, 2009: 160-162).

Hükümetin merkeziyetçi yönetimi ekonomiye de yansımıştır. Yolsuzluk iddiaları siyasetin gündeminden düşmemiştir. Paşiç'e sürekli oğlunun ekonomik faaliyetleri hatırlatılmış, kendisinin de Kosova'daki arazileri siyasete konu olmuştur (Benson, 2001: 52). Yugoslav Komünist Partisi'nin programı bu ortamda umut teşkil etmiş ve 1920 seçimlerinde yaklaşık 60 vekili kurucu meclise sokmuştur (Maclean, 1957: 28). Almanya'daki devrimci hareketler, Moskova'da Üçüncü Enternasyonal'in kuruluşu ve Bela Kun'un Macaristan Sovyet Cumhuriyeti'nin ilanı, 1919'un Nisan ayında Birlik Kongresi'nde ortaya çıkan Yugoslavya Komünist Partisi'nin oluşumunda ve büyümesinde önemli olmuştur (Benson, 2001: 27). 1921'de, partinin üye sayısını sürekli arttırarak destekçi topladığı bir dönemde, İçişleri Bakanı'nın Bosnalı bir komünist tarafından öldürülmesi şok etkisi yaratmıştır. Hükümet Komünist Parti'yi derhal yasadışı ilan etmiş, milletvekillerini ise meclisten uzaklaştırmıştır (Benson, 2001: 36).

Bulgaristan'ın güneyi, Arnavutluk ve Sırbistan'ı da içerecek olan bir *Balkan Köylü Federasyonu* idealini her fırsatta dile getiren Radiç, Sırplar tarafından "bölücü" olarak tanımlanmaya başlamıştır. Radiç, Sırp yönetimi tarafından illegalize edildikçe, Hırvatlar arasında ulusal lider olma gücünü pekiştirmiştir. 1923 seçimlerinde partisinin 50 sandalyeden 70'e çıkması bunun işaretidir. Hırvat milliyetçiliğinin bağımsız ve birleşik

Hırvatistan fikirleri, Slovenler tarafından destek görmemiştir. En büyük korkuları Hırvatistan'ın onları İtalyan yayılmacılığına karşı korunaksız bırakma ihtimali olmuştur (Benson, 2001: 29-47).

Sırpların toplam nüfus içerisindeki oranı yüzde 38 olduğu hâlde 1926 yılında orduda görevli olan 165 generalin sadece 4'ü hariç tamamı Sırp'tır. Ayrıca kritik bakanlıkların yüzde 92'si de Sırpların elinde olmuştur. Bu durum sebebiyle, Sırp haricindeki nüfus üzerinde, yaşadıkları ülkenin Yugoslavya değil, Büyük Sırbistan olduğu izlenimi oluşmuştur. Özellikle Hırvatlar üzerindeki huzursuzluk giderek artan bir noktaya gelmiştir (White, 2000: 223).

Avusturta-Macaristan İmparatorluğu, savaşın sürdüğü yıllarda topraklarındaki Sırpları düşman addederek sivil nüfusu hedef alan eylemler gerçekleştirmiştir. Sırbistan'ın savaştaki rolünü sivil Sırplar üzerinde bütünleştiren bu yaklaşıma Hırvatların ve Boşnak Müslümanların da destek vermesiyle etnik nefret körüklenmiştir. Bosnalı Sırplar bunu sonraki yıllarda intikama dönüştürerek Müslümanların yaşadığı bazı köyleri hedef almıştır. *Yugoslav Müslüman Örgütü*, bu ortamda kurulmuş ve Boşnakların haklarını savunmak üzere aktif siyasete katılmıştır. Parti yönetimi, Müslümanlara yönelik saldırıları ve asimilasyon politikalarını engelleyecek anayasal güvence karşılığında Karadjordjeviç Hanedanlığı'na sadık kalacaklarını belirtmiştir. Sonraki yıllarda partinin amacı, Bosna-Hersek'in Sırplar ve Hırvatlar arasında bölünmesinin önüne geçmek olmuştur. *Yugoslav Müslüman Örgütü*, Kosova ve Makedonya'da yer alan Müslüman nüfusu kucaklayacak bir siyaset izlememiş, sadece Bosna Müslümanlarının hakkını koruyacak milliyetçi bir program ortaya koymuştur (Benson, 2001: 28-29).

Belgrad'da 1928 yılında bir Sırp milletvekili'nin *Hırvat Köylü Partisi*'nin önde gelen isimlerinden birisini öldürmesi, Hırvatlar ve Sırplar arasında gergin olan durumu iyice içinden çıkılmaz bir duruma dönüştürmüştür. Bu olaydan sonra Kral Aleksandar, parlamentoyu askıya almış ve anayasayı yürürlükten kaldırmıştır. Böylece Kral Aleksandar'ın yönetimde tek söz sahibi olduğu bir süreç başlamıştır. Yugoslavya Komünist Partisi'nin "monarko-faşizm" olarak tanımladığı bu yönetim, Yugoslavya'yı

dokuz bölgeye ayırarak bütün bölgeleri otoriter Sırp yönetimi etrafında birleştirmiştir (Bora, 2018: 50). Krallığın isminin Yugoslavya olarak değişmesi de bu dönemde gerçekleşmiştir. Balkan tarihinin ve Yugoslavya'nın birlik düşüncesinin ironik bir yansıması olarak, Kral Aleksandar da 1934'de Hırvat milliyetçiliğinin bir kurbanı olarak öldürülmüştür (Mazower, 2008: 18). 1929 yılından itibaren Sırp-Hırvat-Sloven Krallığı'nın adı resmi olarak Yugoslavya olarak değiştirilmiştir (Calic, 2019: 104).

Aleksandar, 1929 yılında etnik kimlik vurgusu barındıran bütün milliyetçi unsurları yasaklamıştır. Bu yasaklar yüzünden birçok aşırı milliyetçi siyasi ülkeyi terk etmiştir. Mussolini İtalyası'nda Ustaşa hareketini kuracak ve liderliğini üstlenecek olan Ante Paveliç de bu isimlerden birisidir. Kral Aleksandar, yıllardır parlamenter hükümetin yapamadığını yapıp Hırvatları, Slovenleri ve Boşnakları birleştiren bir dönem başlatmıştır. Bir araya gelerek güçlenen ve Fransa'nın diplomatik desteğini de alan muhalefet, kralı Vidovdan Anayasası'ndan 10 yıl sonra 1931 Anayasası'nı ilan etmeye ikna etmiştir (Benson, 2001: 53-54).

Kral Aleksandar, ülke içinde yükselen sert muhalefet sonrası içine düştüğü güvenlik kaygısını 1934'te Yunanistan, Romanya ve Türkiye ile imzalanan Balkan Paktı ile gidermeye çalışmıştır. Pakt, kişisel dostluklardan öteye gidememiş ve kısa süre sonra dağılmıştır. Ekim 1934'te Paris'e ziyaret için yola çıkan Kral Aleksandar, 9 Ekim tarihinde Marsilya'da Paveliç'in Ustaşa Hareketi'nin desteklediği suikastçılar tarafından vurularak öldürülmüştür (Benson, 2001: 56).

Kral Aleksandar'ın öldürülmesi sonrasında tahta geçmesi düşünülen veliaht Prens Petar'ın henüz 11 yaşında olması küçük çaplı bir kriz yaratmıştır. Petar'ın yaş olarak çok küçük olması sebebiyle, Aleksandar'ın kuzeni Prens Pavle kendisini Kral tayin ederek krallığın yönetimine geçmiştir. Pavle'nin ilk icraatı İngiltere'nin Yugoslavya Büyükelçisi Stojadinoviç'i kabinenin başına ataması olmuştur. Stojadinoviç, 1935'ten 1939'a kadar sürdürdüğü görevinin sonlarına doğru Mihver Devletleri ile ittifak arayışlarına girmiş, İspanya İç Savaşı sırasında diktatör Franco'ya yardım göndermiş ve Almanya'da gelişen totaliter devlet yönetiminin örnek bir model olduğunu belirtmiştir (Benson, 2001: 58-59). Stojadinoviç, Hitler'e öykünerek Yugoslavya'nın otoriter lideri

olmayı arzulamış; fakat bunda başarılı olamamıştır. Yugoslav Radikal Birliği'nin Nazi partisi gibi kitlesel üyeleri, ulusal bir örgüt yapısı olmaması nedeniyle, parti içinde bile güçlü bir otorite kuramamıştır (Benson, 2001: 65).

Trieste, Rijeka gibi liman şehirlerinin İtalya'ya kaptırılmasından sonra Mussolini yönetimine karşı ekonomik yaptırım uygulayan Yugoslavya, aradığı ekonomik desteği Hitler yönetiminden bulmuştur. Haziran 1936'da, Maliye Bakanı Dr. Schacht tarafından Belgrad'a yapılan üst düzey ziyaret, Yugoslavya para birimi olan Dinar'ın değerini 3 katına çıkaracak bir ekonomi paketi sağlamıştır. Endüstriyel üretimde ve tarımda başlayan gelişmeler kısa zamanda Yugoslav ekonomisine ivme kazandırmıştır. Buna rağmen 1929-1939 arasında Yugoslavya'nın ekonomik durumu diğer Balkan ülkelerinin gerisinde kalmıştır. Salgın hastalıkların önlenememesi, düşük ücretler ve kötü çalışma koşulları gibi sorunlar kentlerde yeni bir siyasal ortam hazırlamıştır (Benson, 2001: 60).

Bu dönemde Yugoslavya Komünist Partisi'ne olan ilgi de artmıştır. 1921'de faaliyetlerine son verilen parti, yeraltı faaliyetleriyle bu döneme kadar bir şekilde gelmeyi başarmıştır. 1934'de Slovenya'da toplanan parti, dördüncü konferansını Tito önderliğinde yapmıştır. Tito, Kral Aleksandar döneminin neredeyse tamamını hapishanede geçirmiş; hayatta kalmasının sebebinin de bu uzun süren mahkûmiyet günleri olduğu yönünde ironik yorumlar yapılmıştır (Benson, 2001: 61).

İtalya'ya uygulanan ekonomik yaptırımlar ve ambargodan coğrafi konumları nedeniyle en çok Hırvatlar ve Slovenler etkilenmiştir. Almanya ile kurulan bağlantılar ve elde edilen ekonomik iyileşmeler Sırbistan'daki ve Bosna-Hersek'teki sanayinin çıkarına olmuştur. Yatırımlar hükümet kanalıyla yönlendirildiği için ekonomik iyileşmelerden yalnızca Sırplar faydalanmıştır. Bu durum nedeniyle Hırvat aydınları arasında, Hırvatistan'ın ekonomik çıkarlarının üniter Sırp devletine feda edildiği yorumları gittikçe artmıştır (Benson, 2001: 62).

1929'da bütün dünyayı sarsan Büyük Buhran'ın en çok etkilediği ülkelerden birisi kırılgan ekonomi nedeniyle Yugoslavya olmuştur (Calic, 2019: 106-107). Savaştan ağır bir tahribat ile çıkan Sırbistan, merkeziyetçi yönetime rağmen otoritesini birliğe yayamamış ve sürekli eleştirilerin hedefi olmuştur. Dünya ekonomik krizinin ve merkezi

otorite-federasyon tartışmalarının tetiklediği etnik sorunlar, artarak devam etmiştir. Bu sorunlar daha fazla ötelenememiş ve 1939 yılında Sırplar ve Hırvatlar arasında *Sporazum* adı verilen anlaşma imzalanmıştır (Calic, 2019: 120).

Hırvatistan'ın *Sporazum* ile federal bir yapı kazanması, Sırplar tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Böylece *Sporazum Anlaşması*, sorunları çözmek yerine etnik tartışmaları daha da alevlendirmiştir. Öyle ki Boşnaklar da *Sporazum* kapsamında Bosna-Hersek'in Sırplar ve Hırvatlar arasında paylaşıldığını iddia ederek karara tepki göstermiştir (Demir, 2017: 75). II. Dünya Savaşı'na giden yolda yaşanan gerilimler dünya genelinde yüksek enflasyona sebep olmuş; bu durum da *Sporazum*'un ilkelerini hayata geçirme konusunda önemli bir engele dönüşmüştür (Calic, 2019: 120).

Böylece, 1939'da Sırplar ve Hırvatlar arasında büyük umutlarla imzalanan *Sporazum*, kurumsallığını kazanamadan işlevini kaybetmiştir. Nisan 1941'de Mihver Devletlerin Yugoslavya'ya saldırısıyla yeni bir işgal başlamış ve sonucunda üç yeni silahlı güç ülke içinde kontrol kurmaya çalışmıştır. Bunlar Yugoslavya Komünist Partisi'nin kurduğu Partizanlar, Ante Paveliç'in Hırvat Ustaşa Ordusu ve Draja Mihailoviç'in Sırp Çetnik Ordusu'dur (Sancaktar, 2019a: 53).

Stojadinoviç'in yönetiminde Nazi Almanyası ile iyi ilişkiler kuran Yugoslavya, 1939'da Cvetkoviç-Maçek koalisyon hükümetinin kararıyla tarafsızlık ilan etmiştir. Buna karşın, Hitler'in kurduğu baskı ve komşu ülkelerin tek tek Mihver Devletleri arasına katılımı ile Yugoslavya çok zor durumda kalmış ve Viyana'da Nazi yetkilileriyle görüşme gerçekleştirmiştir. Bu görüşme sonucunda baskılara daha fazla dayanamayarak Almanya'nın taleplerini kabul eden hükümete Belgrad sokaklarında protestolar yükselmiştir. Bu protestoların sonucunda, General Boris Mirkoviç önderliğindeki askeri cunta 27 Mart 1941'de yönetime el koymuş ve Cvetkoviç dahil birçok siyasiyi hapis cezasına çarptırmıştır. Bu gelişmelerin üstüne Naziler 6 Nisan 1941'de Belgrad'ı hava bombardımanına tutmuş ve savaşı Yugoslavya topraklarına taşımıştır (Sancaktar, 2004: 63-68).

1.2.1 II. Dünya Savaşı ve Yugoslavya İç Savaşı

Savaşın başlangıç yıllarında Yugoslavya'nın niyeti tarafsız kalmak olmuştur. Nitekim Cvetkoviç-Maçek Hükümeti, Almanya'nın Polonya'yı işgal ederek savaşı başlattığı tarih olan 1 Eylül 1939'dan bir gün sonra tarafsızlığını açıkça deklare etmiştir. Hitler'in Mart 1941'de Krallık Naibi Prens Pavle ile gerçekleştirdiği görüşme bir kırılma noktası olmuştur. Hitler, diğer Balkan devletleri olan Romanya ve Bulgaristan'ın Mihver Devletlerine katılımını örnek göstererek aynı eylemi Yugoslavya'dan da talep etmiş ve bunun karşılığının da Selanik'in Yugoslavya topraklarına katılımı olacağını Yugoslav heyetine iletmiştir. Görüşmelerin sonucunda iki tarafın anlaşma sağladığının açıklanmasıyla Belgrad'ın karışması bir olmuştur. Halkın yoğun protestolarının da sonucu olarak ordu yönetime el koymuş ve yeni kral olarak II. Petar atanmıştır (Demir, 2017: 73-74).

Almanya'nın Balkanlar üzerindeki ısrarının sebebi, Rusya'ya karşı yapılacak olan saldırının hazırlıklarının tam olarak sağlanması isteği olmuştur. Bu bağlamda Balkanlar, Nazi birlikleri için hem coğrafi olarak hem de askeri olarak çok kritik bir anlam teşkil etmiştir. 12. Ordu ve Panzer Grubu adı verilen birlik bu görev için hazırlanmıştır. Planlara göre, birlikler Tuna üzerinden müttefikleri Bulgaristan'a girecek, oradan da Selanik'e kadar uzanan bir hattı takip edecektir. Fakat Yugoslavya'da gerçekleşen darbeyle birlikte, Nazilerin planındaki Yugoslavya'nın toprakları üzerinden serbest geçiş düşüncesi hayata geçirilememiştir (Hart, 2015: 185).

Churchill'in halka yaptığı, "*Size ve bütün ülkeye çok önemli bir haberim var. Bu sabah erken saatlerde Yugoslavya ruhunu buldu*" açıklamasından da belli olduğu üzere, Almanların planının çökmesi İngilizler tarafından sevinçle karşılanmıştır. Fakat bu "ruhun" I. Yugoslavya için sonuçları çok ağır olmuştur. Belgrad'ın hava saldırılarıyla tarumar edilmesinden sonra bir hafta gibi kısa bir süre içerisinde teslimiyet gerçekleşmiştir. 12 Nisan 1941'de Belgrad düşmüş, 17 Nisan'da ise Yugoslav ordusu mağlubiyeti kabul etmiştir (Hart, 2015: 210).

Belgrad'ın düşmesiyle beraber krallık, Müttefiklerin kontrolü altında Londra'da konuşlanmıştır. Petar'ın krallığı altındaki hükümetin başında, darbeyi gerçekleştiren

cuntanın da başında olan General Simoviç ve sonrasında da Slobodan Jovanoviç yer almıştır. 1942 kabinesinde askeri güçlerden sorumlu olan bakan ise, bu yıllarda yaşanan iç savaşın da taraflarından birisi olan Çetniklerin lideri Albay Draja Mihailoviç olarak belirlenmiştir. Mihailoviç'in komutanlığını yaptığı milis güç, Nazi işgaline karşı eylemler gerçekleştirdiği için İngilizler tarafından desteklenmiştir. Monarşinin çıkarlarıyla çatışmadığı için de Kral Petar tarafından Mihailoviç'in yükselişi sorun oluşturmamış; bilakis Çetnikler krallığın askeri gücü pozisyonunda görülmüştür (Jelavich, 2009: 281).

Çetnikler, gelenek olarak Osmanlı hâkimiyetine isyan etme bilinciyle oluşan ve Balkanlar'da sıkça görüldüğü şekliyle çetecilik faaliyetleri yürüten bir örgütlenme biçimine sahiptir. 1912-1913 yıllarında cereyan eden Balkan Savaşları ile bölgede tanınan bir güç olmuştur. I. Dünya Savaşı sırasında Sırp Krallığı'nın arkasında da milis güç olarak silahlı mücadelelerini sürdüren Çetnikler, Mihver Devletlerinin işgalinden önce özellikle Sırbistan ve Karadağ'da kalabalık bir örgüt yapısı oluşturmuştur. İşgale karşı tepki vermeye başlayan bu örgütlerin başına Mihailoviç geçmiş ve Yugoslavya'yı işgal eden Mihver Devletlerine yönelik silahlı mücadele başlamıştır (Milivojevic, 2014: 67).

Fakat zaman içerisinde Mihver Devletlerinin askeri güçlerine karşı olması beklenen silahlı mücadelenin hedefi anti-komünist bir motivasyonla Partizanlar olmuştur. Bu durum karşılıklı çatışmaların sürdüğü, yüksek yoğunluklu bir iç savaşa dönüşmüştür. Çetnikler bir süre sonra, Partizanlara karşı olan savaşta Nazilerle iş birliği yapmaya başlamıştır. Bunun tespiti üzerine, İngilizler bütün desteğini Mihailoviç'in birliklerinden çekip Partizanlara vermiştir (Milivojevic, 2014: 67-68). Çetnik lideri Mihailoviç Sırp egemenliğini yeniden inşa etmek olarak çizdiği siyasi hedefi kapsamında, Sırp olmayan bütün etnik unsurlara yönelik düşmanlık sergilemiştir (Bora, 2018: 56). Müttefiklerin desteğini çekmesiyle zayıflayan Çetnik hareketi, komutanları Draja Mihailoviç'in 13 Mart 1946'da Partizanlar tarafından ele geçirilmesiyle iç savaşı kaybetmiştir (Shrader, 2014: 188).

Çetnikler gibi Nazi işgaline karşı olan bir başka silahlı hareket ise Yugoslavya Komünist Partisi tabanlı, Josip Broz Tito'nun önderliğini yaptığı Partizanlar olmuştur. 22 Haziran 1941'de işgale karşı yurtsever eylemlere başlayan Partizanlar, kısa sürede II. Dünya Savaşı'nda Almanlara karşı en güçlü direnişi gerçekleştiren yerel güç hâline gelmiştir (Hall, 2014: 226). Hareketin liderliğini yapan Josip Broz Tito, sadece Yugoslavya'yı düşman işgalinden kurtarmak değil, aynı zamanda Londra'daki sürgün hükümetini ve monarşiyi de devirme hedefiyle yola çıkmıştır. Çetniklerin aksine, Partizan hareketi her geçen gün daha da büyümüş ve savaşın sonlarına doğru 800 bin kişilik bir silahlı güce sahip olmuştur (Tucker, 2014: 305-306).

Partizanlar, Çetniklerin aksine bütün Yugoslav halklarına kucak açan ve topyekün bir ulusal kurtuluşu kendisine hedef olarak çizen yurtsever bir harekettir (Hall, 2014: 227). Çetnikler, Sırp milliyetçiliği ile hareket ederek *Büyük Sırbistan* ideali için savaşmıştır. Partizanlar ise birleşik Yugoslavya fikrini şiar edinmiş ve milliyetçilik karşıtı bir söylem geliştirmiştir. Küçük bir köyde Hırvat bir baba ile Sloven bir annenin çocuğu olarak büyüyen ve işçi sınıfından gelen Tito, en büyük desteği de kırsalda görmüştür (akt. Dönmez, 2015: 38).

Müttefiklerin niyeti, Partizan ve Çetnik hareketlerinin Nazi işgaline karşı birlikte hareket etmesi ve güçlerinin birleştirmesi olmuştur. Sovyetler Birliği de aynı düşünce doğrultusunda Partizanları Mihailoviç'in milisleriyle iş birliği yapmaya zorlamıştır. Tito ve Mihailoviç arasında gerçekleşen görüşmeden hiçbir sonuç çıkmamış ve iki silahlı güç çatışmaya girmiştir (Jelavich, 2009: 282). Bu yıllarda yaşanan ve II. Yugoslavya içerisinde yaşanan etnik kavgaların da en büyük sebebi olan iç savaşın tarafları yalnızca Tito'nun Partizan ordusu ve Mihailoviç'in Çetnik ordusu değildir. 1929 yılında Kral Aleksandar'ın diktatörlüğünü ilan etmesiyle İtalya'ya kaçan ve orada faşist Mussolini yönetiminin kanatları altında Ustaşa hareketini kuran Ante Paveliç, aradığı ortamı nihayet bulmuş ve iç savaşın taraflarından birisi olmuştur (Ference, 2014: 228).

Mihver Devletleri Yugoslavya'nın işgalini kolaylaştırmak ve içeriden toplayacağı destekle Nazi otoritesinin sağlama alınabileceği düşüncesiyle, Ante Paveliç'in Ustaşa örgütü öncülüğünde Hırvatistan devletini kurmuştur (Bora, 2018: 53). Sözde bağımsız

olan bu devletin toprakları arasına Bosna-Hersek de dahil edilmiş, böylece Hırvat milliyetçiliğinin hayallerini süsleyen *Büyük Hırvatistan* ideali büyük oranda gerçekleşmiştir. Fakat bu geniş topraklar içerisinde homojen bir Hırvat etnik yapısının olmaması büyük bir sorun olarak Paveliç'in karşısına çıkmıştır. 6.5 milyon nüfusun 3-4 milyon kadarı Hırvat, gerisi Sırp, Boşnak ve diğer azınlık milletlerdir. Özellikle Sırp varlığının yoğunluğu, safkan bir Hırvat ulus-devleti oluşturmanın önündeki en büyük engel olmuştur (Jelavich, 2009: 278).

Ante Paveliç ve onun komuta ettiği Ustaşa milisleri, Sırp nüfusunu eriterek bu sorunu çözme yoluna gitmiştir. Plan, "*Sırp nüfusunun üçte birini Hırvatistan ve Bosna'dan sürmek, üçte birini Katolikleştirmek, üçte birini yok etmektir*" (Bora, 2018: 55). 350 bin civarında Sırp sivilin öldürüldüğü, bir o kadarının da silah zoruyla Katolik yapılarak Hırvatlaştırıldığı bu "nihai çözüm" zaten gergin olan Hırvat-Sırp ilişkilerini iyice problemli hâle getirmiştir (Jelavich, 2009: 279). Bu dönemde Paveliç'in askeri güçleri öyle büyük kıyımlara imza atmıştır ki; işgalci Nazi güçlerinin komutanı Edmund von Glaise-Horstenau bile Ustaşa eylemlerinin bir teröre dönüştüğünü ve artık buna bir son verilmesi gerektiğini Berlin'e rapor etmiştir (Chomsky, 2018: 28).

Ustaşalar sadece milis bir güç olarak değil aynı zamanda Hırvatistan adı altında devlet olarak da örgütlenen bir yapı muhteva etmiştir. Sırpların kullandığı Kiril alfabesi ve Hırvatçanın içerisindeki Sırpça kelimeler yasaklanmış; Ortodokslara ait kiliselere karşı bir yok etme politikası başlamıştır. Hedefte sadece Sırplar yoktur, kozmopolit bir ülke olan Bosna-Hersek'in Yahudi toplulukları başta olmak üzere, Yahudiler de sistematik olarak öldürülmüştür. Jasenovac başta olmak üzere, kurdukları toplama kampları ölüm kamplarına dönüştürülmüştür. Bora'nın aktarımına göre araştırmacı Vladimir Dediyer, "1988'de yayımladığı çalışmasında, Ustaşaların yaklaşık 800 bin Müslüman, Sırp, Yahudi ve çingeneyi öldürdüğü" kanaatindedir (2018: 56). Chomsky'nin *Yugoslavia: Peace, War and Dissolution* kitabının editörü olan Davor Džalto'nun Jovan Mirkoviç'ten aktardığı bir veriye göre, sadece Jasenovac toplama kampında 100 bin ila 700 bin arasında Sırp ve Yahudi'nin öldürüldüğü tahmin

edilmektedir (2018: 28). Bu korkunç istatistiğin de doğruladığı gibi Jasenovac, tıpkı Auschwitz gibi bir ölüm makinesine dönüşmüştür.

Nazilerin bütün Yahudilerin imhasına dönük olarak aldığı "nihai çözüm" kararının ilk uygulandığı ülkelerden birisi Hırvatistan olmuştur. Bu karar doğrultusunda Hırvatistan'ın *judenrein* yani Yahudilerden arındırılmış bölge olması için Paveliç'in Ustaşa milisleri yetkilendirilmiştir. Sırbistan toprakları da "nihai çözüm" kararının uygulandığı yerlerden birisi olmuştur. Nazizm ve Ustaşa rejimlerinin kontrol altında tuttuğu milisler, çoğunluğu kadın ve çocuk olan binlerce Yahudi'yi Sırbistan topraklarında imha etmiştir. Bu kararın uygulanmasındaki yetkililerden biri olan Harald Turner, Sırbistan için "hem Yahudi hem de Çingene probleminin çözüldüğü tek ülke" tanımı yapmıştır. Turner daha sonra Tito önderliğindeki Yugoslavya hükümeti tarafından idam edilmiştir. Bu dönemde, beş bin kadar Yahudi'nin de Partizan saflarında mücadele ettiği tahmin edilmektedir (Arendt, 2012: 190-192).

Sırplara yönelik katliamlar, sadece Paveliç'in kontrol ettiği Hırvatistan topraklarında değil, Arnavutların ve İtalyanların elinde olan Kosova'da da görülmüştür (Jelavich, 2009: 283). Paveliç'in milis güçleri arasında birçok Boşnak Müslüman'ın da olduğu bilinmektedir. Ayrıca, Bosna'da çoğunlukla Ortodoks Sırp nüfusa karşı kıyımlar yapan ve Boşnaklardan oluşan Nazi destekli "Hançer" adlı bir milis güç oluşturulmuştur (Džalto, 2018: 12).

SS denetimindeki Hançer Birliği'nin 26 bin kadar Müslüman milis güçten oluştuğu tahmin edilmektedir. Hitler'in özel davetlisi olarak Bosna'ya gelen dönemin Kudüs müftüsü Muhammed Emin El-Hüseyni, birliği ziyaret ederek Hançer'in eylemlerini dini olarak meşrulaştırmıştır. Hançer, Hitler tarafından yalnızca Sırplara karşı değil Ruslara karşı da milis güç olarak kullanılmıştır. Fakat bunda ne derece başarılı olduğu tartışmalıdır; çünkü hareket içerisinde belirli bir düzen sağlanamamış ve büyük çaplı kopuşlar yaşanmıştır. Paveliç'in Ustaşa güçlerine toplu hâlde katılımlar olmuş, önemli bir kısmı da Partizanların eline geçmiştir (Tomasevich, 2001: 497-501).

Eylül 1943 tarihi, savaşın seyri için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Almanlar, Yugoslavya'da karşılaştıkları direniş sebebiyle zorlanırken, İtalya'nın Yugoslavya'dan

çekilmesiyle önemli bir destekten de yoksun kalmıştır. İtalyanlar çekilirken çok sayıda silah ve mühimmatı da Partizanlara kaptırmıştır (Jelavich, 2009: 285). Bu dönemde Tito, işgalden arındırdığı Yugoslav topraklarında düzeni sağlayacak komitelerin oluşumuna da başlamıştır. Böylece önemli bir köylü desteği de elde ederek hem askeri gücünü arttırmış hem de sürgündeki krallık karşısında siyasi bir pozisyon elde etmiştir (Jelavich, 2009: 285).

1943'ün Kasım ayında, geniş kapsamlı bir uzlaşmaya dayanan Anti Faşist Konsey, yeni Yugoslav hükümeti olarak duyurulmuştur. Konseyin baskın siyasi temsilcileri Komünist Parti üyeleridir ve devletin modeli daha önce de belirtildiği gibi ulusların birlikte, eşit yaşamasını savunan bir federasyondur. Mareşal ünvanı alan Josip Broz Tito'nun Partizan birlikleri, Nazi işgaline karşı savaşa devam edecektir. Alınan bir diğer önemli karar ise, sürgündeki hükümetin tanınmaması olmuştur. Tito'nun bu dönemde Sovyetler Birliği'ne yaptığı ziyaret, savaşın son bölümleri yaklaşırken kritik bir eşik olmuştur. Bu döneme kadar çok fazla destek alınamayan Sovyetler Birliği, görüşmeler sonrasında Kızıl Ordu'yu Belgrad'a göndermiştir. Ekim ayında Kızıl Ordu ve Partizanlar birlikte Belgrad'ı Almanlardan arındırmış ve zaferi kısa sürede bütün Yugoslavya'ya yaymıştır. 1945 yılına gelindiğinde bütün Mihver orduları ülkenin dışına sürülmüş olsa da savaş bitmemiştir (Jelavich, 2009: 286).

Milliyetçi Sırpların Çetnik hareketi ile milliyetçi Hırvatların Ustaşa askeri Yugoslavya içerisinde varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Hem siyasi hem de askeri gücü elinde bulunduran Tito'nun Partizanları, işgalcilerle olan iş birliği ve Yugoslav halklarına karşı kitlesel kıyımları için, büyük bir kısmını İngilizlerin teslim ettiği düşmanlarını yok etme yolunu seçmiştir. Çetnik lideri Draja Mihailoviç savaşı Partizanların kazanmasıyla ülkeden kaçsa da 1946 yılında yakalanıp idam edilmiştir (Tucker, 2014: 306). Tito'nun kararıyla öldürülen Ustaşa ve Çetnik milislerin sayısının en az 60 bin civarı olduğu tahmin edilmektedir (Mazower, 2008: 274).

Özetlemek gerekirse, 12 Nisan 1941'de Mihver Devletlerinin kontrolüne geçen Belgrad, 20 Ekim 1944'te kurtarılmıştır. 4 Temmuz 1941'de Partizan direnişini resmen başlatan Tito, 5 Mart 1945'te yeni Yugoslavya hükümetinin kurucusu olmuştur.

Karadjordjeviç Hanedanlığı altındaki Yugoslavya, Nazi Almanyası ile Faşist İtalya tarafından kurulan bağımsız Hırvatistan ve Çetnik lideri Draja Mihailoviç savaşın sonucunda tarihe karışmış, Josip Broz Tito önderliğinde ulusların federasyonu olarak kurulan II. Yugoslavya devri başlamıştır.

1.3 YUGOSLAVYA SOSYALİST FEDERAL CUMHURİYETİ (II. YUGOSLAVYA)

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ordusunda görevli Hırvat-Sloven bir subay olarak gittiği Rusya'da Bolşevik Devrimi'ne tanık olan Josip Broz Tito, Rusya'dan döndükten sonra aktif olarak siyasetin içerisinde olmuştur. Tito için Sırp-Hırvat-Sloven Krallığı, Avusturya-Macaristan döneminden çok farklı şeyler muhteva etmemiştir. Onun umutları, amaçları ve niyeti başka bir deneyimdir. Bu umutları büyüteceği yer olarak Yugoslavya Komünist Partisi saflarını seçmiş ve Eylül 1920'de partinin Zagreb şubesine üye olmuştur. Zagreb'de işçi olarak çalışmaya başlamış ve Metal İşçileri Sendikasına üye olarak örgütlenme şansı yakalamıştır. Sendika toplantılarında sivrilmeye başlaması çok zaman almamıştır. Henüz 20'li yaşlarında olmasına rağmen, hitabet yeteneğiyle ve politik derinliğiyle parti içinde önemli bir otorite sahibi olmuştur (Maclean, 1957: 29).

Tito'nun politik alandaki başarıları işgal edilen ülkesini korumak için silahlı mücadeleye giren Partizanların liderliğine yükselmesi, mareşal unvanı kazanması ve sonunda da Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti'nin kurucu başkanı olmasıyla devam etmiştir. 800 bin kişiden oluşan Partizan gücü, Tito'nun bu mücadelelerden hâkim güç olarak çıkmasının en büyük sebebidir. Tito'nun 1945'in Ağustos ayında oluşturduğu heyet geçici anayasayı faaliyete geçirmiş, 1945'in Kasım ayında da seçimleri gerçekleştirmiştir. % 90 gibi çok ciddi bir desteği seçimlerle arkasına alan Tito önderliğindeki Anti Faşist Konsey, derhal monarşiyi kaldırıp Yugoslavya Federal Halk Cumhuriyeti'ni ilan etmiştir (Jelavich, 2009: 312-314).

Savaşın ardından Yugoslavya'daki tablo çok ağır olmuştur. 1 milyon 700 bin Yugoslavya vatandaşının hayatını kaybettiği, 500 bin civarı insanın ağır yaralı olduğu;

hayvancılığın üçte ikisinin, tarım alanlarının büyük çoğunluğunun yok olduğu; sanayi ve ticari işletmelerin tahrip edildiği, iletişim ağlarının ve elektirifikasyonun ortadan kalkma noktasına geldiği; karayollarının ve demiryollarının büyük zarar gördüğü, köprülerin yıkıldığı bir bilanço ortaya çıkmıştır. Tito, sanayide ve tarımda büyük bir atılım yaratacağını düşündüğü beş yıllık kalkınma planını devreye sokmuştur. Yetkin bir sosyalist program ile bütün yurtta elektrifikasyonun kesintisiz hâle getirilmesi, endüstriyel üretimi sağlayacak olan teknolojik atılımların yapılması ilk amaç olarak belirlenmiştir. Nihai hedef ise kendi kendine yeten ve üretimini kendi imkânları ile sağlayan bir Yugoslavya yaratıp yoksulluğu aşmaktır. Yugoslavya gibi geri kalmış bir tarım ülkesini sanayileştirmek zorlu bir görev olarak gözükse de, Tito ortaya koyduğu kararlı kalkınma planı sayesinde Yugoslavya'nın sanayileşmesini sağlamıştır (Maclean, 1957: 301-302).

Kalkınma programı sanayi üretiminin yanı sıra, tarım için de önemli atılımlar ortaya çıkarmıştır. Tarım Reformu Yasası ile feodal toprak beylerinin köylüler üzerindeki gücü ortadan kaldırılmış, bunun sonucunda da köylülerin üretimdeki katkısı arttırılmıştır. 1,2 milyon hektar toprağın 745 bin hektarlık bölümü, sayısı 330 bini bulan topraksız köylülere dağıtılmış, geriye kalan kısmı da devletin tarım işletmeleri ve kolektif üreticilere bırakılmıştır. Bu yasayla toprak sahibi olan köylülerin, kendi toprakları üzerinde ücretli işçi çalıştırılması yasaklanmış ve bir ailenin en fazla 30 hektara kadar toprak sahibi olabileceği sınırlaması getirilmiştir. Buradaki amaç, toprak üzerinde hiçbir sınıf ve gruba egemenlik kurma hakkının verilmemesi olmuştur (Sancaktar, 2009: 90).

I. Yugoslavya deneyiminde, özellikle II. Dünya Savaşı yıllarında yaşanan iç savaş sırasında din ve mezhep gerilimlerinin halklar arasında bölünmelere yol açtığını bilen Tito, liderliğini üstlendiği Yugoslavya'da bu konuda kritik önlemler almıştır. Katolik Kilisesinin Ustaşa rejimine verdiği açık destek nedeniyle, birçok Katolik Hırvat din adamı yargılanmıştır. Çetnikler ile iş birliği yapan ve Büyük Sırbistan ideolojisiyle hareket eden Sırp Ortodoks Kilisesi de yeni devlet eliyle bazı yaptırımlara uğramıştır.

Kiliseler sadece dini yetkileri ile sınırlandırılmış, devlet işlerine karışmaları ve siyasi açıklamalar yapmaları tamamen yasaklanmıştır (Sancaktar, 2009: 90-91).

1947 yılına gelindiğinde, Yugoslavya'da faaliyet gösteren bütün sanayi kuruluşları kamulaştırılmıştır. Yugoslavya'nın ilk yılları, çağdaşı olan diğer sosyalist ülkelerde olduğu gibi Sovyet modelini örnek almış ve bu yönde çalışmalar yapmıştır. Sovyetler Birliği ile yaşanan kopuş sonrasında, kendi modelini oluşturmak zorunda kalan Tito ve arkadaşları, "Yugoslav modeli sosyalizm" diye tanımlanmaya başlanan bir yönetim şeklini ortaya çıkarmıştır (Bora, 2018: 63-65). Yugoslavya Komünist Partisi, daha fazla adem-i merkeziyetçi olan, işçilerin özyönetimine dayanan bir model oluşturarak farklı bir sosyalist anlayış ortaya koymuştur (Glaser ve Walker, 2011: 117).

Sovyetler Birliği ile yaşanan kopuşun sebepleri, II. Dünya Savaşı'ndaki işgal yıllarına kadar gitmektedir. Partizanların, işgalden ve çatışmadan arındırılan bölgelerde halkın yönetime katılımını amaçlayan yerel siyasi unsurlar oluşturması, Sovyetler Birliği'nin tepkisine neden olmuştur. Sosyalist bir program çerçevesinde yapılan bu hamleler, Sovyetler Birliği tarafından Batı'nın tepkisini çekebilecek girişimler olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle Mihver Devletleri karşısında kurdukları ittifakların zarar görmesinden korkan Stalin, kurtuluş mücadelesinin siyasi program dışında sürdürülmesi gerektiğini Tito'ya iletmiştir. Partizan yönetiminin bu uyarıları ciddiye almaması nedeniyle Sovyetler Birliği, 1942'nin başlarında Partizan hareketine mühimmat yardımı yapmayı reddetmiştir. 1943'te Tito önderliğinde kurulan Anti Faşist Halk Kurtuluş Konseyi de yine Stalin tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Sovyetler Birliği yönetiminde, bu adlandırmayla birlikte siyasi programın iyice belli edildiği endişesi hasıl olmuştur (Bora, 2018: 57-62).

Tito ve Stalin arasındaki geriliminin temel sebebi, Sovyetler Birliği'nin diğer sosyalist ülkeler üzerinde kurduğu baskıyı Yugoslavya üzerinde de kurmayı amaçlaması; fakat Tito yönetiminin buna izin vermemesidir. Sosyalist Yugoslavya'nın en önemli siyasetçilerinden ve kuramcılarından birisi olan Milovan Djilas'a göre Sovyetler Birliği, büyük bir kibirle Yugoslavya'nın iktisadi gelişmesini Sovyetler Birliği'ne bağımlı kılmayı talep etmiştir (Mazower, 2008: 307). Kardelj'e göre anlaşmazlığın nedeni,

Stalin'in Yugoslavya'ya Sovyetler Birliği hegemonyasını dayatma arzusunda olmasıdır (1977: 45). Stalin'in bu eylemleri, Yugoslavya yönetimi tarafından "Sosyalist Yugoslav devriminin bağımsızlığını yıkma denemesi" olarak değerlendirilmiştir (Kardelj, 1977: 31).

Sovyetler Birliği'nin Yugoslavya içerisindeki "gizli ajan" rolündeki bürokratları ve temsilcileri, devletin en hassas noktalarına kadar sızdığı için Yugoslavya yönetiminde büyük bir rahatsızlık ortaya çıkmıştır (Jelavich, 2009: 345). Sovyetler Birliği yönetimi, Yugoslavya'daki kaynaklardan yararlanmak için kendilerine özel serbestlikler talep etmiş; bu durum Yugoslavya yönetiminde Yugoslavya'nın "sömürge" ülkeye dönüşeceği korkusu yaratmıştır. Tito ve arkadaşları kendi kendine yeten, sanayisi gelişmiş, modern bir Yugoslavya'nın Stalin yönetimi tarafından desteklenmediği algısına sahip olmuştur (Maclean, 1957: 307). Jelavich'e göre, "Sovyetler Birliği sanki potansiyel bir rakibin gelişmesine ket vurmaya" çalışmaktadır (2009: 345).

Bu dönemde Yugoslavya yönetimi, Sovyet bürokrasisini tartışmaya açan açıklamalarda bulunmuştur. En sert eleştiriler parti yönetiminden Milovan Djilas'a aittir. Djilas'a göre Sovyetler Birliği, Bolveşik Devrimi'nin başarısını sağlamak için yaratılan sıkı bürokratik yapıyı muhafaza ederek, bunu toplumun üstünde bir baskı aygıtı hâline getirmiştir. Tito'nun yakın arkadaşı olan Edvard Kardelj'e göre, Sovyetler Birliği'nin bu bürokratik yapısı devlet kapitalizmine dönüşen, deforme olmuş bir sosyalizm pratiği ortaya koymaktadır (akt: Swain, 2011: 102).

Yugoslavya ve Sovyetler Birliği arasında yaşanan bu gelişmeler, 1948 yılına dek bir şekilde arka planda tutularak uluslararası boyuta taşınmamıştır. Süreç boyunca Yugoslavya yönetimi, açık bir şekilde Sovyetlerin uydusu pozisyonunda olmayacağını göstermiştir. Bu tavır sebebiyle Sovyetler Birliği, 1948 yılında ilk kez yaptırım kararı almış ve Yugoslavya ile olan ticari anlaşmayı durdurmuştur. Alınan bu yaptırım kararını Yugoslavya'da bulunan danışmanları Sovyet topraklarına geri çekme kararı izlemiştir. Tito'nun bu hamleye cevabı, Yugoslavya'daki Sovyet yanlısı rütbelileri partiden ve ülke yönetiminden tasfiye etme kararlılığı olmuştur. 1949 yılına gelindiğinde Sovyetler Birliği, Yugoslavya ile olan bütün antlaşmaları feshetmiştir. Tito, Sovyetler Birliği'ni

sevdiklerini fakat oradaki sosyalizm modelini değil kendi ülkelerinin gerçeklerine uygun farklı bir sosyalizm modeli yürüttüklerini açıklamış ve böylece Yugoslavya'nın kendi yolunu çizmiştir (Jelavich, 2009: 346-348).

Yugoslavya, Sovyetler Birliği'nin öncülüğündeki Doğu ile Amerika Birleşik Devletleri öncülüğündeki Batı Blokları arasında bir üçüncü yol olarak Bağlantısızlar Hareketi'nin öncüsü olmuştur. Edvard Kardelj'in, "Halkların bağımsızlık ve eşitliği için, güvenlik ve barış içinde birlikte yaşama ve karşılıklı saygıya dayanan etkin bir iş birliği" olarak tanımladığı bu hareket (1977: 18) Üçüncü Dünya ülkeleri olarak bilinen ülkeler ile Yugoslavya arasında bir birlik ve iş birliği ortaya çıkarmıştır. Mısır, Hindistan, Endonezya gibi ülkeler, Tito liderliğinde soğuk savaşın her iki bloğunun da dışında kalarak ayrı bir yol izlemiştir (Jelavich, 2009: 419). 1961'de Belgrad'da kurulan birlikten sonra, 1964'te Mısır'da yapılan ikinci oturuma 50 ülke üye, 11 ülke ise gözlemci göndererek hareketi büyütmüştür. Böylece Tito'nun tabiriyle, Yugoslavya "dünyanın vicdanı" rolünü üstlenmiştir (Bora, 2018: 71).

Tito ve Kardelj, Sovyetler Birliği'nden kopuşun yaşandığı 1948'de özyönetim kuramını ortaya çıkarmıştır. Kardelj, sosyalizmin gelişmesinin tek yolu olarak sosyalist bir partinin önderlik ettiği geniş kitlelerin inisiyatif alması gerektiğini işaret etmiştir. *Yugoslavya'da Halkın Demokrasisi Üzerine* başlığıyla yazdığı makalede ve mecliste yaptığı konuşmalarda, işçilerin üretimdeki rolünün daha da geliştirilmesi ve fabrikaların işçilerin yönetimine bırakılması çağrısı yapmıştır. 1949'un sonlarında 215 fabrikada işçilerin yönetimini sağlayan Devlet Yasası imzalanmış; 1950'de Tito'nun özyönetimi yasallaştıran kararı onaylamasıyla bu sayı 800 fabrikaya kadar yükselmiştir (Swain, 2011: 101).

Kardelj'e göre Yugoslavya'da teorisyeni olduğu özyönetim, "Çağdaş teknoloji koşullarında bu iş gücü bütünleşmesi, üretici güçlerin gelişiminin kaçınılmaz ve ilerici bir unsuru" durumundadır (Kardelj, 1977: 53). Ayrıca özyönetim yoluyla doğrudan demokrasiye ulaşıldığı için Karl Marx'ın nihai "devletten kurtulma" tahayyülünün ortaya çıktığı düşüncesindedir (akt. Mazower, 2008: 321). Özyönetimle oluşan

demokratik ve özgürlükçü tablo nedeniyle Yugoslavya, sosyalist bir ülke olmasına rağmen Batılılar tarafından da destek görmüştür (Todorova, 2010: 274).

1946 Anayasasına göre Yugoslavya, altı federe yönetimden oluşan sosyalist, federal bir cumhuriyettir. 15.772.098 olan nüfusun en büyük parçasını 6.527.966 ile Sırbistan oluşturmuştur. Hırvatistan'ın 3.756.807, Bosna-Hersek'in 2.566.277, Slovenya'nın 1.391.873, Makedonya'nın 1.152.986, Karadağ'ın ise 377.189 kişiden oluşan bir mevcudiyeti vardır. Bu 6 federe cumhuriyete ek olarak, Sırbistan'ın içerisinde yer alan Kosova ve Vojvodina özerk bölgeleri de kendi yerel yönetimlerine sahiptir. 1946 Anayasası, Sovyetler Birliği'ni model alan bir anayasa olduğu için, zaman içerisinde Yugoslavya yönetiminde reform ihtiyacı ortaya çıkarmıştır (Sancaktar, 2009: 92-96). Sovyetler Birliği'nin eksiklikleri, hataları göz önünde bulundurularak yoğun bir teori tartışmasının ardından reformlar yapılmış ve Jelavich'e göre özgür bir atmosfer ortaya çıkmıştır:

> "*Yugoslav reformların en bariz sonuçlarından biri oluşturduğu daha özgür atmosferdir. Komşu sosyalist ülkelerin aksine Yugoslavya, belirli sınırlar aşılmadığı müddetçe sanat ve edebiyatta katı standartların uygulanması için zorlama yapmadı. Dine karşı da benzer tutum sergilendi; devlet otoriteleri ile bütün din kurumları arasındaki ilişki çok daha iyi oldu. Benzer gelişmeler hukuk mahkemelerinde ve adalet sisteminde de yaşandı*" (2009: 417).

Sosyalist bloktaki ülkelere nazaran oluşan özgürlük ortamı, Yugoslavya Komünist Partisi'nin önde gelenlerinden, Tito'nun en yakınlarında yer alan isimlerden birisi olan Milovan Djilas için yeterli olmamıştır. Djilas'a göre partinin devlet üzerindeki tartışmasız ve tek hâkim güç olması nedeniyle "yeni sınıf" oluşmuş, bu nedenle de demokrasiden, özgürlüklerden uzaklaşılmıştır (Mazower, 2008: 320). Yugoslavya'nın Sovyet müdahaleciliğine karşı kendi kaderini tayin etmesi sürecinde ortaya çıkan özyönetim modeli, yönetme erkini işçilerin eline bırakacağı beklenen bir düşünce olarak ortaya çıkmıştır. Fakat zaman içerisinde özyönetim modeli, partinin bir aracı olarak dejenere olmuştur (Djilas, 1982: 87). Djilas'a göre özyönetim modelinin, bu şekliyle doğrudan demokratik bir kazanım oluşturması mümkün değildir (1982: 87).

Djilas'ın daha sonra partiden ve yönetimden tasfiyesine sebep olacak olan eleştirilerinden bir diğerine göre, Yugoslavya yönetimi, 1948'de Sovyetler Birliği'nden kopuşla birlikte Stalinizm'den uzaklaşmak için reform yapmaya mecbur kalmıştır. Fakat siyasi liderler, reformlar sonucunda ortaya çıkan durumun kendi pozisyonlarını tehdit eder hâle gelmesiyle birlikte, reformları durdurmuştur (1982: 88). Kardelj'e göre ise, 1945-1950 arası dönemde, mecburiyetten kaynaklanan bir "devlet sosyalizmi" modeli hâkim olmuştur (Sancaktar, 2009: 92).

Yugoslavya yönetimi içerisinde otoriter bir eğilim ortaya çıkmasının en büyük sebebi, Aleksandar Rankoviç'in egemenliği altındaki gizli polis teşkilatı olmuştur. Devlet Güvenlik Hizmeti ismi verilen bu birim, özellikle Kosova'daki aşırı bürokratik ve şiddet dolu faaliyetleriyle tanınmıştır. Rankoviç, güvenlikçi politikalarla Tito'nun evinin de aralarında olduğu birçok kritik noktayı dinlemiş ve istihbarat toplamıştır (Jelavich, 2009: 313-422). Partiyi devletten ayırmak ve adem-i merkeziyetçi bir yapı oluşturma motivasyonuyla yapılan reformlar, parti ve devlet otoritesinin gücü olarak cisimleşen Rankoviç hizbi engeliyle karşılaşmıştır (Rusinow, 1978: 76).

Rankoviç'in oluşturduğu bu hizip, devlet yönetiminde adem-i merkeziyetçiliğin yerine Sırp otoritesiyle sağlanmış güçlü bir merkezi yapı hedeflemiştir. Zaman içerisinde Rankoviç Grubu olarak anılan bu hizip, milliyetçi Sırpların siyasi iradesi hâline gelmiş ve özellikle Kosova, Bosna-Hersek gibi Sırp milliyetçiliğinin tarihsel iddialarda bulunduğu yerlerde faaliyet göstermiştir (Sancaktar, 2019b: 129).

Devlet içerisinde otoriter bir Sırp kliğinin varlığının iyice ayyuka çıkması sonucunda, Tito tarafından alınan önlemler kapsamında Rankoviç ve ekibi tasfiye edilmiştir (Jelavich, 2009: 423). Tito'nun, Rankoviç'i ve ona bağlı Sırp milliyetçi hizbi devlet içerisinden tasfiyesiyle birlikte, Hırvatlar arasında bir zafer havası ortaya çıkmıştır. Bu durum nüfusun yüzde 40'ına tekabül eden, ayrıca devlet yönetiminde de baskın etnik kimlik olan Sırplar arasında hoşnutsuzluk yaratmıştır (Rusinow, 1978: 194).

Tito'nun bu tasfiye kararları, merkeziyetçi-otoriter Rankoviç kanadı ile özyönetime dayanan adem-i merkeziyetçi Kardelj kanadı arasında, ikinci grubu desteklediği anlamı taşımıştır. Yapılan parti kongresinde milliyetçilikle mücadele, federe

cumhuriyetlere daha fazla yetki ve özerkliğin genişletilmesi, az gelişmiş bölgelerin daha fazla desteklenmesi, Yugoslav kültürünün ve birlik duygusunun pekiştirilmesi gibi kararlar alınmıştır (Sancaktar, 2019b: 130).

Tito yönetiminin az gelişmiş bölgeler için aldığı önlemlere rağmen, Yugoslavya'nın tamamında ekonomik düzeyde bir standart oluşturulamamıştır. 1975 yılında Yugoslavya'daki yüz işçiden yirmisinin yurt dışında çalışıyor olması, bu sorunun çarpıcı bir yansımasıdır. Dışarıya işçi göçüne izin veren tek sosyalist ülkenin Yugoslavya olması ise ekonomideki sorunlara rağmen, hak ve özgürlüklerin korunmaya çalışıldığının göstergesi olmuştur (Jelavich, 2009: 421).

Yugoslavya'nın refah seviyesi yüksek olan ülkeleri Hırvatistan ve Slovenya, bütçelerinden az gelişmiş federe cumhuriyetlere giden fonlar için şikayetçi olmaya başlamıştır. İç ve dış ticaret hacminin, biriken sermayenin merkezi yönetimde toplanıyor olması, diğer cumhuriyetlerin Sırbistan tarafından sömürüldüğü izlenimi yaratmıştır. 60'lı yıllarda, federe cumhuriyetler arasındaki ekonomik düzey farklılıkları artış göstermiştir. Yugoslavya içerisinde en varlıklı cumhuriyet olan Slovenya ile en yoksul bölge olan Kosova arasında beş kat fark ortaya çıkmıştır (Bora, 2018: 89).

Ekonomide yaşanan sorunlar, bölgeler arasında açılmaya başlayan refah standartları etnik sorunlara dönüşmüştür. 1966-1968 yılları arasında Kosova'da milliyetçi saiklerle protestolar ortaya çıkmıştır. Arnavutçanın eğitim dili hâline getirilmesiyle bu protestolar bir süreliğine ertelenmiştir (Bora, 2018: 90). Bu dönemde milliyetçi eğilimlerin yaşandığı bir diğer cumhuriyet Hırvatistan olmuştur. Hırvat entelijansiyası önderliğinde başlayan "Hırvat Baharı" hareketi, kısa zamanda bütün Yugoslavya'yı etkilemiştir. Katolik Hırvat Kilisesinin de desteğiyle milli bir uyanışa dönüşen hareket; dil, kültür gibi taleplerle ortaya çıkmasından kısa bir süre sonra "Bağımsız Hırvatistan" söylemini ortaya koymaya başlamıştır (Sancaktar, 2019a: 56-57).

Hırvatların dil ve kültür alanında olan taleplerine karşılık Sırplar da Hırvatistan içerisinde yaşayan Sırp nüfusu için taleplerini dillendirmeye başlamıştır. Dil üzerinden başlayan bu hareketlilik diğer cumhuriyetlerdeki azınlıklara da sıçramış ve

oluşturulmaya çalışılan Yugoslav kimliği büyük zarar görmüştür. 1968 yılındaki değişiklik kapsamında ise Bosnalı Müslümanlar, Yugoslavya'nın kurucu milletlerinden birisi statüsü kazanarak, ulusal haklarını anayasal düzlemde genişletmiştir (Jelavich, 2009: 425-429).

Bosna ekonomisini canlandırmak ve buradaki refah seviyesini yükseltmek için sanayi yatırımları yapılmış, yeni fabrikalar açılmıştır. Bu esnada Sırbistan'daki bazı üretim tesislerinin de Bosna'ya taşınması, Sırp milliyetçilerin tepkisine neden olmuştur. Rankoviç'in tasfiyesinden kaynaklanan "Sırp düşmanlığı" paranoyası böylece ekonomik tartışmalarla birlikte iyice alevlenmiştir (Bora, 2018: 91).

Tito ve parti yönetimi ortaya çıkmaya başlayan sorunları, 1971'deki anayasa değişikliği ile cumhuriyetlerdeki özerkliği daha da genişleterek aşmak istemiştir. Bu anayasa, Tito'nun ölene kadar başkanlıkta kalmasını sağlayacak bir istisna ile başkanlık konusunda da önemli bir değişikliği ortaya koymuştur. Alınan karara göre, Tito'dan sonra devlet başkanlığında her cumhuriyetten bir temsilcinin dönüşümlü olarak görev alması uygun görülmüştür (Bora, 2018: 96).

I. Yugoslavya'da faaliyet gösteren Hırvat Köylü Partisi'nin, II. Dünya Savaşı yıllarında iç savaşta büyük katliamlara imza atan Ustaşa ve liderleri Paveliç'in, Katolik Kilisesine bağlı bazı din adamlarının Tito yönetimi tarafından hain olarak gösterilmesi Hırvat milliyetçiliğinin yükselmesiyle birlikte tartışmaya açılmıştır. 1968'den sonra yükselişe geçen ve *Hırvat Baharı* olarak örgütlenen Hırvat milliyetçiliği, iç savaş yıllarının kötü hatıralarını ortaya çıkaracak olan isimleri ve oluşumları milli uyanışın simgesi yapmakta beis görmemiştir (Sancaktar, 2019a: 59).

İç savaşı kaybetmeleri sonucunda Partizanların elinden kurtularak ülke dışına kaçmayı başaran Ustaşa liderleri, dirilen Hırvat milliyetçiliğinin Yugoslavya dışındaki temsilcileri olmuştur. Bu dönemde Ustaşalar ülke genelinde bazı silahlı eylemlere ve bombalı saldırılara imza atmıştır. 1971'de Stockholm Büyükelçisinin Ustaşa milisleri tarafından öldürülmesi, Yugoslavya yönetimini Hırvat milliyetçiliğine karşı önlem almaya itmiştir. Yurt dışında faaliyet gösteren milliyetçi Hırvat oluşumlarından birisi

olan Hırvat Ulusal Konseyi, bir bildiri yayımlayarak, "*Yugoslavya yok edilmelidir*" çağrısında bulunmuştur (Sancaktar, 2019a: 61-62).

Yaşananlar üzerine Devlet Başkanı Tito, Zagreb'te Hırvatistan Komünist Partisi üyeleriyle bir araya gelmiştir. Dirilen Hırvat milliyetçiliğinin geldiği boyuta dikkat çeken Tito, "*Bazı köylerde Sırplar korkudan dolayı silahlanıyorlar. 1941'e geri mi dönmek istiyorsunuz? Ülkemiz her zamankinden daha fazla birliğe ihtiyaç duyuyor. Bu birliği zor şartlarda kan ile kurduk, birliğimiz ile oynanmasına izin vermemeliyiz*" çağrısı yaparak Hırvatistan Komünist Partisi üyelerini sorumluluk almaya davet etmiştir (akt: Sancaktar, 2019a: 63). Tito'nun devreye girmesiyle, Hırvat Baharı hareketine karışan 400'ün üzerinde parti yöneticisi ve siyasetçi görevlerinden el çektirilmiştir (Jelavich, 2009: 426).

Tito güçlü lider kültü ve bütün halklar arasında gördüğü sevgi sayesinde etnik çatışmaların ve bölünmelerin önüne geçmeyi başarmıştır. Kosova ve Hırvatistan'daki milliyetçi gerginliklerin Tito eliyle çözülmesinden sonra, Yugoslav halklarının kafasında, 80'li yaşlarına gelen Tito'nun ölümünden sonra ne olacağı sorusu ortaya çıkmıştır. Korkulan olmuş ve Josip Broz Tito, 4 Mayıs 1980 tarihinde 87 yaşında hayatını kaybetmiştir. Böylece Yugoslavya'da dönüşümlü başkanlık sistemi uygulamasına geçilmiştir (Jelavich, 2009: 432-433).

1.3.1 Tito Sonrası Yugoslavya: Etnik Milliyetçilik ve Ulus Sorunu

Tito'nun 1980 yılındaki ölümü, zorlukla mücadele edilen milliyetçiliğin ve ulus sorunlarının ortaya çıkışında bir dönüm noktası olmuştur. Tito'nun güçlü liderliği ile çözülen etnik ihtilafların dozu artmış ve milliyetçilik, federe cumhuriyetlerin milli politikalarına dönüşmüştür (Macdonald, 2002: 64). Yugoslavya yurttaşı olmaya dayanan Yugoslavcı birlik düşüncesi, etnik çıkarlara dayalı bir milli bilince dönüşmüştür. Tito'nun halefi olarak görülen ve Yugoslavya'nın güçlü bir birliğe sahip olmasında en önemli isimlerden olan Kardelj'in 1979'daki, Tito'nun ise 1980'de ölümüyle büyük bir güçlü lider boşluğu ortaya çıkmıştır. 1971'de yapılan düzenleme ile planlanan ve Tito'nun ölümüyle devreye giren dönüşümlü başkanlık modeli, her ne kadar demokratik

bir sistem olarak gözükse de Yugoslavya'nın bu kritik dönemindeki sorunlarına çare olamamıştır (Bora, 2018: 101).

Tito önderliğindeki Partizanlar ve Yugoslavya Komünist Partisi, önce II. Dünya Savaşı yıllarındaki iç savaşta Mihailoviç'in Çetnik milislerini, sonra da Aleksandar Rankoviç önderliğinde yapılanan merkeziyetçi-bürokratik hizbi yok ederek, Sırp milliyetçiliğinin önünde engel olmuştur. Sırp milliyetçiliği üçüncü kez güçlenerek örgütlendiğinde, karşılarında onları durduracak bir Tito ve onun ilkeleriyle hareket eden bir Yugoslavya yoktur. Bu boşluktan yararlanan Sırp milliyetçiliği, Slobodan Miloşeviç önderliğinde yükselişe geçerek, Yugoslavya siyasetinde belirleyici konuma ulaşmıştır (Sancaktar, 2019b: 132).

Tito sonrası dönemin ilk milliyetçi hareketleri, Sırbistan içerisinde özerk bölge olan Kosova'da ortaya çıkmıştır. Sırbistan'dan ayrılıp diğer altı federe cumhuriyet gibi kurucu cumhuriyet statüsü elde etmek isteyen Kosova meclisi, Sırpların yoğun tepkisiyle karşılaşmıştır. Bu taleplerin Sırp merkezi otoritesine karşı isyanlara dönüşmesiyle, Sırp hükümeti Kosova'da olağanüstü hâl ilan etmiş ve on binlerce Kosovalı için tutuklama kararının alındığı bir süreç başlamıştır (Macdonald, 2002: 64). Priştine Üniversitesi'ndeki bir grup öğrenci ile başlayan ayaklanmalar, bütün Kosova'ya yayılmış ve polisle yaşanan çatışmalarda 9 Kosovalı Arnavut yaşamını yitirmiştir. Ayaklanmaların hızla yayılmasında Arnavutluk yönetiminin de soruna müdahil olmasının etkisi büyüktür (Işıklı, 1983: 10).

1974 Anayasası kapsamında Tito tarafından garanti altına alınan Kosova'nın özerkliği ve Arnavutçanın kullanımındaki özgürlüklere karşın, Kosova'daki milliyetçi hareketler 1981'deki ayaklanmalarla bağımsızlık hedefine yönelmiştir. Sırp yönetiminin bu talep karşısındaki aşırı güvenlikçi şiddet politikası, Kosova'da ayrılıkçı eğilimlerin genele yayılmasına neden olmuştur (Glenny, 2012: 624).

Kosova'daki olaylar Sırp milliyetçiliğinin yükselişi için büyük bir motivasyon kaynağı hâline gelmiştir. Kosova, olayların vuku bulduğu tarihte nüfusunun yüzde 90'ına yakınının Arnavut olmasına rağmen, Sırplar tarafından "Sırplığın kalbi" olarak görülen bir yerdir. Sırp Ortodoks Kilisesi'nin merkezinin ve büyük manastırların burada

olması, 1389'da Osmanlılara karşı alınan yenilginin buradaki Polje'de (ova) gerçekleşmesi gibi tarihsel ve dini sebepler Kosova'yı Sırp milliyetçiliği için hassas bir yer hâline getirmiştir (Macdonald, 2002: 64).

Kosova ayaklanmaları sırasında, sayısı 40 bine yaklaşan Sırp, gördükleri baskılar sebebiyle Kosova'dan göç etmiş, böylece Kosova'daki Sırp varlığı daha da azalmıştır (Bora, 2018: 114). Mamafih Arnavut nüfusunun fazla olması, Sırp milliyetçiliği açısından Kosova'nın Arnavut toprağı olarak kabul edilmesi için yeterli bir sebep olmamıştır. Nitekim Sırp tarihyazımına göre, Kosova'daki Sırp nüfusunun azalmasının sebebi Osmanlı'nın bölgede uyguladığı göç politikalarıdır. Buraya yoğun bir Arnavut nüfusunu yerleştiren Osmanlı, bölgeyi Müslümanlaştırmış ve Arnavut egemenliğine bırakmıştır (Hacısalihoğlu, 2019: 60).

Yugoslavya'da yeni bir dönemin başlamasının tek müsebbibi Kosova'daki bağımsızlık talepleri değildir. 1980'lere gelindiğinde, sosyalist ekonomi programının işlevini iyice yitirmeye başlamasıyla, federe cumhuriyetlerin hepsinde liberalizm esaslı milliyetçi arayışlar ortaya çıkmıştır. Makedonya, Kosova ve Karadağ'ın yaşadığı iktisadi bunalım iflas boyutuna gelmiş; bu durum sonucunda Hırvatistan ve Slovenya'nın üzerine daha fazla ekonomik yük binmiştir. Ekonomik özgürleşme temelli düşünceler bir süre sonra tamamen bağımsız devletlere dönüşme talepleri ortaya çıkarmıştır (Bora, 2018: 111). Yugoslavizm düşüncesinin ortadan kaybolmasıyla, Tito'nun "kardeşlik ve birlik" mottosunun yerini milli çıkarlar almış ve Slovenya ile Hırvatistan; merkezi yönetime giden sermaye birikimi, Sırp tekelindeki bankacılık sistemi, geri kalmış bölgelere sağlanan yardım fonları gibi ekonomik sebeplerle birliğin durumunu tartışmaya açmıştır (Glenny, 2012: 625).

Yugoslavya'nın bu dönemde içine düştüğü ekonomik ve milli bunalım, Slobodan Miloşeviç'in yükselişi için çok uygun bir ortam sağlamıştır. Milliyetçi Sırp entelijansiyasını, Sırp Ortodoks kilisesini ve çevresinde tek ses olan medyanın desteğini alan Miloşeviç, kurulan milliyetçi Sırp ittifakının liderliğini üstlenmiştir. 1986'da Sırbistan Komünistler Birliği'nin başına geçen Miloşeviç, parti içerisindeki Titocu ve milliyetçilik karşıtı kadroları tasfiye etmiş, böylece Sırbistan'daki siyasi hayatın tek

otoritesi konumuna gelmiştir. 1989 yılında Sırbistan Devlet Başkanı olmasıyla da gücünün doruğuna ulaşmıştır (Sancaktar, 2019b: 133).

Miloşeviç'in yükselişindeki en büyük pay, Sırpların Kosova'da yaşananlar ile ilgili endişeleri olmuştur. Sırp milliyetçiliği Kosova sorununun çözümü için Miloşeviç liderliğinde baskıcı bir politika izlemiştir. Tito'nun ölümüyle ayaklanan Arnavut milliyetçiliği, Kosova'nın bağımsızlığını ve *Büyük Arnavutluk* ideali kapsamında Kosova ile Arnavutluk'un birleşmesini talep etmiştir. Miloşeviç tarafından, 28 Mart 1989 yılında Kosova'nın özerkliğinin iptal edilmesi, Yugoslavya için önemli bir kırılma anı olmuştur. Bu kararın ardından Miloşeviç, Hitler'in mitinglerini akıllara getiren büyük mitingler düzenlemiş ve Sırpların mağduriyetini anlatan konuşmalar yapmıştır. 28 Haziran 1989'da, yani tarihi Kosova Savaşı'nın 600. yılında, savaşın yapıldığı yer olan Kosova ovasında gerçekleştirilen ve bir milyon kişinin katıldığı miting, Sırp milliyetçiliğinin Miloşeviç lideriği altında konsolide olduğunun büyük bir ispatı olarak kayıtlara geçmiştir (Julliard, 1994: 57-58).

Miloşeviç'in liderliğindeki milliyetçi ittifakın en önemli unsurlarından birisi Sırp Bilim ve Sanat Akademisi olmuştur. 1986'da hazırladıkları *Memorandum* ile Yugoslavya içerisinde Sırpların mağdur edildiğine dair geniş bir şikayet listesi yayımlayan akademi yönetimi, 1974 Anayasası ile Kosova ve Vojvodina üzerindeki haklarını yitirdiklerini, Kosova'da Sırplara yönelik baskı ve zorla göç ettirme politikası uygulandığını ve bütün Sırpların buna karşı çıkması gerektiğini duyurmuştur. Milliyetçi bir retoriğin hâkim olduğu bu metinde, Hırvatların da Roma İmparatorluğu'nun bölünmesinden beri Sırplara karşı ezeli bir düşmanlık içerisinde olduğu telakki edilmiştir (Macdonald, 2002: 64-65).

1980 sonrası Hırvat milliyetçiliği, Zagreb Tarih Enstitüsü'nün başında olduğu dönemde Hırvat Baharı adı verilen milliyetçi Hırvat hareketlerinin öncülerinden birisi olan Franjo Tudjman tarafından temsil edilmiştir. Tudjman, Tito'nun milliyetçi politikalara müdahalesiyle birlikte başlayan tasfiyelerden payını almış ve Komünist Parti'den ihraç edilip iki yıl hapis cezasına çarptırılmıştır. İki yıllık hapis sürecinin ardından yurt dışında faaliyet gösteren milliyetçi Hırvat hareketleriyle ve Ustaşa

mirasçılarıyla olan yakınlığı sebebiyle beş yıl daha hapis yatmıştır. Tudjman liderliğindeki Hırvat milliyetçi hareketlerin Sırp karşıtlığı, Sırp milliyetçiliğini daha da ateşleyerek Miloşeviç etrafında örgütlemiştir (Sancaktar, 2019a: 64-66).

Franjo Tudjman, Sırp kimliği altında şekillendiğini iddia ettiği Yugoslavya'nın Hırvat milli bilincine zarar verdiği, Hırvatistan'ın Batı Hristiyanlığının yani Katolikliğin tarihsel bir savunucusu olduğu gibi düşüncelerle Hırvatistan'ın bağımsız bir devlet olması gerektiğini savunmuştur. Ona göre Hırvat milli bilincinin Yugoslavya birliği altında gelişim göstermesi mümkün değildir (Meier, 2005: 126).

Bütün bu gelişmeler Yugoslavya'yı dağılmaya götürmüş ve kanlı bir iç savaşa neden olmuştur. Sırp milliyetçiliğinin bu dönemdeki düşüncesine göre, 'Hırvat' Tito ve 'Sloven' Edvard Kardelj tarafından geliştirilen Yugoslavya'nın siyasi sistemi "Zayıf Sırbistan, güçlü Yugoslavya" olarak formüle edildiği için Sırplar birliğin içerisinde güçsüzleştirilmiştir; bunun için Yugoslavya, Sırp merkeziyetçiliği ve denetimi altında bir yapıya dönüştürülmelidir. Slovenya ve Hırvatistan ise bu merkeziyetçilik arzusunun tam tersine, milli ekonomi ve ulus-devlet düşüncesini hedeflemiş, ayrılıkçı taleplerde bulunmuştur. Federe cumhuriyetlerin bu ihtilafa düşmesi bir anda olmamıştır. Tito'nun ölümünden bir yıl sonra yapılan nüfus sayımında Yugoslavya nüfusunun sadece yüzde 5'i kendisini Yugoslav kimliği altında tanımlamıştır. Bu durum ülkenin siyasi atmosferine her geçen yıl daha da fazla yansımıştır (Uzgel, 1992: 218-230).

1.4 YUGOSLAVYA'NIN DAĞILMASI

Miloşeviç'in diğer cumhuriyetleri ve özerk bölgeleri tehdit altına alan irredantist siyasi yaklaşımı, Yugoslavya içerisindeki ayrılıkçı hareketleri bağımsızlık kararı almaya teşvik etmiştir (Macdonald, 2002: 66). Sırbistan'da gövde gösterisine dönüşen milliyetçi çıkışlar, Yugoslavya Cumhurbaşkanı Dizdareviç'in tepkisini çekmiş ve Sırbistan'a uyarılarda bulunmuştur. Bu uyarıların Sırbistan'da hiç karşılık bulmaması Yugoslavya Cumhurbaşkanlığı makamının sadece sembolik bir anlamının kaldığının ispatı olmuştur (Bora, 2018: 122).

1990'ın başlarında Yugoslavya Komünistler Birliği'nin ülkede etkisini tam anlamıyla yitirmesiyle federe cumhuriyetlerde yeni partiler ve temsiller ortaya çıkmıştır. Yugoslavya içerisindeki altı federe cumhuriyette de seçimler yapılmış, seçim sonrasında liderlerin aldıkları kararlarla ve düzenlemelerle Yugoslavya'nın federatif devlet yapısından iyice uzaklaşılmıştır (Benson, 2001).

Slovenya'nın bu dönemde siyasi liderliğini üstlenen Milan Kuçan ile Miloşeviç arasında yükselen gerilim, Yugoslav Halk Ordusunun da devreye girmesiyle büyümüştür. Milan Kuçan'ın Yugoslavya'nın konfederasyona dönüşmesini talep eden düşünceleri Miloşeviç tarafından çok sert karşılanmıştır. Bu tepkiler, Slovenlerin Yugoslavya'dan ayrılma kararını tetiklemiştir (Macdonald, 2002: 66). Aralık 1990'da yapılan bağımsızlık referandumunda, yüzde 88'lik çoğunluk Slovenya'nın bağımsızlığı yönünde karar almıştır. Referandumdan çıkan bağımsızlık kararı, Sırp çoğunluğun olduğu Yugoslavya meclisi tarafından tepkiyle karşılanmıştır (Meier, 2005: 155).

Slovenya yönetimi tepkilere rağmen, 25 Haziran 1991'de bağımsızlık kararını resmen ilan etmiş ve Yugoslavya'dan ayrıldığını duyurmuştur. Bu kararın üzerine, Sırp kontrolündeki Yugoslav Halk Ordusu, güvenlik gerekçesiyle Slovenya'ya askeri birliklerini göndermiştir. Yugoslav Halk Ordusu ile Sloven Ordusu arasında kısa süren çatışmanın sonucunda, Yugoslav Halk Ordusu geri çekilmek zorunda kalmış ve böylece Slovenya, Yugoslavya'dan ayrılan ilk devlet olmuştur (Bora, 2018: 209-210). Slovenya içerisinde ciddi bir Sırp varlığının olmaması ve Slovenya'nın Yugoslavya içerisindeki en homojen yer olması nedeniyle, Miloşeviç Slovenya'nın ayrılmasına çok önem vermemiştir. Bu nedenle çatışma on gün gibi kısa bir süre içerisinde bitmiş ve 50 can kaybına neden olmuştur (Morton, Nation, Forage ve Bianchini, 2004: 10).

Liderliğini yaptığı Hırvat Demokratik Birliği'nin kazandığı 1990 seçimlerinden sonra Hırvatistan'ın ilk cumhurbaşkanı olan Franjo Tudjman, milliyetçi politikalarıyla Hırvatistan'ın yüzde 12 civarında nüfusu olan Sırp azınlığı tehdit altında bırakmıştır (Leustean, 2014: 314). Tudjman önderliğindeki Hırvatistan, Mayıs 1991'de yapılan ve ezici çoğunluğun ayrılma yönünde oy kullandığı referandumunun ardından, 25 Haziran 1991'de Yugoslavya'dan ayrılarak bağımsızlığını deklare etmiştir (Hall, 2014: 85).

Böylece Yugoslavya'nın dağılması sürecinde başlayan iç savaş, 25 Haziran 1991'de Slovenya ve Hırvatistan meclislerinin aldığı bağımsızlık kararları ile fiilen başlamıştır (Glenny, 2012: 637).

Hırvatistan'ın bağımsızlığı, Hırvatistan'daki Sırp varlığı için kötü anıları ortaya çıkaran bir karar olmuştur. Ante Paveliç'in önderliğindeki Ustaşa rejiminin Hırvatistan içerisinde yaşayan Sırplar üzerindeki etnik temizlik politikasının, Franjo Tudjman liderliğinde tekrar ortaya çıkacacağı korkusu hasıl olmuştur. Tudjman yönetiminin provokatif bazı eylemleri ülke içerisindeki Sırp varlığını harekete geçirmiştir. Ustaşa rejiminin kurbanları anısına Zagreb kent meydanına verilen *Faşizm Kurbanları Meydanı*'nın adının, *Hırvat Büyükleri Meydanı* olarak değiştirilmesi buna bir örnektir. Hırvatistan yeni anayasa ile üniter bir devlet olarak tanımlanmıştır; ne var ki bu tanımlama ülke içerisindeki Sırp varlığının çıkarlarına uygun düşmemiştir (Julliard, 1994: 52-62).

Hırvatistan'ın güneyindeki Krajina ve kuzeyindeki Slavonija bölgelerinde yaşayan Sırplar, Milan Babiç önderliğindeki Sırp Demokrat Partisi etrafında örgütlenmiştir. Babiç, Miloşeviç'in verdiği destekle, Hırvatistan'ın bağımsızlık kararına karşı Krajina ve Slavonija'da özerklik sağlayan devletlerin kurulduğunu açıklamıştır. Arka arkaya alınan bu bağımsızlık ve özerklik kararlarının ardından, sıcak çatışma kaçınılmaz hâle gelmiştir. Temmuz ayında başlayan Hırvatistan Savaşı'nın ilk bölümünde Sırplar, Hırvat Ordusuna karşı üstünlük kurarak Krajina ve Slavonija bölgelerinde Sırp hâkimiyetini sağlamıştır (Sancaktar, 2019b: 138-139). Hırvatlar 1995'e kadar bu bölgelerde Hırvat egemenliğini tesis edememiştir (Leustean, 2014: 314).

Savaşın en sert yaşandığı yerlerden birisi Slavonija bölgesinde yer alan Vukovar şehri olmuştur. Vukovar Sırpların yanı sıra, Habsburg döneminden kalan Çeklerin, Macarların, Slovakların da yoğun olarak yaşadığı kozmopolit bir şehirdir. Ağustos 1991'de Sırp birlikleri, Vukovar'ı kuşatarak yoğun bir topçu atışına tutmuştur. 18 Kasım'da Vukovar'ın düşmesi Hırvatistan için önemli bir kayıp olmuştur. Savaş sonrasında yapılan araştırmalarla, Sırp milislerin Vukovar'ın kuşatılması sırasında savaş suçlarına karıştığı belirlenmiştir (Hall, 2014: 85-86).

Miloşeviç, "ordunun Hırvatistan'daki savunmasız Sırpları Hırvat faşizminden koruduğunu" söylemiş ve Sırp güçlerin saldırılarını sahiplenmiştir. Adriyatik şehri Dubrovnik, Slovanija'daki Osijek ve Vukovar şehirleri en ağır tablonun çıktığı yerler olmuştur. 1991'in sonuna gelindiğinde, 2300'ü Vukovar'da olmak üzere toplam 9 bin can kaybı ortaya çıkmıştır. Sırplar, yürüttükleri askeri operasyonlar ile Hırvatistan'ın üçte birini kontrol altına almıştır (Morton, Nation, Forage ve Bianchini, 2004: 10).

Dubrovnik'in harap edilmesi Avrupa devletlerinin ve Amerika Birleşik Devletleri'nin Hırvatistan Savaşı'na daha fazla müdahil olmasını da beraberinde getirmiştir. 1992 yılında Birleşmiş Milletler Koruma Gücü'nün girişimleriyle ateşkes sağlanmış ve silahsızlanma çağrısı yapılmıştır. Hırvatlar, Yugoslav Halk Ordusu üzerindeki hâkimiyetini kullanarak silahlanan Sırp güçlerinin karşısındaki yetersizliklerinin farkında olduğu için; Sırplar ise Hırvatistan içerisinde Sırp varlığının olduğu yerlerde hâkimiyet sağlandığını düşünerek ateşkesi kabul etmiştir (Hall, 2014: 86). Avrupa devletlerinin ve Amerika Birleşik Devletleri'nin araya girmesiyle Hırvatistan'ın lehine sonuçlanan savaş, yaklaşık olarak 20 bin insanın ölümüne, 55 bin insanın yaralanmasına, 600 bin insanın da göç etmesine sebep olmuştur (Sancaktar, 2019b: 144). 1991'in sonbaharındaki verilere göre, Krajina'da yaşayan Hırvatların sayısı 353 binden 18 bine kadar düşmüş, Hırvatistan'dan Sırbistan'a mülteci olarak giden Sırpların sayısı ise 78 bin olmuştur (Calic, 2019: 299).

Hırvatistan'daki ateşkesin üzerinden henüz kısa bir süre geçmişken, Bosna-Hersek'te şiddetin patlak vermesiyle savaş, içinden çıkılmaz bir duruma gelmiştir (Glenny, 2012: 638). Hırvatistan'ın da Bosna Savaşı'na dahil olması nedeniyle, Hırvatistan'daki savaş zaman zaman cereyan eden çatışmalar dışında tamamen Bosna-Hersek topraklarına kaymıştır (Hall, 2014: 86). Bosna-Hersek, savaş boyunca en ağır tablonun ortaya çıktığı yer olmuştur. Bosna-Hersek'in, Yugoslavya'yı oluşturan altı cumhuriyet içerisinde, etnik çeşitliliğin en fazla olduğu yer olması bunun en önemli sebebidir. Savaştan hemen önce 4.4 milyonluk Bosna-Hersek nüfusunun yüzde 43.7'sini Yugoslavya Anayasasının Müslümanlar olarak tanımladığı Boşnaklar, yüzde 31.4'ünü

Sırplar, yüzde 17.3'ünü ise Hırvatlar oluşturmuştur (Morton, Nation, Forage, ve Bianchini, 2004: 11).

Bu nedenle, Bosna'daki koalisyon hükümeti öncelikle Yugoslavya'da reform yapma fikrini desteklemiştir. Almanya'nın Slovenya ve Hırvatistan'ı tanımasının ardından bu seçeneğin çok da mümkün olmadığı görülmüştür (Calic, 2019: 301). Çok partili geçişte kurulan partilerin etnik milliyetçi programları, en çok Bosna-Hersek'in çoğulcu yapısı için bir tehdit oluşturmuştur. Bosna'daki seçimlerin sonucunda Sırp Demokrat Partisi, Hırvat Demokratik Birliği ve Demokratik Eylem Partisi Bosna-Hersek'teki üç büyük topluluk olan Boşnakları, Sırpları ve Hırvatları temsil hakkı kazanmıştır. Seçim sonuçlarından sonra yapılan görüşmelerde, Demokratik Eylem Partisi lideri Aliya İzzetbegoviç, Bosna-Hersek Cumhurbaşkanı olmuştur (Bora, 1999: 61).

İzzetbegoviç ilk olarak Makedonya Cumhurbaşkanı Gligorov ile birlikte, bütün cumhuriyetlerin bağımsız olarak varlığını koruyacağı, esnek bir Yugoslavya konfederasyonu üzerinde durmuştur. Bu liderlerin konfederasyon fikri üzerinde durmasının en büyük sebebi, ülkelerinin etnik çeşitliliği ve yetersiz ekonomik durumları nedeniyle ulus-devlet olmak için şartların uygun olmamasıdır. Buna karşın, çok geçmeden iki lider de bu düşünceden uzaklaşmak zorunda kalmış ve bağımsızlık taleplerini belirten kararlar almıştır (Bora, 1999: 73).

Arka arkaya çıkan referandum sonuçlarıyla Makedonya, Kosova ve Bosna-Hersek meclisleri bağımsızlık kararı almıştır (Benson, 2001: 163). Bosna-Hersek'in bağımsızlık kararı aldığı meclis toplantısı, Bosnalı Sırplar tarafından boykot edilmiş ve katılım sağlanmamıştır. Yapılan oylama sonucunda çıkan bağımsızlık kararının ardından, federal devletin Savunma Bakanlığı görevini yapan Kadijeviç, İzzetbegoviç ile görüşme yaparak, alınan karar nedeniyle büyük çapta bir iç savaş yaşanabileceği uyarısında bulunmuştur. Yaşananlar üzerine Bosnalı Sırplar harekete geçerek, *Bosna Sırp Ulusal Meclisi* adıyla kendi meclislerini kurmuştur (Kodal, 2018: 424).

Bosna-Hersek Meclisinden çıkan bağımsızlık kararı, Sırp milliyetçiliğini en şiddetli şekliyle harekete geçirmiştir. Sırp Demokrat Partisi Başkanı Radovan Karaciç ve

Bosna-Hersek'teki Sırp askeri güçlerinin başındaki Ratko Mladiç, Miloşeviç'ten aldıkları destekle *Büyük Sırbistan* ideali doğrultusunda Bosna'da bir Sırp Cumhuriyeti yaratmak için 1995'e kadar şiddetli bir savaş ortamının aktörleri olmuştur (Sancaktar, 2019b: 140). 9 Ocak 1992'de toplanan Bosnalı Sırpların meclisi, Banja Luka şehrinin başkent, Radovan Karaciç'in kurucu cumhurbaşkanı olduğu "Republika Srpska" (Sırp Cumhuriyeti) adını verdikleri bağımsız devletin kurulduğunu ilan etmiştir (Kodal, 2018: 425).

Bu kararın ardından *Arkan'ın Kaplanları* ve *Şeşelj'in Çetnikleri* gibi paramiliter Sırp milis birlikleri etnik temizlik için Bosna'ya yerleştirilmiştir (Benson, 2001: 165). Miloşeviç, *Büyük Sırbistan* idealinin gerçekleşmesi için paramiliter birliklerin savaştaki suçlarını görmezden gelmiş, hatta desteklemiştir. Vojislav Şeşelj ve Arkan lakaplı Zeljko Raznatoviç'in milis güçleri, savaş boyunca Sırp orduları ile birlikte hareket etmiş ve aralarında etnik temizliğin de olduğu bazı savaş suçlarına karışmıştır (Macdonald, 2002: 68). Yugoslavya'nın 8 milyonluk nüfusunu oluşturan Sırpların yüzde 38'inin Sırbistan dışında yaşaması nedeniyle, Miloşeviç'in irredantist politikaları, başta Bosna-Hersek olmak üzere Sırp varlığının yoğun olduğu yerlere yayılmıştır (Bora, 2018: 112). Çetnik milisleri için Bosna Savaşı, aşırı milliyetçi eğilimlerini eylemlere dönüştürebilecekleri, talan ve kitlesel kıyımlara imza atabilecekleri bir ortam sunmuştur. Şeşelj ve Arkan dışında bir diğer önemli milis lider de Dragan lakaplı savaş suçlusudur (Bora, 1999: 96).

Sayısı 100 bin civarı olduğu tahmin edilen Bosna ordusuna bağlı askerlerin ve ona bağlı paramiliter birliklerin Bosna savunması, Sırp birliklerin ilerleyişini durdurmaya yetmemiştir. Sıcak çatışmaların başlamasından sonra dört ay gibi kısa bir sürede Bosna topraklarının üçte ikisinden fazlası Sırp güçlerin eline geçmiştir. Vojislav Şeşelj'in Çetnikleri ve Arkan'ın Kaplanları adlı paramiliter milis güçler, Sırp askeri güçleri ile birlikte Bosna toprakları üzerinde ilerlemiş ve kontrol sağlanan yerleşim yerlerinde toplama kampları, kitlesel kıyımlar gibi suçlara karışmıştır. Vişegrad, Zvornik, Bijeljina, Foça gibi yerleşim yerleri acımasız olaylara ve suçlara sahne olmuştur (Calic, 2019: 302).

1992 yılında Omarska, Keraterm, Manyaça gibi Sırp denetimindeki savaş kamplarının ortaya çıkmasıyla savaşın geldiği boyut gözler önüne serilmiştir. Bu kamplar gibi yaklaşık 400 yapının, fabrikanın, okulun toplama kampı gibi kullanıldığı belirlenmiştir. Bu kamplardaki tecavüz vakaları, işkenceler, kitlesel infazlar gibi suçlar Bosna Savaşı'ndan geriye kalan travmalar olmuştur (Calic, 2019: 305).

Bosna Savaşı, Hırvat askeri birliklerinin dahil olmasıyla birlikte Sırplar, Hırvatlar ve Boşnaklar arasında yaşanan üç cepheli bir iç savaşa dönüşmüştür. Robert Hayden'e göre Bosna Savaşı, Bosna'daki Sırp ve Hırvatların, anavatanları olan Sırbistan ve Hırvatistan'dan aldıkları destekle girdikleri bir irredantizm savaşıdır (2013: 49). Bora'ya göre, savaşta Boşnakların konsolidasyonu, etnik kimlik üzerinden değil toprak ve vatandaşlık ilkelerine bağlı yurtseverlik düşüncesi üzerinden oluşmuştur (1999: 60). Nitekim Saraybosna, sıcak çatışmaların sürdüğü Nisan 1992'de bile, 30 bin barış aktivistinin Tito posterleriyle savaş karşıtı eylem yaptığı bir şehir olmuştur (Bora, 1999: 73).

Hırvat milliyetçiliğinin *Büyük Hırvatistan* şiarı, Bosna'da yaşayan Müslümanların aslında Hırvat olduğunu, Hırvatistan'da yaşayan Sırpların da safkan bir ırk olmayan *Slavlaşmış Ulahlar (Vlahlar)* olduğunu kendisine düstur edinmiştir (Meier, 2005: 125). 1844'te Garasanin tarafından temelleri atılan *Büyük Sırbistan* ideali de aralarında Bosna-Hersek'in de olduğu Kosova, Kuzey Arnavutluk, Karadağ, Makedonya ve Vojvodina'dan oluşan geniş bir coğrafyayı kapsamaktadır. Sırp Radikal Partisi'nin kurucusu olan Saraybosnalı Sırp Vojislav Şeşelj, 80'lerin ilk yarısında Büyük Sırbistan'ı dillendirdiğinde biraz erken olduğu için hapse girmek durumunda kalmıştır. Şeşelj'in erken ortaya attığı planlar Miloşeviç'in savaş politikalarında karşılık bulmuştur (Benson, 2001: 145-160).

Bosna-Hersek nüfusunun yaklaşık olarak yarısını oluşturan Sırp ve Hırvat varlığı, aynı zamanda ülkedeki silah varlığının da neredeyse tamamına sahiptir. Bu nedenle, Bosna-Hersek'in bu iki milliyetçi, irredantist ülke siyasetine direniş göstermesi çok zor görülmüştür (Hayden, 2013: 54). Bunun bilincinde olan İzzetbegoviç, iç savaşın Bosna-Hersek topraklarına sıçramaması için 1990-1991 yıllarında yoğun bir müzakere süreci

içine girmiştir. İzzetbegoviç, Bosna-Hersek'in etnik ayrışmalarla kantonlaşma fikrine karşı, bütünlükçü yapısını korumak için yoğun çaba göstermesine rağmen, savaşın Bosna'ya sıçramasına engel olamamıştır (Bora, 1999: 73).

Franjo Tudjman ve Slobodan Miloşeviç'in, Bosna-Hersek'i paylaşmak için bir araya gelerek görüşme yapması, iki irredantist siyasetin de Bosna-Hersek topraklarındaki hedeflerinin ispatı olmuştur (Glenny, 2012: 633). İki liderin toprak paylaşımında ihtilafa düşmesi nedeniyle, çatışmalar şiddetlenmiş ve 1995'in sonuna kadar sürmüştür (Hayden, 2013: 54). Mate Boban önderliğinde kurulan Hersek-Bosna Hırvat Cumhuriyeti ile Radovan Karaciç liderliğindeki Sırp Cumhuriyeti, Bosna-Hersek toprakları içerisinde etnik temizliğe dayalı bir toprak kazanma ihtilafı içerisine girmiştir (Sancaktar, 2019b: 140).

Bosna-Hersek'te yaşanan sıcak çatışmalar Sırplar ile Boşnaklar arasında, Sırplar ile Hırvatlar arasında, Hırvatlar ile Boşnaklar arasında, bazen de kurulan ittifaklar ile birlikte ve karşılıklı olarak devam etmiştir. Bu savaş etnik temizliklerin, tecavüzlerin, kundakçılık ve soygunların; dahası savaşta görülebilecek bütün travmatik eylemlerin yaşandığı bir savaş olmuştur. Hersek-Bosna Hırvat Cumhuriyeti ve Sırp Cumhuriyeti'nin hedefi, Bosna-Hersek içerisinde kurulan bağımsız devletlerinin topraklarını korumak ve genişletmek olmuştur. Bu durum onları homojen bir nüfus yaratmak için etnik temizliğe yönlendirmiştir. Ağırlıklı olarak milis güçlerin aktif olduğu bu etnik temizliklerin amacı, homojen olmayan toplulukları öldürerek ya da zorla göç ettirerek topraklar üzerinde tam egemenlik kurmak olmuştur (Hayden, 2013: 58-59).

Bosna-Hersek üzerindeki Sırp ve Hırvat irredantizminin savaş boyunca kullandığı en büyük argümanlarından birisi, Aliya İzzetbegoviç yönetiminin Bosna-Hersek'i İslam Devleti yapacağına dair korkuları olmuştur. Bu nedenle kendilerine, Batı'ya karşı islami fundamentalizmin durdurucusu olma misyonu atfetmişlerdir. İzzetbegoviç'in siyasi geçmişinin bu iddialar için uygun zemin hazırlamasının bunda etkisi büyüktür. İzzetbegoviç, üye olduğu bazı siyasi örgütler, yazdığı kitaplar ve yaptığı açıklamalar yüzünden periyodik olarak hapis yatmış ve son olarak 1989'da rejimin çözülmesiyle birlikte af sonucu serbest kalmıştır (Bora, 1999: 64). Hayden'e göre, Bosna-Hersek'teki

Müslüman kimliğinin Sırp ve Hırvat milliyetçiliği tarafından hoş karşılanmaması, Bosnalı Müslümanların radikalleşmesine ve İslami kimliklerine daha fazla sahip çıkmasına neden olan bir refleks yaratmıştır (2013: 73).

Bosna-Hersek'teki meşru milli orduya bağlı olarak milis bir güç oluşturan *Muslimanske Snage* (Müslüman Gücü) adlı birlik, savaş boyunca Bosna'daki radikal eğilimleri bünyesinde toplamış ve Bosna dışından da radikal İslamcı savaşçıların katılımıyla geniş bir coğrafyada savaş yürüten bir güç hâline gelmiştir. Saraybosna'da hâkim olan kozmopolit kültür ve birleşik Yugoslavya fikrini benimseyen Titocu savaş karşıtlığının aksine, bu milis güç Yugoslavya'nın birliğine karşı da olumsuz eylemler yapmıştır. Hareketin liderliğini üstlenen Bekir Adiloviç, hedeflerini "Bosna-Hersek'te İslami bir düzenin, bir şeriat devletinin kurulması için mücadele etmek" olarak açıklamıştır. Gorajde'deki sıcak çatışmadan kaçan Sırp sivillerin üzerine açılan ateşle 50 kadar sivilin ölümüne sebep olmaları gibi, savaş suçu olarak nitelendirilen bazı eylemlere imza atmışlardır (Bora, 1999: 102-107).

Savaşta çok fazla travmatik ve acı izler bırakan olay yaşanmıştır. Hafızalardan silinmeyen Mostar Köprüsünün yıkılışı da bunlardan birisidir. Julliard'a göre Hırvat topçularının tarihi Mostar Köprüsüne saldırısıyla sadece bir köprü değil; aynı zamanda tarihler ve kültürler arasındaki bir köprü de yıkılmıştır (1994: 119). Bir diğer unutulmayan travma, Dubrovnikli üniversite öğrencisi Suada Dilberoviç'in, Saraybosna Kuşatmasının ilk gününde Sırp milislerin ilk kurşunun kurbanı olmasıdır. Dilberoviç'in adı savaş sonrasında öldürüldüğü köprüye verilerek anısı yaşatılmıştır (Bora, 1999: 88).

1992'de Saraybosna'da pazar yerine Sırp milisler tarafından atılan top mermileriyle yaşanan sivil ölümleri (Bora, 1999: 90), 5 Şubat 1994'te yine Saraybosna'daki Markale Pazaryeri'nde bir havan mermisinin patlaması sonucunda 68 sivilin hayatını kaybetmesi (Calic, 2019: 313) gibi acı dolu olaylar, Saraybosnalıların belleğinden silinmemiştir.

Saraybosna, bu acıların şiddetli biçimde yaşandığı 1992 yılında, aynı zamanda savaş karşıtı protestoların da merkezi olmuştur. Bu gösteriler sıcak çatışmaların içerisinde olan üç cephe tarafından da bastırılmış ve barış çığlıkları susturulmuştur.

Džalto'ya göre bu durum, savaşan milliyetçi taraflar arasında kurulan iş birliği ve ortaklıklara basit bir örnektir (2018: 56).

6 Nisan 1992'de Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa Topluluğu tarafından Bosna'nın bağımsızlığının tanınması kararı, Sırp milliyetçiliğini harekete geçirmiş ve Saraybosna ağır top atışlarıyla kuşatma altına alınmıştır. Başkent Saraybosna'nın, Sırp keskin nişancıları ve ağır silahlı birlikleri tarafından 44 ay boyunca kuşatma altına alınması, savaşın en ağır tablolarından birisini ortaya çıkarmıştır. Saatte 500 bombanın düştüğü, keskin nişancıların su ve yiyecek için sıraya giren sivillere ateş açtığı, toplu taşıma araçlarının ve caddelerdeki kalabalıkların canlı hedef olarak vurulduğu bir kuşatma yaşanmıştır (Calic, 2019: 303). Bir zamanlar Yugoslavya'nın en kozmopolit ve barışçıl şehri olan Sarayabosna'nın 526 bin kişilik nüfusu, kısa süre içerisindeki ölümler ve göçler yüzünden 1993'ün ortalarında 380 bine kadar düşmüştür (Bora, 1999: 89).

1995 yılındaki Dayton Antlaşması ve ateşkesine kadar olan süre içerisinde Saraybosna'nın üzerindeki kuşatma sonlanmamıştır. Saraybosna'nın dağlık bir bölge olmasının da avantajıyla dağlarda konuşlanan keskin nişancılar, sivilleri hedef almış ve Saraybosna'daki yaşamı durdurmuştur. Binlerce el yazması tarihi kitabın yer aldığı Saraybosna Kütüphanesi, Osmanlı'dan kalma tarihi camiler ve yapıtlar milisler tarafından ateşe verilmiştir (Hall, 2014: 265). Savaş sırasında neredeyse hasar görmeyen cami kalmamıştır. Katolik ve Ortodoks Kiliseleri gibi dini merkezler de savaşan milislerin hedefleri hâline gelmiştir. Etnik temizlik politikaları, sadece insanların varlığını değil, aynı zamanda kolektif hafızanın sembolü olan sosyokültürel yapıları da hedef almıştır (Calic, 2019: 305).

1995 yazının başlarında, Miloşeviç ile Amerika Birleşik Devletleri-Birleşmiş Milletler heyetiyle gerçekleşen görüşmelerin başarısız olarak sonuçlanması, savaşın son safhalarında yaşanan kitlesel katliamların tetikçisi olmuştur. Boşnak birliklerin Saraybosna'yı kurtarma girişimine karşılık, Bosna'daki Sırp askeri birliklerinin başındaki Ratko Mladiç, orduyu ve milisleri Barış Gücünün güvenli bölge ilan ederek kontrol altında tuttuğu Srebrenica'ya göndermiştir. Mladiç'in Srebrenica'yı hedef olarak seçmesinin sebebi, Srebrenica'nın hem coğrafi hem de tarihsel olarak çok kritik bir

konumda yer almasıdır. Srebrenica, Bosna-Hersek topraklarında Sırp varlığının yaşadığı yerlerin tamamını homojen Sırp toprağına dönüştürme fikrinin önündeki engellerden birisi olarak kabul edilmiştir (Glenny, 2012: 644-649).

11 Temmuz 1995 sabahında, Ratko Mladiç önderliğindeki Bosna Sırp Ordusu, Birleşmiş Milletler Barış Gücüne bağlı Hollandalı birliklerin kontrol sağladığı Srebrenica'ya girmiş ve 8 bin 200 silahsız sivil Boşnak erkeği sistematik olarak katletmiştir. Srebrenica'da yaşanan bu büyük katliam, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da yasal olarak tanınan ilk soykırım olmuştur. Saraybosna'da sivillerin hedef olduğu Markale Pazarı katliamından sonra Sırp mevzilerine karşı başlayan NATO operasyonları, Srebrenica'daki katliamdan sonra çatışmaları durduracak kararlılıktaki askeri müdahaleye dönüşmüştür (Calic, 2019: 311-313).

NATO hava saldırılarının yoğunlaşmasıyla birlikte, Mladiç'in liderliğindeki Sırp askeri birlikleri ve milis güçleri, Srebrenica'dan sonraki hedef olan Gorajde'de durmak zorunda kalmıştır. NATO'nun müdahalesiyle Sırp birliklerinin durdurulması, Hırvat ordusu için bir harekat fırsatı olmuştur. Hırvatistan'da Sırpların kontrol sağladığı Slavonija bölgesini ele geçiren Hırvat birlikleri, kısa sürede Krajina'da da Sırp direnişini kırmayı başarmıştır. *Fırtına Harekatı* adı verilen bu askeri operasyonlar, Amerika Birleşik Devletleri başta olmak üzere NATO tarafından da desteklenmiştir. Fırtına Harekatı sonucunda, Slavonija ve Krajina bölgelerinde yaşanan ve sayısının 150-200 bin civarında olduğu tahmin edilen Sırp nüfusu, Sırbistan topraklarına göç etmiştir. Böylece 1945'te Çekoslavakya'daki yaşanan göçten sonraki Avrupa'nın en büyük mülteci hareketi kayıtlara geçmiştir (Glenny, 2012: 650).

1995'in sonlarına kadar süren Bosna Savaşı, NATO öncülüğünde Sırp askeri güçlerine yapılan müdahaleler ile durdurulabilmiştir. Bu müdahale sonunda, 14 Aralık 1995 tarihinde Sırbistan Cumhurbaşkanı Slobodan Miloşeviç, Hırvatistan Cumhurbaşkanı Franjo Tudjman ve Bosna-Hersek Cumhurbaşkanı Alija İzzetbegoviç arasında atılan imzalarla savaş sona ermiş ve Bosna-Hersek kantonlara ayrılmıştır (Sancaktar, 2019b: 142).

Sancaktar'ın aktardığı verilere göre Bosna Savaşı'nın bilançosu çok ağır olmuştur:

> "*Savaş süresince büyük çoğunluğu Boşnak olmak üzere yaklaşık 215 bin insan öldü (160 bin Boşnak, 30 bin Hırvat, 25 bin Sırp). Yaklaşık 50 bin kadına tecavüz edildi ve 1.5 milyon insan (büyük çoğunluğu Boşnak) evini terk etmek zorunda kaldı. Okulların yarısı, evlerin üçte ikisi ve sağlık tesislerinin üçte biri yakılıp yıkıldı. Ayrıca yaşanılan savaşlar neticesinde sanayi çöktü, üretim azaldı, işsizlik ve yoksulluk arttı, fuhuş ve organize suçlar yaygınlaştı*" (2019b: 144).

NATO'nun askeri müdahalesi ve sonrasında NATO destekli Hırvat birliklerinin gerçekleştirdiği Fırtına Harekatı ile çatışmalar sonlanmış, 14 Aralık 1995'te Paris'te imzalanan Dayton Barış Antlaşması ile Bosna-Hersek'te yıllar boyu süren ve yüz binlerce insanın hayatını değiştiren savaş sona ermiştir (Calic, 2019: 314). Kosovalı Arnavutların girişimlerine rağmen, Dayton'da Kosova ile ilgili bir çözüm bulunamaması Kosova'daki sorunları tırmandırmıştır. 1999'da NATO'nun Sırbistan'a düzenlediği bombardıman ve harekatlar ile Sırp güçlerin Kosova'da artan şiddeti iyice ivme kazanmış ve Bosna'daki iç savaşı hatırlatan katliamlar yaşanmıştır (Aldanmaz, 2018: 61-77).

1989'da Miloşeviç'in Kosova'daki özerkliğe son veren kararıyla tırmanan Kosova sorunu, Yugoslavya'da yaşanan büyük çaplı iş savaşta da kendisini göstermiştir. 1991 yılında Kosova'nın aldığı bağımsızlık kararı, Arnavutluk dışında hiçbir devlet tarafından tanınmadığı için Dayton Anlaşmasına dek arka planda kalmıştır. Dayton'da beklediği sonucu alamayan Kosovalı Arnavutların *UÇK (Kosova Kurtuluş Örgütü)* ile birlikte giriştiği silahlı eylemler, Sırp silahlı güçlerin karşılık vermesiyle büyümüştür. Yaşanan karşılıklı çatışmaların etnik temizlik, zorunlu göç, kitlesel katliamlar gibi sonuçlar doğurmasıyla, NATO müdahalesi tartışılmaya başlanmıştır. Diplomatik girişimlerin sonuçsuz kalması sonucunda, Sırbistan'a yönelik olarak askeri müdahaleler ve uluslarası ambargolar gerçekleştirilmiştir. NATO'nun müdahalesiyle Kosova, Birleşmiş Milletler denetimine alınmış, böylece çatışmalar sona erdirilmiştir. Yugoslavya'daki savaşlar fiilen son bulmuş olsa bile kurulan yeni devletler arasındaki gerilimler uzun yıllar devam etmiştir. Çatışmaların sonlanmasından yıllar sonra 2008'de, Kosova Meclisi bağımsızlık

kararını beyan etmiş, böylece II. Yugoslavya olarak bilinen Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti Sırbistan, Hırvatistan, Slovenya, Bosna-Hersek, Karadağ, Kuzey Makedonya ve Kosova olmak üzere yedi ayrı ülkeye ayrılmıştır (Kalyoncu, Yücel: 259-263).

1.4.1 Parçalanmış Bir Ülke: Bosna-Hersek

Dayton Antlaşması Bosna-Hersek'i iki kurucu devletin hâkimiyetinde, Sırpların egemenliğindeki Sırp Cumhuriyeti ve Hırvatlar ile Boşnakların egemenliğindeki Bosna-Hersek Federasyonu olarak bölünmüş bir ülke hâline getirmiştir. Ülke topraklarının yüzde 49'u Sırpların, yüzde 51'i ise Boşnakların ve Hırvatların kontrolünde kalmıştır. Saraybosna'da yer alan merkezi hükümet dış politika ve ekonomi politikaları gibi yetkilerle sınırlandırılmış; ordu, polis gücü gibi güvenlik birimleri özerk yönetimlerin tasarrufuna bırakılmıştır. Ülkede yaşanması muhtemel etnik çatışmalara karşı, NATO ve Birleşmiş Milletler öncülüğündeki 60 bin kişilik koruma gücü, gözlemci heyetleri ve temsilcilikler kurulmuştur. Antlaşma yerinden sürülen herkesin topraklarına geri dönebileceği bir madde ortaya koymuştur; fakat bir arada yaşamanın imkânsız hâle geldiği ülkede bu madde fiilen karşılık bulmamıştır (Calic, 2019: 314).

Hayden'e göre Bosna-Hersek merkezi hükümeti Dayton sonucunda, Dışişleri Bakanlığı ve Gümrük Birliği hüviyetine sahip olmuştur. Çünkü, üç etnik kimliğin temsilcilerinin oy birliğiyle işleyen kolektif başkanlık sistemi, merkezi hükümetin zaten az olan yetkilerini devre dışı bırakmıştır (2013: 304). Sonuç olarak Dayton Antlaşması ekonomik olarak zayıf, bütünlüğünü sağlayamamış, çok şiddetli bir iç savaştan intikamcı duygularla çıkmış radikal hareketlerin temsil edildiği karmaşık bir ülke yaratmıştır.

Bugün Bosna-Hersek'te, en yüksek makam olan Cumhurbaşkanlığı Konseyi üyeleri her sekiz ayda bir Boşnaklar, Sırplar ve Hırvatlar arasında dönüşümlü olarak değişim göstermektedir. Bununla birlikte üç etnik grup da kendi entiteleri ve özerk bölgeleri içinde seçtikleri temsilcilerle konseyde temsil edilme imkânı bulmaktadır.[6] Başkent Saraybosna'daki merkezi hükümet dış politika ve dış ticaret odaklı bir işleyişe

[6] https://www.bbc.com/news/world-europe-17211415 erişim tarihi: 15.05.2020

sahipken, ülke topraklarını yarı yarıya paylaşan iki entitenin de kendi içinde karar alma hakkı saklıdır. Bölünmüş idari yapı nedeniyle, başkent Saraybosna'dan güneybatıya doğru yapılan kısa mesafeli bir yolculuk bile başka bir yetki alanının ortaya çıktığı idari birime geçiş anlamına gelmektedir. Bosna-Hersek Federasyonu ve Sırp Cumhuriyeti şeklindeki iki entiteyi birbirinden ayıran NATO gözetimindeki Brcko özerk bölgesi, Bosna Sırplarının toprak bütünlüğünün önünde bir engel teşkil etmektedir. Henüz kısa bir süre önce çok büyük bir savaşın içinde yer almış olan tarafların birbirine olan güvensizliği, ülkede istikrarın gelişmesinin ve barışın önündeki en büyük problem olarak durmaktadır.[7]

Bosna-Hersek, *The Guardian Gazetesi* haberinde[8] yer alan 2014 verilerine göre %27,5 işsizlik oranıyla Balkanlar'daki en yüksek işsizlik oranlarından birisine sahip ülke konumundadır. %40'ın altında kalan istihdam oranı ise bir başka önemli sorun olarak göze çarpmaktadır. Buna karşın, milletvekili maaşlarının ülke ortalamasının altı katı olmasından da anlaşılabileceği gibi, ülkedeki ekonomik eşitsizlik özellikle gençler için büyük bir umutsuzluk kaynağı durumundadır. Una-Sana Kantonu Başbakanı Danışmanı Mirsad Topçagiç, etnik ayrışmanın yanı sıra ekonomik sorunların neden olduğu bu umutsuzluk hâli nedeniyle, Bosna-Hersek'ten Batı Avrupa'ya büyük bir göç dalgasının olduğunu belirtmektedir.[9]

1992-1995 yılları arasındaki Bosna Savaşı sürecinde, bir milyondan fazla insanın bu topraklardan ülke dışına göç ettiği tahmin edilmektedir. 2014 yılında yayımlanan Birleşmiş Milletler Raporuna göre, bu mültecilerin yarısına yakınının ülkeye geri dönmesine rağmen, savaşı takip eden yıllar içinde ülke dışına yaşanan göçlerin önüne

[7] http://www.bbc.co.uk/turkish/specials/1755_bih_future/page3.shtml erişim tarihi: 15.05.2020

[8] https://www.theguardian.com/news/datablog/2014/oct/08/bosnia-herzegovina-elections-the-worlds-most-complicated-system-of-government erişim tarihi: 15.05.2020

[9] https://www.dunyabulteni.net/analiz/balkanlarin-kalbi-bosna-hersek-goc-tehdidi-altinda-h439620.html erişim tarihi: 15.05.2020

geçilememektedir. 2015 nüfus sayımına göre, nüfusun yaklaşık olarak %43'üne denk gelen 1,6 milyon Bosna-Hersek vatandaşının ülke dışında yaşadığı bilinmektedir.[10]

Bosna-Hersek, 2019 verilerine[11] göre tahmini 3.489.000 milyon nüfusu, 51.209 km2 yüzölçümü, 2018 verilerine göre[12] 20,2 Milyar ABD Doları Gayrisafi Yurtiçi Hasılasıyla, başkenti Saraybosna, önemli şehirleri Mostar, Banja Luka, Zenica, Tuzla gibi şehirler olan, resmi dil olarak Boşnakça, Sırpça ve Hırvatça dillerinin kabul edildiği bir ülke durumundadır. 2008 yılında Avrupa Birliği ile imzalanan İstikrar ve Ortaklık Anlaşması sonrasında, Bosna-Hersek Avrupa Birliği için potansiyel aday konumunda bulunmaktadır; fakat ülkenin iç savaştan kaynaklanan yapısal problemleri nedeniyle tam üyelik hakkı yakın bir zamanda mümkün görünmemektedir.[13] Son olarak 2018'de gerçekleşen seçimle birlikte Şefik Caferoviç, Milorad Dodik ve Zljko Komşiç'ten oluşan Başkanlık Konseyi, Bosna-Hersek'in idaresini dönüşümlü olarak sürdürmektedir.[14]

Bosna-Hersek ve Türkiye arasındaki iyi ilişkiler ekonomik, kültürel ve siyasi olarak sürdürülmektedir. 2002 yılında imzalanan Serbest Ticaret Antlaşması ile iki ülke arasında gümrük vergileri kaldırıldığı için, hem ithalat hem de ihracat payı her geçen dönem daha da artmaktadır. 2009 yılında Türkiye öncülüğünde oluşturulan Bosna-Hersek, Sırbistan ve Hırvatistan arasındaki diplomatik ilişkiler sonucunda, üç ülkenin Dışişleri Bakanları ikili ve üçlü ilişkilerini yoğunlaştırmaktadır.[15]

[10] https://insamer.com/tr/balkanlarda-goc-raporu_360.html erişim tarihi: 15.05.2020

[11] https://www.britannica.com/place/Bosnia-and-Herzegovina

[12] https://www.ticaret.gov.tr/yurtdisi-teskilati/avrupa/bosna-hersek/ulke-profili/genel-ekonomik-durum erişim tarihi: 15.05.2020

[13] http://www.mfa.gov.tr/bosna-hersek-siyasi-gorunumu.tr.mfa erişim tarihi: 15.05.2020

[14] https://www.strasbourg-europe.eu/bosnia-herzegovina/ erişim tarihi: 15.05.2020

[15] http://www.mfa.gov.tr/turkiye-bosna-hersek-siyasi-iliskileri-.tr.mfa erişim tarihi: 15.05.2020

1.4.2 Savaş Sonrası Sırpların Ulus-Devlet Arayışı: Üçüncü Yugoslavya, Sırbistan-Karadağ, Sırbistan Cumhuriyeti

1991 yılında başlayan iç savaşla fiilen sona eren II. Yugoslavya deneyimi; Slovenya, Hırvatistan, Bosna-Hersek ve Makedonya'nın bağımsızlığından sonra 1992 yılında Sırbistan ve Karadağ'dan oluşan Yugoslavya Federal Devletine dönüşmüştür. 2003 yılında yapılan düzenleme ile ülkenin adının Sırbistan ve Karadağ olması sonucu, Yugoslavya ismi de tarihe karışmıştır.[16]

Sırbistan ve Karadağ arasındaki federal birlik, Karadağ'ın referandum sonucunda kesin bağımsızlık kararı almasıyla 2006 yılında son bulmuştur.[17] 2003'te iki cumhuriyetin birbirini eşit olarak kabul ederek kurduğu federal birliğin şartları arasında yer alan referandumdan, %55 oranıyla[18] baskın çıkan Karadağlıların ayrılma talebi, Sırbistan'in mecburi olarak rıza göstermesiyle sonuçlanmıştır.

Hırvatistan, Bosna-Hersek ve Kosova topraklarındaki savaşın; NATO bombardımanının, uluslararası yaptırımların, büyük ekonomik krizin olduğu yıllarda devlet başkanlığını sürdüren ve 2000 yılında yapılan seçimlere tekrar aday olan Slobodan Miloşeviç'in aldığı yenilgiye rağmen seçim sonuçlarına yönelik tutumu, ülke çapında yükselen Miloşeviç karşıtı gösterilerin fitilini ateşlemiştir. 5 Ekim 2000 tarihinde gösterilere daha fazla direnemeyen Miloşeviç, Yugoslavya'daki iktidarının bittiğini resmen kabul etmiştir.[19]

2006 yılında Karadağ'ın ayrılması Sırbistan için ulusal sorunların bittiği anlamına gelmemiş, 2008 yılında da Kosova'nın bağımsızlığı kararı deklare edilmiştir. Rusya ve Çin'in desteğini de arkasına alan Sırbistan, o tarihten beri Kosova'yı egemen bağımsız devlet statüsünde tanımayarak Sırbistan'ın bir parçası olarak kabul etmektedir. 2009

[16] https://www.britannica.com/place/Yugoslavia-former-federated-nation-1929-2003/The-third-Yugoslavia erişim tarihi: 15.05.2020

[17] https://www.nationsonline.org/oneworld/serbia_montenegro.htm erişim tarihi: 15.05.2020

[18] http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/country_profiles/1039269.stm erişim tarihi: 15.05.2020

[19] https://www.dw.com/tr/milosevic-hucresinde-olu-bulundu/a-2522284 15.05.2020

yılında Avrupa Birliği üyeliği için yapılan resmi başvurunun önündeki en büyük engelin de Kosova sorunu olduğunu bilinmektedir. [20]

Sırbistan yaklaşık 7 milyonluk nüfusu, 77.474 km2 yözölçümü, 50,65 Milyar Dolar GSMH değeriyle, başkenti Belgrad, önemli şehirleri Novi Sad, Niş, Kragujevac olan, resmi dilinin Sırpça, para biriminin Sırp Dinarı olduğu bir ülkedir. 2011 nüfus verilerine göre, ülke nüfusu %83 Sırplar, %4 Macarlar, %2 Boşnaklar, %1 Romenler, %1 Karadağlılar ve %9 da diğer etnik kimliklerden oluşmaktadır. Ülkenin idaresi, 2017 yılında gerçekleştirilen seçimlerle birlikte cumhurbaşkanı olan Aleksandar Vuçiç ve Başbakan Ana Brnabiç tarafından sağlanmaktadır. [21]

Türkiye Cumhuriyeti Ticaret Bakanlığı internet sitesindeki[22] "*Gerek ikili ekonomik ilişkiler gerekse Türk ürünlerinin AB'ye ulaşımı açısından Sırbistan Türkiye için kilit bir ülke konumundadır*" ifadesinden de anlaşılacağı gibi, Türkiye ve Sırbistan arasında başta ekonomik iş birliği olmak üzere yakın ilişkiler mevcuttur. Bakanlığın verilerinde, 2010 yılında imzalan Serbest Ticaret Anlaşmasından beri gümrük vergisi olmadan yapılan ithalat ve ihracatın verimli istatistikleri görülmektedir. 2000 yılından itibaren gelişme gösteren ikili ilişkiler, Kosova'nın 2008 yılındaki bağımsızlık kararının Türkiye tarafından tanınmasıyla bozulma eğilimi gösterse de, 2010 yılında Sırbistan Cumhurbaşkanı Boris Tadiç'in Srebrenica'daki anmalara katılması ve Sırbistan adına taziyelerini iletmesinde Türkiye'nin desteğinden de görüleceği gibi, kritik safhalarda önemini göstermektedir (Türbedar, 2010).

[20] https://www.britannica.com/place/Serbia/Independent-Serbia erişim tarihi: 15.05.2020

[21] http://www.mfa.gov.tr/sirbistan-kunyesi.tr.mfa erişim tarihi: 15.05.2020

[22] https://www.ticaret.gov.tr/yurtdisi-teskilati/avrupa/sirbistan/ulke-profili/turkiye-ile-ticaret erişim tarihi: 15.05.2020

İKİNCİ BÖLÜM

2. TRAVMA, BELLEK, SİNEMA VE POST YUGOSLAV SİNEMASI

Çalışmanın bu bölümü, ilk bölümde anlatılan tarihsel, ideolojik ve sosyolojik olayların, Yugoslavya'nın dağılmasının, yaşanan iç savaşların neden olduğu travmaları ve bu travmaların psikolojik, toplumsal bağlamlarını konu edinmektedir. Ayrıca, bu tartışmaların bellek kavramıyla olan ilişkisi de bu bölümün konuları arasındadır. Bölüm, bu kavramların ve tartışmaların sinema ile olan ilişkisi, Yugoslav sineması ve son olarak Post-Yugoslav sineması başlıklarıyla son bulmaktadır.

2.1 TRAVMA KAVRAMININ PSİKOLOJİK VE SOSYOLOJİK BOYUTLARI

Travma, tıp biliminin, psikolojinin ve sosyolojinin araştırma konusu olmuş, farklı anlamlara tekabül eden bir kavramdır. Türk Dil Kurumu Sözlüğünde yer alan, "*Bir doku veya organın yapısını, biçimini bozan ve dıştan mekanik bir tepki sonucu oluşan yerel yara, örselenme* şeklindeki ifade, travmanın tıbbi bağlamını tanımlar.[23] Türk Dil Kurumu Sözlükleri arasında yer alan Hemşirelik Terimleri Sözlüğündeki[24], "*Psikolojide, bireyi aşırı korkutan, dehşet içinde bırakan, çaresizlik yaratan, çoğu kez olağandışı ve beklenmedik olayların neden olduğu durum, ruhsal travma, duygusal örselenme*" şeklindeki travma tanımı ise kavramın psikolojik bağlamını ortaya koyar.

[23] http://sozluk.gov.tr/ erişim tarihi: 17.04.2020

[24] http://sozluk.gov.tr/ erişim tarihi: 17.04.2020

Eşsizoğlu'nun travma tanımı bu iki bağlamı da içermektedir:

> *"İşkence, deprem, sel, toprak kayması gibi doğal afetler, savaş ve toplama kampında kalmak, fiziksel saldırı, sarkıntılıktan tecavüze kadar varabilecek cinsel saldırı, yangın, kara, deniz ve hava trafiğini ilgilendirebilecek kazalar, rehin alınma, bombalı saldırıya maruz kalma gibi terörist saldırılar, ağır yanıklar, iş kazaları, ani gelişen ağır hastalıklar, ani yakın ölümleri ve göç travmatik olaylara örnek olarak gösterilebilir"* (2018: 117).

The Ethics of Memory kitabındaki tanımlara göre travma, kelimenin ilk bilinen hâliyle düşünüldüğünde, kaza ya da şiddet eyleminden kaynaklanan fiziksel yaralanma anlamına gelen tıbbi bir terimdir. Psikoloji, psikiyatri, psikanaliz gibi alanların konusu olmasının sebebi ise, travmanın duygusal ve zihinsel düzeyde gelişen ani, yıkıcı şok etkisidir. Freud'un düşüncelerinde fiziksel yara ile zihindeki, bilinçaltındaki travmatik yara aynı yere denk düşer. Bu bağlamda, fiziksel yaranın onarımı ile travmanın onarımı birbirinden bağımsız değildir (Margalit, 2004: 124-125).

Ağır sarsıntılardan, çarpışmalardan, ölüm tehlikesi içeren ciddi kazalardan sonra yaşanan şok hâli ve korkuyla birlikte travmatik nevroz ortaya çıkar (Freud, 2019: 28). Bir olayın travmatik etkisi olması için hayata, fiziksel bütünlüğe yönelik bir tehdit içermesi, şiddet ve ölümle bağ kurması gerekir. En önemli semptomları, "yoğun korku, çaresizlik, kontrol kaybı ve yok olma tehdidi" olarak bilinmektedir (Herman, 2016: 42).

Yapılan araştırmalar, travmatik olayların bireyin kontrol kurma ve anlamlandırma yetileri üzerinde büyük hasarlara sebep olduğunu ortaya koymaktadır. Herman'a göre, "*Travmatik olaylar insanlara kontrol, bağ kurma ve anlam duygusu veren olağan davranış sistemlerini altüst eder*" (2016: 41). Eşsizoğlu'na göre de, "*Travmatik olaylar insanda olay üzerinde hâkimiyet kurma, olaylar arası bağlantı kurma ve olayı anlamlandırma gibi baş etme işlevlerini bozar*" (2018: 120).

Psikolojik travmaların izlerini araştıran Özen'e göre travma, "kişilerin duygularını, düşüncelerini ve ruhsal durumlarını'' uzun süre etkisinde tuttuğu için, travma yaşayan kişi için bir daha hiçbir şey eskisi gibi olmaz (2019: 362). Travmalar bireyin

anlamlandırma, çıkarımda bulunma süreçlerinde kopmalara sebep olduğu için çaresizlik hissi en uç noktalarda görülmektedir. Bu çaresizlik hissi depresyon, stres bozukluğu, alkol ve madde bağımlılığı gibi psikiyatrik bazı sonuçları da beraberinde getirir (akt. Özden, 2018: 72).

Engin Geçtan, travmatik etkinin yaşanan olayın şiddetine ve türüne göre değiştiğini ifade eder:

> *"Trafik kazaları, yangınlar, depremler, sel baskınları ve bir başka insanın bedensel ya da cinsel saldırısına uğrama gibi olaylar şok tepkisi de denilen geçici kişilik bozukluklarına yol açarlar. Ancak bazı insanlarda böyle bir olayın izleri kalıcı ve sürekli ruhsal durum bozukluklarına neden olabilir. Şok tepkisi belirtileri, olayın şiddetine, türüne, beklenmedik bir anda ortaya çıkmasına ya da önceden hazırlıklı olunmasına ve olayı yaşayan bireyin kişilik yapısına bağlı olarak değişebilir"* (1997: 208).

Smucker, travmaları ikiye ayırır: birinci tıp travmalar fiziksel saldırı, doğal afet ve kaza gibi ani gelişen ama uzun süreli olmayan, tekrar niteliği barındırmayan travmalardır. Savaşlar, cinsel taciz ve tecavüzler, soykırımlar, işkence, toplama kampları gibi büyük travmatik olayların yer aldığı ikinci tip travmalarda ise uzun süreli hatta kalıcı etkiler görülür. Madde bağımlılıkları, depresyon, kişilik bunalımları, duygusal ket vurma, intikam ve şiddet eğilimi, travma sonrası stres bozukluğu gibi ağır psikiyatrik semptomlar bu etkilerden bazılarıdır (2007: 213-214).

Travma çalışmalarının tarihine bakıldığında, araştırmaların geçtiğimiz yüzyılda üç ayrı temelde yoğunlaştığı görülmektedir. İlki Fransa'daki cumhuriyetçi siyasi hareketlerin yarattığı histerilerin araştırılması, ikincisi savaş nevrozu, üçüncüsü ise ev içi şiddet ve cinsel şiddet olarak ortaya çıkmaktadır. Savaş nevrozlarının araştırılması ve ortaya çıkarılmasındaki en büyük dayanak noktası, zaman içerisinde gelişen savaş karşıtı hareketlerdir. Birinci Dünya Savaşı ile başlayan çalışmalar, İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında Vietnam Savaşı ile zirveye ulaşmıştır. Günümüzdeki travma çalışmaları da bu üç bağlamın ışığında ilerlemektedir (Herman, 2016: 12).

2.1.1 Savaş Sonrasında Görülen Travma Sonrası Stres Bozukluğu

Birinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu yıkımların, travmaların bilimsel düzeyde incelenmesinin önünü açtığı bilinmektedir. Norman, cephede arkadaşlarının ölümlerine tanık olan ve savaşın tahribatını en yoğun şekilde hisseden askerlerin hastanelerde tedavi görmesinin bu incelemeleri zorunlu hâle getirdiğini belirtir (akt. Özen, 2019: 366-368).

Travmatik sendrom araştırmalarını klinik düzeyde geliştiren ilk önemli terapist Abram Kardiner olmuştur. Kardiner'in çalışmalarıyla bir insanın savaş esnasında psikolojik olarak tahribata uğradığı, yaşadığı şok ve dehşet ile travma içine girdiği ilk kez klinik düzeyde kabul edilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle yapılan çalışmalarda, Amerikalı psikiyatristler Appel ve Beebe, savaşa alışmak diye bir şeyin olmadığını; savaşta geçen uzun sürenin sonunda en dayanıklı askerin bile psikolojik olarak çökeceğini iddia etmişlerdir. Böylece psikolojik yaralanmaların da kurşun yarası kadar ciddi bir tahribat olduğu kanısına varılmıştır (Herman, 2016: 30-31).

İnsanların zihninde radikal değişimlere yol açtığı saptanan savaş mefhumu ile ilgili çalışmalar, Vietnam Savaşı'nın sonrasında yoğunluk kazanmıştır. Çalışmaların hızlanması, bilimsel kuruluşların değil, bizzat Vietnam Savaşı'ndan dönen askerlerin örgütlü mücadelesi sayesinde olmuştur. Savaşa Karşı Vietnam Gazileri adı altında örgütlenen askerler, işledikleri savaş suçlarını kamu önünde itiraf ederek madalyalarını reddetmişlerdir. Yaşadıkları travmatik deneyimleri birbirleriyle paylaşan Vietnam Savaşı mağduru askerlerin örgütlü mücadeleleri ve savaş karşıtı çalışmalarıyla birlikte çok önemli bilimsel çalışmalar ortaya çıkmıştır (Herman, 2016: 32-33).

Bu çalışmalar kapsamında, savaşa bağlı travma sonrası stres bozukluğu sendromu bilimsel olarak ispatlanmıştır. 1980'e gelindiğinde, psikolojik travmalar bilimsel düzeyde bir tanı olarak kabul edilmiştir. Amerikan Psikiyatri Birliği, "travma sonrası stres bozukluğu" tanısı altında bu konudaki çalışmalarını yürütmeye başlamıştır. Böylece Kardiner ile somut olarak başlayan travma çalışmaları, 1980'li yıllarda resmi olarak tıp biliminin konusu olmuştur (Herman, 2016: 34).

Amerikan Psikiyatri Birliği, travma sonrası stres bozukluğunun semptomları olarak şunları belirtmiştir:

> "*Genellikle yoğun duygusal sıkıntıyla birlikte, örneğin sürekli görülen geriye dönüşler, hayaller, kabuslar gibi travmatik olayın tekrar ve rahatsız edici şekilde hatırlanması; travmayı çağrıştıran ilgili uyarıcılardan sakınmak veya genellikle tepki veya karşılık vermemek; aşırı uyarılma hâli, örneğin aşırı tetikte olma, aşırı ürkme, düzensiz uyku, alınganlık*" (Smucker, 2007: 213).

Herman, travma sonrası stres bozukluğu semptomlarını üç ayrı başlık altında inceler: "Aşırı uyarılma" (hyperarousal), "müdahale" (intrusion) ve "büzülme" (constriction). "*Aşırı uyarılma, sürekli tehlike beklentisini; müdahale, travmatik anın silinmez izini; büzülme, uyuşmuş kendini bırakma tepkisini ifade eder*" (2016: 43).

Travmatik bir deneyimin her an geri dönecekmiş şeklinde hissedilmesiyle birlikte koruma altına alma refleksi harekete geçer. Bu semptom travma sonrası stres bozukluğunun ilk ciddi hâli olarak kabul edilir. "Aşırı uyarılma" hâlinde olan mağdur, sürekli teyakkuz hâlinde olur ve her şeye aşırı tepki geliştirir. Semptomların "müdahale" boyutuna ulaştığı durumda, travmatik olayın ve tehlikenin üzerinden belli bir zaman geçmesine rağmen, mağdurlar olayı her gün tekrar yaşarlar. Hayatın akışı onlar için kesintiye uğrar ve travma anında saplanıp kalırlar. Hem günlük hayatın içinde hem de uyku anında travmatik nevrozlar açığa çıkarak bilinci sekteye uğratır. Normal bir insan için önemsiz olan küçük detaylar, mağdurlarda travma anını tekrar yaşatacak hatıralara dönüşebilir. Bu nedenle her şeyin normal göründüğü zaman ve mekânda bile travmatize anılar ortaya çıkar (Herman, 2016: 44-46).

Travma, ani gelişen felaketlerin kontrol dışı bir şekilde tekrarlanmasına sebep olur. Savaşta ölümlere tanık olan insanların, maruz kaldıkları şiddeti kabuslarında tekrar tekrar yaşaması bunun en tipik örneğidir (Caruth, 1996: 11). Travmanın hâkim olduğu rüyalar, kurbanın her defasında dehşeti tekrar yaşadığı, travmatik olaya geri gittiği anlardır. Tekrar tekrar yaşanan bu dehşet, travmatik izin bıraktığı gücün ispatıdır. Freud, yaşanan bu durumu "travmaya saplanma" olarak tanımlar (2019: 29).

Birinci Dünya Savaşı sonrasında gördüğü hastaların travmaya saplanıp kaldığını söyleyen Freud gibi Kardiner için de bu "saplanıp kalma" durumu savaş nevrozlarının karakteristik özelliğidir. Kardiner, savaş kaynaklı travmatik nevrozlarla birlikte bireyin algılarının istila altına alındığını, koordinasyon yaratan yargılarının yok olduğunu, duyu organlarının işlevlerini yitirdiğini, dürtülerinin düzensiz hâle geldiğini söyler (Herman, 2016: 43-46).

Travma sonrası stres bozukluğunda, mağdurun yaşadığı travmatik olayı yeniden yaşıyormuş gibi hissetmesi sürekli bir huzursuzluk sebebi olarak kendini gösterir (Eşsizoğlu, 2018: 121). Travmatize olmuş insan için zaman travmanın yaşandığı anda durur. Bellek orada sabitlenir ve silinmesi pek kolay olmaz (Smucker, 2007: 216).

Travmatik nevroz semptomlarının ulaştığı en ciddi boyut "büzülme" adı altında değerlendirilir. Bu durumda travmatik olaylar bilinçte etkisini sürdürür ama bağlamını yitirme eğilimi gösterir. Bunun sebebi duygu kaybıyla birlikte algılarda yaşanan uyuşma ve zaman mefhumunun yitirilmesidir. Sonuçta, mağdur düştüğü bu gerçeklik kaybı nedeniyle, olay kendi başından geçmemiş gibi bir yanılsama içine girer. Mağdurun içine düştüğü bu kayıtsızlık ve ilgisizlikle birlikte büyük bir edilgenlik hâli ortaya çıkar. Büzülme semptomları olarak, "istemli eylemden vazgeçme, inisiyatifin ve eleştirel yargının askıya alınması, öznel ilgisizlik ya da sükunet, artmış imgesel algı, uyuşukluk ve acı hissetmemeyi kapsayan değişmiş duyumlar, kişilik yitimi ve gerçeklik yitimini kapsayan gerçeklik çarpılması ve zaman duygusunda değişiklik" gibi olumsuz durumlar ortaya çıkmaktadır (Herman, 2016: 53-54).

Büzülme gösteren semptomların ulaştığı en yıkıcı sonuçlardan birisi, mağdurların güvenlik kaygısıyla ve yaşadıkları korkuları kontrol altında tutma amacıyla hayatlarını kısıtlama altına almalarıdır. Özellikle tecavüz mağdurlarında en şiddetli biçimde görülen bu semptom, hayatın devamlılığına yönelik büyük bir engel teşkil etmektedir. Büzülme hâli mağdur tarafından bilinçli ya da bilinçsizce savunma mekanizması olarak görülse de sonuçları itibariyle ağır bir bedel ortaya çıkarır. "*Hayatı daraltır ve kalitesini düşürür; sonuç olarak travmatik olayın etkilerinin devam edip gitmesini sağlar*" (Herman, 2016: 57-58).

Zaman içerisinde travma sonrası stres bozukluğunun karakteristik özellikleri hâline gelen bu semptomlar giderek belirsizleşir. Bu durum mağdurun travmadan kurtulduğu anlamına gelmez; semptomlar mağdurun davranışları ve kişiliği ile bütünlük kazanır. Böylece tedavi uygulanmamış, gözden kaçmış mağdurlar hayatın olağan akışı içerisinde çaresizlik ve korku kapanına mahkûm bırakılmış olur (Herman, 2016: 61).

Yavuz Tuna, mağdur her ne kadar normal görünse bile travma sonrası stres bozukluğu semptomlarının uzun yıllar sürebileceğini belirtir:

> "*Büyük çaplı olarak bireyde travma yaratan olay ve durumlar sonrasında bireyler travma sonrası stres bozukluğu denilen bir çeşit psikolojik bozukluk yaşayabilirler. Birey, bu olaya ait izleri gün içinde geri dönüşlerle, rüyalar ve kâbuslar yoluyla yeniden hatırlayabilir. Birey normal olarak görünse de, olayın üzerinden uzun zaman geçse de olaya ilişkin psikolojik belirtileri yaşayabilir. Bazı zamanlarda durumun düzelmesi çok uzun yıllar sürebilir. Bu süreci atlatabilmek, hastanın ailesinin ve yakınlarının duygusal desteği ve uzmanların vereceği psikolojik yardımla sağlanabilir*" (2018: 108).

2.1.2 Psikanalizde Travmatik Anıların Ortaya Çıkarılması ve İyileşme Süreci

Freud ve Breuer'in 1893'te yaptıkları çalışmalar, histeri içerisinde olan hastaların anıları nedeniyle acı çektiklerini ortaya koymaktadır (Freud, 2019: 29). Bu nedenle travmatik anıların ortaya çıkarılması, Freud'un psikanaliz kuramının en önemli aşamalarından birisidir. Breuer'le birlikte geliştirdikleri yöntemde, hastalığa neden olan sorunların gün yüzüne çıkarılarak arınmanın yani katharsisin sağlanması hedeflenmektedir (Sönmez, 2012: 18).

Freud'un psikanalizdeki temel amacı, travmatik nevrozu psikanaliz yöntemi ile iyileştirmektir. Bu bağlamda yaptığı çalışmalar, travmanın ortaya çıkma belirtisi gösterdiği anlarda bireyde kaygı yaşandığını belirtir. Yaşanan çaresizlik hissiyle oluşan kaygının sonucunda bir savunma mekanizması olarak bastırma devreye girmektedir (Tura, 2005: 22).

Freud korku, dehşet ve kaygı kavramlarının her birisinin farklı anlamlar taşıdığını söyler. Ona göre kaygı, "*kaynağı bilinmese de bir tehlike beklentisi ve buna hazırlanma durumudur*". Korku için bir nesne gerekir, kaygıdan farklı olduğu nokta budur. Dehşet ise hiç beklenilmeyen bir anda tehlikeye düşülmesi durumunda ortaya çıkar, şaşırma duygusundan ileri gelir. Freud bu ayrımları yaptıktan sonra, bireyin kaygı yoluyla dehşete karşı koruma geliştirerek travmatik anıları bastırmayı tercih ettiğini ifade eder (2019: 29). Buna neden olan bireyin travmatik nevrozlarının sonucunda koruyucu kalkanın yıkılması ve oluşan savunmasızlık hissidir (Freud, 2019: 46).

Martin Heidegger de korku ve kaygı kavramları arasındaki farkı Freud ile benzer şekilde açıklar: "*Kaygı korkudan temelden farklıdır. Biz hep belirgin olan şu ya da bu bağlamda bizi tehdit eden, belirgin şu ya da bu şeyden korkarız. Bir şeyden korkmak daima belirgin bir şeye yönelik bir korkudur*" (akt. Borgna, 2014: 69). İki düşünür de korku için somut bir nesnenin veya durumun gerektiğini; buna karşın kaygının belirsizlikten ve savunmasızlık hissinden kaynaklandığını söyler. Bu noktada bilinç ve bilinçdışı kavramları önem kazanmaktadır.

Freud, "biri örtük ve bilince çıkabilecek olan, diğeri ise bastırılmış ve kendiliğinden, doğrudan doğruya bilince çıkamayacak olan" olmak üzere iki tip bilinçdışına sahip olduğumuzu ifade eder. Örtülü olan bilinç öncesi kavramını karşılarken, bilinen anlamındaki bilinçdışı ise bastırılmış olanı tanımlar (2019: 82).

Jung, bilinçdışı kavramını "kişisel bilinçdışı" ve "kolektif bilinçdışı" olarak ikiye ayırır. Ona göre kişisel olarak yaşamdan edinilen, "algılanan, düşünülen, hissedilen her şey" kişisel bilinçdışının konusu olabilir. Bununla birlikte bilinçdışı, kişisel edimlerin dışında da ortaya çıkabilir. Jung için, "Kolektif bilinçdışı" kavramı bu noktada devreye girer. "Mitolojik çağrışımlar, güdüler ve imgeler" kolektif bilinçdışında ortaya çıkan unsurları oluşturur (Jung, 2016: 16).

Bilinçlilik hâli geçici bir durumdur; bilinç ile kaplı olan bir fikir koşullarını kaybettiğinde bilinçten de yoksun kalacaktır. Bu değişim bilincin örtük hâle gelmesinde yatar. Fikirlerin bilinç düzeyine çıkmasını engelleyen bu durum bastırma olarak tanımlanır (Freud, 2019: 82). Jung, bastırılanların bilincin altında kolay bir şekilde

ortadan kaybolmadığını ve uzun yıllar geçtikten sonra bile rüyalarla, hipnozla ortaya çıkabildiğini söyler (2016: 15).

Bastırmaya yol açan ve onun devamlılığını sağlayan kavram "direnç" olarak tanımlanır. Psikanaliz bu noktada ortaya çıkar ve fikirlerin bilinç düzeyinde gelişmesine ket vuran unsurları açığa çıkarır (Freud, 2019: 83). Travmaların tarihini insanlığın tarihi ile koşut olarak ele alan Özen'e göre travmalar nasıl ki hayatın yıkıcı yanının doğallığında gelişen bir süreçse, buna karşı gelişen direnç de yine hayatın içerisinden doğmaktadır (2018: 151).

Travmatize olmuş bazı mağdurlar, travmaların verdiği acıdan kaçınmak için bastırmanın bir sonucu olarak hissizleşme eğilimi gösterirler. Travmadan korunma yanılsaması yaratan bu eylem, mağdurların travma anında saplanıp kalmasına sebep olur. Mağdurun içine kapanması, insani duygulardan daha da uzaklaşmasına neden olur ve toplumla kurduğu bağları koparır (Smucker, 2007: 232). Travma yaşayan bireyin oluşturduğu bu savunma mekanizması ile amaçladığı, "*benlik için tehdit olarak algılanan ve bunaltı doğurabilecek, acı verici bir gerçeği kabullenememek, reddetmek, yok saymak, görmemektir*" (Tuna, 2018: 106).

Tuna, bastırmayı "acı ve sıkıntı veren duygu, deneyim ve anıların bilinçdışına itilmesi, orada tutulması" olarak tanımlamaktadır (2018, 106). Freud'un kuramına göre bastırılmış travmatik anılar, bireyde istem dışı davranışlara ve semptomlara neden olan yıkıcı unsurlardır. Bu nedenle bastırılmış travmatik anıları, bilinç düzeyine çıkararak açık hâle getirmenin iyileştirici bir yanı vardır (Margalit, 2004: 3-5).

Bireyler ve topluluklar, maruz kaldıkları travmaya karşı geliştirdikleri iyileşme odaklı başa çıkma süreçlerinde öncelikle kabullenme evresini yaşarlar. Bunun devamında travmayı yeniden yapılandırırlar ve nihai olarak travmaya karşı bir mücadele geliştirirler. Yeniden yapılandırmanın başarılı olması için mağdurun yaşadığı travmatik olayı hatırlaması ve onunla yüzleşmesi çok önemlidir (Çimen, 2020: 162).

Herman'ın ortaya koyduğu terapi yönteminde, mağdurlar yaşadıkları travmatik olayı kabul ederek yüzleşme konusundaki ilk adımı atarlar. Bu noktada yaşadıkları

travmaya tanık olacak insanlara ihtiyaç vardır (2016: 84). Grup çalışmaları tanıklık bağlamında travmatik deneyim için kuvvetli bir panzehirdir.

> "*Travma tecrit eder; grup, ait olma duygusunu yeniden yaratır. Travma utandırır ve damgalar; grup tanık olur ve onaylar. Travma, kurbanı alçaltır; grup yükseltir. Travma, kurbanı insanlığından uzaklaştırır; grup onun insanlığını onarır. Başkalarının yaptıklarının yansısında, mağdur kendisinin kayıp bir parçasını tanır ve düzeltir. Bu anda mağdur, ortak insani özelliklere yeniden kavuşur*" (Herman, 2016, 269).

Cem Kaptanoğlu, kurbanın travmatik anılar ile yüzleşip hesaplaşma içine girmediği durumda, travmanın şiddetinin artacağını söyler. Ona göre mağdurların travmanın etkilerinden kurtulabilmek için tanıkların önünde travmatik olayı ve kendi hikayelerini anlatmaları gerekir. Tanığa aktarılan mağdurun kendi imgesidir. Mağdurun isteği "*tanığa yansıttığı imgesiyle tanık üzerinden barışmaktır. Bir bakıma bu, ötekinden yansıyan imgesinde kendini yeniden bulma çabasıdır*" (2000).

Travmanın tedavisinde yas ve yeniden yapılandırma süreçlerinin zorunluluğu bilimsel düzeyde kabul edilmiştir. Yas tutmanın ve yeniden yapılandırmanın gerçekleşmesi için mağdurun hikayesini dinleyecek bir tanığa ihtiyaç vardır. "*Travmatik deneyimin başkalarıyla paylaşılması, anlamlı bir dünya duygusunun onarılması için bir önkoşuldur. Bu süreçte mağdur yalnızca en yakınında olanlardan değil, toplumdan da yardım bekler*" (Herman, 2016: 86).

Freud, yas tutmak için öncelikle içe kapanarak kayıp nesnenin üzerinde yoğunlaşmak gerektiğini söyler. Bunun sonucunda katlanmanın çok zor olduğu bir mutsuzluk ve "sevgi nesnesi" eksikliği belirir. "Yası, büyük bir enerji sarf ederek, gerçekliği tekrar tekrar sınayarak ve sevilen kişinin gerçekten gitmiş olduğunu" kabul ederek atlatma evresine geçilir. "Yeni bir sevgi nesnesi bulana kadar" yas evresi tamamlanmaz (Craib, 2006: 31).

Judith Butler yas tutmanın eylemsizlik anlamına gelmediğini, insanın yas tutarak "*Ben kim oldum? Benden geriye ne kaldı?*" gibi soruları kendisine sorduğunu belirtir. Bu

soruların da işaret ettiği gibi, travma ile birlikte kişide köklü bir değişim yaşanmıştır; öyle ki bu değişimin boyutu "yeni ben" ile "eski ben" arasında bir karşılaştırma imkânı sunmaktadır (2005: 45).

Ben'in kendisine yönelttiği bu sorulara cevap arama süreci acılı bir süreçtir. Yas tutmanın acı verici bir eylem olmasının altında yatan durum, nesneden ayrılmanın yarattığı üzüntü ve endişedir (Freud, 1977: 98-99). Freud, fiziksel acı içeren durumlarda ortaya çıkan *cathexis* kavramının, ego üzerinde boşaltıcı bir etki yarattığını söyler. Hissedilen fiziksel acı psikolojik olarak da duyumsanır ve geliştirilen tepki acıyla baş edilmesini sağlar. Nesnenin yitirilmesine karşı gösterilen bu tepki, yas tutma olarak şekillenir (1977: 100-101).

Kaptanoğlu, travmanın ardından gelişen yas tutma süreci ile ilgili şunlar söyler:

> "*Yas tutma süreci, yas tutan kişinin/topluluğun/toplumun, yitirilen şeyin zihinsel temsilini hatırlamak, gözden geçirmek ve bu ilişkiyi anlamlandırmak üzere başvurduğu zihinsel etkinliklerin tümüdür. Travmatik kayıplar ardından tutulan yas, mağdurun travmatik olayın bitmek bilmez tacizleriyle bozulan öyküsünü, söz öncesine kilitlenmiş travmatik yaşantıyı söze dökerek, sembolize ederek yeniden yazmasıdır*" (2012: 114).

Bu açıdan bakıldığında, travma sonrasında gelişen yas, aynı zamanda bir yeniden yapılandırma sürecidir. Travma yaşayan mağdurlara yapılan terapi çalışmalarında, hastalardan travmatik anıyı şimdi yaşanıyormuş gibi anlatması istenmektedir. Buradaki amaç "travmatik imgeleri anlatım diline çevirmek" ve imgesel bir yüzleşmenin sağlanmasıdır. Bu yüzleşmenin sağlanması için tanığın varlığı zorunludur (Smucker, 2007: 223-224).

Van der Kolk ve Van der Hart'ın yaptığı araştırmalar, travmatik anıların normal anılara göre farklı bir kodlamaya sahip olduğunu ortaya koymuştur. Travmatik anılar "sözel anlatımdan ve bağlamdan yoksundur", durum odaklıdır, imgelerle birlikte anı hâline gelmiştir, bütünlüklü değildir ve bilinçli bir farkındalıktan uzaktır (akt. Smucker, 2007: 216).

Bütünlüklü bir yapı oluşturmayan, kontrole tabi olmayan, dizginlenemeyen travma anıları simgeleştirmeye ihtiyaç duyar. Öyle ki, öyküleştirilemeyen her hatırlama süreci travmanın tekrar ortaya çıkmasına neden olur. Simgeleştirme ise, travma yaşayan mağduru anlamaya çalışan bir 'öteki'nin varlığını gerektirir. Simgeleşerek bir öykü hâline gelemeyen travmalar her ne kadar bastırılmış gibi görünse de ortaya çıkacağı anı bekleyen bir felaket kadar muktedirdir. Bu nedenle, travmanın bilinç yoluyla bastırılması, unutulması mümkün değildir. Bilinç onları yokmuş gibi varsayma yanılgısı içerisine düşse de "travmatik anı her zaman oradadır ve sembolize edilip hakikatiyle uzlaşana kadar, hep aynı yere döner". Bu bağlamda, zihnin yarattığı travma atakları bir "hakikat ve uzlaşma" arayışıdır (Kaptanoğlu, 2012: 112-113).

2.1.3 Kültürel Travma ve Toplumsal Travma Kavramları

Travma yaşayan bireyler nasıl ki büyük bir yıkım yaşıyorsa; büyük şiddet olaylarının, kitlesel kıyımların, savaşların, toplu ölümlerin mağduru ve tanığı olan toplumlar da toplumsal travma yaşarlar. Toplumsal travmaların yaşandığı toplumlarda ilişkiler büyük zarar görür ve toplumun aidiyet duygusunda kırılmalar oluşur (Üstündağ, 2012: 103).

Suner, travmatik olayların birey ve toplum arasındaki belirleyiciliği konusunda şu tespiti yapar: "*Travmatik yaşantılar tek tek bireyleri etkileyebileceği gibi tüm toplumu da etkileyebilir, özellikle yıkım ve şiddet içeren tarihsel olaylar tüm toplumda travmatik bir etki yaratabilir*" (2006: 26). Bu durumda, bastırma toplumsal bir refleks olarak gerçekleşir; çünkü, "*Savaş ve kurbanlar toplumun unutmak istediği bir şeydir; acılı ve nahoş olan her şeyin üzerine bir unutuş örtüsü çekilir*" (Özen, 2018: 151).

Herman bu noktada, "*Travmatize bireyler gibi travmatize toplumlar da hatırlamaya, kedere ve yeniden yaşanmasından kaçınmak için kendi yanlışlarının kefaretini ödemeye ihtiyaç duyarlar*" derken, toplumun üzerindeki unutuş örtüsünün kaldırılmasının aslında toplumsal bir ihtiyaç olduğunu ifade etmektedir (2016: 303).

Travmatik olaylar, devletlerin resmi ideolojileri açısından "ideal ulus imajına zarar verme" mahiyeti taşıması nedeniyle yok sayılması, olmamış gibi yapılması, dolayısıyla

bastırılması istenen unsurlardır. Bu bağlamda travmatik olayların araştırılmasının, ortaya çıkarılmasının, anlatıma açılmasının, yüzleşme ortamının yaratılmasının ve tanık-mağdur ilişkileri içerisinde çevreyle birlikte ele alınmasının gerekliliği, meseleyi psikolojik boyutunun yanında sosyolojik bir boyuta taşımaktadır (Sönmez, 2012: 3).

Kültürel travma, bir topluluğun üyelerinde silinmez izler bırakan, toplumsal kimlikleri temelden ve geri döndürülemeyecek şekilde değiştiren korkunç olayların sonucunda ortaya çıkar (Alexander, 2012: 6). Kültürel travmaya sebep olan toplumsal olaylar arasında en önemlileri zorunlu göçler, etnik temizlikler, kitlesel katliamlar, terör eylemleri, bir devletin yıkılması-dağılması ve savaşlardır (Sztompka, 2000: 452). Kolektif olarak yaşanan travmalar, kültürel inşa süreciyle birlikte toplumsallık kazanarak kültürel travma hâline gelir (İsmayilov, 2015: 120).

Mağdurlarının travmaları ile yüzleşemeyen ve tedavi edemeyen toplumlar, travmaların izlerini sonraki nesillere taşırlar. Böylece travma nesiller arasında etki alanını genişleterek büyür. Travma etrafında kümelenen topluluk, ötekilerden yalıtılmış bir şekilde acısını yaşar ve kendi imgesiyle bütünleşir. Bu izole olma hâlinin sebebi toplumda tanıklığın gelişmemiş olmasından kaynaklanabileceği gibi, mağdurların "bağlantıyı kesme" reaksiyonu göstermesi de olabilir. Böylece topluluk kendi acısını kendisi yaşayarak öteki ile arasına büyük bir duvar örmektedir (Kaptanoğlu, 2012: 113-114).

İnsanın öteki insan karşısında kurduğu şiddete dayalı tahakküm, yalnızca o iki insan arasındaki ilişkiyi değil, aynı zamanda yaşamın kendisini de yok eden bir eylemdir (Butler, 2005: 43). Ron Eyerman, buradan hareketle toplumsal travmaların sosyal yapıda oluşan derin bir yarık olduğuna dikkat çeker. Ona göre bu yarığı kapatmanın yolu kolektif bellek etrafında şekillenen sosyal dayanışma ile mümkün olmaktadır (2003: 2-6). Alexander bu noktada ahlaki bir soru sorar: "*Başkalarının acıları da bizim mi?*" (2012: 6). Bu sorunun cevabı bellek kavramına dair tartışmaların yapılmasıyla ortaya çıkar.

2.2 BELLEK KAVRAMINA İLİŞKİN KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

Enzo Traverso, belleğin "yalnızca unutmaya karşı değil, suçu şimdiki zamanda karartan ve inkar eden" rejimlere, siyasi yapı ve kurumlara da karşı olduğunu söyler (2009: 38). Devletler toplumsal travmalardan arındırılmış, steril bir belleğin destekçisi olurken, buna karşı olarak "yasak bellekler" ortaya çıkar (Traverso, 2009: 44). İki farklı bellek algısının olması; belleğin kültür, ideoloji, toplumsal yapı ile şekillenen sosyolojik bir kavram olduğuna işaret eder. Bu nedenle, öncelikle belleğin ne olduğunu, zaman içerisinde nasıl dönüşüm yaşadığını, travma ile ilişkisini, tarih ile olan bağlamını ortaya koymak gerekir.

Bellek, en temelde bilinen anlamıyla kişisel deneyimleri depolama ve hatırlama kudreti olarak bilinmektedir (Draaisma, 2012: 14). Hatırlamak için hatıranın izini sürmek ve hatırayı aramak gerekir (Ricoeur, 2012: 22). Bu açıdan bakıldığında insanın bellek sürecinde etkin bir konumda olduğu söylenebilir.

Türk Dil Kurumu Sözlüğünde yer alan tanımına göre bellek, "*Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin*" anlamına gelmektedir.[25] Bedia Akarsu'nun Felsefe Terimleri Sözlüğü'nde iki anlamda karşılık bulan bellek, "*İzlenimleri, algıları vb. saklama ve yeniden bilinçte canlandırma yetisi*" ve "*İzlenimlerin, algıların vb. saklandığı yer*" olarak tanımlanmaktadır (1998: 31).

Ahmet Cevizci'nin Felsefe Sözlüğünde bellek kavramı geniş bir yer tutmaktadır. Cevizci, belleği "*Geçmişteki deneyimleri, tecrübe ve yaşantıları anımsayabilme yetisi*" olarak tanımladıktan sonra, "*Anımsama, zihinde canlandırma gücü ve geçmişi şimdide koruma gücü*" gibi işlevleri de belleğe atfeder. Cevizci de tıpkı Akarsu gibi belleğin depolama ve biriktirme eyleminin toplandığı "sistem ya da yer" olduğunun altını çizer (1999: 111). Afşar Timuçin de benzer şekilde belleğin her iki yönünü de vurgulayarak,

[25] http://sozluk.gov.tr/ erişim tarihi: 25.04.2020

"*Bellek geçmişimizdir, geçmişimizle ilgilerimizin sürdürülmesiyle belirgindir. O yalnızca bir saklayıcı değil, aynı zamanda bir anımsayıcıdır*" tanımı yapar (2004: 53).

Nuri Bilgin'in tanımına göre bellek, "insanın bilincinde iz bırakan şeyleri saklama ve hatırlama yeteneğidir". İnsanın hem bireysel anlamdaki hem de toplumsal anlamdaki gelişimi bu yeteneğine bağlıdır. Öyle ki, bireylerin ve toplulukların varlık sebebi bir anlamda belleğidir. "*Belleksiz bir kişi veya toplum, tarihsiz ve kimliksiz bir varlığa dönüşür*" (2007: 211-212). Paul Ricoeur "*geçmiş benim geçmişimdir*" önermesiyle, hafıza ile kimlik arasındaki ilişkinin altını çizer. Ona göre hafıza kişinin zamana dair devamlılığını sağlar ve kimliğiyle özdeş hâle gelmesinde belirleyici olur (2012: 115).

Bellek, geçmişin yeniden kurulmasıdır. Geçmişin yeniden kurulması için hatırlama eylemi gereklidir, bunun için de etkin olarak geçmişle ilişki kurmak gerekir. Etkin olarak geçmişle ilişkide olmak için de geçmişten bugüne kalan kalıntılar olmalıdır. Bu kalıntıların bellekteki mevcudiyeti geçmişteki şekliyle birebir aynı olmak zorunda değildir. Nitekim "*geçmiş, bellekte olduğu gibi kalmaz*" (Assmann, 2015: 39-50). Bir kalıntı, bir çağrışım ya da bir iz belleğin harekete geçerek geçmişle ilişki kurmasını sağlar. "*Belleğimizde çağrışımlarla yol alırız, başka türlüsü mümkün değildir ve çağrışımlar da hâlâ var olan şeylerle ilişkilidir*" (Draaisma, 2016: 34).

Geçmişi bugüne getiren hatırlama kavramı, Sokrates için ontolojik bir önceliktir. Bu bakış açısına göre, öğrenme doğrudan anımsama ile ilişkilidir (Barash, 2007: 14). Sokrates'in ortaya koyduğu eğitim anlayışı da bu temel üzerine kuruludur. "*Sokrates'in tüm yaşamı boyunca uyguladığı, kişilere önceden bildiği fakat sonradan unuttuğu şeyleri anımsatma sürecidir*" (Kantarcı, 2013: 85). Norman L. Munn da belleğin öğrenme ile ilişkisini, "*Bellek olmasaydı en azından biyolojik anlamda öğrenme diye bir şey olmayacaktı. Yinelenen her durumda tepki her zaman tam tamına benzer olacaktı. Bir başka deyişle, her yeni denemede organizma ilk defa davrandığı gibi davranacaktı*" sözleriyle açıklar (akt. Timuçin, 2004: 54).

Aristoteles, "*hafızanın konusu geçmiştir*" yaklaşımına sahiptir (akt. Ricoeur, 2012: 34). Onun düşüncesinde bellekten söz etmek, geçmişten söz etmektir. Bellekte yer alanlar geçmişin izleridir, anımsama yoluyla bu izler ortaya çıkarılır. Aristotelesçi

düşünce bu anlamda, bugünün ve geleceğin bellek üzerindeki belirleyici etkisini yadsır (Çağla, 2007: 222).

Belleğe dair basit ama en etkili tanımlardan birisi Sarkis'e aittir: "*Belleğim vatanımdır*" ifadesini kullanır bu tanımında. Sarkis anlamı daha da kuvvetlendirerek, belleğin sırtında taşıdığı evi olduğunu söyler (akt. Polat, 2007: 78). Bu anlamda bellek, hem sırtımızda yer alan bir yük, hem de içerisinde varlığımızı sürdürdüğümüz, bir bakıma ona mecbur olduğumuz bir mekân niteliği taşır. Beatriz Sarlo'nun tanımında da bu gereklilik vurgusu vardır: "*Bellek ortak bir mülk, bir görev ve hukuksal, ahlaki ve politik bir gerekliliktir*" (2012: 42). Sarlo'nun bellek üzerinde yaptığı "ortak" nitelendirmesi önemlidir; zira belleğin bireysel bir kavram mı yoksa kolektif bir kavram mı olduğuna dair kuramsal tartışmalar meseleyi daha geniş bir boyuta taşımaktadır.

Michael Schudson, *Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri* adlı makalesinde, bireysel bellek diye bir şeyin olmadığını iddia eder. Ona göre, "*Bellek toplumsaldır çünkü bireysel insan zihinlerinden çok, kurallar, kanunlar, standartlaştırılmış usuller ve kayıtlar hâlinde kurumlara yerleşmiş, yerleştirilmiştir*". Bireyler farkında olmadan kültür aracılığıyla, bellek üzerinde depolama ve aktarıma başvurur (2007: 179-180). Jan Assmann da benzer şekilde belleğin kaydetme, anıları organize etme ve koruma gibi bütün süreçlerinin kültürel bir boyutu olduğunu ifade eder (2015: 26).

Belleğin seçici olma özelliği ona gizil bir çarpıtma etkinliği kazandırır. "*Bir görme biçimi aynı zamanda bir görmeme biçimidir; bir hatırlama biçimi de aynı zamanda bir unutma biçimidir*". Unutma ve hatırlama sürecinin bütün evrelerinde "toplumsal, psikolojik ve tarihi etkiler söz konusudur" (Polat, 2007: 181). Birey, hatırladıklarıyla ve unuttuklarıyla toplumsal bağlamı ortaya koyar (Çağla, 2007: 217).

Draaisma, ironik bir dille "*Bellek, canı nereye isterse oraya oturan bir köpek gibidir*" şeklinde girişini yaptığı çalışmasında, belleğin kendi iradesi olduğunu iddia eder. Buna karşın, irade bellek üzerinde tam otorite sağlayamaz ve onu tam anlamıyla denetimine alamaz. Bu anlamda, hatırlama ve unutma edimleri üzerinde iradenin mutlak hâkimiyet sahibi olduğunu söylemek mümkün değildir (2012: 13). Adorno da, "iradi

bellek" ve "mutlak unutuş" kavramlarının birlikte vuku bulduğunu söyleyerek unutmanın doğallığına vurgu yapar (2014: 105).

Assmann, belleğin dört farklı boyutu olarak *mimetik bellek*, *nesneler belleği*, *iletişimsel bellek* ve *kültürel bellek* kavramlarından bahseder. Bu şekilde bir ayrım yapılmasındaki dayanak noktası, belleğin dış etkenler yoluyla oluştuğu kabulüdür. Mimetik bellekte davranışların taklit yoluyla tekrarlanmasıyla gerçekleşen bir öğrenme söz konusudur. Nesneler belleğinde, birey içinde doğduğu fiziki çevrenin nesneleri aracılığıyla geçmiş, bugün, gelecek bütünlüğü kazanır. İletişimsel bellek, dil aracılığıyla kurulan etkileşimin sonucunda oluşan belleği tanımlar (2015: 27). Wittgenstein'ın "*Dilimin sınırları, dünyamın sınırlarını imler*" ifadesi bu bağlamda, dil ve öğrenme arasındaki ilişkinin boyutunu ortaya koymaktadır (2013: 133).

İletişimsel bellek, bir anlamda "açık bellek"tir. "Sözel bileşenleri bulunan ve bilinç düzeyinde anımsanan genel bilgileri ya da geçmiş olayları, kişisel yaşantıları içeren; bilinçli, amaçlı bir çabayla anımsanabilen şeylere ilişkin" olarak şekillenir (Bakırcıoğlu, 2012: 3).

Kültürel bellek, üç bellek yorumundan da bir sentez barındırır. "*Anıtlar, mezar taşları, tapınaklar, idoller gibi sadece amaca yönelik olmayan aynı zamanda bir anlam içeren, semboller, ikonalar, temsiliyetler gibi içe dönük zaman ve kimlik dizinini dışa çevirmesiyle nesneler belleğinin sınırlarını aşan her şey*" kültürel belleğin parçalarını oluşturmaktadır. En temelde, kültürel belleğin geleneğin aktarımı olduğu söylenebilir. Bireysel bellek ve bilinç arasındaki etkileşim gibi, toplum ve kültürel bellek arasında bir ilişki söz konusudur. "Geleneğin oluşumu", "geçmişle ilişki", "politik kimlik ya da imgelem" gibi durumlar kültürel belleğin çerçevesini oluşturur (Assmann, 2015: 28-31).

Assmann, kültürel belleğin geçmişle olan ilişkisi hakkında şunları söyler:

> "*Geçmişle bağlantı kurularak hatırlayan grubun kimliği temellendirilir. Grup, tarihini hatırlayarak ve kökenine ait hatırlama figürlerini belleğinde canlandırarak kimliğinden emin olur. Bu gündelik bir kimlik değildir. Toplumsal kimlikler gündelik yaşamın ötesinde bir özellik, bir törenselliğe sahiptir. Bir*

anlamda yaşama bir ululuk katarlar ve günlük yaşamın ufkunu aşarlar ve gündelik olmayan törensel iletişimin nesnesini oluştururlar. İletişimin bu ritüelliği bir anlamda biçimlendirmedir. Metinler, danslar, resimler ve gelenekler yoğunlaşan anıların biçimlenmesinde yaşamaya devam eder" (2015: 61).

Kültürel belleğin aksine, "*iletişimsel bellek yakın geçmişe ilişkin anıları kapsar*" (Assmann, 2015: 58). İletişimsel bellekte, "bireysel biyografiler çerçevesinde tarihsel deneyimler" muhafaza edilirken; kültürel belleğin kapsadığı tarih "ulaşılamaz geçmişte yaşananlar" ile ilgilidir. İletişimsel bellek, "organik belleklerdeki canlı anılar" kaynağından doğal bir biçimde sunulur; kültürel bellek ise "çok iyi biçimlendirilmiş" ve "törensel" bir yansımaya sahiptir. Kısacası kültürel bellek çok köklü ve tarihsel uzamını yitirerek efsaneleşmiş bir geleneğin törensel biçim içerisinde aktarıma uğrarken, iletişimsel bellek yakın tarihin yaşayan temsiline sahiptir (Assmann, 2015: 64).

Topluma ait olan ortak geçmişe atıf yapılması, geçmişin yüceltmesi, tarihi olayların mitsel bir çerçevede ele alınması gibi unsurlar, kültürel belleğin tarihi yorumlayış biçimini yansıtır. Buradan da anlaşılacağı gibi; bellek, tarih üzerinde önemli bir manipülasyon gücüne sahiptir. Traverso, bu durumu belleğin tarihi ele geçirmesi olarak yorumlar (2009: 1).

2.2.1 Tarih Bilinci ve Bellek İlişkisi

Augustinus geçmiş, bugün ve gelecek zaman arasındaki mutlak bağı vurgular. Ona göre, zihinde mevcut olarak bulunan zamanın üç hâli vardır: geçmişe ilişkin şimdiki zaman, şimdiye ilişkin şimdiki zaman ve geleceğe ilişkin şimdiki zaman (akt. Borgna, 2014: 39). Geçmişi ve geleceği şimdiye bağlayan Augustinus'tan yola çıkarak, Walter Benjamin'in *Tarih Üzerine Tezler*'i zamandaki bu algılayış biçimini bağlamına oturtmaktadır (Yıldırım, 2014: 6).

Benjamin için geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek bir bütün oluşturur (Oskay, 2015a: 125). Buna göre, tarihi merkezine alan her eylem ve düşünce "kendi çağının geçmişteki son derece belirli bir çağla paylaştığı konumu" kavradığında bugünü

"şimdinin zamanı" hâline getirebilir (Benjamin, 2016: 48). Böylece tarihçi, "geçmiş zamanın gerçekten ölü kalıntılarıyla dolu bir müzenin bekçisi konumundan" çıkar ve etkin bir konuma gelir (Cemal, 2015: 75).

"*Geçmişi tarihsel olarak dile getirmek, o geçmişi gerçekte nasıl olduysa öyle bilmek değildir*" (Benjamin, 2016: 39). Benjamin'in eleştirel tarih anlayışına verdiği görev "geçmiş bağlamların diyalektik olarak kavranması" ve "geçmişe ilişkin, ama henüz bilinç düzeyine varmamış bir bilmenin uyandırılmasıdır". Böylece "şimdiki zamandaki eylemin doğruluğunu sınamak" geçmişin "şimdileştirilmesi" ile mümkün olmaktadır (2016: 21).

Benjamin, tarihe tuttuğu eleştirel bakışı, Nietzsche'den yaptığı "*Tarih gerek bize, ama bilgi bahçesinde başıboş gezinen aylağınkinden farklı*" alıntısı ile destekler (2014: 45). Benjamin'in eleştirel tarih anlayışına temel oluşturan sadece geçmiş olan geçmişin yıkılması, Nietzsche için tarihsel bir görevdir: "*İnsanın yaşayabilmesi için geçmişi kırmaya ve ortadan kaldırmaya bir gücü olması ve bunu zaman zaman uygulaması gerek; buna da ancak geçmişi mahkeme önüne çıkarmak, kılı kırk yararcasına sorguya çekmek ve sonunda mahkûm etmekle erişebilir*" (akt. Akarsu, 1975: 6).

Benjamin eleştirel tarih anlayışını, "tarihin tüylerini tersine taramak" olarak açıklar. Bu düşüncesini desteklemek için Paul Klee'nin *Angelus Novus* adlı tablosunu şöyle çözümler:

> *"Klee'nin, Angelus Novus adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru*

yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır" (2016: 41-42).

Stefan Gandler, Benjamin'in tezlerinden yola çıkarak tarih meleğinin geriye doğru bakmasının üç sebebi olduğunu söyler. Birinci sebep, geriye bakmanın "epistemolojik açıdan kaçınılmaz ve gerekli" olması; ikincisi, "ilerlemenin daha iyi bir geleceğe yaklaşmak değil, kayıp cennetten uzaklaşma anlamına" gelmesi; üçüncüsü ise Avrupa'yı esir alan faşizmin "olağanüstü bir durum" olarak değerlendirilmemesi adına geriye bakmanın siyasi açıdan gereklilik olmasıdır (2015: 169).

İlerleme adına meşrulaştırılarak "olaylar zinciri gibi görünenleri" Benjamin "felaket" olarak değerlendirir (Doğan, 2018: 291). Ünsal Oskay'ın "her şeyin hızla unutulduğu ve tarihin derinliklerine bırakıldığı" dönem olarak tanımladığı yirminci yüzyıl, ilerleme adına kayıpların, acıların "istisna" olarak kabul edildiği bir dönemdir (2015: 46). Oysaki Benjamin'in vurguladığı gibi bu felaketler "istisna değil kuraldır" (2014: 43).

Aslı Odman, Benjamin'in ortaya koyduğu bu tarihyazımı biçiminin, "kayıpların" ve "yapılmamış olan seçimlerin tarihi" olduğunu söyler (Dellaloğlu, Odman ve Yardımcı, 2015: 22). Besim Dellaloğlu da, "geçmiş ancak bugünden kurtarılabilir" derken aynı tarih perspektifinden yola çıkmaktadır (2015: 25). Benjamin'in tarihin tüylerini tersine doğru tarama olarak dile getirdiği nokta budur. "*Tarihin görünürde dümdüz yüzeyi altındaki yaraları, gizli yara izlerini görebilmek için çok daha büyük bir dikkatle ve derinlikle geriye bakmak gerekir*" (Gandler, 2015: 170). "*Geçmişe yönelik bu tamirat girişimi, tarihin yarıklarından, izlerinden yola çıkarak işe koyulacaktır*" (Kardeş, 2017: 37).

Oskay'a göre, Benjamin'in geçmişe yönlendirdiği bu eleştirel bakış, geçmişle hesaplaşarak "tarihin akışını, alışılmış ve artık değişmez sanılan yolun dışında bir yöne çevirmek" amacı taşımaktadır (2015b: 34). Benjamin için tarih bilinci, tarihin içindeki değişim potansiyelini görmeyi gerektirir (Oskay, 2015a: 129). Böyle bir tarih bilinci, "bugünün dünün uzantısı, yarının da kaynağı" olduğunu bilmekten geçer (Cemal, 2014: 52).

Bu eleştirel bakış, "zamanın boş bir tarih olarak akışını durdurmak için, insanın alışılmış akış biçimindeki zamana müdahalesi" olarak karşılık bulur (Oskay, 2015a: 132). Bu bağlamda Paris'te Temmuz Devrimi sırasında, aynı anda birçok noktadaki saat kulelerine ateş açılması, tarihin değiştirilmesi konusundaki isteğin bir yansımasıdır (Benjamin, 2016: 46).

Benjamin, "*Tarih bir inşa faaliyetinin nesnesidir. Yapı, homojen ve boş bir zamanda değil, 'şimdinin zamanı'nın doldurduğu bir zamanda yükselir*" yorumu yapar ve devam eder, "*Ne var ki, geçmişe doğru bu sıçrayış, kuralları hâkim sınıfın koyduğu bir arenada gerçekleşir*" (2014: 47). Dellaloğlu'nun Hegel'den yaptığı "*Afrika'nın tarihi yoktur*" alıntısı bu bağlamda çok önemlidir. Dellaoğlu'na göre, Afrika'nın tarihinin olmamasının sebebi, Afrika'nın özne değil, "başka öznelerin nesnesi" olmasıdır. Oysaki "*tarih yazmak için özne olmak gerekir*" (2015: 25).

Bu noktada, her geçmişin tarih olmadığı düşüncesi ortaya çıkar. Ahmet Cemal, geçmişin sadece "insan iradesi tarih oluşturma hedefine yöneldiği takdirde" tarihe dönüşebileceğini; bunun da geçmişin muhasabesinin yapılması, nedensellik içerisinde değerlendirilmesi ve bir hesaplaşmanın gerçekleşmesiyle mümkün olduğunu söyler (2012: 163-164).

Benjamin'e göre, "*Geçmişi tarih olarak anlamlandırmak, bir tehlike anında birden yükselip tekrar ortaya çıkıverdiği sırada onu yakalayıp ondan bir bellek edinmek, kazanmaktır*" (akt. Oskay, 2015a: 128). Bunun, bireyleri "belleksiz olmaya zorlayan" hayatın içerisinde, "tarihin kırıcı ve dönüştürücü potansiyelini" açığa çıkaran bir yanı vardır (Dellaloğlu, Odman ve Yardımcı, 2015: 23). Benjamin, tam da bu noktada, geçmişin izlerini koleksiyonlar, antika nesneler ve bunların sağladığı hatıralar aracılığıyla canlı tutar (Oskay, 2015b: 41).

Benjamin'in nesneler ve koleksiyonlar ile kurduğu ilişki, "Meta fetişizminin egemen olduğu, nesnelerin tüketim maddesine dönüştüğü çağcıl kültürün köktenci bir eleştirisi" olarak değerlendirilebilir (Demiralp, 2015: 76). Nurdan Gürbilek, Benjamin için yaptığı yorumda, onun "tarihe kavramların gücüyle değil, yaşantının ışığında"

baktığını söyler (Benjamin, 2014: 35). Yaşantının parçası olan nesneler bu nedenle Benjamin'in tarihe bakışında önem kazanmaktadır.

Terry Eagleton, tarihle ilgili tezlerinin "mükemmel bir devrimci belge" olduğunu söyledikten sonra, Benjamin'in "sınıf mücadelesini çoğu zaman bilinç, imge, bellek ve deneyim" ile ilişkilendirerek siyasal mücadele içerisinde sessiz kaldığını belirtir (2013: 274). Hâlbuki "anımsamayı devrimci bir yeti olarak sunan Benjamin için, anımsamanın başlattığı geçmişi kurtarma eyleminin tamamlanması politik eylemde gerçekleşir" (Kardeş, 2017: 37).

Oskay, "insanın kendi özgün yaşam deneyimleri ile bilgi, bellek ve tarih bilinci edinmekten yoksun kılındığı günümüzde" anımsamanın öneminden bahseder. Bu bağlamda, Adorno'dan ödünç aldığı kavramla kültür endüstrisinin unutma telkininde bulunduğunu iddia eder:

> "*Unutma telkini bir yandan günümüz kitle toplumu insanının, reel toplum hayatını, işlikteki çalışma saatlerinin sonrasındaki serbest zamanlarında kendi açısından düşünüp değerlendirip, kendi varoluşunu, hayatını, çağını ve toplumunu yargılamaktan ve bunun yol açabileceği 'tehlikelerden' kurtaracak olan 'magazinleştirilmiş' bir tarih ile ilgilenme biçimine kavuşmasını sağlamakta; bir yandan da, tıpkı gündelik yaşamında ampirik algılamalarının ona göstermekte olduğu gibi, TV'de bir durağanlık olarak algıladığı sözde tarih aracılığı ile tarihin bir değişmezlik olduğunu savunan reel toplumun ve onun gündelik yaşam pratiğinin telkinlerine uyumlanmasını kolaylaştırıp bu konuda ona rehberlik etmiş olmaktadır*" (2016: 144-148).

Andreas Huyssen'in, "*Bellek için verilen mücadele, sonuçta tarih için ve yüksek teknolojinin yol açtığı bellek yitimine karşı da verilen bir mücadeledir*" düşüncesi (1999: 15) bu bağlamda değerlendirilmelidir. Huyssen, günümüzde ortaya çıkan "bellek saplantısını", ilerleme idealinden kaynaklanan modernleşme ideolojisiyle ilişkilendirir. Ona göre bu saplantı hâli; eskinin, geleneğin, anıların yerine yeni olanı radikal bir biçimde idealize eden ve yücelten modern zamanların bir krizidir (1999: 17). Bu bağlamda müzelere gösterilen ilgi patlamasını örnek vererek, müzelerin eskiden

“geleneğin ve yüksek kültürün” kalesiyken, ortaya çıkan modernlik kriziyle birlikte artık bir “kitle iletişim aracına, seyirlik bir mizansen ve abartılı bir gösteriye” dönüştüğünü söyler (1999: 26).

Huyssen bellek patlamasının eleştirisini yapsa da belleğe yönelik olarak ortaya çıkan ilgiyi, “zamansallıklarına tutunmak isteyen ölümlü bedenlerin bir karşıt tepki oluşturması” olarak tanımlar ve bellek üzerinde artan ilginin önemli bir “mücadele işareti” olduğunu vurgular (1999: 21).

Adorno, deneyim ve tarihsel bellek kavramlarının “kapitalist olmayan dünya” ile ilişkili olduğunu ifade eder (2014: 56). Deneyim ve tarihsel bellek kavramları arasındaki ilişki, Benjamin’in çalışmalarında detaylı olarak görülmektedir. *Hikaye Anlatıcısı: Nikolay Leskov’un Eserleri Üzerine Düşünceler* adlı çalışmasında, günümüzde hikaye anlatıcısının yok olduğunu; bunun da sebebinin deneyim kavramının yaşadığı dönüşüm olduğunu ortaya koyar (Benjamin, 2014).

Benjamin, “aktarılan deney” (erfahrung) ve “yaşanmış deney” (erlebnis) olarak deneyimi ikiye ayırır. “Aktarılan deney” doğal bir süreçle kuşaktan kuşağa devam eder ve “toplumların kimliklerini oluşturur”. “Yaşanmış deneyim” ise “uçucu ve geçici yaşanmışlıktır” (Traverso, 2009: 3). Deneyimin kaybedilmesi durumu, “erfahrung” kavramınının “erlebnis” kavramına; bir diğer anlamıyla “otantik” olanın “dolaysız” olana dönüşmesidir (Erşen, 2017: 164).

Benjamin, moderniteyi “aktarılan deneyimin çöküşüyle” niteler (Traverso, 2009: 3). Deneyim, bir anlatının konusu olabildiğinde, “sadece yaşanmakla kalmayıp başkalarına” aktarılabildiğinde anlam kazanır (Sarlo, 2012: 22). Yirminci yüzyıldaki “savaşlar, soykırımlar, etnik temizlikler” deneyimin yok olmasının nedenidir. Bu bağlamda, ortaya çıkan bellek tartışmaları, deneyimin anlatılar aracılığıyla tekrar kazanılması uğraşıdır. Bu uğraş, “şiddetin biçimsizleştirdiği ve gelenekleri silen, yaşamları parçalayan toplumsal bir sistemin atomize ettiği bir dünyada, aktarılan deneyimin çöküşünün ürünüdür” (Traverso, 2009: 4). Bu nedenle Benjamin, modern dünyanın üzerine ışık tutarak tarih bilinci ve özgürleşme arasındaki bağı vurgulamaktadır (Oskay, 2015a: 124).

Benjamin'in "*Düşman galip geldiğinde, ölüler bile kendilerini bu düşmandan kurtaramayacaklardır*" (2016: 40) tezinden hareketle Gandler şunları söyler: "*Öyleyse, önemli olan bu ölülerin yalnızlığının uzamasını kırmak, onları unutuşun ellerinden çekip almak ve onlara bizim kişisel ve toplu belleğimizin içinde bir yer açmaktır*" (2015: 173). "*Geçmiş ancak böyle bir davetle kurtarılabilir*" (Gülenç, 2017: 75). Bu noktada kolektif bellek kavramı önem kazanmaktadır.

2.2.2 Kolektif Bellek

Schudson, belleğin "bireysel bir mülkiyet" olmasına rağmen her zaman belirli bir topluluğun, grubun parçası olduğu için kolektif bellek olarak tanımlanması gerektiğini söyler (2007: 180). Halbwachs da belleğin her zaman coğrafya, ideoloji gibi bazı dolayımlara göre şekillenen kolektif hafızaya dayandığını düşünür (akt. Eyerman, 2003: 5-6). Bu nedenle bu bakış açısına göre, bireysel bellek kolektif belleğin bir sonucudur (Çağla, 2007: 229).

Durkheim, toplumun özgül bir karakteri olduğunu; bu yüzden bireylerin toplamının toplum anlamına gelmediğini söyler. Durkheim'ın öğrencisi olan ve kolektif bellek kavramının doğası üzerine araştırmalar yapan Halbwachs buradan hareketle kolektif bellek kavramını tanımlar (Marshall, 1999: 291). Buna göre: "*Bellek, anıların basitçe anımsanması değildir, gerekli görüldüğü için anımsanan belli nesneleri bir araya getiren, anlara belirli anlamlar yükleyen toplumsal bir üründür*" (akt. Çağla, 2007: 228).

Travmalar eğer topluluğun tamamını etkileyecek şekilde kitlesel olarak ortaya çıktıysa, sonuçları kolektif belleği belirlemektedir. Bu anlamda soykırımlar ve savaşlar, kolektif bellek üzerinde doğrudan etki yaratan toplumsal olaylardır. Bu travmatik olayların mağduru olan topluluklar, yaşadıkları stres ve tehdit ortamıyla birlikte birbirlerine yakınlık gösterirler (akt. Türel, Öztürk ve Çalıcı, 2018: 7). Bunun nedeni, kolektif belleğin belirli bir grubun ya da topluluğun üzerinde kader ortaklığı duygusu yaratmasından ileri gelir (Bilgin, 2007: 230).

Toplumda sosyal dayanışmanın sağlanmasında kolektif belleğin etkisi çok büyüktür. Eyerman bu nedenle, kolektif belleğin toplumsal bir zorunluluk olduğunu iddia eder. Ona göre kolektif bellek sayesinde bireyler ve toplumlar zamanın farkında olur ve geçmişle gelecek arasındaki köprüyü kurar. Bireysel kimlikler; geçmişe, bugüne ve geleceği ait kolektif belleğin anlatısı içerisinde şekillenir (2003: 6).

Geçmişin bilincine sahip olmak, bireyler açısından olduğu kadar toplumsal açıdan da çok önemlidir (Bilgin, 2007: 211). Geçmişin bilinci; sınıf bilinci, milli bilinç, topluluk bilinci şeklinde kolektif bilinç üzerinde yer alır (Ülken, 1969: 175). Durkheim'e göre sosyolojinin temeli kolektif bilinç ile oluşmaktadır; toplumsal kurallar, gelenekler, din ve inançlar kolektif bilinçte zuhur eden unsurlardır (akt. Iggers, 2011: 53).

Geçmiş bilincinin oluşturduğu ortak bir geçmişi birlikte deneyimleyen topluluklar kolektif belleği oluşturur (Eyerman, 2003: 5). Toplumların tarihinde yaşananlar, kolektif bellek aracılığıyla nesiller arasında aktarım sürecinden geçer (Ricoeur, 2012: 523). Bir toplumun kendisini tanımlayabilmesi için ortak geçmişten referans alması gerekir. Bu ortak geçmiş, toplumsal kimliği oluşturan zemindir (Bilgin, 2007: 236).

Bilgin, ulusal kimlik ve kolektif bellek arasındaki bağlantıyı şöyle açıklamaktadır:

> "*Kimlik inşasının gruplar düzeyindeki temel süreçlerinden biri kolektif bellek oluşturmaktır. Genelde tüm gruplar, grup kimliğinin inşasında, ortak bir geçmişin vurgulanması ve bunun belirli bir tarzda kurgulanması yoluna gitmektedirler. Bu, esas itibariyle kolektif kimliğin gereklerine uygun bir geçmiş icat etme, bir kolektif bellek yaratma, bir tarih yazma etkinliğidir. Kolektif kimlikte geçmişe dönük bir yan vardır; çünkü kolektif kimlik, birtakım semboller, anılar, sanat eserleri, töreler, alışkanlıklar, değerler, inançlar ve bilgilerle yüklü bir gelenekten, geçmişin mirasından, kısacası kolektif bellekten hareketle inşa edilir*" (2007: 218).

Bu tanım kolektif belleğin, parçası olduğu toplumsal yapının gerekliliklerine göre araçsal bir nitelik kazanabileceğini ortaya koyar. Bu bağlamda kolektif bellek, tarih

bilimi gibi bir disiplin ve yöntem kaygısı gütmeden geçmişin kimi yönlerini öne çıkarırken, diğerlerine gereken önemi vermeyebilir (Bilgin, 2007: 230).

Bireysel olarak, geçmişe dair aktarımda bulunan herkes, "*Bundan bahsetmeli miyim? Nasıl bahsetmeliyim?*" sorularını kendisine sorar. İdeolojik filtre, çarpıcı olma kaygısı, ihmallerde bulunma gibi birçok unsur bu noktada devreye girer. "*Bir şeyi görmek, başka bir şeyi görmemek demektir. Bir dramı anlatmak da başka bir dramı unutmak demektir*" (Ricoeur, 2012: 495). Bu durum kolektif bellek için de geçerlidir. Kolektif bellek, anımsama ve unutma arasındaki çatışmanın merkezinde yer alır (Traverso, 2009: 64).

Huyssen, geçmişi şimdinin gözüyle birçok filtreden geçirerek anımsadığımız için bireysel belleğin kayganlığına ve güvenirliğini tartışmaya açar. Kolektif bellek bu nedenle, anıtlar, müzeler gibi yapı ve kurumlarla belleği kalıcı hâle getirme çabası içine girer (1999: 177).

Anıların güvenilirliği meselesi psikolojik araştırmaların konusu olmuştur. Otobiyografik bellek, özyaşam öyküleri, anı şeklindeki anlatılar gerçekle her zaman birebir olarak örtüşmeyebilir. Bunun en önemli sebebi, söz konusu belleğin ve anlatıların bugünün bakışıyla şekilleniyor olmasıdır (Draaisma, 2016: 11).

Anıların güvenilirliği sadece psikolojinin değil hukukun da tartışma konularından birisidir. Draaisma, bu konuda Treblinka toplama kampında Nazilerin gaz odalarında yaptığı katliamların başında olduğu iddia edilen John Damjanjuk'un hukuki olarak yargılandığı davaları örnek verir. Damjanjuk önce 850.000 kişinin ölümünden sorumlu tutulur ve idam cezasına çarptırılır. Fakat bazı tanıkların ifadeleri belli belirsiz olduğu için, bu kişinin Damjanjuk olup olmadığı meselesi tartışmaya açılır. Bunun sonucunda da temyizlerle, kararların bozulmasıyla yıllar süren bir dava süreci ortaya çıkar (Draaisma, 2016: 121-133).

Bu durum, Schudson'un incelediği belleğin çarpıtma süreci içerisinde görülmektedir. Ona göre dört çarpıtma biçimi vardır: "uzaklaştırma, araçsallaştırma, öyküleştirme ve uzlaşımsallaştırma". Zamanın ileriye doğru akmasıyla, detaylar

kaybolmaya başlar; anılar belli belirsiz bir hâl alır ve "uzaklaştırma" ortaya çıkar. Belleğin belirli bir amaç veya çıkar doğrultusunda şekillendirilmesi "araçsallaştırma" işlevine denk düşer. Belleğin geçmişteki olayları belirli bir düzen içerisinde, ilginç kılma çabasıyla anlatması "öyküleme", geçmişin bilinebilir kılınması ve bilişselleştirilmesi ise "uzlaşımsallaştırma" yoluyla çarpıtmaya neden olur. Anıtlar, resmi anmalar ve kutlama törenleri belleğin retorik olarak uzlaşımını sağlar (Schudson, 2007: 181-195). Traverso'nun, günümüzde her şeyin "şimdiki zamanın politik beğenilerine göre ayıklanıp yeniden yorumlandıktan sonra" bellek oluşturma çabasına girildiğini söylemesi, bu çarpıtma işlevleri ile açıklanabilir (2009: 2).

Ahmet Cemal, Georg Büchner'in "Tarihin, sonunda mutlaka işlerlik kazanan kendine özgü yasaları" olması yorumundan yola çıkarak, tarihin yazılmaması için yapılan bütün gizleme çabalarının boşuna olduğunu ifade eder. Bunun sebebini de şöyle açıklar: "*Çünkü olup bitenler, insanlığın ortak belleği diye adlandırabileceğimiz bir bellekte mutlaka iz bırakarak geçmişe karışır*". Ona göre, "*Her bugün, zamanı gelip çattığında; ama bu kez tarih denilen hesaplaşmanın potasında gerçeğe evrilmeye sonrasız yargılıdır*" (2014: 51-52).

Ricoeur, kolektif hafızanın anlatı yoluyla temsil edilmesinin tarihin konusu olduğunu söyler. Bu görüşünü, "*Tarih hafızanın geçmiş üzerindeki tanıklığını genişletebilir, tamamlayabilir, düzeltebilir, hatta yadsıyabilir, ama bu tanıklığı yok edemez*" şeklinde ilerletir (2012: 547). Buna göre, bugünden hareketle geçmiş üzerinde yapılacak hiçbir müdahale tanıklığın yok olmasını sağlamakta başarılı olamaz.

Traverso, son dönemde yaşanan savaşların aynı zamanda birer bellek savaşı olduğunu iddia eder. Çünkü meşruluk kazanmanın yolu bellek üzerindeki haklılık payesinin elde edilmesinden geçer. Bu nedenle "kolektif belleğin politik boyutu tarih yazımını etkileyebilir" (2009: 8-9). Kolektif bellek, suçların unutulmaması için çaba harcayanlarla, tarihin bu sayfalarını kapatarak geleceğe bakmak isteyenlerin arasında "anlaşmazlık alanıdır" (Sarlo, 2012: 18).

Geçmişin kolektif bellek aracılığıyla yapılandırılmasında, sanatın ve iletişim araçlarının rolü çok belirleyicidir. Tarihsel olayların mitsel bir boyut kazanması,

öznelerin ise tarihsel fenomenlere dönüşmesi geçmişin yüceltilmesine ilişkin bir durumdur. Buna karşın, bazı durumlarda da geçmiş eleştirel bir geriye dönüşün nesnesi olur. İki durumda da kolektif belleğin, kimlik üzerindeki önemi ortaya çıkmaktadır. İlk durum "ötekileştirme aracı" için örnek olabiliyorken, ikincisi ise "ötekini tanımanın" aracı olarak işlev kazanmaktadır (Bilgin, 2007: 219-244).

Anıların kolektif hâle gelmesi politik bir gücü de ortaya çıkarır. Bu yolla oluşacak toplumsal hareketler, bireyleri temsiller aracılığıyla birbirine bağlar ve bireyi toplumun bir parçası hâline getirir. Toplumlar tarihsel süreç içerisinde hareket ettikçe, kolektif bellek ve kolektif kimlik kavramları da değişim gösterir (Eyerman, 2003: 10-11).

Dan Diner, *Karşıt Hafızalar* kitabında kolektif bellek kavramının ideolojik, sosyolojik ve kültürel bağlamlarını yetkinlikle ortaya koymaktadır. Diner bu çalışmasında, Holokost'un kamuoyunda geniş kapsamda ele alınmasının, soykırımın üzerinden çok uzun yıllar geçtikten sonra vuku bulduğunu ve ancak 90'lı yıllara gelindiğinde, Holokost'un evrensel düzeyde kolektif bellek için "çağın olumsuz simgesi" olarak kabul gördüğünden bahseder. Gerekçe olarak da soğuk savaşın ve nükleer tehdidin son bulmasıyla bellek çalışmalarının artmasını gösterir (2011: 7-11).

Traverso, Holokost'un bellekleştirilmesinde Auschwitz'in Batı belleğinde bir "kaide" olduğunu ifade eder. Ona göre, resmi düzeyde gerçekleşen anmalar, müzeler, sergiler, filmler, edebi eserler Holokost'u insanlığa karşı işlenen suçların metaforu hâline getiren "bir bellek politikası" ortaya çıkarmıştır (2009: 5). Traverso, verdiği önemli bir örnekle belleğe yönelik olarak manipülasyon politikalarını özetler. Amerika Birleşik Devletleri'nde 1995 yılında Holokost için bir müze açılırken, aynı yılda bastırılan pullar ile Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombası, savaşı kazandıran bir zafer olarak kutlanmaktadır (2009: 48).

James Young da benzer şekilde Holokost'un kolektif bellekler içerisindeki yerinin ülkelerin konu üzerindeki ideolojisine bağlı olduğunu söyler. Buna göre Almanya'da, Polonya'da, İsrail'de, Amerika'da Holokost üzerinde farklı bellekler oluşmasının sebebi bu devletlerin konuya olan farklı ideolojik bakışlarıdır (akt. Whitehead, 2004: 149-150).

Dan Diner, 9 Mayıs[26] tarihinden yola çıkarak kolektif belleğin farklı konumlanışlarına dair örnekler sunar. Sovyetler Birliği ve bugünkü Rusya Federasyonu için zafer anlamına gelen bu tarih, Polonyalılar için olumsuz duygularla anılmaktadır. II. Dünya Savaşı yıllarında hem Nazi Almanyası hem de Sovyetler Birliği tarafından işgal edilen ve her iki ülkenin de saldırısına uğrayıp bölünen Polonya, Sovyet işgalini daha fazla öne çıkartan bir belleğe sahiptir. "*Sovyetler'e esir düşmüş Polonyalı subayların, 1940 yılında Smolensk yakınlarındaki ormanlarda, Sovyet özel birlikleri tarafından toplu hâlde katledildikleri Katyn hadisesinin çizdiği resim budur*". Katledilen Polonyalı subayların imgesinde "Polonya ulusunun eziyetli geçmişi vücut bulur" (2011: 50-51).

Diner, 9 Mayıs üzerinden yaptığı yorumlara Rusya ile devam eder. İkinci Dünya Savaşı zaferini temsil eden bu tarihin rejimin yıkılmasına rağmen, Rusya Federasyonu tarafından görkemli bir şekilde anılmasının sebebi, "Büyük Anavatan Savaşı" imgesi etrafında toplanan Rus vatanseverliği anlatısı ve kadim Rus ızdırabının ve acılarının simgeleştirilmesidir (2011: 53).

Kolektif bellek çalışmalarındaki en önemli itici güç savaşlara tanıklık eden insanlardır. Tanıkların anıları, yıllar sonra savaşın nasıl hatırlandığını belirleyecek kadar büyük etki sahibidir. İster devlet eliyle olsun, ister toplulukların kendi girişimleriyle olsun; zaferlerin ve yıkımların anıtlaştırılması, anma günlerinin düzenlenmesi kolektif belleğin önemli yansımalarıdır (Whitehead, 2004: 147).

2.2.3 Travmaların Onarımında Belleğin Sorumlulukları: Tanıklık, Hatırlamak ve Geçmişle Hesaplaşmak

"Ulusal kimliği temiz tutma" adına kolektif bellekleri bastırmaya zorlanan topluluklar, kendi acılarını içe kapalı bir şekilde yaşayarak "kurban" kimliğiyle bütünleşir (Sancar, 2010: 18). Böyle toplumlarda kolektif bellek aracılığıyla ortak geçmişe olumlu değerler atfedilir ve geçmiş yüceltilir. Geçmişin içerisindeki olumsuz

[26] II. Dünya Savaşının sonunda Almanların teslimiyetini deklare eden Sovyetler Birliği'nin zafer günü. Rusya Federasyonu tarafından kutlanmaya devam edilmektedir. Bkz. https://tr.sputniknews.com/tags/keyword_9_Mayis_Zafer_Bayrami/

gözüken her şey meşrulaştırılır ve toplumun iyiliği adına haklılık payesi verilir (Bilgin, 2007: 236-237).

Böylece travmalar, toplumdan izole bir grubun ya da topluluğun belleği olmaya mahkûm bırakılır. Toplumun bütünü tarafından paylaşılmayan travmatik bellekler, birbirlerini düşmanlaştıran hikayelere ve anılara dönüşme tehlikesi taşır. Bunun sonucunda "öteki", travmaya sebep olan acının faili olarak damgalanır. Bu durum bir arada yaşamaya ve toplum olmaya vurulan büyük bir darbe olarak şekillenir (Kaptanoğlu, 2012: 111).

Bununla birlikte, bu süreç sonsuza kadar devam etmez ve geçmiş hatırlama yoluyla ortaya çıkarılır. Sancar'ın "unutma kültüründen hatırlama kültürüne" geçiş olarak değerlendirdiği bu "hafıza patlaması" durumu, geçmişte olanları tartışmaya açar ve uzlaşma için "geçmişle hesaplaşma" amacı güder (Sancar, 2010: 18-19). Susan Sontag, eleştirel bir yorumla, ortaya çıkan ilgiyle birlikte belleğe verilen değerin düşünmeye verilmediğini ifade eder. Hafıza der, "acı verici olsa da ölülerle kurabileceğimiz tek bağdır". Fakat asıl önemli olan, hatırlama edimiyle geri dönen anıların üzerinde eleştirel düşünme becerisidir (2004: 115).

Ortak tarihlerinde travmatik olayların ve büyük acıların bulunduğu toplumlarda geçmişle yüzleşmenin önemi çok fazladır. Bu "negatif geçmiş" ancak yüzleşme ve hesaplaşma yoluyla aşılabilir. "Bastırma" ile birlikte şekillenen unutmanın yerine hatırlama ve "geçmişle hesaplaşma", uzlaşmaya ve barışa dayalı bir toplum olabilmenin önemli bir ön koşuludur (Sancar, 2010: 29).

Ricoeur, topluma karşı işlenen suçlarla birlikte ortaya çıkan travmatik acıların kaynağının kolektif suçlar olduğunu söyler. Bu yorumu yaparken, bir halkın ya da topluluğun toptan suçlanmasının çok büyük hata olacağını da ekler. Dikkat çektiği nokta, toplum adına işlenen siyasi suçların öznelerinin, gücünü ve desteğini toplumdan almasıdır (2012: 521). Bu nedenle ortak bir suçluluk duygusunun paylaşılması ahlaki bir mecburiyettir.

Bu bağlamda, Susan Sontag'ın 1993'te kuşatma altındaki Saraybosna'da yaptığı görüşmeden elde ettiği notlar önemlidir. Sontag, Saraybosnalı bir kadının, 1991 yılında 300 km ötedeki Vukovar'ın yıkımını televizyon başında izlerken, "Ah! Ne kadar korkunç" dedikten sonra kanalı değiştirdiğini ve hayatına devam ettiğini aktarır. Savaşın Saraybosna topraklarında vuku bulmasıyla birlikte, artık kanalı değiştirmenin ve kayıtsız kalmanın mümkün olmadığı bir durum ortaya çıkmıştır (2004: 99-100). Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak* adlı kitabıyla fotoğraf, haber, sergi, müze, film, kitap gibi araçlarla acılara tanıklık eden insanların üzerindeki sorumluluğun altını çizer (2004).

Sontag, İkinci Dünya Savaşı'nın bitimiyle birlikte ortaya çıkan suçların kolektif bellekteki sarsılmaz yerini kamplarda çekilen fotoğraflarla ilişkilendirir. Öyle ki, kolektif bellekte Nazizm ile ilişkilendirilen acılar ve travmalar akıllara ilk bu fotoğrafları getirmektedir (2004: 89). Sontag, her ne kadar acı verici de olsa, bu fotoğraflara bakmanın bir yükümlülük olduğunu söyledikten sonra (2004: 91) sadece bakmanın yeterli olmayacağını ortaya çıkaran şu soruları sıralar:

> "*İşlenen büyük suçları ve zalimlikleri kaydeden fotoğraflara bakmak, insana bir yükümlülük gibi gelebilir. Tabii, böyle fotoğraflara bakmanın ne anlama geldiği üzerine, bunun yanında, onların gösterdikleri şeyi özümseme yeteneği üzerine düşünmenin de bir yükümlülük olduğu varsayılabilir. Peki, bütün bu resimleri sergilemenin yararı nedir? Öfke uyandırmak mı? Kendimizi 'kötü' hissettirmek, yani, üzüntüye ve dehşete boğmak mı? Yas tutmamıza yardımcı olmak mı? Vahşetin bugün cezalandırılması mümkün olmayan uzak geçmişte kaldığı dikkate alındığında, böyle resimlere bakmak sahiden gerekli midir? Bu resimleri gördüğümüzde daha iyi mi olacağız? Onlar bize gerçekten bir şey öğretirler mi? Zaten bildiğimiz (bilmek istediğimiz) şeyleri doğrulamaktan öte ne anlamları vardır?*" (2004: 92).

Holokost'un mimarlarından olan Adolf Eichmann'ın Kudüs'te İsrail Mahkemeleri tarafından yargılandığı anlara tanıklık eden ve bu tanıklığı *Kötülüğün Sıradanlığı* adlı kitabında aktaran Hannah Arendt, savaş suçlarında ve soykırımlarda siyasi sorumluluktan kaçışın mümkün olmadığını ifade eder:

"Bugün pek çok insan ortak suç veya aynı şekilde ortak masumiyet diye bir şey olmadığını; böyle bir şey olsaydı, kimsenin suçlu veya masum sayılamayacağını kabul edecektir. Bu durum elbette siyasi sorumluluk diye bir şey de olmadığı anlamına gelmez; zira siyasi sorumluluk ne ahlak açısından yargılanabilir ne de bir ceza mahkemesinin karşısına çıkarılabilir. Her hükümet kendinden önceki hükümetlerin, her ulus da geçmişin fiilleri ve kabahatlerinin sorumluluğunu üstlenir" (2012: 302).

Tanıl Bora, yaşanan kayıpların telafisinin olamayacağı için ne yapılırsa yapılsın mağdurların travmalarını silmenin mümkün olmadığına dair görüşlere karşı, "Bir daha asla!" mottosundan hareketle cevap verir. Ona göre, toplumsal acıların ve travmaların "bir daha asla" yaşanmaması, işlenen suçların ahlaki ve hukuki olarak yargılanması ve zihinlere kazınması ile mümkün olmaktadır. Bu bağlamda, siyasetin ve toplumun büyük sorumlulukları vardır. Sorumluluklar üstlenilmezse, travmalar psikanaliz seanslarında tartışılmaktan öteye gitmez. Sorumluluk için düşen ön koşul ise geçmişle hesaplaşabilmektir. Geçmişin muhasebesinin yapılması "*bir yarayı kaşımak değil; yarayı gerçekten sağaltmak açısından zorunludur*" (2012: 87).

Travmaların kolektif bellekte yer edinmesi için çaba harcamak, adaletin sağlanması ve "*travma yaşamış toplumların iyileşmesi için gereklidir*" (Üstündağ, 2012: 104). "*Kamusal ve kurumsal kabul anlamında bellek ne kadar güçlüyse, taşıyıcısı olduğu geçmiş de o ölçüde araştırılmaya ve tarihe dahil edilmeye uygun olur*" (Traverso, 2009: 52).

Bora, Nick Smith'ten yola çıkarak yaptığı değerlendirmede, geçmişle hesaplaşmanın en önemli aşamasının ayrıntılı bir toplumsal bellek oluşturmak olduğunu söyler. Bellek çalışmalarının amacı "hangi siyasi öznelerin, sorumluların, hangi eylemleriyle, hangi saiklerle, nasıl meşrulaştırarak, bunu nasıl anlatarak, hangi adımları atarak bu felaketlere yol açtıklarını ortaya koymak" olmalıdır. Yaşanan travmaların hangi toplumsal yapının ürünü olduğu, savaş ve şiddet ortamının hangi rasyonalite ile bağ kurduğunu ortaya koymak, bu suçlarla gerçekten hesaplaşmanın en önemli

göstergeleridir. Adaletin sağlanması, uzlaşmanın ortaya çıkması ve mağduriyetlerin giderilmesi için somut öznelerin ve durumların tespit edilmesi gerekir (Bora, 2012: 89).

Kaptanoğlu, topluluk hâlinde büyük travmaların meydana geldiği ülkelerdeki toplumsal uzlaşma arayışının fail ile kurban arasındaki uzlaşma olarak da algılanmaması gerektiğinin altını çizer. Uzlaşmanın önemi, mağdurun travmasının anlaşılmasıyla birlikte suça ortak olmama tavrından ileri gelir (2012: 114).

Tanıklığın temelinde öteki ile kurulan iletişim sonucu ortaya çıkan bir güven duygusu olduğu için, toplumsal bağların gelişimi ile tanıklık arasında doğrudan bir bağ vardır. "*Ötekinin sözüne verilen değer toplumsal dünyayı özneler arasında paylaşılan bir dünya hâline getirir. Bu paylaşım "ortak hissiyat/sağduyu" diyebileceğimiz şeyin en büyük bileşenidir*" (Ricoeur, 2012: 187).

Tanıklık "ötekindeki biz", "bizdeki öteki" düşüncesi oluşturduğunda iyileşme yönünde bir anlam kazanır. Milliyetçi eğilimlerin keskin hâle getirdiği biz ve öteki arasındaki ayrım, toplulukların mağduriyeti üzerinden şekillenen travmatik anıların kolektif belleğe kaydedilmesine engel olur. Bu nedenle yasın ve yeniden yapılandırmanın toplumsal hâle gelmesi, yüzleşme ve empatinin oluşması için elzemdir. Toplumsal barış emarelerinin olmadığı bir ortamda, mağdurların travmatik anılarını anlatması ve kendi imgesini tanığa yansıtması mümkün olmaz. Hakikatin aktarılması ve yüzleşmenin gerçekleşmesi güvenli ortamın yaratılmasından geçer (Kaptanoğlu, 2012: 112).

Giorgio Agamben, Primo Levi'nin "kusursuz bir tanık örneği" olduğunu söyler (2004: 16). Levi, 1944 yılında İtalya'yı işgal eden Naziler tarafından Auschwitz'e gönderilen Yahudiler'den birisidir.[27] Holokost kurbanı olarak tanıklıklarını kamptan kurtarıldıktan yıllar sonra yazdığı kitaplar aracılığıyla aktarmış ve 1987'de intihar ederek yaşamına son vermiştir.[28] Levi, birlikte kamptan kurtulduğu bazı arkadaşlarının Auschwitz'den hiç söz etmediğini; fakat kendisinin de aralarında olduğunu söylediği

[27] https://www.iletisim.com.tr/kisi/primo-levi/5315 erişim tarihi: 06.05.2020

[28] https://www.insanokur.org/bunlar-da-mi-insan-primo-levi/ erişim tarihi: 06.05.2020

bazı kurbanlar için ise "hayatta kalmanın tek nedeni tanıklığın yok olmamasını sağlamak" olduğunu ifade eder (akt. Agamben, 2004: 15).

Levi, tanıklık mefhumunun bilinç kazandırma ya da kimlikleri onarıcı gücüne inandığı için tanık olmamıştır; tanıklık yapmasındaki nihai amaç, anlattıklarının dinlenilmesi ve kendisine inanılmasını sağlamaktır (akt. Sarlo, 2012: 31). Çünkü ona göre, Naziler tıpkı Orwell'in distopyasındaki gibi belleğe karşı büyük bir savaş başlatmış ve belleğin bastırılması, gerçeğin gizlenmesi konusunda inkara sığınmıştır (akt. Huyssen, 1999: 179).

Marc Nichanian'a göre, tanığın ortadan kaldırılması işkence, katliam gibi suçlara karışan failin ulaşmak istediği nihai hedeftir. Bu nedenle ona göre işlenen suçların en korkunç yanı, failin yaşattığı acılardan daha çok, tanıklığın yok edilmesi için tanığı ebediyen insanlığın dışına atma amacıdır (2011: 31).

Agamben, insanı tamamen yok etmenin mümkün olmadığını, mutlaka geride bir şeyin kaldığını ve bu artakalanın da "tanık" olduğunu ifade etmektedir (2004: 134). Traverso, bu tanıklar aracılığıyla oluşan Auschwitz belleğinin, Alman resmi belleğinin içerisinden faşizm kavramının sökülüp atılmasında tarihsel bir bilinç oluşturduğunu iddia eder (2009: 92). Buna rağmen Levi bu kadar iyimser değildir ve tanıklığın altındaki paradoksu ortaya koyar: "*Tanıklık eksiktir, çünkü toplama kampı hakikatinin nüvesi olan nihai kıyıma varmamıştır*" (akt. Sarlo, 2012: 88).

Geçtan, bu bağlamda ölümlere tanıklık edenlerin sağ kalmaktan dolayı suçluluk ve yaşanan ölümler nedeniyle sorumluluk hissetiklerini söyler (1997: 211). Holokost'un tanığı olan Levi'nin "utanç" ve "vicdan azabı" olarak tanımladığı durum tam da da budur:

> "*Her elemeden, tanıklık etmek ya da katlanmak zorunda kaldığımız her onur kırıcı davranıştan, uğradığımız her aşağılanmadan sonra içine gömüldüğümüzle aynı utançtı bu: Almanların hiç tanımadıkları bir duygu, başkalarının işledikleri suç karşısında, böyle bir suç var olduğu, geri dönülemez biçimde dünyaya sokulduğu ve tüm iyi niyetlerine karşın, çaresiz kalıp bir şey yapamadıkları,*

korumayı başaramadıkları için hak bilir insanların duyduğu vicdan azabıydı" (akt. Agamben, 2004: 87).

Sarlo, Auschwitz tanıklığından yola çıkarak, toplama kamplarında öldürülenlerin temsil edilemeyeceğini söyler. Ona göre, "*gaz odaları, yeniden inşa etmenin imkânsız olduğu bir deneyimdir*" (2012: 88). Nichanian da bu bağlamdaki "tanıkların tanıklık ettiği varsayılır" iddiasıyla tanıklığın başarısını tartışmaya açar. Ona göre tanıklık olarak kabul edilen şey aslında "tanıklık etmenin imkânsızlığına tanıklık" etmektir. Bunu mümkün kılan da dilsel ifadenin yetkin bir sanat olan edebiyattır. Nichanian, bu konudaki görüşlerini şöyle açıklar:

"*Hayatta kalanların tanıklığında, hiçbir zaman olayın kendisinden söz edilmez. Gerçekten de, tanıklık etmenin imkânsızlığına nasıl tanıklık edilir? lşte bu nedenle, sadece tanıklığın ötesindeki bir dilsel edim, tanıklık etmenin imkânsızlığına tanıklık edebilir. Bunun, dilin sınırında konumlanan bir dilsel edim olması gerekir; Felaket ile yüz yüze geldiğinde bu sınırı kendinde deneyimleyen bir edim olmalıdır. Tanıklığın ötesinde yer alan bu dilsel edim (çaresizliği ve imkânsızlığı kendi bünyesinde deneyimleyen bu dilsel edim), dili kendi sınırlarına taşıyan bu edim, edebiyattır*" (2011: 33-34).

"*Tanıklık etmenin utancından kurtulmak için edebiyat yapmak gerekir*" (Nichanian, 2011: 63). David Le Breton, *Acının Antropolojisi* adlı kitabında, "*Acının dile getirilmesinin kurtuluş anlamına gelebilecek bir değeri vardır, bireyi travma takıntısı içine hapseden kilidi kırar*" ifadesiyle tanıklığın ve travma ile yüzleşmenin önemini belirtir (2010: 190). Paul Ricoeur da bu bağlamda *Hafıza, Tarih, Unutuş* adlı yapıtında kurbanların acılarının onarılmasıyla toplumda katharsis yaşanacağını belirtir:

> "*Kurbanlar açısından tedavi, ahlak ve siyaset sacayağında sağlanan yararlar yadsınamaz. Bilgi almak için yıllarca uğraşmış aileler acılarını söyleyebilmiş, saldırganlar ile tanıkların yüzüne nefretlerini haykırabilmişlerdir. Uzun seanslar pahasına, gördükleri eziyetleri anlatabilmiş, suçluların adlarını söyleyebilmişlerdir. Bu anlamda, usulüne göre yapılan tam anlamıyla kamusal seanslar hafıza ve yas çalışmasını yaşama geçirmiştir. Şikayete ve çekilen*

acıların anlatılmasına kamusal alan sunan kurul, kuşkusuz, topluca yaşanan bir katharsis yaratmıştır" (2012: 531).

Mağduru özne konumunda kabul ederek ve acısına saygı göstererek dilenen özür mağdurda olumlu yönde değişim yaratabilir ve bağışlama mümkün olabilir (Bora, 2012: 94). Bağışlama, hafızanın kendisiyle barışmasının bir göstergesidir (Ricoeur, 2012: 322) ve travma yaşayan mağdurların yaslarını tamamlayıp sağlıklı bireylere dönüşmesinin son aşaması olarak ortaya çıkar. Bağışlamak için atılması gereken ilk adım, failin tanıkların ve kamuoyunun önünde suçunu itiraf etmesi ve kendisiyle yüzleşmesidir. Böylece mağdur "fail karşısında kaybettiği gücü, tanıklar önünde tekrar kazanır" (Kaptanoğlu, 2012: 116).

Hukuki sürecin yanında gelişen bu bağışlama eylemi mağdurun talebine bağlıdır. Mağdur bağışlama yolunu seçerse, failden özgürleşir. "*Saldırganın imgesine saplanıp kalan mağdur, bağışlayarak zamanın tekrar ileriye doğru akışını başlatır*". Aksi hâlde yas tamamlanmamış olacağı için "bellek takıntısı" durumu ortaya çıkabilir (Kaptanoğlu, 2012: 116-117). Failden özgürleşme durumu, travma sonrası büyümeye sebep olur. Bununla birlikte bireyde; yaşama daha fazla değer verilmesi, bireyler arasındaki iletişimin daha işlevsel olması, özgüvenin artışı, manevi hayatın zenginleşmesi gibi değişikler ortaya çıkmaktadır (Duman, 2019: 178). Bu değişiklikler, toplumsal ilişkilerin ve yapının düzeltilmesinde büyük önem taşımaktadır (Akcan, 2018: 63).

Benedict Anderson'a göre toplu hâlde yaşanan ölümleri, infazları, savaş ve soykırımları anonim olaylar yığını olmasından kurtaran şey hatırlanabilir olmasıdır (1995: 226-227). Sancar'a göre, "düşünülemeyeni düşünmek, telaffuz edilemeyeni telaffuz etmeyi öğrenmek, tasavvur edilemeyeni tasavvur etmeye çalışmak" "negatif hatırlama" sonrasında geçmişi ile yüzleşen toplumun sorumluluğudur (2014: 51). Yaşanan travmaları, çekilen acıları tasavvur etme ve sözle ifade etme ihtiyacı insana dair bir arayıştır. Sontag'ın ifade ettiği gibi, "*İnsan, başkalarının acılarını arayıp bulmaya gönüllüdür*" (2008: 49).

Nasıl ki yaşanan bireysel travmaların klinik tedavisindeki en önemli araç dil ile şekillenen anlamlandırma ve "anlatılabilir kılma" ise, toplumsal travmaların tedavisinde

de aynı süreç geçerlidir. Travma yaşayan toplum, dil aracılığıyla deneyimi yeniden inşa eder ve toplumsal acılar ile baş etme direnci geliştirir. Holokost'tan sonra filizlenen ve Yahudilerin yüzleşme, yas tutma ve iyileşme sürecinin başlangıcı olarak görülen "tanıklık edebiyatı" bunun önemli bir örneğidir. Holokost'un mağduru olan Yahudilerin edebiyat aracılığıyla "kendisi üzerine konuşma zemini" bulması, toplumsal düzeyde "hakikat ve hafıza inşası" sürecini hızlandırmıştır. Böylece Holokost'un üzerindeki perde kaldırılmış ve "Yahudi toplumu beraberce soykırımı anlamlandırmaya ve belki de bir ölçüde geride bırakmaya da adım atmıştır" (Üstündağ, 2012: 103-104).

Latincede yazar anlamına gelen "auctor", hukukun önünde cezai ehliyeti olmayan kişilerin yerine yetki sağlayan bir görevi tanımlar. Kelimenin eski anlamları arasında "tavsiyede bulunan veya ikna eden kişi" ve "tanık" da bulunur. Buradan da yola çıkılacağı gibi, tanıklık ve yazarlık arasındaki bağ kelimenin ilk anlamlarından beri mevcuttur (Agamben, 2004: 148).

Hatırlanan geçmiş dil aracılığıyla temsil imkânı bulur. Geçmiş anlatıları bu şekilde ortaya çıkar. Temsiller anlatının gücünü belirler, geçmişi görünür kılar (Eyerman, 2003: 9). Andreas Huyssen, "bütün temsil biçimlerinin belleğe dayandığını" söyler (1999: 13). Bu bağlamda, dil dolayımıyla geçmişi ele alan sanat eserlerinin bellekle olan bağı mutlaktır. Geçmişin bellekte belirli bir düzen içerisinde bulunması için sanat önemli bir araçtır. Nitekim "*Geçmiş belleğin içinde yalın bir hâlde bulunmaz, anı hâline gelmesi için dile getirilmesi gerekir*" (Huyssen, 1999: 13). Belleğin belirli bir kurgu içerisinde şekillendirilmesi, travmaların anılar aracılığıyla anlatı hâline gelmesi bütün sanat dalları gibi sinemanın da önemli bir misyonudur (Susam, 2013: 5).

2.3. TOPLUMSAL TRAVMALARIN GERÇEKÇİ AKTARIMINDA KOLEKTİF BELLEK ARACI OLARAK SİNEMA VE POST-YUGOSLAV SİNEMASI

Douwe Draaisma, Bellek Metaforları adlı kitabında, belleğin tarihsel süreç içerisindeki evrimini inceler. Dikkat çektiği önemli bir nokta, insanlığın belleğin geçiciliğine karşı yapay bellek oluşturma kaygısıdır. Yazıyla başlayan bu süreç; hiyerogliflere, portrelere, görüntülerin doğrudan kaynağını sağlayan fotoğrafa ve son olarak hareketli görüntüyü kaydeden sinemanın icadına kadar ilerler (2014: 19). Draaisma, Batı kültür tarihinden verdiği bir örnekle bellek ve anıların kaydedilmesini sağlayan araçlar hakkındaki bağı şöyle açıklar:

> "*Batı kültürü tarihinde, bellek ile yazı arasında daima yakın bir bağ olmuştur. Latince memoria sözcüğünün iki anlamı vardı: "Bellek" ve "hatıra". İngilizcedeki "memorial" sözcüğü de eskiden iki anlamda kullanılmaktaydı: "Hatıra" ve "yazılı kayıt". Bu ikilik, insanın hatıraları ile bu hatıralardan bağımsız olarak bilgiyi kaydetmek için keşfedilmiş araçlar arasındaki bağlantıyı vurgular*" (2014: 47).

Anıları dil ile belleğe kaydetme işlemi bir soyutlama süreci gerektirir. Anılar deneyim olarak ele alınarak bir süzgeçten geçer, elemeye tabi tutulur ve bunun sonucunda ortaya bir temsil çıkar. Bu temsil deneyimin kendisi değildir, ondan geriye kalandır (Draaisma, 2014: 75). Geçmişten yola çıkarak ortaya koyulan her temsil aslında geçmişe dair bir imgenin varlığından ileri gelir. İmgelerle birlikte "namevcudun mevcudiyeti" ortaya çıkar (Ricoeur, 2012: 23-29). Bergson'a göre, geçmişin imgeler dolayımıyla hatırlanması, insana has bir eylemdir (akt. Ricoeur, 2002: 44).

1982'deki İngiltere ve Arjantin arasında yaşanan Falkland Savaşı'ndan sonra travma tanısı koyulan bir askerin travmatik anılarını imgeler aracılığıyla anlatması bunun örneğidir. "*Yanmış domuz etiyle, plastiğin yanarken çıkardığı kokuyu birlikte hayal edin. Bugün o koku, hâla burnumda*" diyen asker, anılar ile imgeler arasındaki bağlantıyı ortaya koymaktadır (akt. Karakelle, 2014: 224). Benjamin'in de ifade ettiği gibi, *"Hafızamızda aradığımız anılar çoğu kez bize görsel imgeler hâlinde gelirler*" (2014: 114).

Huyssen, travmatik olayların ve anıların sanat eserlerinde çoğunlukla kötüye kullanıldığını söyler (1999: 185). Bu düşüncesini Holokost gibi büyük acıların ve travmaların "tahayyül edilmesi" imkânsız acılar olduğunu belirten savıyla destekler:

> "*Tanıklar bile "kendi gözlerimle ·gördüğüm şeylere inanamıyorum," derken, biz nasıl anlayabiliriz? İletildiği araç, coğrafya ve öznel konum tarafından ne kadar parçalanmış olursa olsun, Yahudi Soykırımı'yla ilgili temsiller sonuçta aynı nüveye gelip dayanır: Tahayyül edilmesi, dile getirilmesi, temsil edilmesi olanaksız dehşet. Yahudi Soykırımı sonrası kuşaklar bu nüveye yalnızca mimetik bir yakınlaşma yoluyla, olayı ötekiliği içinde ve özdeşleşme ya da terapiye yönelik bir eşduyumun ötesinde gören, ama yavaş ve ısrarlı bir anımsama çabasıyla dehşetin ve acının bir kısmını fiziksel olarak harekete geçiren bir anımsama stratejisiyle yaklaşabilirler*" (1999: 189).

Huyssen'in sadece "mimetik yakınlaşma" yoluyla bir anımsama stratejisi oluşturulabileceğini söylemesi önemlidir. Ona göre ihtiyaç duyulan, Franz Kafka'nın "*Kitap içimizdeki buz tutmuş denizi bırakacak balta olmalıdır*" şeklindeki veciz ifadesinde aradığı sanatsal etkidir (1999: 190). Sanat ve toplumsal felaketler arasındaki bağı inceleyen Nichanian da sanatın bu gücüne vurgu yapmaktadır: "*Sanat felaket olayının, yani tanığı "silmiş" olan olayın bağrında yer alan inkarı boşa çıkarabilecektir. Sanat, olgunun kendisini evrensel bellekte yeniden inşa edebilecek güçtedir"* (2011: 119).

Eyerman'a göre, bir toplumun ürettiği kültür ürünleri ve sanat eserleri, o toplumun yaşadığı travmatik olayların nasıl sembolize edildiğini de gösterir. Bu nedenle bir olayın nasıl hatırlandığını görmek için nasıl temsil edildiğine bakmak gerekir (2003: 11-12). Bu noktada sinema özelinde sanatın temsil gücü, gerçekliği yansıtma işlevi gibi tartışmaların yapılması için bazı kuramların ve düşüncelerin ortaya koyulması gerekmektedir.

2.3.1 Sinemada Gerçekliğin Temsiline Dair Yaklaşımlar

Jean Baudrillard gerçek, gerçeklik, hiper gerçeklik gibi kavramları incelediği *Simulakrlar ve Simülasyon* (2016) adlı kitabında, gerçeklik olarak kabul edilen modern hayatın simülasyondan ibaret olduğunu iddia eder ve oluşturulan bu yapay evrenin içerisinde mutlak gerçeğin imkânsızlığının altını çizer. Ona göre mutlak gerçeğin imkânsız olduğu yerde gerçeğin taklidi olan illüzyondan da bahsetmek mümkün değildir. Çünkü gerçeği taklit etmek için öncelikle gerçeğin mutlak tespiti gereklidir (2016: 38). Baudrillard'ın görüşlerine göre, simülasyonun hâkim olduğu yaşamda gerçeği taklit edecek olan dramaturjiyi inşa etmek beyhude bir çabadır (2016: 66).

Baudrillard, sinema ve tarih ilişkisi üzerine yaptığı değerlendirmeyi de bu bağlamda sürdürür. Sinema aracılığıyla tarih bilinci edinmenin mümkün olmadığını söyleyen Baudrillard'a göre tarih, "geçmiş bir tarihe ait hayallerin depolandığı, ideolojiler ve retro modalardan başka bir şeyle karşılaşılmayan" bir boşluk hâlidir. Faşizmin anlatıldığı bir sinema filminin, faşizmi geçmiş dönem filtresi içinde estetize ederek sunmasının, şimdiki zamanın dünyasını temize çıkaran bir retoriğe sahip olduğunu ifade ederek bu düşüncesini geliştirir. Ona göre, sinemanın tarih ile kurduğu yakın ilişki, tarih bilinci kazandırma amacından değil, yitirilmiş olana duyulan özlemden kaynaklanmaktadır. Baudrillard görüşlerini keskin bir söyleme taşıyarak, sinemanın tarihi ortadan kaldırdığını iddia eder. Böylece "hem gerçek hem de sinema sahip oldukları özgünlüğü yitirmişlerdir". Sonuç olarak Baudrillard'a göre, sinema bütün teknik imkânlarına rağmen tarihi ve gerçeği temsil edemez; çünkü tarih ve gerçek halihazırda bir simülasyon durumundadır (2016: 68-75).

Frankfurt Okulunun önemli temsilcileri Adorno ve Horkheimer'in sinema hakkındaki düşünceleri de Baudrillard gibi olumsuz olarak temellenmektedir. Bu düşünürler, eleştirel teorinin köşe taşı yapıtlarından birisi olan *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabında, kültür endüstrisi kavramını ele aldıkları bölümde, sinemayı da kültür endüstrisinin bir parçası olarak kabul ederler. Adorno ve Horkheimer'in düşüncelerine göre, kapitalizmin fragmanlara ayırarak parçaladığı gerçekliğin yeniden üretiminden sorumlu tutulan kültür endüstrisi kavramı, kitlelerin çarpıtılmış bir

gerçeklik algısının içerisine hapsolmasına neden olmaktadır. Bu çarpıtılmış gerçekliğin içerisinde edilgen hâle gelerek konformist yaşama sıkışan kitlelerin hayal gücü sinema aracılığıyla yönlendirilmektedir. Kültür endüstrisinin parçası olan sinema, dışarıdaki bozulmuş gerçekliğin kopyasını filmler aracılığıyla yeniden üreterek sinema izleyicisini kapitalizmin parçaladığı gerçekliğe mahkûm etmektedir (Adorno, Horkheimer, 2014: 169-170).

Adorno ve Horkheimer'in egemen ideolojinin yarattığı bozulmuş gerçekliği dönüştüren filmler konusunda da yorumları olumsuzdur. Onlara göre egemen ideolojinin güdümünde olsun ya da olmasın, sinema sistemin devamlılığını sağlamak adına kullanılan bir araç durumundadır. Bu sistem eliyle öyle bir döngü yaratılmaktadır ki, karşı örnek olarak sunulabilecek olan kültürel ürünler de aynı üretim endüstrisinin elinden çıkmaktadır. Sinema izleyicisinin arınma yoluyla tatmin edilmesi, sistemin devamlılığının sağlanması için gereklidir; bu nedenle sistem kendisine karşı örnek oluşturacak ürünleri de kendi eliyle tüketime sunmaktadır (Adorno, Horkheimer, 2014: 173-176).

Eleştirel teorinin bir diğer önemli ismi olan Walter Benjamin'in sinema konusundaki düşünceleri Adorno ve Horkheimer'den ayrılmaktadır. *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı* çalışmasında bu düşüncelerini ayrıntılı olarak açıklar. Ona göre, fotoğrafın icadıyla birlikte sanatın *aura* kavramı tartışılır hâle gelmiştir. Bunun sebebi fotoğraf ile birlikte sanat eserinin çoğaltılabilir, yeniden üretilebilir olmasıdır. Bir fotoğraf istenilen sayıda kopya elde edilip çoğaltılabilir, böylece sanat eseri olan fotoğraf kitlesel bir varlık kazanır. Bu da sanat eserini biricik yapan auranın yok oluşu anlamına gelir. Benjamin bu savını, Antik Yunan sanatında Venüs heykelinin biricikliğini deneyimleyen insanın tanık olduğu aura ile yeniden üretim-çoğaltım yoluyla kitleselleşen sanatın etkisi arasında karşılaştırma yaparak detaylandırır. Benjamin'in değerlendirmesine göre, sanatın biricikliğinin yok olmasıyla sanata özgü aura yok olmuştur; fakat yeniden üretim imkânıyla kitleselleşen sanat demokratik bir alana taşınmıştır. Bu demokratikleşme durumu, "geleneğin parçalanışına

ve insanlığın yenilenişine" yol açacak olan kitle hareketlerinden ayrı değerlendirilemez. Benjamin'e göre, "*Bu hareketlerin en güçlü temsilcisi sinemadır*" (2015: 12-19).

Benjamin, sanatın işlevsel olması konusundaki en yetkin aracın sinema olduğunu söyler. Bu konudaki düşüncesini sanatın yeniden üretilebilir ve çoğaltılabilir olmasıyla birlikte, klasik sanatın "sanat sanat içindir" mottosunun sarsılmasına dayandırır. Sanatın "büyü" işleviyle ortaya çıktığı ilk dönemleri ile henüz yeni bir sanat olan sinemanın ortaya çıkışı arasında karşılaştırma yapan Benjamin, sanatın büyü işlevinin yerine toplumsal işlevler edindiğini, böylece insanlığın sanat aracılığıyla bilinçlenme imkânına kavuştuğunu söyler. Benjamin'e göre sinemanın bu noktadaki en büyük farkı, kolektif bir sanat olması nedeniyle demokratik bir üretim sürecine sahip olmasıdır (2015: 20-32).

Raymond Williams, Benjamin'in ortaya attığı sinemanın demokratik ve kitleleri bilinçlendirebilecek bir sanat olduğuna dair savını tartışmaya açacak olan şu soruyu sorar: "*Sinemanın ilk seyircileri endüstrileşmiş dünyanın büyük kentlerindeki işçilerdi. Aynı dönemde aynı insanlar arasında emek hareketleri ve sosyalist hareket güçleniyordu. İki olgu arasında önemli bir ilişki var mıdır?"* Williams'ın bu konudaki yorumuna göre, sol düşünce içerisinde aristokrat bir sanat olan tiyatro ve edebiyatın aksine sinema popüler bir sanat olarak demokratik niteliklere sahiptir. Bilim ve teknolojinin ürünü olmasından hareketle dinamik, gelişime açık ve devrimci yapısı başka bir dünyanın habercisi olmasına imkân tanımaktadır. Williams soldaki bu düşünceye karşı olarak, popüler kültür kavramını inceler ve popüler olanın demokratlar tarafından değil kapitalizm tarafından belirlendiğini ifade eder (2018: 131-132).

Williams, Benjamin'in yeniden üretimle ilgili düşüncelerinden hareketle, sinemadaki temsilin tiyatro ya da edebiyattaki biçiminden farklı olarak "adeta kendi gözlerimizle görme" hissi yaratan gerçekliğe sahip olduğunu söyler. Sinemanın bu gücünün altında yatan ayrıksı özelliği ise hareketi kaydetme ve kurgu yoluyla müdahale imkânı tanımasıdır. Williams böylece teknik bir buluş olan sinemanın nasıl kullanılacağını toplumsal niteliğiyle birlikte tartışmaya açmaktadır. Ona göre, toplumda görünür olan unsurlar ve görünür olmayan unsurlar arasındaki ilişki ya da karşıtlık yeniden üretimin ve temsilin durumunu belirlemektedir. Williams'ın son tahlilde sinema

için yaptığı yorumda; sinemanın mekânın dışına çıkarak sınırlarını genişletebilmesi, birbirinden farklı olan hareketleri bağlayarak ya da çarpıştırarak bir anlam yaratabilmesi, imgenin gücüyle kavram ve anlam oluşturabilmesi ya da var olan anlamı değiştirebilmesi gibi özelliklerinin altı çizilir ve sinemanın büyük bir potansiyel olduğu vurgulanır (2018: 137-139).

Sevda Şener, dram sanatlarına konu olan olayların işleniş biçimi nasıl olursa olsun, toplumdaki ilişkiler ağının söz konusu eserlerde ortaya çıktığını ve olayların neden-sonuç bağı içerisinde dram sanatının unsurlarına yansıdığını söyler (2016: 15). Bu noktada Williams'ın ifadesindeki sinemanın nasıl kullanılacağı sorusunun temeli sinema öncesindeki sanat kuramlarıyla da ilişkilidir.

Aristoteles'in ortaya koyduğu sanat anlayışında, korku ve acıma gibi olumsuz duyguların arınma olarak ortaya çıkmasındaki başat faktör "öğrenmenin verdiği derin hoşlanmadır". Bu bağlamda, hoşlanılmayan bir durum karşısında bile olsa öğrenme duygusunun yarattığı tatmin olma durumu filozoflar için olduğu kadar sanatçılar için, hatta sıradan insan için de geçerlidir (Aristoteles, 1987: 16). Burada önemli olan nokta, hoşlanılmayan olumsuz durumun, sanatın eliyle güzelleştirilerek gösterime sunulmasıdır (Aristoteles, 1987: 22).

Nichanian'a göre Aristoteles'te felaket olayının kaynağı olan travmatik duyguların karşılığı "dehşet" çağrışımı yapan duygulardır. Bu bağlamda, Aristoteles'in sanata ilişkin *katharsis* yönteminde "Travma karşısında pes etmemek için bir sahneye ve bir gösterim aygıtına" ihtiyaç duyulduğunu ifade etmektedir (2011: 195). Aristoteles'in sanat düşüncesinde katharsisin sağlanması için, acıma ve korku duygularının tetiklediği duygusal bir arınmanın gerçekleşmesi gerekmektedir (1987: 22). Umberto Eco, Aristoteles'in tragedya için verdiği bu görevin seyirci üzerinde gerilim, korku, sevecenlik, yardım isteği gibi farklı duygulara sebep olduğunu söyler (2016: 116).

Epik tiyatronun kurucusu ve kuramcısı olan Bertolt Brecht'in Aristoteles'in katharsis kavramına eleştirisinde, bu farklı duyguların hepsinin nihai olarak "eğlendirme amacına yönelik olarak gerçekleştirilen bir yıkanıp arınma" durumu olduğu vurgulanır (1987: 10). Brecht, katharsise dayalı dram sanatlarının seyircilerini, gözleri açık sahnede

gösterileni izlemesine rağmen aslında gözleri kapalıymış gibi etkisiz ve edilgen, hareketsiz, iletişimsiz kitleler olarak tanımlar (1987: 19). Brecht eleştirisini yaptığı Aristoteles'in sanat anlayışına alternatif olarak; toplumsal ilişkilerin yalnızca seyirciye sunulmasından ibaret olan değil, aynı zamanda seyirciyi harekete geçirecek, değişime dayalı duygu ve düşünce gelişimini sağlayacak bir sanat arayışını ortaya koyar (1987: 23). Bu nedenle Brecht, katharsis kavramını reddeder ve epik sanat anlayışında bütünlüğü parçalayarak özdeşleşmenin önüne geçme kaygısı güder (1987: 219).

Bu ayrımın sinemadaki karşılığı da klasik anlatı sineması ve modern sinema olarak şekillenir. Deleuze'e göre bu iki anlatı tipindeki en temel fark, hareketin ve zamanın işlenişinde ortaya çıkmaktadır. Onun düşüncesinde modern sinema soyut düşüncelerin ifadesindeki yetkinliği nedeniyle büyük bir potansiyel barındırırken, klasik anlatı sineması geleneği içindeki çok başarılı yönetmenlere ve filmlere rağmen bugünün dünyasında demode bir konumda yer almaktadır. Modern sinemanın en büyük gücü zamanı ifade etmekteki soyutlama yeteneğidir. Buna karşın, klasik sinema belirli bir mekâna ve belirli bir zamana özgü olma sınırlılığı taşır. Modern sinemada zihinsel süreç öne çıkarken, klasik sinemada eylemin mantığını ortaya koyan öykü anlatısı ön plandadır. "*Deleuze için modern sinema çağdaş dünyada düşüncenin en iyi temsilidir*". Onun bu düşüncesinin en büyük sebebi, modern sinemanın fiziksel olan gerçekliği zihinsel düzeyde sorgulama imkânı sağlamasıdır (Kovacs, 2016: 52-53).

Bu bağlamda düşünülürse, sinemayı diğer sanat dallarından ayıran en önemli özelliklerinden birisi zamanın kaydedilmesi ve üzerinde edimde bulunabilme imkânıdır. Buradaki zaman sadece şimdinin zamanı değil, aynı zamanda "yitirilen zamanı yeniden bulma" olanağı sunan geçmişin de zamanıdır (Savaş, 2017: 43). Deleuze'ün düşüncelerinde sinemanın bu özelliği; insan ile toplum arasında kopan ilişkininin tekrar sağlanmasına, "yaşama, imkânsıza, düşünülebilse de düşünülemeze" inandırmaya, kayıp bağları zihinsel düzeyde tekrar inşa etmeye önemli bir fırsat sunmaktadır (Kovacs, 2016: 54-55).

Ernst Fischer'in insana dair yaptığı "bireyselliğini toplumsallaştırmayı özlüyor" yorumu da bu bağlamda değerlendirilebilir. Onun *Sanatın Gerekliliği* üzerine yaptığı

çalışma, sanatın birey ve toplum arasındaki bütünlüğü sağlama rolünü açıkça ortaya koymaktadır. Sanatın görevi der Fischer, "*Her zaman insanı bütünlüğü içinde heyecanlandırmak, kendisini bir başkasının yaşamı ile bir görebilmesini, başkalarında kendisinin olabilecek yaşantıları benimsemesini sağlamaktır*" (1993: 8-14).

Deleuze'ün sinemayı oluşturan imajları zaman mefhumu ile ilişkilendirmesi, İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan yeni gerçekçilik etkisiyle mümkün olmuştur. Deleuze bu döneme kadar "hareket-imaj" kavramsallaştırması yaparken, savaşın etkisiyle değişen dünyayı ve sinemayı artık "zaman-imaj" olarak tanımlamaya başlamıştır (Baker, 2011: 161). Ulus Baker, Deleuze'ün sinema teorisinde değişen kavramsallaştırmanın nedenini, savaş sonrası yaşanan yıkımla birlikte insanın harekete dayalı değişime dair umudunu yitirmesi olarak açıklamaktadır (2011: 161).

Deleuze ve Andre Bazin, savaş sonrası ortaya çıkan gerçekçi hareketlerden oluşan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga Sineması, Üçüncü Dünya Sineması, Bağımsız Sinema gibi akım ve hareketleri "tanıklık sineması" olarak ele almaktadır (Baker, 2011: 170). Bazin için gerçekçiliğin ayırt edici özelliği "oradalık" ve "şimdilik" etkisi oluşturmasıdır (Baker, 2011: 203). Onun düşüncesinin temelleri Fransız entelijansiyası içerisinde, özellikle Sartre'da doruk noktasına ulaşan varoluşçu felsefede bulunmaktadır. Varlığın varlık olarak önceliğinin kabulü, varlığın özden önce gelmesinin fikriyatı Bazin'in sinemaya yönelik olarak geliştirdiği gerçekçi kuramı da şekillendirmektedir (Bazin, 1966: 11). Bazin'e göre sanatta bu imkânı sağlayan ilk sıçrama noktası fotoğraftır. Ona göre, "*Fotografik görüntü nesnenin kendisidir*". Zamandan soyutlanmış olarak nesne orada ve şimdiki zamandadır (Bazin, 2011: 19).

Bazin fotoğraf ve sinema arasındaki ayrımı, sinemanın fotoğraftan oluşan nesnel görüntüye zamanı eklemesi üzerinden yapar (1966: 12). Onun düşüncesinde fotoğraf ve sinema gerçekçiliği bünyesinde bulunduran sanatlar olması sebebiyle birlikte ele alınmaktadır (Bazin, 1966: 35). Bazin, sinema ve diğer sanatlar arasındaki bağı inkar etmez; fakat sinemanın anlatım olanakları açısından en yetkin sanat dalı olduğunun da önemini vurgular (1966: 19). Öyle ki, "*Sinema bir dildir*" tanımında bulunur (1966: 41) ve dil olması nedeniyle düşünceyi somuttan soyuta aktaran bir sanat olduğunu belirtir

(1966: 23). Sinemanın diğer sanat dallarıyla kurduğu ilişkiye teslim edilmemesi gerektiğinin altını çizen Bazin (2011: 111), edebiyatta beş yüz yıl kadar süren gelişimin sinemada yirmi yıl kadar kısa süre içerisinde gerçekleştiğini ifade eder (2011: 65). Bu gelişim öyle hızlı ve şiddetli etki göstermiştir ki, sinemanın en çok beslendiği kaynak olarak kabul edilen tiyatro ve edebiyat da sinemanın gelişiminden payını almıştır (Bazin, 2011: 79).

Bazin'in kuramında doğru gerçekçilik, "dünyanın somut bir şekilde ifade edilmesidir" (Bazin, 2011: 17). Fakat yine onun belirttiği üzere, "*Gerçekliğin yeniden üretimi sanat değildir*". Bunun için de "seçme ve yorumlama işleminin gerçekleşmesi gerekir" (2011: 184). Bu bağlamda Bazin, Almanya'da yükselen dışavurumcu sinemayı "yapmacık" olarak nitelendirirken, montaj kuramına yönelik olarak eleştirel yaklaşıma sahip olmasına rağmen Eisenstein'ın filmlerinde görüntünün gerçekliğine dikkat çeker. Sinemada gerçekliğin en somut hâlini ise İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımında bulur. Bunun en önemli sebebi, bu akım içerisindeki filmlerin gerçekçilik kaygısıyla estetik bir gerilemeye sebep olması değil; aksine bizzat sinema dilinde devrim yapan, sinemanın anlatım olanaklarını geliştiren filmler olmasıdır (Bazin, 2011: 205).

2.3.1.1 Siegfried Kracauer ve Sinemada Gerçekçilik

Siegfried Kracauer, Andre Bazin'in görüşlerinden yola çıkarak sinemayı gerçekçi bağlamına oturtmakta en kararlı sinema kuramcısı olmuştur. Bazin'in erken sonlanan yaşamı nedeniyle düşüncelerini sistemli bir yapıya oturtamaması, Siegfried Kracauer'in 1960 yılında yayımlanan *Film Teorisi* kitabını, gerçekçi kuram içerisindeki en kapsamlı ve sistemli kuramsal çalışma olarak öne çıkarmaktadır (Andrew, 2010: 191).

Kracauer'in sinema üzerine düşüncelerini, uzun yıllardır tanıdığı ve paylaşımda bulunduğu Walter Benjamin'den ayrı değerlendirmek mümkün değildir. İki düşünür, Benjamin'in Nazizm nedeniyle yaptığı sürgün yolculuğunun son safhalarında birlikte olma imkânı bulmuştur. Benjamin'in 1940 yılında Fransa-İspanya sınırında intihar etmesi Kracauer için de şok edici bir durum olmuştur. Kracauer'in sinema üzerine çalışmalarının en yoğun döneminin de bu dönem olduğu, bir dönem Kracauer ile birlikte aynı gazetede yazan Morgenstern'in anılarından anlaşılmaktadır. Morgenstern, Fransa

günlerinin hemen öncesindeki Benjamin ile birlikte Kracauer'i sinema üzerine yazılar yazarken gördüklerini anlatır. Benjamin, Kracauer'in sinema üzerine çalışmalar yaparken gördüğü heyecanını, "*Bize ne olacağını tahmin etmek o kadar kolay değil. Ama bir şeyden eminim: Kendini öldürmeyecek biri varsa, o da dostumuz Kracauer'dir*" sözleriyle paylaşır (Kracauer, 2015: 27-28). Benjamin'in bu düşüncesinin de ispat ettiği gibi, Kracauer için sinema üzerine yaptığı çalışmalar, Nazizm tehdidi altındaki Avrupa'da hayatına devam etmesini sağlayan unsurların başında gelmektedir. Charlie Chaplin filmlerindeki mutlu sonları yıkıcı gerçekliğin içindeki yaşama sevinci olarak nitelendirmesini de bu bağlamda kendi hayatıyla birlikte ele almak mümkündür (Kracauer, 2015: 39).

Sinemanın yaşanan zamandan, toplumsal koşullardan, içinde bulunulan fiziki çevreden ayrı değerlendirilmesinin mümkün olmadığı düşüncesi (Clarke, 2012: 17) en somut hâliyle Kracauer'in çalışmalarında görülür. Kaleme aldığı *Caligari'den Hitler'e* adlı çalışması bunun iyi bir örneğidir. 1919-1933 yılları arasındaki Weimar Almanyasını ve bunun sinemadaki karşılığını inceleyen Kracauer, dönemin Dışavurumcu Alman sinemasının "hastalıklı" yapısının Weimar ruhunu yansıttığı düşüncesine sahiptir. Ona göre, Weimar dönemi Alman sineması hem zamanın ruhunu yetkin şekilde yansıtmakta hem de yaklaşan Nazizm felaketinin habercisi olmaktadır (Kracauer, 2011). "Alman yaşamının kurumsallaşmış deliliği" olan bu dönem, Kracauer'in çalışmalarında bütün derinliğiyle birlikte ele alınmaktadır (Stam, 2014: 88).

Kracauer'in yaptığı çalışmaların ve oluşturduğu sinema kuramının temeli olan gerçekçilik kavramı, sinemaya dair yapılan bütün tartışmaların odak noktasında yer almaktadır. Çünkü film aygıtının fiziki olarak mevcut olan gerçekliği ile kayıt altına alınan hareketin mevcut olduğu gerçek dünya arasındaki ilişki, sinema ve gerçeklik arasındaki bağın tartışılmasını zorunlu hâle getirmektedir (Kolker, 2010: 17). Biçimci ve gerçekçi kuramın ayrıldığı nokta, gerçeği gerçeğin kayda alınmasıyla yakalamak ve gerçeğe fiziki gerçeğin manipülasyona uğratılmasıyla imgeler yoluyla yakınlaşılması arasındaki farkta ortaya çıkar (Clarke, 2012: 21).

Biçimci geleneğin yükseldiği Sovyetler Birliği sinemacılarının diyalektik montaj kuramı, filmleri izleyen izleyicilerin "doğru siyasi düşünceyi" oluşturmasını hedeflediği için, kameranın kayda aldığı fiziki gerçeklik üzerinde manipülasyona ve abartıya başvurur (Butler, 2011: 23). Stalin'in hâkimiyeti altında *Sosyalist gerçekçilik* hüviyetine bürünen bu yaklaşım, zaman içerisinde sinemayı toplumun alt tabakalarında bulunan kitlelerin rahat anlaması gereken propaganda aracına dönüştürür (Coşkun, 2011: 70).

Bazin tam bu noktada propaganda ve sosyalist gerçekçilik yaklaşımına dair İtalyan Yeni Gerçekçiliği örneğini verir. Onun düşüncesine göre, İkinci Dünya Savaşı sonrasında sosyalizme ilişkin olarak çekilen en gerçekçi filmler İtalya'da Yeni Gerçekçilik akımı içerisinde vuku bulmuştur. Çünkü bu filmlerde izleyicinin alması gereken mesajlar biçim üzerinden yapılan propaganda ile değil filmin kayıt altına aldığı somut gerçeğin her hâliyle mümkündür (Bazin, 2011: 174). Bazin için sinemanın geleceği, gerçekliği temsil etme gücüne bağlıdır (Kovacs, 2016: 51).

Diyalektik montajı esas olan Biçimci Rus sinemasının kuramcılarından ve en önemli yönetmenlerinden birisi olan Eisenstein için sinemanın asli unsuru ideolojik anlamı yaratan biçimdir. Biçim üzerinde "toplumsal, politik ve psikolojik tutumlar" kendisini gösterir. Ortaya çıkan bu biçim, Sovyet sinemacıların değişen Rusya özelinde dünyaya ve devrime verdiği yanıttır (Kolker, 2010: 30-42). Andre Bazin ve Kracauer'in gerçekçi yaklaşımına göre, montaja dayalı biçimin oluşturduğu imajlar "güdümleyici" bir sinema dili ortaya koyduğu için "otoriteryan" bir yapıya sahiptir (Kolker, 2010: 129-130). Oysa sinema her ne kadar ele aldığı gerçekliğin içerisinde politik birtakım durumları kayda alsa da, politik olan tarafından egemenlik altına alınması mümkün olmayan bir özgüllüğe sahiptir. Zaten toplumsal gerçeklik neyse gerçekçi filmlerde bunu görmek mümkündür; bu nedenle Bazin ve Kracauer'in düşüncelerinde aslolan her zaman ve her durumda gerçekçiliğe olan bağlılıktır (Andrew, 2010: 188).

Kracauer, gerçekçiliği somut olana yöneltir ve içerisinde somut gerçekliği taşımayan hayali dünyaya sırtını döner. Ona göre, "*Sinemanın hammaddesi her durumda görülebilir olandır*". Aynı hammadde sinemadan önce fotoğrafın da elinde bulunmaktadır. Sinemanın buradaki ayırt edici özelliği, barındırdığı teknik imkânlar

sayesinde, somut gerçeği dönüştürme işlevidir (Andrew, 2010: 193-196). Kracauer'in "yönetmenin durumlara nüfuz edebilme yeteneği" olarak ifade ettiği durum tam olarak budur (Armes, 2011: 12). Ona göre bu yetenek, "fiziksel gerçekliği" kaydederek "açığa çıkarma" ediminden ileri gelir (Kracauer, 2015: 17). Buradaki açığa çıkarma işlevi onun düşüncelerinde bir anlamda "ifşa etme" olarak öne çıkar (Kracauer, 2015: 42).

Böylece filmde izleyicinin karşılaştığı somut gerçekliğin ifşası, yarattığı duygularla birlikte izleyicide değişime neden olmaktadır. Kracauer'in temas ettiği bu değişim, kamera aracılığıyla perdeye yansıyan somut gerçeklerle ve karakterlerle özdeş olmayı talep etmez; aksine izleyicinin tanık olduğu gerçeğe, mimetik etkinin mümkün kıldığı ölçüde ayrışan bakışın izini sürer (Kracauer, 2015: 47).

Kracauer de tıpkı Bazin gibi fotografik gerçekliği temel almaktadır. Fiziksel gerçekliğin günlük yaşam deneyiminde belli belirsiz olan, silikleşen, uçup giden bütün unsurları bu gerçeklik anlayışında sinemanın hareket alanını oluşturmaktadır. Kracauer'in görüşlerine göre sinemanın fotoğraftan aldığı bu gerçeklik anlayışı tragedyalar ile uyumlu değildir. Tragedyaların belirli bir son ve düzen muhteva eden yapısı, sınırsız dünyanın somut gerçekliğini arayan sinemayı kısıtlamaktadır. "Sinemayı dünyaya yaklaşmanın bir yolu, insan varoluşunun bir tarzı olarak" ele alan Kracauer için bu sınırlandıcı etkilerin sinematik bir değeri yoktur (Kracauer, 2015: 65-68).

Kracauer'in gerçekçi kuramı için gerçeklik içinde yaşanılan fiziki gerçekliktir. Sinema, "*fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne seren eşsiz bir donanıma sahiptir*". "Hafızası olan ayna" olarak tanımladığı kamera, kaydetme ve ifşa etme işlevleriyle fiziki gerçekliği sinemada esas hâle getirmektedir. Bu noktada kamera ile mümkün olan bazı özellikler, sinemanın gerçekliğini fotoğrafın gerçekliğinden daha da üstün kılmaktadır. Tilt, pan, kaydırma hareketleri gibi kameraya ait fonksiyonlar seyirci tarafından dikkatle takip edilir ve fotoğrafla algılamanın mümkün olmadığı detaylar da izleyicinin alımlama sürecinin parçası olur. Tekniğin zaman içerisindeki gelişimiyle kameranın elde ettiği gerçeğe yakınlaşma durumu ve kurgu ile gerçeğin belirgin kılınması, sinemayı ilk dönemlerindeki gerçekliğini de aşan bir noktaya taşır. Kracauer'in bu noktada dikkat çektiği durum, biçimci eğilimin ortaya çıktığı anlarda, gerçekçiliği esas alarak bir

dengenin sağlanmasıdır. Amaç biçimlendirmeye yönelik çabayı yok etmek değil, biçimi gerçeğin hizmetine sunmaktır (Kracauer, 2015: 76-121).

Dudley Andrew, *Büyük Sinema Kuramları* adlı yapıtında Kracauer'in bu yaklaşımını şöyle açıklamaktadır:

> "*Kracauer, bu her yerde ve her zaman hazırda bulunan ikiliklerin keskinliklerini "ya/ya da" durumundan "hem/hem de" durumuna geçirmeyi önererek bulanıklaştırmaya çalışmıştır. Böylelikle yönetmen hem gerçekçi hem de biçimci olmalıdır; hem gerçekliği kaydedebilir hem de onun iç yüzünü ortaya çıkarabilir; hem gerçekliği içine almalıdır hem de yönetmenin kullandığı tekniklerle gerçekliğe nüfuz etmelidir. Ancak tüm bu durumlarda baskın olması gereken ilk terim olan gerçekçiliktir*" (2010: 200).

Kracauer, "*Film kamerası, aşina olduğumuz nesneleri parçalarına ayırıp bu parçalar arasındaki evvelce görünmez karşılıklı ilişkileri -genelde sadece etrafında hareket ederek- görüş alanımıza sokar*" yorumunda bulunur (2015: 141). Fark edilmeyen bu nesnelerin sebebi bakıştan yoksun olmalarıdır. Günlük hayatta olumsuz olarak değerlendirilen nesneler, durumlar görmenin ötesine itilir; fakat kameranın ifşa ettiği fiziksel gerçekliğin içinde böyle bir engelleme mümkün değildir. Günlük hayatın bakışında görülmeyen nesneler de sinemanın gösterdiği somut gerçeğin parçası olur. Şok edici, uyarıcı, travmatik nesneler ve durumlar izleyicinin karşısına çıkar (Kracauer, 2015: 142-144).

Roy Armes'ın *Sinema ve Gerçeklik* kitabında belirttiği gibi, "*Eğer olayların kendisi başlı başına bir dram hâline gelmişse, yönetmenin bunları dürüstçe ve doğrudan kaydetmesi yeterlidir*". Ona göre, en gerçekçi filmlerin Rusya'da devrim sonrasında ve İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'sında görülmesi bu anlamda tesadüf değildir (2011: 20). Kracauer'in düşüncesine göre, olguları temel alan sinema dünyanın tamamını açıklamakta yeterli olmaz. Bu noktada insanın gerçekliğini erek olarak kabul eden öyküler gerçekçi sinema estetiğinde önem kazanır (Andrew, 2010: 207-208).

Kracauer toplumsal felaketler, soykırımlar, savaşlar, şiddet olayları, terör faaliyetleri, tecavüz ve ölüm gibi bilinçte şok etkisi yaratan olayları yaşayanların bir kenara, tanık olanların bile gördüklerini anlatmasının çok zor olduğunu söyler. Toplumun içinden doğan ve dünyanın bir parçası olan bu travmatik olaylar, fiziksel gerçekliğin tezahürü durumundaki sinemanın konuları arasında yer almaktadır. Hatta yine Kracauer'in yorumuna göre, gerçekçi sinema böyle konuları işlemek için en yetkin araçtır. Bu düşüncesini doğrulmak için sinema tarihinin başlangıcından itibaren örnekler sunar (2015: 146).

Kracauer, "*Sinema antik zamanların gladyatör dövüşlerini taklit veya devam ettirmekten ibaret değildir*" tespitinde bulunur. Bu ifadesi sinemanın ele aldığı şiddet temsilinin sinematik yaklaşıma uygun olması konusunda koşul belirtir. Bu noktada sinematik olanı belirlerken, yalnızca görünenin gerçekçiliğini değil, seyirci ile kurulan ilişkide amaçlanan düşünceyi de şekillendirir. Sinemanın bu noktadaki görevi, "alt üst olan tanığı bilinçli bir gözlemciye dönüştürmek" ve "iç çalkantıların içinde boğulup giden şeyi görünür kılmaktır". Bunu yaparken sinemanın her türlü kısıtlamaya karşı özgür bırakılmasını savunur (2015: 147).

Burada önem verilmesi gereken nokta, sinemanın temel özelliklerinin sahnelenen öyküye kurban edilmemesidir (Kracauer, 2015: 151). Kracauer, yönetmenlerin tarihsel konulara ya da gerçeğin ötesindeki durumlara yöneldiğinde, sinematik görüntünün en temel unsurlarına ters düşme riski taşıdığını belirtir. Bu nedenle fiziksel gerçekliğin korunması ve yansıtılması en önemli kaygı olarak varlığını sürdürmelidir. Gerçekliğin en fazla tehlikeye düştüğü durumlardan birisi, tarihsel filmlerde ortaya çıkar. Tarihin belli bir safhasının temsili ve yansıtılması, bugünün imkânları doğrultusunda teatral görüntüyü kaçınılmaz duruma getirmektedir. Dönemin sahnelenmesinin zorluğunun yanı sıra, belirli bir zaman dilimini konu edinmesinden dolayı bu filmler sonluluk barındırmaktadır. Bu durum sonucunda da seyirci izlediği sonlu zaman diliminin içerisinde kendisini sıkışmış olarak hisseder. "*Tarihsel filmler sonsuzluk kavramını imkânsızlaştırırlar; çünkü diriltmeye çalıştıkları geçmiş artık mevcut değildir*" (Kracauer, 2015: 171-172).

Bugünün imkânları ile geçmişi birebir gerçekliği içerisinde yansıtmanın mümkün olmaması, sinemayı farklı arayışlar içerisine sokar. Kracauer bu bağlamda Dreyer'i örnek verir ve onun tarihsel gerçekliği kamera gerçekliği ile aradığını söyler (2015: 175). Sonuç olarak Kracauer; savaş, soykırım, toplumsal şiddet gibi olayların anlatıldığı travma anlatılarını ve tarihsel filmleri sahih gerçekçilik için reddetmez, dikkat edilmesi gerekenlerin altını çizer. Biçime karşı gerçekliği savunur, bugünün fiziki gerçekliğini geçmişe dönüştürürken teatral olandan uzak durulmasını koşullandırır. Gerçeğin kamera gerçekliği ile aranmasını, tanığın iyi bir gözlemci hâline getirilmesinin sinematik araçlarla mümkün kılınmasının önemini gerçekçi sinemanın yörüngesinden ayrılmamak adına ortaya koyar (2015).

2.3.3 Sinemada Savaş ve Toplumsal Travma Anlatıları

Filmin hikâyesinin anlatılma yöntemi olan anlatı, yönetmenin bakış açısı ve filmin biçemine göre farklılık gösterir (Ryan ve Lenos, 2014: 25). "*Tüm filmler tarihsel, politik, kültürel, psikolojik, toplumsal ve ekonomik anlamlar taşırlar ve yapıldıkları dünyaya pek çok yolla göndermede bulunurlar*". Bu göndermeler arasında oluşan farklılıklar, anlatıları inşa eden yönetmenin bakış açısına göre şekillenmektedir (Ryan ve Lenos, 2014: 7).

Savaş, soykırım gibi toplumsal travma yaratan ve toplumun tamamını ilgilendiren olaylar sanatın bütün dallarına yansıdığı gibi sinema üzerinde de etkisini göstermektedir. Toplumsal olayların sanat üzerinde şekillendirici etkisinin olmasının en büyük sebebi, o toplumdaki bireylerin yaşanan acıları ve travmaları anlamlandırma ihtiyacı taşımasıdır. Bu anlamlandırma süreci, söz konusu toplumun nesnel gerçekliğine göre şekillenebileceği gibi, yönetmenin bakış açısıyla birlikte öznel bir karaktere de bürünebilir (Velioğlu, 2017: 8-9).

Bu noktada anlamın belirleyiciliğinde tek etken yönetmenin dünya görüşü, bakış açısı değil; aynı zamanda filmleri izleyen seyircinin yani filmin içinden çıktığı toplumun üyelerinin filme ve filmin anlamlandırma sürecine olan yaklaşımıdır (Savaş, 2017: 139). *Zerkalo (*Ayna, Tarkovski, 1975) filmini izleyen bir izleyicinin filmin yönetmeni olan Andrey Tarkovski'ye yazdığı, "*Bir kez olsun, aynı şeyleri hissetmeyi başarabilen iki*

insan birbirini hep anlayacaktır" sözünün bağlamının da ortaya koyduğu gibi, filmler insanların birbirlerini anlayabilmesi ve ortak hissiyata ulaşabilmesi için gereken zemini hazırlar. Anlamlandırma ve empatinin oluşumu yalnızca filmin yönetmenini kapsayan bir süreç değildir. Seyircinin filme olan hissiyatı, yaklaşımı filmin anlamını da belirlemektedir. Nitekim yine aynı film için Tarkovski'ye gelen izleyici mektupları arasında filme olan yorumlar arasındaki keskin farklılıklar da bu durumu ortaya koymaktadır (Tarkovski, 2008).

Tarkovski için anlamlandırma sürecinde belirleyici olan unsurlar, "dünya görüşü, etik ve düşünsel amaçlardır". Sanatçının hayatla olan temasında etik kaygıdan yoksun olması Tarkovski'nin uygun bulduğu bir durum değildir. Ona göre, sanatçı etik kaygıyla birlikte hareket ettiğinde "eğer hayatı seviyorsa, onu tanımak, değiştirmek ve daha iyi olması için katkıda bulunmak zorunluluğunu da içinde duyacaktır" (2008: 15). Ernst Fischer'in sanatçıya verdiği görev de aslında bundan farklı değildir. Ona göre sanatçı, yaşanan dünyanın somut ya da soyut meselelerine dair toplumun anlam arayışına cevap veren, sadece gerçekliği aramakla yetinmeyip buna biçim verme çabası da gösteren bir duyarlılığa sahip olmalıdır (Fischer, 1993: 40-44).

Krzysztof Kieslowski'yi şiddetin toplumsal bağlamını tartışmaya açtığı *Krotki Film Oz Zabijaniu* (Öldürme Üzerine Kısa Bir Film, 1988) adlı filmi çekmeye iten motivasyon da buradaki etik ve duyarlılık bağlamında değerlendirilmelidir. Kieslowski filmi çekmekteki amacını şöyle açıklamaktadır: "*Bu filmi çekmek istememin nedeni bütün bu olanların benim adıma yapıldığını düşünmem, çünkü ben bu toplumun bir üyesiyim, bu ülkenin vatandaşıyım ve bu ülkede birisi, bir başkasının boynuna ipi geçirip ayağının altındaki tabureye tekme atarsa, bunu benim adıma da yapıyor demektir. Ve ben böyle bir şeyi istemem*" (1997: 177). Tarkovski ve Kieslowski örneklerinden de görülebileceği gibi, yönetmenin etik duyarlılığı ve hakikat arayışı mutlaka filmdeki içeriğe ve biçeme yansımaktadır. Hakikat arayışı ve etik tartışmaların bağlamı ise "zamanın ruhu" ile ilişkilendirilmeye açıktır. Bu durum filmlerin toplumsal yönlerine işaret etmektedir (Kılınç, 2015: 9).

Hakikatin peşinde olan ve zamanın ruhunu arayan yönetmen için Fischer'in altını çizdiği şekilde gerçekliğe "biçim verme" misyonu, gerçekçilikle ilgili tartışmaları tekrar ortaya çıkarır. Marksist sanat-estetik kuramcısı György Lukacs'a göre, "*Estetik yansıtma hiçbir zaman dolaysız varolan gerçekliğin salt yeniden yaratılması olamaz. Estetik biçimde yansıtılan nesne karşısında olumlu ya da olumsuz tutum alış öğesi vardır*" (Lukacs, 1978: 192). Kracauer'in gerçekçi sinema kuramı, saf gerçekçiliğin peşinde olsa bile, Lukacs'ın ortaya koyduğu sanatçının tutum alışının gerçekçiliğe olan katkısını inkâr etmez. Onun için önemli olan, bu tutum alış hâlinin somut gerçekçilik ile olan mutlak bağının, sinemanın kendine has yetkinliğiyle ortaya koyulması gerekliliğidir (2015).

Douglas Kellner, Hollywood sineması ile Amerika Birleşik Devletleri politikaları arasındaki ilişkiyi irdelediği *Sinema Savaşları* kitabında, filmlerin birer "toplumsal göstergeler" olduğunu ifade etmektedir. Bu göstergeler izleyiciye çeşitli bakış açıları ve deneyimler sunar. Böylece izleyici, deneyimlediği filmle birlikte havsalasında gelişmeye ve yaşadığı çağa, topluma dair eleştirel bakışa sahip olabilir. Filmler kendi çağının ekonomik, politik, kültürel ve sosyolojik unsurlarını yansıtarak, toplumsal sorunların görünürlüğünü ve tartışılabilirliğini sağlamaktadır. Bu durum filmin gerçekle ve gerçekçilikle olan ilişkisiyle doğrudan ilişkilidir (Kellner, 2013: 16-35).

Filmi izleyen seyirciyi "katılımcı" ve "tanık" olarak etkin bir konuma taşıyan düşünce (Mencütekin, 2014: 75) doğrultusunda film, izleyicisinden harekete geçmesini talep eder. Görüntülerin izleyici tarafından anlamlandırılması, toplumların kültürel düzeyleriyle yakından ilişkilidir. Eisenstein'ın *Stachka* (Grev, 1925) filminde kullandığı diyalektik montajla yaratmak istediği alegorik anlatımın, büyük Rus kentlerinin aksine kırsalda anlaşılamaması bunun önemli bir örneğidir (Ferro, 2017: 21).

Filmlerin toplumsal içeriğine ve bu filmleri izleyen izleyiciler arasındaki ilişkiye geri dönersek, Pascal Bonitzer'in *Amarcord* (Federico Fellini, 1973) filmini izleyen izleyiciye verdiği, "haz duyarken aynı zamanda eleştirmek durumundadır" misyonu önemlidir. Bonitzer, bu ifadesiyle filmdeki Bahtinvari "karnaval" havasına rağmen içeriğinden çıkarılması gereken politik dersler olduğunu vurgular (Bonitzer, 1995: 101-

103). Onat Kutlar'ın bütün filmlerin politik olduğuna dair görüşü de Bonitzer'in *Amarcord* filmi eleştirisiyle birlikte değerlendirilebilir. Kutlar, apolitik gibi görünen filmlerin bile en temelde politik filmler olduğunu söyler. Çünkü ona göre, bir film apolitik olduğu zaman da politik sonuçlara gebe olur. Bu anlamda toplumsal unsurlardan tamamen sıyrılmış bir film çekmek pek mümkün değildir (2010: 133-134).

Nigar Pösteki, sinemanın, "yaşanılan anı tarih hâline getirme ve toplumsal belleği güçlendirmede en önemli araçlardan biri" hâline geldiğini söylemektedir.[29] Uluç ve Yılmaz'a göre de, "*Filmler, geçmişle hesaplaşma ve bellek tazeleme konusunda sık başvurulan araçlardır*" (2008: 109). Nitekim Sönmez, Sancar'dan ödünç aldığı "geçmişle hesaplaşma" ve "yüzleşme" kavramlarının ışığında incelediği filmleri "geçmişle hesaplaşma filmleri" olarak kategorize eder (2012: 6). Ricoeur, yönetmenler için "anlatıcı ve yargıç" sıfatlarını kullanır. Bu bakış açısına göre geçmişe dair anlatılar ortaya koymak aynı zamanda geçmişi yargılamaktır (2012: 495).

Sinema ve Tarih kitabının yazarı Marc Ferro'ya göre, sinema tarih bilinci ile hareket ettiğinde resmi tarihin karşısında bir karşı-tarih oluşturma gücüne sahiptir (2017: 12). Ferro, bu düşüncesini şöyle açıklamaktadır:

> "*Film, devlet adamlarının ve düşünürlerin nesiller boyunca iyi bir dengeyle düzenlemeyi başarabildiğinin yapısını bozabiliyor. Her kurumun ve her bireyin toplum karşısında gösterdiği çifte görüntüyü yıkabiliyor. Kamera, bunların asıl işleyişini açığa vuruyor, her birinin göstermek istemedikleri hakkında daha kesin konuşuyor. Sırları gün yüzüne çıkarıp, bir toplumun ters yüzünü ve dil sürçmelerini ortaya koyuyor*" (2017: 30).

Ağırlıklı olarak görme ve işitme duyularını harekete geçiren sinema perdesi, bilinç aracılığıyla "düşünsel ve duygusal" olarak bellek üzerinde iz bırakır (Adanır, 2003: 80-81). Hatta bu sürece yalnızca bilinç değil, bilinçdışı da eşlik eder ve "sinemayla birlikte bilinçdışının büyük gece ayini başlar" (Perriault, 2016: 63). Ferro'nun bir toplumun dil

[29] https://www.academia.edu/3633143/_Sinema_Salonlarinin_Donusumunde_Bellek_ve_Mekan_iliskisi_ erişim tarihi: 30.05.2020

sürçmeleri şeklinde açıkladığı unsurları da böylece hem bilinç hem bilinçdışı düzeyinde sinema perdesiyle birlikte ifşa olur. Yaşamın hızı içerisinde gözden kaçırılan, ihmal edilen, görmezden gelinen her şey sinema perdesinde açığa çıkar. Sinema sahip olduğu gerçekçilik imkânlarıyla, toplumsal olanı diğer bütün sanat dallarından daha fazla içeriğinde barındırır. Bazin'in, sinemanın toplumsal bağlamından ayrı düşünülemeyeceği yorumu da bunu doğrulamaktadır (Andrew, 2010: 269-274).

Sinemanın toplumsal bağlamı, yeni biçimlerin ve akımların oluşmasında doğrudan etkilidir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının kuramcılarından ve senaristlerinden Cesare Zavattini, yeni gerçekçiliği kendisine üslup olarak edinen yönetmenlerin amacının toplumsal gerçekliği yansıtarak birer gerçeklik anıtları dikmek olduğunu söyler (Clarke, 2012: 47).

Roberto Rosselini'nin *Roma Citta Aperta* (Roma Açık Şehir, 1945) filmi, bu üslup arayışının en sahih örneğidir. İkinci Dünya Savaşı'nın bitiş evresinde, Nazi işgalinin sürdüğü günlerde ve yıkıntıların arasında çekilen filmin gerçekçi üslubunu ve içeriğini, toplumsal bağlamından ayrı değerlendirmek mümkün değildir. Savaş travmasını anlatmakta en başarılı örneklerden birisi kabul edilen bu film, hemen hemen hiç çatışma sahnesi barındırmamasına karşın, savaşın sebep olduğu travmatik yıkımı anlatmadaki başarısıyla, sinemada savaş ve toplumsal travma temsili denildiğinde akla ilk gelen filmlerden birisidir. Truffaut'nun en başarılı savaş filmleri arasında gösterdiği *Germania Anno Zero* (Almanya Sıfır Yılı, Roberto Rosselini, 1947) filmi de yine aynı biçem ve içeriğin temsilcisi durumundadır (Clarke, 2012: 49-50).

Truffaut'nun savaş ve toplumsal travma konulu filmler arasında favorilerinden birisi olarak gösterdiği diğer film, *Nuit et Brouillard* (Gece ve Sis, Alain Resnais, 1956) de gerçekçilik ışığındaki yeni biçem arayışıyla sinema tarihinin önemli filmleri arasındadır. Bu filmde, toplama kamplarına dair fotoğrafların, tarihi gerçeklerin belgesel gerçekliği içerisinde filmin çekildiği yıla taşınması, Resnais için unutmanın önüne geçme fırsatı veren bir imkâna dönüşür. Perdede Auschwitz kampının 1956 yılındaki görüntüleri ile Nazi kontrolünde faal olarak kullanıldığı günlerdeki travmatik görüntüleri birlikte dış ses aracılığıyla verilir. Dış seste Resnais neden unutulmaması gerektiğinin

altını çizer (Armes, 2011: 231). Alain Resnais geçmişe ait toplumsal gerçekleri bugünün gözüyle anlatır. Zamanda ileri-geri hareket etmesinin sebebi, geçmişle bugün arasındaki bağı kurmak ve böylece unutmaya karşı bir set çekmektir. Bunu görüntülerin travmatik etkisiyle, saf gerçekçilik üslubuyla başarır (Savaş, 2017: 156-157). Film geçmişle hesaplaşma içine girerek, yaşananların suçlusunun kim olduğunu sorar. İzleyici için sorumluluktan kaçmanın ve görmezden gelmenin mümkün olmadığı bir durum ortaya çıkar. *Hiroshima Mon Amour* (Hiroşima Sevgilim, Alain Resnais, 1959) filmi de yine bellek, unutma ve hatırlama meseleleri üzerinden bir başka büyük toplumsal travma olan Hiroşima gerçeğini aktarır (Biryıldız, 2000: 95-96).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında zirveye çıkan gerçekçilik ve üslup arayışları, sinemanın gelişimiyle toplumsal bağlamı arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır (Stam, 2014: 83-84). 60'lı ve 70'li yıllarda dünyanın dört bir tarafında; Avrupa'da, Güney Amerika'da, Hindistan'da, Amerika'da görülen gerçekçi sinema akımları ve hareketleriyle sinema ve toplumsal gerçeklik arasındaki bağların daha da sıkı örüldüğü bilinmektedir. Sinemanın toplumsal rolünün, toplumla ilişkisinin büyük önem kazandığı bu akım ve hareketler, sinemayı bugün de etkisi altında tutmaya, toplum-sinema arasındaki ilişkiyi sürdürmeye devam etmektedir (Stam, 2014: 143).

2.3.4 Yugoslavya ve Sinema: Partizan Filmleri, Kara Dalga Akımı, Prag Okulu

1 Mayıs 1947'de başlayan, büyük Belgrad film stüdyoları ve platolarının yapım sürecinin sonunda, 1951 yılında Yugoslavya yedi büyük modern film stüdyosuna kavuşmuştur. Yugoslav sinemasının başlangıç yıllarının ana üssü olarak kabul edilen Avala Film, görkemli stüdyoları ve sahip olduğu teknik imkânlarla kendi döneminde Avrupa'nın en büyük film stüdyolarından birisi hâline gelmiştir. Yugoslavya hükümeti bizzat Tito'nun aldığı karar sonucunda Avala Film'i merkez stüdyo olarak belirlemiştir (Turajlic, 2010).

Yugoslavya'da çekilen ilk film, Sovyetler Birliği'nden Mosfilm ile yapılan iş birliği sonucunda gerçekleşmiştir. Stüdyo dışında Belgrad'ın merkezinde de çekimleri olan filmde yer alan bir sahnede Stalin'in posterinin Tito'nun posterinden büyük olması,

tam o yıllarda cereyan eden Sovyetler Birliği ve Yugoslavya arasındaki gerilimi alevlendirmiştir. Bu film sahnesi, Tito'nun Sovyetler Birliği ile bağları kopardığı sürece giden yolda önemli bir kırılma anı olmuştur. Yaşanan kopuş sonrasında, Yugoslavya'daki film üretimi ve filmlerin içeriği de değişime uğramıştır. Filmlerde Stalin'in posterleri indirilmeye başlanmış, Titoizm yüceltilmiştir. Sinemada Sovyetler Birliği ile olan gerilimin en somut sonucu da Sovyet filmlerinin Yugoslavya'daki dağıtımının durdurulması olmuştur. Böylece ülkeye Hollywood başta olmak üzere Batı'dan büyük bir film ithali başlamıştır (Turajlic, 2010).

1962 yılında Avala Film'in başına geçen Ratko Drazeviç, Avrupalı ve Amerikalı film şirketleriyle yaptığı ortaklık anlaşmaları sonucunda, Avala Film'in kârlılık esaslı olarak hareket eden profesyonel bir film şirketi olmasını sağlamıştır. Böylece Yugoslavya için sinema, gelir getiren bir endüstri hâline gelmiştir. Bu ortaklık anlaşmaları ile çekilen filmler, Yugoslavya ve Yugoslavya sinemasının dünyaya entegrasyonu konusunda önemli katkılar sağlamıştır. Avrupa'nın en önde gelen stüdyolarından birisine sahip olan Yugoslavya, dünyanın her yerinden film çekmek için gelen sinemacıları ağırlamış ve ülke sinemasının tanıtımı için uluslararası gösterim olanaklarına kavuşmuştur. Orson Welles, Alfred Hitchcock, Kirk Douglas, Anthony Hopkins, Alain Delon, Anthony Quinn, Sophia Loren, Dawn Adams, Giuseppe De Santis gibi ünlü yönetmenler ve oyuncular Yugoslavya'ya film çekmek ve ortak yapımlarda yer almak için gelmiş, böylece dünyanın ilgisini Yugoslavya'ya çekmişlerdir. Bu ünlü isimlerin sağladığı reklamın yanı sıra, sinema aracılığıyla ülkeye giren maddi gelirin Yugoslav ekonomisine katkısı çok fazla olmuştur (Turajlic, 2010).

Bu döneme damgasını vuran filmler, tematik hâle gelen Partizan filmleridir. İkinci Dünya Savaşı'nda Yugoslavya'nın işgalini, yaşanan iç savaşı ve Tito'nun önderlik ettiği Partizan hareketinin kurtuluş mücadelesini anlatan filmler yurt içinde ve yurt dışında birçok festivalde yarışmış, önemli ödüller almıştır. Bunların en bilineni *Bitka ne Neretvi* (Neretva Köprüsü, Veljko Bulajiç, 1969) adlı filmdir. İngilizce dışında konuşulan diller arasında çekilmiş en pahalı filmlerden birisi olan *Bitka Na Neretvi* filmi için çekim ve

post-prodüksiyon için ayrılan süre yaklaşık olarak 18 ay olmuştur.[30] Filmde üç bin civarında Yugoslav Ordusu mensubu asker görev almıştır. Büyük bir askeri birliğin, ordu mühimmatının, uçakların ve tankların kullanıldığı film için Jablanica yakınlarında yer alan köprü, filmin gerçekliğine uygun olması açısından tarihi olaydaki gibi patlatılarak yıkılmıştır.[31]

Bitka ne Neretvi için Tito'nun talimatıyla, Yugoslavya devlet bütçesinden 400 Milyon Dinar ayrılmış ve oluşturulan büyük bütçeyle yerli ve yabancı çok önemli yıldızlar filmin oyuncu kadrosuna dahil edilmiştir (Turajlic, 2010). Orson Welles, Yul Brynner, Hardy Krüger, Franco Nero, Sylva Koscina, Curd Jürgens, Milena Draviç, Sergey Bondarçuk, Velimir Bata Zivojinoviç bu oyuncuların en önemlileridir.[32] Filmi üçü Yugoslavya'dan olmak üzere, toplam yedi film şirketi finanse etmiştir.[33] Böylece ortaya çıkan büyük bütçeyle, Yugoslavya tarihinin en pahalı filmi ünvanı da *Bitka ne Neretvi*'ye ait olmuştur.[34]

Film 1969 Oscar ödüllerine aday olmuş ve kazandığı itibarla Avrupa'nın tamamında gösterim imkânı bulmuştur. Ayrıca filmin afişi Pablo Picasso tarafından hazırlanmıştır. Bu onun Luis Bunuel'e yaptığı afişten sonraki ilk ve son film afişi olmuştur (Turajlic, 2010). Film eleştirmeni Miroljub Stojanoviç'e göre, filmin çekildiği dönemde Avrupa'da bir benzerini görmek mümkün değildir. *Cinema Komunisto* (2010) belgeselinin yönetmeni Mila Turajliç de filmin "Partizan filmi" şeklinde ele alınarak

[30] https://noizz.rs/kultura/kako-je-pablo-pikaso-napravio-plakat-za-bitku-na-neretvi-za-12-flasa-vina/dv2l64j erişim tarihi: 01.06.2020

[31] https://www.bljesak.info/kultura/film-tv/bulajiceva-neretva-danas-bi-kostala-100-milijuna-dolara/230688 erişim tarihi: 01.06.2020

[32] https://www.imdb.com/title/tt0064091/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm erişim tarihi: 01.06.2020

[33] https://folk.uib.no/smkgg/midi/soundtrackweb/herrmann/articles/reviews/battleofneretva001/ erişim tarihi: 01.06.2020

[34] http://zgodovina.si/bitka-na-neretvi/ erişim tarihi: 01.06.2020

propaganda filmleri arasında gösterilip değersizleştirilmesine karşı, *Bitka na Neretvi*'nin tarihsel bir anıt ve çok önemli bir savaş filmi olduğunu vurgular.[35]

Bitka na Neretvi filminin elde ettiği başarı Tito'yu heveslendirmiş ve ısrarlar üzerine kendisini konu alan bir filmin yapımına izin vermiştir. Bu film Yugoslavya'nın işgaline karşı yürütülen Partizan savaşlarının en önemlisi olan, Tito'nun yaralandığı ünlü Sutjeska Savaşı'nın konu edinildiği *Sutjeska* (Stipe Deliç, 1973) filmidir. Tito tarafından kendisini canlandırmak üzere seçilen Richard Burton, film süreci boyunca Tito ile yakın hareket etmiş ve onu gözlemleme fırsatı bulmuştur. Çekimler boyunca Tito, anılarıyla senaryoya ve filme yardımcı olmuş, oyuncularla sürekli temas hâlinde bulunmuştur (Turajlic, 2010).

Bu filmlerin elde ettiği başarılar, Partizan filmlerine olan ilgiyi daha da arttırmış ve Yugoslavya'da Partizan filmleri furyası ortaya çıkmıştır. *Valter Brani Sarajevo (Hajrudin Krvavaç, 1972), Kozara (Veljko Bulajiç, 1962), Ujiçka Republika (Zivorad 'Zika' Mitroviç, 1974), Partizanska Eskadrila (Hajrudin Krvavaç, 1979), Boşko Buha (Branko Bauer, 1978)* tematik Partizan filmlerinin bazılarıdır.[36] Partizan filmleri, çoğunlukla devlet tarafından finanse edilmiş, bütçedeki eksiklikler işçilerin özyönetimine dayalı olan sistemde, doğrudan işçilerin örgütlendiği sendikaların desteğiyle giderilmiştir. Çekilen bu filmler Tito'nun görüşleri dahilinde çekilmiş, senaryo ve çekim sürecinde önerilerine başvurulmuştur (Turajlic, 2010).

Tito, izlediği bir Partizan filmiyle ilgili yaptığı eleştiride, filmin iyi niyetli olmasına rağmen tek boyutlu olduğu için gerçeğe uygun olmadığını ifade etmektedir.[37] Buradan da anlaşılabileceği gibi bu dönemin filmleri, her ne kadar propaganda özelliğiyle ön plana çıksa da, sinematik kaygıların ve gerçekçiliğin de göreceli olarak ön planda tutulduğu filmlerdir. Partizan filmlerinin ikonik oyuncusu Velimir Bata

[35] https://www.danas.rs/bbc-news-serbian/bitka-na-neretvi-50-godina-od-filma-koji-je-doveo-holivud-u-sfrj/ erişim tarihi: 01.06.2020

[36] https://www.danas.rs/bbc-news-serbian/bitka-na-neretvi-50-godina-od-filma-koji-je-doveo-holivud-u-sfrj/ erişim tarihi: 01.06.2020

[37] https://www.kulturpunkt.hr/content/da-se-sve-ne-zaboravi erişim tarihi: 01.06.2020

Zivojinoviç, Partizan temalı savaş filmlerinin halkın özgürlüğünü ve kurtuluşunu anlatmak için yapıldığını, bu amaç doğrultusunda filmlerde yer yer abartıya başvurulduğunu açıkça ifade etmektedir (Turajlic, 2010). Aleksandar Jankoviç, Partizan filmleri furyasının ortaya çıkma sebebinin, Yugoslavya hükümetinin bütün Yugoslav halklarını kazanılan ulusal kurtuluş hikâyesi etrafında birleştirme kaygısı olduğunu işaret etmektedir.[38]

Tito'nun 32 yıl boyunca özel olarak film makinistliğini üstlenen Leka Konstantinoviç'in tuttuğu listeye göre, 1949-1980 yılları arasında Tito'nun izlediği toplam film sayısı 8801'dir.[39] Buradan da anlaşılabileceği gibi, Tito'nun büyük bir sinema hayranı olduğu, bu yüzden de sinemaya devlet tarafından büyük bir destek verildiği bilinmektedir. Sadece tarihi ve savaş filmleri değil, Hollywood yapımı filmler de Tito'nun sevdiği filmler arasındadır. Kirk Douglas, John Wayne gibi oyunculara ve özellikle Western türüne olan sevgisi ona yakın olanlar tarafından dillendirilmektedir.[40]

Bu dönemde her ne kadar Partizan temalı filmlerle öne çıksa da, Yugoslav sinemasının altın çağı olarak tanımlanan Kara Dalga (Crni Talas) dönemi Yugoslavya'ya damga vurmuştur.[41] 60'lı yılların sonlarında, özellikle 70'lerde esmeye başlayan özgürlük rüzgarının, Yugoslavya'daki demokratikleşme ortamının sinemadaki yansıması olarak kabul edilen Kara Dalga döneminin kökleri Yeni Film olarak tanımlanan dönemde filizlenmektedir. Yeni Film ekolündeki yönetmenlerin zaman içerisinde üslup arayışlarının sonucunda, filmlerin hem biçemi hem de içeriği değişerek daha özgür ve kişisel bir sinemanın yolu açılmıştır (Karamuço, 2011).

Kara Dalga yönetmenleri arasında Zivojin Pavloviç, Miça Popoviç, Purişa Djordjeviç, Zelimir Zilnik, Aleksandar Petroviç, Duşan Makavejev ve Lazar Stojanoviç

[38] https://www.danas.rs/bbc-news-serbian/bitka-na-neretvi-50-godina-od-filma-koji-je-doveo-holivud-u-sfrj/ erişim tarihi: 01.06.2020

[39] https://www.dw.com/bs/i-tito-je-volio-filmove/a-14834203 erişim tarihi: 01.06.2020

[40] https://www.telegraf.rs/vesti/1308409-koju-glumicu-je-tito-hteo-da-vidi-pred-smrt-josip-broz-je-trazio-da-mu-puste-jedan-film-pre-nego-sto-su-mu-amputirali-nogu erişim tarihi: 01.06.2020

[41] http://fipresci.org/report/symposium-on-the-yugoslav-black-wave-1963-73/ erişim tarihi: 01.06.2020

gibi dönemi derinden etkileyen önemli yönetmenler vardır.[42] Bu dönemin kökleri Tito ve Stalin arasında yaşanan kopuşla birlikte, Yugoslavya'nın Sovyetler Birliği sanatından uzaklaşarak kendi sinema dilini oluşturma sürecinde yatmaktadır. Bu sürecin sonunda yönetmenlerin katı sosyalist gerçekçilikten uzaklaşarak, modern sinemaya ve avangart döneme öykünmesi, Kara Dalga adı verilen dönemin ortaya çıkmasını sağlamıştır.[43] Bu döneme eleştirel bir yaklaşımla birlikte Kara Dalga ismini veren dönemin Yugoslav politikacıları, filmler ve yönetmenler üzerinde zaman içerisinde büyük bir baskı oluşturmuş ve yönetmenlerin birçoğunun ülke dışına gitmesine sebep olan süreç başlamıştır.[44]

Yeni Film olarak başlayan akım, ilk defa 1969 yılında Yugoslav Komünist Partisi'nin resmi yayın organı olan Borba Gazetesinde yayımlanan bir yazıda Kara Dalga olarak tanımlanmıştır. Yayımlanan bu yazıda, Kara Dalga anlamına gelen *Crni Talas* ifadesi, filmlerin Yugoslav toplumunu olumsuz şekilde tasvir ettiği; Yugoslavların dejenere olmuş, karamsar, yabancılaşmış olduğu düşüncesini empoze ettiği iddiasıyla eleştirel bir kullanıma sahiptir (Beard, 2019: 95-96).

Ivana Stojanov'a göre Kara Dalga akımı, döneme hâkim olan Partizan filmlerine ve sosyalist gerçekçiliğe büyük bir tepki olarak gelişmiştir. Bu durum sonucunda da Yugoslavya yönetiminde, filmlerin Yugoslavya idealine ve sosyalist sisteme karşı çekildiği düşüncesi hasıl olmuştur. Stojanov bu noktada, Kara Dalga filmlerinin sosyalizm ya da Yugoslavya aleyhinde bir düşünceye sahip olmadığı, filmlerin Yugoslav toplumunun bir eleştirisi olarak okunması gerektiğini söylemektedir.[45] Sanja Vasiç'e göre, Yugoslavya'daki özgürlükçü ortamdan yararlanarak filizlenen Kara Dalga akımı,

[42] https://kultivisise.rs/crni-talas-filmovi/ erişim tarihi: 01.06.2020

[43] https://www.calvertjournal.com/articles/show/9128/yugoslavias-black-wave-cinema-from-socialist-realism-to-sexual-revolution erişim tarihi: 01.06.2020

[44] https://www.danas.rs/nedelja/crni-talas-i-praski-djaci/ erişim tarihi: 01.06.2020

[45] https://noizz.rs/kultura/crni-talas-za-pocetnike/ddsrjpg erişim tarihi: 01.06.2020

zamanla eleştirilerini çok sert bir söyleme taşıdığı için kaçınılmaz olarak sansürden payını almıştır.[46]

Kara Dalga'nın önemli yönetmeni Zelimir Zilnik'e göre, akımın sonlarına tekabül eden dönemde çekilen filmler üzerinde yoğun bir baskı ve sansür ortamı vardır. Öyle ki, Tito'nun izlediği bir filmde sıkılması bile sansür sebebi olmaya başlamıştır.[47] Kara Dalga akımındaki filmlerin yapımcısı olan Novi Sad merkezli Neoplanta Film Şirketinin verilerine göre, bu akım içerisinde çekilen 120 filmden sadece bir film resmi olarak yasaklanmıştır (Karamuço, 2011: 135). Bu film, Pavloviç'in Bapaç ve Rakonjaç ile birlikte çektiği *Grad* (1963) adlı filmdir. Film Belgrad'ın kenar mahallelerinde yaşanan hayatı klostrofobik ve melankolik bir üslupla anlatmaktadır. Filmin gerçekçilik anlayışı, içerisinde açık bir politik eleştiri bulunmamasına karşın Yugoslavya yönetimi tarafından sakıncalı bulunmuş ve film farklı bir Yugoslavya gerçeği çizdiği gerekçesiyle resmi olarak yasaklanmıştır.[48]

Grad filminde de bariz olarak görüldüğü üzere, Kara Dalga akımı yönetmenlerinin üslup ve içerik arayışında Avrupa sinemasına damga vuran dönemin önemli akımlarının etkisi çok fazladır. Başta Çekoslavakya ve Polonya olmak üzere Doğu Avrupa'nın önemli ekolleri, Fransız Yeni Dalga Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği bu dönemin Yugoslav yönetmenlerinde belirleyici olmuştur. Bireyin öykülerinin öne çıktığı bu filmlerde yabancılaşma gibi konuların yer almasıyla dolaylı olarak Yugoslavya'daki sosyalist rejime, devrime, ulusal kurtuluş mitine yönelik olarak yer yer alogerik eleştiriler ortaya çıkmıştır. Yugoslavya yönetimi Partizan filmleriyle doruğa çıkan *ulusal gerçekçi* filmlerin karşısında yeni bir gerçekçilik anlayışıyla ortaya çıkan bu akıma destek olmamış, zaman içerisinde de sansür ve baskı ile karşı çıkmıştır. Film şirketlerinin yapım desteğini Kara Dalga yönetmenleri üzerinden çekmesiyle birlikte

[46] http://balkanist.net/a-farewell-to-yugoslav-cinemas-greatest-antagonist-dusan-makavejev-1932-2019/ erişim tarihi: 01.06.2020

[47] https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/1236965-tito-sikildigi-icin-filmimi-sansurledi erişim tarihi: 01.06.2020

[48] http://filmske-radosti.com/recenzije/grad-z-pavlovic-m-babac-k-rakonjac-1963/ erişim tarihi: 01.06.2020

yönetmenlerin çoğu filmlerini çekmek için Yugoslavya'dan ayrılmak zorunda kalmıştır (Karamuço, 2011).

Duşan Makavejev bu yönetmenlerden en çok öne çıkan isim olarak bilinmektedir. Öyle ki, akım içerisinde kabul edilen ilk filmi kendisi çekmemiş olmasına rağmen Kara Dalga akımının kurucusu olarak kabul edilmektedir.[49] Makavejev'in filmlerinde hâkim tema, totalitarizme karşı bireyin özgürlüğü olmuştur. Özellikle cinsel özgürlüğü talep eden anlatıları, Yugoslavya'daki sosyalist rejime karşı politik bir eleştiriye dönüşmüş ve bu yüzden de ülkesinden ayrılmak zorunda kalmıştır. En önemli filmlerinden birisi olarak bilinen 1971'de çektiği *W.R. – Misterije Organizma (W.R. Organizmanın Sırları)* adlı filmi, 1988 yılına dek Yugoslavya'da gösterim imkânı bulamamıştır.[50]

Kara Dalga akımı filmlerinin en önemli özelliği olarak kabul edilen, dönemin modern sinema akımlarının gerçekçilik anlayışlarından beslenen ironi ve hiciv, Duşan Makavejev'in çektiği filmlerde sıklıkla görülmektedir (Beard, 2019). *W.R. – Misterije Organizma* filmi, bu üslubun sivrildiği en önemli filmlerden birisidir. Kadınların cinsel özgürlüğünü savunan film, belgesel sahneleriyle kurgusal sahnelerin ustalıkla birleştirildiği farklı bir gerçekçilik anlayışıyla Cannes Film Festivali başta olmak üzere birçok önemli festivalde gösterim imkânı bulmuş ve büyük beğeni toplamıştır. Bu film ile başlayan film gösterimlerinin engellenmesi, sansür gibi sorunlar Makavejev'i ülkesinin dışında film çekmeye zorlamıştır. Sanja Vasiç'e göre, Makavejev'in filmlerindeki eleştiriler Yugoslav sosyalizmine yönelik yıkıcı eleştiriler olmamıştır. Onun eleştirileri bütün politik sistemlerin ötesinde bir kurtuluş hâlinin, başta cinsellik olmak üzere insanın mutlak özgürleşmesi fikrinin üzerine kurulmuştur.[51]

Duşan Makavejev hem içerik arayışı hem de üslup arayışı bakımından modern sinema özellikleriyle bütünleşen bir yönetmendir. Öyle ki, Balint Kovacs, Makavejev'i Godard'ın tek gerçek takipçisi olarak tanımlamaktadır. Onun birbirinden bağımsız

[49] https://kultivisise.rs/crni-talas-filmovi/ erişim tarihi: 01.06.2020

[50] http://www.seecult.org/vest/preminuo-dusan-makavejev erişim tarihi: 01.06.2020

[51] http://balkanist.net/a-farewell-to-yugoslav-cinemas-greatest-antagonist-dusan-makavejev-1932-2019/ erişim tarihi: 01.06.2020

öyküleri bir kavram etrafında toplayan parçalı sinema anlayışının en bariz örneği olarak da *W.R – Misterije Orginizma* filmini işaret eder. Yönetmenin 1974'te çektiği, bir sonraki filmi olan *Sweet Movie (Tatlı Bir Film)* de aynı tarzın devam ettiği önemli bir modern sinema örneğidir (Kovacs, 2016: 142).

Makavejev, Yugoslavya'dan ayrılıp Batı'ya giderek sansür ortamından kurtulduğunu ve filmlerini daha özgür olduğunu düşündüğü bir ortamda çekme imkânı yakaladığını düşünürken, yapım desteği ve filmlerin finanse edilmesi sorunu ortaya çıkmıştır. Yugoslavya'da bir yönetmen için devletin desteklediği sinema sektörü içerisinde film yapmak en azından finans açısından rahat olduğu bir ortam sunarken, Batı'da kapitalist üretim ilişkileri içerisinde birçok film projesi rafa kalkmak zorunda kalmıştır. Bu nedenle Makavejev birkaç denemeden sonra radikal film dilinden ve içeriğinden vazgeçerek yapımcı bulmakta zorluk çekmeyeceği filmlere yönelmiştir (Iordanova, 2007: 121).

Makavejev'in sinemasına hâkim olan hiciv ve ironi, Iordanova'nın tabiriyle "grotesk alaycı" üslup, kendisinden sonraki Yugoslav sinemacıları, hatta daha geniş ölçekte Balkan sinemasını derinden etkilemiştir. Tarihi görüntülerin ve kurmacanın kolajlarından oluşan radikal sinema dili, dünya çapında büyük bir etki yaratmış ve modern sinema akımlarına ilham kaynağı olmuştur (Iordanova, 2007: 115-123). Kovacs Makavejev'i Pasolini, Angelopoulos, Godard gibi yönetmenlerle birlikte anar ve onun politik modernizmin en büyük temsilcilerinden birisi olduğunu ifade eder (2016: 367).

Kara Dalga akımının bir diğer önemli yönetmeni olan Zelimir Zilnik, Makavejev kadar cesur bir sinema anlayışı ortaya koymamış olsa da, toplumda tabu hâline gelen konuların üzerine yaptığı belgesel özellikleri de barındıran filmleriyle Yugoslav sinema tarihinde apayrı bir yere adını yazdırmıştır. Kara Dalga akımının Yugoslavya'da devam etme imkânının kalmadığı yıllarda gittiği Almanya'da da aradığını bulamayan Zilnik, 90'larda tekrar ülkesine geri dönmüş ve iç savaşla birlikte parçalanan ülkesinde milliyetçilik karşıtı söylem geliştiren bazı projelerde yer almıştır (Iordanova, 2007: 123-124).

Sonuç olarak Vesi Vukoviç'in belirttiği üzere, Yeni Film olarak ortaya çıkan ve daha sonra Kara Dalga olarak tanımlanan akım 1961'de başlayıp 1972'de sona ermiştir. 1972'de film endüstrisinin yaşadığı kriz, bu akım için artık sona gelindiğini belirten bir dönüm noktası olmuştur (2018, 133). Bu tarihten sonra yönetmenlerin yurt dışına çıkması, Yugoslavya içerisinde kalanların da film yapmayı bırakması üzerine, akımın yıllar süren etkisi bir anda kırılmış ve *ulusal gerçekçi* filmlere geri dönüş başlamıştır. 1973 yılında çekilen ve Yugoslavya'da yılın en iyi filmi seçilen *Sutjeska* filminin yakaladığı başarı bu durumun ispatı niteliğindedir (Karamuço, 2011: 134).

Partizan filmleri olarak öne çıkan ulusal gerçekçi sinema ve Kara Dalga akımından sonra Yugoslav sinemasındaki üçüncü büyük hareket, Prag Okulu Sinemacıları olarak bilinen topluluktur. Aralarında Lordan Zafranoviç, Rajko Grliç, Srdjan Karanoviç, Goran Markoviç, Goran Paskaljeviç ve Emir Kusturica'nın yer aldığı, Prag Film Okulu mezunlarından oluşan yönetmenler, Yugoslav sineması için birbirinden önemli filmlere imza atmıştır (Iordanova, 2007: 128).

Prag Okulu ekolünden gelen yönetmen Karanoviç'in de ifade ettiği gibi, söz konusu yönetmenler aynı okuldan mezun olmaları ve Yugoslavya'da sinema hayatlarına devam etmeleri dışında, ortak bir manifesto ya da kolektif üretim gibi ortaklıklara bağlı değildir.[52] 1968 yılında Sovyetler Birliği önderliğindeki Doğu Bloğu ülkelerinin Çekoslavakya'ya müdahalesine Prag'da yükselen tepkiler ve özgürlük arayışı, Çek yönetmenleri olduğu gibi, o dönem Prag Film Okulunda öğrenci olan Yugoslav yönetmenleri de etkilemiştir. Yugoslav sinemasındaki Prag Okulu ekolü, bu olayların geliştiği Prag Baharı sürecinde şekillenmeye başlamıştır. Dejan Dabiç, 1969'da Zafranoviç önderliğinde başlayan bu hareketin 80'lerin ilk yıllarına girilirken sona erdiğini ifade eder. Ona göre 1976-1979 arasındaki dönem, Prag Okulu yönetmenlerinin altın çağıdır. Dabiç, bu sınırlama nedeniyle Emir Kusturica'yı Prag Okulu ekolü içerisinde değerlendirmez.[53] Judith Keene'e göre Kusturica, 1981'de çektiği *Do You*

[52] http://www.filmovipreporuke.com/praska-skola-ne-postoji/ erişim tarihi: 02.06.2020

[53] http://www.filmovipreporuke.com/praska-skola-ne-postoji/ erişim tarihi: 02.06.2020

Remember Dolly Bell? (Dolly Bell'i Hatırlıyor musun?) filmiyle, Prag Okulu topluluğunun ikinci dalgasında yer almaktadır (2001: 235).

Prag Okulu ekolünün en önemli yönetmenlerinden birisi olan Goran Markoviç'in trajikomik, dehşet ve mizahın buluşması, acı verici durumun komikliği gibi sıfatlarla ele aldığı kendi sinemasının özellikleri, ekolün yönetmenlerinin ve filmlerinin hepsinde görülebilir.[54] Karanoviç, aynı ekolün parçası olan diğer yönetmenlerle aralarında benzerlikler olduğunu, Prag Okulunda birlikte aldıkları eğitimin ve özellikle 60'lı yılların Çek sinemasının bu benzerlikte en büyük pay sahibi olduğunu belirttikten sonra, bütün yönetmenlerin ayrı olarak değerlendirilmesi ve toptan bakıştan uzak durulması gerektiğinin de altını çizer.[55] Topluluğun bir diğer yönetmeni olan Goran Paskaljeviç'e göre ise filmlerinde, 90'lı yıllarda patlak veren iç savaş ve Yugoslavya'nın parçalanmasına kadar görülen yoğun mizahın yerine, savaşla birlikte politikadan beslenen ironik bir dil hâkim olmaya başlamıştır. Paskaljeviç, bu bağlamda kendisini politik bir sinemacı olarak tanımlamasa da, gelinen noktada politikadan kaçmanın mümkün olmadığının da altını çizmektedir.[56]

Dejan Dabiç, Yugoslav sinemasındaki Prag Okulu yönetmenleri üzerindeki ortak tema arayışlarında, günlük hayattaki sorunların ve çatışmaların sıradan insanlar üzerinden anlatılmasını işaret eder. Bu ekolde idealize edilmiş insanlar yoktur, yaşam tüm gerçekleğiyle, eksiğiyle fazlasıyla filmlerin içerisinde yer almaktadır. Öyle ki, Dabiç'e göre bu filmlerde kahkaha ile gözyaşı arasında çok küçük bir mesafe vardır. Filmlerde yönetmenlerin etkisi öne çıkmış, auteur kimliği önem kazanmıştır. Müzik kullanımı daha önce görülmediği şekilde film anlatısının parçası hâline gelmiş, filmler büyük festivallerde yarışma imkânı yakalamıştır. Dabiç filmlerin köklerinin Çek Yeni Dalgası olarak bilinen akımdan beslendiğini, Prag Baharı ile ortaya çıkan hümanizmin filmlerde temel alındığını söyler. Ona göre 80'li yıllara gelindiğinde akım içerisindeki yönetmenler kendi yollarını çizmekte daha belirgin olmaya başlamış, böylece akımın

[54] https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1113620 erişim tarihi: 02.06.2020

[55] https://www.vreme.com/arhiva_html/523/21.html erişim tarihi: 02.06.2020

[56] https://www.nytimes.com/2008/01/09/movies/09film.html erişim tarihi: 02.06.2020

etkisi kaybolmuş ve yönetmenler kendi üsluplarını belirleyerek akımdan bağımsız hâle gelmiştir.[57]

Emir Kusturica, Balkan kültüründen sahip olduğu kara mizahı, bağlı olduğu Prag ekolü sayesinde ironiyle birleştirdiğini, bu konuda özellikle Çek yönetmen Miloş Forman'dan çok şeyler öğrendiğini ve Prag'ı kendi kültür dünyasının merkezi olarak kabul ettiğini söyler.[58] Kusturica'nın da sözlerinden anlaşılabileceği gibi, Prag Okulu ekolü hem savaş öncesi Yugoslav sineması üzerinde, hem de savaştan sonra ortaya çıkan Post-Yugoslav ülkelerindeki sinema anlayışları üzerinde etkili olmuş, Kusturica gibi bugün film yapmaya devam eden yönetmenlerde de izlerini sürdürmeye devam etmiştir.

2.3.5 Post-Yugoslav Sineması

1991'de başlayan iç savaşın sonucunda parçalanan Yugoslavya'da, diğer her şey gibi sinemada da köklü değişimler yaşanmıştır. 1991 sonrasında ortaya çıkan eski Yugoslavya ülkelerinde, birliğin fiilen dağılmasından önce de film üretiminde bağımsız üretim hakkına sahip olunması, savaş esnasında ve sonrasında üretimin kesintiye uğramamasını sağlamıştır. Buna karşın, film sayılarına bakıldığında yeterli üretimin olduğunu söylemek mümkün değildir. Örnek vermek gerekirse, savaşın çok yoğun olarak yaşandığı 1991, 1992, 1993 yıllarında Sırbistan adına üretilen uzun metraj film sayısı toplam 29 olmuştur.[59] Yirminci yüzyılda 300'den fazla filmin üretildiği Sırbistan için yetersiz bir veri olsa da, film üretiminin kesintiye uğramaması, sonraki yıllarda etkisini arttıracak ülke sineması için çok değerlidir.[60]

Ortaya çıkan bu üretim kaybının tek sebebi yaşanan iç savaş ve birliğin parçalanması değildir. Berlin Duvarı'nın yıkılması, Sovyetler Birliği'nin dağılması ve reel sosyalizmin çökmesi gibi sebepler Doğu Avrupa, Güneydoğu Avrupa, Balkanlar gibi bölgelerin sinema endüstrisini ekonomik yönden iflasın eşiğine getirmiştir. Bütün

[57] http://www.filmovipreporuke.com/praska-skola-ne-postoji/ erişim tarihi: 02.06.2020

[58] http://www.politika.rs/sr/clanak/185240/Kultura/Kusturica-predao-nagradu-svom-profesoru erişim tarihi: 02.06.2020

[59] http://www.rastko.org.rs/isk/dkosanovic-cinematography.html erişim tarihi: 03.06.2020

[60] http://www.netsrbija.net/srpska-kultura-film-i-kinematografija.html erişim tarihi: 03.06.2020

bunların üzerine, bölgenin tamamını hatta dünya siyasetini ve ekonomisini uzun süre meşgul eden Yugoslavya'da yaşanan savaşlar, kaçınılmaz olarak film üretimini çok zayıflatmıştır (Iordanova, 2003).

Film üretiminde ve dağıtımında yaşanan büyük krizin yerli sinemaya olan negatif etkisine koşut olarak Hollywood başta olmak üzere Batı'dan gelen film ithali, eski Yugoslavya ülkelerinde yerli sinemaya olan ilginin de kaybına yol açmıştır. Buna karşın bu dönemde üretilen bazı yerli filmler, oldukça fazla ilgi görmüş ve salonlara izleyici toplamıştır. *Crna Macka Beli Macor* (Kara Kedi, Ak Kedi, Emir Kusturica, 1998), *Rane* (Wounds, Srdjan Dragojeviç, 1998) ve *Bure Baruta* (Barut Fıçısı, Goran Paskaljeviç, 1998) bu filmlerden bazılarıdır. *Underground* (Yeraltı, Emir Kusturica, 1995) ve *Before the Rain* (Yağmurdan Önce, Milcho Manchevski, 1994) filmlerinin elde ettiği başarılardan da görülebileceği gibi, uluslararası düzeyde de önemli başarı ve gişe rakamlarına ulaşılmıştır (Iordanova, 1999: 46).

Andrew Horton, dağılan Yugoslavya ülkelerindeki ve bölgedeki pazar koşullarının olumsuz durumu nedeniyle, bu dönemde uluslararası ortak yapımların artış gösterdiğini söyler (akt. Iordanova, 1999: 48). Kusturica'nın *Underground* filmiyle Cannes'dan Altın Palmiye kazandığı 1995 yılından sonra[61], bu eğilim daha da fazla artış göstermiştir. Aleks Eror, yaklaşık 25 yıldır Sırbistan sinemasına hâkim olan temanın Yugoslavya'da yaşanan savaşların olduğunu ve özellikle festivallerde yarışan, ortak yapımlardan oluşan filmlerin bu temayla daha yakından ilişkili olduğunu ifade etmektedir.[62]

Yugoslav sinemasının efsanevi isimlerinden, Kara Dalga akımı yönetmenlerinden Zelimir Zilnik günümüzün Post-Yugoslav yönetmenlerini kendi kuşağının sahip olduğu imkânlar açısından karşılaştırarak, yeni nesil Post-Yugoslav yönetmenlerin festivaller ve uluslararası ortak yapım fırsatları sayesinde çok avantajlı olduğunu belirtmektedir.[63]

[61] http://www.festival-cannes.com/en/archives/1995/inCompetition.html erişim tarihi: 04.06.2020

[62] https://www.calvertjournal.com/features/show/11005/after-25-years-can-serbian-cinema-finally-help-a-nation-learn-the-lessons-of-war erişim tarihi: 04.06.2020

[63] https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/1236965-tito-sikildigi-icin-filmimi-sansurledi erişim tarihi: 04.06.2020

Slavoj Zizek'e göre ise festivallerden ödülle dönme ve ortak yapım imkânlarına ulaşma güdüsü, özellikle Kusturica'nın sinemasında yer yer gözlemlenebileceği üzere, anlatımda tek tipliliğe, karikatürize karakterler ve olayların yaratılması riskine sebebiyet vermektedir. Zizek, Batı'da görülmek istenen stereotip Balkan kimliğinin bu ülkelerde film yapan sinemacılar üzerinde etkin olduğunu söylemektedir (akt. Owen, 2015: 126).

Çalışmanın sınırlılıkları kapsamında ele alınan Sırbistan sineması ve Bosna-Hersek sineması için detaylı bir inceleme yapıldığında, Yugoslavya'da yaşanan iç savaşın en çok vurduğu, başkentinin yıllarca kuşatma altında tutulduğu Bosna-Hersek'in Yugoslavya'nın dağılmasından sonra film üretiminde daha fazla zorluk çeken ülke olduğu görülmektedir. Yugoslavya döneminde, özellikle 1980'li yıllarda Emir Kusturica, Ademir Kenoviç gibi yönetmenler ve Abdullah Sidran gibi senaristler başta olmak üzere, yoğun film üretiminin yaşandığı ülke, savaş ve sonrasında yaşanan ekonomik bunalım nedeniyle ortak yapımlar dışında film üretemeyecek duruma gelmiştir. *Savrşeni Krug* (Kusursuz Çember, Ademir Kenoviç, 1997)[64] filmi örneği bu noktada çok önemlidir. Bosna-Hersek ve Fransa ortak yapımı olan ve Montreal Film Festivali ile görücüye çıkan bu film, Bosna-Hersek sineması için bir dönüm noktası niteliğindedir. Kenoviç'in bu filmle elde ettiği başarı, sonraki yıllarda Jasmila Zbaniç, Aida Begiç ve Danis Tanoviç başta olmak üzere birçok Bosnalı yönetmen için ilham kaynağı olmuş, Bosna-Hersekli genç yönetmenler uluslararası ortak yapımlarla ve büyük festivallerle destek bulma imkânına kavuşmuştur. Danis Tanoviç'in *No Man's Land* (Tarafsız Bölge, 2001) filmiyle elde ettiği başarı, filmin 2002 Oscar Akademi Ödüllerinde En İyi Yabancı Film sıfatına layık görülmesi[65], Bosna-Hersekli genç yönetmenler kuşağı için kısa sürede kazanılan başarılı ivmenin bir sonucu olmuştur (Akova, 2016).

Sırbistan'da ise durum biraz daha farklı şekillenmiştir. Savaşın sürdüğü yıllarda ve hemen sonrasında, hem askeri-siyasi hem de düşünsel olarak Batı'dan uzaklaşan ülke, sinemada da yıllarca içe kapalı yapıya sahip olmuştur. 1991'de Yugoslavya'nın

[64] https://www.imdb.com/title/tt0117555/ erişim tarihi: 04.06.2020

[65] https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2002 erişim tarihi: 04.06.2020

dağılmasından sonra, Karadağ ile birlikte Yugoslavya Federal Cumhuriyeti içerisinde varlığını sürdüren, 2003'ten 2006'ya kadar Sırbistan-Karadağ ismini alan ve 2006'dan sonra tamamen bağımsız bir devlet olarak Sırbistan adını alan ülkenin yönetmenleri, 1990'lar boyunca kısıtlı imkânlarla Yugoslavya Federal Cumhuriyeti adına filmler çekmiştir. 2000'li yıllarla birlikte yavaş yavaş tekrar Batı ile iyi ilişkilerin kurulmaya başladığı dönemde, Sırbistan sinema sektörü de uluslararası ortak yapımlarla ve festivallerle üretim ve dağıtım olanaklarını genişletmeye başlamıştır. Bu farklılıklar filmlerin sadece ekonomik yönünü değil, aynı zamanda içerik ve biçim gibi özelliklerini de etkilemiştir. Uluslararası pazardan pay alma, Batı'daki büyük şirketlerle ortak yapım ve fon imkânları, festivallerle seyirci ağını genişletme gibi durumlar, yönetmenlerin daha bireysel ve cesur olmalarını sağlamıştır (Uysal, 2019).

Sırbistan sinemasının 2000'li yıllarda yaşadığı bu değişimin en büyük sebeplerinden birisi de, 2005 yılında kurulan ve tamamen Avrupa modelinin esas alındığı Sırbistan Film Merkezi olmuştur. Aynı yıl içerisinde Kültür Bakanlığı tarafından başlatılan *Kültürel Gelişim Stratejisi* çalışmalarıyla da Avrupa Birliği'ne bağlı kurumlardan çekilecek filmler için fon alınmasını destekleyen düşünceler, film üretiminin Batı'da destek almasını kolaylaştıracak bir yapıya dönüşünü zorunlu kılmıştır (Dakovic, 2006: 94). Nevena Dakoviç, kolektif belleğe ve ulusal sınırların dışına hitap eden filmlerin bu nedenle yükselişe geçtiğini ve tematik bir hâle geldiğini ifade etmektedir. Ona göre 2000'li yıllar, Sırbistan sinemasının Batı ile entegrasyonunu hem mali yönden hem de içerik yönünden sağladığı yıllar olmuştur (2006: 94).

1990'lı yıllar Post-Yugoslav yönetmenler için savaşın sorgulandığı, Yugoslavya ve Tito nostaljisi üzerine imgelerin ve düşüncelerin yaratıldığı, toplumların savaş sonrası içine düştüğü sosyolojik ve psikolojik buhranı ele aldığı bir dönem olmuştur. Bosna-Hersek ve Sırbistan'da üretilen filmler, daha önceki yılların ve dönemlerin mirasına uygun şekilde kara mizahtan, ironiden bol bol beslenen filmler olurken; Hırvatistan ve Slovenya'da bu dönemin filmleri daha karamsar ve psikolojik temellere sahiptir. 2000'li yıllarla birlikte ilişkilerin biraz daha normalleşmesi, Batı ile bütünleşme çabaları, savaş suçlarıyla yüzleşme gibi durumlar nedeniyle bireysel öykülerin toplumsalı çağrıştırdığı

daha gerçekçi ve daha gündelik konuların ele alındığı filmler ortaya çıkmaya başlamıştır (Uysal, 2016).

Eski Yugoslavya'nın çekilen son filmi olarak bilinen *Tito i ja* (Tito ve Ben, Goran Markoviç, 1992) Yugoslavya'yı ve Tito'yu öznel bir bakış açısıyla hatırlayan ve geçmişe yönelik sorular soran önemli bir filmdir. Makavejev tarzını hatırlatacak şekilde, belgesel görüntülerin ve kurmaca görüntülerin tarihsel bir kolaj içerisinde sunulduğu filmde, rüya sahneleriyle gerçek görüntülerin belli belirsiz bir hâl alması, filmden kısa süre sonra parçalanacak olan Yugoslavya'nın durumunu da ortaya koymaktadır. Eski Yugoslavya'nın son filmi, Post-Yugoslav sinemasının da ilk filmi olarak kabul edilebilecek olan bu filmin nostalji ile olan ilişkisi kendisinden sonraki filmlere de ilham olmuş ve Post-Yugoslav sinemasının nostaljik yönünün ilk güçlü sinyallerini vermiştir. 1992 yılından sonra çekilen filmlerde tarihe eleştirel bakışın, nostaljinin, anıların izleri çok güçlü olarak kendisini göstermektedir (Dakovic, 2008: 120-121).

Yugoslavya'nın dağılmasıyla birlikte ortaya çıkan ve savaşın yıkımının, savaş sonrası yaşanan sosyolojik, psikolojik ve ekonomik sorunların tetiklediği Yugo-nostalji adı verilen geçmişe özlem, bazen geçmişin olumlu izleri üzerinde ilerlerken, bazen de geçmişe yönelik öfkenin ve duygusal patlamaların odağında şekillenmektedir (Muzbeg, Erus, 2019).

Genel olarak bu dönemde Doğu Avrupa ülkelerinde sosyalizmden kapitalizme geçişin sancılarıyla nostalji patlaması yaşanırken, eski Yugoslavya ülkelerinde bu büyük değişimin yanı sıra ortak ülke ideali olan Yugoslavya fikrinin çöküşünden kaynaklanan bir geçmiş arayışı ortaya çıkmıştır. Bu arayış hâli bazen gerçeklerden kaçma olarak karşılık bulurken, bazen de mevcut durumun can yakıcı görüntüsü karşısında geçmişteki iyi anıların onarıcı bir işlevle bugüne taşınması olarak görülmektedir (Yaren, 2014). Özellikle 1990'larda çekilen filmlerde, gerçek görüntülerle kurmaca görüntülerin birlikte verilmesinin Yugo-nostaljik etkileri arttıran en önemli etkenlerden birisi olduğu söylenebilir. Amaç savaşa eleştirel bakış getiren geçmişteki olumlu hatıraların tekrar anımsanmasını sağlamaktır (Uysal, 2016: 6). Bu noktada, özellikle Josip Broz Tito'nun

görüntüleri, imgesi ya da ona yapılan atıflar, bu filmlerde yugo-nostaljik etkileri doruğa çıkaran unsurlardan birisi olmaktadır (Iordanova, 2007b: 24).

Sırbistan'da 1990'lı yıllarda çekilen filmler arasında Srdjan Dragojeviç ve Goran Paskaljeviç'in filmleri öne çıkmaktadır. Her iki yönetmenin de savaşı, savaş travmalarını, grotesk şiddeti, Yugoslavya nostaljisini, savaş sonrası ortaya çıkan ekonomik ve sosyolojik ahvali ele aldığı filmler, dönemin sinema dilini ve zamanın ruhunu çok iyi yansıtmaktadır (Bjelic, 2005). Milja Radoviç'in de belirttiği gibi, bu dönemin filmleri Miloşeviç ile birlikte ortaya çıkan aşırı milliyetçiliği, toplumdaki şiddet ve suç eğilimini, yaşanan savaşları ve travmaları, uluslararası yalıtılmışlığı anlatan filmlerdir (akt. Yaren, 2013: 50).

Bu sorunlar bugün de Post-Yugoslav ülkelerinde çekilen filmlerde, özellikle Sırbistan ve Bosna-Hersek özelinde, izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Nikola Ljuca'nın ifadesindeki gibi, savaşlara, Yugoslavya'nın parçalanmasına ve en nihayetinde Miloşeviç'in devrilmesine tanık olan yönetmenler için bu sorunları ve temaları sinemaya taşımak kaçınılmaz bir durum olmuştur. Damnjanoviç'e göre, Post-Yugoslav sinemasında bu sorunların işlenmesinin en büyük sebebi; geçmişle hesaplaşmak, suçlarla yüzleşmek ve mümkün olduğu kadar bunlardan temizlenmektir. Fakat ona göre geçmişle uzlaşmanın hâlâ gerçekleşmemesi, suçlarla yüzleşilmemesi nedeniyle, 25 yıldır sinemada belirli bir alana sıkışılmış durumdadır.[66]

Yugoslavya'nın dağılmasından sonra ortaya çıkan Post-Yugoslav sinemasının Sırbistan'daki örnekleri; savaşı, ekonomik çöküşü, ambargo ve yaptırımları, ülkenin parçalanmasını ve etnik karmaşayı konu alan, yer yer kara mizahın da içeriğe sirayet ettiği bir yönelime sahiptir. Sırbistan sineması, Yugoslavya'nın parçalanmasını ve savaşı konu edinen temaların dışına çıkma girişimlerinde bulunsa da, uluslararası olarak gişe ve popülarite açısından başarılı olan filmler, savaşı konu edinen filmlerdir (Deliso, 2009: 123-125).

[66] https://www.calvertjournal.com/features/show/11005/after-25-years-can-serbian-cinema-finally-help-a-nation-learn-the-lessons-of-war erişim tarihi: 04.06.2020

Bu dönemin en çok tartışılan yönetmenlerinden birisi olan Emir Kusturica'nın Altın Palmiye ödüllü filmi *Underground,* Miloşeviç hükümeti tarafından maddi olarak desteklendiği için beraberinde birçok tartışmayı da başlatmıştır. Bu filmle birlikte Bosna'ya ihanet ettiği, Sırp milliyetçiliği yaptığı, Miloşeviç rejimine hizmet ettiği gibi eleştirilere maruz kalan Kusturica, bir sonraki filminde daha önce *Dom Za Vesanje* (Çingeneler Zamanı, 1988) filminde işlediği Romanların hayatına geri dönüş yapmış ve *Crna Macka, Beli Macor* filmiyle sinemasına kaldığı yerden devam etmiştir (Chaudhuri, 2007: 30).

Chaudhuri'nin *Underground* filmine dair eleştirileri, filmin savaşı doğal bir durum olarak ele aldığı ve sorumluları "büyülü bir gerçekçilik" altında saklayan anlatı yapısına sahip olduğu iddiasıyla temellenmektedir (2007: 31). Nitekim Slavoj Zizek de benzer bir yorumla, Miloşeviç eliyle tetiklenen Sırp milliyetçiliğinin Yugoslavya'nın dağılmasındaki rolünün filmde oluşturulan "karnaval havası" altında gizlendiğini söylemektedir (akt. Chaudhuri, 2007: 31).

Ulus Baker, Zizek'in eleştirilerini daha da ileri taşıyarak, filmde savaşın bir kader gibi anlatıldığını, bu nedenle içerideki ve dışarıdaki failleri belirleme fırsatının büyülü atmosfere feda edildiğini, filmin Belgrad'daki galasında savaş suçlularının bile kırmızı halılardan geçtiğini, uluslararası ambargonun ve yaptırımların altında ezilen Sırplar'a Zizek'in ifadesiyle "popüler bir film" diliyle "sus payı" verildiğini ve siyasi sorumlulukların yok sayıldığını belirtmektedir. Baker, dönemin bir diğer isminden sıkça söz ettiren filmi, Makedon yönetmen Manchevski'nin *Before the Rain* filminin de savaşı kader olarak gösterdiği ve *Underground* ile aynı hataya düştüğünü söylemektedir (Baker, 2011: 179-197).

Bu dönemde Yugoslavya iç savaşları yalnızca Post-Yugoslav ülkelerinin sinemalarında değil, Hollywood başta olmak üzere Batı'da da ele alınmıştır. Hollywood ve Birleşik Krallık ortak yapımı olan *Welcome to Sarajevo* (Saraybosna'ya Hoşgeldiniz, Michael Winterbottom, 1997) filmi bunların en bilinenidir (Chaudhuri, 2007: 30). Iordanova, bu filmin Yugoslavya'daki iç savaşlar ile ilgili olan filmler arasında, en iyi

dağıtım imkânlarına sahip olmasına rağmen sanatsal olarak ve söylem açısından diğer önemli filmlerin gerisinde kaldığını söyler (2007: 10).

Buna rağmen film çekildiği dönem itibariyle savaşın yoğun olarak tartışılmasının da etkisiyle, Cannes'da yarışmış ve resmi gösteriminden de önce Beyaz Saray'da Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Bill Clinton'a izlettirilmiştir (Iordanova, 2007: 327). Festivallerde gösterim imkânı bulan ve çok ses getiren bu film, "Hollywood dramasıyla gerçek trajedinin saygısız ve sömürücü bir karışımı" olduğu, filmdeki Saraybosna'ya gelen Batılı temsillerin "sahte tipler" olduğu, Sırp ve Boşnakların tek boyutlu olarak gösterildiği gibi gerekçelerle eleştirilmiş ve sonuç olarak dağıtım konusundaki başarısını sanatsal olarak gösterememiştir. Iordanova'ya göre filmin en büyük problemi, Saraybosna ile hiç ilgisi olmayanların, Saraybosna'da yaşananları tam olarak anlamadan, politik olarak doğru olmak adına film çekme girişiminde bulunmasıdır (2007: 329-330).

Yugoslavya'nın federal devlet modeli, birliğin içindeki sekiz federal birimin kendi film stüdyoları ve film bütçelerine sahip olmasını sağlamıştır. Bu nedenle her ne kadar 1991 öncesi dönem Yugoslav sineması adı altında bütünlük içinde değerlendirilse de, Yugoslavya parçalanmadan önce de bu devletlerin ulusal sinema gelenekleri belirli bir sınırlılık içerisinde bile olsa mevcut durumdadır. Nebojsa Jovanoviç, Iordanova'nın Post-Yugoslav sinemasını ulusal sinemalar içerisinde kategorize eden yaklaşımına karşı çıkar ve Bosna sinemasını ya da Sırbistan sinemasını Yugoslav sinemasından ayrı düşünmenin mümkün olmadığını ifade eder. Tirnaniç ise her iki yaklaşımın da sentezini yapacak şekilde, Yugoslavya sinemasının etno-ulusal bileşenlerden oluşan bir sinema olduğunu ve her ne kadar Yugoslavya parçalansa da bu yapının belli bir ölçüde devam ettiğini söylemektedir.[67]

Sırp komedi filmlerinin ikonik yönetmenlerinden birisi olan Zoran Çaliç'in *Zikina Dinastija* (1985) film serisinin Hırvatistan televizyonlarında yayımlandığı akşam,

[67] http://www.kinokultura.com/specials/14/jovanovic.shtml erişim tarihi: 05.06.2020

yaklaşık bir milyon Hırvat izleyiciye ulaşarak rekor kırmasının işaret ettiği gibi[68], Yugoslavya döneminde çekilen filmler bugün de Eski Yugoslav ülkelerinde ilgiyle izlenmektedir. *Maratonci trce pocasni krug* (The Marathon Family, Slobodan Sijan, 1982), *Ko to tamo peva* (Who's Singin' Over There, Slobodan Sijan, 1980), *Balkanski Spijun* (Balkan Spy, Duşan Kovaçeviç, 1984) gibi filmler, Yugoslavya nostaljisinin sinemadaki en güçlü temsilcileri durumundadır (Deliso, 2009: 124).

Bu ilginin sadece Yugoslavya döneminde çekilen filmlere değil, Post-Yugoslav sineması içerisinde değerlendirilen günümüzde çekilen filmlere de gösterildiğini belirtmek gerekir. Sırp yönetmen Srdjan Dragojeviç'in *Parada* (The Parade, 2011) filminin Bosna-Hersek'te kısa zaman içerisinde onbinlerce izleyiciyi salonlara çekmesi, Slovenya'da ödül alması ve Slovenya'nın en çok izlenen filmleri arasına girmesi, aynı şekilde Bosnalı yönetmen Danis Tanoviç'in *No Man's Land* filminin ve Srdjan Dragojeviç'in başyapıtları olarak bilinen *Lepa Sela Lepo Gore* (*Pretty Village, Pretty Flame*, 1996) ile *Rane* filmlerinin Slovenya'da seyirci rekorları kırması Post-Yugoslav sinemasının ulus ötesi olduğuna, Yugoslav sineması geleneğinin ulusal sınırlara rağmen devam ettiğine, filmlere olan ilginin yalnızca nostaljik saiklere dayanmadığına yönelik bazı örnekler olarak kabul edilebilir.[69]

Post-Yugoslav sinemasının en ciddi problemi olarak ekonomik sorunlar etkisini sürdürmeye devam etmektedir. Savaşın etkilerini, yıllar süren içe kapanmayı henüz atlatamayan ve ekonomik sorunları tam olarak aşamayan Sırbistan'da ve Bosna-Hersek'te film üretim koşulları devletin sağladığı imkânlarla karşılanamadığı için bu ülkelerdeki yönetmenler, bir anlamda uluslararası festivallere ve yatırım fonlarına yüzünü çevirmeye mecbur durumdadır. Damnjanoviç'e göre bunun en büyük sıkıntısı, fonların desteklediği ve ortak yapım fırsatının sunulduğu filmlerin belirli bir şablon içerisinde belirleniyor olmasıdır.[70]

[68] https://www.danas.rs/drustvo/tajne-her-zikine-obitelji/ erişim tarihi: 05.06.2020

[69] https://www.danas.rs/drustvo/tajne-her-zikine-obitelji/ erişim tarihi: 05.06.2020

[70] https://www.calvertjournal.com/features/show/11005/after-25-years-can-serbian-cinema-finally-help-a-nation-learn-the-lessons-of-war erişim tarihi: 05.06.2020

Sırbistan'da 2018 yılının verilerine göre, bir önceki yıldan daha fazla seyirci sayısına ulaşıldığı ve toplam sinemaya giden izleyici sayısının 4,193,755 olduğu görülmektedir. Gişe rekorunun ait olduğu *Juzni Vetar* (*South Wind*, Miloş Avramoviç, 2018) filmi, yıl içinde 605,010 seyirci sayısına ulaşarak tamamen Sırbistan tarafından yapımı sağlanan bir film için önemli bir başarı kazanmıştır.[71] Filmin yönetmeni Avramoviç, tamamı Sırbistan'daki film şirketleri ve devletin yarattığı fon ile desteklenen filminin gösterdiği başarının yeni yönetmenler için de teşvik edici olacağını söylemiştir.[72]

Bosna-Hersek'te aynı yılda, 2018'de çekilen ve sonraki yıl için vizyona hazır olmayı bekleyen yerli film sayısı yalnızca 5'tir. Sinemada izleyici karşısına çıkan, dağıtımı yapılan Bosna-Hersek yapımı film sayısı ise 6 olmuştur. Bu filmlerden en fazla gişe elde eden film *Scream For Me Sarajevo* (Tarık Hodzic, 2017), ikincisi ise Bosna-Hersek ve Türkiye ortak yapımı olan Aida Begiç'in *Ne ostavljaj me* (Bırakma Beni, 2017) adlı filmidir. Genele bakıldığında 2018 yılında sinemalarda en çok izlenen film Sırbistan yapımı olan ve Sırbistan'da gişe rekoru kıran *Juzni Vetar* filmidir. Öyle ki, bu filmin gişe sayısı tüm dünyada sinemalarda gişeleri alt üst eden *Avengers: Infinity War* (Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı, Anthony Russo, Joe Russo, 2018) filmini geride bırakmıştır. Sonuç olarak sinemaya giden izleyici sayısı bir önceki yıla göre artış göstermiş olsa da, gişe sayısına oranla yerli film sayısının ve yerli film izleyici sayısının çok düşük seviyede kalması, Bosna-Hersek sinemasının yaşadığı ekonomik sorunların ve üretim düşüklüğünün ispatı niteliğindedir.[73]

Lejla Panjeta, Bosna-Hersek'te savaş sonrasında çekilen filmlerin büyük çoğunluğunun yaşanan savaşla ve etnik çatışmalarla ilgili filmler olduğunu; bu filmlerden savaşın anlamsızlığına vurgu yapan ve kara mizah unsurları barındıran filmlerin ise uluslararası ölçekte beğeni toplayan, festivallerde yarışan ve Bosna-Hersek

[71] https://www.filmneweurope.com/news/serbia-news/item/117463-serbia-saw-significant-growth-in-total-admissions-in-2018 erişim tarihi: 05.06.2020

[72] https://www.filmneweurope.com/news/serbia-news/item/117225-box-office-south-wind-sets-record-opening-for-serbian-film erişim tarihi: 05.06.2020

[73] http://www.filmneweurope.com/countries/bosnia-herzegovina-profile erişim tarihi: 05.06.2020

dışında izleyici toplayan filmler olduğunu söylemektedir. Ona göre, Bosna-Hersek sineması Yugoslav sinemasından aldığı mirasla savaşın acı verici gerçekliğini temsil etmektedir; bunu yaparken de ülke içerisindeki film üretim koşullarının yetersizliği nedeniyle diğer eski Yugoslav ülkeleri olan Sırbistan, Hırvatistan ve Slovenya gibi ülkelerden destek almaktadır. Panjeta tam da bu noktada, yönetmenin yaratıcılığını, özgünlüğünü ve ideolojisini tartışmaya açar: Ortak yapımların olduğu ve savaşın trajedisinin anlatıldığı filmlerde yönetmen nerede durmaktadır? (2014: 119-120).

Panjeta sorduğu bu sorunun cevabını aradığı *The Good, The Bad, and the Ugly in Bosnian Cinema* adlı makalesinde, Bosna-Hersek'ten çıkan filmlerin çoğunlukla Bosna-Hersek'in çok kültürlü yapısını koruduğuna ve farklı etnik kimlikleri filmlere yansıttığına vurgu yapar. İyilik ve kötülük konusunda stereotiplerin yıkıldığının, kötülüğün her zaman üniformalı failden gelmediğinin altını çizer. *Turneja* (The Tour, Goran Markoviç, 2008) filmini örnek vererek, bu durumun Sırbistan tarafından çekilen çoğu filmde de aynı olduğunu, filmlerde kötü ya da suçlu olanın didaktik bir şekilde vurgulanmadığını ve en temelde savaşın kazananının olmadığına vurgu yapıldığını söyler. Panjeta görüşlerini daha da genişleterek, bu durumun eski Yugoslav ülkeleri olarak tanımlanan ülkelerin sinemalarında ortak bir tutum olarak geliştiğini, Post-Yugoslav sinemasının hâkim düşüncesinin savaşın anlamsızlığı ve yıkıcılığı üzerine kurulu olduğunu belirtir. Ona göre, bu dönemde çekilen her filmin savaşla ve savaş sonrası dönemle ilgisinin olmasına rağmen, hiçbirisinde kahraman bakışı yansıtan propaganda yapılmamaktadır (2014: 121).

Nevena Dakoviç'e göre bu durum popülist milliyetçi akımlara karşı gelişen bir tepki ve Avrupa Birliği başta olmak üzere filmlerin üretimine destek sağlayan kurumlara yönelik bir teşvik niteliğindedir. Ona göre özellikle son yıllarda çekilen filmler, geçmişin politik sinemasında görülen klişeleşmiş biçimlere ve temalara karşı güçlü bir duruş sergilemektedir. Sırbistan özelinde değerlendirmesini sürdüren Dakoviç, yeni nesil Sırp yönetmenlerin Batı Avrupa'daki sinema geleneğinin izinden gittiğini ve Sırbistan sineması ile Avrupa sineması arasında bir entegrasyon sağladıklarını belirtmektedir (2006: 102).

Dina Iordanova, aynı etnisiteye sahip olunmasına rağmen, Yugoslavya'nın parçalanmasıyla ortaya çıkan kimlik sorununda etnik temelli yeni kimliğe geçiş yapılmasının, kapsayıcı Yugoslav kimliği karşısında neden olduğu krizin dönemin filmlerine yansıdığını söyler. Ona göre bunun doğurduğu en önemli sonuç, savaşı ya da savaş sonrası dönemi konu alan filmlerin, "bütün taraflar suçludur" fikri üzerinde yoğunlaşmasıdır. Bu söylem, uluslararası alanda kabul gören ve desteklenen görüş olurken, eski Yugoslavya ülkelerinde karışık tepkilerle karşılanmıştır. Sırpları topyekün suçlu gösteren bakış, Sırplar tarafından sert tepkiyle karşılanırken; Hırvatistan'ın savaş suçlarından ve Yugoslavya'nın parçalanmasındaki payından bahseden sanatçılar Hırvatistan'da tepki görmüşlerdir. Kusturica'nın *Underground* filmine gösterilen tepkide olduğu gibi, Boşnaklar da kendilerinin kurban rolünde olduğu söylemin dışına çıkıldığında karışık tepkiler ortaya koymaktadır (Iordanova, 2007: 174-180).

Bosna'da yaşanan savaşla yakından ilgilenen ve savaş esnasında *Bosnia!* (1994) adlı bir belgesel de çeken Bernard-Henri Levi, Bosna ile ilgili dengelerin hesaplandığı, suçların paylaşıldığı, kurban ve faili aynı düzlemde ele alan tarafsız bir dilin kullanıldığı söyleme karşı sert tepki verir (akt. Iordanova, 2007: 196). Avrupa düşüncesinin Saraybosna'da öldüğünü iddia eden Levi'nin çektiği belgesel film, eleştirmenler tarafından "suçlama" şeklinde değerlendirilmiş, siyasi tartışmalarda Bosna'da yaşanan savaşı siyasi hesaplar için kullandığı yönünde yorumlar yapılmıştır. Michael Ignatieff'e göre, Batılılar arasında Bosna'ya gösterilen bu ilginin nedeni, Batılı düşünürlerin kendilerine ait "ideal bir imaj keşfetme" kaygısıdır (akt. Iordanova, 2007: 196-199).

Milovan Djilas ise daha farklı bir yorumla, uluslararası kamuoyunun Sırpları savaşın tek suçlusu olarak gösterip "canavarlaştırma" tavrının, Sırpların milliyetçi hislerini daha da tetikleyerek, onları milliyetçi propagandaya açık hâle getirdiğini iddia etmektedir (akt. Iordanova, 2007: 219). Iordanova, Sırplar tarafından bu döneme dair çekilen filmlerde, savaşta kendi payına düşen suçlara dair özeleştirilerin yapıldığını ve suç işleyen paramiliter grupların *Lepa Sela Lepo Gore* ve *Rane* gibi filmlerle ifşa edildiğini söyler. Oysa ona göre, Batılılar tarafından çekilen ve Yugoslavya'daki savaşı

anlatan filmlerde, savaşın bu yönüne dair böyle bir yaklaşım görülmemektedir (2007: 230-231).

Travma yaşayan, savaşın kurbanı olan insanların öykülerine dayalı anlatıların hâkim olduğu, Yugoslavya'da yaşananları ve sonrasını anlatan filmlerin, savaşın sıradan insanların gözünde ne olduğunu anlamak için önemli bir araç olduğu düşüncesi bu filmleri önemli bir yere koymaktadır (Iordanova, 2007: 249). Savaşın başladığı 1991 yılından beri bu düşünce doğrultusunda çekilen filmler, savaşı ve savaş sonrası dönemi anlatmaya ve dağılan Yugoslavya'da yaşanan travmaları toplumsal hafızaya kazımaya devam etmektedir. Araştırmanın Post-Yugoslav sineması üzerinde duran bu bölümü, çalışmanın sınırlılıkları gereği Sırbistan sineması ve Bosna-Hersek sineması üzerinde temellenmektedir. Buna karşın, Yugoslavya'nın dağılması sonrasında ortaya çıkan diğer ülke sinemalarının akla gelen ilk örnekleri de tematik yönden kurduğu benzerliklerle bu savı doğrulamaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. POST-YUGOSLAV SİNEMASINDA SAVAŞ TRAVMALARININ SOSYOLOJİK ÇÖZÜMLEMESİ

3.1. Çözümlemenin Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini, Yugoslavya'nın dağıldığı 1991 yılından sonra ortaya çıkan Post-Yugoslav sinemasının, savaşı ve savaşın neden olduğu travmaları konu edinen tüm Post-Yugoslav filmleri oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini belirlemek için bu evrenin içinden ulaşılabilen *Bure Baruta* (Paskaljeviç, 1998), *No Man's Land* (Tanoviç, 2001), *Underground* (Kusturica, 1995), *Apsolutnih Sto* (Goluboviç, 2001), *Snijeg* (Begiç, 2008), *Parada* (Dragojeviç, 2011), *Sivi Kamion Crvene Boje* (Koljeviç, 2004), *Zvizdan* (Mataniç, 2015), *Cirkus Columbia* (Tanoviç, 2015), *Teret* (Glavoniç, 2018), *Turneja* (Markoviç, 2008), *Savrşeni Krug* (Kenoviç, 1997), *Halimin Put* (Ostojiç, 2012), *Enklava* (Radovanoviç, 2015), *Lepa Sela Lepo Gore* (Dragojeviç, 1996), *Krugovi* (Goluboviç, 2013), *Dnevnik Diane Budisavljeviç* (Budisavljeviç, 2019), *Grbavica* (Jasmila Zbaniç, 2006) gibi toplamda 51 film izlenmiş ve değerlendirilmiştir.

Bu filmler arasından çalışmanın sınırlılıklarına uygun düşecek şekilde, Sırbistan ve Bosna-Hersek yapımı olan ve yönetmenlerinin bu ülkelerin vatandaşı olduğu *Lepa Sela Lepo Gore* (Dragojeviç, 1996), *Krugovi* (Goluboviç, 2013), *Bure Baruta* (Paskaljeviç, 1998), *Savrşeni Krug* (Kenoviç, 1997), *Grbavica* (Zbaniç, 2006) ve *No Man's Land* (Tanoviç, 2001) adlı filmler savaşa ve Yugoslavya'nın parçalanmasına karşı geliştirdikleri söylem, travma anlatılarındaki temsiller, toplumsal hafıza-kolektif bellekle olan ilişkiler açısından örneklem olarak belirlenmiştir. Bu filmlerden *Lepa Sela Lepo Gore, Krugovi* ve *Bure Baruta* Sırbistan sineması örnekleri; *Savrşeni Krug*, *Grbavica* ve *No Man's Land* filmleri Bosna-Hersek sineması örneklerini oluşturmaktadır. Filmlerin

örneklem olarak belirlenmesinde Bosna-Hersek ve Sırbistan arasında eşit sayıyla dağılımına, Türkiye'de gösterim imkânı bulmuş olmasına ve kolay ulaşılabilir olmasına dikkat edilmiştir.

3.2 Çözümlemenin Yöntemi

Film çözümlemesi, filmin bittiği anda filme dair soruların ortaya çıkmasıyla başlar. Filmde anlatılmak istenenin, ana fikrin, verilen mesajın, oyuncuların temsil ettiği karakterlerin analitik bir düşünce içerisinde değerlendirilmesiyle film çözümlemesi gerçekleşir. Bu eylemin akademik bir disiplin içerisinde icra edilmesi, bazı çözümleme yöntemlerinin tartışılması ve belirlenmesini gerektirir. Bunun amacı, filmdeki anlamların hangi yöntemle açığa çıkarılması gerektiğinin tespitidir (Parsa, 2008: 5).

Bu çözümleme yöntemlerinden birisi de sosyolojik çözümleme yöntemidir. Bu eleştiri yöntemine göre, sanat eserleri doğduğu toplumun ürünü olduğu için, toplumsal bağlamından ayrı değerlendirilemez (Özsarı, 2019: 87). Sosyolojik çözümlemenin bu özelliği, Marksist eleştiri yöntemi içerisinde de bulunduğu için zaman zaman iki yöntem birlikte kullanılmaktadır. Fakat Marksist eleştiri, ideolojik çözümleme içerisinde bulunan ve benzerliklerine rağmen sosyolojik çözümlemeden ayrı kategorize edilen bir yönteme sahiptir. Sosyolojik çözümleme yöntemi toplumsal olan her şeyden yararlandığı için, siyasi bilimler dahil olmak üzere sosyolojiye ilişkin bütün disiplinlerle ilişki hâlindedir. Bu nedenle bir filmin sosyolojik çözümlemesinin yapılması için, filmin doğduğu toplumun tarihsel, politik, kültürel, toplumsal özelliklerinin iyi bilinmesi elzemdir (Akbulut, 2019: 257).

Zafer Özden, *Film Eleştirisi* adlı kitabında sosyolojik çözümleme yönteminin filmleri, "sosyal bir sanat ve kültür ürünü" olarak ele aldığını belirtir. Buna göre, amaç sosyolojik verilerin elde edilmesi olduğu için, filmlerin estetiğinden ziyade filmin üretildiği ve konu edindiği dönemin, toplumun, olayların incelenmesi gerekir. Böylece film, hangi türe ait olduğundan bağımsız olarak sosyolojik yöntemin konusu olmaktadır. Filmlerde temsil edilen olayların ve kişilerin toplumsal bağlamı, toplumsal mefhumların filmlerde nasıl yansıtıldığı, filmlerin toplumsal ilişkilere olan etkisi, filmlerin toplumları davranış değişikliğine iten gücün belirlenmesi; sınıfsal, etnik, dini ve ulusal farklılıkları

ortaya koyacak şekilde sosyolojik çözümleme yöntemi içerisinde ele alınır. "*Sosyolojik yaklaşıma sahip bir film eleştirmeni, bir sosyolog gibi, filmleri bir toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünü olarak ele almaktadır*" (Özden, 2004: 154).

Sinema, toplumsal olayları ve durumları dolaylı bir biçimde, sanatın imkânlarıyla yansıtır. Bunu yaparken ayna tuttuğu toplumun bir parçası olarak toplumsal olandan tamamen bağımsız olamaz. Filmlerle toplum arasında birbirini besleyen ve destekleyen karşılıklı ilişkiler ağı söz konusudur. Buna rağmen, filmleri değerlendirmek için tek ölçüt sosyolojik eleştiri değildir. Sosyolojinin ve sinemanın kendine has birer farklı disiplin ve alan olduğu unutulmamalıdır. Bourdieu'nun da belirttiği gibi önemli olan sosyolojik değerlendirmelerin yardımlarıyla "sanat eserinin toplumsal koşullarını aydınlatmak" ve onu yanlış anlamlandırmalardan kurtarmaktır (akt. Diken ve Laustsen, 2010: 23-26).

Filmlerle Sosyoloji kitabında, Holokost'u anlatan filmler sosyolojik çözümleme içerisinde değerlendirilir. Auschwitz kampından hareketle tanık olma, hatırlama, bellek gibi kavramlar toplumsal bağlamlarıyla birlikte ele alınır (Akbulut, 2019: 266). Holokost gibi tarihi olayların sosyolojik çözümleme içerisinde yer bulması, Lale Kabadayı'nın tarihsel eleştiri ile sosyolojik eleştirinin yakın bağ içerisinde olduğunu söylemesinde de görüldüğü gibi, tarihe bakışın sosyolojik çözümlemenin kullandığı yöntemlerden birisi olmasından ileri gelir (2018: 65). Özden'e göre, sosyolojik çözümleme yönteminin en fazla yararlandığı eleştiri yöntemi ise ideolojik çözümlemedir (2004: 158). Bu yaklaşımlardan da anlaşılabileceği gibi sosyolojik çözümleme yöntemi; tarihsel çözümleme yöntemi ve ideolojik çözümleme yöntemlerinden gerektiğinde faydalanan, toplumsala gönderme yapan bütün disiplinleri ve alanları eleştiri yönteminin içerisinde kullanabilen bir yöntemdir.

Arthur Asa Berger, medya çözümlemelerinde kullanılabilecek olan sosyolojik unsurlar olarak; yabancılaşma, anomi, bürokrasi, sınıf, sapkınlık, seçkinler, azınlıklar, işlevselcilik, yaşam biçimi, etnik kimlik, kültür, günlük yaşam, toplumsal rol, cinsiyet, toplumsallaşma, statü, stereotip ve toplumsal değerler gibi başlıkları işaret eder (1993:

91-95, 2014: 141-170). Lale Kabadayı'nın film eleştirisinde sosyolojik çözümleme yöntemi içerisinde ise gerçek, temsil, inşa etme, alegori, toplum, ritüeller, mit, gelenek, kültürel değerler, küreselleşme, kapitalizm, kötülük, şiddet, kitle, aile, gündelik hayat, yaşam biçimi, değer kavramı, kimlik, toplumsal roller, kültürlenme, cinsiyet, stereotip, önyargı, öteki, ikili zıtlık, sınıf, faşizm, oryantalizm, modernizm, postmodernizm gibi yaklaşımlar vardır (2018: 57). Diken ve Laustsen'in *Filmlerle Sosyoloji* kitabında film çözümlemeleri; toplumsal cinsiyet, kimlik, öteki, terör, korku, güvenlik, kapitalizm, direniş, kitle, kamplar ve yoksulluk, etik ve tanıklık kavramlarıyla birlikte ele alınır (2010).

Yabancılaşma, kişinin toplumla olan bağlarının kopukluğuna ve kendisini "yabancı" hissetme hâline; etnik kimlik, "ortak kalıtsal miras" olan ırka mensup topluluklara ve bu toplulukların karakteristik özelliklerine; kültür, bireysel kimliğin oluşumunda toplumsal gelişmenin bütün unsurlarına ve ortak tarihe; şiddet, anomi (kuralsızlık) doğuran toplumsal olaylara ve toplumsal yapıdaki parçalanmayla zarar gören kolektif bilince; tanıklık, toplumsal olaylara tanıklık etme sorumluluğuna gönderme yapan sosyolojik çözümleme unsurlarıdır (Berger, 1993: 90-94; 2014: 141-144; Diken ve Laustsen, 2010: 179-200).

Bu kuramsal yaklaşımlardan yola çıkarak, çalışmada örneklem olarak ele alınan filmler, sosyolojik çözümleme yöntemine dayanarak çözümlenmiştir. Berger, Kabadayı, Diken ve Laustsen'in sosyolojik çözümleme yönteminde kullanılmak üzere ortaya attığı kavramlardan yabancılaşma, etnik kimlikler, kültür, şiddet ve tanıklık unsurları yaşanan büyük çaplı iç savaşın ve ülkenin parçalanmasının toplumsal dönüşümünü, travmatik izlerini yansıtan durumları savaş karşıtlığı bağlamında ortaya koymak üzere belirlenmiştir. Sosyolojik çözümleme yönteminin belirlenen bu unsurları, çalışmanın birinci ve ikinci bölümlerini oluşturan kuramsal araştırmaları filmler üzerinden yansıtmaktadır.

3.3 Bulgular ve Yorum

1991 yılında dağılan Yugoslavya'dan sonra ortaya çıkan Post-Yugoslav sinemasının, Sırbistan örneklerinden seçilen *Lepa Sela Lepo Gore* (Dragojeviç, 1996), *Krugovi* (Goluboviç, 2013), *Bure Baruta* (Paskaljeviç, 1998) ve Bosna-Hersek örneklerinden seçilen *Savrşeni Krug* (Kenoviç, 1997), *Grbavica* (Zbaniç, 2006) ve *No Man's Land* (Tanoviç, 2001) adlı filmler, sosyolojik çözümleme yönteminde yer alan yabancılaşma, etnik kimlik, kültür, şiddet ve tanıklık unsurları, toplumsal travmaların sebepleri olan iç savaşla ve Yugoslavya'nın parçalanmasıyla olan ilişkileri bağlamında çözümlenmiştir.

3.3.1 Sırbistan Sineması Örneklerinin Sosyolojik Çözümlemesi

Sırbistan sineması örnekleri olarak belirlenen *Lepa Sela Lepo Gore* (Dragojeviç, 1996), *Krugovi* (Goluboviç, 2013), *Bure Baruta* (Paskaljeviç, 1998) adlı filmlerin sosyolojik çözümlemeleri bu alt başlık altında toplanmaktadır.

3.3.1.1 Lepa Sela Lepo Gore Filminin Sosyolojik Çözümlemesi

3.3.1.1.1 Filmin Künyesi

Filmin Adı: Lepa Sela Lepo Gore (Pretty Village, Pretty Flame-Güzel Köyler Güzel Yanar)

Filmin Yapım Yılı: 1996

Filmin Yönetmeni: Srdjan Dragojeviç

Filmin Senaristi: Vanja Buliç, Srdjan Dragojeviç, Biljana Maksiç, Nikola Pejakoviç

Filmin Oyuncuları: Dragan Bjelogrliç, Nikola Kojo, Dragan Maksimoviç, Zoran Cvijanoviç, Milorad Mandiç, Velimir 'Bata' Zivojinoviç

Filmin Yapımcıları: Yugoslavya Federal Cumhuriyeti

Filmin Süresi: 115 dakika

3.3.1.1.1.1 Filmin Konusu

Bosna Savaşı sırasındaki çatışmalarda bir tünele sıkışan Sırp askerlerin tünelden çıkma mücadelesi, olayın öncesi ve sonrasıyla birlikte anlatılmaktadır.

3.3.1.1.1.2 Filmin Özeti

Sırp Milan ve Boşnak Halil, Bosna'nın doğusundaki Višegrad'ın bir köyünde yaşayan iki arkadaştır. Yugoslavya'nın içine girdiği parçalanma süreciyle birlikte yaşamları değişen iki yakın arkadaş, 1992 yılında başlayan Bosna'daki iç savaşın tarafları hâline gelirler. Savaştan önce birlikte vakit geçirdikleri mekânlar, yaşadıkları evler ve memleketleri savaşın sıçradığı yerler arasındadır. Ülkenin her yerini saran nefret ve düşmanlıktan onlar da payını alır.

Savaşın başlamasıyla beraber Bosna'daki Sırp Cumhuriyeti (Republika Srpska) Ordusuna katılan Milan, yoğun bir şekilde yaşanan silahlı çatışmalara girer; Çetnikler olarak bilinen aşırı milliyetçi paramiliter Sırp güçlerin köy yakma, sivilleri öldürme, yağma yapma gibi savaş suçları işlediği saldırılara tanık olur. Önceleri bu tip eylemlere sert tepki veren Milan, zamanla savaşın büyümesiyle ve annesinin ölüm haberini almasıyla, nefretin ve öfkenin esiri olan Bosnalı gençlerden birisi olur. Başında Yugoslav Halk Ordusu Subayı Gvozden'in bulunduğu ve aralarında Milan'ın da yer aldığı bir grup Sırp asker, Bosna Ordusu tarafından yapılan saldırı sonucunda bir tünele sığınmak zorunda kalır. Bu tünel, filmin ilk sahnesinde 1971 yılındaki açılışından arşiv görüntüleri verilen, Milan ve Halil'in çocukluğunda aralarında merak konusu olan ve harabe görüntüsü nedeniyle içinden geçmeye cesaret edemedikleri *Kardeşlik ve Birlik Tüneli'*dir. Milan çocukluğunda girmeye cesaret edemediği tünele, savaşta girmek zorunda kalır ve tünelde yaşam savaşı verir.

Tünelin dışına çıkmaya çalışan Sırp askerlere, dışarıda konuşlanan Boşnak askerler ateş açtığı için, tünelin içinde günler süren bekleyiş başlar. Sırp askerler telsizlerle destek çağrısında bulunur; fakat beklenen destek bir türlü gelmez. Bu süre içerisinde telsizlere sızan Boşnak askerler ile Sırp askerler arasında görüşmeler ve tartışmalar yaşanır. Tünelde mahsur kalınan günler boyunca aç ve susuz bekleyen Sırp

askerler, savaşın travmatik etkileriyle birlikte yaşananları sorgular, geçmişe yolculuk yapar. Filmin sonlarına kadar devam eden tünelin içindeki sıkışma ve karşılıklı silahlı çatışma, grubun komutanı Gvozden'in dışarı çıkma emriyle sonuçlanır. Tünelin içerisinde verilen zayiatın ardından geriye kalan az sayıdaki Sırp asker, tünelin dışında Boşnak askerler ile çatışmaya başlar. Tünelin hemen üzerinde ateş açan Boşnak askerlerden birisi Milan'ın yakın arkadaşı Halil'dir. Çocukluklarının simgesi olan tünel, onları trajik bir şekilde bir araya getirir. Bu sahne Halil ve Milan'ın birbirlerini gördüğü son an olur. Çatışmada çıkan bir patlama nedeniyle yere düşen Halil, Milan'ın gözünün önünde yaşamını yitirir. Ağır yaralanan Milan ise Belgrad'daki bir hastanede tedavi altına alınır. Hastane, Milan için savaşın devam ettiği bir mekân olmaya devam eder. Eline aldığı çatalla, yerde sürünerek yan odada yatan savaş esiri Boşnak askeri öldürmeye giderken, aynı birlikte savaştığı ve tünelden birlikte yaralanarak çıktığı Profesör lakaplı arkadaşı tarafından durdurulmaya çalışılır. Profesör'ün çığlıklarını duyan hemşireler odaya geldiğinde, Milan kanlar içinde, çaresizce yerde yatmaktadır. Film, Avrupa Birliği ve Birleşmiş Milletler temsilcilerinin, adını Barış Tüneli olarak değiştirerek tekrar açılışını yaptığı tünelin kurgusal haber görüntüleriyle birlikte sonlanır.

3.3.1.1.1.3 Filmdeki Karakterler

Bosnalı bir Sırp olan Milan, savaşın öncesinde annesiyle birlikte yaşayan, en yakın arkadaşı olan Boşnak Halil'le birlikte *Kafana* adı verilen küçük barda oturan, Yugoslav Rock müziği dinleyen, kendi hâlinde bir gençtir. 1992'de başlayan Bosna Savaşı ile hayatında ve kişiliğinde büyük bir değişim yaşanır. Artık en yakın arkadaşı Halil bile onun için bir düşman hâline gelir. Halil de tıpkı Milan gibi kendi hâlinde yaşayan, Milan'la birlikte *Kafana'*da vakit geçiren, aynı şekilde basketbolu ve Yugoslav müziklerini seven Bosnalı bir Müslüman gencidir. Savaşın memleketine, hatta evine sıçramasıyla birlikte Boşnak Ordusuna dahil olur ve Sırp birliklere karşı savaşır. Onun da tıpkı Milan gibi, savaştan önceki durumuyla, savaştaki durumu arasında çok büyük değişim vardır. Savaş her ikisini de geri dönüşü olmayacak şekilde dönüştürür. Halil'in

hayatı, çocukluklarından beri Milan'la birlikte girmek için fırsat aradıkları tünelin önünde son bulur.

Filmde karakter olarak Halil'in dışında görünen başka bir Boşnak asker yoktur. İzleyici onları Sırp askerlerin gözünden görür. Silahlı Sırp güçleri; savaşın vuku bulduğu yıllarda Sırp Ordusuna dönüşmüş olan Yugoslav Ordusu, Bosna'da bağımsızlığını ilan eden Sırp Cumhuriyeti Ordusu ve Çetnikler olarak kategorize edilen gönüllü olarak savaşa katılan aşırı milliyetçi, paramiliter gruplardan oluşmaktadır. Filmde Milan ve Halil dışındaki karakterlerin çoğunluğu bu silahlı güçleri yansıtır.

Bunlar; eski Yugoslav Halk Ordusu subaylarından olan ve Sırp Ordusu ile Bosna'da savaşmasına rağmen çoğulcu, Yugoslavyacı düşünceleriyle öne çıkan Gvozden, askere çağrılan üniversite öğrencisi kardeşinin yerine orduya yazılan ve savaşta yağmacılık gibi suçlarla bilinen Velja, silahlı güçler arasında entelektüel birikimi ve aldığı eğitimle öne çıkan Profesör lakaplı Petar, Yugoslav Ordusunun Hırvatistan'ın bağımsızlığına karşı müdahale kararı aldığı gün uyuşturucunun etkisiyle tesadüf eseri tanka girerek savaşın parçası olan Hızlı (Brzi) lakaplı uyuşturucu bağımlısı, izlediği televizyonda duyduğu haberlere ve savaş propagandasına karşı koyamayarak gönüllü bir şekilde orduya giren Laza, sık sık tarihsel konulara atıfta bulunan Çetnik sempatizanı Viljuşka, kırılgan bir kişiliği olan ve diğerlerine göre yaşı çok genç olduğu için sürekli yardıma muhtaç bir görüntü çizen Marko gibi karakterlerdir. Ayrıca, Halil ve Milan'ın birlikte vakit geçirdiği *Kafana*'nın sahibi olan ve savaşın başlamasıyla savaştan çıkar elde ettiği için, tarafların savaşa devam etmesini isteyen Sloba, Sloba'nın savaştan önce yakın arkadaşı olan ve savaşın başlamasıyla birlikte memleketini terk eden Boşnak Nazim, tünelde Sırp silahlı güçleriyle birlikte saklandığı kamyonda sıkışan Amerikalı kadın gazeteci filmin diğer önemli karakterleridir.

3.3.1.1.2 Film Bulguları

Lepa Sela Lepo Gore, sosyolojik çözümleme içerisinde yer alan yabancılaşma, etnik kimlikler, kültür, şiddet ve tanıklık unsurlarını barındırmaktadır. Bu unsurlar sosyolojinin konusu olmalarının yanı sıra birtakım ideolojik ve tarihsel karşıtlıkları da içermektedir.

3.3.1.1.2.1 Yabancılaşma Açısından Film Bulguları

Filmin yabancılaşma unsuru barındıran karakterlerinden birisi olan, diğer askerlerin yanında yaşı küçük ve kırılgan bir kişilik gösteren Marko adlı Sırp milis, bir sahnede girdiği evde dolaptan ses gelmesiyle birlikte tüfeğine sarılır ve kendinden geçmiş bir şekilde dolabı dakikalarca tarar. Dolapta küçük bir çocuğun saklandığı ve açılan ateşle hayatını kaybettiği akan kandan anlaşılır. İşlediği bu cinayet, diğer milislere ve askerlere nazaran "zayıf" bir kişiliği olan Marko için büyük bir travma sebebi olur. Marko'nun bir sonraki sahnede bıraktığı iz bu sefer ateşe verilmiş bir evin boş duvarıdır. Yugoslavya'nın parçalanmasının ve savaşın psikolojisi üzerinde büyük travma yarattığı Marko, kendisine ve çevresine yabancı, savaş politikasının güdümünde hareket eden bir silahlı güçtür.

Milan, hastanede tedavi gördüğü süre içerisinde sık sık geçmişe yolculuk yapar. Savaşın sebep olduğu travmatik stres bozukluğu nedeniyle, anılarının esiri olur. Yanında yatan silah arkadaşı Profesör'e, "*Beni gece ziyaret ediyorlar*" der. Bu durum, travmatik sendromun bilinçaltını, rüyaları hedef alan yıkıcılığını ortaya koymaktadır. Milan'ın anılarına, hastanenin önünde savaşın durması için eylem yapan Belgradlı aktivistlerin sloganları eşlik eder. "*Savaş vurgunculârının hayatlarınızı bozmasına izin vermeyin!*" çağrısına karşı hemşirelerin ve yaralı askerlerin alaycı tutumu göze çarpar. Barış çığlıklarının, savaş karşıtı protestoların ne kadar cılız kaldığının, gücünün yetmediğinin yansıması olur bu görüntüler. "*Gençlerimiz bu anlamsız savaştayken, bu ülkede kimse rahat uyku uyuyabilir mi?*" diye sorar bir anne. "*Barışa bir şans verin!*" diye bir başka ses duyulur. Fakat bu çağrılara Milan'ın cevabı camdan aşağı attığı bir nesne olur. "*Şimdi Sırp gençliği mışıl mışıl uyuyabilir!*" şeklinde alaycı bir cevap verir ve uykuya dalar. Milan'ın savaştaki nefret ve düşmanlığın içerisinde yaşadığı dönüşüm ve yabancılaşma hâli çarpıcı bir şekilde ortaya çıkar. Yabancılaşma yalnızca Milan'da değil, dışarıda barış için eylem yapan insanlar üzerinde de görülür. Ülkenin her yerini saran nefret ve savaşın yanında barış çağrıları, "yabancı" bir ses olarak duyulmaktadır.

3.3.1.1.2.2 Etnik Kimlikler Açısından Film Bulguları

Harabe hâlini alan ve artık kullanılmayan *Kardeşlik ve Birlik* Tüneli önünde duran Milan ve Halil'in, korkulu gözlerle bakarak, "*İçeride bir canavar uyuyor. Eğer uyanırsa bütün köylüleri yok eder ve evleri yakar*" diye tasvir ettiği tüneldeki 'canavar', Tito'nun Yugoslavya'sında bastırılarak üzeri kapatılan etnik milliyetçiliğin sebep olduğu nefret ve savaştır. Bu sekansta yıl olarak 1980'in seçilmesi tesadüf değildir. 1980 yılı, Tito'nun öldüğü ve uzun zamandır tartışılan Tito'dan sonra ne olacağı sorusunun bütün Yugoslavya'da sorulduğu yıldır. 1980 yılından sonra harekete geçen etnik milliyetçiliğin, Yugoslavya'nın parçalanmasındaki en büyük sebep olduğu bilinmektedir.

Halil ve Milan'ın gittikleri *Kafana*'nın sahibi Sloba, onları "*Sarajevo'da (Saraybosna) delirmişler! Düğünde bir adam öldürülmüş*" sözleriyle karşılar. İki Sırp'la savaş hakkında konuşan Boşnak Halil, Sloba'nın okuduğu haberin sahibi gazeteden yola çıkarak Sırp gazetelerine yalan haber yaptığı yönünde ithamda bulunur ve Sloba'ya Boşnak gazetelerini okumasını salık verir. Bu diyaloglardan iki etnik kimliğin birbirlerine olan güvensizliği anlaşılır. Bu sekanstaki bir diğer önemli detay, karakterlerin birbirlerine dini ve etnik şakaları rahatça yapıyor olmalarıdır. Halil'in Hırvat yerine Ustaşa, Sırp yerine Çetnik demesi; Sloba'nın Müslümanların namaz ibadetiyle ilgili şaka içerikli göndermeler yapması bu durumun göstergeleridir. Savaş öncesinde dildeki masum birer şaka olarak gözüken bu kullanımlar, büyüyen nefretin ve öfkenin içerisinde masumiyetini tamamen yitirerek etnik savaşın kodları hâline gelirler.

Filmdeki sık sık tanık olunan Belgrad Askeri Hastanesindeki diyaloglar, Sırbistan ile Bosna ve Bosnalı Sırplar ile Sırbistan'daki Sırplar arasındaki farklılığı ve mesafeyi ortaya koymaktadır. Hastaneye gelen Belgradlı bir kadın ve çocuğunun Milan'a olan tavırları, kentli bir Belgradlı için savaşın yanı başında olmamasından kaynaklanan bir 'gamsızlık' içerisinde olduğu izlenimi yaratmaktadır. Oysa Bosna'da yaşayan Sırplar için bu kanlı iç savaştan uzak durmak mümkün değildir. Milan'ın Sırp olmasına rağmen memleketinin Bosna olması, Sırbistan'ın başkenti Belgrad'da yabancı olmasını hissettirecek bir duruma dönüşür. Milan'ı tedavi eden doktorun "*yabancı bir ülkedesin*"

ifadesi bunu açıkça ortaya koymaktadır. Aynı etnik kimliğin içerisinde görülen mikro milliyetçiliğe ve kültürel milliyetçiliğe örnek oluşturan bir sahne olur.

Milan'ın, savaş tutsağı olarak yaralı hâlde Belgrad'daki hastaneye getirilen Boşnak askere yönelik öfke dolu bakışları ve ifadeleri, etnik farklılıkların savaştaki rolünü yansıtır. Milan, konuşmalarında Boşnak asker için *Turçin* (Türk) ifadesini kullanır. Filmin birçok yerinde Boşnaklar için bu ifadenin kullanıldığı duyulmaktadır. Bu durum, Balkanlar'da Müslüman olmanın Türk olmakla aynı kimliği tanımlamasından ileri gelir (İnalcık, 2013: 308). Slav etnik kimliğinin Osmanlıların etkisi sonucu Müslüman olması, tarihsel Sırp milliyetçiliği açısından Türkleşme anlamına gelen bir değişim ortaya koymaktadır. Buradan da görülebileceği gibi, savaş çok eski tarihsel meseleleri ortaya çıkararak, farklılıkları etnik nefret konusu yapmıştır. Film boyunca Boşnaklar için kullanılan bir diğer ifade olan *Balija* (Müslüman köylü) da bunun bir diğer örneğini oluşturur.

Milan'ın yaşadığı keskin dönüşümde kırılma anı Sloba'nın Milan'a söyledikleri olur. Sloba, Milan'a aralarında Halil'in de yer aldığı Boşnak askerlerin köye gelerek Sırp sivilleri öldürdüğünü, ölenlerin arasında annesinin de olduğunu söyler. Milan, gerçekliğini sorgulamadan inandığı bu iddiadan sonra büyük bir öfke patlaması yaşar. Sloba, Milan'ın öfke dolu görüntüsü karşısında çok mutlu görünür. Milan, '"*Ondan sonra seni öldüreceğim*" diyerek Halil'den sonra sıranın Sloba'ya geleceğini belirtir. Bu sahne Slobodan Miloşeviç'in lakabının *Sloba* olmasından hareketle, Sloba ve Miloşeviç arasında kurulacak olan bağlamla, Slobodan Miloşeviç'in savaş suçlusu olarak tutuklu olduğu Lahey'deki ölümünü akıllara getirir. Devamındaki sahnede, Milan annesinin mezarını ziyarete gider ve sonrasında belli belirsiz, gerçek mi yoksa hayal mi olduğu anlaşılmayacak kadar silik olan bazı sahneler ortaya çıkar. Milan'ın annesi radikal Boşnaklar tarafından öldürülmüştür, evin duvarları bu sefer Boşnakların yazılarıyla kaplıdır. Bu sahnenin belirsizliği, etnik nefretin sonucunda gelinen ortamda neyin gerçek neyin yanlış olduğunun bilinemez hâle geldiğini vurgulamaktadır.

Tünele girilen sahnenin hemen öncesinde, ağaç altında dinlenen Sırp silahlı güçlerin arasındaki diyalog, o dönem Sırplar üzerinde şekillenen yok olma paranoyasını

çok iyi yansıtmaktadır. "*Sadece bir ağaç altında oturacak kadar Sırp kalacağı söyleniyor*" iddiasını gülerek ortaya atan karakterin Profesör olması önemlidir. Zira buna benzer ifadeler, Miloşeviç'in savaş politikalarının ve *Büyük Sırbistan* idealinin en büyük destekçilerinden birisi olan Sırp Bilimler Akademisinin o dönemdeki düşünceleriyle örtüşmektedir. Bu düşünceler, medya aracılığıyla politikacılardan, akademiye; askerlerden, sıradan insanlara kadar her yere sirayet etmiş ve Sırpları yok olmaktan kurtaracak olan iradeyi savaşı çıkış yolu olarak gören Miloşeviç'in etnik milliyetçi politikalarında bütünleşmiştir.

Filmdeki bir diğer etnik unsur, askeri sağlık aracının kasasına saklandığı için bir anda tünelde ortaya çıkan Amerikalı gazeteci kadındır. Sırp askerler için tehdit havası oluşturan "Batılı gazeteci" kontrol altında tutularak kamerasına el konulur. Gazetecinin Sırp gruba karşı bakışları, Sırp-Ortodoks kimliğine yönelik Batılı gözün bakışı olur. Batılı karakter kendisini bu ortamda yabancı ve tekinsiz hissetmektedir. Sırplara yönelttiği bakış, üstten ve onları küçümseyen bir ifade barındırmaktadır. Diğer taraftan, Sırplar da bu Batılı kimlik karşısında kültürel ve tarihsel kodları harekete geçirecek bir retorik kullanır. Gazeteci uyurken, Çetnik Viljuşka ile Laza arasındaki diyalog bu karşıtlığı net bir şekilde ortaya koyar. "*Sence rüyasında ne görüyordur?*" sorusuna verilen "*Amerika*" cevabı, güvenli bir yer olan Batı'dan çıkıp Doğu'ya, "medeniyetin dışına" gelindiğinin ifadesi olur. Gazeteci kadına hayranlıkla bakan Laza'ya, bir başka askerin söylediği "*O sana göre değil, kültürlü*" ifadesi de "Bosnalı bir köylü" olan Laza ile Batılı gazeteci arasındaki etnik ve kültürel farklılığı ortaya koyar. Çetnik askerlerden birisi, kameraya dönük olarak, televizyonda duyduğu bir habere göre Sırpların dünya üzerindeki en eski ulus olduğunu ve Batılıların altı yüz yıl önce domuzu elleriyle yediğini söyler. "*Biz Sırplar nazik bir şekilde çatalla yerken, Almanlar parmaklarıyla yiyordu. Sırplar en eski millet!*" diyerek cebinden çıkardığı çatalı kameraya gösterir. Bu sahne, Sırpları harekete geçiren yayılmacı etnik milliyetçiliğin irrasyonel boyutunu gözler önüne serdiği gibi; Ortodoks-Katolik, Doğu-Batı, Slav-Cermen gibi bütün tarihsel ve sosyolojik karşıtlıkları da çatal metaforu üzerinden başarıyla anlatır.

Bir sahnede Boşnak askerler, ele geçirdikleri Sırp asker Marko'yu zorla sünnet ettiklerini söyleyerek, Marko'nun acı dolu seslerini tüneldeki Sırp askerlere dinletirler. Bunun üzerine Milan, Amerikalı kadının iplerini çözer ve "*Haydi onların tarafına git!*" diyerek özgür bırakır. Amerikalı kadın korku içinde seslerini dinler ve yerinden hareket etmez. Burada da Batılı gazeteciye, yaygın bir söylem olarak savunulan, savaşın radikal İslami hareketlere karşı gelişen bir savaş olduğu düşüncesi yöneltilir. Ortodoks-Katolik, Batılı-Doğulu, Amerikalı-Sırp karşıtlıkları bu sahneyle birlikte Ortodoks-Katolik-Müslüman, Amerikalı-Sırp-Boşnak şeklinde genişler.

Laza karakterinin kendi hâlinde yaşayan bir Bosnalı Sırp'ken, orduya katılarak savaşçıya dönüşmesinin anlatıldığı bölümde, Laza'nın kırsal bir alanda, televizyonun başında savaşı takip ederken, haberdeki Ustaşa ve Radikal İslam ifadeleri gibi, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Sırplara yönelik olarak işlenen suçları ve katliamları hatırlatan tarihsel referanslarla harekete geçtiği görülür. Savaşa katılmak için durdurduğu kamyonda, bir daha Almanların (Nazilerin) ve Türklerin (Osmanlı İmparatorluğu) egemenliğine girmemek için, savaşılması gerektiğini kamyon şoförüne anlatır. Kamyon şoförünün önünde duran ay yıldızdan anlaşılabileceği gibi şoför bölgeden geçen bir Türk'tür. Bu sahne, nefret ortamının doruğa çıktığı savaşta, tarihsel etnik meselelerinin dirildiğinin göstergesi olur.

Tünelin girişine gelen Boşnak askerin ateş açmasıyla, Gvozden Boşnak askere "*Bana ihanet ettin!*" ithamında bulunur. Onun kim olduğunu soran Sırp askerlere, akrabası olduğunu söyler. Bu durum, etnik olarak bakıldığında "Kardeşin kardeşi öldürdüğü savaş" yorumu yapılan Bosna Savaşı'nın karakteristik özelliğini yansıtan önemli bir detay olarak sahnelenir.

Sloba, Milan'ın da yaralılar arasında yer aldığı Belgrad'daki askeri hastaneye ziyaret yapar. Doktorlarla olan iyi iletişiminden anlaşılabileceği gibi, bu ziyaretleri sıkça yapmaktadır. Doktorlara, içeride yatan gençlere iyi bakmaları gerektiğini, o gençlerin Sırpların geleceği olduğunu söylemesi savaştan rant elde eden Sloba'da temsil edilen grupların, savaşa katılan gençler üzerinden oluşturduğu çıkar ilişkileri anlatılır. Hastanedeki diğer önemli detay, savaşın etkisiyle travma sonrası stres bozukluğu

yaşayan bir askerin, bilincini kaybetmiş bir şekilde sürekli milliyetçi marşlar ve sloganlar eşliğinde gezmesidir. Sırp milliyetçiliğinin savaşın öncesinde, savaşta ve savaş sonrasında kullandığı tarihsel argümanlar, akıldışı eylemlerde bulunan askerin dilinde simgeleşir.

Sırp milislerin bastığı bir evde duvara yazdığı *Srbija do Tokija* (Sırbistan'dan Tokyo'ya) ifadesi, 1991 yılında Avrupa'nın futboldaki en büyük kupası olan Şampiyon Kulüpler Kupasını Tokyo'da oynanan maçla kazanan Kızılyıldız takımının başarısına gönderme yapmaktadır. Bu slogan, iç savaşta futboldaki bağlamından taşarak Sırp milliyetçiliğinin motivasyonlarından birisi hâline gelir ve *Büyük Sırbistan* idealini süsleyen bir söyleme dönüşür. Buradan da anlaşılabileceği gibi savaşta güç belirtmesi için imkân tanıyan her türlü nesne, slogan, anlam, söylem, mit etnik milliyetçiliğin körüklenmesinde anlamının dışına çıkarılarak araçsal hâle getirilmiştir.

3.3.1.1.2.3 Kültür Açısından Film Bulguları

1971 yılında, Yugoslavya'nın ilk Müslüman başbakanı olan Cemal Biyediç'in katılımıyla açılışı yapılan Kardeşlik ve Birlik Tünelinin halkın büyük coşkusu içerisinde sahiplenilmesi, filmin açılış sekansında gerçek haber görüntüleriyle gösterilir. Yugoslavya marşları, Tito posterleri, birlik ve beraberlik mesajları içerisinde Kardeşlik ve Birlik, Yugoslav dillerindeki kullanımıyla *Bratstvo i jedintsvo* adı verilen tünelin açılışı gerçekleşir. Bu isim, Tito önderliğindeki Partizanların Yugoslavya'nın işgaline karşı savaşırken kullandığı ve daha sonra Tito Yugoslavya'sı için resmi slogan hâline gelen bir tanımlamadır. Haber görüntüleri izleyiciyi geçmişin güzel günlerine, savaşın öncesine, kültürün önemli bir bileşeni olan ortak tarihe götüren bir bellek yolculuğu olur.

Siyah-beyaz tondaki bu görüntülerin bir anda renklenmesiyle her şey büyük bir zıtlık içerisinde değişim gösterir. Haberlerin oluşturduğu gerçek görüntülerden sıyrılıp filmin kurgusal alanına geçiş başlar. Tünel açılışı için kurdeleyi kesmesi gereken makas, metaforik bir şekilde devlet temsilcisinin parmağını keser ve parmaktan fışkıran kanlar elinde Tito ve Yugoslavya flamalarıyla bulunan çocukların yüzüne sıçrar. Basit bir çözümle geçiştirilerek sarılan parmaktan kanlar fışkırmaya devam ederken, açılış

gösterisi "akıl tutulması" hâlini alır. Yugoslavya'nın birliğini ve kardeşliğini anlatan marşları çalan bando takımı, turbo-folk adı verilen ve savaş esnasında milliyetçi eğilimlerin müziği olarak öne çıkan folk müziği çalmaya başlar. Az önce ellerinde Yugoslavya ve Tito flamalarıyla marşlara eşlik edenler, turbo-folk ile parmaktan damlayan kanın atmosferinde grotesk bir şekilde dans ederler. Parmaktan fışkıran kanın Yugoslavya renkleri içerisindeki çocuğun yüzüne sıçraması, sonraki nesillerin içine düşeceği kanlı iç savaşın habercisi gibidir. Sekansın bitimiyle birlikte filmin ismi olan *Lepa Sela Lepo Gore* (Güzel Köyler Güzel Yanar) yazısı alevler içinde ekranda belirir.

Bosna'da savaşın başladığı ilk günde, 1992 yılında geçen bir sekansta Milan ve Halil, bir taraftan kıyasıya bir mücadele içerisinde basketbol oynarken, diğer taraftan savaşın çıkıp çıkmayacağına dair yorumlar yaparlar. İki yakın arkadaş, *Kafana* adı verilen küçük barlardan birisinde *rakija* adlı Yugoslavya kültürünün önemli bir parçası olan içkiyi içerken, "*Neden savaşmak zorundayız?*" sorusu dillerinden dökülür. *Kafana*'nın önüne yanaşan Yugoslavya yapımı yerli otomobil *Yugo*'nun üzerine yüklenmiş eşyaların arasında yan yatmış büyük bir Tito portresi dikkat çeker. Savaşa kadar hemen her evde bulunan bu portre, savaşın başlamasıyla anlamını kaybederek yana yatmış ve toza bulanmıştır. Savaşın henüz vuku bulmadığı topraklardan birisi olan Tuzla'ya göç eden Boşnak Nazim'ın kullandığı ve üzerinde Tito'nun portresini bulunan *Yugo,* savaşın geldiğinin habercisi olur. Bu sekansta *Kafana* adlı mekân, Milan ve Halil'in içtiği *rakija,* Nazim'in arabası *Yugo*, basketbol, yan masada çalınan yerel çalgı akordeon, Tito portresi gibi unsurlar Yugoslavya'nın kültürel kodlarını yansıtan, savaş öncesindeki sosyolojik ortama dair önemli bulgulardır.

Sloba'nın sahibi olduğu *Kafana*, filmin ilerleyen sahnelerinde Çetnik milislerin boşalttığı evlerden yağmaladığı eşyaları Birleşmiş Milletler askerlerinin önünde sattığı bir mekâna dönüşür. Sloba, savaşın başlamasıyla birlikte savaştan çıkar elde eden ve gelirini arttırmak için savaşı daha fazla kışkırtmaktan beis görmeyen birisi olmuştur. Bu noktada Slobodan Miloşeviç'in lakabının da *Sloba* olduğunu tekrar hatırlatmakta fayda vardır. 'Sloba' Miloşeviç'in iktidarını taçlandırmak ve liderliğini güçlendirmek için Sırp milliyetçiliğini uyandırarak *Büyük Sırbistan* idealini kullanmasıyla, Sloba'nın

Kafana'sında yağmalanan eşyaların satılması yoluyla gelir elde etmesi için savaşı kullanması benzerlik göstermektedir. Sloba'nın *Kafana*'sı savaşla birlikte Sırp Ordusu askerlerinin ve Çetnik milislerin toplandığı, turbo-folk eşliğinde içki içtiği ve yağmalanan eşyaları sattığı bir mekândır. Savaş öncesinde Halil ve Milan'ın samimi dostluğuna ev sahibi yapan mekân filmin geçtiği köyün, onun ötesinde Bosna'nın, en genel anlamda da Yugoslavya'nın dönüşümünü yansıtmaktadır.

Milan'ın Bosna Sırp Ordusuna katıldığı gün, evde geriye kalan az sayıdaki konserveyi çantasına koyarken, geleneksel bir Bosnalı görünümündeki annesi görülür. Bu esnada evin önünden geçen bir grup Sırp milis, ele geçirdikleri aracın içerisinde militarist marşlar söyleyerek Milan'ın annesine etrafta Müslüman kalıp kalmadığını sorar. Milan'ın onlara bakışındaki tereddüt, Sırbistan'dan savaşmak üzere Bosna'ya gelen milislerle arasındaki kültürel farklılıkları ortaya koyar.

Milan'ın geçmişe gittiği sahnelerden birisinde, garajdan çıkardıkları *Yugo* arabasıyla Yugoslav Rock müziği dinlerken caminin önündeki bir bataklığa saplandıkları görülmektedir. Bu sahne yaşananların Huntington'ın tabiriyle "medeniyetler çatışması" olduğu düşüncesini destekleyen bir söylem oluşturur (2015). Farklılıklar ve zenginlikler her şeyin güzel olduğu ortamda Yugoslavya kültürünün bir parçası olurken, savaşla birlikte ortaya çıkan şey bir bataklık durumu gibidir. Nitekim az önceki sahnede Yugoslav Rock müziği eşliğinde eğlenceli bir yolculuğa araç olan *Yugo,* bir sonraki sahnede yine Yugoslav Rock müziğinin eşliğinde milisler tarafından yakılır.

Tünelde sıkışan Sırp askeri güçlerin komutanlığını üstlenen, aralarındaki en rütbeli ve en yaşlı asker olan, aynı zamanda eski Yugoslav Ordusu mensubu Gvozden'in, ellerinde kalan az miktardaki suyun adil paylaşılmasını talep etmesi üzerine, Yugoslavcı düşünceye karşı kullanılan ve savaş yıllarında hâkim söylem olan eleştiriler yöneltilir. Gvozden'in suyun paylaşımı konusundaki emrine, "*Emredersin Yoldaş Tito!*" şeklinde müstehzi bir cevap verilmesi, Tito üzerinden sosyalist, paylaşımcı, eşitlikçi söylemin demode hâle geldiğinin göstergesi olur. Velja karakteri Gvozden'in yaklaşımına yönelik olarak cebinden çıkardığı mızıka ile eski Yugoslavya'nın marşlarından birisini çalar. Gvozden'in "*Benimle dalga geçme!*" uyarısı üzerine, sevdiğiniz bir şarkı varsa onu

çalayım cevabı verir ve Enternasyonal Marşını çalmaya başlar. Gvozden'in suratında mutlu bir ifade yaratan bu hareket, Çetnik Viljuşka üzerinde asabiyete sebep olur. Viljuşka "*Bizim milliyetçi marşlardan birisini çal*" talebiyle karşıtlığı sürdürür. Bir sonraki diyalog Viljuşka'nın 'kızıl' marşlara ettiği küfür ile devam eder. Bu sahne, Yugoslavya'daki eski-yeni çatışmasını Tito ve marşlar gibi kültürel ve siyasi semboller üzerinden açığa çıkarır.

Velja, küfür ve hakaret dolu ifadelerle Gvozden'in eski Yugoslav Ordusu mensubu olması nedeniyle Partizan olduğunu söyler. Gvozden'in sert cevabı sonrasında sosyalizm-kapitalizm karşıtlığını ortaya koyacak tartışmalar başlar. Gvozden'i Yugoslavya sosyalizmiyle bütünleştiren Velja, yaktıkları evlerin bile emek harcanmadan sahip olunduğu iddiasını ortaya atar. Bu durum sosyalist devlet yapısının, özel mülkiyete izin vermeyip devletin kendisinin ev imkânı sağlaması üzerinden yapılan bir eleştiri olarak ortaya çıkar. Velja, Tito'yu da eleştirilerine dahil ederek "*Şimdi hesaplaşma zamanı geldi!*" ifadesini kullanır. Velja ve Gvozden arasındaki tartışma, İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki iç savaşın Partizanlar ve Çetnikler arasındaki husumetini bugüne taşır. Ayrıca eski-yeni, sosyalizm-kapitalizm çatışması da bu tartışmada sahih bir şekilde görülür.

Tüneldeki diyaloglardan birisinde Gvozden, askerlerin yaptığı geçmişe yolculuklara katkı sağlarcasına, Tito'nun ölümü sonrasında düzenlenen cenaze törenleri için üç yüz elli kilometre yürüdüğünü ve cenazeye katıldığını söyler. Diğerlerinin bu hareketine olan manasız bakışlarına ve alaylarına, "*O çok yalan söylerdi ama hepimiz onu çok severdik*" cevabı verir. Bu durum, Tito'nun Gvozden gibi yaşı daha ileri olan Yugoslavlar üzerinde bıraktığı etkiye dair önemli bir ipucudur. Gvozden, tıpkı Partizan savaşlarındaki ve Yugoslav Ordusundaki gibi Tito marşları eşliğinde tünelin çıkışına doğru büyük bir coşkuyla harekete geçer. Bu esnada Gvozden'in yolculuğuna, Tito'nun cenazesi için yaptığı uzun yürüyüşün görüntüleri eşlik eder. Bir kez daha geçmiş ve bugün arasındaki bağ vurgulanır.

Tünelde Sırplar ve Boşnaklar arasında geçen telsiz konuşmalarında, eski Yugoslavya'nın birleştirici kültürel unsurlarından birisi olan Yugoslav müziği konu

edilir. Taraflar birbirlerine eski günlerden hatırladıkları şarkıları dinletir. Boşnak müzisyenlerin şarkılarını Sırpların, Sırp müzisyenlerin şarkılarını ise Boşnakların ezbere bilmesi, aralarındaki kültürel bağı ortaya koymaktadır. Bu şarkılardan birisini hatırlayarak geçmişe dönük bir yolculuğa çıkan Milan, çocukluğunun Halil'le geçen günlerini hatırlar. Halil ve Milan, bir ormanda cinsel ilişkiye giren öğretmenlerini izlemektedir. İlişki esnasında radyoda çalan şarkı, Milan'ın tünelde duyduğu şarkıdır. Radyodaki müzik bir anda kesintiye uğrar ve Josip Broz Tito'nun ölümü radyodan duyurulur. Öğretmenin, "*Yoldaş Tito olmadan nasıl yaşayacağız?*" sorusu cinsel birleşmeyi bitirir ve seyirciyi bu soru üzerinde düşünmeye davet eder. Kara mizahın eşlik ettiği bu sahne, Tito'nun ölüm haberiyle birlikte Yugoslav halklarının içine düştüğü endişeyi gözler önüne sermektedir. Öğretmenin, yıllar sonra Milan'ın yer aldığı tüneldeki ölümü bu endişeyi doğrular niteliktedir.

3.3.1.1.2.4 Şiddet Açısından Film Bulguları

Uyuşturucu bağımlısı olan Hızlı lakaplı asker, ironik bir şekilde savaşa uyuşturucuyu bırakmak için geldiğini ve savaşın uyuşturucuya karşı bir terapi olduğunu söyler. Savaş sonrası stres bozukluğu yaşayanların uyuşturucu maddelere olan bağımlılığı, savaş ve uyuşturucu arasındaki bağı ortaya koymaktadır. Komutan Gvozden, Hızlı'ya "*Belgrad'da keşlerle birlikte olmaktansa burada benimle daha güvendesin*" der. Bu ifade, Yugoslavya'da ortaya çıkan toplumsal şartlar içerisinde şiddetin kaçınılmaz olduğunun teyidi niteliğindedir.

Bir köyü ateşe veren Sırp milislerle birlikte Milan'ın köye bakarak sarf ettiği, filme adını da veren "*Güzel köyler güzel yanar*" ifadesi duyulur. Profesör kimsenin köyün adını bilmemesine cevap olarak, "*Ateşe verdik ama adını bile bilmiyoruz. Bir avuç kül için birbirimizi öldürüyoruz*" der. Profesörün savaşı sorgulayan tavrına, Çetnik Viljuşka sert tepki verir ve "*Siz entelektüellere sormuş olsalardı bütün Sırbistan çoktan yok olurdu!*" ifadesini kullanır. Bu diyaloğun da ispat ettiği gibi, kitlesel bir şiddet gösterisini ve çılgınlık hâlini alan savaşa karşı geliştirilen en ufak bir sorgulama bile tepkiyle susturulup şiddet diline geri dönülmektedir.

Harabeye çevrilerek boşaltılmış bir evin içindeki Sırp silahlı güçler, taşıdıkları sembollerden anlaşılacağı üzere savaşa gönüllü olarak gelen aşırı milliyetçi, paramiliter grupları temsil etmektedir. Savaş suçlusu olarak yargılanan Arkan lakaplı Zeljko Raznatoviç'in liderliğindeki *Arkan'ın Kaplanları* olarak bilinen milis örgütü çağrıştıran, milislerin miğferlerinde bulunan Crvena Zvezda (Kızılyıldız) takımının arması bu sembollere örnek verilebilir. *Arkan'ın Kaplanları* başta olmak üzere, dönemin bazı milis yapılanmalarının Kızılyıldız takımının taraftar grubu olan *Delije* içerisinde örgütlendiği, buradan savaşın hüküm sürdüğü yerlere etnik temizlik için gönderildiği savaş suçları kapsamındaki soruşturmalarla belirlenmiştir. Savaşta işlenen suçlarda büyük pay sahibi olan futbol takımlarının aşırı milliyetçi tribün yapılanmaları, filmde birçok sahnede kendisini göstermektedir. Bu sekanstaki bir diğer önemli nokta, Velja karakterinin evde bulduğu Eyfel Kulesinin minyatürünü ateşe vermesidir. Avrupa'yı temsilen Eyfel'in Yugoslavya'yı saran ateşten payını alması, filmin "Avrupa bu yangından uzak duramaz – Bu savaş Avrupa'nın da savaşı" gibi alt metinlere sahip olduğunun belirtisidir.

Amerikalı gazeteci, askerlerin tünelin çıkışa doğru ilerlediği sahnede, geri dönüp yerde unuttuğu kamerasını almak ister, kamera kayıttadır ve bu esnada gazetecinin kafasına isabet eden kurşun, kameranın gözünden görülür. Bu sahne, Yugoslavya'daki savaşı kameralar aracılığıyla "izleyen" Batı'ya yönelik olarak güçlü bir tepki anlamına gelir. Tünelin çıkışında Sırp askerlere ateş açan Boşnaklardan birisi Milan'ın dikkatini çeker. Bu asker, Milan'ın tüneldeki günleri boyunca geçmişe yaptığı yolculuklarda hatırladığı Halil'den başkası değildir. Halil ve Milan birbirlerine sorular yöneltir. Milan'ın "*Annemi neden öldürdün?*" sorusuna, Halil "*Ben öldürmedim*" cevabı verir. "*Peki sen benim garajımı neden yaktın?*" sorusuna, Milan'dan "*Ben yakmadım*" yanıtı gelir. O zaman bunları kim yaptı diye sorarlar birbirlerine. "*Tüneldeki canavar yapmıştır*" belki cevabı çıkar ve sonrasında yaşanan patlamayla birlikte Halil, tünelin üzerinden Milan'ın ayaklarının ucuna düşerek yaşamını yitirir. Bu sahne, etnik çatışmaların sürüklediği şiddet yüklü savaşın irrasyonel yönünü çok iyi ortaya koymaktadır.

Hastanede geçen sahnelerden birisinde, yan odada yatan tutsak Boşnak askeri öldürmek için yerde sürünerek ilerleyen Milan görülür. Milan tam elindeki çatalı askere saplayacağı anda, kendisini durdurmak isteyen arkadaşı Profesör'ün hamleleri ve sağlık çalışanlarının gelmesiyle yere düşer. Kanlar içinde yerde yatarken, çaresizce, öfke ve pişmanlık dolu bir ifadeyle, "*Canavar, sen ne kötüsün!*" diye seslenir. Film savaşın, şiddetin ve nefretin sorgulandığı bu yakarış ile sonlanır ve tıpkı açılışında olduğu gibi bir haber görüntüsüyle kapanır. Yirmi birinci yüzyıl olduğu belirtilen ileri bir tarihte, tekrar tünelin açılışı gerçekleşir. Bu sefer adı "Barış Tüneli" konulmuştur, Avrupa Birliği ve Birleşmiş Milletler temsilcileri oradadır. Böylece filmin finalinde de yaşanan savaşta Batı'nın sorumluluğu ironik bir şekilde anlatılır.

3.3.1.1.2.5 Tanıklık Açısından Film Bulguları

Film tanıklık bağlamında ele alındığında, savaş suçlarını yansıtan sahneler, filmin tarihe tanıklığını yansıtan bir durum oluşturur. *Arkan'ın Kaplanları* gibi paramiliter yapılanmaların suçlarına tanıklık eden izleyici, Halil ve Milan'da simgeleşen nefreti, etnik düşmanlıkları neden-sonuç ilişkisiyle değerlendirme imkânı bulmaktadır. Film, haber görüntülerinden elde ettiği tarihsel gerçeklikle, tanıklığı daha ileri götürmektedir. Böylece geçmişle bugün arasındaki bağlar, izleyicinin geçmişte olanlarla bugün olanlara birlikte tanık etmesiyle daha güçlü bir temsil kazanır. Halil ve Milan'ın arasındaki ilişkinin savaşla dönüşümüne tanık olan izleyici, aynı zamanda Yugoslavya'nın parçalanma sürecine ve savaşın yıkımına da tanıklık etmektedir.

3.3.1.1.3 Genel Değerlendirme

"*Bu film artık var olmayan bir ülkenin film sektörüne ithaf edilmiştir*" yazısıyla başlayan film, böylece daha ilk saniyesiyle birlikte yitip giden bir ülkenin yok oluşuna ağıt niteliği taşır. Fakat bu ağıt herhangi bir savaş ya da tarihi filmin kalıpları içerisinde yükselen bir ağıt değil; grotesk üslubun, kara mizahın, bazen katı gerçekliğin bazen de yabancılaştıracak kadar parodi havası taşıyan karşıtlıkların birleştiği bir ağıttır. Film biçem açısından değerlendirildiğinde, tarihsel kolaja dayanan montaj yöntemi bağlamında Yugoslav sineması Kara Dalga Akımının, özellikle de Duşan Makavejev'in etkileri net olarak görülmektedir.

Yaklaşık üç dakika kırk saniye süren çarpıcı açılış sekansı, filme hâkim olan söylemi özetler niteliktedir. Nitekim açılışı yapılan tünel, filmde bütün karşıtlıkları simgeleyecek şekilde kilit bir rol üstlenmektedir. Tünelin kardeşliğe ve birliğe referans olarak açılışının yapılması, tünel kavramının başlı başına taşıdığı birleştirici anlam, açılışın Yugoslavya tarihinin ilk Müslüman başbakanı olan Cemal Biyediç tarafından yapılması, Tito göndermeleri, politikacının elinden fışkıran kan film boyunca hatırlanacak olan detaylardır. Böylece film daha ilk sekansıyla hatırlama, toplumsal hafıza-kolektif bellek gibi kavramları harekete geçirir.

Film savaş suçlarıyla yüzleşilmesi, etnik milliyetçiliğin irrasyonel hâlinin yansıtılması, savaşla yükselen nefretin yaşamı yok etmesinin vurgulanması gibi anlamlara sahiptir. Filmin verdiği tarihsel referanslar, etnik Sırp milliyetçiliğinin dirilmesinin sebeplerini ortaya koyar. Etnik milliyetçilik ve nefret filmde, "tüneldeki canavar" metaforuyla tanımlanır. Sonuç olarak film, savaşın neden olduğu yıkımı tıpkı Benjamin'in tarih anlayışında olduğu gibi, doğrusal çizgide olmayan bir tarihsel perspektifle, öncesi ve sonrası bağlamında neden-sonuç ilişkileriyle ortaya koyar ve savaşla birlikte yok olan hayatlarla empati kurarak savaş karşıtı bir tavır alır.

3.3.1.2 Krugovi Filminin Sosyolojik Çözümlemesi

3.3.1.2.1 Filmin Künyesi

Filmin Adı: Krugovi (Circles-Kesişen Hayatlar)

Filmin Yapım Yılı: 2013

Filmin Yönetmeni: Srdan Goluboviç

Filmin Senaristi: Melina Pota Koljeviç, Srdjan Koljeviç

Filmin Oyuncuları: Aleksandar Berçek, Leon Luçev, Nebojsa Glogovac, Vuk Kostiç, Nikola Rakoçeviç

Filmin Yapımcıları: Sırbistan, Hırvatistan, Slovenya, Almanya, Fransa

Filmin Süresi: 112 dakika

3.3.1.2.1.1 Filmin Konusu

Film, 1993 yılında Bosna-Hersek'in Sırp kontrolündeki Trebinje şehrinde yaşanan gerçek bir olayı konu edinmektedir. Bosnalı Sırpların bağımsızlığını ilan ederek kurduğu Republika Srpska (Sırp Cumhuriyeti) ordusuna katılan Srdjan Aleksiç'in, mensubu olduğu ordunun askerleri tarafından şiddete uğrayan masum bir Boşnak sivili kurtarmaya çalışırken öldürülmesi, filmin çıkış noktasını oluşturur. Bununla birlikte, film tarihi bir olaydan hareketle çekilse de olaylar ve karakterler kurmacanın bir temsilini oluşturur. Srdjan Aleksiç, filmde Marko ismiyle görülür.

Krugovi filmi, 1993'te Bosna-Hersek'te yaşanan olayla başlayıp Sırbistan'ın başkenti Belgrad ve Almanya'da devam eden bir öyküye sahiptir. Kesişen hayatların ve olayların konu edildiği film, yaşanan travmatik bir olayın yıllar sonra da olsa izlerinin sürdüğünü, insanları birbirine bağladığını anlatır.

3.3.1.2.1.2 Filmin Özeti

Bosnalı Sırpların ilan ettiği bağımsızlık sonrasında kurulan Bosna Sırp Ordusu mensubu Marko, memleketi Trebinje'ye yalnız yaşayan babasının yanına izin için gelir. Arkadaşı Nebojsa ile çarşıya gittiğinde, komşusu Boşnak Haris'in Sırp askerler tarafından dövüldüğünü görür. Marko, ordudan arkadaşlarını Haris'i rahat bırakmaları konusunda uyarıda bulunduktan sonra, askerlerin şiddetinin hedefi olur. Marko'nun akıbeti filmin sonunda ortaya çıkar. Marko, aynı milliyetin ve ordunun mensubu olduğu arkadaşları tarafından, masum sivil Haris'i koruduğu gerekçesiyle linç edilerek öldürülür.

Yaşanan bu olaydan sonra, Haris Almanya'ya göç eder ve burada aile kurup yaşamını sürdürür. 1993 yılındaki Trebinje sahnelerinde Marko'nun nişanlısı olarak görülen Nada, oğlu Duşan'la Haris'in yanına, Almanya'ya gelir. Haris, Nada ve oğlu için bir ev ve iş ayarlar. Fakat Nada'nın eski eşi onları rahat bırakmaz. Nada'nın alkol problemi nedeniyle oğlu Duşan'ın velayetini almak isteyen adam, Haris'i Nada'yı sakladığı gerekçesiyle döver. Haris, Nada ve oğlunu Bosna'ya gönderir. Bu Haris için

Marko'nun onu kurtarmasının diyeti olarak rahatlatıcı bir etki yaratır ve seneler sonra ilk kez Marko'nun babası Ranko'yu arayarak vicdan yükünü hafifletir.

Vicdan problemi yaşayan tek insan Haris değildir. Marko'nun arkadaşı Nebojsa, Belgrad'da bir hastanede doktor olarak çalışmaktadır. Bir gün ameliyathanede, Marko'nun başına gelenlerin sorumlusu olan askerlerden Todor'u yaralı hâlde görür ve kendisini arkadaşının hayatına mâl olan Todor'u tedavi edip etmeme konusunda ahlaki bir çatışmanın ortasında bulur. Doktor Nebojsa, Todor ve diğer iki askerin, önce Boşnak sivil Haris'e, sonra da Marko'ya yaptıklarını görmesine rağmen müdahale edememiştir. Aradan geçen yıllara rağmen bu kayıtsızlığının vicdani problemi onu rahat bırakmamıştır. Şimdi karşısında çaresiz olarak gördüğü Todor'dan intikam alma arzusu, mesleğinin etik ilkeleriyle çeliştiği için büyük bir çatışma yaşar. Nebojsa, bu çatışmadan mesleğinin gerektirdiğini yaparak, Todor'un tedavisini gerçekleştirir.

Filmin yüzleşme halkası, Bogdan ile devam eder. Bogdan, Marko'yu linç eden askerlerden birisinin oğludur. Bogdan yıllar sonra tesadüf eseri, Marko'nun babası Ranko'nun yanında çalışmaya başlar. Ranko, önce oğlunun başına gelenlerden dolayı Bogdan'a mesafeli davranır ve onu yanında istemez. Fakat ikili birbiriyle yakınlık kurdukça, geçmişteki husumetin üzerine bir örtü çekilir; yüzleşme ve hesaplaşma gerçekleşir. Filmin sonunda iş kazası geçiren Bogdan'ı hastaneye taşıyan Ranko, oğlunun başına gelenler nedeniyle duyduğu acıyı ve öfkeyi serbest bırakır.

3.3.1.2.1.3 Filmdeki Karakterler

Marko, Bosna Sırp Ordusu mensubu bir askerdir. Savaş nedeniyle orduya katılması kaçınılmaz olmuştur. Memleketi Trebinje'de tanık olduğu, ordudan arkadaşlarının Boşnak sivil Haris'e uyguladığı sebepsiz şiddet eylemi, yaşamını sona erdiren olay olur. Haris'i, Todor ve diğer Sırp askerlerin elinden kurtarma girişimi linç edilerek öldürülmesine sebep olur.

Haris, savaşla birlikte Sırp kontrolüne geçen, Bosna-Hersek'ten bağımsızlığını ilan eden Republika Srpska (Sırp Cumhuriyeti)'nın bir şehri olan ve Boşnaklar ile Sırpların birlikte yaşadığı Trebinje şehrinde esnaflık yapan bir Boşnak'tır. Bir gün dükkanına

gelen Sırp Ordusu mensubu askerler tarafından sebepsizce linç edilir. Marko'nun onu kurtarmasıyla birlikte, olayın gerçekleştiği yerden kaçarak uzaklaşır. Almanya'ya göç ederek kendisine yeni bir aile ve hayat kurar. Fakat Marko'nun kendisi için ölümü, onun vicdanını rahatsız eden bir probleme dönüşür. Yıllar sonra, Marko'nun nişanlısı Nada'yı eşinden gördüğü baskı ve şiddetten kurtarırken, bir kez daha öldüresiye dövülür. Haris gördüğü şiddetten sonra, vicdan yükünden kurtulur ve Marko'nun babası Ranko'yu arayarak rahatlar.

Ranko, oğlunun ölümünden sonra hayata küsen, yaşadığı travma nedeniyle alkole bağlanan, yalnız yaşayan bir Bosnalı Sırp'tır. Oğlunun sebepsiz yere kendi ordusundaki askerler tarafından öldürülmesi, onun asla yüzleşmeyi başaramadığı bir acının sebebidir. Ranko, bütün çabalarına rağmen Marko'nun ölümünde parmağı olan askerlerin ceza almasını sağlayamaz. Evine gelen tek ziyaretçisi Marko'nun arkadaşı olan ve arkadaşının ölümüne çaresizce şahitlik eden Doktor Nebojsa'dır.

Nebojsa, Belgrad'da yalnız yaşayan, kendi hâlinde, sessiz ve elinde mesleğinden başka hiçbir şeyi olmayan bir doktordur. Yıllar önce şahit olduğu travma, onun da yakasından düşmemiştir. Arkadaşının ölümüne karşı geliştiremediği tepki, Nebojsa için büyük bir vicdan sorunu durumuna gelir. Marko'nun ölümünden sorumlu olan ve hiçbir şeyden pişmanlık duymayan Todor'u tesadüf eseri hastanede ameliyat yatağında görmesiyle, yaşadığı çatışmalar mesleğinin ilkeleriyle karşıtlık göstererek doruğa çıkar.

Bogdan, Marko'nun ölümünden sorumlu askerlerden birisi olan Rakita'nın oğludur. Savaş yetimi olarak sürdürdüğü hayatı, babasının sebep olduğu ölüm ve sonrasında babasının da ölümü nedeniyle travmatik bir şekilde ilerler. Yıllar önce yaşanan olay, onun için de vicdani bir problemin yüklenilmesi demektir. Babasının karıştığı olay nedeniyle suçluluk hisseder. Bir gün tesadüf eseri, Marko'nun babası Ranko'nun yanında çalışmaya başlar. Bu olay, Bogdan için vicdan yükünden kurtulmasını sağlayacak bir fırsattır.

3.3.1.2.2 Film Bulguları

Krugovi filmi; yabancılaşma, etnik kimlikler, kültür, şiddet ve tanıklık gibi sosyolojik unsurlar içermektedir. Filmde bu bağlamda vuku bulan olaylar ve kişiler sosyolojik çözümleme yönteminin yanı sıra, filmin tarihi gerçekleri konu alması açısından çözümlemede sosyolojik eleştiri yönteminin yanında tarihsel bakış açısından da faydalanılmıştır.

3.3.1.2.2.1 Yabancılaşma Açısından Film Bulguları

Filmin, açılış sekansında tarihsel gerçeğe uygun bir şekilde Marko'nun trajik ölümü gerçekleşir. Trebinje'nin merkezi olduğu anlaşılan noktada yaşanan bu cinayete, etraftaki insanların çaresiz bakışı; nefrete, öfkeye ve savaşın yıkıcılığına karşı kitlelerin içine düştüğü duyarsızlığı, yabancılaşmayı, edilgenliği başarılı bir şekilde yansıtmaktadır.

İç savaşta asker olan nişanlısını kaybeden, sonrasında da memleketini terk etmek zorunda kalan Nada, savaşın neden olduğu travmayı sürdüren, bu yüzden de evliliğinde başarılı olamayan bir kadındır. Travmatize etki yüzünden alkol bağımlılığı olması, ailesinin parçalanmasına giden bir sürece neden olur.

Trebinje'de, aradan geçen on iki yıla rağmen yaşanan acının izleri sürmektedir. Marko'nun babası Ranko, oğlunun ölümünden sonra yaşadığı travmayla, kendi dünyasında yaşayan ve içine gömdüğü acısıyla topluma yabancı olmuş bir insan profili çizer. Trebinje'nin tepelerinden birisindeki kilise inşaatının, onun son günlerde yaşamına anlam katan tek uğraş olduğu görülür. Kilise inşaatının yapımında ona yardım etmek için gelen bir gencin, oğlunun katillerinden birisinin oğlu olduğunu öğrenmesiyle travmaya geri dönüş başlar.

Bogdan Rakita isimli bu gencin babası da Marko'nun olayıyla bağlantılı olarak öldürülmüştür. Olaya karışan askerler arasında tek pişmanlık gösteren asker olan Rakita, bu tavrı nedeniyle diğer arkadaşlarından tepki görmüş ve sonu tıpkı Marko gibi ölümle bitmiştir. Bu nedenle, savaşın yetim bıraktığı çocuklardan birisi olan Bogdan, babasının sebep olduğu ölümün ve sonrasında da babasının ölümünün gün yüzüne çıkması için

Ranko ile yüzleşmek ister. Kendisine ve çevresine karşı yabancı, toplumdan kopuk bir profil çizen Bogdan'ın barış amacı, Ranko'nun daha fazla karşı koyamayacağı bir ısrar olur.

Bu kırılmanın yaşanmasındaki dönüm noktası Ranko'nun yaşadığı kalp rahatsızlığı nedeniyle, Bogdan'ın kendisiyle yakından ilgilenmesidir. Bu olay sonrasında ikilinin gittiği mezarlık ziyareti, yaşanan travmanın izlerini net olarak ortaya koyar. Sırp-Ortodoks mezarlığında Ranko oğlu Marko'nun, Bogdan ise babası Rakita'nın mezarları başında görülür. Ranko tanık olduğu bu görüntü sonrası, savaşın yetim bıraktığı bir genç olan Bogdan'ı farklı bir gözle görmeye başlar. Nitekim bunu kendi ifadesiyle de teyit eder. Bogdan'ın kilise inşaatında çalışırken yere düşmesiyle birlikte onu hastaneye götürmek için bir yabancının arabasına binen Ranko, Bogdan'ı oğlu olarak tanıtır. Bu sahne, Ranko'nun oğlu Marko ile Rakita'nın oğlu Bogdan'ın savaşın kurbanları olarak aynı mağduriyeti yaşadığının bir temsili olur.

Oğlunun ölümünden sonra evindeki bütün perdeleri ve camları kapalı tutan Ranko, Bogdan ile yaşadığı yüzleşme sonrasında onu, dolayısıyla babasını affetmesiyle birlikte, perdelerin ve camların açılmasını talep eder. On iki yıl aradan sonra açılan perdelerle odayı kaplayan güneş ve camdan gelen temiz hava, travmanın artık geride bırakıldığının ve hayata tekrar başlandığının sinematik anlatımı olur. Bu sahne, travmayla birlikte yabancılaşmanın da sona erdiğinin sinyalleridir.

Benzer bir durum, Haris'in travmatik sendromla yüzleşip Ranko ile gerçekleştirdiği telefon konuşmasından sonra, o ana kadar her zaman küçük bir kısmını açtığı pencereyi ardına kadar açmasında görülür. O zamana kadar yarım açılan pencere, Haris'in Trebinje'deki olaydan sonra yarım kaldığının, topluma yabancı bir insan olarak yaşadığının bir ifadesidir. Camın ardına kadar açılmasıyla, Haris'in travmayı geride bırakarak yaşama yeniden sarılacağı ve topluma dönüşünün gerçekleşeceği ortaya konulmuş olur. Ranko'nun Bogdan ve Haris'ten sonra yüzleşme yaşadığı bir diğer kişi, Belgrad'dan kendisini görmek için gelen Doktor Nebojsa'dır. Ranko, bu karakterlerle yüzleşerek hem kendisini hem de onları travmanın boğucu etkisinden kurtarır.

3.3.1.2.2.2 Etnik Kimlikler Açısından Film Bulguları

Film, başlangıcında yaşanan olayın tarihsel arka planını veren bir metinle başlar. Savaşın kritik bir yılı olan 1993 yılında Bosna-Hersek'te, Sırp kontrolündeki Trebinje şehrinde Sırplar, Müslümanlar ve Hırvatlar arasında etnik bir savaşın yaşandığı belirtilir. Trebinje, Bosna-Hersek'in referandum sonucunda aldığı Yugoslavya'dan ayrılma kararından sonra, bağımsızlığını ilan eden Republika Srpska (Sırp Cumhuriyeti) sınırlarında yer alan, Sırpların çoğunluklu olarak yaşadığı bir şehirdir.

Marko, Bosna Sırp Ordusu mensubu bir asker olarak aldığı bir haftalık izin sonucunda memleketi Trebinje'ye, babasının yanına gelir. Bu izin döneminde, Trebinje'de başına gelen olay, filmin referans olarak ele aldığı tarihsel bir olaya dayanır. Marko karakteri, Bosna Savaşının simgelerinden birisi olarak kabul edilen, her yıl hem Sırplar hem de Boşnaklar tarafından anılan Srdjan Aleksiç'i canlandırmaktadır. Bosna Sırp Ordusu askeri olan Aleksiç, Boşnak arkadaşı Alen Glavoviç'i Sırp askerlerin dövdüğü sırada araya girip kurtardığı için, aynı ordudan silah arkadaşları olan Sırp askerler tarafından dövülerek öldürülen bir savaş kahramanıdır. Film, çıkış noktası olarak ele aldığı bu olayla, savaşa yönelik tavrını daha en baştan ortaya koymaktadır.

3.3.1.2.2.3 Kültür Açısından Film Bulguları

Marko'nun ölümünün gerçekleştiği olaydan on iki yıl sonrasına yapılan atlamayla filmin mekânlarından birisi de Almanya olur. Marko'nun hayatını kurtararak ölüme gittiği Haris, Marko'nun nişanlısı Nada'yı ve oğlu Dışan'ı tren istasyonunda karşılar. Devamında Haris'in evindeki sahnelerde, Haris'in Almanya'da iyi bir iş bularak kendisine aile kurduğu görülür. Haris'in eşi ve çocuklarıyla, Nada ve çocuğu arasındaki sosyolojik ve kültürel farklılıklar gerçekçi bir şekilde yansıtılır. Bu karşıtlıklar en bariz biçimiyle, savaşın mağdurlarından birisi olan Trebinjeli Nada ile Haris'in Alman eşi arasında görülür.

3.3.1.2.2.4 Şiddet Açısından Film Bulguları

Marko'nun ölümü nedeniyle duyduğu suçluluk duygusunu, Marko'nun sevgilisi Nada ve oğlu Duşan'ı koruyarak gideren Haris, bu amaç doğrultusunda Duşan'ın

babasından gördüğü şiddetle rahatlar. Nada ve Duşan için görülen bu şiddeti, Marko'nun ölümünün diyeti gibi hisseder ve yaşadığı vicdani rahatlamayla birlikte yıllar sonra ilk kez Ranko'yu aramaya cesaret eder.

Ranko'nun, kendisini ziyaret için gelen Doktor Nebojsa'ya, oğlunun sebepsiz ölümünü kabullenemediğini söylemesi, savaşta evladını kaybeden anne ve babalarının çığlığını yansıtır. Yaşanan savaşın, ülkenin her yanını saran şiddetin, en büyük bedelini ödeyenlerin anne ve babalar olduğunun altı çizilir. Nitekim, Bogdan'ın babası Rakita'nın ölümü de Bogdan'ın annesi için benzer bir yıkımdır. Savaşta yaşanan ölümlerin sadece bir istatistik olmadığı, bu ölümlerle birlikte sadece bedenlerin toprağa gömülmediği, ölü bedenlerle birlikte birçok hayatın da fiili olarak olmasa bile ruhen sonlandığı filmin anlatmak istedikleri arasındadır.

3.3.1.2.2.5 Tanıklık Açısından Film Bulguları

Trebinje'de yaşanan olaydan on iki yıl sonra, filmin geçtiği bir diğer mekân da Sırbistan'ın başkenti Belgrad olur. Marko'nun öldürülmesine çaresizce tanık olan ve bu cinayet karşısında yeterli tepki gösteremeyen arkadaşı Doktor Nebojsa, Belgrad Hastanesi'nde görev yapmaktadır. Geçirdiği kaza nedeniyle, ameliyathanede ağır yaralı durumda olan, Marko'nun ölümünden birinci dereceden sorumlu Todor'u görmesiyle on iki yıl öncesine geri gider. Todor'un onun tedavisine muhtaç olması hem geçmişindeki olayla tekrar yüzleşeceği hem de mesleğinin etik değerleriyle çatışma yaşayacağı bir durum yaratır. Marko'nun ölümü nedeniyle pişmanlık ve suçluluk duyup duymadığı merak ettiği Todor'un, pişman olmadığını ve vicdanının rahat olduğunu söylemesi, Doktor Nebojsa'nın bu çatışmaları daha da yoğun yaşamasına neden olur. Doktor'un tanıklık ettiği olay, hayatı boyunca unutamayacağı travmatik sendromun sebebidir.

3.3.1.2.3 Genel Değerlendirme

Savaş esnasında yaşanan bir ölümün üzerinden geçen on iki yıla rağmen, yüzleşme ve empati olmadığında travmatik etkinin sonlanmadığı görülür. Vicdan mefhumu üzerinden savaşı, savaşın sebep olduğu ölümleri, yüzleşmenin ve diyaloğun önemini anlatan film, savaş karşıtı bir söylemle, empatinin gelişmesi için çaba sarf eden bir dile

sahiptir. Filmde etnik kimlikler arasında çıkarılan çatışmaların sebep olduğu nefret ve öfkeyle birlikte kaçınılmaz olan ölümlerin yüzleşme gerçekleşmediğinde, sonraki nesillere miras olarak kalacağı da vurgulanır. Toplumsal travmaların onarımında yüzleşme, empati gibi kavramların altı çizilir.

3.3.1.3 Bure Baruta Filminin Sosyolojik Çözümlemesi

3.3.1.3.1 Filmin Künyesi

Filmin Adı: Bure Baruta (Cabaret Balkan-Powder Keg-Barut Fıçısı)

Filmin Yapım Yılı: 1998

Filmin Yönetmeni: Goran Paskaljeviç

Filmin Senaristi: Dejan Dukovski, Goran Paskaljeviç, Filip David, Zoran Andriç

Filmin Oyuncuları: Predrag 'Miki' Manojloviç, Lazar Ristovski, Sergej Trifunoviç, Aleksandar Berçek, Nebojsa Glogovac, Mirjana Karanoviç, Danilo 'Bata' Stojkoviç, Dragan Nikoliç, Bogdan Dikliç

Filmin Yapımcıları: Yugoslavya Federal Cumhuriyeti, Makedonya, Türkiye, Fransa, Yunanistan

Filmin Süresi: 102 dakika

3.3.1.3.1.1 Filmin Konusu

Sırbistan'ın başkenti Belgrad'da, sıradan bir gecede birbirinden bağımsız kişilerin tesadüf eseri kesişen olaylarının anlatıldığı filmde, savaşın insanlar üzerindeki etkisi konu edilmiştir.

3.3.1.3.1.2 Filmin Özeti

Belgrad caddelerinde ilerleyen bir takside başlayan film, taksi şoförüyle kavga eden trafikteki ehliyetsiz bir gencin, sokak arasında başka bir arabaya çarpmasıyla bütünü hakkında ilk sinyalleri verir. Gencin ehliyetinin olmadığı için olayı büyütmeden kapatma talebine karşılık, öfkeyle kendini kaybeden adam, olay yerinden kaçan

ehliyetsiz genci takip ederek evini bulur. Genç, bir kez daha tehdit ve şiddet dolu eylemlerle evdeki her şeyi dağıtan adamın elinden kurtulur.

Taksi şoförü bir barın önünden geçerken, bara giren sakat bir adamı tanır ve onun arkasından bara girer. Dövüldüğü için bütün kemikleri kırılan ve sadece destekle hareket edebilen adam, masasına oturan taksi şoförüyle sohbete başlar. Kendisini kimin dövdüğünü bilmeyen adam, taksi şoförünün itirafıyla gerçeği öğrenir. Dövülerek kemikleri kırılan adam eski bir polistir ve görevde olduğu dönemde taksi şoförünü sebepsizce döverek hastanelik etmiştir. Taksi şoförünün mahkemelerin sağlayamadığı adaleti kendi elleriyle sağlayarak intikamını aldığı öğrenilir.

Bir başka olayda, iki yakın arkadaş spor salonunda boks yaparken birbirlerine bazı itiraflarda bulunur. Boksörlerden birisi, arkadaşını karısıyla ilişki yaşadığını öğrendikten sonra öldürür. Fail, bindiği trende tanıştığı genç bir kadınla kendisini, kadının çantasından çıkan el bombasıyla öldürür.

Filmin ilk sahnesinde taksinin içerisinde yolcu olarak görülen, gittiği yurt dışından yıllar sonra Belgrad'a geri dönmüş olan karakter Kabare'de görülür. Kabare'de insanları eğlendirmeye yönelik gösteriler yapan adamın kardeşi olan Natalija'yı görmek için geldiğini söyler. Filmin ilerleyen sahnelerinde, Natalija ile görüşen adam kafasına aldığı darbe sonucu sürpriz bir şekilde denizde boğularak ölür.

Genç bir adam, belediye otobüsünün saatinde hareket etmemesi nedeniyle, elindeki bıçakla otobüsteki yolcuları rehin alır ve otobüsü kaçırır. Otobüste yaşanan kavgalar sonucunda, araç bir çöp variline çarparak durabilir. Otobüsün şoförü olan adam koşarak otobüse gelir ve otobüsü kaçıran genci kafasına vurduğu bir cisimle öldürür. Otobüsün içindeki yolculardan birisi, bu olaydan sonra sevgilisiyle buluşur. Buluştukları yerde aralarındaki kavgayı duyan bir genç gelir ve elindeki silahla onları bir depoya kapatır. Bu genç, aynı zamanda kaçırılan otobüsün şoförünün de oğludur.

Depo, suç lideri gibi görünen bir adama aittir. Suç lideri, kaçırdıkları çifti tehdit ve tacizle alıkoyarken çıkan kavgada kadının sevgilisi tarafından öldürülür. Çifti silahla depoya götüren genç ise bu kavgadan kaçarak uzaklaşır. Kaçarken tesadüf eseri önünden

geçtiği evin önünde yaşanan hırsızlık, komşuların onu koşarken görmesi yüzünden üzerine kalır. Taksi şoförü olayları uzaktan izlerken sigarasını yaktığı kibriti yere atmasıyla, bidonlardan yerlere sızan bensiz ateş alır ve etraftaki her şey büyük bir patlamayla yanar. Film bu sahneyle sonlanır; böylece filmin başından sonuna dek görülen karakterlerin hepsi, birbiriyle tesadüf eseri ilişkisi olan olayların sonucunda hayatını kaybeder.

3.3.1.3.1.3 Filmdeki Karakterler

Taksi şoförü, gördüğü polis şiddeti nedeniyle çocuk sahibi olması mümkün olmayan, yaşadığı ülkeye ve parçası olduğu topluma karşı memnuniyetsiz, sigara bağımlısı bir karakterdir.

Taksi şoförünün döverek intikam aldığı eski polis, kırık kemiklerine rağmen bara giden bir alkol bağımlısıdır. Sebepsiz yere şiddet uygulayarak çocuğunun olmasını engellediği taksi şoförüyle yüzleştikten sonra, pişman ve mahcup görünür.

Ehliyetsiz bir şekilde trafiğe karışıp bir arabaya çarpan genç, babasıyla yalnız yaşayan, çevresine göre oldukça farklı bir görünüme ve kültüre sahip bir karakterdir. Babası ise sessiz, kendi hâlinde bir adamdır. Öyle ki, oğlunu dövmeye gelen adamlara karşı çaresizliği yüzünden tepki bile veremez. Gencin çarptığı arabanın sahibi, öfke kontrolü problemi yaşayan, arabasına her şeyden çok daha fazla değer veren, tuhaf bir karakterdir.

Spor salonunda boks yaparken duyduğu itiraflar sonrasında arkadaşını öldüren, sonra da bindiği trende ölen boksör; şiddete eğilimi olan ve sürekli alkol tüketen bir karakterdir. Öldürdüğü arkadaşı da onunla benzer özelliklere sahiptir.

Yurt dışında yaşayan ve Belgrad'a eski sevgilisini görmek için gelen Mane, ülkesindeki politik durum nedeniyle yurt dışına giden ve geçmişinin izlerinden kurtulmaya çalışan bir karakterdir. Eski sevgilisi Natalija'yı hiçbir şey demeden terk edip ülkeden ayrılması, onun pişmanlık duyduğu tek şeydir. Bu pişmanlığıyla yüzleşmek için geri geldiği Belgrad'da, trajikomik bir şekilde hayatını kaybeder.

Otobüsü kaçırarak yolcuları rehin alan genç; ülkesindeki bürokratik, politik ve sosyolojik problemler nedeniyle öfkelidir. Diğer yolcularla arasında oluşan iletişim problemi, onun şiddete yönelme isteğini daha da arttırır ve sonu otobüs şoförünün saldırısı sonucunda ölümle biter. Gencin ölümüne sebep olan otobüs şoförü, Bosna'dan Sırbistan'a gelen mülteci Sırplardan birisidir. Bu şoförün oğlu, otobüsten inen bir kadını sevgilisiyle birlikte depoya kapatan gençtir. Genç, birlikte vakit geçirdiği suç lideriyle kullandığı uyuşturucu maddeler nedeniyle, şiddete eğilim göstermektedir. Bu suç lideri eski bir devrimcidir; değişen düzenle birlikte silah ve uyuşturucularla hayatını devam ettirmektedir.

3.3.1.3.2 Film Bulguları

Bure Baruta filmi; sosyolojik çözümleme yönteminin yabancılaşma, etnik kimlikler, kültür, şiddet ve tanıklık unsurlarını taşımaktadır. Savaş dönemindeki Belgrad'ın birbirinden farklı karakterlerinin yaşadığı olayları anlatan film, taşıdığı politik mesajlar nedeniyle ideolojik yöntemden de bazı unsurlar barındırmaktadır.

3.3.1.3.2.1 Yabancılaşma Açısından Film Bulguları

Filmin ilk sahnesinde taksi şoförü, arabasına binen yolcuya, "*Lanet olsun bu iğrenç ülkeye. Kafasında biraz beyin olan herkes kaçtı buradan. Sense geri mi dönüyorsun?*" diye sorar. Bu yolcu, savaşla birlikte Belgrad'ı terk edip yurt dışına göç eden ve eski sevgilisini görmek için geri dönen Mane'dir. Film daha ilk sahnesiyle, topluma yabancılaşmış bir karakter olan taksi şoförünün ağzından, yabancılaşmanın sosyolojik sebeplerini, "*Sigara içmek öldürür. Buradaki her şey öldürüyor. New York ya da Paris'teki bir taksi şoförü olsaydım, sigara içmezdim*" repliğiyle ortaya koyar.

Kabare'deki gösterilerde yüzündeki makyajlarla ve giydiği grotesk kostümlerle kabare oyunu sergileyen oyuncu, mekânda içki içerek kendisini dinleyen müşterilere şöyle seslenir: "*Ölüm güzeldir, dünya anlamsız, politika deliliktir*". Bu ifade, ülkenin ve toplumun içinde bulunduğu koşullar nedeniyle bireyin yaşadığı nihilist bunalımı ve yabancılaşma duygusunu yansıtır. Artık politika ile dünyayı güzelleştirme umudu yok

olmuştur. Politika ölüm ve yıkımdan başka hiçbir şeyi getirmeyen iç savaşın sebebidir. Öyle ki bu ortamda ölüm bile savaştan güzel görünmektedir.

Kabare gösterisi yapan oyuncunun özel odasında gerçekleşen diyaloglarda yabancılaşmaya neden olan durumların tespiti daha da net olur. Kendisine "*Bu çöplüğü terk etmek zorundaydım*" diyen Mane'ye, "*Çok geç Mane*" cevabı verir kabare göstericisi. "*Ne için çok geç? Burada ölmeli miydim? Beynimi yok eden birkaç kahrolası politikacı yüzünden hayatımı kaybedip ses çıkarmamalı mıydım?*" sorusuna, "*Hiç ışık yok Mane. Bu ülkede yanan tek şey mumlar. Dönmekle battın Mane, ben de battım, hepimiz battık*". Bu sahne politikanın toplum üzerindeki belirleyiciliğinin çok iyi bir ispatı olduğu gibi, savaşın neden olduğu 'yabancı' ruh hâlini de çok iyi yansıtmaktadır.

Filmin sonlarındaki uzun otobüs sekansında, yabancılaşma bulguları en bariz şekliyle görülür. Dışarıda bir eğlenceden dönen mutlu bir genç çift, belediye otobüsünün arka sıralarına oturur. Bu esnada dışarıda bir grup müzisyen onlara dışarıdan müzik icra eder. Genç çift müzikle birlikte keyifli bir şekilde eğlenirken, otobüsteki diğer yolcuların anlamsız bakışları üstlerine çevrilir. Bu anlar, toplumun eğlence, sevgi gibi olumlu duygulara yabancılaştığının, bir anlamda eğlenceyi unuttuğunun temsili olur.

Sahnenin devamında, on beş dakika önce kalkması gereken otobüsün hâlâ kalkmaması, rahat hareketleri olduğu gözlemlenen bir genç tarafından tepkiyle karşılanır. Şoförün dışarıda kahve içtiğini öğrenen bu genç, sert bir dille ülkeye ve topluma küfreder. Gencin şoför özelinde politik eleştirilerine, otobüste bulunanlardan sadece yaşlı bir kadın, "*Dünyanın başka bir yerinde skandal olurdu bu. Sadece bizim ülkemizde böyle bir düzenimiz var*" diyerek destek olur. Bunun üzerine genç, kadın yolcuya bileti olup olmadığını sorar ve kadının çantasından çıkardığı aylık biletlerin tamamını yırtar. Çünkü ona göre, devletin görevini yapmadığı, toplumun kuralları çiğnediği bir yerde bilet almanın bir anlamı yoktur.

Otobüs sekansı, politik-tarihsel meseleleri de açığa çıkaracak şekilde gerilimi arttırır. Gencin otobüste bulunan yolculara, şoförün otobüse hâlâ gelmemesi üzerinden yönelttiği toplumsal eleştiriler, diğer yolcular için pek önemsenmez. Bu durumu anlamasıyla birlikte iyice öfkelenen genç, otobüsü kaçırır ve kendinden geçmiş bir

şekilde trafiğe karışır. Otobüsün hareket etmesiyle bulunduğu yerden fırlayan şoför, otobüsün arkasından koşar ve "*Buradaki herkes aklını kaçırmış*" ifadesi kullanır. Bu replik, Belgrad özelinde bütün ülkedeki toplumsal durumu, insanların ruh hâllerini ortaya koyan bir ifade olur. Kaçırılan otobüsün çöp tenekesine çarparak durmasını gören bir yaşlı adam, olan biteni normalleştirecek ifadelerle, "*Bu olabileceklerin en kötüsü değil*" yorumu yapar. Savaşın neden olduğu travmalar, yoksulluklar, işlenen suçlar, şiddet ortamı öyle bir toplum yaratmıştır ki, bu olay yaşlı adam için önemsenmeyecek kadar basittir.

Otobüsün kaçırılması sırasında panik yaşayan yaşlı kadın yolcunun travmatik sessizliği karşısında, otobüsü kaçıran genç onu kendine getirmek için bilet kontrolü yapıyormuş gibi davranarak başında dikilir. Devleti, otoriteyi hatırlatan bu davranış karşısında hemen travmatik sessizlikten çıkarak çantasına sarılır ve bilet aramaya başlar. Kadının bu durumundan, Belgrad'da yaşayan insanların devletin büyüyen otoritesi ve orantısız gücü karşısındaki zayıflığı anlaşılmaktadır. Bu durum korkuya, çaresizliğe, yabancılaşmaya ve kayıtsızlık hissine dönüşmüştür. Diğer yolcuların ifadelerinden de bunu anlamak mümkündür.

Otobüsün çarpmasıyla otobüsün en yaşlı ve sessiz çifti, gençten kibar bir şekilde kapıyı açmasını, inmek istediklerini söylerler. Genç daha önce hiç görülmediği şekilde, bu kibar ifade karşısında aynı kibarlıkla cevap vererek kapıyı açar. Fakat bir başka çiftten, sert bir dille kapıyı açması yönünde emir almasıyla az önce görülen kibarlık ortadan kalkar ve bu sert davranışa karşılık şiddet diline ve eylemlerine geri döner. Buradan da toplumun birbirine yabancılaşmasının en büyük sebebinin şiddet ve kaba davranışlar olduğu görülür. Nitekim gencin, yolculara yönelik olarak söylediği "*Kimse söyleneni dinlemiyor, kimse kendinden isteneni anlamıyor*" ifadesinden de toplumdaki iletişimsizlik ve yabancılaşma bulguları net olarak anlaşılmaktadır.

3.3.1.3.2.2 Etnik Kimlikler Açısından Film Bulguları

Filmin ilk sahnelerinde arabasına çarptığı için ehliyetsiz gencin evine giden adam, evin girişinde gördüğü kadına, gencin babasının ismini verip kaçıncı katta oturduğunu sorar. Kadın, "*Ben bilmem, biz Bosna'dan geldik. Bize geçici olarak bu garajı verdiler.*

Su yok, elektriği de kestiler" cevabı verir. Adam, '"*Ben elektriği değil, Viktoroviç'i soruyorum*" der ve kadın korku dolu gözlerle "*Mültecileri kaydetmeye mi geldiniz?*" sorusunu sorar. Bu sahnede, Bosna'da çıkan iç savaş nedeniyle yurtları Bosna'yı terk edip Sırbistan'a mülteci olarak göç eden Sırpların içine düştüğü bunalım ve toplumsal sorunlar başarıyla aktarılır. Aynı etnik kimliğin, Sırp milliyetinin parçası olmasına rağmen Bosnalı Sırpların, Sırbistan'ın başkenti Belgrad'da yaşadığı zor şartların altı çizilir.

Bosnalı kadının bahsettiği garajda geçen bir başka sahnede, kadının kocası yukarıdan gelen kavga seslerine ilişkin olarak, "*Bu insanlar normal değil*" yorumu yapar. Burada, savaştan kaçarak evlerini, hayatlarını terk eden Bosnalı Sırpların geldiği yerde de durumun farklı olmadığı vurgusu vardır. Evin bodrumunda, tek bir odada iki çocuğu ve henüz bebek olan torunlarıyla yaşamaya çalışan baba, oğlunun bulduğu işi beğenmemesi üzerine "*Bu ülkenin yarısı işsiz. Böyle bir iş için millet birbirini boğazlıyor*" çıkışında bulunur. Oğlunun verdiği cevaptan, babasının Bosna'da profesörken, Belgrad'da belediye otobüsü şoförlüğü yaptığı anlaşılır. "*Hırsız ya da suçlu olmaktansa otobüs şoförü olmaya razıyım*" diyen adam, savaşın mahvettiği hayatlardan bir temsil sunarken, Belgrad özelinde ülkenin suça ve gayrimeşru kazanca teslim olduğunu belirtmiş olur.

Filmin sonlarına doğru, otobüsün kaçırılma sekansında, şoförün endişe içerisinde dinlediği haberde, "*Amerika Birleşik Devletleri yönetimi, Bosna Hükümetini Sırp ve Hırvat mültecilerin dönüşünü engellemekle suçladı*" ifadeleri duyulur. Otobüsün yolcuları arasında gerilime sebep olan, en son ortaya çıkan şiddet eylemiyle otobüsün kaçırılmasıyla sonuçlanan gecikmenin sebebi, Bosnalı bir Sırp olan şoförün bu haberi dinliyor olmasıdır. Vatanı olan Bosna'ya dönmek ve hayatına kaldığı yerden devam etmek için sabırsızlanan yaşlı adam, ülkeye dönüşünün engellendiğini duyarak büyük bir üzüntü içerisine girer. Otobüsün kaçırıldığını görmesiyle sessizliğini terk etmek zorunda kalır.

Otobüs şoförünün oğlu, babasının tavsiye ettiği şoförlük işini kesin bir dille reddeder ve başka bir iç bakacağını söyler. Bulduğu iş, eski bir devrimci olan; fakat

ülkenin değişen koşullarında artık suç örgütü hâline gelen devlet aygıtının parçası dahilinde olduğu anlaşılan karaborsacılık işi yapan adamın yanında yardımcılık yapmaktır. Bosnalı bir Sırp olan bu genç, bu adamın deposundaki karaborsa malları görünce "*Burada milyonlar var*" tepkisi verir. Karaborsa işinin başındaki adam ise bu malların kendisine ait olmadığını, kime hizmet edildiğini unutmaması gerektiği konusunda uyarıda bulunur. Buradan yapılan işin büyük çaplı bir karaborsacılık işi olduğu anlaşılır. Ambargo altındaki ülkenin en temel tüketim maddelerine bile ulaşma konusunda sıkıntı çekmesi, karaborsacılık gibi faaliyetlerin ülkede yayılmasını sağlamıştır. Bu adamın, Bosnalı bir Sırp olan gence yönelik olarak kullandığı "*Buradaki durumu duydun mu? Duyduğundan daha da kötü. Yanlış zamanda yanlış yere geldin*" ifadesi, Bosna'daki savaştan kaçan ve mülteci statüsünde yaşamaya çalışan gencin geldiği yerde savaştan farkı olmayan bir durumun içine düştüğünü belirtir. Nitekim gencin eline tutuşturduğu silah da bunun teyidi olmaktadır.

Bu sahnede, karaborsacının ülkenin ve bölgenin durumunu açıklamak için, filme adını da veren 'barut fıçısı' ifadesini kullandığı duyulur. "*Balkanlar barut fıçısı gibi, mecazi konuşursak Balkanlar dünyanın anüsündedir*" dedikten sonra kendi suçunun da farkında olacak şekilde, "*Ben ve benim gibiler tarafından mahvedildiniz*" der Bosnalı Sırp gence. Sahnenin devamında birlikte uyuşturucu kullanırken görünürler; karaborsacıdan uyuşturucu hakkında "*Para ve ölüm gibi kokuyor sanki*" yorumu gelir. Nitekim bu uyuşturucunun parası savaştan, dolayısıyla ölümden elde edilen kazanca bağlıdır. Aynı sahnede, karaborsacının ağzından "*Hiçbir şeyi anlamıyorsun, terk edilmiş Bosnalı çocuk*" cümlesi duyulur. Bu ifadeler, savaşı çıkaran, Bosna'yı ve bütün Yugoslavya'yı parçalayan iradenin mevcut durumdan çıkar elde etmesinin eleştirisi niteliğindedir.

Bir başka sahnede benzer şekilde, Kabare'de insanları eğlendirme amaçlı olarak gösteri yapan adam, "*Etnik gerilim, iç savaş, kardeşlerin savaşı…*" diye sıraladığı cümleleri, "*Açık yaranız varsa kaynayan kurşunu siz dökmelisiniz içine*" diye bitirir. Kabare'de insanların içki içerek dinlediği bu ifadeler, ülkenin savaş politikasını yansıtır niteliktedir. İç savaş sonucunda parçalanan ülkedeki etnik problemlerin savaşın

yaşandığı yıllarda çoktan beri mevcut olduğu ve bu problemlerin Tito'nun otoritesiyle halının altına süpürüldüğü düşünülürse, zaten var olan etnik gerilimin iç savaşa dönüşmesi, kaynayan kurşunu açık yaraya kimin dökeceğine bağlı bir durum demektir. Bu kurşunu döken de etnik Sırp milliyetçiliğini harekete geçirerek milliyetçi düşünceleri *Büyük Sırbistan* ülküsü etrafında toplayan Slobodan Miloşeviç'in politikaları olmuştur.

Otobüsün kaçırıldığı sekanstaki tarihsel atıfların içerisinde etnik kimliklerle bağlamı olan replikler de bulunur. Otobüsü kaçıran öfkeli gencin, yolcular arasındaki yaşlı bir kadına şehrin daha önce 500 yıl Türk egemenliğinde kaldığını, II. Dünya Savaşı yıllarında kısa bir süre de Alman egemenliğine girildiğini hatırlatması etnik bağlamı oluşturur. Genç için ülkenin bugünkü durumuna karşı tepkisiz, sessiz olan toplum, tekrar başka bir ulusun egemenliğine girmeyi hak ediyor gibi görünmektedir.

3.3.1.3.2.3 Kültür Açısından Film Bulguları

Filmin bütününe bakıldığında Belgrad'daki kültürel hayatın yetkinlikle yansıtıldığı görülür. Makyajlı, kostümlü, müzikli eğlence gösterileri düzenlenen Kabareler, *Kafana* adı verilen barlar, karakterlerin sürekli tükettiği *rakija* ve bira gibi alkollü maddeler, filmin birçok yerinde arka plandan yükselen Balkan ruhunu yansıtan müzikler filmin içeriğinin önüne geçmeden, filmin anlatmak istediklerini destekleyen unsurlar olarak ortaya çıkar.

Filmde Belgrad'ın kendine has dili, zengin argo ve küfür jargonu dikkat çeken kültürel unsurlardan birisidir. Konuştukları dilin içerisindeki Türkçe kelimelerin çokluğu, Belgrad şehrinin tarihsel ve kültürel geçmişini de yansıtan bir durum oluşturur. Şehrin ve ülkenin kültürel kimliğinin önemli bir parçası olan Roman vatandaşların, Belgrad caddelerinde mutlu bir şekilde eğlenen ve müzik yapan insanlar olması, Roman kültürel kimliğinin sunumuna dair önemli bir başka gösterge olur.

3.3.1.3.2.4 Şiddet Açısından Film Bulguları

Filmin ilk sahnesinde taksi şoförü, ülkenin içinde bulunduğu duruma dair yorumlar yaparken, "*Dün bir taksi şoförünü öldürdüler, boynuna kurşun yemiş. O kadar polis var, ne yapıyorlar kim bilir?*" sorusunu sorar. Bu soruya radyodaki haberlerden

duyulan, Kosova'da süren şiddeti durdurmak için Avrupa Birliği ülkelerinin Miloşeviç'e yaptığı çağrı eşlik eder. Ülkenin içerisine düştüğü şiddet sarmalı ve yıllardır farklı cephelerde süren iç savaş bu sahnede kendisini gösterir.

Sahnenin devamında, taksinin yanından hızla geçen bir genç, taksi şoförünün uyarısı üzerine, hakaret içeren bir el hareketi yapar. Taksi şoförü, az önce eleştirisini yaptığı şiddeti akıllara getirecek ironik bir ifadeyle, "*Ne yapayım ben şimdi bunu, geberteyim mi?*" diye sorar yanındaki yolcuya. Bu sahne şiddeti eleştiren, şiddetin mağduru olan insanların bile en basit bir öfke sebebi karşısında, şiddeti bir yöntem olarak görmeye başlamasını anlatır.

Aynı sahnenin devamında taksiciden korkarak kaçmaya çalışan genç, bir ara sokakta yoldan geçen genç bir kadını taciz ederken başka bir arabaya çarpar. Genç, ehliyeti olmadığı için olayın büyümeden kapatılmasını isterken, çarptığı arabanın sahibi öfkeden deliye döner ve polislerin gözü önünde gencin arabasını parçalar. Polisin bu şiddet ortamı karşısında umursamaz tavırları, şiddetin ülkenin mevcut hâlinde ne kadar normalleştirildiğinin bir ispatı niteliğindedir. Sıradan bir trafik kazasının öfkeyle büyümesi, trafikte bekleyen diğer sürücülerin de öfkelenmesine sebep olur. Arabalardan yükselen korna sesleri ve küfürler, Belgrad'ın o dönemdeki toplumsal psikolojisine dair önemli ipuçları barındırır.

Arabasını parçalayan ve kendisine saldıran adamdan kaçan ehliyetsiz genç, kendisine yönelen şiddetten kurtulamaz. Çarptığı arabanın sahibi, kendisini eve kadar takip ettiği için saklandığı evde yakalanır. Gencin babası, evine gelen arabanın sahibi ve arkadaşına, olayı tatlıya bağlama niyetini belli eder. Fakat arabanın sahibi, hiçbir şekilde öfkesini yatıştırma yoluna gitmez. Bilakis gördüğü bütün iyi niyete karşın evde bulunan bütün eşyaları dağıtır. İçinde kuşların olduğu kafesten yükselen cıvıltıya bile tahammülünün olmadığı görülür. Hatta kendi yüzünü gördüğü aynayı da kırarak parçalar. Bu eylemi, bir anlamda kendine dönük bir şiddet olarak karşılık bulur. Yanındaki arkadaşı, sakin görünen ve orta yol bulmaya çalışan bir profil çiziyor gibi görünse de gencin babasının kırılmaması için sakladığı eşinin fotoğrafının olduğu çerçeveyi adamın elinden alıp yere vurmasıyla, sakinliğinin altında şiddetten başka bir

şey olmadığını gösterir. Nitekim aynı adam bir başka sahnede spor salonunda boks yaptığı arkadaşıyla girdiği şiddetli tartışmanın sonucunda öldürülür.

Taksi şoförünün Belgrad caddelerinde yolda seyir hâlinde olduğu bir sahnede, barın önünde içeri girmek için zorlukla hareket eden bir adam görülür. Taksici bu adamı hemen tanır ve arkasından onun masasına, bara girer. Aralarında dakikalar süren sohbetin sonucunda, taksi şoförü bir itirafta bulunur ve adamı sakatlanana kadar döven kişinin kendisini olduğunu söyler. Taksi şoförünün uyguladığı bu şiddetin sebebi, sağlanamayan adaleti şiddet yoluyla sağlama amacıdır. Sevgilisiyle arabada birlikteyken polis olan bu adam tarafından dövüldüğünü ve gördüğü bu şiddet sonrasında artık çocuk sahibi olmasının mümkün olmadığını söyler. Taksi şoförü, bu sebepsiz şiddet nedeniyle polisi, yani bu sahnede karşısında güçlükle oturan adamı, gerekli mercilere şikayet etse de sonuç alamamış ve nihai olarak kendi adaletini kendisini sağlamak istemiştir. Şiddetin genelden özele; Yugoslavya'da, Sırbistan'da, Belgrad'da sorunları çözmek için başvurulan kesin sonuç hâline gelmesi, bu sahneyle birlikte açığa çıkar. Bu sahnede dikkat çeken bir diğer önemli detay, taksicinin polis sayısının ülke ihtiyacından çok fazla olduğu yönündeki iddiasıdır. Bu iddiaya karşısındaki eski polis memuru, "*Polis sayısı az bile*" cevabı verir. Bu diyaloglar, Miloşeviç dönemindeki savaş ve güvenlik politikası nedeniyle ülkenin artan polis sayısını vurgulamaktadır.

Bir başka şiddet olayının temsil edildiği sahnede, spor salonunda karşılıklı olarak boks yapan iki arkadaş görülür. Birbirlerine geçmişe dönük itiraflarda bulunan arkadaşlar, neşeyle başlayan karşılıklı itiraf dolu sohbeti büyük bir şiddete dönüştürür. Arka arkaya gelen itiraflarla boksu spor olmaktan çıkarıp birbirlerine şiddet uygulama imkânı sunan bir araca çevirirler. En sonunda arkadaşlardan birisi, duyduğu itiraflardaki aldatılmaya, ihanetlere dayanamayarak diğerini öldürür.

Arkadaşını öldüren karakter, şehri terk etmek için bindiği trende başka bir şiddet olayının öznesi olur. Önce, trende karşısına oturduğu genç kadını sözlü olarak taciz eder. Daha sonra yanına oturarak tacizi fiziksel boyuta taşır. Bu genç kadının yanında içi silah yüklü bir çanta vardır. Çantayı orduda olan sevgilisinin verdiğini söyler. Alkolün de etkisiyle kendisini kaybeden adam, çantadan çıkan el bombasının pimini çekerek hem

kendi hayatını hem de genç kadının hayatını sona erdirir. Böylece bu sahne, savaş sırasında çığırından çıkan silahlanmaya, ölümün ve şiddetin her an herkese çok yakın olmasına vurgu yapan önemli bir sahne olur.

Filmin ilk sahnesinde takside duyulan Kosova'daki şiddetin haberini yapan radyo haberleri, filmin sonunda da yine takside ortaya çıkar. Bosnalı Sırp ailenin oğlu, karaborsa malların bulunduğu depodaki olaydan kaçarken bir sokağa girer. Tesadüf eseri bu muhitte yapılan bir hırsızlık olayı nedeniyle ortaya bir kaos çıkar. Taksi şoförü tanık olduğu benzin hırsızlığını evdekilere duyurur ve bütün komşular dışarı çıkıp hırsızı aramaya başlar. Bu esnada oradan geçen Bosnalı Sırp genci hırsız zannederek kovalarlar. Taksi şoförünün radyoda Kosova'daki şiddet haberlerini dinleyerek izlediği bu kovalamanın sonunda, büyük bir patlama yaşanır. Taksi şoförü elindeki kibriti arabanın yanına atar ve az önceki sahnede yere sızmış olan benzinlere temas etmesi sonucu her yer alev alır. Film, bu şiddet koreografisiyle son bulur.

3.3.1.3.2.5 Tanıklık Açısından Film Bulguları

Filmde tanıklık bağlamı, açılış sekansından finale kadar belli aralıklarla ortaya çıkıp filmin parçalarını bütünleştiren taksi şoförüyle kurulur. Taksi şoförünün Belgrad sokaklarında ve caddelerinde sürekli seyir hâlinde oluşu, seyirciyle benzer bir pozisyon aldığına, bir anlamda seyreden bir özne olarak tanık olduğuna işarettir. Nitekim, bu durumu doğrulayacak şekilde filmin bazı sahnelerinde kameraya, yani izleyiciye dönük olarak sorular sorar.

Filmde tanıklıkla ilişkilendirilebilecek bir diğer detay, şiddet sahnelerinin bazılarında duyulan "*Suçlu kim?*" sorusudur. Bu soru özellikle filmin sonlarında yaşanan olaylarla birlikte sıkça dile getirilir. Filmde görülen karakterlerin büyük çoğunluğunun hem fail hem kurban olarak konumlandırılması, suça ve cezaya dair kabul görmüş yargıları yerinden sarsmaktadır. Bu anlamda suçluya ve mağdura karar verecek olan da filmin izleyicisi, yani olayların tanığıdır. Fakat izleyici açısından bakıldığında da tıpkı filmdeki olayları yaşayan karakterlerin "*Suçlu kim?*" sorusunu sormasında görüldüğü gibi, suçluyu belirlemek kolay değildir. Zira filmde suçlu olarak görülen herkes bir şekilde mağdur ve kurban durumuna geçmektedir. Filmin toplumun parçalarını oluşturan

karakterler üzerindeki bu tavrı, suçun bireyselliğinden öte toplumsallığına vurgu yapmaktadır. Tam bu noktada film seyircinin kurduğu tanıklığı, toplumun geldiği hâli sorgulayan eleştirel bir bakışa oturtmaktadır.

3.3.1.3.3 Genel Değerlendirme

Bure Baruta, Yugoslavya'da yaşanan iç savaşın Hırvatistan'daki ve Bosna-Hersek'teki cephelerinde son bulduğu; Kosova'da sürmeye devam ettiği dönemi anlatır. Kosova'da yaşanan etnik temizlik operasyonlarını, karşılıklı sivil çatışmaları ve Miloşeviç'in gittikçe sertleşen politikalarını durdurmak için, NATO öncülüğündeki devletlerin askeri operasyonlar yaptığı ve uluslararası ambargo uyguladığı Sırbistan'da büyük bir toplumsal kriz yaşanmaktadır. Yaşanan günler, en basit insan ilişkilerinde bile şiddetin hüküm sürmeye başladığı, insanların savaşın ağır yükü altında psikolojik, sosyolojik ve ekonomik olarak ezildiği ağır bir buhran dönemidir. Bireylerin yaşadığı sorunların toplumsal sorunlar olması; birbirinden bağımsız olan karakterlerin ve olayların bir şekilde birbiriyle kesişmesini sağlar. Çünkü aslında filmde görülen bütün olayların sebebi aynıdır; bu sebep, savaş ve savaşın sebep olduğu travmalardır.

3.3.2 Bosna-Hersek Sineması Örneklerinin Sosyolojik Çözümlemesi

Bosna-Hersek sineması örnekleri olan *Savrşeni Krug* (Kenoviç, 1997), *Grbavica* (Zbaniç, 2006) ve *No Man's Land* (Tanoviç, 2001) adlı filmler bu alt başlık altında analiz edilecektir.

3.3.2.1 Savrşeni Krug Filminin Sosyolojik Çözümlemesi

3.3.2.1.1 Filmin Künyesi

Filmin Adı: Savrşeni Krug (The Perfect Circle-Kusursuz Çember)

Filmin Yapım Yılı: 1997

Filmin Yönetmeni: Ademir Kenoviç

Filmin Senaristi: Ademir Kenoviç, Abdullah Sidran, Pjer Zalica

Filmin Oyuncuları: Mustafa Nadareviç, Almedin Leleta, Almir Podgorica, Jasna Dikliç

Filmin Yapımcıları: Bosna-Hersek ve Fransa

Filmin Süresi: 110 dakika

3.3.2.1.1.1 Filmin Konusu

Film, Bosna Savaşı sırasında kuşatma altına alınan Saraybosna şehrinde geçmektedir. Savaş nedeniyle ailesini kaybeden Hamza adlı şairin, evine gelen ve kendisi gibi ailesini kaybetmiş olan iki Boşnak çocuğu kurtarmaya çalışmasının öyküsü anlatılır.

3.3.2.1.1.2 Filmin Özeti

Bosna Savaşı'nın en sert yaşandığı dönemde, yaklaşık dört yıl boyunca kuşatma altında tutulan, giriş ve çıkışları kapatılan, şehre en temel ihtiyaçların girişinin dahi engellendiği Saraybosna'da şairlik yapan Hamza, savaş nedeniyle her şeyini kaybeder. Savaşın ekonomik, sosyolojik, psikolojik tahribatı yüzünden mesleğin anlamını yitirir. Yaşadığı ülke ve şehir öyle bir hâle gelmiştir ki, en iyi bildiği şey olan şiir yazmak artık anlamsız gelmektedir. Bu durumda yapabildiği tek şey alkolün etkisine sığınıp savaşa katlanabilme gücünü kazanmaya çalışmasıdır.

Hamza'nın eşi ve kızı Miranda, şehirden mülteci statüsüyle Bosna'nın dışına göç eden insanların arasına katılır. Nereye gittiklerini dahi bilmediği eşini ve kızını kaybetmesiyle iyice yalnızlığa gömülen Hamza, savaşın yıkımı içerisinde kalan evine geldiğinde iki küçük çocukla karşılaşır. Bu çocuklardan büyüğü dilsiz olduğu için konuşamaz, küçük çocuk orada olma sebeplerini anlatır. Çocuklar savaşın yetim bıraktığı kimsesiz çocuklardır; gidecek yerleri olmadığı için şairin evine sığınmışlardır.

Çocukların bildikleri ve gidebilecekleri tek yer Saraybosna'nın yıkıntılar içerisindeki bir mahallesinde oturan halalarıdır. Hamza çocukları halalarının evine götürdüğünde, patlamalar sonucu harabe hâline almış evin görüntüsü ile karşılaşırlar. Halaları bombardıman nedeniyle yaralanmış ve hastaneye kaldırılmıştır. Hastaneye

gittiklerinde kadının Almanya'ya göç ettiğini öğrenirler. Çocukların güven içinde Almanya'ya, halalarının yanına gidebilmelerini sağlama amacı, Hamza'yı hayata bağlayan bir sebep hâline gelir. Hamza yiyecek yemeğin, içecek suyun bulunmadığı şehirde hem kendisini hem de çocukları hayatta tutmak için film boyunca çok büyük çaba gösterir. Çocukları, Sırp komşusu Marko'nun yardımıyla, kazılan hendeklerin içinden, keskin nişancıların kurşunları arasından sıyrılarak yurt dışına gitmelerini sağlayacak olan yere ulaştırır. Hamza, çocukların artık kurtulduğunu düşündüğü anda çıkan çatışmayla sarsılır. Olay yerine gittiğinde çocuklardan küçüğünü yerde, cansız hâlde bulur.

3.3.2.1.1.3 Filmdeki Karakterler

Hamza, Bosna Savaşı başlamadan önce şairlik yapan, geçimini bu yolla sağlayan bir Saraybosnalıdır. Yaşadığı şehrin Sırp keskin nişancılar tarafından kuşatma altına alınması, bütün Saraybosnalılar gibi onun da hayatını ağır bir şekilde etkilemiştir. Kuşatma nedeniyle çeşmelerden su akmayan, yiyecek ekmek dahi bulunmayan, sokağa çıkmanın mümkün olmadığı şehirde şairlik yaparak hayatta kalması imkansız hâle gelir. Eşi ve kızı Miranda'nın da aralarında olduğu büyük bir nüfusun Saraybosna'dan ayrılmasına rağmen, Hamza şehri terk etmeyenlerden ve bütün olumsuz koşullara rağmen hayata tutunmaya çalışan insanlardan birisi olur. Savaşın olumsuz koşullarına dayanmak için alkole ihtiyaç duyar. Film boyunca alkolün ve savaş travmalarının sebep olduğu halüsinasyonlar yaşadığı görülür.

Hamza'nın en yakın arkadaşı ve komşusu Marko, Saraybosnalı bir Sırp'tır. Şehrin kozmopolit kimliğinin güzel bir örneğini oluşturan, iyi bir arkadaşlıkları vardır. Marko, bir Sırp olarak şehrin Sırp keskin nişancıları tarafından kuşatılmasından büyük zarar görür. Aralarında Hamza'nın da olduğu, aynı binada oturan komşularıyla evin altındaki sığınakta yaşamak zorunda kalır.

Adis ve Kerim, savaşın vurduğu Bosna'nın yetim çocuklarıdır. Sırp milislerin basarak evdeki herkesi öldürdüğü katliamdan saklanarak kurtulurlar. Tesadüfen buldukları Hamza'nın evi, onların sonraki günlerinin çoğunun geçtiği yer olur. Kerim

tanık olduğu katliam nedeniyle konuşma yeteneğini kaybetmiştir. Adis yaşı küçük olmasına rağmen hem kendisinin hem de dilini kaybetmiş abisinin sesi olur.

3.3.2.1.2 Film Bulguları

Savrşeni Krug filmi, sosyolojik çözümleme içerisinde yer alan yabancılaşma, etnik kimlikler, kültür, şiddet ve tanıklık unsurlarını barındırmaktadır. Sosyolojik çözümleme yönteminin yararlandığı tarihsel çözümleme ve ideolojik çözümleme yöntemleri de filmdeki bulguları değerlendirmede bakış açısı oluşturmada faydalı olmaktadır.

3.3.2.1.2.1 Yabancılaşma Açısından Film Bulguları

Hamza'nın evinin sığınağında bütün komşuların birlikte film izlediği anda, güvercin besleyen komşusunun güvercinlerinden birisini alan Kerim, güvercinlerin sahibi tarafından kovalanır. Aynı anda bahçede yer alan bir ağacı yakıp ısınmak için kesmek isteyen gençlerle, ağacın kesilmesine razı olmayan yaşlılar arasında tartışma yaşanır. Bir taraftan güvercin için yaşanan kovalama, bir taraftan ağacın kesilmesi için yaşanan tartışma büyük bir kaos yaratır ve mahallenin sessiz, kendi hâlindeki orta yaşlı bir Sırp üyesinin, çevresinde olan biten karşısında duyduğu yabancılaşma hissi intiharla sonuçlanır.

Bu intihar Hamza'nın zaten var olan endişelerini ve anlamsızlık duygusunu daha da tetikler. "*Sonunda kendimi asmaktan korkuyorum. Birçoğunun sonu bu oldu, burada ve her yerde… Elbette bu mantığın sesi değil. Hiçbir sorunu çözmeye yardımı olmaz. Ama ne zaman gözlerimi kapatsam, kendimi asmış olduğumu görüyorum*" monoloğundan sonra acısını bastırmak için bir kez daha alkole başvurur. Sonraki sahnede Hamza'nın sanrılarında, havan topu saldırılarının ve keskin nişancıların hedefi olan tarihi Saraybosna tramvay yolunda, yanmış ve harabeye dönmüş tramvayın içerisinde asılı hâlde olduğu görülür. "*Neden hâlâ yazayım ki? Kimse şiiri takmıyor*" der Hamza kendi kendine. Buradan da anlaşılabileceği gibi, Hamza'nın yaşadığı yabancılaşma, yalnızca savaşa tanık olmaktan kaynaklı değildir. Aynı zamanda sanatın, sanatçının savaşın kötülüğü karşısındaki çaresizliğinin neden olduğu yabancılaşma duygusudur.

3.3.2.1.2.2 Etnik Kimlikler Açısından Film Bulguları

Hamza'nın eşinin elinde kocasına gösterdiği bazı belgeler görülür. Belgeler, mülteci statüsüyle Saraybosna'dan ayrılmayı sağlayacak olan aile üyelerinin kişisel bilgileridir. Eşi Hamza'ya Kızıl Haç, Çocuk Esirgeme Kurumu, Huzur Evi her neresi olursa olsun mutlaka bir yere gideceğini, yanında kızı Miranda'yı da götüreceğini söyler. Bu esnada kızı Miranda'nın bütün arkadaşlarının Saraybosna'dan ayrıldığı anlaşılır. Hamza'nın eşinin saydığı isimler arasında üç etnik gruptan da (Sırp, Boşnak, Hırvat) insanlar olduğu görülür. Savaşın Saraybosna'nın çok kimlikli yapısına verdiği zarar açığa çıkar.

Hamza eşine Saraybosna'nın her yerinde çatışmalar olduğunu, şehirden ayrılmanın mümkün olmadığını söyler. Eşi ise kararlıdır, Hamza gelmese bile kızını alıp gideceğini; fakat Katolik kimliklerine ihtiyaç olduğunu söyler. Margarita ismini kendisine uygun bulur ve sahte kimlik talep eder. Bu sahne, mülteci statüsünde Batı'ya iltica etmek için dini aidiyetin ve kültürel kimliğin önemini gösterir. Kadın, Batı Avrupa'nın Katolik kimliğinin kendisinde olmadığı gerekçesiyle, oraya gitme şansının imkansızlığını işaret eder.

Hamza'nın karısını ve çocuğunu mülteci olarak ülkeden iltica edecekleri toplanma alanına götürdüğü sekans, Saraybosna'nın içine düştüğü durumu çok başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Yollar boyu dizili otobüslere ve minibüslere binmek için birbiriyle yarışan çaresiz insanların kargaşasına, Birleşmiş Milletler yazılı zırhlı araçların konvoyu eşlik eder. İsmi okunan Saraybosnalılar, hayatta kalabileceklerini düşündükleri şehirlere yolculuk edecek olan otobüslere biner. Bu isimler, tıpkı Miranda'nın şehri terk etmek zorunda kalan arkadaşlarının isimleri gibi, üç farklı etnik kimliği temsil etmektedir. Atılan havan toplarının, keskin nişancıların sıktığı adresi belirsiz kurşunların hedefinin, çok kültürlülük açısından Yugoslavya'nın protipi olarak bilinen Saraybosna'nın kültürel zenginliği olduğu bir kez daha vurgulanır. Bu sekanstaki bir diğer önemli detay, Hamza'nın arkadaşı Sırp Marko'nun komşuları Miranda ve annesini geçirmek için gelmesidir. Marko, otobüslerin Çetnikler tarafından geçişinin engellendiğini söyler. Bu sahne de Saraybosna'da yaşayan Sırpların da paramiliter aşırı milliyetçi Sırpların hedefi

olduğunu, işlenen savaş suçlarının etnik kimliklere değil, suçu işleyenlere ait olduğunu teyit eder.

Halalarının evini bulmak umuduyla Hamza'yla birlikte Saraybosna'nın harabeye dönen sokaklarının içinde yola çıkan çocuklar, Hamza'ya arkadaşı Marko'yu sorarlar. Marko'nun bir Sırp ismi olması, çocukların gözünde Marko'yu Saraybosna'daki yıkımın ve çocukların ailesini kaybetmesinin sebebi olan Çetnik milislerle bir hâle getirir. Hamza çocukların bu tepkisine karşı, "*İsimler seni Çetnik yapmaz*" çıkışında bulunur. "*Peki ne yapar?*" sorusuna verdiği, "*İnsan öldürmek*" cevabı filmde görülen barış dilinin bir yansıması olur. Suç işleyen, savaşın aktörleri olan milislerle etnik kimlik arasındaki ayrım bir kez daha vurgulanır.

Adis, Marko'nun küçük kızı Sırp Ivana'ya, "*Hiç Çetnik gördün mü?*" diye sorar. Onların nasıl olduğunu merak eden Ivana'ya, Çetniklerin sadece ayaklarını gördüğünü, yüzlerine bakmaya korktuğunu söyler. İki küçük çocuğun, Boşnak Adis ve Sırp Ivana'nın arasında geçen bu diyalog, Marko için bir utanç anı olur. Bir Sırp olarak kendisi adına işlenen suçlardan duyduğu üzüntü ve utanç yüzünden okunur. Film, bu sahneyle bir kez daha savaşa karşı geliştirdiği tepkinin, etnik kimliklere dayalı tepki olmadığının altını çizer. "Her etnik kimliğin içinde iyiler ve kötüler vardır" mesajı barındıran bu sahne, filmin Sırplar ve Boşnaklar arasında husumeti körükleyecek bir dile değil, henüz savaş yeni olmasına rağmen iyi insanlar arasındaki kardeşliğin devamlılığının önemini vurgulayan bir dile sahip olduğunu gösterir.

Hamza hem alkolün etkisi hem de savaşın neden olduğu travmatik stres bozukluğu ile anlamsızca komşularının önünde dans etmeye başlar. Onun dansına yakından gelen çatışma sesleri eşlik eder. Yeraltı sığınağındaki komşular Hamza'nın neşeli durumunu görünce, NATO'nun Sırp mevzilerini bombaladığını düşünür. Hamza da kendisini buna inandırır ve sessizlik, apartman sakinlerinin sevincine dönüşür. Bu esnada bir Sırp'ın NATO saldırısı olduğunu düşünmesiyle "*Tanrı'ya şükür!*" diye bağırdığı duyulur. Bu sahnede de Saraybosna'daki Sırpların içine düştüğü çıkmaz gözler önüne serilir. Şehri çevreleyen Sırp milislerin yıllar süren kuşatması, onları kendi etnik kimliklerini temsil

ettiği iddiasındaki bir grup askere yapılan operasyon nedeniyle sevindirecek hâle gelmiştir.

Hamza'nın, çocukları Hrasnica'dan geçirip havaalanından Almanya'ya gönderme fikri, kanlı biter. Harabeye dönmüş bir evin içinden çıkan Sırp milisler, herkesten önce Marko'yu kurşuna dizer. Sırp milliyetçiliğinin, *Büyük Sırbistan* idealinin temsilcisi olduğu iddia edilen Çetnikler adı verilen milisler için, Marko Sırplığın temsilcisi değildir.

3.3.2.1.2.3 Kültür Açısından Film Bulguları

Hamza'nın evinde kalan Adis ve Kerim, baktıkları yaralı köpeğin üşümemesi için kitapların sobada yakılması önerisinde bulunurlar. Hamza'nın cevabı "*Kitapları yakmana izin veremem*" olur. Bu sahne Saraybosna'daki kültürel ortamın; hayatın durmasına rağmen kitaba, sanata ve kültürel ürünlere verilen değerin, güzel günlere olan inancın hiç bitmediğinin onayı olur.

Fransızların kontrolünde olduğu anlaşılan ve Birleşmiş Milletlerin kullandığı binada, ışıl ışıl ortamda Noel kutlaması için yapılan dans gösterisine dışarıdan, tel örgülerin ardından tanıklık eden Adis ve Kerim, kendileri içecek su, yiyecek ekmek, kullanacak elektrik bulamazken, Fransızların bu ortamda dans ederek mutlu bir şekilde hayatına devam etmesini yadırgar. Dans eden insanların kendileri gibi normal bir insan olup olmadıklarını soran Adis'e, Hamza'nın verdiği "*Evet ama onlar Bosnalı değil, onlar Fransız*" cevabı eşliğinde Birleşmiş Milletler pankartlarının olduğu binadaki dans gösterisi dışarıdan bir gözle gösterilir. Filmde birçok noktada vurgulanan Batı Avrupa-Doğu Avrupa, Katolik Batı ve Müslüman-Ortodoks Doğu kültürel farklılığı, Birleşmiş Milletlerin Bosna'daki rolüne yönelik olarak eleştirel bir şekilde ortaya çıkar.

Hamza, sık sık gördüğü hayallerden, girdiği halüsinasyonlardan birisinde Adis ve Kerim'le birlikte Adriyatik kıyılarında tatil yapar. Yanlarında kızı Miranda, eşi ve Marko da vardır. Savaş öncesi Yugoslavya'nın güzel günlerini ve kültürel atmosferini anımsatan bu hayal, en sonunda plaja atılan bomba sanrısıyla sonlanır. Savaştan önce Yugoslavya sınırları içerisinde bulunan her şehre gitmemin mümkün olduğu dönemde,

Adriyatik'e kıyısı olan şehirlere ulaşmak Saraybosnalı Hamza için zor değildir. Hamza'nın düşüncelerinde, savaşla birlikte yok olan güzelliklerden birisi de Adriyatik'in mavi görüntüsüdür.

Hamza, evinin yakınında patlayan havan topu sesleriyle irkilir. Havan toplarının çok yakına atılması nedeniyle evde kalmanın artık mümkün olmadığı durumda, tek çare evin sığınağında hayata devam etmek olur. Saraybosnalılar, kuşatma boyunca evlerin sığınaklarında, bodrumlarda, kazdıkları gizli tünellerde hayatlarını devam ettirirler. Filmde bu temsil, yeraltında yaratılan komşuluk ilişkileriyle karşılığını bulur. Sırplar ve Boşnaklar aynı yeraltında, aynı amaç olan hayatta kalmak için birliktelerdir. Dışarıdaki havan topu saldırıları, keskin nişancıların kurşunları, sıcak çatışmaların sesleri yeraltından duyulur.

Yeraltında geçen bir akşamda komşular arasındaki iyi ilişki göze çarpar. Sığınağa indirdikleri televizyonda izledikleri Charlie Chaplin'in *The Gold Rush* (Altına Hücum, 1925) filmiyle hepsi neşe içinde gözükür. Filmin meşhur ayakkabı yeme sahnesine şahit olan çocukların "*Biz ayakkabıları yakıyoruz. Onlarsa yiyor!*" tepkisi, kara mizah öğelerinin yansıdığı ironik bir durum oluşturur. Bu durum aynı zamanda, Saraybosna'da yaşanan drama rağmen hayatın devam ettiğine ve bunda sinema gibi kültürel ürünlerin önemine dair iyi bir örnektir. Sırp Marko'nun çocuklarıyla Boşnak Kerim ve Adis'in arasındaki samimiyet, savaşın kötü yüzüne karşı filmin izleyiciye aşıladığı bir umut anlamı taşır.

Hamza, Hrasnica bölgesinden geçişin ve havaalanına ulaşmanın mümkün olduğunu öğrendikten sonra çocukları kurtarmak için harekete geçer. Çocuklar, daha önce hemen ayrılmak istedikleri Saraybosna'dan gidecekleri vakit geldiğinde ayrılmak istemezler. Sığınakta geçen günler onlara komşuluğu, kardeşliği öğreten hayat dersi olmuştur. Nitekim giderken onlar için yapılan kutlamalar bunu doğrulamaktadır. Marko'nun Sırp eşi, çocuklar için yiyecek hazırlar ve çantalarına koyar. Bütün komşular gözü yaşlı bir şekilde çocuklara el sallar. Hamza, Marko ve çocuklar havaalanına ulaşmak için Hrasnica bölgesine gelirler. Burada onları Marko'nun arkadaşı karşılar. Bulundukları bölge Marko'nun eski mahallesidir, önceki oturduğu evin yıkıntılar

içindeki hâline tanık olur. Arkadaşı ise birkaç gün sonra evleneceğini söyler. Saraybosna'da ölüme, savaşa rağmen hayatın devam ettiğinin, etmek zorunda olduğunun bir başka göstergesi yapılacak olan bu evlilik olur. Saraybosna'nın kültürel kimliğini yansıtacak şekilde ölüm-yaşam, düğün-cenaze karşıtlığı bir kez daha vurgulanır.

3.3.2.1.2.4 Şiddet Açısından Film Bulguları

Sırp milisler, Saraybosna'nın çok yakınında olduğu belli olan bir köyde etnik temizlik operasyonları yapmaktadır. Girdikleri evlerde sivilleri öldürürler, sağ olarak ele geçirdiklerini de savaş kamplarında hapsetmek ya da kurşuna dizmek üzere yanlarında götürürler. Katliam yaptıkları evlerden birisi de Kerim ve Adis'in evidir. Kerim ve Adis saklandıkları için şans eseri olarak katliamdan kurtulsalar da Kerim tanık olduğu katliam sebebiyle travma sonucu konuşma yeteneğini kaybeder.

Kerim ve Adis, yıkıntıların arasından bilmedikleri bir yolda ilerler. Artık kullanılmayan tren yollarının rayları üzerinde yürürler. Yanlarından geçen Birleşmiş Milletler yazısı bulunan zırhlı araca korku dolu gözlerle bakarlar. Onların yolculuğuyla izleyici, savaş gerçeğini görme imkânı bulur. Bu esnada yanan evlerin ve harabelerin arasında yerde yatan Sarajevo (Saraybosna) tabelası, büyük bir şiddetle tahrip edilen şehrin durumunu gözler önüne sermektedir.

Hamza, karısını ve çocuğunu bilmediği bir şehre uğurlamanın acısıyla Saraybosna sokaklarında yürür. Yürüyüş boyunca etrafındaki savaş yığınları, harabeler, yanmış evler, yıkılmış köprüler görülür. Saraybosna şehir merkezi olduğu anlaşılan bu güzergah, savaşın tahribatını açıkça ortaya koyar. Filmin kuşatma sürerken, savaş henüz bitmeden çekildiği gerçeği düşünüldüğünde görüntülerin bir film seti değil, gerçek olduğunun bilgisi etkiyi daha da arttırır. Geride kimsesi kalmayan Hamza, köprü altında *rakija* içen evsizlerin arasına dahil olur ve acısını bir kez daha alkolle unutmaya çalışır. İçme suyunun, yiyecek ekmeğin dahi zor bulunduğu savaşta, içmek için her zaman bulunabilecek bir alkolün olması, Yugoslavya'nın parçalanma sürecinde insanların acılarıyla yüzleşmede alkol gibi maddelere yönelimindeki artışı doğrular.

Hamza'nın evinin önünde duran itfaiye aracı, mahalle sakinlerine su dağıtırken görülür. Saraybosnalıların su almak için sıraya girdiği bu sahne, kuşatma altındaki şehir insanının içine düştüğü duruma dair önemli veriler sunar. Çeşmelerinden artık akmayan suya muhtaç kalmış olan Saraybosnalılar, tahammül duygusunu yitirmiş hâlde birbirleriyle kavga ederken görülür. Şiddetin hüküm sürdüğü toplumda, en basit ilişkiler bile şiddetin dilinden payını almıştır. Su sırasında bekleyen komşular savaşın biteceği ve yakında barış imzalanacağı dedikoduları üzerine tartışmalar yapar. Bu tartışmalar, kısa sürede biteceği söylenen şiddetin, savaşın, milliyetçiliği ve çatışmayı körükleyen dönemin siyasilerinin ve kanaat önderlerinin yaptığı görüşmelerle, pazarlıklarla bitmek yerine her yere yayıldığını; Saraybosna'da yaşanan kuşatmanın yaklaşık dört yıl sürdüğünü hatırlatır.

Hamza'nın Saraybosna'nın kenar mahallesinde oturan halalarının evini sorduğu bir Bosnalı, "*Bilmiyorum, ben burada mülteciyim*" cevabı verir. Bu sahne savaş nedeniyle oluşan büyük göç dalgasının önemli bir temsilidir. Herkes hayatta kalma amacıyla yanına aldığı bir çantayla yollara dökülür, oysa vardıkları yerde de savaştan kaçmak mümkün değildir. Çocukların halaları olan Ayşe'nin yaşadığı bu mahalle, Saraybosna'nın merkezindeki hayattan epey farklıdır. Zaten yoksulluğun, imkânsızlıkların yaşamı zorlaştırdığı mahalle, savaşın da patlak vermesiyle nefes almanın dahi mümkün olmadığı bir yer hâline gelir. Nitekim, Ayşe'nin komşusu mahallenin durumunu anlattıktan sonra, "*Burada mülteciler bile kalmak istemiyor*" tespitinde bulunur. Çocuklar nihayet halaları Ayşe'nin evini bulur; fakat artık ortadakinin bir ev olduğunu söylemek mümkün değildir. Eve düşen iki havan topu nedeniyle Ayşe ağır yaralanmış, ev de kullanılmaz duruma gelmiştir. Sonraki sahnelerde harap olmuş hâldeki hastanedeki bilgilerden, Ayşe'nin de Saraybosna'dan mülteci olarak Batı Avrupa'ya gidenler arasına katıldığı öğrenilir.

Hamza, çocukların halalarının Almanya'ya göç ettiğini öğrendikten sonra, üzerindeki sorumluluğun farkında olarak çocukları eve geri götürmek için yola çıkar. Bu esnada geçmek zorunda kaldıkları Saraybosna'nın merkezindeki büyük bir cadde keskin nişancıların hedefi halindedir. Yanmış arabalardan yapılan barikatların arkasında

saklanarak yürümeye çalışan Saraybosnalılar, tepelerden açılan ateşin açık hedefi durumundadır. Karşı sokağa geçmek için iki barikatın arasındaki boşluktan hızlıca ilerlemeleri gerekir. Bu esnada yaşlı bir kadın ve bir sahipsiz sokak köpeği kurşunların hedefi olur. Yaralanan köpeği yerden almak için koşan Kerim'in vurulacağı korkusuyla Hamza çocukları ve yaralı köpeği hızla alandan uzaklaştırıp kimsenin olmadığı bir yıkıntının içine götürür. Burada geçen diyaloglar, savaşın ve şiddetin çocuklar üzerinde bıraktığı travmatik etkiyi gözler önüne serer. Adis, kucağında kanlar içinde yatan köpeğe bakarak şu soruyu sorar: "*Neden köpeği vurmayı seçti?*", Hamza'nın cevabı, "*Acaba bir seçim yaptı mı? Kim bilir?*" olur. "*Ateş eden adam şimdi mutlu mudur?*" diye sorar Adis. Hamza cevabını bilmediği bu soru karşısında, sorunun cevabını izleyiciye bırakırcasına sessiz kalır. Marko, "*Bir keskin nişancı varsa asla karşıya geçen üçüncü kişi olmayın. İlkinde görüyor, ikincisinde nişan alıyor ve üçüncüsünde öldürüyorlar*" sözleriyle keskin nişancıların hareket eden her canlıyı hesapsızca vurduğunu ifade eder.

Bir sahnede Adis, Hamza'ya kızı Miranda'nın boyunun ne kadar uzun olduğunu sorar. Hamza, Miranda'nın kapıya işaretlediği boyunun ölçülerini Adis'e gösterir. Burada en son işaretli birim olarak 91 ibaresi görülür. Bu rakam, savaşın başladığı yıl olan 1991'i akıllara getirir. Miranda'nın büyümesi savaşın başladığı, şiddetin yaşamı yok ettiği bu tarihte durmuştur. Miranda'nın giysileriyle, onun yatağında yatan çocuklar her şeye rağmen mutlu yüz ifadeleriyle savaşın en büyük zararı çocuklara verdiğini hatırlatırlar. Bombardıman kelimesinin doğru telaffuzunu dahi henüz öğrenemediği yaşta, bombardıman yüzünden yaşadığı travmayla gece uyurken kabuslar gören ve tuvaletini kaçıran Adis'in mahcubiyeti, izleyicinin yüzüne çarpar.

Filmin finalinde yaşanan şiddet, savaşın yıkıcı yönünü özetler niteliktedir. Kerim, daha önce yaralı hâlde kurtardığı köpeğin ölümüne tanık olur. Silah seslerinin gelmesi üzerine, arkalarından binaya gelen Hamza, milislerin hedefi olmaktan saklanırken çocukları aramaya devam eder. Bu esnada bir Sırp savaşçının dalgınlığından faydalanan Kerim, kafasına vurduğu sert cisimle elindeki silahı alır ve diğer askeri de öldürerek ortadan kaldırır. Hamza, Kerim'e Adis'in nerede olduğunu sorar. Kerim ölü bedeniyle yerde yatan kardeşini Hamza'ya gösterir. Adis'in gömüleceği bir mezar aranırken,

mezarlıktaki görevli stadyumların, parkların, bahçelerin mezarlarla dolu olduğunu ve artık ölü gömecek yer kalmadığını söyler. Adis için ayrılan yer, yol kenarında küçük bir mezar olur. Saraybosna, savaşın ve şiddetin yüzünden ölüleri gömecek yerin bile kalmadığı bir şehir hâline gelmiştir.

3.3.2.1.2.5 Tanıklık Açısından Film Bulguları

Sırp milislerin, Kerim ve Adis'in oturduğu evi bastığı sahnede katliamlara imza atan milislerin yüzleri gözükmez. İzleyici siyah maskeler altındaki milislerin, uzak çekimlerle işledikleri suçlara tanıklık eder. Sahne failin gözünden değil, kurbanın gözünden izletilir. Bu nedenle kurbanla kurulan empati, daha ilk sahneden savaşa kurbanın gözünden bakmayı sağlar.

Hamza'nın eve vardığında, korku içinde saklanmış olarak bulduğu Adis ve Kerim, yanına gidebilecekleri tek yer olan halalarının ev adresini tarif etmeye çalışır. Adis küçük olduğu, Kerim ise konuşma yeteneğini kaybettiği için Hamza'ya yer bilgisini veremez. Bunun üzerine Hamza'nın Kerim'e söylediği "*Madem konuşamıyorsun öyleyse yaz*" önerisi, bir anlamda acıların bastırdığı dili ortaya çıkarmak için yazmanın önemini işaret eder. Filmin de bir bakış açısına göre "kamera ile yazmak" olduğu düşüncesinden yola çıkılarak, filmin konuşamayan Kerim'in yerine konuşmuş olduğu ve böylece tanıklık ettiği yorumu yapılabilir.

3.3.2.1.3 Genel Değerlendirme

Film, daha ilk açılışındaki mezarlık sahnesiyle bütünü hakkında önemli ipuçları barındırmaktadır. Film boyunca birçok sahnede duyulacak olan filmin senaristlerinden Abdullah Sidran'ın bir şiiri eşliğinde, ağaca asılı olarak görülen Hamza'nın bedeni, etrafındaki üzeri kar dolu Müslüman ve Hristiyan mezarların bütünlüğü içerisinde Saraybosna'yı, onun da ötesinde Bosna-Hersek ve parçalanan Yugoslavya'yı çok güzel yansıtmaktadır.

"*Hayalindeki şarkı ne anlatıyor çocuğum?*

Bir zamanlar bir evim olduğunu söylüyor, şimdi hiç evim yok anne.

Diyor ki: bir zamanlar sesin ve dilin vardı.

Şimdi ise ne sesim ne dilim var.

Kaybettiğim sesim ile, kaybettiğim bir dilde, kaybettiğim evim hakkında bir şarkı söylüyorum anne"

Sidran'ın kaleminden çıkan bu dizeler, filmde sonra öğrenileceği gibi, savaş nedeniyle dilini kaybeden Kerim'e ses olmaktadır. Bu dizeler, Müslümanların ve Hristiyanların mezarlarının yanı başında ağaçta sallanan şair Hamza'nın sesinden duyulmaktadır. Arkada puslu havasıyla Saraybosna şehri görülür.

Kerim, Hamza'dan çizmeyi öğrendiği şekilde filme adını da veren bir 'kusursuz çember' çizer ve ortasına kardeşinin ismini yazar. Bu Adis'in mezar taşıdır. Film Adis'in mezarı başında birbirine sarılan Hamza ve Kerim'e eşlik eden şairin monoloğu ile sonlanır: "*Kabul etmeli ve sessizce söylemeliyim. Ölüm bendeki her şeyi alacak. Vücudumu ve kemiklerimi, masadaki kalemimi, bilgimi, ruhumu, duvardaki tabloyu, odayı aydınlatan müziği, gözyaşlarını, korkuları, polen dolu havayı. Ve sonrası: karanlık, karanlık, karanlık…*"

Film böylece karanlığa yakılan bir ağıtla sonlanır. Çocukların umuda yolculuğu Adis'in, Marko'nun ve savaştan payını almak zorunda kalan köpeğin ölümüyle biter. Film, bütününe bakıldığında mutsuz sonuna karşın; umudu, yaşamı ve kardeşliği anlattığı için savaş karşıtı bir filmdir. Film ele aldığı konu, çekildiği dönem itibariyle çok hassas bir sorumluluk üstlense de bunun altından düşmanlığı körüklemeden, etnik milliyetçilik yapmadan kalkmayı başarır. Filmin içinde hiçbir etnik kimlik ve dini aidiyet için düşmanlık belirtecek veya taraf olunacak bir tutum görülmez. Saraybosna şehrinin kültürel zenginliği, kozmopolit yapısı, Yugoslavya'nın mikro örneği olarak kabul edilebilecek sosyolojik durumu hem diyaloglarla hem de görüntülerle vurgulanır.

Film, kuşatmanın henüz bitmediği ve savaşın sonlarının yaşandığı bir dönemde çekildiği için, gerçek mekânlarda, savaş alanlarında çekilmiştir. Bu açıdan bakıldığında Roberto Rosselini başta olmak üzere Yeni Gerçekçi İtalyan sineması örneklerine benzerliği dikkat çekicidir. Bu açıdan gerçekçi sinema geleneği için de önemli bir

filmdir. Filmin yönetmeni Kenoviç, Rosselini'nin savaş üçlemesinde olduğu gibi, yıkıntıların, savaş harabelerinin, yerle bir olmuş şehir görüntülerinin içerisinde yaşamı, umudu aramaktadır. Filmin sonundaki karanlık, savaşın neden olduğu karanlıktır. Bu nedenle filmin sonunda izleyicinin karanlıktan aldığı ders, Tanıl Bora'nın vurguladığı gibi "*bir daha asla!*" olmaması için alınması gereken derstir (2012: 87).

3.3.2.2 Grbavica Filminin Sosyolojik Çözümlemesi

3.3.2.2.1 Filmin Künyesi

Filmin Adı: Grbavica (The Land of My Dreams-Esma'nın Sırrı)

Filmin Yapım Yılı: 2006

Filmin Yönetmeni: Jasmila Zbaniç

Filmin Senaristi: Jasmila Zbaniç

Filmin Oyuncuları: Mirjana Karanoviç, Luna Zimiç Mijoviç, Leon Luçev, Dejan Acimoviç, Bogdan Dikliç, Emir Hadzihafizbegoviç

Filmin Yapımcıları: Bosna-Hersek, Almanya, Hırvatistan, Avusturya

Filmin Süresi: 107 dakika

3.3.2.2.1.1 Filmin Konusu

Filmde, Bosna Savaşı'nın tecavüz mağdurlarından olan Esma'nın, tecavüz sonucu doğan kızı Sara ile savaş sonrasındaki Saraybosna'da hayata tutunma çabaları anlatılmaktadır.

3.3.2.2.1.2 Filmin Özeti

Esma, Bosna Savaşı sırasında kurulan toplama kamplarında sistematik olarak tecavüze uğrayan Boşnak kadınlardan birisidir. Tecavüz sonucunda doğurmak zorunda kaldığı Sara'nın büyümesiyle hem Esma hem de Sara için zor bir süreç başlamıştır. Sara, babasının Bosna Savaşı'nda hayatını kaybeden Boşnak askerlerden birisi olduğu yalanıyla büyür. Fakat yetişkinliğe doğru adım attığı yaşlarda, bu gerçeği sorgulamaya

başlamasıyla, Esma için bu yalanı daha fazla sürdürmenin mümkün olmadığı bir durum ortaya çıkar.

Sara'nın şehit çocuklarının ücretsiz olarak götürüleceği okul gezisi için, annesinden şehit çocuğu olduğuna dair belgeleri istemesiyle düğüm başlar. Esma, bu belgenin hiçbir zaman olmaması nedeniyle, çocuğunu geziye parayla göndermek için para arayışında bulunur. Esma'nın gezi için gereken miktarı bulmak için yaşadıkları, filmin diğer önemli çatışmalarını oluşturur. Esma, para kazanmak için bir gece kulübünde çalışmaya başlar. Burada tanık oldukları, kurduğu ilişkiler savaş sonrası Saraybosna'da yaşanan ekonomik ve toplumsal sorunları açığa çıkarır. Bununla birlikte, Esma'nın yaşadığı tecavüzün sonucunda içine düştüğü travmatik sendrom, savaş sonrası stres bozukluğu gibi psikolojik sorunlar, başından sonuna dek filmin ana hatlarından birisini oluşturur.

Sara'nın annesiyle yaşadığı çatışmalar, okul gezisi için gereken belgenin bir türlü ortaya çıkmaması, arkadaşlarının bu konuda Sara üzerinde oluşturduğu baskılar, Esma'nın bir türlü kızına gerçeği itiraf edememesi, yaşanan ekonomik ve psikolojik sorunlar film boyunca birikir ve final bölümünde büyük bir çözülme ile sonuçlanır. Esma, kızının baskılarına daha fazla dayanamayarak yıllardır içinde sakladığı gerçeği itiraf eder. Sara'nın babası Esma'ya tecavüz eden bir Çetnik milistir. Bu gerçeği öğrenen Sara, annesine itiraz eder ve inanmadığını söyler. Filmin sonunda hem Sara'nın hem de Esma'nın benlikleriyle barıştığı, yaşadıklarıyla yüzleştiği ve yeni bir başlangıç yaptığı görülür. Annesinin topladığı parayla okul gezisi için yola çıkan Sara'nın, gülen yüzüyle şarkı söylediği ve yolculuğa çıktığı, annesinin de ona mutlulukla el salladığı sekansla film sona erer.

3.3.2.2.1.3 Filmdeki Karakterler

Esma, Bosna Savaşı'nın yaşandığı yıllarda yaşadığı tecavüz travmasıyla hayata devam etmek zorunda kalan Boşnak bir kadındır. Uğradığı tecavüzlerin sonucunda doğurmak zorunda kaldığı ve birlikte yaşadığı kızı Sara'nın dışında yakınlık kurduğu tek kişi, arkadaşı Sabina'dır. Esma, savaşta uğradığı tecavüzler nedeniyle travma sonrası stres bozukluğu yaşamaktadır. Bu nedenle hayata devam etmek için sürekli ilaç kullanır

ve savaş mağduru kadınların travmalarını anlattığı bir psikolojik terapi merkezine katılır. Travmatik sendrom nedeniyle kendisini sosyal hayattan, toplumsal yaşamdan uzak tutan Esma'nın, Sabina dışında güven duyduğu bir arkadaşı yoktur.

Sara, annesinin ona söylediği şekliyle, babasının Bosna Savaşı sırasında şehit olan bir Boşnak asker olduğunu düşünmektedir. Yetişkinliğe geçiş döneminde olduğu için, yaşadığı kişilik bunalımları onu bu gerçeği sorgulamaya iter. Annesiyle olan ilişkisi, çatışmalar ve sorunlarla doludur. Sara da annesi gibi sosyal hayatın dışında, toplumun kenarına itilmiş bir kız çocuğu profili ortaya koyar. Tek arkadaşı kendisi gibi sosyal olarak sorunlar yaşayan, babasını savaşta kaybeden bir çocuktur.

Esma'nın çalıştığı gece kulübünde tanıştığı Pelda, Esma'ya iyi davranan ve onunla yakınlık kurmak isteyen bir adamdır. Pelda da tıpkı Esma gibi savaşın mağdurlarından birisidir. İdealist bir üniversite öğrencisiyken başlayan savaş nedeniyle eğitim hayatı sonlanmış ve hayata devam etmenin çok zorlaştığı ülkesinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Pelda, savaştan yıllar sonra hâlâ savaşta ölen babasının cesedini arar. Pelda ve Esma'nın acıları, birbirlerine yakınlık kurmalarını sağlar.

3.3.2.2.2 Film Bulguları

Grbavica filmi; barındırdığı yabancılaşma, etnik kimlikler, kültür, şiddet ve tanıklık unsurlarıyla sosyolojik yönteme uygunluk içermektedir. Filmin ele aldığı iç savaş, kitlesel tecavüzler, etnik çatışmalar, savaş sonrası Saraybosna şehrinin ve Bosna'nın sosyolojik durumu, Bosna'da büyüyen çocukların savaş geçmişiyle yüzleşmesi, kuşaklar arasındaki çatışmalar gibi bulgular, sosyolojik çözümleme yönteminin belirtilen unsurlarıyla ilişkilidir.

3.3.2.2.2.1 Yabancılaşma Açısından Film Bulguları

Evde görülen ilk sahne, Esma ve Sara'nın birbirleriyle şakalaştığı anları gösterir. Anne, kız mutlu bir şekilde eğlenirken, Sara'nın annesinin üzerine çıkarak şaka amaçlı "*Pes mi?*" diye sorması, Esma'yı yaşadığı travmatik olayları hatırlatan bir anksiyete içine sokar. Esma'nın, üzerinden yıllar geçen tecavüz travmasının izlerini taşıdığı daha

ilk sekanslarla birlikte izleyiciye aktarılır. Benzer anksiyete atakları ve travmatik sendromun izleri film boyunca sık sık görülmektedir.

Bunun önemli bir örneği, Esma'nın bir otobüs yolculuğunda, yanına ayakta dikilen bir adamın yaklaşmasıyla birlikte yaşadığı huzursuzluktur. Esma, yaşadığı sistematik tecavüz nedeniyle girdiği travmatik sendroma bir kez daha geri döner. Henüz ineceği yere gelmemiş olmasına rağmen aceleyle otobüsten iner. Yanında dikilen adamın yakınında olması, onun için travmatik sendroma geri dönüşün gerçekleştiği yıkıcı bir an olur. Bu sahneden de anlaşılabileceği gibi, Esma tecavüzün olumsuz etkileri nedeniyle sosyal yaşama katılmayı, toplumun bir parçası olmayı, hayata kaldığı yerden devam etmeyi başaramayan bir savaş mağdurudur. Yaşadığı olaylara dair en ufak bir hatırlama onun için büyük bir kaygı ve stres sebebi olmaktadır.

Sara'nın eğitim gördüğü okulun bahçesinde geçen bir olayda, Sara arkadaşlarıyla futbol oynamaktadır. Sara'nın kız çocuğu olarak futbol oynaması arkadaşları tarafından yadırganır, bir arkadaşıyla yaşadığı kavga da bunu doğrular. Bu arkadaşı, filmde daha sonra Sara'nın tek arkadaşı olarak görülen savaşın yetim bıraktığı çocuklardan birisidir. Bu sahnedeki kavganın iki savaş kurbanı çocuk arasında cereyan etmesi bir tesadüf değildir. Böylece savaşın mağdur ettiği çocukların içine düştüğü kişilik çatışmaları, kimlik bunalımları, yabancılaşma ve psikolojik problemlerin altı çizilir. Kavgayı ayıran öğretmenin Sara'nın anne ya da babasını okula gelmesini talep etmesi üzerine, etraftaki çocuklar "*Sara'nın babası yok*" diyerek söze girer. Bunun üzerine Sara, sınıf arkadaşlarına "*Benim babam şehit oldu*" tepkisi verir. Kavga ettiği arkadaşı bu söz üzerine, Sara ile yakınlık kurmaya başlar. Bu durum, savaşın mağdurlarının, toplumdan kopuk yabancılaşan karakterlerin arasında yaşanan duygu birliğinin ve empatinin bir yansıması olur.

Esma'nın güvensizliği, kırılganlığı sadece yabancılara yönelik değildir. Tanıdığı ve iyi insan olduğundan emin olduğu karşı cins temsillerine de aynı şekilde güvensiz davranmaktadır. İş yerinde tanıdığı ve iyi ilişkiler kurduğu, tıpkı kendisi gibi savaş mağduru olan ve hayata yeniden başlamak için fırsat arayan Pelda'nın bütün yakınlık kurma çabalarına rağmen Esma'nın mesafeli davranması bunun önemli bir örneğidir.

Oysa Esma, belki de hayatında bir ilk olarak, bir erkekle yakın ilişki kurmuştur ve bundan da memnun olduğu görülmektedir. Fakat travmatik sendromu hissetmesiyle birlikte, bilinçdışı olarak kendisine bir koruma kalkanı kurmakta ve böylece kendisini toplumdan izole, yalnız bir insan durumuna sokmaktadır.

Esma'nın arkadaşı Sabina, sınıf arkadaşları arasında düzenlenecek olan Mezunlar Günü için Esma'ya hatırlatmada bulunur. Esma, çalıştığı ve maddi durumun yetersizliği nedeniyle gelemeyeceğini söyler. Sabina, "*Hep bir bahanen var!*" itirazında bulunur. Buradan, Esma'nın travma sonrası stres bozukluğu kaynaklı olarak sosyal hayattan izole bir yaşama sahip olduğu bir kez daha anlaşılır.

Esma'nın travmatik sendromunun ortaya çıktığı ana mekân, çalıştığı gece kulübüdür. Burada çalışan kadınlar ile müşteriler arasındaki yakın temas, Esma'yı travmatik anlara geri götüren ve Esma'nın panik atak benzeri krizler yaşamasına neden olan sonuçlar doğurur. Esma'nın travma nedeniyle yaşadığı güven bunalımı, sosyalizasyon problemi çalıştığı mekândaki ilişkilerinde de kendisini gösterir. Araçla eve gitme imkânı olmasına rağmen, yürüyerek eve gitmeyi tercih eden Esma, ısrarlar üzerine iş yerinden tanıdığı karşı cinsten arkadaşlarıyla aynı arabaya biner. Eve giden yol boyunca, stres ve panik hâlinde sessizce duran Esma'nın durumuna karşıt olarak, arabadaki erkekler hiçbir şeyi umursamaz bir görüntüyle futbol sohbeti yapmaktadır. Esma'nın toplumla arasındaki bağların kopukluğunun altı bir kez daha çizilir.

Esma, Pelda ile gittiği mangal partisinde, daha önce hiç olmadığı kadar mutlu görünür. İlk defa karşı cinsten birisiyle bu kadar yakın ilişki hâlindedir. Savaştan sonra yıllardır yaşadığı travma nedeniyle uzak durduğu duygulara hiç olmadığı kadar yakındır. Fakat buna rağmen tedirginliği ve stresi her hâlinden anlaşılmaktadır. Nitekim, Pelda'nın yakınlaşma çabalarına karşın, her zaman ona karşı belirli bir mesafeyi korumaktadır. Bu sahneye arka plandaki panaromik Saraybosna manzarası eşlik eder. Saraybosna'nın kültürel dokusu, coğrafi yapısı Pelda ve Esma'nın arkasından yükselmektedir. Böylece şehir ve insanlar arasındaki bağ, toplumsal yapının bireyler üzerindeki önemini vurgulayacak şekilde anlam kazanır. Esma'nın topluma

yabancılaşarak köksüz bir insana dönüşmesi, Saraybosna'nın puslu manzarasıyla bütünleşir.

Esma, gezi için gereken parayı bulmasına rağmen, Sara ondan para değil; geziye ücretsiz gitmek için gereken şehit çocuğu olduğuna dair belgenin bulunmasını ister. Bu belgenin bir türlü ortaya çıkmaması ve Sara'nın geziye parayla katılıyor olması, arkadaşları arasında Sara'ya karşı bir tepkiye dönüşür. Sara'nın babasının şehit olmadığı iddialarının ortaya çıkması, Sara için yıkıcı bir durum oluşturur ve Sara'nın topluma karşı hissettiği yabancılaşmayı arttırır.

Sara öğrendiği gerçekle, ilk andaki öfke dolu patlamayı aşar. Annesine daha önce baskıyla sorduğu "*Babama en çok neyim benziyor?*" sorusuna aldığı, "*Saçın benziyor*" cevabını hatırlatacak şekilde, yaptığı ilk iş saçlarını kazımak olur. Bu hareketi, hem babasından ona kaldığını düşündüğü saçtan kurtulmak, hem de hayata yeniden başlamak için sıfırlanmak anlamı taşır. Sara'nın yaşadığı bu süreç, travma sonrası yas süreci olur. Yaşadığı kişilik bunalımları sonrasında gerçeği öğrenmesiyle yaşadığı çözülme, arkadaşını ilk defa öpmesiyle açığa çıkar. Böylece, yas sonrası topluma geri dönüşün ilk izleri görülür.

Sara'nın gerçeği öğrenmesinin nedeni olan okul gezisi için annesi Esma ile otobüslerin hareket edeceği alana yaptıkları yürüyüş, sessizlik içerisinde geçer. Yaşanan ilk yüzleşmede Esma, kızını yolculuk için uğurlar ve ona sarılır. Bu sarılma Sara için acı verici olur ve bir an önce otobüse binmek ister. Bütün annelerin ve çocukların birbirine el salladığı sahnede, Sara'nın da annesine el sallaması, Esma'yı bu kez mutluluktan ağlatır. Hem anne hem de kız için travmadan çıkışın, toplumsal hayata geri dönüşün izleri görülür.

3.3.2.2.2.2 Etnik Kimlikler Açısından Film Bulguları

Esma'nın çalıştığı gece kulübünde Pelda ve patrona yakın bir statüye sahip olan Cenga isimli bir adam yolda giderken, eski bir arkadaşlarıyla karşılaşır. Puşka isimli bu adam, Pelda ile Cenga'nın, aynı zamanda Esma'nın patronu olan adamın öldürülmesi için ciddi miktarda bir para teklifi eder. Puşka'nın söylediklerinden, gece kulübünün

patronunun savaş yıllarında karaborsacılık yaptığı anlaşılır. Buradaki bir diğer detay da Puşka'nın boynundaki Katolik haçı taşıyan kolyedir. Aynı Katolik haçı, Cenga'nın da ensesinde dövme olarak görülür. Puşka, geçmişte Çetniklere karşı birlikte savaştıklarını söyler. Bu diyaloglardan ve belirtilerden, Pelda'nın Bosnalı Hırvat olduğu anlaşılır. Sırpların, Hırvatların ve Boşnakların üç cephe hâlinde savaştığı Bosna Savaşı'nda, Hırvat askeri birlikleri içerisinde görev yaptığı belli olur. Cenga, aldığı ölüm emri üzerine ironik bir şekilde, insanların savaşta bile birbirini daha çok sevdiğini söyler. Bu durum, savaş sonrasında Bosna'da gerilimlerin sebebinin etnik sorunların yanı sıra, ekonomik ve siyasi olduğunu gösterir.

3.3.2.2.2.3 Kültür Açısından Film Bulguları

Bosna Savaşı mağduru kadınların bir araya gelerek travmalarını anlattığı, psikolojik terapi gördüğü merkezde, savaşa yükselen bir ağıtla başlayan film, bir sonraki sekansında *Kafana* adı verilen bir bar/eğlence merkezinden yükselen hareketli bir folk müzikle devam eder. Böylece film, daha açılışında ölüm-yaşam, ağıt-eğlence arasındaki kontrastla birlikte, Saraybosna'daki durumu açığa çıkarır. Ölüm-yaşam, cenaze-düğün gibi kültürel çatışmalar Emir Kusturica başta olmak üzere, Post-Yugoslav sinemacıların sık başvurduğu bir anlatım biçimidir.

Kafana'daki eğlence, Esma'nın yabancı olduğu bir ortam sunar. Esma, bu mekâna iş bulma umuduyla gelmiştir. Eğlenen insanların arasından geçerken, diğerleriyle arasındaki kültürel ve psikolojik farklılıklar göze çarpar. Bakışlarından uzun zamandır herhangi bir eğlenceli ortama tanık olmadığı hissedilir.

Esma ve kızı Sara'nın birlikte yaşadığı ev, Saraybosna'nın Grbavica adlı semtinde yer almaktadır. Grbavica, bir anlamıyla da "kambur kadın" anlamına gelmektedir. Bu bağlamda bakıldığında, Esma'nın durumunu da ortaya koyan bir adlandırma olduğu görülür. Filme ismini de veren bu semt, Saraybosna'nın savaştan önce en kozmopolit yeri olarak bilinmektedir. Bütün etnik kimliklerin ve kültürlerin birlikte yaşadığı bu semt, savaşın en çok zarar verdiği noktalardan birisi olmuştur. Filmin ana mekânını oluşturan Grbavica semtinde, çan sesleriyle birlikte camilerin aynı yerde görülmesi, her şeye rağmen Saraybosna'nın kültürel dokusunun korunduğuna dair önemli ipuçları verir.

Esma'nın belediye otobüsünde yolculuk ettiği sahneler, dönemin Saraybosna şehrinin toplumsal yapısı ve ruh hâlleri üzerine önemli veriler sunar. Yol boyunca birbirinden farklı etnik kimliklerin ve dinlerin temsilleri görülür. Otobüste yolculuk eden gençler şarkı söyler, şarkılarına ihtiyar bir adam eşlik eder. Bosna özelinde Post-Yugoslav ülkelerinde yaşanan acılara rağmen, hayatın devam etmesinin ve müziğin bu konudaki rolünün vurgulandığı bir sahne olur. Aynı sahneye, etraftaki insanların içine düştüğü umutsuzluk, kazılan ve çamurla kaplanan yolların görüntüsü eşlik eder. Kontrast durumlar bir kez daha başarıyla vurgulanır.

Esma, kızı Sara'nın okul gezisine katılması için gereken meblağı karşılamak için arkadaşı Sabina'dan borç ister. Sabina, "*Bir çaresine bakarız*" der; fakat gezi için gerekli miktar olan 200 Euro, dönemin Bosna'sının orta hâlli insanları için önemli bir miktardır. Nitekim film boyunca Esma, bu parayı bulmak için büyük bir mücadele gösterir. Bu sahnedeki bir diğer önemli detay, düzenlenen gün için 41 kişilik sınıftan yalnızca 11 kişinin katılım sağlayabileceği bilgisidir. Sabina, bunun sebebini "*Toprağın altını boylamayanlar da çoktan ülkeden gitti*" şeklinde açıklar. Bu diyalog, savaştan sonra yaşanan kayıpları, zorunlu göçleri, ülke nüfusundaki erimeyi ortaya koyar. Sahnenin devamında, Esma'yı geceye katılmak için ikna eden Sabina, şaka yollu bir şekilde kendisinden "*Tito'nun üzerine yemin ederim!*" sözünü vermesini bekler. Bu durum, bir zamanlar Yugoslavya vatandaşları için Tito'nun önemine, bir anlamda kutsallığına yapılan ironik bir gönderme olur.

Saraybosna özelinde Bosna'nın sosyolojik durumunu yansıtan sahnelerden birisi de Esma ve Sara'nın birlikte gittiği alışveriş merkezinde geçer. *Burka* adı verilen vücudun ve yüzün her tarafının kapatıldığı giysileri giyen Müslüman bir kadın ve Batılı profili çizen kadınların birlikte yürüdüğü, bir kafenin içinde gençlerin özgür bir şekilde göründüğü bir ortam çizilir. Aynı sekansta, Esma'nın tesadüfen karşılaştığı teyzesiyle olan diyalogları da toplumsal birtakım durumları ortaya koyar. Esma'nın, kızının okul gezisi için para talebinde bulunması üzerine, teyzesi artık emekli maaşı ile geçinmenin mümkün olmadığını, bu yüzden de parası olmadığını söyler. Esma'nın teyzesi, geçmişle bugünkü koşullar arasında yaptığı karşılaştırmada, eskiden sahile bile ücretsiz

gidildiğini, şimdi ise en son denize ne zaman gittiğini bile hatırlamadığını belirtir. Bu sahne Yugoslavya'ya olan özlemin dışavurumu olarak ortaya çıkar. Öyle ki, eskiden Yugoslavya sınırları içerisinde yer alan her şehir Yugoslavya vatandaşları için ortak vatan kabul edilirken, savaş sonrası çizilen sınırlar ile Bosna-Hersek'in denize olan kıyısı da yok olmuştur. Esma'nın teyzesinin ifadelerinden anlaşılan Bosnalıların Adriyatik sahillerine olan özlemi, ekonominin iyi olduğu yılların anımsanması nostaljik bir geçmişe dönüşü ortaya koyar.

Esma'nın Pelda ile Başçarşija (Başçarşı) adı verilen Saraybosna'nın merkezindeki Osmanlı izlerini yoğun olarak barındıran bir bölgede buluştuğu sahne, bazı önemli toplumsal izlekleri ortaya koyar. Saraybosna özelinde Bosna'nın kültürel dokusunu ve Osmanlı geçmişini yansıtan bu mekânda, Pelda ve Esma'nın *Turska Kahva (Türk Kahvesi)* içtiği görülür. Pelda, savaş nedeniyle yarım kalan hayatını anlattıktan sonra, Avusturya'ya gideceğini söyler. Pelda'nın durumu, Saraybosna nüfusunun yoğun Avrupa göçünden sadece tek bir örnektir. Esma ise, Pelda'nın tam tersi örnek teşkil ederek her şeye rağmen Saraybosna'da kalmaya devam edenlerden birisidir. Bunun sebebi, Saraybosna'da yeni bir hayatın kurulmasına olan inançtan ziyade, kendisinde yeterli gücün olmadığına dair özgüven eksikliğidir.

Film, geziye giden çocukların otobüste söylediği şarkıya mutlulukla eşlik eden Sara'nın görüntüsüyle sona erer: "*Nereye gitsem seni hayal ediyorum / Bütün yollar beni sana getiriyor / Işıklarını görmek için çok uzun zamandır bekliyorum / Sarajevo aşkım benim / Şarkıların var söylediğim / Sarajevo aşkım benim*". Bu şarkı, filmin bitiminde jenerik akarken Yugoslavya döneminin ünlü şarkıcılarından Kemal Monteno'nun sesinden duyulur. Bu şarkı, yaşanan bütün acılara rağmen Saraybosnalı olmanın önemine yapılan kültürel bir atıf olur.

3.3.2.2.2.4 Şiddet Açısından Film Bulguları

Sara, kavga ettikten sonra yakın arkadaş olduğu çocukla, savaşta harabeye dönen ve terk edilen evlerden birisinde zamanını geçirir. Çocukların arasında gelişen diyaloglar, savaşın en büyük kurbanlarının çocuklar olduğunu bir kez daha ortaya koyar. Savaş sohbetleri eşliğinde sakladıkları yerden çıkardıkları silahla, büyük bir haz

eşliğinde atış yaparlar. Savaş eliyle yayılan şiddetin, toplumun tamamını yakından etkilediği bir kez daha görülür.

Esma'nın yaşadığı en büyük travmatik sendrom, gece kulübünde garsonluk görevini icra ettiği anlardan birisinde yaşanır. Birleşmiş Milletler Barış Gücü üyesi olduğu anlaşılan askerlerin, üniformalarıyla birlikte gece kulübündeki kadınlar ile yaşadığı cinsel yakınlık ve eğlence, Esma için büyük bir anksiyete krizi yaratır. Esma'nın gözyaşları içerisinde kaldığı bu sahnenin devamında, patronu tarafından gördüğü psikolojik şiddet, çalıştığı işi katlanılmaz hâle getirir.

Patronunun bu tavrına karşılık, Pelda ve arkadaşı Cenga şiddetle karşılık verir. Esma ise bir kez daha 'savaşan' erkeklerin arasında kalmaktan memnun değildir. Kendisini savunmuş olmasına rağmen Pelda'ya tepki verir ve bütün erkeklerin aynı olduğu şeklinde bir yorum yaparak mekândan uzaklaşır. Bir sonraki sahnede Esma, Saraybosna'nın merkezindeki büyük caddelerden birisinde hızla koşarken ve ağlarken görülür. Erkeklerin arasındaki şiddete karşıt olarak, bir sonraki sahnede yaşanan kadınlar arasındaki dayanışma, savaşı erkeklerin yaptığı; ama kadınların mağdur olduğu yorumuna katkı sunmaktadır. Bu dayanışmayla Esma, arkadaşı Sabina'nın topladığı destekle birlikte kızı Sara için gereken gezi ücretini bulur.

Esma'nın evin kapısının önünde kendisine veda etmek için gelen Pelda'yı öptüğü anlara şahit olan Sara, annesine karşı büyük bir öfke patlaması yaşar. Annesinin bir adam ile kurduğu yakınlığı görmesiyle, babasının nasıl öldüğüne dair merakı birleşerek bir sinir krizi yaşatır. Sara, arkadaşından aldığı silahı annesine doğrultur. Annesi silahı kızın elinden güçlükle alır ve artık yüzleşmenin kaçınılmaz olduğu o an gelir. Esma, kızına bütün gerçeği; babasının Boşnak bir şehit değil, kendisine tecavüz eden bir Çetnik milis olduğunu söyler ve Sara'ya öfke patlamasından kaynaklanan kısa süreli bir şiddet uygular. Bu can yakıcı gerçek, Sara için kabul edilmesi güç bir durum yaratır. Sara, önce bunu kabul etmez ve babasının bir şehit olduğunu söyler. Sonraki sahnelerde ise Sara'nın durumu kabullendiği görülür.

Filmin merkezinde yer alan tecavüz olayı, insanın insana uygulayabileceği şiddetin en acımasız ve yıkıcı şeklini ortaya koyar. Herman'ın ifade ettiği gibi, tecavüz insan

bedeni üzerinden insana egemen olmayı ve insanı aşağılayıp çaresiz bir pozisyona düşürmeyi hedef alır. Failin amacı, mağdurun psikolojisini ele geçirmek ve onu travmatik olayla yaşamaya zorlamaktır (2016: 71). Bu durum bütün özellikleriyle Esma karakterinin içinde bulunduğu durumda görülmektedir.

3.3.2.2.2.5 Tanıklık Açısından Film Bulguları

Filmin açılış sekansında da görülen, travma anılarının paylaşıldığı ve bir uzman etrafında çözüm arandığı merkezde geçen bir sahnede, savaşta kocasını ve çocuğunu kaybetmiş bir kadın yaşadığı travmaları anlatırken, bir başka kadın travma sonrası stres bozukluğunun bir yansıması olarak kahkaha atmaya başlar. Bir diğer kadın ise, psikoloğa "*Yeter artık, kesin saçmalığı! Bize para ya da iş verin*" şeklinde sert bir çıkış yapar. Psikoloğun cevabı, "*Bazı kadınlar duygularını paylaşma ihtiyacı duyar… Bazılarınız hiç konuşmadı, buna da saygı duyarım; fakat tecrübelerime dayanarak söylüyorum ki, konuşmadan tedavi olmaz*" şeklinde olur. Bu esnada yakın çekimle Esma'nın endişe içerisindeki ifadesi görülür; çünkü konuşmayan ve acılarını içinde yaşayan kadınlardan birisi de odur. Psikoloğun açıklamaları, filmin misyonunu açıklar niteliktedir. Tanıklığın, yüzleşmenin, itirafın, konuşmanın önemini vurgulayan film, psikoloğun ifadelerini teyit etmektedir.

Esma, yıllardır içinde sakladığı gerçeği itiraf ederek bir duygusal çözülme yaşar. Kadınların savaş travmalarını anlatarak birbirlerine tanıklık ettiği terapi merkezinde, kendisinde bulduğu güçle yaşadıklarını herkesin huzurunda anlatır. Tecavüz sonucunda hamile kaldıktan sonra, bebeğin düşmesi için her şeyi yaptığını; ama bunu başaramadığını, bebek doğduktan sonra gelen ağlama sesiyle onu emzirme ihtiyacı duyduğunu ve bebeğin güzelliğinin, masumiyetinin karşısında ondan bir daha vazgeçemediğini söyler. "*O kadar minikti ki, öyle güzeldi ki… Neredeyse dünyada böyle güzel bir şey olduğunu unutmuştum. O benim kızımdı. Beraber büyüdük ve acılarımızı birlikte paylaştık*" diyen Esma'nın gözyaşlarına diğer kadınların ağıtları ve gözyaşları eşlik eder. Dayanışmanın, birlikte var olmanın, anlatarak hayata tutunmanın ve tanıklığın önemli bir göstergesi olur bu anlar.

3.3.2.2.3 Genel Değerlendirme

Film, anlattığı tecavüz gerçeğine, savaşın en travmatik ve karanlık yüzüne rağmen, sonunda barındırdığı umutla savaş karşıtı filmler arasında yerini almaktadır. Filmin yönetmeninin bir kadın olması, savaşın mağdur ettiği kadınlarla empati kurulmasını sağlayan önemli bir unsur olmaktadır. Ayrıca filmde Esma karakterini canlandıran oyuncunun ünlü bir Sırp aktris olması, filmin anlamını daha da arttıran bir detaydır. Esma karakterine hayat veren Mirjana Karanoviç, filmden sonra ülkesi Sırbistan'da aşırı milliyetçi Sırpların hedefi hâline gelse de bu filmde oynadığı için çok gururlu olduğunu söylemektedir. "*Nefretten doğan bir çocuğun sevilebileceğini göstermek o yılları anlatan filmler içindeki en iyi mesajdı*" açıklaması yapan Sırp oyuncu, bu film sonrasında fahri olarak Saraybosna vatandaşlığına layık görülmüştür.[74]

Savaşın üzerinden geçen yıllara rağmen, savaş süresince kaç kadının tecavüze uğramış olduğu kesin olarak bilinememektedir. Otuz bin ilâ yetmiş bin arasında değişen sayılar, tecavüz suçunun savaş boyunca sistematik olarak gerçekleştirildiğini ortaya koymaktadır. Savaştaki tecavüz suçları yalnızca Sırplar ile anılsa da savaşın bütün taraflarının bu suça karıştığına dair güçlü deliller vardır. Belgrad'da savaş suçlarını araştırmak üzere kurulan komisyonun, yalnızca 1993 yılı içerisinde gerçekleştiğini tespit ettiği Sırplara yönelik tecavüz vakası sekiz yüz civarındadır. Tecavüzün bu kadar yaygın ve sistematik olmasının sebebi, bu suça karışan erkeklerin, kendi etnik kimliklerini kadınların bedeni üzerinden yayma motivasyonudur. Bu nedenle savaşta işlenen tecavüz suçlarını, savaşın karakteristik özelliklerinden ve amacından muaf tutmak mümkün değildir (Bora, 1999: 151-155).

Yugoslavya'da yaşanan savaşların en yıkıcı ve travmatik sonuçları olan tecavüz gerçeğiyle, hâlâ somut olarak yüzleşilebilmiş değildir. DW Türkçe Haber Ajansının, YouTube kanalı[75] için yaptığı araştırma-habere göre, tecavüz vakalarının dört bini doğumla sonuçlanmıştır. Annelerin çoğunluğu bu travmatik gerçeği çocuklarından

[74] http://ba.n1info.com/English/NEWS/a317517/Mirjana-Karanovic-declared-honorary-citizen-of-Sarajevo.html erişim tarihi: 15.06.2020

[75] https://www.youtube.com/watch?v=Y7aZs073fRg erişim tarihi: 15.06.2020

saklamaktadır. Çünkü tecavüz sonucunda doğduğu bilinen çocuklar, ayrımcılığın ve dışlanmanın kurbanı olmaktadır. Hırvat bir askerin Bosna Savaşı sırasında tecavüzü sonucunda dünyaya gelen çocuklardan birisi olan Ajna Jusiç, doğdukları andan itibaren sürekli bürokratik ve toplumsal engellerle karşılaştıklarını söylemektedir. Bugün Ajna gibi binlerce genç, bazıları travmatik gerçeğin farkında olarak, bazıları tıpkı filmdeki Sara gibi babalarının savaşta şehit olduğunu düşünerek hayata tutunmaya çalışmaktadır.

Film, Yugoslavya'nın parçalanmasından sonra Bosna'da yaşananları mikro ölçekte başarıyla yansıtmaktadır. Bir zamanlar, Yugoslavya'nın farklı kimliklerinin bir arada barış içinde yaşadığı Saraybosna şehri, savaş sonrası travmatik izlerin mekânı olarak görülür. Filmdeki bütün karakterler, savaş sonrası ortaya çıkan sorunları yansıtan, toplumsal yapının ürünü olan karakterlerdir. Filmin ele aldığı sorunların tamamı toplumsal sorunlardan ileri gelmektedir. Film, sorunların çözümünü yine toplumsal olanda arar. Konuşmanın, tanıklığın, anlatmanın, paylaşmanın, dayanışmanın, itirafın ve yüzleşmenin önemini vurgulayan film, anlatmadan ve tanık olmadan iyi olunamayacağı ana fikri üzerinden ilerler. Yaşanılanları geri almak, hiçbir şey olmamış gibi davranmak mümkün değildir; fakat travmadan kurtularak hayata devam etmenin yolu, travma ile yüzleşmekten ve onunla baş etmekten geçer. Filmin nihai olarak verdiği mesaj da tam olarak budur. Toplama kamplarında Çetnik olarak bilinen milis grupların tecavüzüne uğrayan Boşnak kadın Esma'yı, Belgrad doğumlu bir Sırp oyuncunun canlandırması, iki toplum arasında kurulacak olan barış köprüsünün de bir parçasını oluşturmaktadır. Acıları anlamanın, yüzleşmenin ve bağışlamanın yolu empatiden geçmektedir. Mirjana Karanoviç'in Esma rolünü oynamasından sonra Saraybosna fahri vatandaşı olması ve Boşnaklar tarafından büyük bir değer görmesi de bunun önemli bir işaretidir.

3.3.2.3 No Man's Land Filminin Sosyolojik Çözümlemesi

3.3.2.3.1 Filmin Künyesi

Filmin Adı: No Man's Land (Tarafsız Bölge)

Filmin Yapım Yılı: 2001

Filmin Yönetmeni: Danis Tanoviç

Filmin Senaristi: Danis Tanoviç

Filmin Oyuncuları: Branko Djuriç, Rene Bitorajac, Filip Sovagoviç, Mustafa Nadareviç, Bogdan Dikliç,

Filmin Yapımcıları: Bosna-Hersek, Slovenya, İtalya, Fransa, Belçika, Birleşik Krallık

Filmin Süresi: 98 dakika

3.3.2.3.1.1 Filmin Konusu

Film, Yugoslavya'nın parçalanması sürecinde, Bosna Savaşı'nın en sert yaşandığı günlerden birisinde Boşnak bir grup askerin yanlışlıkla Sırp askerlerin bulunduğu cephenin önüne düşmesiyle çıkan çatışmayı ve sonrasında yaşananları anlatır. Çatışma sonrasında hayatta kalan askerlerin düştüğü siperden çıkma mücadelesi, filmin ana konusunu oluşturur.

3.3.2.3.1.2 Filmin Özeti

Film, yoğun bir sisin içerisinde kaybolan ve gideceği yeri bulamayan Boşnak askerlerin, yanlışlıkla Sırp askerlerin oluşturduğu cephenin önüne düşmesiyle başlar. Sırp askerlerin ateş açmasıyla kaçmaya çalışan Boşnak askerlerin birçoğu çatışmada ölür. Silahlardan açılan ateşten kaçmayı başaran iki Boşnak asker, Sırp kontrolündeki bir tanktan atılan top sonucunda boş bir siperin içerisine düşer. Askerlerden birisinin hayatta olduğu anlaşılır.

Siperde yaşayan birilerinin olup olmadığını kontrol etmek üzere görevlendirilen iki Sırp asker, topun yakınlarına isabet ettiği sipere gelir. Sırp askerler yerde hareketsiz yatan Boşnak askerin yerini değiştirir ve altına mayın tuzağı yerleştirir. Az önceki saldırıda hayatta kalan Boşnak asker ise gizlenme çabasına rağmen, Sırp askerler tarafından fark edilir. Çıkan çatışmada Boşnak asker, Sırp askerlerin birisini öldürür, diğerini yaralı olarak teslim alır.

Siperde yaralı olan Sırp asker ve Boşnak asker, yerde altında mayın tuzağı ile yatan Boşnak askerin ölmediğini fark eder. Bu asker atılan top nedeniyle yaşadığı kısa

süreli bilinç kaybı nedeniyle hareketsiz kalmıştır. Askerin bilincinin yerine gelmesiyle, ortaya büyük bir sorun çıkar. Altında duran mayın tuzağı, eğer o hareket ederse, etrafta canlı bırakmayacak kadar büyük bir patlama gücüne sahiptir. Boşnak asker ve Sırp asker, mayını patlatmadan yerde yatan askeri kurtarma mücadelesi verir. Film bu mücadele etrafında şekillenirken, Birleşmiş Milletler Barış Gücü askerleri ve Batı'dan gelen gazetecilerin kendi çıkarlarını koruma doğrultusunda hareket etmeleri, filmin bir başka konusunu ve çatışmasını ortaya koyar.

Barış Gücü askerlerinin ve basının gözleri önünde, Boşnak asker ve Sırp asker tam Barış Gücü araçlarına binip gideceği düşünülen anda çatışmaya başlar. Boşnak asker daha hızlı davranıp Sırp askerin hayatına son verir. Fakat kendisinin de Birleşmiş Milletler Barış Gücü askerlerinden birisi tarafından öldürülür. Mayının üzerinde hareket etmeden yatan diğer Boşnak asker ise Birleşmiş Milletler askerleri ve Batılı gazeteciler tarafından siperde ölüme terk edilir. Film yerde yatan Boşnak askerin umutsuz bekleyişiyle sona erer.

3.3.2.3.1.3 Filmdeki Karakterler

Filmin ana karakterleri; siperdeki mayın tuzağının üzerinde hareketsiz yatan Boşnak asker Cera, tanktan atılan top sonucu Cera'nın yanında yaralı hâlde sipere düşen Boşnak asker Çiki ve Çiki'nin açtığı ateşle yaralandığı için siperde kalan Sırp asker Nino'dur. Ayrıca Birleşmiş Milletler Barış Gücü askerlerinden, siperdekileri kurtarmak için büyük bir çaba sarf eden Marchand, yaşanan olayı haber yapmak için uğraşan gazeteci Jane filmin diğer karakterlerinden en önemli olanlarıdır.

3.3.2.3.2 Film Bulguları

No Man's Land, sosyolojik çözümleme içerisinde yer alan yabancılaşma, etnik kimlikler, kültür, şiddet ve tanıklık unsurlarını barındırmaktadır. Film ele aldığı meseleyi yansıtırken birtakım tarihsel ve ideolojik referanslara dayanmaktadır. Bu bağlamda ideolojik çözümlemenin ve tarihsel çözümlemenin bakış açıları da filmin çözümlenmesinde yardımcı olmaktadır.

3.3.2.3.2.1 Yabancılaşma Açısından Film Bulguları

Filmin açılış sekansında, sisten hiçbir yerin görünmediği bir belirsizlik ortamında Boşnak askerler arasında karşılıklı konuşmalar geçer. Askerlerden birisi, "*Eğer aklım olsaydı şu an burada olmazdım. Bir general ya da Birleşmiş Milletler askeri olurdum. Belki de bir restoran açardım?*" ifadesi kullanır. Bir diğeri, "*Nerede olduğumuz konusunda bir fikrin var mı?*" diye sorar. Bir başkası, uyuyan askeri işaret ederek, "*O çok farklı biri. Cepheye ilk defa gidiyor. Daha varmadan uyuklamaya başladı. Ah şu zamane gençleri!*" yorumunda bulunur. Bu sahnede sis, belirsizliği ve yabancı olma hâlini yansıtan bir metafora dönüşür. Askerlerin diyaloglarıyla bu durum daha da belirginleşir. Belirsizlik nedeniyle nerede olduğunu anlamayan askerler, kendi memleketlerinin toprağında yabancı birer insan durumuna düşmüştür. Ayrıca, askerlerin söylemlerinden orada olmaktan memnun olmadıkları, başka bir yerde ve pozisyonda olmanın özlemini çektikleri anlaşılır.

Nino adlı karakter, yabancılaşma unsurlarını açık şekilde yansıtan bir askerdir. Siperi kontrol etmesi için görevlendirilmesi üzerine, birlikte yaşça büyük olan bir asker bu duruma karşı çıkar ve "*O daha tüfek doldurmayı bile bilmiyor*" der. Askerin davranışları ve eylemleri bu tespiti doğrulayacak niteliktedir. Öyle ki görünüm itibariyle bile diğer askerlerden çok farklıdır. Bulunduğu ortama ve üstlendiği göreve yabancı olduğu her hâlinden bellidir. Filmde çeşitli sahnelerde dört kez "*Benim adım Nino*" şeklinde kendisini takdim edip el sıkışmak ister. Fakat bu girişimi hep karşılıksız kalır. Nino'nun kimliğini kaybetmeme, kalabalığın içinde herhangi biri olmama çabasına karşın uzattığı elin havada kalması, onun herhangi bir asker olarak verilen görevi yerine getirmesi dışında hiçbir değerinin olmadığının vurgusu olur.

Boşnak askerlerin yer aldığı cephede gelişen bir sahnede, Boşnak askerlerden birisinin okuduğu gazetedeki habere yaptığı ironik yorum, filmin kimi sahnelerinde görülen kara mizaha iyi bir örnek oluşturur. Ruanda'da devam eden iç savaşa dair okuduğu habere "*Ruanda'da felaket olmuş!*" yorumu yaparak şaşıran asker, arkadaşından "*Sen gerçekten delirmişsin!*" cevabı alır. Kilometrelerce uzaktaki

Ruanda'da yaşanan iç savaşın acısını hisseden asker, yanı başında gelişen ve kendisinin de bir parçası olduğu iç savaşa yabancı gibi görünür.

Filmin son sahnesinde Boşnak asker Çiki'yi öldüren silahı ateşleyen Birleşmiş Milletler Barış Gücü askeri, filmin başından sonuna kadar görüldüğü her sahnede yabancılaşmış ruh hâlinin yansımalarını gösterir. Öyle ki, can pazarı yaşanan siperin içerisinde kulağına taktığı kulaklıkla hareketli bir müzik dinlerken görülür. En sonunda eline bulaşan kanla, büyük bir travma yaşar. Bu karakter; duyarsızlaşan, nerede olduğunun bile farkında olmayan, sadece verilen emre itaat eden bir askerin içine düştüğü durumları başarıyla yansıtır.

3.3.2.3.2.2 Etnik Kimlikler Açısından Film Bulguları

Filmin ilk sahnelerinde sisin ardından doğan güneşle, Boşnak askerlerin hemen karşısında dalgalanan Republika Srpska (Sırp Cumhuriyeti) Bayrağı görülür. Bayrağın hemen ardındaki Sırp cephesinden yoğun bir ateş başlar. Cephe, tamamen Sırp kontrolüne geçen Yugoslav Ordusu, Bosnalı Sırpların oluşturduğu Bosna Sırp Ordusu, siyah bereli Çetnik milisler ve Sırbistan'dan gelen takviye Sırp askeri birliklerin üyelerinden oluşmaktadır. Askerlerin bulunduğu mekânda *Büyük Sırbistan* ülküsünü yansıtan semboller bulunmaktadır.

Kurulurken Sırp askerin "*Gerçek bir Avrupa Birliği yapımı*" olarak tanımladığı mayınlı tuzağın Boşnak askerin altına yerleştirilmesi tesadüf değildir. Altına mayın yerleştirilen Boşnak asker Bosna'yı, daha genel anlamda da parçalanan Yugoslavya'yı temsil etmektedir. Bu sahnede, Bosna'yı ve Yugoslavya'yı yok eden mayının, Avrupa'nın Sırp milliyetçiliği eliyle döşediği bir tuzak olduğu eleştirisi vardır.

Siper sahnelerinden birisinde, uzaktan yapılan ateş sonucu siperin arkasındaki gizli bölmeye saklanan Sırp asker ve Boşnak asker arasında, savaşın oluş nedenlerini ve tarafların savaştaki düşüncelerini yansıtan uzun bir diyalog sahnelenir. Açılan ateşin durması üzerine başlayan karşılıklı konuşmalar şöyle olur:

Sırp asker: *Durdular*

Boşnak asker: *Ne demezsin! Seninkiler hiç durmaz.*

Sırp asker: *Peki ya seninkiler hiç dururlar mı?*

Boşnak asker: *Bu karşılaştırılamaz bile. Savaşı biz başlatmadık!*

Sırp asker: *Peki biz mi başlattık?*

Boşnak asker: *Yok! Kızıl Kmerler başlattı. Tek yaptığınız savaş çıkarmak.*

Sırp asker: *Biz mi?*

Boşnak asker: *Hayır, siz barışseversiniz! Pasifik'e kadar Büyük Sırbistan! Bütün dünya benim gibi düşünüyor.*

Sırp asker: *Hangi dünya? Senin dünyan! Onlara bizim yakılmış köylerimizi gösterip bizim dediniz, biz yakmışız gibi gösterdiniz.*

Boşnak asker: *Şu an bizimkiler mi ateş ediyor? Hepiniz azizsiniz! Bırakın da biraz dinlensinler, ölüleri bile rahat bırakmıyorsunuz.*

Sırp asker: *Hiç de öyle değil!*

Boşnak asker: *Sahi mi? Ölülerin altına kim mayın kuruyor? Yağmalama, öldürme, tecavüz… Bütün bunlara ne dersin?*

Sırp asker: *Neden bahsediyorsun sen!*

Boşnak asker: *Sizlerden*!

Sırp asker: *Söylediklerine benzer hiçbir şey görmedim.*

Boşnak asker: *Ben gördüm, yakılan köyümü gördüm.*

Sırp asker: *Bilmiyorum, ben orada değildim.*

Boşnak asker: *Ben oradaydım!*

Sırp asker: *Bizim köyler sanki yakılmadı mı? Bizim insanlarımızı kim öldürdü peki?*

Boşnak asker: *Muhtemelen sizinkiler. Sana da ateş ettiklerine göre.*

Sırp asker: *Sadece tanıyamadıkları için bana ateş ettiler.*

Boşnak asker: *Seninle konuşmakla hiçbir yere varılmaz! Bu güzel ülkeyi mahvetmek size ne kazandırdı?*

Sırp asker: *Sen çıldırmışsın! Ayrılmak isteyen sizdiniz, biz değil.*

Boşnak asker: *Çünkü savaşı başlatmıştınız!*

Sırp asker: *Kim başlattı?*

Boşnak asker: *Siz başlattınız!*

Bu diyaloglar karşılıklı "*Siz başlattınız!*", "*Hayır, siz başlattınız!*" iddialarıyla sürer. En son Boşnak asker elindeki silahı hazırlayarak, Sırp askere tekrar sorar: "*Savaşı kim başlattı?*" Silah korkusuyla gelen "*Biz başlattık*" kabullenişiyle rahatlayan Boşnak asker, öfkeyle ettiği küfürler eşliğinde Sırp askeri yanından uzaklaştırır. "*Savaşı kim başlattı?"* sorusu, elinde silahı bulunduran tarafın sorduğu ve karşısındakini silah zoruyla "*Biz başlattık*" cevabına mecbur bıraktığı bir soru olarak filmin birçok sahnesinde görülür. Soruyu soran özne değişse de cevabı belirleyen silah her zaman aynı olur.

İlerleyen sahnelerden birisinde, az önce yaşanan şiddetli tartışma nedeniyle Sırp asker ve Boşnak asker birbirlerinden özür diler. Sırp asker, yerde mayının üzerinde hareketsiz yatan askeri ne zamandan beri tanıdığını sorar. Boşnak asker, "*Bu lanet savaş başladığından beri*" cevabı verir. Birbirlerine memleketleri hakkında sorular sorarlar. Sırp asker Nino'nun Banja Lukalı olduğunu öğrenen Boşnak Çiki, Banja Lukalı olan eski kız arkadaşını sorar. Sırp Nino, Sanja adlı bu kızı tanımaktadır. Çiki bu sahnede savaştığı askerden, eski kız arkadaşının akıbetinin ne olduğunu öğrenir. Sanja, savaşın başlamasıyla Bosna'yı terk ederek yurt dışına göç etmek zorunda kalan insanlar arasındadır.

Filmde, Birleşmiş Milletlerin Saraybosna'daki Barış Gücü temsilcilerine iki hattın arasındaki siperde kalan askerlerin yardım çağrısının iletildiği sahnede, Barış Gücü temsilcilerinden birisinin oturduğu masanın üzerine ayaklarını uzatarak rahat bir profil çizdiği görülür. Barış Gücündeki Fransız askerlerin komutanı konumunda olan bu asker, telsizle emri altında bulunan askerlere durumu iletir. Yemyeşil Bosna ormanlarının görüntüsü eşliğinde telsizle emri alan askerlerden birisinin, "*Neden bu kahrolası yerdeyiz?*" sorusu duyulur. Diğer Barış Gücü askeri şöyle cevap verir: "*Cevabı kolay. Sivillerin birbirlerini öldürmelerini, kaba kuvvete başvurmadan ve tehlikeli durumlara girmeden sağlamak*". Filmde Barış Gücü askerlerinin arasındaki vicdanlı ve duyarlı asker olarak görünen Marchand, "*Sadece seyretmekten sıkıldım*" diyerek harekete geçer ve Birleşmiş Milletlerin zırhlı aracına biner.

Birleşmiş Milletler zırhlı aracı, Bosna'nın ücra yollarında sipere doğru ilerlerken önce Sırp Barikatı arkasından da Boşnak Barikatından geçer. Bu sahnede Fransız askerler çok iyi İngilizce bilmelerine karşın, Sırp ve Boşnak askerlere sordukları ilk sorular, "*Fransızca biliyor musunuz?*" olur. Sırp ve Boşnakların Fransızca bilmemeleri, onları İngilizce konuşmaya mecbur bırakan bir durum gibi görünür. Bu durum Fransızların, dil üzerinden geliştirdiği milliyetçiliğin önemli bir yansıması olur. Nitekim bu soruyu yalnızca Sırplara ve Boşnaklara değil, İngilizlere ve Almanlara da sorarlar.

Barış Gücünün Hırvatistan'ın başkenti Zagreb'de konuşlanan İngiliz askerlerin komutanı, Bosna'da iki hat arasında sıkışan ve savunmasız olan askerlerin durumuna dair çağrı alır. Bu esnada rütbeli bu askerin rahat ortamı dikkat çekicidir. Yanında bulunan sekreter kadınla satranç oynarken ve birbirlerine yakınlık kurarken görünürler. Rütbeli İngiliz asker, "*Onların askerlerini kurtarmak için kendi askerlerimi tehlikeye atamam*" diyerek, siperde sıkışan askerleri kurtarmak için sorumluluk alamayacağını belirtir. Hem Sırp hem de Boşnak cephelerinin siperdeki askerleri kurtarmak için ateşkes hâlinde olduğunun hatırlatılması üzerine ise "*Birleşmiş Milletler Genel Kurulunun onayı olmadan hiçbir iş yapamam*" cevabı verir. Bu sahne, Birleşmiş Milletler adına savaşta sorumluluk alması gereken Batılı askerlerin, Bosna'da yaşanan insanlık suçlarına ve şiddetli çatışmalara karşı takındığı umursamaz tavrın özeti niteliğindedir. Bu bağlamda, Barış Gücüne ait bir zırhlı aracın siperin yakınlarına geldiğini gören, siperdeki Boşnak asker Çiki, "*Şirinler geliyor*" şeklindeki ironik ifadesiyle, Birleşmiş Milletlerin Bosna'daki görünümüne dair önemli bir ipucu sunar.

Birleşmiş Milletler Barış Gücünü temsilen siperin yanına gelen askerlerden olan Marchand adlı Fransız asker, yerde yatan Boşnak askerin altına döşenmiş mayının bir örneğini gördükten sonra "*Zıplayan bir mayın. Bunlar delirmiş olmalı!*" tepkisi verir. Oysa elinde tuttuğu mayın Avrupa yapımı bir mühimmat olarak Sırp ordusunun elinde bulunmaktadır. Fransız asker Marchand, telsizle üstleriyle bağlantı kurup bomba uzmanına ihtiyaç olduğu bilgisi verir. Aldığı cevap ise onun için şok edici olur. Fransız askerlerin komutanı konumundaki Barış Gücü temsilcisinin, "*Hiçbir yere gidemezsiniz, orası çok tehlikeli*" bilgisi vermesi üzerine Marchand, zaten siperin yanında olduklarını

ve iki tarafın da ateşkese riayet ettiğini söyler. Buna rağmen, Fransız rütbeli Barış Gücü temsilcisi, ısrarla askerlerin alandan ayrılmasını ve eğer emre uyulmazsa askerlerin tutuklanacağı cevabını verir. Marchand ve yanındaki diğer Fransız asker, siperde üç yardım çağrısı yapan savunmasız askeri bırakarak alandan uzaklaşmak zorunda kalır. Bu durum karşısında Boşnak askerlerden Çiki'nin "*Size güvenebileceğimizi sanmıştık*" tepkisi, o dönem Fransa Cumhurbaşkanı Mitterand'ın yaptığı Saraybosna ziyaretini akıllara getirir. Boşnaklar bu ziyaret karşısında savaşın durdurulabileceği konusunda büyük bir iyimserlik içerisine girmiştir. Oysa bu ziyaret, Bosna Savaşı'nın durması konusunda hiçbir başarı sağlayamamıştır.

Bir sahnede İngiliz gazetecilerin, Tuzla yakınlarında bir grup Boşnak askerle söyleşi yaptığı görülür. Cenevre'de süren barış görüşmeleri için ne düşündüğünün sorulduğu Boşnak komutan, "*Oraya gitmek isterdim. Benimle gelir miydin?*" cevabı verir. Bu cevap, savaşan askerler arasında Cenevre'de süren görüşmelere dair en ufak bir umut olmadığının, orada süren görüşmelerin alay konusu olduğunun bir ispatı olur. Aynı sahnede, İngiliz gazeteci Jane Livingstone, Fransız askerleri komuta eden rütbeli askerle görüşüp duruma neden müdahale etmediğini sorar. Telsiz konuşmalarına sızarak cepheler arasındaki iletişimi dinleyen gazeteci Jane, ilgi çeken bir haber yapmak için askerlerle birlikte siperin yanına gitmek ister. Bu amaç doğrultusunda Fransız askerleri kullanmayı başarır.

Bir sahnede, Fransız Barış Gücü askerleri eşliğinde siperin yakınına kadar gidip görüntü çekmek isteyen gazeteci Jane, bu talebinin reddedilmesi üzerine, askerin Fransız kimliğini öne çıkararak "*Lanet Fransız*" şeklinde bir tepki verir. Gazeteci kadın bir başka sahnede ise kendisiyle söyleşi yapmak istemeyen Boşnak ve Sırp askere yönelik "*Lanet Balkanlılar*" hakaretinde bulunur. İngiliz gazetecinin bu söylemleri, etnik savaşın sürdüğü Bosna'da Batılıların kendi arasında da etnik kimlikleri öne çıkartarak hakaret söylemleri geliştirdiğini ve Batı'nın gözündeki 'Balkanlı' olma durumunun neye tekabül ettiğini gösterir.

Batılılar arasında etnik farklılıkların yansıdığı bir diğer sahnede, siperde sıkışan askerler olduğuna dair yapılan haberler sonrasında siperin yanına gelmek zorunda kalan

Fransız yüzbaşı, alana gelecek olan Alman bomba uzmanının kendisine söylediği saati belirtir. Biraz sonra Alman uzmanın, Fransız askere tam olarak belirttiği saatte alanda olduğu görülür. Fransız bomba uzmanı ise başka bir işinin olduğu gerekçesiyle alana gelemeyeceğini belirtmiştir. Alman etnik kimliğiyle özdeş olarak anılan disiplin, kararlara riayet, zamanın dikkatli kullanılması gibi durumlar başarıyla yansıtılmış olur.

Barış Gücü içindeki İngiliz askerlerin komutanlığını üstlenen rütbeli askerin Zagreb'den olayın yaşandığı yere helikopterle inmesinin ardından, gazeteciler ile arasında gerçekleşen diyaloglar da Barış Gücü içerisindeki kamplaşmayı ve devletlerin kendi çıkarlarına göre hareket etmesini yansıtmaktadır. İngilizlerle Fransızlar arasında bir sorun olup olmadığının sorulması üzerine, İngiliz komutan böyle bir durumun olmadığını iddia etse de film boyunca İngiliz ve Fransızlar arasında görülen karşıtlıklar bu şüpheyi doğrulamaktadır.

3.3.2.3.2.3 Kültür Açısından Film Bulguları

Filmde kültürel unsurlara dair en önemli bulgu, savaşın iki tarafında da görülen müziğin önemidir. Boşnak asker Çiki'nin askeri üniformasının altında, Yugoslavya'da Rock müziğin yerini ve önemini ortaya koyacak şekilde, *The Rolling Stones* adlı İngiliz Rock Grubunun logosu olan bir tişört vardır.

Bir sahnede Boşnak askerlerin cephede beklerken yanlarında bulunan teypten turbo-folk müzik dinledikleri görülür. Turbo-folk, Yugoslav halklarının akordeonla icra ettiği hareketli bir yerel müzik türüdür. Savaşla birlikte bu müziğin içeriği değişmiştir. Eskiden insanların neşe içinde dans etmesi için yapılan müzik, savaşla birlikte etnik milliyetçi sözlerin ve nefrete yönelik ifadelerin yankılandığı bir araca dönüşmüştür. Askerlerin bu müziği dinlemesi de hem yerelliğin hem de kültürel milliyetçiliğin bir göstergesi olur. Bir başka sahnedeki, Birleşmiş Milletler Barış Gücü askerlerinin görüşmek için girdiği Sırp barikatının içerisinde küçük bir çocuğun akordeon çalması da kültürel bir yansıma olur. Balkanlar'da her şeye rağmen müzik susmaz, eğlence sürer.

Fransız askerlerin Sırp barikatında, Sırp askerlerden geçiş için izin istediği sahnede akordeon çalan çocuğa Fransız askerin tepki göstermesi, çalan akordeondan rahatsız olması kültürel farklılıklara dair önemli bir veri sunar.

3.3.2.3.2.4 Şiddet Açısından Film Bulguları

Bir sahnede birbirlerinden özür dileyen ve aralarında memleketlerine dair keyifli bir sohbetin yaşandığı Sırp asker Nino ve Boşnak asker Çiki arasındaki barış dili, bulundukları koşullar ve üstlendikleri görev nedeniyle çok uzun sürmez. Birbirlerini tehdit olarak algıladıkları için buldukları her fırsatta birbirlerini yok etmek isterler. Boşnak Çiki'nin, Sırp Nino'ya yönelik olarak, "*Yapacağım son şey bile olsa seni mutlaka öldüreceğim!*" tehdidi bunun en önemli örneğidir. Buna benzer ifadeler ve durumlar film boyunca çok sık görülür. Askerlerin içerisinde kök salmış olan şiddet, çeşitli şekillerde dillerine ve eylemlerine yansır. Filmin sonunda görüleceği üzere, Çiki'nin yapacağı son şey gerçekten de Nino'yu öldürmek olur. Bu durumun da ortaya koyduğu gibi, şiddet önce dilde başlayıp ölümle bitmektedir.

Bir başka sahnede, bu durumu en açık şekilde ortaya koyacak olan önemli bir detay vardır. Yerde mayının üzerinde yatan Boşnak askere moral vermek için "*Her şey düzelecek*" yorumu yapan Çiki, yerde duran ve az önce Sırp asker tarafından koluna saplanan, üzerinde kendi kanı bulunan bıçağa bakmaktadır. Her şeyin düzeleceğine, iyi olacağına dair inanç, yerde görünen kan dolu bıçağın görüntüsüyle kontrast oluşturan bir anlatım yaratır. Nitekim, filmin finali de bu durumu doğrulamaktadır.

Filmin final bölümünde, siperden çıkarılan Boşnak asker Çiki, Birleşmiş Milletler Barış Gücü askerlerinin basın mensuplarına açıklama yaptığı andaki dikkatsizliğinden faydalanarak Sırp asker Nino'yu öldürür. Silahını ateşlemeden önce, az önceki sahnelerden birisinde Nino'nun kendisine sapladığı bıçağı yere atarak, "*Beni benim bıçağımla öldürmeye çalıştın değil mi?*" diye sorar. Kendisini durdurmak için yakınlaşan, Barış Gücü askerlerine de "*Hepiniz aynısınız!*" der. Basın mensuplarına yönelerek, "*Ve siz akbabalar, bunu iyi çekin*" dedikten sonra, "*Siz akbabalar iyi para kazanıyor musunuz? Acılarımız size iyi para kazandırıyor mu?*" diye sorar. Bu esnada yanında bulunan Barış Gücü askerinin silahını alıp kendisine yönelten Nino'dan önce

davranır ve Sırp askeri öldürür. Kendisini öldüren kurşunlar ise Barış Gücü askerlerinden birisinin silahından ateşlenir. Filmin şiddet dolu son sahneleri, yaşanan şiddetin film tarafından eleştirisinin en önemli bulgularını ortaya koyar. Boşnak askerin sorduğu sorular ve söyledikleri, şiddetin ne için ve kimin için olduğuna dair soruları anlamlı hâle getirmektedir. Ölen askerlerin yerdeki kanı akarken, gazeteci Jane'in kameramana "*Kaydettin mi?*" sorusu, Boşnak asker Çiki'nin söylemlerini doğrulamaktadır.

3.3.2.3.2.5 Tanıklık Açısından Film Bulguları

Gazeteci Jane ve Fransız asker Marchand arasında geçen diyaloglar, Bosna Savaşı'nda Batılı gazetecilerin ve Barış Gücünün durumu üzerinden tanıklığa dair önemli veriler sunar.

> İngiliz gazeteci: *Bunu neden yapıyorsun?*
>
> Fransız asker: *Seyirci kalmaktan bıktığım için.*
>
> İngiliz gazeteci: *Peki ne yapacaksın?*
>
> Fransız asker: *Bu ülkeyi yöneten delileri durduracağım. Ne pahasına olursa olsun.*
>
> İngiliz gazeteci: *Tarafsız değil misin?*
>
> Fransız asker: *Cinayetleri gördüğün zaman tarafsız kalamazsın. Durdurmak istemezsen taraf tutmuş olursun.*
>
> İngiliz gazeteci: *Harika! Bunu kameraya söyler misin?*
>
> Fransız asker: *Çılgın olabilirim ama aptal değilim!*

Buna benzer bir durum, Zagreb'deki İngiliz Barış Gücü temsilciliğinin olduğu sahnede görülür. Kendisi için ayrılan odada, televizyondaki haberleri izleyen Barış Gücündeki İngiliz askerlerin komutanı, Bosnalı Sırpların siyasi lideri Radovan Karaciç'in Bosna-Hersek Parlamentosunda yaptığı Bosnalı Müslümanları yok olmakla tehdit eden açıklamalarına tanık olur. Haberde, Karaciç'in açıklamaları sonucunda yangın yerine dönen Bosna'dan savaş görüntüleri gösterilir. Haberin bitimiyle kanala bağlanan gazeteci Jane Livingstone, biraz önce Fransız asker Marchand'dan duyduğu

"*Cinayetle yüz yüzeyken tarafsızlık diye bir şey yoktur. Ve savaşı durdurmak için bir şey yapmamak tarafsız olmak demek değildir*" sözlerini milyonlara duyurur. İngiliz rütbeli asker de bu açıklamaları dinleyenler arasındadır ve artık harekete geçmekten başka çaresi yoktur. Bu hareketin sebebi savaşın durdurulmasına karşı hissettiği etik ve vicdani kaygılar değildir, olayın haberlerle duyurulması üzerine tepki çekmemek adına kendi çıkarlarını koruma düşüncesidir. Keza, gazeteci Jane'in bu konuda sorumluluk almasının sebebi de aynı şekilde, siperde yapacağı haberin büyük bir ilgi göreceğini düşünmesinden kaynaklanan mesleğinin çıkarlarıdır.

Filmin sonunda altına yerleştirilen mayınla ölüme terk edilen Boşnak asker, elinde sevgilisinin fotoğrafıyla çaresizce ölümü bekleyerek gökyüzüne bakar. Bu esnada kamera, tıpkı etrafındaki Batılı gazeteciler ve Barış Gücü askerleri gibi, onun etrafından ayrılarak yükselir. Bu sahnede çalan "*Nini sine, spavaj sine*" (Uyu oğlum, uyu) şarkısı, yerde yatan Boşnak askerin üzerinden açılarak uzaklaşan kameraya eşlik eder ve Bosna için yakılan bir ağıt hâlini alır. Kamera yaşanan olayların bir tanığı olarak, Boşnak askerin yanından uzaklaşır ve geride kalan Boşnak asker ölüme mahkûm edilir.

3.3.2.3.3 Genel Değerlendirme

Film, Bosna'da yaşanan etnik savaşın arkasında yatan gerçeklere yönelik olarak güçlü sorular sorar. Filmin finalinde Boşnak asker Çiki'nin, "*Acılarımız size iyi para kazandırıyor mu?*" sorusunu sorduğu Batılı gazeteciler ve Birleşmiş Milletler Barış Gücü askerleri özelinde, Batı'nın bu savaştaki rolüne büyük bir eleştiri vardır. Filmde, Boşnaklar ve Sırplar arasındaki etnik birlik, komşuluk ve aynı vatanın çocukları olmaya yönelik durumların altı çizilir. Fakat politikacılar eliyle diriltilen etnik husumetler nedeniyle ortaya çıkan şiddet ortamı, onları birbirine hedef yapmış ve silahların diliyle konuşmaya mecbur bırakmıştır.

Filmde oyuncu seçimleri açısından da savaşa karşı gelişen bir söylem mevcuttur. Sırp Ordusu mensubu askerlerden birisi, ünlü bir Boşnak oyuncu olan Mustafa Nadareviç tarafından canlandırılmaktadır. Bosna-Hersek sınırları içerisindeki Republika Srpska (Sırp Cumhuriyeti) başkenti olan Banja Luka doğumlu olan Nadareviç, nesilden nesile değişen yaş gruplarının ve çeşitli etnik kimliklerin tanıdığı, özellikle eski

Yugoslav filmleriyle hatırlanan ortak kültürün ürünü olan bir aktör olarak bilinmektedir. Aynı şekilde filmdeki ana karakterlerden birisi olan Boşnak asker Çiki'yi canlandıran Branko Djuriç'in anne tarafından Boşnak, baba tarafından Sırp olan bir Saraybosnalı olması, filmin verdiği mesaja uyan bir durum oluşturur.

Filmde Sırp askerlerin eliyle Boşnak askerin altına yerleştirilen ve Avrupa yapımı olan mayın, etnik milliyetçilik gibi savaşın sebebi olan kavramları sembolize eder. Altına mayın yerleştirilen Boşnak asker, Bosna'yı ve daha da genel anlamıyla Yugoslavya'yı temsil eder. Batılı gazeteci ve askerlerin arasında, Sırp ve Boşnakların gerçekleşen ölümü Bosna'nın ve Yugoslavya'nın, kendisini seyreden Batı'nın huzurunda ölüme terk edilerek yok olması anlamına gelmektedir. Film bu bağlamda, savaş karşıtı retoriğini savaşın sebepleriyle ve sonuçlarıyla birlikte geliştirir.

SONUÇ ve TARTIŞMA

Toplumsal sorunların yansıtılmasında önemli bir işleve sahip olan sinema; tarihsel, ideolojik ve sosyolojik konuları anlatan filmlerden oluşan büyük bir birikime sahiptir. II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan dönemde, savaşın izlerini anlatan akımlar ve filmler bunun önemli bir örneğidir. Savaşla birlikte ortaya çıkan toplumsal travmalar, sinemanın imkân ve sınırlılıkları içerisinde, filmleri seyreden izleyicilere aktarılmaktadır. Bu noktada ortaya çıkan toplumsal travmaların temsili ve anlatısındaki gerçekçilik meseleleri çeşitli sosyal bilimciler, sinema kuramcıları ve yönetmenler tarafından tartışılmaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği başta olmak üzere, II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan akımların günümüzde süren etkisi, filmlerin toplumsal işlevlerinin devamlılığını da beraberinde getirmektedir.

1991 yılında başlayan iç savaşların sonucunda dağılan Yugoslavya'dan ayrılan ülkelerin oluşturduğu Post-Yugoslav sineması, toplumsal sorunların sinemaya aktarımı konusunda yetkin bir örnek oluşturmaktadır. Yaşanan iç savaşların milyonlarca insanın hayatına mâl olması, yüz binlerce insanın savaş yüzünden yurdunu terk etmek zorunda kalması, savaşla ortaya çıkan etnik çatışmaların birlikte yaşamaya büyük bir darbe vurması, yaşanan yoksulluk, istikrarsızlık ortamı ve bunların ortaya çıkardığı travmalar, Post-Yugoslav sineması filmlerine sahih bir şekilde yansımaktadır.

Travmaların mağduru olan insanların, bastırma kaygısıyla yaşadıklarını unutmak istemesinin mümkün olmadığı psikolojik araştırmalar sonucunda ortaya konulmuştur. Psikanaliz, bastırılan ve olmamış gibi davranılan acı verici olayların bilinçaltında hüküm sürdüğünü ve uygun koşullar altında ortaya çıktığını bulgularla birlikte kanıtlamıştır. Bu bağlamda, büyük travmaların mağduru olanların travmalardan kaynaklanan psikolojik sorunlardan kurtulması ve toplumsal hayata sağlıklı bir şekilde devam etmesi, travmaya sebep olan olayla yüzleşmeyi gerektirir. Bu yüzleşme için de tanığın varlığı gereklidir. Olayın mağdurunun öyküleştirerek, yani sembolize ederek yaşadığı travmayı anlatması

ve tanığın mağduru dinlemesiyle ortaya çıkan empati süreci, bağışlama ve uzlaşmaya giden yolda belirleyici olmaktadır.

Acıların ve travmaların sembolize edilmesi ve öyküleştirilmesi dil aracılığıyla mümkün olur. Sinemanın da insanların duygularının aktarımında rol oynayan bir dile sahip olduğu düşünülürse, tanık ve mağdur arasındaki bağlantıyı oluşturan araçlardan birisi olarak da sinemanın önemi ortaya çıkar. Holokost gibi büyük tarihsel travmatik olayların mağdurlarının sanat aracılığıyla travmalarıyla yüzleşmesi ve işlenen suçları açığa çıkarması, kaçınılmaz olarak sinemada da karşılık bulmuştur. Alain Resnais başta olmak üzere, modern sinemanın önemli yönetmenleri, toplumsal travmaların aktarımında sinemanın imkânlarını başarıyla kullanmıştır. Buna karşın, çekilen filmlerin kendi başına bir anlam ifade ederek toplumsal travmaların çözümünde rol oynayacağı düşüncesi mutlaktır ki fazla iyimser olur. Bu noktada filmlerin izleyicilerinin, yani travmanın yaşandığı toplum üyelerinin üzerine düşen sorumluluklar gündeme gelmektedir.

Hatırlamak, yüzleşmek, geçmişle hesaplaşmak, ifşa etmek, itiraf etmek, af dilemek, neden-sonuç ilişkisiyle eleştirel bir tutum sergilemek film izleyicilerinin sorumluluklarından bazılarıdır. Bu tutum ve davranışları harekete geçirerek tanık ve mağdur arasında bağlantının oluşmasını belirleyecek olan durum, filmlerin toplumsal travmaların anlatımında nasıl bir içeriğe sahip olduğuna ve filmlerin travma yaratan savaş gibi toplumsal olaylara karşı nasıl bir söylem geliştirdiğine göre değişmektedir. Filmler toplumsal travmaların sebebi olan savaş gibi toplumsal ve tarihsel olayların telafisini mümkün kılmaz; fakat filmler aracılığıyla Walter Benjamin'in tarih üzerine olan tezlerinde ortaya koyduğu gibi geçmiş, bugün ve gelecek arasında kurulacak olan bağ, geçmişte yaşanılanları bugünün gözüyle tartışmaya açar. Bu durum, hesaplaşmanın yapılabilmesi ve yaşanılanların bir daha olmaması adına geleceğe yönelik olarak etkin bir iradeyi mümkün kılmaktadır.

Bu çalışmada Post-Yugoslav sinemasının önemli bileşenleri olan Sırbistan sineması ve Bosna-Hersek sinemasının örnekleri, yukarıdaki tartışmaların ışığında sosyolojik çözümleme yöntemi kapsamında analiz edilmiştir. Filmlerin tarihi gerçekleri

konu alması ve bu konuda belirli bir ideoloji yansıtması açısından film çözümlemelerinde sosyolojik eleştiri yönteminin yanında tarihsel ve ideolojik bakış açılarından da faydalanılmıştır. Post-Yugoslav sinemasının Yugoslav sineması geçmişinden devraldığı anlatım ve içerik unsurları, savaşla değişen üretim koşulları, savaşın neden olduğu travmaların değiştirdiği filmlerin içeriği gibi tartışmalar, filmlerin çözümlenmesinden önce ele alınan bazı meselelerdir. Filmlerde temsil edilen olay ve durumların savaşla ilişkisi, savaşın neden-sonuç ilişkisi içerisinde detaylı bir şekilde araştırılmasını gerektirmiştir. Bu bağlamda Yugoslavya'nın derinlikli bir tarihsel geçmişi, parçalanma süreci ve sonrasında vuku bulan olaylar birinci bölümün ana hatlarını oluşturmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde; Yugoslavya Öncesi Güney Slavları başlığı altında, Slavların Balkanlar'a gelişinden başlayarak Doğu Roma-Batı Roma ayrışması, Ortodoks-Katolik inançlarının Balkan coğrafyası üzerindeki yansımaları, Yugoslavya'nın oluşumunun tarihsel kökleri olan İllirya Hareketi, Slav uygarlıklarının Orta Çağ'da yükselen kadim imparatorlukları tarihsel bir izlekte aktarılmıştır. Ayrıca, Osmanlı İmparatorluğu egemenliğine giren Slav milletlerinin imparatorluk içindeki durumu, Bosnalı Müslümanların dini ve kültürel olarak farklılığı, Kosova Savaşı ve Sırp İsyanları gibi Sırp milliyetçiliğinin tarihsel kodları, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ile Osmanlı arasında ihtilaf olarak gelişen Bosna-Hersek'in ilhakı ve I. Dünya Savaşı'nın başlamasına neden olan Saraybosna Suikastı bu bölümün tartışılan diğer tarihsel konularıdır.

Birinci bölümün devamında, Saraybosna Suikastı olarak sonuçlanan tarihsel gerilimler ve I. Yugoslavya olarak bilinen Sırp-Hırvat-Sloven Krallığı'nın kurulmasındaki önemli gelişmeler, neden-sonuç ilişkileri ışığında derin bir araştırmasıyla ortaya konulmuş ve tartışılmıştır. I. Yugoslavya içerisinde yaşanan etnik ve tarihsel gerilimler, Yugoslavya'nın II. Dünya Savaşı yıllarında Mihver Devletleri tarafından işgali, bu işgale karşı gelişen yurtsever hareketler, Partizanlar, Çetnikler ve Ustaşalar arasında yaşanan üç cepheli iç savaş; işgalin sonlanmasının ardından Partizanlar tarafından Josip Broz Tito liderliğinde kurulan II. Yugoslavya bu bölümün

ele aldığı diğer önemli meseleler arasındadır. Bütün bu tartışmaların sonunda Tito önderliğindeki Yugoslavya'nın geçmişten devraldığı etnik gerilimler, tarihsel husumetler, Yugoslavya'daki sosyalist modelin özgüllüğü, ülkenin sosyolojik ve ideolojik durumu, Tito'nun ölümüyle ortaya çıkan yönetim krizi ve sonrasında gelişen Yugoslavya'nın dağılma süreci Yugoslav İç Savaşları'nın yaşanmasındaki sebepleri ortaya koyacak şekilde derinlikli bir araştırmaya konu edilmiştir. Birinci bölümün sonu, çalışmanın sınırlılıkları kapsamında Sırbistan ve Bosna-Hersek'in savaş sonrasındaki genel durumunu ele almaktadır.

İkinci bölümde ise savaşın ve savaşın neden olduğu travmaların psikolojik ve sosyolojik sonuçları, bellek gibi bazı kavramlarla kurulan ilişkilerle ortaya konulmuştur. Travma teriminin kültürel ve toplumsal boyutu, bunların psikolojideki ve sosyolojideki karşılıkları, psikanalizin travmaların ortaya çıkarılmasındaki işlevleri; hatırlamanın, unutmanın sosyolojik, felsefi ve politik bağlamları, belleğin toplumsallığı ve tarihle olan ilişkisi, Holokost gibi büyük toplumsal olayların belleğe kazınmasındaki tartışmalar derin bir literatür araştırmasıyla ele alınmıştır. Travmaların aktarımında bir dil ve kolektif belleğin aktarımında bir araç olan sinema, bu kavramlarla ilişkilendirilerek sinemanın kendisinin teknik imkân ve sınırlılıkları açısından tartışılmıştır. Burada devreye giren geçmişin temsili, savaş anlatıları gibi problemler sinemanın gerçek ve gerçekçiliğe olan yaklaşımları açısından Adorno, Baudrillard, Deleuze, Williams ve Benjamin gibi düşünürlerin; Bazin, Kracauer gibi sinema kuramcılarının görüşleri kapsamında karşılaştırılmıştır. Film çözümlemeleri öncesinde Yugoslav sineması ve sonrasında ortaya çıkan Post-Yugoslav sineması, çalışmanın sınırlılığı kapsamında Sırbistan sineması ve Bosna-Hersek sineması özelinde tarihsel bir çizgide değerlendirilmiş, değişen üretim ve anlatım koşulları çeşitli yönetmenler ve filmler aracılığıyla örneklendirilmiştir.

Çalışmanın son bölümü olan üçüncü bölümde, savaşın neden olduğu travmaları sosyolojik çözümleme yönteminin yabancılaşma, etnik kimlikler, kültür, şiddet ve tanıklık unsurları çerçevesinde yansıtan filmler analiz edilmiştir. Araştırmanın analiz bölümünde çözümlenen filmler şunlardır: *Lepa Sela Lepo Gore* (Dragojeviç, 1996),

Krugovi (Goluboviç, 2013), *Bure Baruta* (Paskaljeviç, 1998); *Savrşeni Krug* (Kenoviç, 1997), *Grbavica* (Zbaniç, 2006) ve *No Man's Land* (Tanoviç, 2001).

Yugoslavya'nın dağılması sürecinde en şiddetli savaşın yaşandığı Bosna-Hersek'te yaşanan travmaları savaştan önce iki yakın arkadaş olan Boşnak Halil ve Sırp Milan'ın gözünden anlatan Sırp yönetmen Srdjan Dragojeviç'in *Lepa Sela Lepo Gore* (1996) filmi, Benjamin'in tarih üzerine tezlerinde ortaya koyduğu tarihsel perspektife uygun düşecek şekilde geçmiş, bugün ve gelecek arasında neden-sonuç ilişkisi kurmaktadır. 1971'de açılan *Kardeşlik ve Birlik Tüneli*'nin açılışındaki haber görüntüleriyle başlayan film, zamandaki ileri-geri sıçramalarla savaşın nedenlerini ve sonuçlarını ortaya koymaktadır. Yugoslav sinemasının en önemli yönetmenlerinden birisi olarak kabul edilen Duşan Makavejev'in tarihsel kolaja dayanan anlatım biçimi, Srdjan Dragojeviç'in kullandığı biçim üzerinde kendisini göstermektedir. Bu durum, Post-Yugoslav sinemasının köksüz bir sinema olmadığının, geçmişten aldığı güçlü bir sinema mirası olduğunun önemli bir örneğidir. Nitekim bu film dahil, bütün filmlerde sıklıkla görülen kara mizah unsurları, Yugoslav sinemasının içerik ve biçiminin önemli bir bileşenini oluşturmaktadır. Sonuç olarak *Lepa Sela Lepo Gore*, barındırdığı grotesk savaş sahneleri, savaş öncesinde ve sonrasında Bosna özelinde Yugoslavya'da yaşanan dönüşüm, Çetnikler gibi savaş suçlularının savaştaki rolleri ve işledikleri suçlar gibi unsurlarıyla savaşın yıkıcı yüzüne dair savaş karşıtı bir anlatı ortaya koymaktadır.

Yeni nesil Sırp yönetmenlerden Srdan Goluboviç'in yönetmenliğini yaptığı *Krugovi* (2013) filmi, Boşnaklar ve Sırplar arasında ortak tarihsel kahraman olarak görülen, yaşanan savaşların ve Yugoslavya'nın parçalanmasının simgelerinden birisi olan Srdjan Aleksiç isimli bir savaş kurbanının hikâyesinden yola çıkarak kurgusal bir yol belirler. Aleksiç'in öldürülmesinin üzerinden geçen on iki yıl sonra bu ölümün neden olduğu travmalar, birbiriyle bağlantısı kurulan kişi ve olayların neden-sonuç ilişkileriyle anlatılır. Film, yüzleşmenin ve uzlaşmanın önemini vurgulayarak, savaş mağduru olan toplumların travmaları geride bırakmaları konusunda etik bir öneride bulunur. Filmin tanıklık kavramı üzerinden geliştirdiği mesaj, savaş karşıtı ve barış dilini destekleyen bir retoriğe sahiptir.

Prag Film Okulu ekolünden gelen Sırp yönetmen Goran Paskaljeviç'in yönetmenliğini yaptığı *Bure Baruta* (1998) adlı film ise, Hırvatistan ve Bosna Savaşı'nın etkilerinin çok yeni olduğu ve Kosova Savaşı'nın devam ettiği yıllarda Sırbistan'ın başkenti Belgrad'da çekilen bir filmdir. Dönem itibariyle savaş gerçeğinin tam ortasında yer alan film, ambargo ve NATO bombardımanı altındaki Belgrad'ın sosyolojik ve psikolojik durumlarını başarıyla yansıtmaktadır. Filmin ele aldığı en önemli mesele, irrasyonel savaş politikalarının neden olduğu şiddete meyilli toplumsal ruh hâlleridir. Filmde görüldüğü gibi, savaş yalnızca cephelerde değil, iki insan arasındaki en basit ilişkide bile kendisini göstermektedir.

Boşnak yönetmen Ademir Kenoviç'in yönettiği, senaryosunda Boşnak şair Abdullah Sidran'ın kaleminin olduğu *Savrşeni Krug* adlı film, ortaya koyduğu gerçekçilik anlayışıyla diğer filmlerden ayrılmaktadır. Roberto Rosselini'nin savaş üçlemesini, özellikle *Roma Citta Aperta* (Roma Açık Şehir, 1945) filmini anımsatan film, Saraybosna şehrinde süren kuşatma esnasında çekildiği için gerçek mekanlarda, savaşın harabeleri arasında gerçekçi bir anlatı sunmaktadır. Film, ele aldığı konunun zorluğuna rağmen, etnik kimlikler üzerinden bir düşmanlık geliştirmeyerek, savaşın neden olduğu travmaları ortaya koymayı amaçlayan savaş karşıtı bir filmdir.

Savrşeni Krug tıpkı *Lepa Sela Lepo Gore* gibi Yugoslavya'daki iç savaşların henüz sonlanmadığı ve yer yer çatışmaların devam ettiği dönemde çekildiği için yaşanan sorunların çok taze olduğu bir ortamda vizyona girmiştir. Bu nedenle iki filmin de ortaya koyduğu savaş karşıtı söylem, filmlerin etik duyarlılığı ve tarihsel önemleri açısından çok önemlidir. Filmler arasında yapılacak olan gerçekçilik karşılaştırması için Bazin ve Kracauer'in sinemanın gerçekçiliği üzerine olan düşünceleri önem kazanmaktadır.

Andre Bazin ve Siegfried Kracauer'in İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımını gerçekçiliğin zirve noktası olarak işaret edip filmlerde aranması gereken esasın somut gerçekliğin kendisi olması konusundaki düşünceleri, geçmişte vuku bulmuş olan olayların ve durumların sahnelenmesi konusunda bazı problemler ortaya koymaktadır. *Lepa Sela Lepo Gore ve Savrşeni Krug* filmleri, çekildikleri dönemin yakın bir geçmişinde vuku bulan savaş sahnelerini içermektedir. Kracauer'in çalışmalarında en

detaylı şekliyle görülen gerçekçi kuram, savaş gibi olayların sahnelenmesine gerçekçilik kavramının ışığında yaklaşmaktadır. Kracauer'in Dreyer filmlerini örnek vererek, tarihsel filmlerin biçimi konusunda kameranın gerçekliğini öne çıkarması, Kenoviç'in *Savrşeni Krug* filminde karşılığını bulur. Filmde peşinden gidilen gerçeklik, somut gerçekliğin somut yansımalarından ileri gelir. *Lepa Sela Lepo Gore* filmi ise, tarihsel kolaja dayanan kurgusu üzerinden biçim kazanır. Ayrıca filmdeki grotesk bazı sahneler, Bazin ve Kracauer'in ortaya koyduğu gerçekçi kuramın dışında yer almaktadır.

Bosna-Hersek sinemasının 2000'li yıllardaki üretken isimlerinden birisi olan Boşnak yönetmen Jasmila Zbaniç'in *Grbavica* (2006) adlı filmi Bosna Savaşı sırasında işlenen suçların en yüz kızartıcı olanlarından birisi olan tecavüz gerçeğini gündeme getirir. Filmde, Çetniklerin kurduğu tecavüz kamplarında sistematik olarak tecavüz edilen Boşnak Esma'nın, bu travmayla hayata devam etmesindeki çatışmalar ve zorluklar anlatılır. Esma'nın travma sonrası stres bozukluğu gibi psikolojik sorunları aşması, yaptığı itiraf ve yüzleşme sonrasında gerçekleşir. Savaşta işlenen en büyük suçlardan birisini ifşa eden film, sonundaki umut dolu mesajla savaş karşıtı filmler arasında yeri tartışılmaz bir değere sahiptir. Film, etnik milliyetçiliğe ve toptancı bakış açısına düşmeden, yaşanan tecavüz gerçeğini başarıyla anlatmaktadır.

Çekildiği yıl En İyi Yabancı Film Oscar Ödülüne layık görülerek Bosna-Hersek sinemasının ulaşabileceği en üst noktaya ulaşan *No Man's Land* (2001) adlı film, tıpkı *Lepa Sela Lepo Gore* ve *Savrşeni Krug* filmleri gibi bazı çatışma sahneleri barındırmaktadır. *Savrşeni Krug* filminin daha iyi bir örneklediği gibi, çatışma sahnelerinden ziyade insani ilişkiler ve karakterlerin ideolojik, sosyolojik rolleri üzerinden savaşı anlatmaktadır. Çatışma sahnelerinin gerçekliği açısından bir karşılaştırma yapılırsa, *Lepa Sela Lepo Gore*'deki grotesk ve yer yer parodi havası yaratan üslup bu iki filmde de mevcut değildir. Aksine, her iki film de gerçeğe uygun bir çatışma temsili ortaya koymaktadır. *No Man's Land*, adından da anlaşılabileceği gibi, tarafsızlık üzerinden savaşı başarılı bir şekilde eleştirmektedir. Tarafsızlığı, savaşan Boşnak ve Sırp askerler üzerinden şekillenir. Buna karşın, Birleşmiş Milletler ve Batılı gazeteciler özelinde Batı'ya yönelik güçlü bir eleştiri vardır. Bu noktada film, etnik

gerilimleri besleyerek büyük bir etnik çatışmaya dönüştüren, yaşanan iç savaşın sivillerin hayatına mâl olan yoğunlukta seyretmesine karşın müdahale etmeden izleyen Batı'ya yapılan eleştirilere taraf olmaktadır. Bu bağlamda, savaşın neden-sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirilmesine farklı bir gözden yaklaşan film, Bosna özelinde Yugoslavya'nın yok oluşuna bir ağıt niteliği taşır.

Analizi yapılan Sırbistan sineması ve Bosna-Hersek sineması örneklerinin oluşturduğu filmlerin tamamı, savaşa karşı duyulan öfkeyi yansıtan, travmaların aktarımında yüzleşmenin önemini vurgulayan, mağdurun gözünden yaşanılanlara bakmayı gerekli kılan bir söyleme sahiptir. Filmlerde savaşın neden olduğu travmatik durumlar ve olaylar, neden-sonuç ilişkileriyle ele alınmaktadır. Sırp yönetmenler savaşta Sırp etnik kimliği adına işlenen suçlarla yüzleşen ve bu suçları ifşa eden bir yaklaşıma sahipken, Boşnak yönetmenler filmlerde etnik kimlikler üzerinden düşmanlığa sebep olacak söylemlerden kaçınmaktadır. Filmlerin tamamı, bu etik duyarlılığa ve barış diline sahip olan, savaşın kazananı olmadığına dair vurgu yapan, savaş karşıtı filmlerdir.

Araştırmada çözümleme yöntemi olarak kullanılan sosyolojik yöntemin yabancılaşma unsuru; *Lepa Sela Lepo Gore* filminde, başta Marko adlı asker olmak üzere savaşın bütün özneleri üzerinde açık biçimde görülmektedir. *Krugovi* filminde yabancılaşma; savaş nedeniyle travma yaşayan insanların içine düştüğü yalnızlık, içe kapanma hâli, toplumsal yaşam karşısındaki kopukluk gibi bulgularla ortaya çıkar. Filmde travmatik sendrom altındaki bütün karakterler, yabancılaşmadan kaynaklanan ruh hâllerini yansıtmaktadır. Topluma yabancılaşmanın en net yansımaları ise *Bure Baruta* adlı filmde görülür. Filmin en meşhur sekansı olan otobüste geçen sahnelerde bu durumun bütün örnekleri mevcuttur. Film, savaşın neden olduğu travmalar etrafında, en basit insan ilişkilerinin bile sorunlu hâle geldiğini, toplumdaki bütün üyelerin birbirine karşı güvensiz ve yabancı olduğunu anlatır. *Savrşeni Krug* filminde yabancılaşma unsuru, intihar meselesi bağlamında ortaya çıkmaktadır. Filmde savaş nedeniyle ortaya çıkan durumun verdiği huzursuzluk hissi ve yabancılaşma duygusunun intihar eğilimiyle olan bağları vurgulanır. *Grbavica* filminde yabancılaşma unsuru çeşitli şekillerde yansır. Esma karakterinin tecavüz nedeniyle yaşadığı travma, onu toplumdan izole, sosyal

yaşamın dışında, edilgen ve yabancı birisi hâline getirmiştir. Yaşadığı bütün ilişkilerde, travmatik sendromun geri dönüşüyle yabancılaşmanın ortaya çıktığı görülür. Kızı Sara olmak üzere, çevresindeki herkes yabancılaşma bulguları ortaya koymaktadır. Son olarak, *No Man's Land* filminde yabancılaşma unsuru, askerlerin içine düştüğü psikolojik durumları yansıtan bulgular sağlamaktadır. En önemli örnek olarak, Nino adlı askerin dört defa kendisini tanıtma girişiminin karşılıksız kalması, savaş esnasında iletişimin, birbirini tanımanın önemsizliğine yapılan bir vurgu olarak dikkat çeker.

Sosyolojik yöntemin etnik kimlikler unsuru, söz konusu filmlerde en fazla bulgu barındıran unsur olarak öne çıkmaktadır. Özellikle *Lepa Sela Lepo Gore* filmi, bu konuda oldukça detaylı bir okumayı mümkün kılmaktadır. Savaşın tarafları olan Sırplar ve Boşnaklar arasındaki etnik tartışmalar, filmde yer alan Batılı gazeteci üzerinden şekillenen Avrupa kimliği ve Slav kimliği karşılaştırması, etnik Sırp milliyetçiliğinin ikonik ve mitsel yansımaları filmde dikkat çekici bazı etnik bulgulardır. *Krugovi* filminde etnik kimliklere dair bulgular, Marko isimli bir Bosnalı Sırp askerin, Boşnak bir sivili kurtarması nedeniyle Bosnalı Sırp askerler tarafından öldürülmesi bağlamında ortaya çıkar. *Bure Baruta* filmi, Sırbistan'ın başkenti Belgrad'a mülteci olarak Bosna'dan gelen Sırpların durumuna dair önemli bulgular ortaya koymaktadır. Sırbistan'da yaşayan bir Sırp olmakla Bosna'da yaşayan bir Sırp olmak arasındaki farklılıktan kaynaklanan zorluklar, filmde başarıyla yansıtılmaktadır. Bu durum *Lepa Sela Lepo Gore* filminde, Belgrad Askeri Hastanesi'nde yatan Bosnalı Sırp askerlerle çevresinde gelişen olaylarda da görülmektedir. *Savrşeni Krug* filminde etnik kimlikler unsuru, Sırplar ve Boşnaklar arasındaki komşuluk ilişkileri ve çocuklar arasında gelişen arkadaşlık üzerinden şekillenir. *Grbavica* filminde etnik kimliklerin belirlenmesini sağlayan unsur Katolik-Ortodoks inançları arasındaki farklılık bağlamında yansır. *No Man's Land* filminde, Boşnak askerle Sırp askerin arasında uzun süren diyalog, Sırpların ve Boşnakların savaşa dair farklı düşüncelerini ortaya koymaktadır. Bir diğer önemli etnik farklılık ise Fransızlar ve diğer Birleşmiş Milletler askerleri arasında görülür. Fransız askerlerin dil üzerinden yansıttığı Fransız milliyetçiliği önemli bir bulgu olarak ortaya çıkar.

Kültür unsuru, *Lepa Sela Lepo Gore* filminde ortak tarihe vurgu yapan Tito'nun lider kültü, *Kardeşlik ve Birlik* sloganı, Partizanlar gibi unsurlar üzerinden ilerler. Filmde *rakija, kafana, Yugoslav Rock müziği, turbo-folk* gibi kültürel unsurlar sıklıkla görülmektedir. Sırbistan'da, Bosna'da ve Almanya'da geçen olayların anlatıldığı *Krugovi*'de ise, şehirler ve ülkeler değiştikçe kültürün farklılaştığı görülür. *Bure Baruta* Belgrad'ın kültürel atmosferini yansıtmaktadır. Özellikle Belgrad halkının konuştuğu dil, kültürel birtakım durumları işaret etmektedir. *Savrşeni Krug* filmi ise bir başka şehrin, kuşatma altındaki Saraybosna'nın kültürel hayatını yansıtır. *Grbavica*'da da aynı şekilde, savaşın vurduğu Saraybosna'nın kültürel atmosferi açığa çıkar. Şehrin kozmopolit yapısı, farklı kültürlerin ve inançların bir arada olması filme yansıyan bir durumdur. *No Man's Land* filminde ise müzik, kültürel durumu yansıtan en önemli bulgu olarak ortaya çıkar.

Filmler şiddet unsuruyla ele alındığında; *Lepa Sela Lepo Gore*'nin savaşta hüküm süren yıkıcı şiddetin varlığını, *Krugovi*'nin yaşanan bir şiddet olayının yıllar süren travmatik etkisini, *Bure Baruta*'nın en basit toplumsal ilişkilere sirayet eden şiddeti, *Savrşeni Krug*'un Saraybosna şehrinin kuşatma altında yaşadığı şiddeti, *Grbavica*'nın savaşın en büyük şiddet eylemlerinden birisi olan tecavüzü, *No Man's Land*'in savaş sırasında ateşkes altında bile devam eden şiddeti merkezine aldığı görülür. Filmler tanıklık açısından değerlendirildiğinde ise; *Lepa Sela Lepo Gore* filminde Halil ve Milan'ın arkadaşlıklarının savaşla birlikte yaşadığı dönüşüm, *Krugovi*'de herkesin gözü önünde vuku bulan etnik nefret ve şiddet, *Bure* Baruta'da şehrin caddelerinde dolaşan taksi şoförünün gözünden tanık olunan şiddet ve toplumsal iletişimsizlik, Savrşeni *Krug* filminde Adis, Kerim ve Hamza başta olmak üzere savaşın mağdurlarının gözünden bakan kamera, *Grbavica*'da mağdurların birbirini anlamasını sağlayarak dayanışma duygusunu pekiştiren terapi merkezi, *No Man's Land* filminde ise Yugoslavya'da yaşanan iç savaşı 'tarafsız' gözle izleyen Batı üzerinden bulgulara ulaşılmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünün farklı yerlerinde sıkça ortaya konulduğu gibi, filmler tek başına var olan durumu radikal bir biçimde değiştirme kudretine sahip değildir. Filmler ancak, toplumsal dönüşümleri harekete geçiren dinamiklerin bir parçası olarak,

adalet öncülüğünde yapılacak olan tartışmalara katkı sağlayabilir. Savaş suçlarıyla yüzleşme, mağdurlar arasında dayanışma, mağduru anlamayı mümkün kılacak olan empati, suçların ifşa edilmesi, acıların anlatılması, geçmişle hesaplaşma, tarihi bugüne taşıyan eleştirel bir tarih anlayışı filmlerin izleyici üzerinde harekete geçirebileceği bazı durum değişiklikleridir. Harekete geçen bu durumlar, her ne kadar savaşta yaşanan acıların telafisini mümkün kılmasa da adalet arayışında ve suçluların ortaya çıkarılmasında belirleyici olabilir. Eski Yugoslav ülkelerinde savaş suçu işleyenlerin teker teker yargı önünde hesap verdiği, savaş mahkemelerinin kurulduğu, travmaların ve acıların toplumsal düzeyde tartışıldığı, savaşın uluslararası gündemde tutulduğu, bağışlama ve uzlaşma tartışmalarının yapıldığı dönemlerde bu filmlere olan ilginin artması da bunun önemli bir örneğidir.

Sonuç olarak, incelenen Sırbistan sineması örnekleri olan *Lepa Sela Lepo Gore, Krugovi* ve *Bure Baruta* filmleri arasında sosyolojik çözümleme yöntemine göre belirlenen yabancılaşma, etnik kimlikler, kültür, şiddet ve tanıklık unsurları açısından bir farklılık olmadığı saptanmıştır. Filmlerin tamamı, savaşın travmatik izlerini ve yıkıcı etkilerini bu unsurlar üzerinden açığa çıkaran savaş karşıtı bir söyleme sahiptir. Aynı şekilde, Bosna-Hersek sineması örnekleri olarak *Savrşeni Krug, Grbavica* ve *No Man's Land* filmleri arasında da yine sosyolojik yöntemin yabancılaşma, etnik kimlikler, kültür, şiddet ve tanıklık unsurları bağlamında bir fark görülememiştir. Bütün unsurlar savaşın neden olduğu travmaları başarıyla yansıtmaktadır.

Her iki ülke sinemasının da savaşa karşı geliştirdiği ortak söylem ve travmaların aktarımda kullandığı yapıcı dil, filmler aracılığıyla bu ülkelerdeki normalleşme sürecine olan ihtiyacı ve barışın tesis edilmesi konusundaki inancı ortaya koymaktadır. Kardeşin kardeşi, komşunun komşuyu öldürdüğü savaş olarak bilinen ve yakın tarihin en kanlı olaylarının yansıdığı Yugoslav İç Savaşları; aynı etnik kimliğin, aynı kültürün, ortak tarihin ve ortak vatanın mensupları arasında gerçekleştiği için filmlerin söylemleri de ortaklık kurmaktadır. Sırbistan sinemasında Boşnak oyuncuların; Bosna-Hersek sinemasında Sırp oyuncuların varlığı, filmlerin ortak prodüksiyonlar olarak yapım sürecinden geçmesi, Saraybosna Film Festivali gibi büyük etkinlikler aracılığıyla Post-

Yugoslav sineması dahilinde çekilen filmlerin ülkeler arasında gösterime sunulması gibi etkenler filmlerin ülkeler arasında gelişen uzlaşma ve normalleşme sürecine olan önemli katkılarıdır. *Savrşeni Krug* filminde Saraybosnalı Boşnak bir şair olarak görülen Mustafa Nadareviç adlı aktörün, yine bir Bosna-Hersek yapımı olan *No Man's Land* filminde Sırp askerlerden birisi olarak görülmesi savaşa dair gelişen sorgulayıcı bakış açısına önemli bir örnektir. Mirjana Karanoviç'in Sırp oyuncu olarak, Çetnikler tarafından tecavüze uğrayan Boşnak Esma'yı canlandırması ve sonrasında Boşnaklar tarafından aldığı olumlu tepkiler de aynı durumun bir başka örneğini oluşturmaktadır. Şüphesiz ki, sinema aracılığıyla ortaya çıkan bu sonuçlar, savaş suçlularının adalet önünde hesap vermesi kadar değerlidir. Savaş mahkemeleri nasıl ki savaşta işlenen suçları ortaya koyuyorsa, filmler aracılığıyla da bu suçların toplum tarafından kabul edilmesi ve mağdurun acılarının anlaşılabilmesi mümkün olmaktadır.

Post-Yugoslav sineması bu konudaki örneklerini yetkinlikle sergilemeye devam etmektedir. Yarıştığı on sekiz festivalin on altısından ödülle dönen *Teret* (Yük, Ognjen Glavoniç, 2018) adlı film bunun son örneklerinden birisini teşkil etmektedir. Çalışmanın sınırlılıkları kapsamında her filmin, her yönetmenin ve ülke sinemasının değerlendirilmesinin mümkün olmadığı göz önünde bulundurularak farklı araştırmalar için bir öneri yapılması gerekirse, Hırvatistan başta olmak üzere Slovenya ve Makedonya sinemaları da barındırdığı iyi örneklerle farklı çalışmaların konusu olabilir. Sosyolojik çözümleme yöntemi ve unsurları, travma anlatılarının çözümlenmesinde başvurulan yöntemlerden birisidir. Tarihsel çözümleme ve ideolojik çözümleme de bu filmlerin çözümlenmesinde önemli bulgular ortaya çıkarabilir.

KAYNAKÇA

1. Kitaplar

Adanır, Oğuz (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım.* İstanbul: Alfa Yayınları.

Adorno, Theodor W. (2014). *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar* (Çev. O. Koçak ve A. Doğukan). İstanbul: Metis Yayınları.

Adorno, Theodor W., Max Horkheimer (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar* (Çev. N. Ünler, ve E. Ö. Karadoğan). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Adorno, Theodor W. (2017). *Metafizik Kavram ve Sorunlar* (Çev. İ. Serin). İstanbul: İthaki Yayınları.

Agamben, Giorgio (2004). *Auschwitz'den Artakalanlar: Tanık ve Arşiv* (Çev. A. İ. Başgül). Ankara: Bağımsız Kitaplar.

Akarsu, Bedia (1998). *Felsefe Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Akbulut, Hasan (2019). *Film Çözümlemeleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Alexander, Jeffrey C. (2012). *Trauma: A Social Theory.* Cambridge: Polity Press.

Anderson, Benedict (1995). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* (Çev. İ. Savaşır). İstanbul: Metis Yayınları.

Andrew, J. Dudley (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Archer, Christon. I., John R. Ferris, Holger H. Herwig ve Timothy H.E Travers. (2006). *Dünya Savaş Tarihi* (Çev. C.Demirkan). İstanbul: Akyüz Yayın Grubu.

Arendt, Hannah (2012). *Kötülüğün Sıradanlığı: Adolf Eichmann Kudüs'te* (Çev. Ö.Çelik). İstanbul: Metis Yayınları.

Aristoteles (1987). *Poetika* (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Armaoğlu, Fahir (1997). *19. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1789-1914).* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Armes, Roy (2011). *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme* (Çev. Z. Ö. Barkot). İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Assmann, Jan (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baker, Ulus (2011). *Beyin Ekran.* (E. Berensel, Dü.) İstanbul: Birikim Yayınları.

Bakırcıoğlu, Rasim (2012). *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü.* Ankara: Anı Yayıncılık.

Baudrillard, Jean (2016). *Simulakrlar ve Simülasyon* (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bauer, Susan Wiese (2016). *Dünya Tarihi 4. Cilt: Yakınçağ: Victoria Çağından SSCB'nin Dağılışona* (Çev. M.Doğan). İstanbul: Say Yayınları.

Bazin, Andre (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (Çev. N. Özön). Ankara: Bilgi Yayınları.

Bazin, Andre (2011). *Sinema Nedir?* (Çev. İ. Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.

Benjamin, Walter (2014). *Son Bakışta Aşk* (N. Gürbilek, Dü., ve Çev. N. Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, Walter (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı* (Çev. G. Sarı). İstanbul: Zeplin Kitap.

Benjamin, Walter (2016). *Pasajlar* (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benson, Leslie (2001). *Yugoslavia: A Concise History.* New York: Palgrave.

Berger, Arthur Asa (1993). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*. (Ed. Nazmi Ulutak ve Aslı Tunç). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları.

Berger, Arthur Asa (2014). *Kültür Eleştirisi: Kültürel Kavramlara Giriş* (Çev. Ö. Emir). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

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

Biryıldız, Esra (2000). *Sinemada Akımlar.* İstanbul: Beta Yayınları.

Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses* (Çev. İ. Yasar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bora, Tanıl (1999). *Bosna Hersek: Yeni Dünya Düzeni'nin Av Sahası.* İstanbul: Birikim Yayınları.

Bora, Tanıl (2012). "Geçmişle Hesaplaşma: Niçin ve Nasıl?". Şu kitapta: Haz. Esin Düzel, *Türkiye'de Sürmekte Olan Toplumsal Travma ile Baş Etmede İlk Adımlar*. Ankara: Türkiye İnsan Hakları Vakfı Yayınları.

Bora, Tanıl (2018). *Yugoslavya: Milliyetçiliğin Provakasyonu.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Borgna, Eugenio (2014). *Ruhun Yalnızlığı* (Çev. M. M. Çilingiroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Brecht, Brecht (1987). *Sanat Üzerine Yazılar* (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.

Breton, David Le (2010). *Acının Antropolojisi* (Çev. İ. Yerguz). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Butler, Andrew M. (2011). *Film Çalışmaları* (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Butler, Judith (2005). *Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü* (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.

Calic, Marie-Janine (2019). *A History of Yugoslavia.* Indiana: Purdue University Press .

Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Cemal, Ahmet (2012). *Lanetlenmiş Ağustos Böcekleri.* İstanbul: Can Yayınları.

Cemal, Ahmet (2014). *Önce Şairleri Yaktılar.* İstanbul: Can Yayınları.

Cemal, Ahmet (2015). *Sanat Üzerine Denemeler.* İstanbul: Can Yayınları.

Cevizci, Ahmet (1999). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayınları.

Chaudhuri, Shohini (2007). *Contemporary World Cinema: Europe, The Middle East, East Asia and South Asia.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Chomsky, Noam (2018). *Yugoslavia: Peace, War, and Dissolution* (Ed. Davor Džalto). Oakland: PM Press.

Clarke, James (2012). *Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler* (Çev. Ç. E. Babaoğlu). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Coşkun, Esen E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar.* Ankara: Phoenix Yayınevi.

Craib, Ian (2006). *Hayal Kırıklığı* (Çev. A. Onacak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dakovic, Nevena. (2008). "Out of the Past. Memories and Nostalgia in (Post-)Yugoslav Cinema". Şu kitapta: Ed. Oksana Sarkisova, Peter Apor. *East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*. Budapest: CEU Press.

Deliso, Christopher (2009). *Culture and Customs of Serbia and Montenegro.* London: Greenwood Press.

Diken, Bülent, Carsten Bagge Laustsen (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Diner, Dan (2011). *Karşıt Hafızalar: Soykırımın Önemi ve Etkisi Üzerine.* (Çev. H. Demirel). İstanbul: İletişim Yayınları.

Djilas, Milovan (1982). *Yeni Sınıf: Komünist Sistemin Bir Tahlili* (Çev. S. Umran). İstanbul: İstanbul Kitabevi.

Doubt, Keith (2006). *Understanding Evil: Lessons From Bosnia.* New York: Fordham University Press.

Draaisma, Douwe (2012). *Yaşlandıkça Hayat Neden Çabuk Geçer: Belleğimiz Geçmişimizi Nasıl Şekillendirir?* (Çev. G. Koca). İstanbul: Metis Yayınları.

Draaisma, Douwe (2014). *Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi* (Çev. G. Koca). İstanbul: Metis Yayınları.

Draaisma, Douwe (2016). *Sıla Hasreti Fabrikası - Bellek Yaşlılıkta Nasıl İşler?* (Çev. D. Tunç). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dragnich, Alex N. (1983). *The First Yugoslavia: Search for a Viable Political System.* California: Hoover Institution Press.

Džalto, Davor (2018). "Yugoslavia: Dreams and Realities'". Şu kitapta: Ed. Davor Džalto. *Yugoslavia: Peace, War, and Dissolution*. Oakland: PM Press.

Eagleton, Terry (2013). *Walter Benjamin ya da Bir Devrimci Eleştiriye Doğru* (Çev. F.B Aydar). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Eco, Umberto (2016). *Yanlış Okumalar* (Çev. M. H. Doğan). İstanbul: Can Yayınları.

Erşen, Cana (2017). "Tanınmayan Kızkardeşler: Walter Benjamin'de Ezoterizm". Şu kitapta: Der. M. Ertan Kardeş. *Dar Kapıdaki Mesih: Walter Benjamin ve Politik Felsefesi*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Eşsizoğlu, Altan (2018). "Stres, Travma ve Aile". Şu kitapta: Ed. Gökay Aksaray, *Aile Psikolojisi ve Eğitimi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları.

Evans, R. J. W (2006). *Austria, Hungary, and the Habsburgs: Essays on Central Europe, c. 1683-1867.* Oxford: Oxford University Press.

Eyerman, Ron (2003). *Cultural Trauma.* Cambridge: Cambridge University Press.

Ference, Gregory C. (2014). "Pavelic, Ante (1889–1959)'". Şu kitapta: Ed. Richard C. Hall. *War in the Balkans: An Encyclopedic History From the Fall of Ottoman Empire to the Breakup of Yugoslavia*. California: Abc-Clio, LLC.

Ferro, Marc (2017). *Sinema ve Tarih* (Çev. H. Demir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fischer, Ernst (1993). *Sanatın Gerekliliği* (Çev. C. Çapan). Ankara: V Yayınları.

Freud, Sigmund (1977). *Endişe.* (Çev. L. Özcengiz). İstanbul: Dergah Yayınları.

Freud, Sigmund (2019). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd* (Çev. A. Babaoğlu). İstanbul: Metis Yayınları.

Geçtan, Engin (1997). *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Glaser, Daryl, David M. Walker (2011). *20. Yüzyılda Marksizm: Genel Bir Giriş* (Çev. B. Gürel, O. Koyunlu, ve S. Savran). İstanbul: Versus Kitap.

Glenny, Misha (2012). *The Balkans: Nationalism, War and the Great Powers 1804-2012.* Toronto: House of Anansi Press Inc.

Grant, Michael (2000). *Roma'dan Bizans'a İ.S. Beşinci Yüzyıl* (Çev. Z. İlkgelen). İstanbul: Homer Yayınları

Gülenç, Kurtul (2017). "Sınırda Olmak ya da Yaşamda Kalmanın Halleri". Şu kitapta: Der. M. Ertan Kardeş. *Dar Kapıdaki Mesih: Walter Benjamin ve Politik Felsefesi*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Hall, Richard C. (2014). *War in the Balkans*. California: Abc-Clio, LLC.

Hart, Basil Liddell (2014). *Birinci Dünya Savaşı Tarihi* (Çev. K. Bağrıaçık). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Hart, Basil Liddell (2015). *İkinci Dünya Savaşı Tarihi* (Çev. K. Bağrıaçık). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Hayden, Robert M. (2013). *From Yugoslavia to the Western Balkans: Studies of a European Disunion, 1991–2011*. Leiden: Koninklijke Brill.

Herman, Judith (2016). *Travma ve İyileşme: Şiddetin Sonuçları, Ev İçi İstismardan Siyasi Teröre* (Çev. T. Tosun). İstanbul: Literatürk Yayınları.

Hobsbawm, Eric (1999). *İmparatorluk Çağı: 1875-1914* (Çev. V. Aslan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Huntington, Samuel P. (2015). *Medeniyetler Çatışması ve Yeni Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması*. (M. Turhan, C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Okuyan Us Yayınları

Huyssen, Andreas (1999). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek* (Çev. K. Atakay). İstanbul: Metis Yayınları.

Iggers, Georg G. (2011). *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı* (Çev. G. Ç. Güven). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Imber, Colin (2002). *The Ottoman Empire, 1300-1650: The Structure of Power*. New York: Palgrave Macmillan.

İnalcık, Halil (1993). *Türkler ve Balkanlar* (Ed. İsmail Soysal). İstanbul: Ortadoğu ve Balkan İncelemeleri Vakfı Yayınları.

İnalcık, Halil (2010). *Osmanlılar: Fütühat, İmparatorluk, Avrupa ile İlişkiler.* İstanbul: Timaş Yayınları.

İnalcık, Halil (2013). *Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İnalcık, Halil (2015). *Tarihe Düşülen Notlar 1947-2014 Cilt 1*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Iordanova, Dina (2003). *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film.* New York: Wallflower Press.

Iordanova, Dina (2007). *Balkan Sineması: Alevler İçinde Sinema* (Çev. B. Erdoğan). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Işıklı, Alpaslan (1983). *Kuramlar Boyunca Özyönetim ve Yugoslavya Deneyi.* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Jelavich, Barbara (2009). *Balkan Tarihi 20. Yüzyıl* (Çev. Z. Savan ve H. Uğur). İstanbul: Küre Yayınları.

Jelavich, Barbara (2013). *Balkan Tarihi 18. ve 19. Yüzyıllar* (Çev. İ. Durdu, G. Tunalı ve H. Koç). İstanbul: Küre Yayınları.

Julliard, Julliard (1994). *Geliyorum Diyen Faşizm* (Çev. Z. Üskül). İstanbul: Afa Yayınları.

Jung, Carl Gustav (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü* (Çev. N. Nirven). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Kabadayı, Lale (2018). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kaptanoğlu, Cem (2012). "Toplumsal Yas: Travmatik Hakikatle Yüzleşmek, Hesaplaşmak ve Belki Bağışlamak". Şu kitapta: Haz. Esin Düzel, *Türkiye'de Sürmekte Olan Toplumsal Travma ile Baş Etmede İlk Adımlar*. Ankara: Türkiye İnsan Hakları Vakfı Yayınları.

Karakelle, Sema (2014). *Psikolojiye Giriş II.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Kardelj, Edvard (1977). *Bloksuzluğun Tarihsel Kökeni* (Çev. F. Kaya). Ankara: Boyut Yayınları.

Kardeş, M. Ertan (2017). "Walter Benjamin'in Politik Felsefesine Dair Öğeler". Şu kitapta: Der. M. Ertan Kardeş. *Dar Kapıdaki Mesih: Walter Benjamin ve Politik Felsefesi*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Karpat, Kemal H. (2006). *Osmanlı ve Dünya.* İstanbul: Ufuk Kitap.

Kellner, Douglas (2013). *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset* (Çev. G. Koca). İstanbul: Metis Yayınları.

Kieslowski, Krzysztof (1997). *Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor* (Ed. Danusia Stok ve Çev. A. Kutay). İstanbul: Afa Yayıncılık.

Kılınç, Barış (2015). "Sinema ve Politika". Şu kitapta: Ed. Barış Kılınç. *Sinema ve Politika*. Konya: Literatürk Academia.

Kolker, Robert Phillip (2010). *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema* (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınları.

Kovacs, Andras Balint (2016). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980* (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayın.

Kracauer, Siegfried (2011). *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınları.

Kracauer, Siegried (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis Yayınları.

Kutlar, Onat (2010). *Sinema Bir Şenliktir.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Leustean, Lucian N. (2014). "Tudjman, Franjo (1922–1999)". Şu kitapta: Ed. Richard C. Hall. *War in the Balkans: An Encyclopedic History From the Fall of Ottoman Empire to the Breakup of Yugoslavia*. California: Abc-Clio, LLC.

Levçenko, M. (1999). *Kuruluşundan Yıkılışına Kadar Bizans Tarihi* (Çev. M. Selen). İstanbul: Özne Yayınları.

Lukacs, György (1978). *Estetik I* (Çev. A. Cemal). İstanbul: Payel Yayınları.

Macdonald, David Bruce (2002). *Balkan Holocausts? Serbian and Croatian Victim-Centred Propaganda and the War in Yugoslavia.* Manchester: Manchester University Press.

Maclean, Fitzroy (1957). *The Heretic: the Life and Times of Josip Broz-Tito.* New York: Harper and Brothers Publishers.

Margalit, Avishai (2004). *The Ethics of Memory.* Massachusetts: Harvard University Press.

Marshall, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü* (Çev. O. Akınhay ve D. Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Mazower, Mark (2008). *Karanlık Kıta: Avrupa'nın 20. Yüzyılı* (Çev. M. Moralı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Meier, Viktor (2005). *Yugoslavia: A History of its Demise.* (S. P. Ramet, Çev.) New York: Routledge.

Mencütekin, Mustafa (2014). *Lacan ve Sinema Sanatı.* İstanbul: Arı Sanat Yayınları.

Milivojevic, Marko (2014). "Cetniks'". Şu kitapta: Ed. Richard C. Hall. *War in the Balkans: An Encyclopedic History From the Fall of Ottoman Empire to the Breakup of Yugoslavia*. California: Abc-Clio, LLC.

Morton, J. S., Nation, R. C., Forage, P., ve Bianchini, S. (2004). *Reflections on the Balkan Wars: Ten Years After the Break Up of Yugoslavia.* New York: Palgrave Macmillan.

Nichanian, Marc (2011). *Edebiyat ve Felaket* (Çev. A. Sönmezay). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ortaylı, İlber (2006). *Son İmparatorluk Osmanlı.* İstanbul: Timaş Yayınları.

Ortaylı, İlber (2007). *Batılılaşma Yolunda.* İstanbul: Merkez Kitaplar.

Ortaylı, İlber (2012). *Yakın Tarihin Gerçekleri.* İstanbul: Timaş Yayınları.

Oskay, Ünsal (2016). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Oskay, Ünsal (2015a). "Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya". Şu kitapta: Der. Ünsal Oskay (Çev. Ü. Oskay). *Estetize Edilmiş Yaşam: Sanattan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Oskay, Ünsal (2015b). "Walter Benjamin Üzerine". Şu kitapta: Der. Ünsal Oskay (Çev. Ü. Oskay). *Estetize Edilmiş Yaşam: Sanattan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Özden, Zafer (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Özsarı, Mustafa (2019). "Sosyolojik Eleştiri". Şu kitapta: Ed. Rıza Filizok, Eylem Saltık. *Eleştiri Kuramları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları.

Parsa, Seyide (2008). *Film Çözümlemeleri*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Perriault, Jacques (2016). *İletişim Bilimlerinin Unutulmuş Kökenleri* (Çev. H. Köse). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Quataert, Donald (2004). *Osmanlı İmparatorluğu 1700-1922* (Çev. A. Berktay). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ricoeur, Paul (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş* (Çev. M. E. Özcan). İstanbul: Metis Yayınları.

Rusinow, Dennison (1978). *The Yugoslav Experiment: 1948-1974.* Los Angeles: University of California Press .

Ryan, Michael, Melissa Lenos (2014). *Film Çözümlemesine Giriş: Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam* (Çev. E.S. Onat). Ankara: De Ki Yayınları.

Sancar, Mithat (2010). *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Sarlo, Beatriz (2012). *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma.* (Çev. P. B. Charum ve D. Ekinci). İstanbul: Metis Yayınları.

Savaş, Hakan (2017). *...Rağmen Sinema.* İstanbul: Doruk Yayınları.

Shrader, Charles R. (2014). "Mihajlovic, Dragoljub "Draza" (1893–1946)'". Şu kitapta: Ed. Richard C. Hall. *War in the Balkans: An Encyclopedic History From the Fall of Ottoman Empire to the Breakup of Yugoslavia*. California: Abc-Clio, LLC.

Smucker, R. Mervin (2007). "Travma Sonrası Stres Bozukluğu". Şu kitapta: Der. Robert L. Leahy (Çev. H. Hacak, M. Macit, F. Özpilavcı). *Bilişsel Terapi ve Uygulamaları: Tedavi Müdahaleleri İçin Bir Kılavuz*. İstanbul: Litera Yayıncılık.

Sontag, Susan (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak* (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sontag, Susan (2008). *Fotoğraf Üzerine* (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Stam, Robert (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (Çev. S. Salman ve Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

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

Swain, Geoffrey (2011). *Tito: A Biography*. Londra: I.B Tauris.

Şener, Sevda (2016). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Tarkovski, Andrey (2008). *Mühürlenmiş Zaman* (Çev. F. Ant). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Taylor, A. (1976). *The Habsburg Monarchy 1809-1918: A History of the Austrian Empire and Austria-Hungary*. Chicago: The University of Chicago Press.

Timuçin, Afşar (2004). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Bulut Yayınları.

Todorova, Maria (2010). *Balkanlar'ı Tahayyül Etmek* (Çev. D. Şendil). İstanbul: İletişim Yayınları.

Tomasevich, Jozo (2001). *War and Revolution in Yugoslavia, 1941-1945*. Stanford: Stanford University Press.

Traverso, Enzo (2009). *Geçmişi Kullanma Kılavuzu: Tarih, Bellek, Politika* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Versus Kitap.

Troçki, Lev (2013). *Balkan Savaşları* (Çev. T. Güney). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tucker, Spencer C. (2014). "Tito, Josip Broz (1892–1980)'". Şu kitapta: Ed. Richard C. Hall. *War in the Balkans: An Encyclopedic History From the Fall of Ottoman Empire to the Breakup of Yugoslavia*. California: Abc-Clio, LLC.

Tuna, Yavuz (2018). "Stres ve Sağlık Psikolojisi". Şu kitapta: Ed. Sezen Ünlü, *Birey ve Davranış*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları.

Tura, Saffet Murat (2005). *Günümüzde Psikoterapi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Türbedar, Erhan (2010). *Türkiye-Sırbistan İkili İlişkileri.* Ankara: Türkiye Ekonomi Politikaları Araştırma Vakfı.

Uluç, Güliz, Mehmet Yılmaz (2008). "Metinlerarasılık ve Ruhsal Çözümleme". Şu kitapta: Der. Seyide Parsa. *Film Çözümlemeleri*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1988a). *Osmanlı Tarihi 1. Cilt.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1988b). *Osmanlı Tarihi 2. Cilt.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ülger, İrfan Kaya (2016). *Yugoslavya Neden Parçalandı? Balkan Dramının Perde Arkası.* Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

Ülken, Hilmi Ziya (1969). *Sosyoloji Sözlüğü.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Üstündağ, Nazan (2012). "Siyaset ve Travma". Şu kitapta: Haz. Esin Düzel, *Türkiye'de Sürmekte Olan Toplumsal Travma ile Baş Etmede İlk Adımlar*. Ankara: Türkiye İnsan Hakları Vakfı Yayınları.

Velioğlu, Özgür (2017). *Kötülüğe Yenik Düşen Türk Sineması.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Volev, Valery (2005). *Balkan Savaşları* (Çev. G. Bakırezer). Selanik: Güneydoğu Avrupa Demokrasi ve Uzlaşma Merkezi (CDRSEE).

Waskey, A.J.L, (2014). "Corfu Declaration, 1917"". Şu kitapta: Ed. Richard C. Hall. *War in the Balkans: An Encyclopedic History From the Fall of Ottoman Empire to the Breakup of Yugoslavia*. California: Abc-Clio, LLC.

White, George W. (2000). *Nationalism and Territory: Constructing Group Identity in Southeastern Europe.* Maryland: Rowman and Littlefield Publishers.

Whitehead, Anne (2004). *Trauma Fiction.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Williams, Raymond (2018). *Modernizmin Siyaseti* (Çev. B. Şannan). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Winter, Jay, Geoffrey Parker ve Mary R. Habeck (2012). *1. Dünya Savaşı ve 20. Yüzyıl* (Çev. T. Demirel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Wittgenstein, Ludwig (2013). *Tractatus Logico-Philosophicus* (Çev. O. Aruoba). İstanbul: Metis Yayınları.

Yılmazata, Mehmet (2012). *Savaşa Giden Yol: 1908 Bosna-Hersek'in İlhakı.* İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

2. Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

Akarsu, Bedia (1975). *Nietzsche'nin Tarih Karşısında Tutumu*. Felsefe Arkivi, 0(19), 1-10.

Akcan, Gizem. (2018). *Travma Sonrası Büyüme: Bir Gözden Geçirme*. Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 3(3), 61-70.

Akova, Sibel. (2016). *Yugoslav Sineması ve Balkanizm Sonrası Bosna-Hersek Sineması'na Bakış: Danis Tanovic Sineması Örneklemi*. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 3(1), 25-54.

Arauz, Nicomedes Suares (2007). *Amnezi Manifestosu*. Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi. Sayı: Bahar, 248-256.

Barash, Jeffrey Andrew (2007). *Belleğin Kaynakları*. Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi. Sayı: Bahar, 11-23.

Beard, Danijela S. (2019). *Soft Socialism, Hard Realism: Partisan Song, Parody, and Intertextual Listening in Yugoslav Black Wave Film (1968-1972)*. Twentieth-Century Music, 16(1), 95-121.

Bjelic, Dusan (2005). *Global Aesthetics and the Serbian Cinema of the 1990s*. East European Cinemas, 103-119.

Çağla, Cengiz (2007). *Bellek Üstüne Düşünmek*. Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi. Sayı: Bahar, 217-233.

Çimen, Saniye (2020). *Öldürmeyen Acı Güçlendirir mi? Travma Sonrası Büyüme ve Kolektivistik Başa Çıkma Stillerinin İlişkisi*. Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi, 3(5), 158-174.

Dakovic, Nevena (2006). *Europe lost and found: Serbian Cinema and EU integration*. New Cinemas: Journal of Contemporary Film, 4(2), 93-103.

Dellaloğlu, Besim F., Aslı Odman ve Sibel Yardımcı (2015). *Walter Benjamin'le Olağanüstü Haller*. Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, Güz 2007. 10-35.

Demir, Hakan (2017). *Yugoslavya Krallığı Siyasal Yaşamında Hırvat Sorunu (1929-1941)*. Balkan Araştırma Enstitüsü Dergisi, 6(1), 57-77.

Demiralp, Oğuz (2015). *Tuhaf Bir Çocuk*. Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, Güz 2007. 69-78.

Dilbaş, Gökhan (2019). *Macar Tarihinde Bir Kırılma Noktası: Trianon Barış Antlaşması (4 Haziran 1920)*. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 9(17), 80-104.

Doğan, Haluk (2018). *Walter Benjamin'de İlerleme Sorunu*. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 287-296.

Duman, Nesrin (2019). *Travma Sonrası Büyüme ve Gelişim*. Uluslararası Afro-Avrasya Araştırmaları Dergisi, 4(7), 178-184.

Gandler, Stefan (2015). *Tarih Meleği Neden Geriye Bakıyor?* Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, Güz 2007. 161-183.

Günaydın, Meryem (2014). *Arşidük Fransuva Ferdinand Suikastı, 28 Haziran 1914.* Akademik Bakış, 8(15), 1-38.

Hacısalihoğlu, Mehmet (2019). *Geçmişle Bitmeyen Kavga: Balkanlarda Tarih ve Tarihyazımı*. Doğu Batı Düşünce Dergisi, 47-75.

Iordanova, Dina (1999). *East Europe's Cinema Industries Since 1989: Financing Structure and Studios*. Javnost - The Public: Journal of the European Institute for Communication, 6(2), 45-60.

Iordanova, Dina (2007). *Whose is This Memory?: Hushed Narratives and Discerning Remembrance in Balkan Cinema*. Cineaste, 32(3), 22-27.

İsmayilov, Meşdi (2015). *Bir Tahayyül Olarak Kültürel Travma ve "Soykırım" Retoriği*. Tesam Akademik Dergisi, 2(1), 107-125.

Kalyoncu, Şeyma, Gökberk Yücel (2018). *Soğuk Savaş Sonrası Kosova'da Yükselen Etnik Milliyetçilik ve Balkan Güvenliği*. Akademik Hassasiyetler, 6(12), 251-267.

Kantarcı, Zeynep (2013). *Sokrates ve Eğitim Felsefesi*. Mavi Atlas GŞÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi, 78-90.

Kaptanoğlu, Cem (2000). *Ben Hayali, Ulusal Kimlik ve Travma*. Birikim Dergisi, 87-91.

Keene, Judith (2001). *Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History*. Rethinking History, 233-253.

Kodal, Tahir (2018). *Bosna-Hersek'in Bağımsızlığını Kazanması ve Türkiye (1990-1992)*. Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi (98), 411-444.

Muzbeg, Bengi, Zeynep Çetin Erus (2019). *Birinci Tekil Şahıs Anlatımlı Post-Yugoslav Belgesellerde Travma ve Nostalji İzleri*. Sinefilozofi Dergisi, 4(8), 304-319.

Owen, Jonathan (2015). *Magic on the Margins/Magic Realist Cinema in East Central Europe, by Aga Skrodzka*. Studies in Eastern European Cinema, 6(1), 124-128.

Özden, Mustafa Şahin (2018). *Travma ve Dissosiyatif Bozukluklar: Genel Bir Bakış*. Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 3(3), 71-76.

Özen, Yener (2018). *Travma Sonrası Ortaya Çıkan Psikolojik Bozukluklar Üzerine Bir Değerlendirme*. The Journal of Social Science, 2(4), 136-159.

Özen, Yener (2019). *Psikolojik Travmanın İnsanlık Kadar Eski Tarihi*. The Journal of Social Science, 3(5), 362-375.

Panjeta, Lejla (2014). *The Good, The Bad, and the Ugly in Bosnian Cinema*. Epiphany Journal of Transdisciplinary Studies, 7(2), 113-127.

Polat, Nusret (2007). *Bellek ve Yabancı İçin Sorumluluk: Etik "iyi yaşam" Fikri İçin Kısa Bir Giriş*. Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi. Sayı: Bahar, 77-87.

Sancaktar, Caner (2011). *Balkanlar'da Osmanlı Hâkimiyeti ve Siyasal Mirası*. Ege Stratejik Araştırmalar Dergisi, 2(2), 27-47.

Sancaktar, Caner (2019a). *Sosyalist Yugoslavya'nın Yıkılışında Hırvat Milliyetçiliğinin Rolü*. Akademik İncelemeler Dergisi, 14(1), 51-86.

Sancaktar, Caner (2019b). *Sırp Milliyetçiliği: Merkeziyetçilik ve İrredentizm Siyaseti*. Doğu Batı Düşünce Dergisi, 127-147.

Schudson, Michael (2007, Bahar). *Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri*. Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, 179-200.

Sztompka, Piotr (2000). *Cultural Trauma: The Other Face of Social Change*. European Journal of Social Theory, 3(4), 449-466.

Türel, Feriha İpek, Erdinç Öztürk ve Can Çalıcı (2018). *Bireyden Topluma Travma ve Şiddet: Bireysel ve Toplumsal Şiddet Olaylarına Psikotarihsel Bir Yaklaşım*. Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 3(3), 3-10.

Uysal, Ahmet Ender (2016). *Post-Yugoslav Sinemada 1990 Sonrası Değişen Doğu-Batı Teması ve Yugo-Nostalji*. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi, 1(2), 1-14.

Uysal, Ahmet Ender (2019). *Dizel Hareketinin 2000 Sonrası Sırp Sinemasına Etkileri: Profesyonel ve Ahbaplar Filmlerinin Değerlendirilmesi*. Yeni Düşünceler, 35-47.

Uzgel, İlhan (1992). *Sosyalizmden Ulusçuluğa: Yugoslavya'da Ulusçuluğun Yeniden Canlanışı.* Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 217-244.

Vukovic, Vesi (2018). *Violated sex: rape, nation and representation of female characters in Yugoslav new film and black wave cinema*. Studies in Eastern European Cinema, 9(2), 132-147.

Yaren, Özgür (2013). *Post-Yugoslav Bağlamında Belgrad ve Sinema*. İdealkent(10), 48-71.

Yaren, Özgür (2014). *Doğu Avrupa Sinemasında Post Komünist Nostalji*. Sinecine, 5(1), 9-25.

Yıldırım, Adem (2014). *Walter Benjamin'de "Zamansal Deneyim" ve Gündelik Hayatın Tarihsel Parıltıları*. (2014). ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, 7(2), 1-26.

3. Tezler

Abazi, Burhan (2007). *Yugoslavya Siyasal Sisteminin Yıkılışı*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Aldanmaz, Ahmet (2018). *Kosova: Yugoslavya Federasyonundan Bağımsızlığa*. Yüksek Lisans Tezi, Atılım Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Dönmez, Albayrak Burcu (2015). *Yugoslavya'dan Bosna-Hersek'e Bir İç Savaşın Anatomisi*. Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.

Karamuço, Barış (2011). *Yugoslavya Sinema Tarihinde Siyah Dalga Dönemi ve Yugoslav Toplumu Üzerindeki Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Karayuluk, Havva (2019). *Yugoslavya'nın Dağılma Süreci ile Sonrasında Kosova Sorunu ve Türkiye*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Özçelik, Mevlit (2018). *Yugoslavya'da Sırp ve Hırvat Milliyetçiliği*. Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Sancaktar, Caner (2004). *The Serbo-Croat Relations in Yugoslavia*. Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sancaktar, Caner (2009). *Yugoslavya'da Sosyalizmden Kapitalizme Geçiş: Özyönetim Uygulaması*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sönmez, Sevcan (2012). *Toplumsal Bellek ve Sinema: Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller*. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Susam, Asuman (2013). *2000 Sonrası Türk Belgesellerinde Toplumsal Bellek ve Gerçeğin Temsili*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Yılmazata, Mehmet (2005). *Avrupa Devletlerin Bloklaşma Sürecinde 1908/1909 Bosna'nın İlhak Krizi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Enstitüsü, İstanbul.

4. Elektronik Kaynaklar

http://sozluk.gov.tr/ Erişim Tarihi: 17.04.2020

https://www.iletisim.com.tr/kisi/primo-levi/5315 Erişim Tarihi: 06.05.2020

https://www.insanokur.org/bunlar-da-mi-insan-primo-levi/ Erişim Tarihi: 06.05.2020

https://tr.sputniknews.com/tags/keyword_9_Mayis_Zafer_Bayrami/ Erişim Tarihi: 06.05.2020

https://www.bbc.com/news/world-europe-17211415 Erişim Tarihi: 15.05.2020

http://www.bbc.co.uk/turkish/specials/1755_bih_future/page3.shtml Erişim Tarihi: 15.05.2020

https://www.theguardian.com/news/datablog/2014/oct/08/bosnia-herzegovina-elections-the-worlds-most-complicated-system-of-government Erişim Tarihi: 15.05.2020

https://www.dunyabulteni.net/analiz/balkanlarin-kalbi-bosna-hersek-goc-tehdidi-altinda-h439620.html Erişim Tarihi: 15.05.2020

https://insamer.com/tr/balkanlarda-goc-raporu_360.html Erişim Tarihi: 15.05.2020

https://www.ticaret.gov.tr/yurtdisi-teskilati/avrupa/bosna-hersek/ulke-profili/genel-ekonomik-durum Erişim Tarihi: 15.05.2020

http://www.mfa.gov.tr/bosna-hersek-siyasi-gorunumu.tr.mfa Erişim Tarihi: 15.05.2020

https://www.strasbourg-europe.eu/bosnia-herzegovina/ Erişim Tarihi: 15.05.2020

http://www.mfa.gov.tr/turkiye-bosna-hersek-siyasi-iliskileri-.tr.mfa erişim tarihi: 15.05.2020

https://www.britannica.com/place/Yugoslavia-former-federated-nation-1929-2003/The-third-Yugoslavia Erişim Tarihi: 15.05.2020

https://www.nationsonline.org/oneworld/serbia_montenegro.htm Erişim Tarihi: 15.05.2020

https://www.dw.com/tr/milosevic-hucresinde-olu-bulundu/a-2522284 Erişim Tarihi: 15.05.2020

https://www.britannica.com/place/Serbia/Independent-Serbia erişim tarihi: 15.06.2020

http://www.mfa.gov.tr/sirbistan-kunyesi.tr.mfa Erişim Tarihi: 15.05.2020

https://www.academia.edu/3633143/_Sinema_Salonlarinin_Donusumunde_Bellek_ve_Mekan_iliskisi_ Erişim Tarihi: 30.05.2020

https://noizz.rs/kultura/kako-je-pablo-pikaso-napravio-plakat-za-bitku-na-neretvi-za-12-flasa-vina/dv2l64j Erişim Tarihi: 01.06.2020

https://www.bljesak.info/kultura/film-tv/bulajiceva-neretva-danas-bi-kostala-100-milijuna-dolara/230688 Erişim Tarihi: 01.06.2020

https://www.imdb.com/title/tt0064091/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm Erişim Tarihi: 01.06.2020

https://folk.uib.no/smkgg/midi/soundtrackweb/herrmann/articles/reviews/battleofneretva001/ Erişim Tarihi: 01.06.2020

http://zgodovina.si/bitka-na-neretvi/ Erişim Tarihi: 01.06.2020

https://www.danas.rs/bbc-news-serbian/bitka-na-neretvi-50-godina-od-filma-koji-je-doveo-holivud-u-sfrj/ Erişim Tarihi: 01.06.2020

https://www.kulturpunkt.hr/content/da-se-sve-ne-zaboravi Erişim Tarihi: 01.06.2020

https://www.dw.com/bs/i-tito-je-volio-filmove/a-14834203 Erişim tarihi: 01.06.2020

https://www.telegraf.rs/vesti/1308409-koju-glumicu-je-tito-hteo-da-vidi-pred-smrt-josip-broz-je-trazio-da-mu-puste-jedan-film-pre-nego-sto-su-mu-amputirali-nogu Erişim tarihi: 01.06.2020

http://fipresci.org/report/symposium-on-the-yugoslav-black-wave-1963-73/ Erişim Tarihi: 01.06.2020

https://kultivisise.rs/crni-talas-filmovi/ Erişim Tarihi: 01.06.2020

https://www.calvertjournal.com/articles/show/9128/yugoslavias-black-wave-cinema-from-socialist-realism-to-sexual-revolution Erişim Tarihi: 01.06.2020

https://www.danas.rs/nedelja/crni-talas-i-praski-djaci/ Erişim Tarihi: 01.06.2020

https://noizz.rs/kultura/crni-talas-za-pocetnike/ddsrjpg Erişim Tarihi: 01.06.2020

https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/1236965-tito-sikildigi-icin-filmimi-sansurledi Erişim Tarihi: 01.06.2020

http://filmske-radosti.com/recenzije/grad-z-pavlovic-m-babac-k-rakonjac-1963/ Erişim Tarihi: 01.06.2020

http://www.seecult.org/vest/preminuo-dusan-makavejev Erişim Tarihi: 01.06.2020

http://balkanist.net/a-farewell-to-yugoslav-cinemas-greatest-antagonist-dusan-makavejev-1932-2019/ Erişim Tarihi: 01.06.2020

http://www.filmovipreporuke.com/praska-skola-ne-postoji/ Erişim Tarihi: 02.06.2020

https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1113620 Erişim Tarihi: 02.06.2020

https://www.vreme.com/arhiva_html/523/21.html Erişim Tarihi: 02.06.2020

https://www.nytimes.com/2008/01/09/movies/09film.html Erişim Tarihi: 02.06.2020

http://www.politika.rs/sr/clanak/185240/Kultura/Kusturica-predao-nagradu-svom-profesoru Erişim Tarihi: 02.06.2020

http://www.rastko.org.rs/isk/dkosanovic-cinematography.html Erişim Tarihi: 03.06.2020

http://www.netsrbija.net/srpska-kultura-film-i-kinematografija.html Erişim Tarihi: 03.06.2020

http://www.festival-cannes.com/en/archives/1995/inCompetition.html Erişim Tarihi: 04.06.2020

https://www.calvertjournal.com/features/show/11005/after-25-years-can-serbian-cinema-finally-help-a-nation-learn-the-lessons-of-war Erişim Tarihi: 04.06.2020

https://www.imdb.com/title/tt0117555/ Erişim Tarihi: 04.06.2020

https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2002 Erişim Tarihi: 04.06.2020

http://www.kinokultura.com/specials/14/jovanovic.shtml Erişim Tarihi: 05.06.2020

https://www.danas.rs/drustvo/tajne-her-zikine-obitelji/ Erişim Tarihi: 05.05.2020

https://www.filmneweurope.com/news/serbia-news/item/117463-serbia-saw-significant-growth-in-total-admissions-in-2018 Erişim Tarihi: 05.06.2020

https://www.filmneweurope.com/news/serbia-news/item/117225-box-office-south-wind-sets-record-opening-for-serbian-film Erişim Tarihi: 05.06.2020

http://www.filmneweurope.com/countries/bosnia-herzegovina-profile Erişim Tarihi: 05.06.2020

http://ba.n1info.com/English/NEWS/a317517/Mirjana-Karanovic-declared-honorary-citizen-of-Sarajevo.html Erişim Tarihi: 15.06.2020

https://www.youtube.com/watch?v=Y7aZs073fRg Erişim Tarihi: 15.06.2020

5. Filmler

Pesikan, Dragan ve Iva Plemiç (Yapımcı), Turajliç, Mila Turajliç (Senarist ve Yönetmen). 2010. *Cinema Komunisto* (Belgesel Film). Belgrad: Dribbling Pictures.

Bjelogrliç, Dragan, Goran Bjelogrliç, Milo Josifov ve Nikola Kojo (Yapımcı), Dragojeviç, Srdan, Vanja Buliç, Biljana Maksiç, Nikola Pejakoviç (Senarist) ve Dragojeviç, Srdjan (Yönetmen). (1996). *Lepa Sela Lepo Gore* (Sinema Filmi). Belgrad: RTS, Cobra Films.

Mitroviç, Jelana, Alexander Ris, Emilie Georges, Boris T. Matiç ve Danijel Hoçevar (Yapımcı), Koljeviç, Srdjan ve Melina Pota Koljeviç (Senarist) ve Srdan Goluboviç (Yönetmen). (2013). *Krugovi* (Sinema Filmi). Belgrad: Film House Baş Çelik, Neue Mediopolis Filmproduktion GmbH..

Paskaljevic, Goran, Antoine de Clermont-Tonnerre (Yapımcı), Goran Paskaljeviç, Dejan Dukovski, Filip David, Zoran Andriç (Senarist), Goran Paskaljeviç (Yönetmen). (1998). *Bure Baruta* (Sinema Filmi). Belgrad: StudioCanal.

Bursztejn, Sylvain, Dana Rotberg, Peter van Vogelpoel (Yapımcı), Kenoviç, Ademir, Abdullah Sidran (Senarist) ve Ademir Kenoviç (Yönetmen). (1997). *Savrşeni Krug* (Sinema Filmi). Saraybosna: Argus Film.

Albert, Barbara, Damir Ibrahimoviç, Bruno Wagner (Yapımcı), Jasmila Zbaniç (Senarist ve Yönetmen). (2006). *Grbavica* (Sinema Filmi). Saraybosna: Deblokada Filmproduction, Noirfilm Filmproduktion.

Kolar, Cedomir, Marc Baschet, Frederique Dumas-Zajdela (Yapımcı), Danis Tanoviç (Senarist ve Yönetmen). (2001). *No Man's Land* (Sinema Filmi). Saraybosna: Ocean Films, Rai Cinema, Momemtum Pictures.