



**TOPLUMSAL BELLEK VE ORTA DOĞU SİNEMASI: TOPLUMSAL
TRAVMALARIN LÜBNAN SİNEMASINA YANSIMALARI**

Doktora Tezi

Gökhan EVECEN

Eskişehir 2023

**TOPLUMSAL BELLEK VE ORTA DOĞU SİNEMASI: TOPLUMSAL
TRAVMALARIN LÜBNAN SİNEMASINA YANSIMALARI**

Gökhan EVECEN

DOKTORA TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Sırrı Serhat SERTER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Şubat 2023

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Gökhan Evecen'in "Toplumsal Bellek ve Orta Doğu Sineması: Toplumsal Travmaların Lübnan Sinemasına Yansımaları" başlıklı tezi 03/02/2023 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema ve Televizyon Anabilim dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı Adı Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı) :	Doç. Dr. S. Serhat SERTER	
Üye	: Prof. Dr. N. Aysun YÜKSEL	
Üye	: Prof. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA	
Üye	: Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK	
Üye	: Doç. Dr. Emre GÖKALP	

.....

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Saime İNCE

ÖZET

TOPLUMSAL BELLEK VE ORTA DOĞU SİNEMASI: TOPLUMSAL TRAVMALARIN LÜBNAN SİNEMASINA YANSIMALARI

Gökhan EVECEN

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2023

Danışman: Doç. Dr. S. Serhat SERTER

Hatırlamanın ve unutmanın toplumsal çerçeve içinde deneyimlendiği savına dayanan toplumsal bellek, toplumların ve bireylerin kimliklerini yeniden üreten dinamik bir mekanizmadır. Toplumsal travmalarla dolu geçmişe sahip Orta Doğu’da toplumsal bellek bu anlamda önemini korumaya devam etmektedir. *Orta Doğu’nun Orta Doğu’su* olarak nitelenen, mezheplere dayalı toplumsal ve siyasal sistem üzerine inşa edilen Lübnan, kimlik farklılıklarının çatışmalara dönüştüğü bir ülke konumundadır. Lübnan’da toplumsal travmaların kendi sinemasına nasıl yansıdığını ele alan bu çalışma, özellikle Lübnan sinemasının *Rönesans Dönemi* olarak adlandırılan 2005 – 2020 yılları arasına odaklanmaktadır. Buna yönelik olarak Nadine Labaki’nin *Where Do We Go Now?*, Vatche Boulghourjian’ın *Tramontane*, Ziad Doueiri’nin *The Insult*, Ahmad Ghossein’in *All This Victory* ve Joana Hadjithomas / Khalil Joreige’in *Memory Box* adlı filmleri örneklem olarak seçilmiş ve bu filmler toplumsal belleğin bileşenleri olan geçmiş, mekân, kimlik ve travma temaları altında çözümlenmiştir. Uluslararası festivaller aracılığıyla dünya sinemasında sesini duyurmaya başlayan Lübnan sinemasına toplumsal belleğin özellikle son dönemindeki yansımaları, seçilen örneklem filmlerin analizinin yanı sıra saha araştırması ile desteklenerek araştırılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Toplumsal bellek, Toplumsal travma, Lübnan sineması, Orta Doğu sineması

ABSTRACT

COLLECTIVE MEMORY AND MIDDLE EAST CINEMA: REFLECTIONS OF COLLECTIVE TRAUMAS ON LEBANESE CINEMA

Gökhan EVECEN

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Institute of Social Sciences, February 2023

Supervisor: Assoc. Prof. S. Serhat SERTER

Collective memory, which is based on the argument that remembering and forgetting are experienced within a social framework, is a dynamic mechanism that reproduces the identities of societies and individuals. In the Middle East, which has a history of collective traumas, collective memory continues to maintain its importance in this sense. Described as the *Middle East of the Middle East* and built on a sectarian social and political system, Lebanon is a country where identity differences have turned into conflicts. This study, which deals with how collective traumas in Lebanon are reflected in its cinema, focuses especially on the period between 2005 and 2020, which is called the *Renaissance Period* of Lebanese cinema. For this purpose, Nadine Labaki's *Where Do We Go Now?*, Vatche Boulghourjian's *Tramontane*, Ziad Doueiri's *The Insult*, Ahmad Ghossein's *All This Victory* and Joana Hadjithomas / Khalil Joreige's *Memory Box* were selected as samples and these films were analysed under the themes of past, space, identity and trauma, which are the components of collective memory. The reflections of collective memory on Lebanese cinema, which has started to make its voice heard in the world cinema through international festivals, especially in the recent period, were investigated by supporting the analysis of the selected sample films as well as field research.

Keywords: Collective Memory, Collective Traumas, Lebanese Cinema, Middle East Cinema

ÖNSÖZ

Antakya’da doğup Feyruz’un şarkılarıyla büyüyen ve büyülenen birçok insan için Lübnan, sadece coğrafi açıdan değil çokkültürlü yapısıyla kültürel anlamda da yakınlık hissedeceği bir yer. Akdeniz ve Orta Doğu’da sahip olduğu coğrafya açısından Lübnan aynı zamanda savaşlarla da belleklere kazınan bir yer. Lübnan’ın 1960’larda ülkenin bankacılık ve turizm sektörlerinde yaşadığı olağanüstü büyüme ile dünyada *Orta Doğu’nun Paris’i* olarak bilinen imajı sadece kartpostallarda yer almaktadır. Bu ikilemiyle Lübnan, ayakta durmaya çalışsa da 2019 yılından itibaren başlayan tarihinin en ağır ekonomik krizine, kronik siyasi sistemin tıkanıklığına ve 4 Ağustos 2020 tarihinde Beyrut Limanında gerçekleşen patlama sonrasında hayatın durma noktasına geldiğine 2022 yaz döneminde üç ay boyunca tanıklık etmek bir insan olarak oldukça zordu. Daha da zor olan kısmı ise ulusal birliğini sağlayamamış Lübnan’ın geçmişinin hep travmatik olaylarla dolu olduğunu ve bu yüzden de göçün önemli bir yer teşkil ettiğini öğrenmekti. Travmadan iyileşme için gerekli ilk koşul olan güvenli, sağlıklı bir ortamın oluşturulmasının başka ülkelerin müdahalelerin de etkisiyle mümkün olmaması, Lübnan’da ve Lübnan sinemasında belleğin diri kalmasına neden olmuştur. Bir zamanlar Antakya’da gösterilen *Batı Beyrut* filmi ile tanıştığım Lübnan sinemasına yıllar sonra yolculuk yapma hayalinin tüm zorluklarına rağmen yaklaşık beş yıl süren bir çalışmayla teze dönüşmesi mutluluk ve gurur verici.

Bu uzun, yorucu ama keyifli yolculukta bana usanmadan, keyifle ve özveriyle rehberlik eden danışmanım Doç. Dr. Serhat Serter’e emeklerinden ve sabrından dolayı minnettarım. Yapıcı eleştirileri ve önerileriyle tez izleme toplantılarının verimli ve keyifli geçmesini sağlayan hocalarım Prof. Dr. Aysun Yüksel ve Doç. Dr. Emre Gökalp’e, öğrencisi olmasam da pek çok alanda ondan çok şey öğrendiğim değerli hocam Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa’ya, eleştiri ve katkılarıyla tez savunma jüri üyesi Prof. Dr. Ruken Öztürk’e, tezi baştan sona okuyup içerik ve biçim yönüyle katkılar sunan dostum Dr. Öğr. Üyesi İhsan Koluvaçık’a, bu tez fikri dahil olmak üzere birçok konuda ufkumu açan Mahmut Ağbaht’a ve tez sürecinde yaptığımız söyleşilerle katkılar sunan Dr. Onurhan Demirkol, Arş. Gör. Emrah Cevher ve Arş. Gör. Mehmet Emre Gül’e çok teşekkür ederim.

“2214-A Doktora Sırası Yurt Dışı Araştırma Bursu” sayesinde Lübnan’da üç ay süren saha araştırması fırsatını sunan TÜBİTAK’a teşekkür ederim.

Saha araştırmasında ev sahipliği yapan Saint Joseph Üniversitesi –Tiyatro, Görsel-İşitsel ve Sinematik alışmalar Enstitüsüne (IESAV), enstitünün akademisyenlerinden ve saha araştırmasının danışmanı Hady Zaccak’a, ilgisini eksik etmeyen Elie Yazbek’e, müdür Toufıic Khoury’e, çalışanlardan Rita El Bacha ve Michel Bejjani’ye çok minnettirim. Ayrıca yine Lübnan’dayken araştırma kapsamındaki görüşme isteklerime cevap verip bana zaman ayıran Ghassan Salhab, Philippe Aractingi, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, Zeine Sfeir, Maya De Friege, Colette Naufal, Vatche Boulghourjian, Ahmad Ghossein, Nadim Jarjoura, Christelle Younes, Ely Dagher’e şükranlarımı sunuyorum. 2022 yaz döneminde Lübnan’dayken geçirdiğim zor koşullarda beni yalnız bırakmayan Elio Tayeh’e arkadaşlığı için teşekkür ederim.

Başta Ali iek olmak üzere Mustafa Ağbaht, Cemre şahin, Gülgün Uun, Mehveş etin, Majd Bido ve Juan Barkat’a eviri konusundaki destekleri için teşekkür ederim.

Bu zamana gelmemde çok büyük emekleri olan her daim vicdan borcu hissettiğim değerli anneme, babama ve öğretmenlerime; bu zorlu yolculukta sabrını ve sevgisini eksik etmeyen sevgili Nil’e ve “onunlayken aklım tezde – tezdeyken aklım onda” ikilemini yaşadığım sevgili oğlum Akdeniz’e yaşattığı deneyimler ve mutluluklar için ne kadar teşekkür etsem az.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....
Gökhan Evecen

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GÖRSELLER DİZİNİ	xii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç.....	8
1.3. Önem.....	9
1.4. Varsayımlar	9
1.5. Kapsam ve Sınırlılıklar	9
2. ALANYAZIN	11
2.1. Toplumsal Bellek.....	11
2.1.1. Bellek, hatırlama ve unutma.....	11
2.1.2. Bellek yaklaşımları.....	16
2.1.3. Toplumsal bellek ve hatırlama figürleri.....	24
2.1.3.1. Zamana ve mekâna bağlılık.....	26
2.1.3.2. Gruba bağlılık	32
2.1.3.3. Tarihin yeniden kurulması	36
2.2. Toplumsal Bellek, Travma ve Sinema.....	41
2.2.1. Travma teorisi ve toplumsal travmalar	41
2.2.2. Travmatik geçmişle hesaplaşma ve iyileşme	48
2.2.3. Sinema anlatısında belleğin ve travmanın temsili	51
2.3. Lübnan ve Lübnan Sineması	58
2.3.1. Lübnan'ın siyasi tarihi.....	58
2.3.2. Lübnan'ın toplumsal ve kültürel özellikleri.....	68
2.3.3. Lübnan sineması	74

2.3.3.1. Lübnan sinemasının tarihsel gelişimi	74
2.3.3.1.1. İlk çalışmalar	75
2.3.3.1.2. Mısır etkisi altındaki dönem	77
2.3.3.1.3. İç savaş dönemi.....	82
2.3.3.1.4. İç savaş sonrası dönem	86
2.3.3.2. Lübnan sinemasının ulusötesiliği.....	90
2.3.3.3. Lübnan sinemasında toplumsal bellek	97
3. YÖNTEM	110
2.1. Araştırma Yöntemi	110
2.2. Araştırma Modeli.....	110
2.3. Araştırma Örneklemi.....	110
2.4. Verilerin Toplanması	111
2.5. Verilerin Analizi ve Yorumlanması.....	111
4. BULGULAR VE YORUM: ÖRNEK FİLM İNCELEMELERİ	115
4.1. Where Do We Go Now? (Nadine Labaki - 2011)	115
4.1.1. Filmin künyesi.....	115
4.1.2. Filmin konusu	116
4.1.3. Filmin toplumsal bellek bağlamında çözümlemesi	116
4.1.3.1. Geçmiş	116
4.1.3.2. Mekân	121
4.1.3.3. Kimlik	126
4.1.3.4. Travma	132
4.2. Tramontane (Vatche Boulghourjian - 2016)	136
4.2.1. Filmin künyesi.....	136
4.2.2. Filmin konusu	137
4.2.3. Filmin toplumsal bellek bağlamında çözümlemesi	137
4.2.3.1. Geçmiş	137
4.2.3.2. Mekân	140
4.2.3.3. Kimlik	145
4.2.3.4. Travma	148

4.3. The Insult (Ziad Doueiri - 2017)	152
4.3.1. Filmin künyesi.....	152
4.3.2. Filmin konusu	153
4.3.3. Filmin toplumsal bellek bağlamında çözümlemesi	153
4.3.3.1. Geçmiş	153
4.3.3.2. Mekân	155
4.3.3.3. Kimlik	159
4.3.3.4. Travma	162
4.4. All This Victory (Ahmad Ghossein - 2019).....	166
4.4.1. Filmin künyesi.....	166
4.4.2. Filmin konusu	167
4.4.3. Filmin toplumsal bellek bağlamında çözümlemesi	167
4.4.3.1. Geçmiş	167
4.4.3.2. Mekân	171
4.4.3.3. Kimlik	175
4.4.3.4. Travma	177
4.5. Memory Box (Joana Hadjithomas / Khalil Joreige - 2021)	181
4.4.1. Filmin künyesi.....	181
4.5.2. Filmin konusu	182
4.5.3. Filmin toplumsal bellek bağlamında çözümlemesi	182
4.5.3.1. Geçmiş	182
4.5.3.2. Mekân	185
4.5.3.3. Kimlik	188
4.5.3.4. Travma	192
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	196
5.1. Sonuç.....	196
5.1.1. Geçmiş	197
5.1.2. Mekân.....	199
5.1.3. Kimlik.....	200
5.1.4. Travma	202

5.2. Öneriler	203
KAYNAKÇA	205
EKLER: SAHA ARAŞTIRMASI GÖRÜŞMELERİ.....	219
Ek 1: Ahmad Ghossein (Yönetmen, Senarist, Belgeselci).....	222
Ek 2: Christelle Younes (Yapımcı)	235
Ek 3: Colette Naufal (Beyrut Uluslararası Film Festivali Yönetmeni)	250
Ek 4: Elie Yazbek (Akademisyen)	259
Ek 5: Ely Dagher (Yönetmen, Senarist)	263
Ek 6: Ghassan Salhab (Yönetmen, Senarist, Yapımcı, Belgeselci).....	267
Ek 7: Hady Zaccak (Akademisyen, Belgeselci)	283
Ek 8: Joana Hadjithomas/Khalil Joreige (Yönetmen, Belgeselci).....	287
Ek 9: Maya De Friege (Lübnan Sinema Vakfı Başkanı)	299
Ek 10: Nadim Jarjoura (Sinema Yazarı, Eleştirmen)	304
Ek 11: Philippe Aractingi (Yönetmen, Senarist, Yapımcı, Belgeselci).....	312
Ek 12: Vatche Boulghourjian (Yönetmen, Senarist)	318
Ek 13: Zeina Sfeir (Film Dağıtımcısı, Belgeselci).....	329
ÖZGEÇMİŞ	338

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 2.1. Lübnan Siyasi Haritası	68
Görsel 2.2. Suriyeli Mültecilerin Ülkelere Göre Sayıları	72
Görsel 2.3. 1958-1966 yılları arası Lübnan’da üretilen film sayıları	80
Görsel 2.4. Orta Doğu bölgesinde seyirci katılım grafiği.....	80
Görsel 2.5. 2004 – 2015 arası Lübnan’da üretilen film sayısı grafiği.....	89
Görsel 2.6. 2004 – 2014 arası Lübnan’da seyirci sayısı grafiği.....	89
Görsel 4.1. <i>Where Do We Go Now?</i> filminin afişi	115
Görsel 4.2. Köy tepe görünüm	122
Görsel 4.3. Köyü dışarıya bağlayan köprü.....	123
Görsel 4.4. Köy mezarlığı.....	124
Görsel 4.5. Amal’in işlettiği kafe	125
Görsel 4.6. Farklı dinlere sahip köyün ibadet mekânları.....	126
Görsel 4.7. Silahlı bir baba ve çocukların fotoğrafı	127
Görsel 4.8. Çoban ve mayına basıp ölen keçisi Brigitte.....	129
Görsel 4.9. Dürbünle bakılan Batılı kadınlar	130
Görsel 4.10. Meryem Ana figürü	131
Görsel 4.11. <i>Tramontane</i> filminin afişi	136
Görsel 4.12. Rabih karakteri	138
Görsel 4.13. Rabih’in anımsanan çocukluğu	140
Görsel 4.14. Kefarlara köyünde yaşayan şeyhin evi.....	141
Görsel 4.15. Çıkışsızlığı sembolize eden kapılar	143
Görsel 4.16. Rabih’in sorularına cevap aradığı mekânlar	144
Görsel 4.17. Rabih’in yalanlarla karşılaşmadan önceki aile hayatı	147
Görsel 4.18. Şoför Wissam ve yolculuk	151
Görsel 4.19. <i>The Insult</i> filminin afişi.....	152
Görsel 4.20. Samir Geagea, Beşir Cemayel fotoğrafı önünde	155
Görsel 4.21. Hanna ailesinin doğacak çocuğunun odası	156
Görsel 4.22. Şirin’in taşınma önerisi sahnesi.....	157
Görsel 4.23. Tony Hanna’nın çocukluk – bellek mekânı Damur köyü.....	158
Görsel 4.24. Beyrut’ta Filistinlilerin yaşadığı mahalle.....	158
Görsel 4.25. Mahkeme salonu.....	159

Görsel 4.26. Samir Geagea'nın kameraya bakarak konuşması.....	164
Görsel 4.27. Araba kapılarının açılması sahnesi	164
Görsel 4.28. <i>All This Victory</i> filminin afişi.....	166
Görsel 4.29. Marwan'ın hatırladığı savaş görüntüsü.....	169
Görsel 4.30. Filmin giriş sahnesinde yer alan sihir mizanseni.....	171
Görsel 4.31. Evin dışarıdan görünüşü.....	172
Görsel 4.32. Evin alt katında mahsur kalan siviller.....	173
Görsel 4.33. Savaş sonrasında harabeye dönen mekânlar	174
Görsel 4.34. <i>Memory Box</i> filminin afişi	181
Görsel 4.35. Tipinin ardından yolu açmaktan yorgun düşen Maya	184
Görsel 4.36. Hatıra kutusu	186
Görsel 4.37. Beyrut'ta mermi izlerinin yer aldığı bina.....	188
Görsel 4.38. Filmin ana karakterleri Teta, Maya ve Alex	189
Görsel 4.39. Çok katmanlı mektuplar.....	190
Görsel 4.40. Çok katmanlı montaj.....	191

1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın problemine, amaçlarına, varsayımlarına, sınırlılıklarına ve önemine yer verilmiştir.

1.1. Problem

Günümüzde bellekle ilgili literatüre bakıldığında her disiplinin kendi bakış açısına göre farklı tanımlamalar yaptığı görülmektedir. Draaisma, on dokuzuncu yüzyılda belleğin belirli periyotlarla dönüşüm geçirdiğini belirtir (2014, s. 101-102). Kavrama ilişkin farklı tanımlamalar ve yaklaşımlar, disiplinlerarasılığın önem kazandığı günümüzde alana dair çalışmaların güncelliğini ve önemini de göstermektedir.

Belleğin günümüzde çok fazla gündem olmasının sebepleri olarak Susam, Sovyetler Birliği'nin dağılması, Berlin Duvarı'nın yıkımı, aydınlanmacı akla yönelik eleştiriler, bilimsel ve teknolojik devrimler, kutuplaşmanın yerini küresel birliklerin alması gibi bir dizi toplumsal olayları sıralar (2015, s. 13). İnsanlık tarihinde yer alan bu olağanüstü toplumsal değişimler altında kalan birey için değişim kaçınılmaz olur ve gelecekçi, evrensel anlatılara karşı birey, yerel ve şimdi daha çok önem kazanır. Şimdinin akışı içerisinde kendisini bulan birey için geçmiş artık uğranılması gerekli bir hâl alır.

Bellek, sadece bir depolama işleminden ibaret olmayıp; bilgileri etkin bir şekilde yapılandırabilmekte, biyolojik olarak ele alınsa bile kavramın geçmişle ilgili olmasından çok günümüz ve gelecekle bağlantılı olduğu görülmektedir. Addis, Wong ve Schahter, yapılan beyin görüntüleme çalışmalarında, gelecekteki durumları hayal etme ile geçmiş olayları hatırlama sırasında aynı kortikal ağların aktif olduğuna dair bulgular ortaya koymuşlardır (2007'den aktaran Boyer ve Wertsch, 2015, s. 25).

Toplumsal bellek çalışmalarının öncüsü, Emile Durkheim ve Henri Bergson'ın öğrencisi Maurice Halbwachs, belli bir toplumsal gruba ait kişilerin ortak olarak sahiplendikleri yaşantıları toplumsal bellek olarak tanımlar ve kişisel belleğin olmadığını, olsa bile toplumsal bellek bağlamı dışında değerlendirilemeyeceğinin altını çizer. Yazara göre birey, toplumsal bir varlık niteliği taşır ve ait olduğu grubun ilişkileri içerisinde yoğrulduğundan gruba özgü anılara sahip olur. Böylelikle kimlik kavramıyla beraber değerlendirilen toplumsal bellek, geçmişin aynası değil, yeniden üretiminden ibarettir. Bellek, bu anlamda toplumsal çerçevenin dışında değerlendirilemez. Örneğin bir durumu anımsadığımız zaman o durumun olduğu toplumsal şartlar paralelinde

anımsarız. Halbwachs, toplumsal bellek teorisini ilk defa 1925 yılında yazdığı *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri* (2016) ve kitabın devamı niteliğindeki yazıların ölümünden sonra toparlandığı *Kolektif Hafıza* (2017) adlı kitaplarında tartışmaktadır.

Halbwachs, belleğe biyolojik pencereden bakmaz; bunun yerine bireysel belleğin oluşması ve saklanması için gerekli olan toplumsal çerçeveyi koyar. Bu toplumsal çerçeve olmadan bireyin belleğinden bahsedilemeyeceğini söyler. Dolayısıyla tek başına büyüyen bir çocuğun belleğinin olamayacağını iddia eder. Toplumların elbette ki bellekleri yoktur ancak toplumlar, üyelerinin belleğini oluşturmaktadır. En bireysel hatıralar bile toplumsal ilişkiler bağlamıyla oluşmuştur. Halbwachs'ın "toplumsal çerçeve" kavramı, E. Goffman'ın günlük deneyimlerin toplumsal çevre tarafından belirlendiğini savunan "çerçeve analizi" kuramıyla çok yakınlık göstermektedir (Assmann, 2015, s. 44). Halbwachs'ın belleğin toplumsal çerçevesi teorisine göre insan, toplum aracılığıyla anımsayabilmektedir. Aynı zamanda bu toplum aracılığıyla anıların korunup saklanabileceği bir mekân yaratılmaktadır. Buradan yola çıkarak Halbwachs'ın, bireyi "hatırlayan"; toplumu ise "hatıraları belirleyen özne" olarak konumlandığı söylenebilir. Halbwachs, belleğe ilişkin olarak ortaya koyduğu "toplumsal çerçeve" kavramının yanı sıra hatırlamayı "yeniden inşa" olarak değerlendirmesi yönüyle de bellek tartışmalarında önem teşkil etmektedir.

Toplumsal belleğe ilişkin olarak Bilgin (2013, s. 15), iki tür toplumsal bellek türünden bahseder: Topluluğun egemen güçleri tarafından yazılan "resmi bellek" ile olayları yaşayan veya olaylardan etkilenenlerce oluşturulan (maruz kalınan) "canlı bellek"tir. Bilgin'in iki tür olarak ayırdığı toplumsal belleğin bu yönü, hatırlamanın ve dolayısıyla unutmanın da politik bir yön taşıdığını göstermektedir. Huyssen, buradan devamla belleğin saf olarak geçmişte kalmadığını, yönlendirilebilir ve kurgusal olduğunu söylemektedir (1999, s. 13). Dolayısıyla resmi hafızayı tarihle, canlı hafızayı bellekle ilişkilendirmek daha doğru olacaktır. Canlı bellek gerek bireysel gerekse de grup olarak deneyimlenmiş yaşantıların şimdiki zamana çağırılması işlemidir.

Geçmişin şimdiye çağırılması işlemi genel olarak geçmişte yaşanmış olumsuz deneyimlerin gün yüzüne çıkmak istemesine dairdir ve bu durum genel olarak "travma" sürecine denk düşmektedir. Canlı hafızayla paralel olarak ele alınan bir kavram olan ruhsal travmaları "kişiyi aşırı korkutan, dehşet içinde bırakan, çaresizlik yaratan, çoğu kez olağandışı ve beklenmedik olayların yol açtığı etkiler" olarak tanımlayan Türkiye Psikiyatri Derneği, ruhsal problemlere yol açabilen travma türlerini şöyle

sıralamaktadır: “Doğal afetler (deprem, sel, yangın), insan eliyle yapılan travmalar (savaş, işkence, tecavüz), kazalar (iş, trafik), beklenmedik ölümler, ciddi-ölümcül hastalıklara yakalanma (http-1)”. Bu travma türlerinden yola çıkarak travmalar, yaşanma şekline bağlı olarak bireysel ve toplumsal travmalar olarak sınıflandırılabilir.

Politik psikoloji alanında yaptığı araştırmalarla bilinen Vamık Volkan, toplumsal travmaların toplumun bütününde yarattığı tepkileri şöyle sıralamaktadır: Yeni toplumsal aşırı uğraşlar, kültürel adetlerde değişiklikler, anıtlar inşa edilmesi ve travmanın kuşaktan kuşağa aktarılması (2007, s. 139). Travmaların kuşaktan kuşağa aktarılma boyutu, daha önce değinildiği üzere toplumsal kimlikle de yakından ilişkilidir. Gerek ulusal kimliğin oluşturulmasında gerekse de toplumsal grupların iktidar alanlarını güçlendirmesinde acı ve şiddetle yüklü bir geçmiş, günümüze taşınabilmektedir. Konuşulmayan, yüzleşilmeyen travmalar kuşaktan kuşağa temsil yoluyla aktarılır. Nitekim travmaya Alexander, bir toplumsal grubun acı yaşaması değil, acılarının toplumsal kimliğe eklenmesi olarak bakar. Başka bir deyişle travma, olayın kendisinden öte temsidir (2004’ten aktaran Sönmez, 2012, s. 3).

Sancar (2016), “negatif hatırlama” kavramlarını ters orantısal olarak kullanır. “Geçmişle hesaplaşma” adını verdiği kavramsal boyutta negatif olan travmayı, pozitif olan hatırlamayla yan yana getirir. Toplumsal tarihte negatif olarak kodlanan travmatik deneyimlerle unutma yerine hatırlama edimiyle başa çıkılabileceğini vurgular. Böylece geçmişteki travmatik yaralara unutma kültürü yerine hatırlama kültürü ile yaklaşır.

Suskun bir niteliğe sahip travmatik bellek, dile ve sese geliyorsa iyileşiyor demektir. Kendisiyle barışmaya başlayan birey için acının dile getirilmesi, kurtuluş anlamına gelmektedir. Böylelikle birey, kendisini kuşatan kilidi kırar (Le Breton, 2005, s. 190). Geçmişle yüzleşilmesi, mağdurlardan özür dilenmesi, suçluların yargılanması gibi telafisi mümkün olmayan acılar karşısında en azından geriye kalanlar için adalet duygusunun işletilmesi gibi toplumsal kimliğin içine sirayet eden bu travmaların toplumun geniş kesimlerince ele alınması, anlatılması gereklidir (Susam, 2015, s. 17).

Belleği “acıların mekânı” olarak gören Nietzsche (2001, s. 60) gibi Polat da (2007, s. 77-78) belleği yine acının evi olarak görür. Ancak Polat’a göre bellek, kabuk bağlayıp soyulabilen bir acının kanlı-canlı, daimî ikametgâh yeridir. Dolayısıyla Nietzsche, kendi tespitiye yönelik olarak acıları yok ederek; Polat ise travmalara gerçekçi bir bakış açısıyla kabul edip tedavi ederek farklı bir yol sunmaktadır.

Halbwachs'ın görüşlerinden etkilenen Fransız sosyolog Nora (1989'dan aktaran Sawalha, 2014, s. 107) toplumsal belleğin iki formu olarak mekân ve anlatının altını çizer. Mekânsal ve anlatısal anlamda toplumsal belleğe dair unsurlar yeniden inşa edilir.

Connerton'a göre belleğin inşasında iki farklı toplumsal biçim vardır: Birincisi, toplumsal aktarımda etkili kurallar, normlar ve alışkanlıklar anlamına gelen bedenleştirme pratikleridir. İkincisi ise kaydetme pratiğidir. Fotoğraf, film, ses bantları, bilgisayar gibi örnekleri olan bu pratik dolayısıyla bilgi depolanır ve istenildiğinde depodan tekrar çıkarılabilir (1999, s. 114-115). Bir anlatı formu olan sinemanın temsil gücünü elinde tutmasıyla bireysel ve toplumsal travmaların açığa çıkması, yüzleşilmesi olanaklı görünmektedir. Sinema, bir yandan yas tutma ile travmayı tedavi ederken diğer yandan eleştirel bir tutum sergilemesiyle geçmiş ve gelecekle ilgili sağlıklı bilinç geliştirilmesine yardımcı olabilir.

Travmaların temsil yoluyla aktarılmasının ve bunlarla yüzleşilmesinin bir aracı ve mekânı olan sinema, bir kitle iletişim aracı ve bir sanat dalı olarak önemli bir işlev üstlenmektedir. Öncesinde değinildiği üzere inşa edilen bellek, gerçekliği yeniden inşa eden sinemayla yakın bir bağ içindedir. Temsil gücüne sahip sinema, var olan pratikleri pekiştirme veya değiştirme gibi bir yeteneğe sahip olup bunu kurmaca ve kurmaca olmayan yönüyle gerçekleştirir.

Toplumsal travmaların sıkça yaşandığı bir coğrafya olan Orta Doğu'nun, etimolojik açıdan bakıldığında Batı merkezli bir kavram olduğu görülmektedir. Buna göre Orta Doğu şöyle tanımlanmaktadır:

Geniş anlamda Fas, Tunus, Cezayir, Libya, Somali, Etiyopya, Sudan ve Mısır'dan başlayarak doğuda Umman Körfezi'ne kadar uzanan ve Irak, Kuveyt, Bahreyn, Katar, Birleşik Arap Emirlikleri, Umman'ı içine alan, kuzeyde Türkiye, Kafkasya ve Orta Asya Türk Cumhuriyetlerini kapsayan, ayrıca İran, Afganistan ve Pakistan'ın da dâhil edildiği, güneyde ise Suudi Arabistan'dan Yemen'e uzanan Arap yarımadasını çevreleyen ve ortada Suriye, Lübnan, Ürdün, İsrail ve Filistin'in yer aldığı; daha dar ve yaygın anlamda ise batıda Mısır, kuzeyde Türkiye ve İran'ın yer aldığı, doğuda yine Umman Körfezi'ne, güneyde ise Aden Körfezi ve Yemen'i içine alan bölge (Arı, 2017, s. 17).

Tarifi yapılan bu Orta Doğu coğrafyası, yaklaşık 400 yıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu; ardından manda sistemi aracılığıyla batılı devletler himayesinde yönetilmiştir. Yirminci yüzyılın ortalarına doğru çoğu Orta Doğu ülkesinin bağımsızlığını kazandığı görülmektedir. Bölge halklarına bakıldığında etnik açıdan Arapların, dini açıdan Müslümanların çoğunluğu oluşturduğu söylenebilmektedir.

Bu coğrafyada yer alıp da yapısal olarak yine Orta Doğu'nun minyatürü bir ülke dikkat çekmektedir: Lübnan. Lübnan, kurulduğu zamandan bu yana toplumsal gruplara bölünmüş, birbiriyle mücadele eden başka devletlerin yarıştığı-savaştığı alan olmasıyla "Orta Doğu'nun İsviçresi"dir. Toplumsal grupların birleşip ulus devlet sistemini kuramadığı bir yapıya sahip Lübnan, birçok dini, mezhepsel ve etnik kimliğe sahip topluluklardan oluşmasıyla mozaik bir yapı sergilemektedir (Şöhret, 2012, s. 86). Doğu, Batı ve Helen uygarlıklarının etkilerinin hissedildiği Lübnan'da, nüfusun yaklaşık yarısı Arap Hristiyan diğer yarısı da Ortodoks Rumlar ve Müslümanlardan oluşmaktadır. Çoklu kimliklere sahip bu ülkenin, çatışmaların dışında kalması siyaset alanı dâhilinde pek mümkün gözükmemektedir. Farklı din ve mezheplere bölünmüş toplumun siyasi alanda da kendisini bu şekilde var etmesinin yanında bölgede egemenlik savaşı veren pek çok devletin ortasında kalması gibi sebeplerden dolayı Lübnan'ın çatışmalardan ve dolayısıyla toplumsal travmalardan uzak kalmadığı aşîkârdır.

Lübnan, 1920 yılında manda sistemi aracılığıyla Fransızların egemenliği altına girmiştir. Ülkedeki Hristiyan kesimle (özellikle Marunilerle) daha yakın bağ kuran Fransa, ülkenin demografik yapısıyla oynamış, o dönemde federal yönetim anlayışını getirmiştir. Ardından Fransa'nın 1936 yılında başlayan bölgeden geri çekilme süreci 1943 yılında Lübnan'ın bağımsızlığını kazanmasıyla son bulmuştur. Bu dönemde yazılı olmayan "ulusal pakt" ile cumhurbaşkanının Marunilerden, başbakanın Sünnilerden ve meclis başkanının Şiilerden seçilmesi ve mecliste temsil oranının 6 Hristiyan / 5 Müslüman doğrultusunda yapılması kararlaştırılmıştır (Yurtsal, 2006, s. 92).

1970 yılında Filistin Kurtuluş Örgütü'nün Ürdün'deki kampı dağıtıldıktan sonra yaklaşık 300 bin Filistinli, Lübnan'a göç etmiştir. Kendi içlerinde de farklı Filistinli gruplara, Lübnan'ın zaten hassas dengesi eklenince iç savaş kaçınılmaz olmuştur. Öyle ki iç savaş başladığında kolluk kuvvetleri müdahalede yetersiz kalmış çünkü ordu içindeki askerler kendi bölgelerini savunmak için orduyu terk etmiştir (Armes, 2010, s. 8). İç savaşa gelindiğinde Lübnan'da Dürziler ve bazı sol gruplar, Lübnan'ın siyasal sistemi içinde güçlenmek için uğraşırken, Müslüman kesimler bu siyasal sistem içinde radikal bir reform talebinin yanı sıra ülkenin batılı kimliğine karşı çıkmışlardır. Yine bu süreçte ülkeye yerleşen Filistinliler, kendi ulusal çıkarları için savaşırken, bazı Hristiyan gruplar politik reform ve Arap kimliği için; Maruniler de Hristiyan Lübnan ülküsü için mücadele etmişlerdir (Mackey, 2008'den aktaran Armes, 2010, s. 8).

1975 yılında başlayan iç savaşıla birlikte Filistinlilerin Lübnan'ın güneyine doğru çekilmeleri sonucunda sınıra komşu İsrail ile gerilimler başlamıştır ve 1982 yılında İsrail, Lübnan'a saldırmıştır. Buradan yenilgiyle ayrılan İsrail'in ikinci saldırısı Güney Lübnan'da 2006 yılında tekrar gerçekleşmiştir.

Birçok yerli ve yabancı güçlerin rol oynadığı Lübnan iç savaşı sonucunda 150 bin civarında insan ölmüştür. Nüfusun üçte ikisi çatışmalar boyunca yer değiştirmiştir. Binlerce insan ya kaçırılmış ya da yok edilmiştir (Haugbolle, 2012, s. 120). Savaş sonrası ülkenin durumuna bakıldığında yırtılıp atılmak, unutulmak istenen geçmişin sayfalarının yer aldığı bir travmalar yığınının birikimi görülmektedir.

Sawalha, Beyrut'ta bir kısa filmin gösteriminin ardından yapılan söyleşide bir seyircinin tepkisinden yola çıkarak yazdığı makalede savaşın travmatik sonuçlarının ardından gelişen toplumsal amneziye dikkat çeker. Yazar, söyleşide bir seyircinin “savaşın kötü anılarına sahibiz ancak filmler ülkenin kirli çamaşırlarını göstermemeli” sözlerini aktarır. İç savaşın yaralarını sarmak için hükümet, ekonomi temelli yeniden yapılanmaya gitmiştir. Sınıfsal ve mezhepsel taraflara bölünmüş ülkenin bu belirsizlik ortamında sarıldığı yer; travmaların konuşulmadığı, yüzleşmenin sağlanmadığı toplumsal amneziyle sonuçlanmıştır. İç savaş sonrası toplumun çoğu kesiminin yaşanan savaşı “Yabancı ülkelerin Lübnan topraklarındaki savaşı” olarak görmeleri; “Fenike geçmişi”, “Orta Doğu'nun Paris'i”, “Arap Dünyasının İsviçre'si” gibi ifadelerle anılan iç savaş öncesi Lübnan'a ait kartpostalların, fotoğrafların çok alınıp satılması, eski komşulukların özleildiği bir nostalji durumunu da yine bu toplumsal amneziyle ilişkilendirir (2014, s. 105-107). Orta Doğu'nun minyatürü olarak değerlendirilebilen Lübnan'ın bu travmatik geçmişi ve bu geçmişle sağlıklı olarak hesaplaşılması söz konusu travmaların tekrar ederek toplumun gündemine girmesine sebep olabilmektedir. Travmatik geçmişle yüzleşilmesinin bir aracı olan sanat, bu bağlamda toplumsal yapıyla organik bir ilişki içerisindedir. Son yüzyılın öne çıkan sanatı olan sinema, geçmişi ele alma boyutuyla önemini korumaktadır.

Orta Doğu coğrafyasında İslam dininin görsel temsilleri yasakladığı ve bundan dolayı da sinema sanatının geç geliştiği iddia edilmektedir. Ayrıca teknik ekipmanların kolayca temin edilemeyişi gibi sebepler de coğrafyada sinema sanatının yavaş gelişmesine hatta film yapmak isteyen sinemacıların Batı'ya seyahat etmelerini zorunlu kılmıştır (Yılmazkol ve Gürson, 2019, s. 290). Lübnan'ın kültürel ürünlerine bakıldığında hem Batı'nın hem de Doğu'nun kültürel dokusundan izler taşıması yönüyle

bölgedeki diğer ülkelerden farklı bir yapı sergilemektedir. Batı ülkelerinden özellikle Fransa hem estetik hem de yapım anlamında Lübnan sinemasını etkilemiştir (Oylum ve Sivaslıoğlu, 2011, s. 45-46). Sinemanın doğum yeri Fransa'nın o dönemde manda rejimiyle bölgede etkili olması ve Lübnan'da etkili bir kesim olan Marunilerin Fransa'yla yakın bağlar kurması gibi sebepler Lübnan sinemasının Fransa'dan izler taşımasına neden olmuştur.

1929 yılında Giordano Pidutti'nin *Aventures d'Elias Mabrouk* filmi, Lübnan sinemasının ilk filmi olarak kayıtlara geçer. 1950'lere kadar kayda değer bir üretimin olmadığı Lübnan sinemasında 1950 sonrasında yılda 10, 1960'larda yılda 70, 1970'lerde 50'nin altında ve 1980'lerde 50'nin üzerinde film çekilmiştir. 1990'da imzalanan antlaşmayla iç savaş fiilen bitse de etkileri Lübnan toplumu ve Lübnan sineması üzerinde devam etmiştir. Yılda 25'in altında film çekildiği bu dönemde Maroun Bagdadi, Samir Habchi, Leyla Assaf, Jocelyne Saab, Ghassan Salhab, Ziad Doueiri ve Randa Chahal-Sabbag'ın filmleri öne çıkar. Yılda üretilen film sayısının 40'ın üzerine çıktığı 2000 sonrası Lübnan sineması, uluslararası festivallerde kendisinden söz ettirmesi ve birçok genç yönetmenin ilk uzun metraj filmlerini çektiği dönem olmuştur (Oylum ve Sivaslıoğlu, 2011, s. 46-50).

İç savaşın bitmesinin ardından fiziksel olarak kendini toparlamaya başlayan Lübnan'ın, iç savaşta etkin olarak savaşan kişilerin savaşın ardından siyaset arenasında görünür olmaları geçmişle hesaplaşmanın önüne engel olmuştur. Ayrıca iç savaş olmasından dolayı herkesin hem fail hem kurban olduğu düşünülünce travmatik geçmişle hesaplaşma yaşanmamıştır. Aydınlar ve sanatçıların geleceğe bakabilmek için geçmişle hesaplaşmanın önemine vurgu yapma kaygıları, Lübnan sinemasına da yansımıştır. Bastırılanın geri dönüşü anlamında toplumsal bellek, kendini inşa edeceği bir yarık arar. Dolayısıyla toplumun geniş kesimlerince konuşulmayan travmalar, kültürel ürünlerde yansımaları bulmuştur. Orta Doğu'da dünyayla (ve özellikle Batı'yla) bağının en sık olduğu ve "Orta Doğu'nun Orta Doğu'su" olarak nitelenen Lübnan'da başta iç savaş olmak üzere pek çok olayın yıkıcı etkilerine sahip bireysel ve toplumsal travmalar, Lübnan sinemasında sıklıkla hissedilmektedir. Ayrıca 2019 yılı sonrasında siyasi ve ekonomik krizlerin üstüne Beyrut Limanında yaşanan büyük patlamanın eklenmesiyle toplumsal belleğe yeni travmalar eklenmiş ve böylelikle toplumsal belleğin sanata olan yansıması kaçınılmaz olmuştur.

Mezheplere göre siyasal sistemin oluştuğu, büyük devletlerin etkin rol oynadığı ve bundan dolayı da çatışmalı bir toplumsal yapıya sahip Lübnan'da göç, ülkenin kuruluşundan bu yana önemli bir gündem maddesidir. Lübnan sinemasının ilk filminden son yıllarda üretilen filmlerine kadar temalara dikkat edildiğinde göçün de kendisini gösterdiği görölmektedir. Ülkede ekonominin zayıf olması nedeniyle ortak yapıma yönelinmesi, nüfustan kaynaklı olarak seyirci sayısının az olması ve Lübnanlı sinemacıların çoğunluğunun Batı'da eğitim alan ya da orada yaşayan bir profile sahip olması eklenince Lübnan sinemasının ulusallığı da tartışılır olmuştur.

2000 sonrası Lübnan sinemasına bakıldığında Nadine Labaki ve Ziad Doueiri gibi yönetmenlerin öne çıktığı, Lübnan sinemasını uluslararası arenaya taşıdıkları görölebilmektedir. Nitekim her iki yönetmenin de filmografisine bakıldığında Orta Doğu'nun çok kimlikli ve çatışmalı yapısını ele aldıkları tespit edilebilir. Uluslararası festivallerde de kendini duyuran bu güncel üretimler, Lübnan toplumunun kendi toplumsal belleğini tartışmaya devam ettiğini kanıtlamaktadır. Buradan hareketle çalışmanın problemi, Lübnan'ın toplumsal belleğinde yer eden toplumsal travmaların kendi sinemasına neden ve nasıl yansıtıldığının araştırılmasıdır. Söz konusu problem bu bağlamda toplumsal belleği canlı tutan travmaların eksik olmadığı başta Orta Doğu olmak üzere dünyanın pek çok yeri açısından da önemini korumaktadır.

1.2. Amaç

Bu araştırmada, aşağıda yer alan soruların yanıtlanması amaçlanmaktadır:

1. Lübnan'ın toplumsal belleğinde yer eden toplumsal travmalar, Lübnan sinemasını nasıl etkilemektedir?

2. Son dönem Lübnan sinemasında toplumsal travmaları ele alan filmlerde hatırlama figürleri (zamana ve mekâna bağlılık, gruba bağlılık, tarihin yeniden kurulması) nasıl yer bulmaktadır?

3. Son dönem Lübnan sinemasında toplumsal belleği ele alan filmler, travmatik temsil stratejileri açısından nasıl ele alınmaktadır?

4. Son dönem Lübnan sinemasında aksanlı sinemanın yeri ve koşulları nedir?

Bu amaçla, giriş bölümünde araştırmanın problemi, amacı, önemi, varsayımları, kapsam ve sınırlılıklarına; ikinci bölümde araştırmanın yöntemi, modeli, örnekleme, veri toplama tekniği ve veri analizine yer verilmektedir. Çalışmanın alanyazın kısmı olan üçüncü bölümde toplumsal bellek ve sinema ilişkisi ele alınmaktadır. Belleğin

geçmişten bugüne geçirdiği dönüşümler kuramsal çerçevede tartışılarak, toplumsal belleğin inşasında etkili olan hatırlama figürleri, travma, anlatı ve temsil gibi başlıklarla sinema-toplumsal bellek ilişkisinin hangi biçimlerde üretildiğine; Orta Doğu özelinde Lübnan'ın toplumsal belleğine ve sinemasına değinilmektedir. Çalışmanın bulgular ve yorumlar kısmı olan dördüncü bölümde araştırma sorularının yanıtlarını bulmak amacıyla örneklem olarak seçilen filmler çözümlenmiştir.

1.3. Önem

Araştırmanın başlıca önemi Türkiye'de Lübnan sinemasıyla ilgili olarak yapılan ilk doktora tezi olması ve saha araştırmasını da içermesiyle birlikte Lübnan sinemasına dair en geniş kapsamlı kaynak olmasıdır. Bu araştırma ile yüzü hem Batı'ya hem Doğu'ya dönük, çok kültürlü ve aynı zamanda çatışmalı toplumsal yapısıyla diğer Orta Doğu ülkelerinden farklı bir yapı sergileyen Lübnan'ın toplumsal belleğini ve bu toplumsal belleğin sinemasına izdüşümü hakkında ayrıntılı bilgi edinilebilecektir. Böylelikle Lübnan sineması üzerinden yapılan bu çalışma sayesinde, toplumsal belleğin canlı kaldığı diğer Orta Doğu ülkelerinin sinemaları hakkında yapılacak çalışmalara katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırma, aşağıda sıralanan varsayımlar doğrultusunda gerçekleştirilmektedir:

1. Geçmişle hesaplaşma anlamında anlatı, etkili bir araçtır.
2. Sinema, toplumsal belleğin aktarımında ve yeniden üretiminde önemli bir alandır.
3. İç savaş sonrası Lübnan sinemasında sürekli olarak yer alan tema, toplumsal bellektir.
4. Lübnan sinemasında aksanlı sinema yaklaşımını görmek mümkündür.

1.5. Kapsam ve Sınırlılıklar

Çalışmanın kapsamını Lübnan'ın toplumsal belleğinde yer eden önemli travmatik olayları ele alan son dönem Lübnan sineması oluşturmaktadır. Bu bağlamda araştırma, Lübnanlı yönetmenler tarafından Lübnan'da 2010 sonrasında çekilen ve uluslararası festivallerde gösterilen filmlerle sınırlıdır. Bu amaçla dönem olarak yakın zamanı kapsayan ve Lübnan'da yaşanan travmatik olayları merkezine alan ve toplumsal bellekte önemli bir yer tutan Nadine Labaki'nin 2011 yapımı *Where Do We Go Now?*,

Vatche Boulghourjian'ın 2016 yapımı *Tramontane*, Ziad Doueiri'nin 2017 yapımı *The Insult*, Ahmad Ghossein'in 2019 yapımı *All This Victory* ve Joana Hadjithomas ile Khalil Joreige'in birlikte çektikleri ve 2021'de vizyona giren *Memory Box* olmak üzere beş film örneklem olarak seçilmiştir.



2. ALANYAZIN

2.1. Toplumsal Bellek

2.1.1. Bellek, hatırlama ve unutma

Belleğe dair farklı disiplinlerin yaklaşımlarıyla kuramsal tartışmalara girmeden önce alanın adıyla ilgili tartışmalara değinmek gerekmektedir. Bilgileri kaydetme, saklama ve geri çağırma süreçlerini karşılayan kavram, kimi kaynaklarda “bellek”, kimi kaynaklarda “hafıza” olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzer tanımlara ve kullanımlara sahip bu kavramlardan hafıza sözcüğü etimolojik köken olarak Arapça’da “korumak, saklamak” anlamına gelen “hıfz” sözcüğünden türetilmiştir ve kelime anlamı algılanan bilgilerin, duyumların zihinde saklanmasını sağlayan güçtür (Develioğlu, 2004, s. 33). “Bellek” sözcüğünün etimolojik kökeni ise Türkçe’dir ve “belle” kökünden (bilme, sanma) gelmektedir (http-2). Kullanım açısından şöyle bir ince ayırmadan bahsedilebilir: Hafıza, saklama, koruma anlamına geldiğinden statik bir süreç olarak algılanabilmektedir. Bellek sözcüğü ise “belle” kökünden türetildiği varsayıldığından bilmek, sanmak anlamlarını karşılaması bir “inşa” sürecine işaret ediyor şeklinde yorumlanabilir. Her iki sözcük aynı anlamı karşılasa da bilgilerin kaydedilmesi, saklanması ve geri çağırılması süreçlerinin bir yorum çerçevesinde olduğu için çalışmada “bellek” kavramının kullanımı tercih edilmiştir.

Bellek kadar heder edilmiş kelime nadir bulunur. Sosyal bilimler alanına geç giren bu kavramla 1960’lı ve 1970’li senelerdeki entelektüel tartışmalarında karşılaşmak çok zordur (Traverso, 2019, s. 9). İlkçağdan itibaren felsefe disiplini altında seyrini devam ettiren bellek tartışmaları, yirminci yüzyılla birlikte farklı disiplinlerin kendi bakış açılarından ele aldığı bir alan haline gelmiştir. Sosyal bilimlerde dikkat çeken yönüyle bellek alanına dair çok sayıda düşünürün çalışması söz konusu olsa da öne çıkan isimleri şöyle saymak mümkün görünmektedir: Henri Bergson, Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Paul Connerton, Jan Assmann, Douwe Draaisma, Paul Ricoeur, Michael Schudson, Andreas Huyssen. Belleği daha iyi anlamak için Hunt, psikoloji disiplininin ötesinde sosyologların, siyasal bilimcilerin, tarihçilerin, romancıların ve toplumsal anıları farklı yöntemlerle kaydeden medyadaki insanların çalışmalarından faydalanmak gerektiğini söyler. Hunt’a göre ancak o zaman insanların nasıl ve neden belirli bellek ağlarına veya anlatılarına sahip olduğunu anlamak mümkün olabilecektir (2010, s. 126).

Maurice Halbwachs'ın "Bellek olmasaydı ve bazı anlarda eskiyi hatırlayabiliyor olmasaydık, zamanın içinde bulunduğumuzun ve süreç içinde bir yerden bir başka yere taşındığımızın bilincine nasıl varabilirdik? (2007, s. 75)" sorusunu Luis Bunuel'in sözüyle yanıtlamak mümkün gözükmemektedir: "Belleğin hayatımızı yapan şey olduğunu fark etmek için, belleğinizi kaybetmeye başlamanız gerekir. Belleksiz hayat, hayat değildir. Belleğimiz, tutarlılığımız, aklımız, duygumuz, hatta eylemimizdir. Onsuz bir hiçbiriz (1987, s. 4-5)". Bellek hem biyolojik hem de sosyal anlamda yaşamımızın merkezinde yer almaktadır. Bu anlamda belleksiz yaşamak, mümkün değildir ve belleğin sorunlu çalışması demek, gündelik yaşamımızın, fikişsel eylemlerimizin aksaması anlamına gelmektedir.

Duygusal anılara sahip olmamızın nedeni insanın bilişselliğinin sonucudur. İnsanı diğer canlılardan ayıran öğelerden biri olarak bellek, şu anda geçerli olmayan bir durumu temsil etmektedir. İnsan zihninin meşguliyetinin çoğunluğu fiziksel olarak şu an çevrelerinde olmayan kişiler veya durumlardan oluşmaktadır ve bu kurmaca varlıklar film veya roman karakterlerinden, çocukluğumuzdaki canavarlara veya erişkinlikteki hayal ürünlerine kadar geniş bir yelpazedir (Boyer ve Wertsch, 2015, s. 23). Gerçek yaşamı olumlu yönde etkileyen, insan zihninin hayali varlıklar ve durumlarla ilgili ilişkisinin sebepleri "hikâyeye düşkünlük" ve "kurmaca izleme / kurmacadan zevk alma" eğilimi olarak açıklanmaktadır (Zunshine, 2006'dan aktaran Boyer ve Wertsch, 2015, s. 25).

Gerek Olick'in hatırlamaya dair nörolojik açıklamaları¹ gerekse Freud'un unutmaya dair psikanalitik görüşleri² belleğe dair nitelemelerin altını çizmektedir. Dağılan engramların bütünlüklü olarak bir araya gelişinden söz edilemeyeceği gibi bazı engramların hangi koşullarda bir araya geldiği konusu belleğin *yeniden inşa, kurgu, anlatı* vb. kavramlarla birlikte anılmasına neden olmaktadır. Bellekte bir araya gelmeyen engramlar konusu da bizi unutma eylemine götürmektedir. Hatırlama eylemi gibi unutma eyleminin de varlığı belleğin kesinkes güvenilir olamayacağını bir kez daha açığa çıkarmaktadır. Ancak o anın koşullarının bir anıyı hatırlamakta veya unutmakta kişinin

¹Bellekle ilgili yapılan nörolojik çalışmalarda nöral ağların bir olayın sinir sisteminde bıraktığı psişik etki anlamına gelen *engram* adlı küçük parçacıkları beynin farklı yerlerine yönlendirip orada depoladığı ortaya çıkmıştır. Bu da deneyimin bütün olarak anımsanamayacağını kanıtlamaktadır (Olick, 2014, s. 190).

²Freud, belleğin hiçbir anıyı kaybetmediğini veya silmediğini, uygun şartlar altında görünür olabileceğini iddia etmiştir. Anımsayamadığımız deneyimlerin aslında bastırığımız deneyimler olduğunu söyleyen Freud'a göre o günkü algımıza göre uygun görmediğimiz yaşantı parçacıklarını anımsayamamak bir savunma mekanizmasıdır. İnsanlar böylelikle bu unutmuş oldukları anıları aslında unutulmaz kılmaktadır. Hatırlamak nasıl insanın günlük yaşamında gerekli bir şeyse aynı şekilde unutmak da gereklidir. Bazı şeyleri anımsamak için unutmak gereklidir (Göle, 2007, s. 25-26).

kendisini ne kadar ikna ettiğini Göle (2007, s. 29) şu sözle ifade eder: “...Sahte anılarına içtenlikle inananları, anılarının sahteliğine inandırmak çok zordur”. Benzer ifade Schacter (2008, s. 31) tarafından da kullanılmıştır: “Kişinin anıları doğru bir şekilde hatırlamasıyla hatırladıklarının doğruluğundan emin olması arasında ince bir çizgi vardır”.

Belleğin ürettiği anılar, insanın benliğini oluşturmaktadır. Bundan dolayı bebeklerin ve bellek kaybı yaşayan hastaların kendilik bilinci yoktur (Boyer ve Wertsch, 2015, s. 11). Bunun yanında yaratılan benliğin tutarlılık kazanması, kişinin kendisine güven vermektedir. Buna yönelik olarak insanlar, gerçek olan geçmişi, tutarlılık sağlamak üzere sürekli bir şekilde değiştirmektedirler (Bedard vd., 2006’dan aktaran Bilgin, 2013, s. 26).

İnsanın evrimsel tarihinin sonucu olarak şimdiki insana dönüşmesinde belleğin rolüne vurgu yapan Boyer ve Wertsch’e göre bellek, geçmişle değil, şimdi ve gelecekle ilişkilidir. Bundan dolayı da bellek, mevcut davranışın düzenlenmesine katkıda bulunduğu ölçüde biyolojik işlev kazanmaktadır (2015, s. 6). Belleğin sosyal yönü “inşa” kavramıyla yakından ilgilidir. Çünkü bellek, salt bir depo veya depolama aygıtı değildir. Bellek, şimdiki zamanda çalıştığı için, bulunulan koşullara bağlı olarak kimi bilgileri siler, kimi bilgileri değiştirir, kimi bilgilerdeki boşlukları doldurur. Dolayısıyla kişinin yer aldığı uzam-zaman-kültürden etkilenerek çalıştığı için bellek bir inşa özelliği kazanmaktadır.

Aydınlanma döneminden başlayarak ardı ardına gelen endüstrileşme, kentleşme, teknik ve teknolojik alanındaki ilerlemeler sonucu hız, çağın bir özelliği durumuna gelmiştir. Söz konusu hıza tutulan insan, durmadan tüketimle ve unutmayla baş başa kalmıştır. Baş döndürücü hıza yetişmeye çalışmak “şimdi”nin egemenliği anlamına gelir ve bundan dolayı hatırlama önem kazanır. Hatırlama ve unutma, birbirine karşıt gibi gözükse de aslında birbirini tamamlamaktadır. Bellek çalışmalarında neyi-nasıl hatırladığımız kadar, neyi-nasıl unuttuğumuzun da gerekliliğinin altı çizilmektedir (Sönmez, 2012, s. 16,1).

Belleğin inşası anlamında önemli kurama sahip Nietzsche, belleği insanı hayvanlardan ayıran bir özellik olarak değerlendirir ve “iz” kavramıyla açıklama yapar. Ona göre bellekte kalan izler acı verici olduğundan onları yakmak gerekir (2001, s. 59-60). Gerçekleştirilmesi önerilen “bellekteki izleri yakma” eylemi, diyalektik olarak hatırlamanın karşıtı “unutma”ya referans vermektedir. Bellek, her ne kadar hep “hatırlama” eylemiyle yan yana anılsa da “unutma” eylemi de seçicilik gerektiren bir

eylem olduğundan belleğin önemli bir parçasıdır. Nietzsche'nin unutmaya önerisine Polat, unutmamanın mümkün olmadığını söyleyerek karşı çıkar ve bellekte kalan izin elbette acı olduğunu ancak ondan kaçmanın hele ki her şeyi kaydetmeye çalışan modern toplumda imkânsız olduğunu belirtir. Polat'a göre "bellek acının evidir. Kanlı canlı bir ev. Bir yok- yer, bir transit geçiş yeri değildir. Asla kaçıp kurtulamadığım, daimî ikametgâh yerimdir bellek. Çok eskiden beri biliniyor, 'evet, insan kendine mahkûmdur' (2007, s. 77-78)".

Modern kapitalizmin belleği özel mülkiyet olarak gördüğünü söyleyen Sennett, hızla yakından alakalı bilgisayar alanındaki işletmelerde işverenlerin o şirkette yıllardan beri çalışanlarından değil bir firmadan başka bir firmaya geçen kişilerden oluştuğunu söyler. Bu durum bağlılıkla çalıştığı kuruma aidiyet hissedenden insanın değişimin önünde engel olarak görülmesi ve aynı zamanda kurumsal belleğin yok edilmesi demektir (2017, s. 22). Susam'a göre modernitenin teknolojiyle birlikte çizdiği hızlı ilerleme çizgisini takip etme kaygısı, bireyin ve toplumun bellekle alakasını saplantılı hale getirmiştir. Bu durumun oluşmasında modernite projelerinden kaynaklı bir kötümserliğin, kaygının baş göstermesi ve rasyonel, ilerlemeci, hız çağına yönelik eleştirilerin etkisi vardır. Bundan dolayı zamansallık bağlamında bir değişim kendini zorunlu kılmış, insan gelecek yerine geçmişe bakmaya başlamıştır. Fakat geçmişe dönüş şimdiyi ilgilendirdiğinden "an"ın yüceltilmesi gibi bir paradoks da ortaya çıkmaktadır (2015, s. 41-42).

Belleğin güncelleşmesini aynı zamanlarda farklı yerlerde farklı şekilde üretimlerden, uygulamalardan yola çıkarak görmek gerekmektedir. Günümüzün bellek takıntısı bu anlamda geçmişe bakılmasını istemeyen, bireyi tarihten koparıp yalnızlaştıran toplumsal sistemin egemen olduğu dünyada geçmişle bugün arasında aracı olan deneyimin aktarılamaması olarak yorumlanabilir. Deneyim aktarımının anlamsız hale getirilmesi, bireyin böylelikle deneyimlere ulaşma derdinin olmaması anlamına gelmektedir. Bundan dolayı da belleğin sürekli olarak bireyin gündeminde kalması demektir.

Belleğe dair saplantıları hayatı bariz bir şekilde değişime uğratan hızlı teknik süreçlere karşı bir tepki olarak görmek mümkün gözükmektedir. Belleğe kapitalist nesneleştirmeye karşı bir meydan okuma olarak yaklaşmaktan ziyade hızlı, teknik ve bilgi bombardımanı ile yüklü evren haricinde düşünme eylemini gerçekleştirebilme, alan açma olarak bakılabilir. Buna yönelik olarak müzeler ve anıtlar örnek olarak verilebilir (Huyssen, 1999, s. 19). Gelecekte umudu kalmayan ve yönünü zorunlu olarak geçmişe çeviren bireyin önüne *anı yaşa* mottosuyla sunulan tüketim dünyası bireyi umutsuz,

arzunun sarıp sarmaladığı çaresiz bir duruma düşürmüştür. Gelecekçi projelerin bedelini ödeyen modernite insanı, nostalji olarak tarif edilen geçmişin iyi yönlerine saplanma hastalığına tutulmuştur. Bu yönüyle belleği nostalji gibi şimdiki zamanın acılı durumlardan kaçış yerine geleceğe daha iyimser, eleştirel bakabilmenin bir araçsal eylemi olarak değerlendirmek gerekir.

Belleğin manipüle edilmesini “bellek turizmi” kavramıyla açıklayan Traverso’ya göre geçmiş, “kültürel duyarlılıklara, etik sorgulamalara ve şimdiki zamanın politik gereklerine göre” yorumlanıp toplumsal belleğe dönüşmektedir. Böylelikle tarihsel alanlar belli mekânlar aracılığıyla kitlelerin tüketimine yönelik olarak bellek inşa edilmektedir. Bu bellek turizmi çalışmalarına araştırma merkezleri ve yerel tarih cemiyetleri gibi kurumlar dahil edilerek belleğin şeyleşmesine, endüstrileşmesine özellikle de sinema alanında kullanıma hazır tüketim nesnesine dönüştürülmektedir (2019, s. 10-11). Susam’a göre görsel imgelerin önceki çağlara göre inanılmaz derecedeki artışı ve görsel ürünlerin rastgele kaydedilip saklandığı yapay belleklerle dünya bir görsel çöplüğe dönüşmüş durumdadır. Bellek takıntısı olarak yorumlanabilen günümüz bireyinin her şeyi biriktirme arzusu, sorgulamayan, egemen sisteme yarayacak bir uyuşmaya sebep olmaktadır. Bellek furçasının bu olumsuz yönüne karşın olumlu yönüne de değinmek gerekir. Dijital alanlardaki bu artış aynı zamanda daha önce görünmez olan öznelerin görünürlüklerini artırdığı bir durumu da doğurmuştur. Böylelikle daha önce başkalarınca temsil edilenin bizzat kendisi tarafından aktarılması yönüyle demokratik; dikey ve hiyerarşik ilişki şekillerinin yerini yatay ilişkilerin aldığı, politik bir alan olarak mücadele edilebilir bir mecra olarak karşımızda durmaktadır (2015, s. 15).

Tanıklık etmenin önem kazanmasıyla beraber aynı şekilde öznellik de hem özel hem kamusal alanda görünür hale gelmiştir. Otuz-kırk yıl öncesinde öznelliği tarif eden “ben” kavramına kuşkuyla bakılırken günümüzde simgesel hegemonyaya sahip görsel medyada tanıklık, hayat hikâyesi anlamında “ben”e ayrıcalık tanımaktadır. Bu öznellik döneminde bellek yitimi korkusu, akıllardan silinme olarak değil; özellikle savaş, şiddet, otoriter yönetimin yaşandığı ülkelerde kültürel alanın siyasi alanla karışması olarak okunmalıdır (Sarlo, 2012, s. 18-19). Bu kaygılı durum, yüzyılda yaşanan etkin politik-ideolojik hegemonyanın “kişisel” veya “kültürel” alan gibi bağımsız-özerk yapıları ele geçirmesiyle ilgilidir. Yani yüzyılın mağduru olan bireyin, tanıklık sıfatıyla birlikte aslında bir direniş geliştirdiği şeklinde de yorumlamak olasıdır. Hegemonyanın

etkisinden uzak bir bellek uzamı düşünmek yöneten-yönetilen ya da daha geniş ifadeyle birey-toplum ilişkisinde mümkün değildir.

2.1.2. Bellek yaklaşımları

Felsefeyle başlayan düşünsel ve bilimsel gelişimin gittikçe kendi alanında derinleşerek uzmanlığa evrilmesi, bellek alanını da etkilemiştir. Belleğe dair çalışmaların günümüze dek farklı alanlarda ve disiplinler arası bir yol izlediğini söylemek mümkün görünmektedir. Bellekle ilgili olarak düşünsel çabalar Antik Çağ'a dayanmaktadır. Aydınlanma dönemiyle birlikte yaşamın kökten ve hızlı bir değişime uğraması sonucunda belleğin insanın gündemine girdiği görülmektedir. Özellikle 1980'lerden itibaren ise neoliberal politikaların hayata geçmesi, soğuk savaşın bitmeye başlaması, kitle iletişim araçlarının daha etkin duruma gelmesi, kentlere göçün artması, hızlanan yaşam gibi pek çok sebeplerle kendisini ve toplumu anlayabilmesi adına bellek kavramı bireyin karşısına sıklıkla çıkmaktadır.

Bilgi felsefesi bağlamında belleği ele alan Platon, belleği hatırlama, unutma, taklit, iz, temsil, duyum vb. kavramlar ışığında idealar teorisinde ele alır (Karaarslan, 2019, s. 31). Var olmayanın var olan kopyası olarak ifade edilebilen, Platon'un düşünce sisteminde bilgi, hatırlama eylemiyle açığa çıkarılmaktadır. Menon ve Phaidon'da bellekle ilgili düşüncelerine yer veren Platon, meseleye metafizik açıdan yaklaşarak belleğin, olanın kopyalarını sonsuza kadar hatırlayabileceğini savunur (Susam, 2015, s. 24). Menon eserinde Platon, erdeme ulaşmada zihinsel ebelik görevini yapan belleğin, sorduğu anlamlı sorulara cevaplar bulmaya çalışan bir diyalektik sanat olduğunu söyler (Çağla, 2007, s. 218).

Platon'a göre mum üzerine bırakılan iz gibi idealar da bellekte asıl kopyalarının izini bırakmıştır. İnsanlar dünyaya gelmeden önce halihazırda belleklerinde yer eden bu izler, bilgileri teşkil etmektedir. Dolayısıyla hakiki bilgiye erişmede izlerin doğru olarak eşleştirilmesi doğru hatırlama, yanlış olarak eşleştirilmesi ise yanlış hatırlama olarak değerlendirilmektedir. Gerçek bilgiye ulaşma çabası anlamında hatırlama (anamnesis), Platon'a göre ideaların ruhta izlerini bıraktığı ancak doğum travması sebebiyle unutulmaya yüz tutan bu izlerin açığa çıkarılmasıdır. Belleği "geçmiş" bağlamında ve "geçmişteki haller" olarak ele alan Platon'un konuya bireysel açıdan yaklaştığı görülmektedir. Ayrıca yazı gibi bellek araçlarına olumsuz baktığını, çünkü hatırlamanın

salt zihinle yapılması gerektiği aksi takdirde belleğin gittikçe zayıflayarak hakikate ulaşma anlamında bir perde olabileceğini düşünür (İlhan, 2018, s. 32-33).

Felsefe tarihinde Platon’la başlayan bellek tartışmaları öğrencisi Aristoteles’le farklı yönde ilerlemiştir. Aristoteles de hocası Platon gibi belleğe kendi bilgi kuramına göre yaklaşmıştır. Bilgiye erişmek ve düşünmek için bellek içeriklerini ve hatırlamayı şart koşan Aristoteles, Platon’dan farklı olarak “verili olan bellek izleri” yerine “diyalektiğe, duyumlara dayanan bellek deneyimleri” şeklinde düşünür. Yani idealar evreninden çok yaşadığımız dünya Aristoteles’in ilgi alanıdır.

De Memoria et Reminiscentia (Hafıza ve Anımsayış) adlı eserinde Aristoteles, belleği zaman kavramıyla ilişkilendirerek doğanın sebep olduğu hareketliliğin sonucu anlamında insan, sürekli olarak farklı dolayım yaşamaktadır. Bir birimden başka bir birime geçişi karşılayan zamanı dolayımlamamız sonrasında ortaya çıkan depolama sistemi bellektir. “Bellek geçmiştir” ifadesini kullanan Aristoteles, Platon’un “iz” metaforu yerine bedene ve ruha işlenmesi boyutuyla “kayıt” kavramını öne sürer. Belleğin basit biçiminin hayvanlarda da bulunduğunu söyleyen Aristo’ya göre hatırlama eylemi bir bilinçlilik gerektirdiğinden insan bu anlamda hayvanlardan ayrılmaktadır. Aristo’ya göre geçmişe dönme çabası iki şekilde gerçekleşmektedir. Birincisi *mneme* adı verilen birdenbire ve duygusal olarak beliren geçmişe ait dönme isteği ve çabasıyken, ikincisi *anamnesis* ise geçmişe ait imgelerin ve anıların bilerek ve isteyerek bellekte aranma çabasıdır (Ricoeur, 2017, s. 34-35).

Anımsama teknikleri anlamında Platon’dan farklı bir yön çizen Aristo, gündelik yaşamda pek çok şeyi hatırladığımızı ve bu anlamda hatırlamak ile hatırlamaya meyilli olmak arasında bir fark olduğunu söyler. Bedensel duyudan kaynaklı bu ayrım algılarımızı da etkilemektedir. Bellekte yer eden şey, daha önce algılamak için gereksinim duyduğumuz şeydir. Hatırlanan şeyin görüntüsü, aynı zamanda o şeyi düşünmemizi sağlayan bir araçtır. Aristo bu anlamda düşüncenin duyularla algılanabilecek nesnelere gereksinim duyduğunu ifade etmektedir. Yani algı sürecinde hatırlamaya ve düşünmeye yönelik görüntü üretimi gerçekleşmektedir (Çağla, 2007, s. 220-221).

Aristoteles, bir başka önemli şeyin altını çizer: “hatırlamakla umut etmek aynı imgelemimiz tarafından gerçekleştirilmektedir”. Hatırlamak ve umut etmek, bize haz veren bilinçli zihinsel etkinliklerdir. Her iki durumda da zihinde hatırlanan veya umut edilen şeyin görüntüsü belirlemektedir. Duyumla kavranan bu coşku duygulu eylemde

insanlar şimdiki zamanı algımlarken, geçmişini hatırlar ve geleceğini umut eder (Çağla, 2007, s. 223-224).

Orta Çağ döneminde bellek ile görüşleriyle öne çıkan filozof Augustinus (354-430), belleğin işlevi ve bu işlevi nasıl yerine getirdiği üzerine düşünmüş, zaman eksenli olarak bellek teorisini oluşturmuştur. *İtirafılar* adlı eserinde konuya dair fikirlerini yazan Augustinus, *şimdi* üzerinden zamana ve dolayısıyla belleğe farklı bir biçimde yaklaşmıştır: “Şimdi bana açık gelen şu: Ne gelecek var ne geçmiş. Kesinlikle ‘geçmiş, şimdiki, gelecek zaman diye üç zaman var’ demek de yerinde olmaz. Belki de ‘üç zaman vardır: Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman, şimdikiyle ilişkin şimdiki zaman ve gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman’ demek daha doğru olurdu. Çünkü bu üç çeşit zaman zihnimizde vardır, onları başka yerde göremiyorum. Geçmişteki şimdiki zaman bellek; şimdiki zaman doğrudan sezgi, gelecekteki şimdiki zaman da beklenti olarak vardır” (2007, s. 281). Augustinus, kendinden önceki düşünürlerden farklı olarak zamanı, geçmiş, şimdi ve gelecek şeklinde sıralamalı olarak değil eşzamanlı, şimdiki zamanın parçaları olarak görmektedir. Bu bağlamda geçmişteki deneyimlere ulaşma anlamında hatırlama, şimdiki zamanda yapılan bir eylem olarak önemli bir yer teşkil etmektedir.

Augustinus’a göre geçmiş, geride durduğundan ve gelecek, henüz gelmediğinden bu zamanlardan bahsetmek mümkün değildir. Ancak yine de geçmiştekiler bellek aracılığıyla bilinebiliyorsa bu, geçmişin; gelecektekiler önceden bilinebiliyorsa bu da geleceğin varlığına işarettir. Geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zamanın zihnimizde kategorik olarak sınıflandırılıp düşünülmesi, zamanın zihinsel bir tasarım ürünü olduğunu göstermektedir (Doğan, 2016, s. 1637). Buradan yola çıkarak Augustinus’un belleğe ve zamana yaklaşımı nicel ve nesnel olmaktan çok nitel ve öznel olarak değerlendirilebilir.

Platon ve Aristoteles arasındaki belleğe yaklaşım farklılığı Rönesans döneminde de kendini gösterir. John Locke, Aristoteles’in ampirik yaklaşımını esas alarak *Tabula Rasa* olarak kavramsallaştırdığı biçimiyle belleğin deneyimler yoluyla oluştuğunu iddia ederken; Gottfried Wilhem Leibniz, Locke’nin ampirik görüşlerine katılmaz ve tıpkı Platon gibi belleğin, doğuştan verilerle oluştuğunu iddia eder. Her iki düşünürün bellek yaklaşımları Antik Çağ’a uzansa da iki düşünür de Antik Çağ’daki filozofların doktrinlerinden ayrıldıklarını ifade etmişlerdir (Barash, 2007, s. 14-15-16).

19. yüzyılın sonundan günümüze kadar geliştirdiği teorilerle adından söz ettiren Sigmund Freud, bellek alanına dair önemli görüşler öne sürmüştür. Geçmişin geçmişte kalmadığını, anıların aslında bir bastırma sonucu unutulduğunu, dolayısıyla silinmediklerini iddia etmiştir. Geçmiş donuk olarak ele alan ilerlemeci görüşe karşı çıkarak bireysel belleğe farklı bir açıdan yaklaşmıştır. Psikanalizin başat konusu olan unutma ve hatırlamayı, paranın iki yüzü gibi ele alan Freud, bu iki eylemi birbirinden ayırmanın mümkün olmadığını vurgulamıştır (İlhan, 2018, s. 41, 38). Bireyi rahatsız eden, istenmeyen yaşantılar, olaylar unutulmak kaydıyla bilinçaltında depolanır. İnsanın bilinçte taşıdığı anlamlar kadar bilinçaltında sakladığı anılar, kişisel tarih ve geçmiş alanları için kayda değer unsurlardır. Nitekim psikanaliz, bireyin bilinçaltında taşıdığı pek çok şeyi gün yüzüne çıkararak bunların kişiye dair çok önemli bilgileri yansıttığını ifade etmektedir (Sönmez, 2012, s. 12). Freud'un bellek literatürüne eklediği *perde anı* kavramı da yine bilinçaltıyla ilgilidir. *Perde anı*, travmaya dayalı çocukluk anılarının yetişkinlik döneminde ortaya çıkan başka bir anı ile yer değiştirmiş veya yeniden üretilmiş anılardır. Bu anılar hatırlama ile unutma arasında yaşanan bir çatışmadır. Bu anlamda görsel belleğe vurgu yapan Freud, çocukluk anılarının silinmez olduğunun ve yaşamın her evresinde başka biçimlerde ortaya çıktıklarının altını çizer (Eyrek, 2020, s. 82).

Freud, 1900 yılında yayınladığı *Rüyaların Yorumu* adlı eserinde algısal bilinç – bellek sistemi ilişkisini *Yazboz Tahtası* metaforuyla açıklamıştır. Döneminde yeni ortaya çıkan *Yazboz Tahtası* aletinin işleyişine benzer şekilde zihnimiz bir yandan yeni algıları kaydederken bir yandan da yazılanlar korunmaktadır. Yazboz tahtası, balmumu tabaka, üstünde yağlı bir kâğıt ve onun da üzerinde bir selüloit tabakadan oluşmaktadır. Selüloit tabaka üzerine yazılanlar yağlı kâğıdın üzerinde belirlemekte olup yazılanları silmek istediğinizde yağlı kâğıdın balmumu tabakadan ayırmak gerekmektedir. Dolayısıyla yağlı kâğıdın altındaki balmumu tabakada yazılanlar korunur, en üst tabaka olan selüloit tabaka ise bomboş bir şekilde yazıma hazır durmaktadır. Zihnimiz de buna benzer şekilde algısal bilinç, algıları kaydederken, bellek sistemi ise algılarımızın korunup saklandığı alanı karşılamaktadır (Draaisma, 2014, s. 25-26). Freud'un altını çizdiği bir diğer önemli nokta ise rüyadır. Freud, insanların uyanırken gerçekleştiremeyecekleri eylemleri rüya görerek gerçekleştirebildiklerini söylemiştir. Çünkü rüyalar, bizim baskılanmamış anlatı yerlerimizdir. Bu rüyalar, anıların canlı kalmasını sağlayacak şekilde anlatıldığı zaman terapik bir anlatı haline dönüşür. Bu

bakımdan anlatı ile gerçekleşen yeniden inşa süreci, kişiyi hatırlamaya götürür ve rüya böylelikle nesnel bir nitelik kazanır (Sennett, 2017, s. 13).

Freud'un kuramının temeli olan bilinç ve bilinçdışı ayırımına Carl Gustave Jung, şerh düşerek bilinçdışı alanın bireysel değil kolektif olduğunu vurgular. Ona göre kolektif bilinçaltı, kişi tarafından deneyimlenmeyen ve geçmiş zamandan oluşan arkaik imgelerden oluşmaktadır. Ona göre canlı ve cansız tüm varlıkların yarattığı bu kolektif bilinçaltından bağımsız düşünmenin söz konusu olamayacağını, nesilden nesile aktarılabildiğini vurgular (Serter, 2022, s. 428-430).

Henri Bergson, belleği bireysel geçmiş ve zaman ekseninde ele almıştır. *Madde ve Bellek* adlı yapıtında Bergson, iki çeşit bellekten söz eder. Bunlardan ilki gündelik yaşantılarımızı kategorize ederek geçmişin raflarına yerleştiren bellektir. Kaydedici ve depolayıcı işlevi gören bu bellek, geçmişe doğru yapılan iradi bir yolculukta bize rehberlik eder. Alışkanlıklar veya bedensel pratikler anlamına gelen bu ikinci tür bellek ise geçmişten faydalanarak şimdiyi ve geleceği tasarımılamada etkin olur (2007, s. 61-62). Bergson'a göre geçmiş, şimdinin içinde yaşamaktadır ve beden geçmişle gelecek arasında hareket eden sınırdır. Bergson, bellek yaklaşımında "zaman" yerine "süre" kavramını kullanır. Süre, geçmişle geleceği birbirine bağlayan öznel bir zamanı ifade etmektedir. Geçmiş şimdide var olmasaydı, süre de olmayacaktı ve dolayısıyla sadece *anlar* var olacaktı. Süreyi hayata geçirmesi bakımından bellek, insanın bilinçli olmasını sağlayan önemli bir unsur olarak yer almaktadır. Sonuçta Bergson, belleği ve dolayısıyla zamanı bireyin iç deneyimi olarak görmektedir (İlhan, 2018, s. 41-42).

Maurice Halbwachs, Aristoteles ve Durkheim'in görüşlerinden etkilenerek belleği toplumsala taşınması yönüyle yaptığı çalışmalarla modern bellek çalışmacılarının başında yer almaktadır. İnsanın siyasal/toplumsal olması hasebiyle ait olunan sınıf ya da topluluk, bireyi ve dolayısıyla belleği de bu doğrultuda şekillendirebilmektedir. Tarihle sosyolojiyi iç içe geçiren Halbwachs, *toplumsal bellek* olarak adlandırdığı bellek yaklaşımını gelenek ve dayanışma kavramları üzerinden inşa etmiştir (Çağla, 2007, s. 229). İnsanın toplumsala taşınma çalışmaları aslında Emile Durkheim ile başlamıştır. Durkheim, toplulukların başlarına gelen travmatik olayları birbirleriyle paylaşmaları halinde birbirlerine yakınlaşabileceklerini, dayanışma hissini ortaya çıkarabileceğini söylemiştir. Bu durum, toplumsal belleğin aynı zamanda bir toplumsal güç olduğunu da kanıtlamaktadır (Sennett, 2017, s. 11). Halbwachs, bireyin siyasal - toplumsala taşınmasını *sosyal çerçeve* kavramıyla açıklamaktadır. Ona göre bireyi ait olduğu

toplum belirler, en kişisel anılar bile aslında toplumsal nitelik kazanmaktadır. Halbwachs'ın hatırlamada sosyal çerçeve anlayışı, E. Goffman'ın gündelik yaşamımızın sosyal koşullar tarafından belirlendiğine dair *çerçeve analizi* ile benzerdir. Toplumsal bellek kuramının öncüsü Halbwachs'ın eserlerinde insanın ve dolayısıyla belleğin toplumsal koşullara bağlı olarak nasıl şekillendiği açıklanmaktadır (Assmann, 2015, s. 44). Halbwachs'a göre bireyin hatırlama veya unutma eylemleri toplumsal, algılama eylemi ise bireyseldir. Belleğin toplumsallığı tespitini toplumsal grupların bellek aracılığıyla kimliklerini inşa etmesiyle açıklar. Böylelikle belleğin bir başka özelliği olan yeniden inşanın da altı çizilir (Karaarslan, 2017, s. 33).

Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri (2016) kitabında Halbwachs, rüyalar, dil, geçmişin yeniden inşası, anıların konumlandırılması, ailenin ve dinin toplumsal belleği, toplumsal sınıflar ve gelenekleri başlıkları etrafında bireyin belleğini kuşatan toplumsal öğelere yer vermiştir. Psikoloji, felsefe, biyoloji, antropoloji gibi alanlardan da yararlanarak bireyin toplumsallığını farklı açılardan açıklamaya çalışmıştır. *Kolektif Hafıza* (2017) yapıtında ise toplumsal belleği, tarih, zaman ve uzamla ilişkileri bağlamında ele almıştır. Bireysel bellek ile toplumsal bellek arasındaki farklara ve benzerliklere değinen Halbwachs, evrensel belleğin olmadığını, çoklu toplumsal belleklerin var olduğunu söyler. Bu bakımdan zaman ve mekânda sınırlandırılmış grup tarafından belirlenen bellek, statik değil yeniden inşaya bağlı olarak dinamik bir süreç niteliğindedir.

Her ki kitapta da Halbwachs toplumsal belleğin gelişigüzel değil sistematik bir işleyişle var olduğunu; her ne kadar toplumsal belleğin hatırlayan öznesi birey olsa da Bergson'un öznelci bireysel bellek anlayışına karşı çıkmıştır. Çünkü toplumsal grupların çevrelediği bireyin hatırladıklarıyla unuttukları bireysel kapsamda değildir. Bu ayrımın altını çizmesi yönüyle Halbwachs Olick'e göre (2014, s. 181) on dokuzuncu yüzyıl kuramcısıdır. Her iki düzeyden birini seçme zorunluluğu ona göre dönemin bakış açısının sonucu olarak karşımızda yer almaktadır.

Toplumsal bellek kuramına katkıda bulunan Paul Connerton, Halbwachs'ın yaklaşımında toplumsal belleğin aktarımına dair vurguların olmadığını olduğunu dile getirir. Belleği kişisel bellek, bilişsel bellek ve alışkanlıklar belleği olarak üç kısımda inceleyen Connerton, *Toplumsal Bellek Nasıl Anımsar?* (1999) adlı yapıtında toplumsal belleğe dair bir girizgahın ardından anma törenleri ve bedensel pratikler başlıklarıyla tezini savunur. Kişisel bellek, bireyin hatırladığı kendi geçmişi iken bilişsel bellek,

öğrenilerek kazanılmış deneyimlerin yer aldığı bellektir. Connerton'a göre geçmiş, alışkanlık halini alan beden ve belleğin törensel tekrarlama ve canlandırma gibi ritüel araçlarıyla aktararak toplumsal belleğe dönüşebilmektedir. Anma törenleri ve bedensel pratikler anlamına gelen alışkanlık belleği ile geçmiş böylelikle toplumsallaşarak kuşaktan kuşağa aktarılabilir.

Avishai Margalit, *The Ethics of Memory* kitabında toplumsal belleği tariflerken hatırlama biçimlerine vurgu yapar. Bu noktada iki tür hatırlama biçiminden dolayısıyla iki tür bellekten söz eder: Ortak bellek ve paylaşılan bellek. Ortak bellek, kişilerin tek başlarına deneyimledikleri belli bir olayı anımsayan insanların oluşturduğu bir bellektir ve bundan dolayı da birleştirici bir niteliği vardır. Paylaşılan bellek ise belli bir anımsayanlarca o anda kişisel deneyimlerinden yola çıkarak gerçekleştirdikleri hatırlama biçimidir. Ortak bellek ve paylaşılan belleği bir örnek üzerinden açıklamak gerekirse toplumun çoğunluğunca anımsanan belli bir olayı anımsama biçimi ortak bellek iken; bu olayın yaşandığı sırada kişilerin kendi deneyimlerini de ekleyerek anlattıkları hatırlama biçimi ise paylaşılan bellektir (2002'den aktaran Sönmez, 2012, s. 15).

Bellekle ilgili buraya kadar yapılmış yaklaşımlar, bireysel ve toplumsal bellek olarak sınıflandırılmaktadır. Özetle bireysel bellek anlayışı bireyden yola çıkarak; toplumsal bellek anlayışı ise topluluk içinde oluşmuş belleğin yine o topluluk içinde bulunulması sonucunda hatırlama eyleminin gerçekleşebileceğini iddia etmektedir. Her iki yaklaşımın merkezinde hatırlayan özne yer almaktadır. Üçüncü tür bellek yaklaşımı kültürel bellek ise merkezine hatırlanan şeyi koymaktadır. Bireysel ve toplumsal bellekte, hatırlama öznelerinden kaynaklı olarak ömürleri kısadır ve genellikle öznelerinin hayatta kalmalarıyla sınırlıdır. Kültürel bellekte ise hatırlanan şey anlamında gelenek, daha uzun ömürlüdür. Gelenek, geçmişin kavranıp hatırlanarak geleceğe taşınması anlamına gelir ki bu hatırlama insanın, toplumların var oluşuna imkân sağlamaktadır (İlhan, 2018, s. 182-183). Paul Connerton'un *Toplumlar Nasıl Anımsar?* kitabının başlığındaki soru ve kitapta buna verdiği cevap aslında kültürel belleğe yol açmıştır denilebilir. Connerton, toplumsal belleğin aktarımının anma törenleri ve bedensel pratiklerle mümkün olmasının altını çizerken belleğin korunup saklanması gibi ifadelerin kültürel belleğin ana alanını oluşturmaktadır.

Jan Assmann, kuramlaştırdığı kültürel bellek yaklaşımında iki tür bellekten söz eder: Kültürel bellek ve iletişimsel bellek. İletişimsel bellek bireyin çağdaşlarıyla

paylaştığı yakın geçmişe dair hatıralardır. Dolayısıyla kuşağa ve gruba özgü olan bu bellek türü, zamanla oluşur ve zamanla yok olur. Taşıyıcısı öldüğü zaman da başka tür bir belleğe dönüşür (Assmann, 2015, s. 58). Kültürel bellek ise iletişimselin aksine kurumlaşmış bir bellek tekniği problemidir. Bu bakımdan geçmişte nirengi noktaları anlamında sembolik figürleri esas alır. Kültürel bellek için geçmişteki şeyin gerçekliğinden çok anılan tarihin gerçekliği önemlidir (Assmann, 2015, s. 60). Kültürel belleğe içkin gelenekler anmalar, törenler, bayramlar, şenlikler , ayinler ve kutlamalar gibi tekrarlar yoluyla nesilden nesle aktarılırlar (Susam, 2015, s. 26). Bunların yanında anıtlar, tarih ders kitapları, binalar, cadde ve meydan isimleri, sanat ve edebiyat yapıtları, bayraklar ve hatıra kitapları gibi araçların kültürel belleğin oluşumunda rol oynadıkları söylenebilir (Sancar M. , 2016, s. 46). Assmann, kültürel bellek yaklaşımında politik ve siyasi belirleme gücünden söz etmemesi yönüyle eleştirilmektedir. Salt kültür odaklı olarak iletişimsel ve kültürel belleğin oluşumundan bahsetmek söz konusu yaklaşımın antropolojik bağlamda önemini engellemese de günümüzün toplumsal belleğini bütünlüklü kuşattığı söylenememektedir (Karaarslan, 2019, s. 41).

Michael Foucault, belleği sosyo-politik bağlamda ve inşa edilen bir söylem olarak ele alır. Belleği *popüler bellek* ve *karşı bellek* olarak ikiye ayıran Foucault, bu yorumunu kendi “iktidar her yeredir, direniş de! (2016, s. 21)” sözüne istinaden kuramını oluşturur. Buna göre iktidarın, kendi kültürünü dayattığı yukarıdan aşağıya baskın söylemin belleği popüler belleği; farklı grupların ve bireylerin mevcut bilgiyi etkilemeye çalıştıkları ve geçmişin marjinal söylemlerinin tanınması için mücadele ettikleri süreci temsil eden tersine çevrilmiş ‘aşağıdan yukarıya’ perspektifi ise karşı belleği karşılamaktadır. Dolayısıyla, karşı-hafıza bir demokratikleşme ve çoğullaşma eylemidir. Foucault için, karşı kültür ve ana akım birbirini dışlamaz, aksine bir kategoriler ikilemidir. Ana akım kültür kendini sürdürebilirken, karşı-kültür ancak ana akımın olumsuzlanması sonucunda var olabilir. Foucault için hatırlama, mevcut iktidar ilişkilerini etkilemeyi amaçladığı için politik bir eylemdir (Radzobe, 2019, s. 94).

Assmann (2015, s. 17-18), 1980’lerden itibaren “bellek ve hatırlama furysı” olarak nitelediği süreçle bağlantılı olarak alana dair araştırmalar, anlatılar, sözlü tarih, yeni tarih yazımı gibi etkinliklerde bir artış yaşanmasına sebep olan üç nedeni sıralar: Dijital kitle iletişim araçlarıyla sağlanan yapay bellek, buna bağlı olarak bugünün kültürünü geçmişin ardıl kültürü olarak görülmesi ve büyük felaketlere tanık olan

insanların aramızdan yavaş yavaş ayrılmalarıdır. İlhan, bellek furçasının nüveleri anlamında farklı bir yere dikkati çeker. Sömürge ülkelerindeki postkolonyal edebiyat, milli kurtuluş edebiyatı, modernleşme edebiyatı, sözlü tarih çalışmaları, otobiyografi edebiyatı gibi çalışmaların arkasında bellek mefhumunun yattığını söyler (2018, s. 11).

Bellek yaklaşımlarının tarihsel gelişimine bakıldığında her düşünürün kendi dünya görüşünden yola çıkarak bellek anlayışını ortaya koyduğu görülmektedir. Belleğin, disiplinler arası olma özelliği düşünüldüğünde bu durumun bu şekilde seyretmesi olağandır. Toplumsal belleğe dair olarak da zamanın git gide daha hızlanıp akışkan hal alması, geçmiş yüzyılda toplumların geçirdiği olağanüstü yıkımların etkisinin sürmesi ve anti-demokratik yönetim anlayışlarının küresel çapta hâlâ egemen olması sebebiyle toplumsal bellek çalışmalarının daha da devam edeceği öngörülebilmektedir.

2.1.3. Toplumsal bellek ve hatırlama figürleri

Çok değinilen ve tartışılan *toplumsal bellek* kavramının herkes tarafından kabul edilen bir tanımı olmayıp tartışan kişilerin sayısı kadar tanımı olduğu söylenebilmektedir (Boyer ve Wertsch, 2015, s. 150). Halbwachs'ın toplumsal çerçeve içinde hatırlama ediminin gerçekleşebilmesi için bir kişi, yer ve olayın olması gerektiği düşüncesinden hareketle Assmann (2015, s. 46-49) *hatırlama figürleri* fikrini ortaya atar. Buna göre hatırlamanın gerçekleşebilmesi için *zamana-mekâna bağlılık, gruba bağlılık ve tarihin yeniden kurulması* öğelerinin gerçekleşmesi gerekir. Zamana ve mekâna bağlılık, olayın gerçekleşmesi için zorunlu olan zaman ve mekâna işaret etmektedir. Hatırlanan her durum mutlaka bir zaman ve mekân dahilinde gerçekleşir. Gruba bağlılık ise bireyin ait olduğu grupla ilişkili olarak sahip olduğu toplumsal kimliğe uygun davranmasıdır. Toplumsal bellek, grup tarafından oluşturulur ve aktarılır. Bundan dolayı toplumsal çerçeve ile belirlenen bireyin düşünceleri ve hatıraları belli değerler, kurallar dahilinde yapılandırılır. Tarihin yeniden kurulması ise belleğin inşası anlamına gelmektedir. Geçmiş, hiçbir zaman statik değildir ve onu olduğu haliyle korumak imkansızdır. Dolayısıyla bellek, sürekli olarak inşa edilen bir eylemdir.

Kavrama bellek işleyişi açısından bakıldığında deneyimlerin kaydedilmesi, depolanması ve gerektiğinde geri çağırılması işlemini gerçekleştiren birey olduğunu unutmamak gerekmektedir. “Bilişsel eylemler olan bilinç ve bellek sadece hareket eden, farkında olan ve hatırlayan bir birey tarafından gerçekleştirilir. Bir ulus nasıl yemek

ziyemez, dans edemezse aynı şekilde konuşamaz ve hatırlayamaz da. Bu bakımdan hatırlamak kesinlikle ve tamamen kişiseldir” (Funkenstein, 1989, s. 6). Algılama ve hatırlama işlemini her ne kadar birey gerçekleştirse de belleğe kaydedilenleri ve geri çağırma işlemini bireyin içinde bulunduğu sosyal ortamın belirlediği görüşü yaygındır. Öyle ki Schudson (2007, s. 179) bireysel belleğin olmadığı, belleğin tamamıyla toplumsal olduğunu iddia etmiştir. Ona göre bellek bireye, kanunlarla, kurallarla ve kayıtlar olarak kurumlara yerleştirilmiştir. Bu kurumsallaşmanın haricinde bir bireyden ve belleğinden söz etmek güçtür.

Belleğin birey için ihtiyaç (travmatik anılarda zorunluluk!) haline gelmesini toplumlar için de söyleyebilmek mümkündür. Bireyin olduğu gibi toplulukların da kendi deneyimlerini, bilgilerini depoladığı ve gerektiği zaman geri çağırdıkları bellekleri vardır. Toplumsal bellekle ilgili kuramsal ve pratik bir çıkarımda bulunulduğunda toplumsal belleği ortak bir tutum, davranış ve psikolojiye sahip olmamıza olanak tanıyan; duygu düşünce ve değerlerin sağladığı verilerle meydana gelmiş bilişsel evren olarak tanımlamak mümkündür. Bu bilişsel evren, politik müdahalelerin de etkisiyle oluşabilmektedir (Karaarslan, 2017, s. 31).

İki önemli yapıtıyla belleği toplumsal alana taşıyan Halbwachs’tan bu yana özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra sözlü tarih ve bellek üzerinde yoğunlaşan bilimsel çalışmaların sosyal bilimciler tarafından ilgiyle karşılanmasının sebebi geçtiğimiz yüzyılda yaşanan siyasal ve politik olaylardır. Assmann’ın, “soykırımdan sağ kalan tanıkların ölmesi” miladına Karaarslan şerh koyarak “söz konusu büyük insanlık suçlarının İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra da devam ettiğini” belirtir. Günümüzde başta Orta Doğu olmak üzere dünyanın pek çok yerinde insanlık suçu işlenmeye devam etmektedir. Yahudi toplumunun yaşadığı travmatik deneyimler, halkı kendi toplumsal belleğine daha çok sahip çıkmasını sağlamıştır. Benzer travmatik deneyimlere sahip diğer toplumlar, sadece yıl dönümlerinde hatırlanmaktadır. Bir başka açıdan ise toplumsal belleğe bu ilginin, zamanın olanca hızıyla aktığı, teknolojinin yaşamımızı sardığı, büyük insanlık dramlarının normalleştiği dünyamızda bireyin anlam verme adına tutunduğu belleğin kaybedilmesidir. Bir anlamda topluluklar, kendi belleklerine tutunarak yaşam mücadelesi vermeye çalışmaktadırlar (2019, s. 17-19). Toplumların kimlik ve akışkanlık bağlamında geçirdiği dönüşümlerle toplumsal bellek, daha çok tartışılmaya ve gündem olmaya devam etmektedir. Toplumsal belleği daha iyi

anlayabilmek adına Assmann'ın kategorize ettiği başlıklar altında toplumsal belleğin işleyiş dinamiklerine bakmak gerekmektedir.

2.1.3.1. Zamana ve mekâna bağlılık

Birey ve grup herhangi bir şeyi zaman ve mekânla birlikte hatırlamaktadır. Gerek bireyin tek başına yaşamış olduğu bir olay olsun gerekse de ait olduğu bir grup içinde deneyimlediği bir şey olsun zamana ve mekâna sabitlenmiş hatıralar anımsanırsa canlanır, anımsanmazsa bireyin aitliğinden çıkmış olmaktadır. Birey açısından anımsanmayan anılar, başkaları tarafından anımsansa bile yaşanmamış sayılabilmektedir. Assmann (2015, s. 46-47) hatırlama figürlerinin belli bir zamanda ve mekânda güncelleştirmeye gereksinim duyduğunu yani somut bir zamana ve mekâna dayandığını açıklamaktadır. Bayramlar örneği üzerinden Assmann, hangi amaçla kutlanırlarsa kutlansınlar bayramların birlikte deneyimlenmiş bir zamanı ifade ettiğini söylemektedir. Hatıralar ev, köy, kent, ülke gibi çerçeve anlamında olabildiği gibi kullanılan araçlar, aksesuarlar gibi öğeler olarak da cisimleşebilir. Mekân aynı zamanda grupların kendi kimliklerini sağlamlaştırma adına da gereksinim duyulan önemli bir unsurdur.

Bellek ve zaman bağlamında bireysel ve toplumsal belleğin merkezinde *geçmiş zaman* konusu yer almaktadır. Bellek kuramları tarihine bakıldığında geçmiş zamana iki farklı şekilde yaklaşmıştır. Birinci yaklaşıma göre geçmiş fikri, gerçekleşip biten anlamında ancak şimdiki zamanda o geçmişten sağlanan imgelerle oluşan bir birikimdir. Dolayısıyla bu imgeye geçmişteki bir zaman anı refakat eder. Kişi, bu anıları şimdiki zamanda hatırlar ve hatırladığı anının geçmiş zamanla alakalı olduğunu bilir. İkinci yaklaşım ise geçmiş zamanın şimdiki zamanın bir parçası olduğu, ona karıştığı düşüncesidir. Dolayısıyla bu yaklaşımı savunanlara göre geçmiş yoktur, şimdinin farklı biçimleri vardır. Geçmiş zamanı merkeze alıp hatırlama edimini onun üzerine kurmak bireysel belleğin kabul edilmesini sağlamıştır. Bu anlamda bireye ait imgelerin hatırlanma edimi öznel bir nitelik taşımaktadır. Zamanın bireysellikten çıkarılıp toplumsala dönüştürülmesi için mekânın varlığı şarttır (İlhan, 2018, s. 47-48). Bireysel ve toplumsal bellek yaklaşımlarının çıkış noktası zaman olsa da yollarının ayrıldığı yeri mekân olarak tariflemek mümkündür. Çünkü ister geçmiş zamanda olsun, isterse şimdiki zamanda olsun geçmişin algılanabilmesi mekân aracılığıyla sağlanmaktadır.

Bergson'un süre kavramıyla açıkladığı zamanın öznelliği fikrine ilk temel eleştirisi toplumsal bellek fikrinin öncüsü Halbwachs tarafından yöneltilmiştir. Halbwachs, *kolektif zaman* olarak kavramsallaştırdığı düşünceye göre zaman mekândan soyutlanamaz çünkü zaman, mekânla birlikte kolektif olarak var olabilmektedir (Çağla, 2007, s. 228). Kendine özgü zaman ve mekân konumlanışlarından ötürü her grubun kendine göre zamanı vardır ve bu niteliklerini bütün topluluklara zorla kabul ettirmesi imkân dahilinde değildir. Zamanın geleneksel anlamda bölünmesi biçimi doğanın işleyişiyle paraleldir. Çünkü gelenekçi toplumlarda zaman düzenlemesini yapan kişiler, doğa olaylarını, güneş hareketlerini takip edenlerdir. Dolayısıyla toplulukların yaşam biçimi, doğayla uyum göstermektedir. Her topluluk kendi coğrafi yapısı içerisinde zaman anlayışını kurguladığından her topluluğun takvimi farklılık gösterir (Halbwachs, 2007, s. 59-60). Halbwachs'ın zaman anlayışına bakıldığında mekânı toplumsallıkla yan yana tutan bir kavrayışı olduğu görülmektedir. Ona göre mekân, hatırlamanın maddi kısmını; zaman ise hatırlama ediminin belirli aralıklarla şimdiye taşınmasını ifade etmektedir. Buna göre belli grup içindeki birey, pek çok anıyı sıklıkla hatırlayabiliyorken, gruptan uzaklaştığında unutabilmektedir. Özaloğlu'na göre (2017, s. 14) Halbwachs'ın bu yaklaşımında mekân, aynılık ve birden fazlalıkla ilişkilidir ve zaman ancak mekân dahilinde ölçülebilirdir. Bir diğer ifadeyle buna örnek verilebilirak sayılabilir şeyler aynı anda ve birlikte var olmalı ama çoğunluğu meydana getirmeleri için birbirlerinden farklılaşmaları gerekmektedir.

Modern öncesi toplumlarda insanlar doğanın işleyişine benzer şekilde yaşamaya çalışmışlardır. Güneş doğduğunda insanlar uyanmış, battığında uyumuşlardır. Kendi gündelik yaşamlarını yine doğaya uygun olarak idame ettirmişlerdir. Sözelimi hasat zamanını borcun ödenme tarihi olarak belirlemişlerdir. Kırığı düştüğünde, nehir taşıdığına, çekirgeler çıktığında gibi eylem nitelendirmeleri zamanın doğayla birlikte algılandığının göstergesidir. Moderniteyle birlikte zamanın doğa ile olan ilişkisi kesilmiştir. Artık zaman ve mekân iki ayrı form olarak ortaya çıkmışlardır. Zaman, mekândan git gide uzaklaşıp soyutlaşarak sayısal bir duruma dönüşmüştür. Modern öncesi insanın işe gidiş işten dönüş saati güneşe göre belirlenirken, modern dönemde işçi, saatin gösterdiği rakamlar doğrultusunda işe gidip işten dönmektedir. Dolayısıyla geleneksel toplumların zaman anlayışı daha esnek iken, modern toplumun zaman anlayışı katı ve kesindir. Bu bakımdan doğaya bağlı olarak yaşayan insan moderniteyle birlikte rakamlara, sayılara bağlı bir insana dönüşmüştür. Öyle ki sayılara sıkıştırılan

zaman, modern insanın gündelik yaşamının başat ögesi olmuştur (Karaarslan, 2019, s. 112-113).

Karaarslan modernite öncesi ve sonrası zaman anlayışındaki farklılığı belirttikten sonra bu durumun belleğe olan etkisini ortaya koyar. Moderniteyle birlikte değişen zaman anlayışı bellekle olan ilişkiyi de etkilemiştir. Modern zamanın sayılara hız etmesiyle birlikte sıkıştırılması sonucu bireyin yaşamını algılamak için bir zamanı kalmamış, bölümlere ayrılmış zamandan dolayı da yaşamı da parçalı olarak algılamaya başlamıştır. Bundan dolayı birey, hatırlayamama veya unutmayla karşı karşıya kalmıştır. Modern zamanın peşinden sürüklenen bireyin imdadına teknoloji yetişir ve onun yerine hatırlayacak araçlar geliştirilir. Bu durum da insanın yaşadığı bellek sorununu kanıtlamaktadır (2019, s. 117-118).

Pierre Nora ve Paul Connerton, unutma ve hatırlamayı alışkanlık belleği üzerinden değerlendirerek belleği, mekânla olan ilişkisi bağlamında ele almışlardır. Connerton, *Modernite Nasıl Unutturur?* (2012) kitabında modern dönemin zaman yapısını oluşturan tüketim, kariyer yapıları, bilgi üretimleri ve modern mekân üretimlerinin zamansallıkları unsurlarıyla bellek sonrası yani unutkan bir kültürde yaşadığımızı söyler. Bireyin maruz kaldığı uyaranların aşırılışması ve hızlı üretim-tüketim sonucu bellek artık kaydetme ve hatırlama sorunu yaşamaktadır. Aşırı hatırlama kaygısı aslında bellek yitiminin göstergesidir. Connerton'a göre modern zaman, emek sürecinde, tüketim sürecinde, kariyer yapılarında zaman ile enformasyon ve medya üretimi süreci olmak üzere dört ayrı sınıflandırmada sistematik ve kültürel bir unutkanlık biçimi yaratmaktadır. Bu zamansallıklar ancak kendilerine has mekânsal biçimleri ile iyi kavranabilmekte, bir araya gelmeleriyle sistematik ve kültürel bir unutkanlık kültürü yaratılabilmektedir.

Yeniden inşa anlamında hatırlama zamanının önemli bir belirleyiciliği vardır. Üzgün olduğumuz bir zamanda geçmişten üzücü olayları çağırıp yorumlarken, mutlu hallerimizde geçmişten mutlu anları çağırıp yoğurabilmekteyiz. Her iki durumda da anı, o anki ruh haliyle etkileşerek ve aslından koparak şimdiye taşınmaktadır (Göle, 2007, s. 25). Geçmişin yeniden tanımlanmasında o anın koşullarının etkisi kimi zaman geçmişle ters düşebilmektedir. Bir olaya dair geçmişte hissettiğimiz duygular şimdiki duyguların aksi yönde olabilmektedir. Bir zamanlar bizi mutlu eden olayların şimdiki zamanda hatırlandığında mutsuzluk; bizi üzen olayları ise şimdiki zamanda mutlu bir şekilde hatırlayabilmekteyiz (Boyer ve Wertsch, 2015, s. 260-261). İster bireysel bellek olsun

ister toplumsal bellek olsun hatırlamanın bu yönü belleğe kaydedilmiş verilerin aynı şekilde saklanamayacağını ifade etmektedir. Geçmişle olan ilişkimizi düzenleyen hatırlama biçimleri şimdiki zamanda kimliğimizi inşa etmektedir.

Pierre Nora ise *Hafıza Mekânları* (2006) kitabında insanın belleğinin artık olmadığını gösteren bellek mekânlarına vurgu yapar. Ona göre mekânların kendilerinin bir belleği olmadığı gerçeği göz önüne alındığında bellek mekânları, insana unuttuğu için hatırlatan birer varlıktır. Daha açık bir ifadeyle bellek olmadığı için bellek mekânları vardır. Modern dünyada arşivcilik, kaydetme pratiğiyle şekillenen bellek mekânları, geçmiş aktarıcısının olmadığı yerlerdir. Somut olabileceği gibi soyut da olabilen müzeler, anıtlar, yıldönümleri, mezarlıklar, bayramlar, anlaşımlar, koleksiyonlar gibi mekânlar bellek mekânlarıdır. Toplumsal belleğin mahzeni bellek mekânları, belleğin yerini sembollerin almasıyla modern dönemin bellek sorununun göstergesi durumuna gelmiştir.

Hâkim iktidarlar tarafından oluşturulan belirli bellek mekânları dışında gizlice oluşturulmuş bellek mekânlarından ve araçlarından söz edilebilir. Simgeler, bayraklar, semboller gibi kimlik yapıcı unsurlar dışında anıtlar, heykeller, anıt parklar, meydanlar açık hatırlatıcı unsurlar olarak sayılabilir. Resmi dairelerin tasarımı, üniformalar gibi unsurlar ise gizil hatırlatıcılar olarak sayılabilir. Müzelerin bellek mekânı anlamında başka bir konumlandırması mevcuttur. Modern kent mekânı olarak müzeler, geçmişten seçerek ve geçmişi kurgulayarak oluşturulmuş ama aynı zamanda tarihi o alana hapseden mekânsal bir kurguya sahiptir. Eskiye kontrol altına alan müzeler, bizi eskiye karşı yabancılaştırarak şimdiye ait olduğumuzu hatırlatır (Karaarslan, 2019, s. 135-136). Bunlar dışında toplumsal ve kültürel belleğin oluşturulması ve aktarılmasında önemli işlev gören bir başka gösterge ise bellek mekânlarının adlarıdır. Sokak, meydan, anıt, cadde gibi toplumun sık sık temas ettiği yerlerin adının bilinmesi, öğrenilmesi, hatırlanması ve aktarılması toplumsal bellek açısından önem teşkil etmektedir. Adlar, unutmaya karşı anımsatıcı görevi görerek belleğin önemli bir parçası olur (Alver, 2017, s. 271-272). Bir başka açıdan Boyer ve Wertsch (2015, s. 324) bellek mekânlarının sadece travmatik anıya sahip insanlar için değil olaydan sonra doğacak olanlar için de kaynak teşkil ettiğini söylemektedirler. Böylelikle bellek mekânları başkalarının hatıralarının yad edildiği yerlere dönüşür.

Toplumsal belleğin esas yapıları ölü anmalarında görünür hale gelir. Modernite öncesinde Batı’da anma törenleri Hristiyanlık inancı gereği bu dünyadan öte dünyaya

geçiş anlamını taşıdığı için bu dünyadaki dinsel hiyerarşilerin hegemonyasında kutlama niteliğinde gerçekleştirilirdi. Modernite sonrasında değişen toplum yapısıyla beraber anma törenleri sekülerleşmiş ve pratikleşmiştir (Traverso, 2019, s. 13-14). Anma törenleri ve anıtların dayanak noktası olan ölüm, bireylerin deneyimlediği bir olgu olmasa da toplumsal bellekte önemli bir yer tutmaktadır. Bu durum, ölümün insanı ait olduğu topluluktan ve topluluklar dünyasından koparıp almasıyla da ilgili olarak düşünülebilir. Ölümün sadece ölen tarafından anlaşılabilen bir konu olması ve bundan dolayı da geride kalanlar tarafından anlaşılamaması da toplumsal bellekte kurucu bir unsur olarak yer alabildiği söylenebilir. Yine sonuç olarak ölüm insanın toplumsal tarihinde anıtlar ve merasimler temsilleriyle grubun belleğini ve böylelikle kimliğini sağlamlaştıran işlevsel bir öge konumu olarak görüldüğü ileri sürülebilir.

İnsan etkinlikleri zaman ve mekân etmenleri etrafında gerçekleşmekte, anlam bulmaktadır. Aynı zamanda belleğin ana bileşenlerinden zaman ve bellek, öyküleme, hatırlama, anma gibi insani etkinliklerin bu sınırlar etrafında gerçekleştirilmesine zemin hazırlamaktadır. Mekân ise insanı kayıtlayıp donatan ya da zorlayan; insanın zihinsel dünyasını besleyen ya da engelleyen bir etmendir. İnsanın yürüyüşünün alanı ve şahididir. İnsanlık tarihi her zaman mekân üretmiş, mekâna izini bırakmıştır. Aidiyetin de kendini gösterdiği mekân olgusu, kişinin gerek kendisinin gerekse de çevresinin ve toplumsal geçmişinin sahnesidir. Kişi, aidiyeti bu mekân sahnesiyle yaşamakta ve başkasına aktarabilmektedir. İnsan, yaşam canlılığı verdiği mekânı çok yönlü sahiplenip aidiyet kurar. Temsili bir nitelik olsa da kişi o mekâna defalarca gider, onu içselleştirir. Sadece bireyin değil toplulukların da aidiyet yeri olan mekânlar, kültürü yeniden üretir ve kimliği sağlamlaştırır. Mekân geçmişi bugüne taşıyarak kişileri geleceğe hazırlamada bellek ögesi anlamında işlev taşır (Alver, 2017, s. 269-270).

Bireyin mi şehrin, şehrin mi bireyin belleğini oluşturduğu tartışmalıdır. Ancak sürekli değişim içinde olan birey ve ona eşlik eden şehir, karşılıklı etkileşerek bellek oluşturucusu olurlar (Çetken, 2017, s. 92-93). Yaşam alanı olarak şehrin bireyle ilişkisi karşılıklı olsa da bellek mekânları ile birey ilişkisi aynı karşılıklı ilişki içinde olamamaktadır. Örneğin ulus devletlerin hâkim ideolojik anlayışlarını benimsetme amaçlı olarak gerçekleştirdiği anıt ve heykeller, bireye ya da gruplara yukarıdan dayatılan bir uygulamadır. Anıt ve heykeller, şehrin en merkezi yerlerinde ve resmi tarihe uygun olarak bellekten seçilen kişi ve olayların anlatı mekânlarıdır. Resmî törenlerin ve yıldönümlerinin de gerçekleştirdiği bu mekânlar anlatı işlevi gören yerler

olarak düzenlenmiştir. Susam’a göre (2015, s. 80) anıtların belleği kalıplaştırdığı eleştirileri yer almaktadır. Ayrıca bu mekânlar resmi tarihe göre inşa edildiklerinden farklı toplumlar için farklı anlamlar taşıyabilmektedir. Bundan dolayı her toplumun kendi bellek mekânlarının inşa sayıları bellek furyasına yol açabildiğinden tüm insanlığı ilgilendiren olaylara dair bellek mekânlarının tercih edilmesi kişilerin ve toplumların birbirlerini anlamalarına daha çok kapı aralayabilecektir.

İnsanın mekânı kendilemesi / kendi yeri görmesi, o yerin özel alana dönüşmesini ifade eder. Kimlik yerine dönen bu mahrem yerden zorunlu olarak uzaklaştırılmak, insanın kimliğine yapılan bir saldırı gibi duyumsanır. İnsanın kendi yeri, evi gibi düşünüp hissettiği alandır (Bilgin, 2013, s. 134). Kimlik yerine dönen ev, mekânsal özellikleri, aile üyeleri ve eşyalarıyla beraber bir bellek yeridir aynı zamanda. Ev içinde büyüklerin anlattığı anlatılar, gündelik yaşam pratikleri, aile içi ilişkiler gibi pek çok unsur bireyin belleğinin oluşmasını sağlar. Ev içinde kullanılan eşyalar, insanı zamana, kimliğe ve başka insanlara bağlayarak bellek aracı ve bellek mekânı olarak işlev görürler. Dünyayla olan ilişkide doğal uzantı olan eşyalar bir yerden başka bir yere taşınıldığında yanımızda götürmek istediğimiz ya da istemediğimiz önemli araçlardır. Bu eşyalar sayesinde geçmişle ilişki kurar, kendi konumumuzu hatırlar ve yenileriz (Bilgin, 2013, s. 101-102).

Mekânın toplumsal bellek açısından üstlendiği işlev, grubu ve grupları oluşturan politik ve ideolojik güçler tarafından da göz ardı edilmemiştir. Mekânın bellek oluşturma gücü, siyasallaşmasına da açık hale gelmektedir. Böylelikle Bilgin’in (2013, s. 132) altını çizdiği hızlı ritimle örülü, medyanın yarattığı yapay dünya ile kendine kimlik arayan bireyin mekânı sahiplenme girişimi de bundan etkilenecektir. Çevreyi kendileme/kendinin kılma olgusuna sahip birey, zihinsel ve duygusal bir yakınlık kurma isteğiyle mekânı sahiplenir, yüceltir. Mitleştirilen mekân ile gerçekteki mekân birbirine karışarak saflaştırılmış bir bağa döner.

Üretim ve tüketimin hızlanıp aşırılışmasıyla ilgili olarak Urry’e (1997) atıfla Karaarslan (2019, s. 130), mekânların da hızlı bir şekilde tüketildiğini aktarır. Turist bakışı kavramsallaştırmasıyla konuyu irdeleyen Urry, belleği simgeleyen mekânların hazmedilmesi için belli zaman isterken turistlerin belli mekânları hızlıca ve kısa süre içinde gezmesi gibi bellek mekânlarının bellekte yeterince kalıcı olamayacak kadar belleğe kaydedildiğini söylemektedir. Bunun sonucu olarak da hızlıca deneyimlenen mekânların unutulması söz konusudur. O yüzdendir ki gidilen yerleri derinlikli olarak

deneyimlemenin yerini o mekânların fotoğraflanmasına ve dolayısıyla da fotoğraf bir hatırlatma nesnesine dönüşmektedir. Gezilen mekânlar böylelikle tüketim nesnesine dönüşmekte ve çoğu zaman mekân, deneyimlenmekten ziyade fotoğraf makinesiyle kanıtlanan o anda orada bulunma etkinliğine dönüşmüştür.

Urry'nin savından yola çıkarak belleğin yerini tutan bellek mekânlarının, zamanın peşinden sürüklenen günümüz bireyi tarafından onun yerini tutan fotoğrafa dönüştüğü söylenebilir. Walter Benjamin'in *Sanat Eserinin Aurası* adlı makalesinde tartıştığı sorunla da ilgili olabilecek örnek olarak sanal müzelerden bahsedilebilir. Belleğin yerini alan bellek mekânı müzenin yerini web tabanlı sanal müze almaktadır. Günümüz insanının gerçeklikle kurduğu ilişki anlamında bu tartışmayı konumuz bellek ve mekân bağlamında Adorno'nun görüşüyle devam edilebilir. Adorno'nun meşhur ve tartışmalı "Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır" (2012, s. 179) sözü deneyim ile onu şimdiye taşıyan bellek arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Travmatik olayların deneyimlenmesinin istense de sonradan yeterince iyi anlaşılamayacağını altını çizen Adorno'nun bu sözü, bellek mekânlarıyla günümüze taşınan olayların hızlı veya uzaktan daha da anlaşılamayacağını göstermektedir.

Zamanın hızlandığı, parçalandığı ve mekândan koparıldığı; toplumların da küçülüp kimlik etrafında varlığını gösteren gruplara dönüştüğü göz önüne alındığında zaman ve mekân birlikteliğinin gittikçe bozulduğu söylenebilmektedir. Rasyonel aklın yüceltildiği anlayışla -geçtiğimiz yüzyılda savaşlar, göçler, soykırımlar vb. irrasyonel durumlarla sonuçlanan- modernite, doğadan gittikçe uzaklaşarak inşa edilmiştir. Günümüze kadar devam eden bu seyir, zamanın mekân bağlamından git gide uzaklaşıp akışkan bir hal aldığı; mekânın sabitlenerek o mekâna göre zamanın şekillendiğini söylemek mümkündür. Halbwachs'ın belleğin toplumsal çerçeveleri olarak nitelediği aile, din ve sınıfsal gruplar etrafında bireyin hatıraları zaman ve mekâna çakılı olarak belleğe yerleşir. Modernitenin ilerlemeye dayalı zaman anlayışıyla birlikte Halbwachs'ın toplumsallığa dayanan zaman anlayışından kısmen farklı bir alana kaydığı görülmektedir.

2.1.3.2. Gruba bağlılık

Topluluk, o grubu oluşturan üyelerin toplamı değildir; ortak çıkar, fikir sistemi ve uğraşla bütünleşen ve böylelikle değerler elde eden bir yapıdır. Genel olarak üyeleri tarafından biçimlendirilmiş olsa da üyelere kimlik kazandıran şey, grubun genel yapısıdır.

Bu grupta üyelerin sirkülasyonu, topluluğun yapısını değiştirmemektedir. Topluluğun en asıl özelliği budur ve grup düşünülürken üyelerinden yola çıkılarak değil bu unsur üzerinden hareketle grup üyeleri düşünülür (Halbwachs, 2007, s. 67). Halbwachs’a göre topluluk, üyelerin toplamından fazlasını oluşturur ve ona göre bireylerin belleğini kuşatan toplumsal çerçeveleri açıklamaktadır. Nitekim ona göre bireyin tek başına hatırlaması söz konusu değildir ve hatırladıklarının tümü toplumsal çerçeveler olan toplulukların etkisi altında gerçekleşmektedir. Böylelikle Halbwachs, hatırlamada önemli bir unsur olan toplulukların altını çizer ve Tunçel’in (2017, s. 21) ifadesiyle “her toplumda kurumlar ya da gruplar kadar toplumsal bellek bulunur”.

Zaman ve mekân, toplumsal belleğin yükünü sırtlayan grubun duygu ve değerleri bağlamında gerçekleşir. Bu anlamda toplumsal bellek yalnızca gerçek ve canlı bir gruba bağlantılıdır. Belirli usullerle aktarılan toplumsal belleğin önemli dayanağı somut kimlik anlamına gelen gruba bağlılıktır. Halbwachs, grup ile toplumsal bellek arasındaki ilişkiyi Orta Çağ dönemi feodal düzen üzerinden açıklar. Bu düzende yer alan ailenin konumu kendisi ve diğer ailelerin geçmişlerine bakılarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda ailenin saygı kazanması için toplumsal belleğe bakılması gerekmektedir. Bir sosyal grup, kendine özgünlük ve süreklilik noktasında geçmişini korur. Bu imge ile grup, başkalarına karşı kendi farklılığını ortaya koymuş olur. Böylelikle kimlik bilinci süreç içinde olgunlaşır (Assmann, 2015, s. 48).

Assmann, Halbwachs’ın fikirlerinden yola çıkarak anımsamanın zaman ve mekân aracılığıyla ve bir grup etrafında oluştuğunu söylemektedir. Dahası bu anımsama şekli ve süreci, grup içinde harmanlanarak bir kimlik bilincine doğru evirilmektedir. Olick (2014, s. 194), konuyu anımsamanın İngilizce terminolojik karşılığında yola çıkarak da açıklama getirir. Ona göre biz yalnızca grup üyeleri olarak anımsamayız; “Remembering” sözcüğünden de yola çıkarak aynı zamanda grupları ve üyeleri inşa ederiz. Yine bununla ilişkili olarak Boyer ve Wertsch (2015, s. 137), bireysel bellekte geçen geçmişin anımsanması ile geleceğin hayal edilmesi olgularının birbiriyle nasıl bağı varsa aynı bağı toplumsal bellek için de düşünülmesinin geçerli olduğunu söylemektedir.

Halbwachs zamana dair olarak topluluk sayısı kadar zaman anlayışının olduğunu ileri sürer (2007, s. 59). Buradan yola çıkarak her topluluğun kendi belleğinin olduğu da söylenebilir. Topluluklar dahilinde örgütlenmiş yaşama sahip bireyin bağlı olduğu topluluğun yapısı ve kimliği de farklılık arz edebilmektedir. Karaarslan (2019, s. 22), toplumsal belleğin sadece bir ulus devletin sınırları çerçevesinde olmadığını ve her grubun

ve alt grupların belleklerini kapsadığını söylemektedir. Örnek olarak Türkiye'nin bir bölgesinde yaşayanların belleği de herhangi bir şehrin mahallesinde yaşayan insanların belleği de toplumsal bellektir. Toplumsal bellek alt gruplar kadar uluslararası da bir niteliğe sahiptir. Herhangi bir dine mensup insanların belleği de Doğu-Batı toplumlarının belleği de keza toplumsal bellek olarak değerlendirilmektedir.

Toplumsal belleğin ideolojik ve siyasal alanla yakın temasına yönelik *olarak güçlü ve zayıf belleklerden* söz etmek olası görünmektedir. Traverso konuyla ilgili olarak azınlık toplumlarında yaygın bir aforizmayla yola çıkar. “Bir dil ile bir diyalekt arasındaki fark, dilin polis korumasında olması, ötekinin ise olmamasıdır”. Buna benzer olarak egemenlerin desteklediği resmi bellekler güçlü iken, gizli, yasak ya da öteki bellekler zayıftır. Belleğin güçlülüğü ve zayıflığı sabit değil değişkendir. Örneğin SSCB’de (Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği) komünist bellek güçlü durumdayken, SSCB dağıldıktan sonra zayıf duruma dönmüştür (2019, s. 60-61).

Halbwachs’ın teorisinde altı çizilen nokta toplumsal belleğin kimlikle olan yakın bağıdır. Halbwachs, toplumsal çerçeveler ekseninde ele aldığı bellek, ancak belli bir topluluk etrafında olan olaylar ve yine bu topluluk aracılığıyla hatırlanmasına dayanmaktadır. Bir başka önemli ifade de topluluk ekseninde oluşan belleğin gerektiğinde geçmişini yeniden tanımlamasıdır. İşte bu iki durum -gruba bağlılık ve tarihi yeniden kurmak- bizi kimlik kavramına götürmektedir. Kimliğin üretiminde bellek içeriklerinin düzenlenmesi söz konusudur. Hunt’a göre (2010, s. 106-107), bellek, tarihle ilintili olduğundan bellekten bahsedilemezse kimlikten de bahsedilemez. Çünkü kimliklerin oluşturulmasında kültürün tarihselliğinden ve anılarından yararlanılır. Buna örnek olarak da 1990’larda bir rock grubunun, belli bir tasarım ve düzen içinde albüm çıkarması verilebilir. Dinleyici o zamanlarda sıralamaya bağlı olarak oluşturulmuş ve çoğunlukla şarkıların sözlerinin, albümü yapanların ifadelerinin yer aldığı albümü belli bir bütünlük içinde dinlemiştir. Oysa günümüzde binlerce şarkının karışık çalındığı bir teknolojik aygıtta albüm kimliğini kaybeder. Buna benzer şekilde bireyler de toplumsal bellek aracılığıyla ait oldukları toplulukların desteği olmadan kimliğini kaybeder.

Licata, Klein ve Gely (2007)’e atıfla Bilgin, toplumsal belleğin toplumsal kimliğin oluşumunda nasıl bir rol oynadığını dört maddede açıklamaktadır (2013, s. 35):

* Kimlik tanımlama: Toplumsal bellek, topluluk üyelerine kim olduklarını ve nereden gelip nereye gittiklerini söyler.

* Kimlik yüceltme: Üyelerin saygınlık kazanmasının ve topluluğa aidiyetinin sağlanması amacıyla topluluğun geçmişindeki başarılar ön plana çıkarılırken etik dışı, olumsuz eylemler ve hatalar bastırılır. Böylelikle özsaygı korunup yükseltilmeye çalışılır.

* Topluluk eylemlerini meşrulaştırma: Topluluğun seçimlere dayalı eylemlerinin belli kural ve normlara göre oluşturulduğu bilinci aşılatılır.

* Topluluğun harekete geçirilmesi (kolektif mobilizasyon): Geçmiş, bir topluluğu harekete geçiren en önemli unsurlardandır.

Kimliğin geçmişin anımsanması ve geleceğin hayal edilmesi anlamında iki ayrı zaman dilimini kapsadığı söylene de Gürtaş buna şerh koyar ve asıl olarak geçmiş zamanın belirleyici olduğunu iddia eder. Çünkü ona göre kimlik, gereksindiği inşa malzemelerini geçmişte bulmaktadır. Geçmişin kimlik oluşumuna sunduğu bu engin zemin anımsamayı kaçınılmaz hale getirmektedir (2015, s. 312). Çetken (2017, s. 92) geçmiş ve kimlik ilişkisini birikimsellik üzerinden açıklar. Ona göre kimlik, insanın yaşadıklarının yine insanda birikmesiyle oluşan tortulardır. Biriken bu tortular insana ses ve renk verip o insanı başkasından ayırt etmeyi sağlar. Çetken'in kimliği tanımlamak üzere yaptığı *tortulardan* birisi de eşyalardır. Bellek – mekân ilişkisinde karşımıza çıkan eşyalar, aynı şekilde kimliğin oluşumunda da etkili olmaktadır. Sayre (1994'ten aktaran Bilgin, 2013, s. 101) doğal veya yapay afetlere maruz kalmış insanların eşyalarını kaybettikleri için önemli travmalar yaşadıklarını ifade etmiştir. Ona göre geçmişle bağ kurmamızı sağlayan eşyalar, kimlik hissimize derinlik kazandırmakta ve böylece bireysel veya toplumsal kimliğimizin oluşmasına katkıda bulunmaktadır.

Topluluk kimliğinin oluşumunda tutarlılık önem taşıdığından tutarlı bir geçmiş kurgusuna gereksinim duyulur. İnşa edilen ortak geçmiş, önemsenen olaylar ve bununla ilgili çelişkisiz yorumlar topluluk kimliğinin tutarlılığını ve bundan dolayı da topluluk olmayı kolay hale getirebilmektedir. Kimliğin inşası, geçmiş - şimdi - gelecek zamanları arasındaki tutarlılığa bağlı olarak oluşturulan bir anlatıdır. Anlatı olduğu için kimlik, seçme, ayıklama ve ekleme edimlerini şart koşar. Dolayısıyla yaşananları belli bir düzen içinde anlatmak öykü veya kurgu olarak nitelendirmek mümkündür. Tarihe gereksinim duyan bütün kimlikler, bu anlatı benzerliğiyle oluşturulur (Başaran İnce, 2010, s. 15,25).

İnsan gruplarının olduğu her yerde ve zamanda doğal olarak oluşan toplumsal bellek, geçmişin toplumsal temsilleri aracılığıyla kimliği inşa etmektedir. Bu kimi zaman törenler gibi ritüellerle kimi zaman da politikalar aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

Bellek içerikleri tarihselliğe sokularak bir bağlam içerisinde kimliğin anlam kazandırılması söz konusudur. İnsanlar, kendileri için anlamlı gelen anlatıları addederek tekrar eder. Anlatı içinde yer alması uygun görülmeyen olaylar, kişiler bir kenara atılır. Yani kimliğin oluşumu tesadüfi ve kendiliğinden meydana gelmez; bizatihi insanlar ve gruplar tarafından belli bir sistemle oluşturulur. Buradan yola çıkarak kimliğin toplumsal bellekten çokça faydalandığı sonucu çıksa da aynı şekilde toplumsal bellek de kimlikten faydalanır. Toplumsal bellek de günün ihtiyaçları çerçevesinde yeniden inşa edildiğinden var olan kimlikten de yararlanır. Böylelikle kimlik ve bellek birbirini etkileyerek toplumun sürekliliğine katkı sağlar.

19. yüzyıl güçlü gelecek hayalleri yaratırken, iki büyük savaşa sahip 20. yüzyıl, insanlığı alt üst etmiştir. İki büyük savaştan çıkan insanlık kimlik üzerinden kendini inşa etmeye başlamıştır. Günümüz dünya düzeninin kimlik politikaları ekseninde yaratılmasıyla eş zamanlı olarak bellek furyası ortaya çıkmıştır (Susam, 2015, s. 39). Kendine yeni kimlik edinme telaşındaki modern insan, ilk olarak belleğe başvurmaktadır. Günümüze kadar devam eden kimlik süreçleri farklı ve yeni alanlar üzerinden devam etmektedir. Bu süreç aynı zamanda belleğin ve kimliğin birbirine bu denli yakın olduğunu açıklıkla yansıtmaktadır. Toplumsal belleğe ya da toplumsal kimliğe yapılan müdahale aynı zamanda toplumu değiştirme adına yapılmaktadır. Şimdinin ihtiyaçları çerçevesinde şekillenen kimlik ve bellek, dolayısıyla toplumsal arenada önemli alanlar olarak karşımızda durmaktadır.

2.1.3.3. Tarihin yeniden kurulması

Toplumsal bellek, siyaset ve toplum bağlamında kritik bir işleve sahiptir. Vietnam Savaşı görüntülerinden sonra Amerika'da askerliğe desteğin azalması, yine Amerika'da Watergate skandalının sonradan oluşan skandallarda adını sık sık anımsatması, Yahudi soykırımının Almanya'nın dış politikasını baskı altına alması, Doğu Avrupa ve Latin Amerika'da diktatörlük sonrası kurulan rejimlerin yapılarını etkilemesi gibi geçmişten belli başlı örnekler toplumsal belleğin her ne kadar yaşadığımız dönemle ilişkili olsa da şu anda sürmekte olan siyasal ve toplumsal dönüşümlerin bir simgesi durumunda olduğunu kanıtlamaktadır (Olick, 2014, s. 176). Bu anlamda toplumsal bellek, dinamik bir yapıya sahip toplumların durmadan inşa ettikleri bir süreçtir ve devam etmektedir. Bağlı bulunduğu zamanın koşullarına göre değişim gösteren toplumlar, kendi gereksinimleri doğrultusunda bazı şeyleri hatırlamak, hatırlatmak, unutmak veya

unutturmak isteyebilmektedir. Bu bağlamda toplumların geçmişle ilişkiye girmesinde neyin, nasıl hatırlanacağı kadar neyin, nasıl unutulması gerektiği gibi sorular ve yanıtları toplumsal belleğin politik yönünün olduğunu göstermektedir.

Özaloğlu (2017, s. 13-14), Bergson'un kendiliğinden bellek ve inşa edilen bellek ayrımı fikrinden yola çıkarak birey – toplum etkileşimini açıklar. Kendiliğinden bellekte kişinin dahil olduğu toplumsal grupların etkinliği mevcutken inşa edilen bellekte ise kültürün etkinliği söz konusudur. Kendiliğinden bellekte toplumsal gruplara bağlı olarak yaşanan her şey bireyin belleğine kaydedilmektedir. İnşa edilen bellekte belirli bir fiziksel ortamda eğitim yoluyla edinilen kültür, kişinin kendini tanımlaması için gereksindiği bilince karşılık gelmektedir. Bu dışarıdan edinilen bilinç aracılığıyla kişi geçmişle ve şimdiyle bağ kurmaktadır. Dolayısıyla belli bir dönemi anlayabilmek, o dönemin ideoloji ve söylemlerini açığa çıkarmakla mümkün görünmektedir. Yine aynı şekilde dönemin bireysel veya toplumsal belleğine bakıldığında o dönemin ideolojik alanına dair açık veya örtük biçimde izler taşıdığı görülmektedir.

Büyük anlatıların gerçekleştiği yirminci yüzyılı Huyssen (1999, s. 39), felaketler ve umutlar çağı olarak görür. Ona göre bu umutlar, insanları kitlesel kırımlara, göçlere ve sömürülere alıştıran “saf ırk, sınıfsız toplum, huzurlu tüketici cenneti” diye nitelediği gelecekteki diktatörlüğü olağan bir duruma getirmiştir. Yirminci yüzyıl tarihinin başlangıcını fütürist bir ütopya olarak başladığını söyleyen Boym ise bu yüzyılın sonunun “eve dönüş özlemi” anlamına gelen nostalji ile bittiğini ifade etmiştir (2009, s. 14). Modernite, faşizm ve komünizm çağında Walter Benjamin ile Theodor W. Adorno'nun kültüre ilişkin incelemelerinin merkezinde bellek ile zamansallık yer almaktadır. Hatta Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabının kültür endüstrisi bölümünde bellek yitimini kapitalizmin ölümcül hastalığı olarak değerlendirmiştir. Benjamin ve Adorno'nun dile getirdiği görüşlerden bu yana medyanın siyaseti ve kültürü belirleme gücünü artıran medya, bellek ve bellek yitimi konularını önemli hale getirmiştir (Huyssen, 1999, s. 15).

Karaarslan (2019, s. 106) modernitenin bellek yıkıcı özelliğinin altını çizer. İlerlemeyi ve durmadan yeniyi işaret eden modernite, dolayısıyla eski ve işe yaramayanı unutturmanın peşindedir. Böylelikle bellekle modernitenin aslında karşıt olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Tarihin yeniden kurulması bir başka ifadeyle yeniden inşa edilen bellek, politik ve ideolojik düzlemden uzak değildir. Bireysel bellekte yeniden inşa daha kişiselken toplumsal bellekte yeniden inşa toplumsal grupları ilgilendirdiğinden daha sistematik ve politik-ideolojik alanın müdahalesine açıktır.

Roudometof'a atıfla Sönmez, ulusal bağlamda belleğin sosyal dayanışma ve kültürel uyumu sağlamak için üretilen simgeler serisi anlamına geldiğini aktarmaktadır (Sönmez, 2012, s. 2). İşlevsel açıdan bakıldığında toplumsal belleğin, toplumu bir arada tutan bir unsur olarak da değerlendirildiği görülmektedir. Toplumsal bellek bu anlamda politik ve ideolojik yönünün yanında kültürel bir yönünün de olduğunu göstermektedir. Toplumsal belleğin aktarımına işaret eden bu vurgu, kültürel bellek yaklaşımına vurgu yapmaktadır. Anma törenleri gibi pratiklerle toplumlar, geçmişi edimsel bir örnek olarak gerçekleştirmektedir. Bu anlamda toplumsal bellek, belli günlerde ve zamanlarda tekrarlanarak kitlelerin belleğine kazınabilmektedir.

Renan'a göre üzüntü, neşeden daha iyi bir topluluk oluşturmaktadır. Ulusal anlamda ortak anıların oluşması için yas, zaferden daha etkilidir. Çünkü yas, ulus vatandaşlarına görevlerini hatırlatıp bu ortak kuvvete öncülük eder. Nitekim ulus demek yaşamın idame ettirilmesinde kişisel onama gibi her gün yapılan bir halkoylamasıdır (1946, s. 121).

Ulusun inşasında belleğin önemli bir işlev taşıdığını Ernest Renan, 1882 yılında Sarbonne'de verdiği konferanslarda dile getirmiştir. Renan'a göre unutma ve tarih alanında yanılma, bir ulusun temel ögesidir ve bu yüzden de tarih araştırmaları uluslar için tehlike arz eder. Ulus kavramı sonradan inşa edilmiş modern bir kavramdır. Ulusun temeline bakıldığında farklı kimliklere sahip grupların ortak bir oluşum yaratmak istemesi yatmaktadır. Dolayısıyla oluşan yeni yapıyı sağlamlaştırmak için grupların geçmişlerini unutmaları gerekmektedir. Örneğin hiçbir Fransız vatandaşı önceden Burgond, Alain, Taifale veya Vizigot olup olmadığını hatırlayamaz; hatta mutlaka Saint Bartolome'yi ve üçüncü yüzyıldaki Midi katliamını unutmak zorundadır. Bu yüzden özellikle bugün Fransa'da kökenleri Franklara kadar dayanan on aile dahi bulmak imkansızdır (1946, s. 102-105).

Bir ideoloji olan milliyetçilik, insanlara dünyalarının tarihsel olarak kurgulanmış olduğunu unutturmaya dayanır. Yani milliyetçilik, milletler dünyasının -sanki milletlerin mevcut olmadığı bir dünya olanaksızmış gibi- dünyanın doğal haliymiş gibi görünmesine neden olan bir ideolojidir. Dolayısıyla ulusal kimliğe sahip olmak kadar ulusal kimliği hatırlamak da doğaldır. İşte bu hatırlama sürecine unutuş da dahildir. Milliyetçilik ideolojisi işte bu hatırlama ve unutma diyalektiği ile inşa edilmektedir. Kolektif hatırlama aynı zamanda kolektif unutmadır ve tarihteki eskilik bir yandan kutlanırken bir diğer yandan yenilik unutulur. Bu kolektif unutma ile sadece geçmiş

değil şimdi de unutulmaktadır. Ulusal kimliği belleğe kazıyan hatırlatıcılar her an ve her yerde olduklarından günlük rutinler haline gelmişlerdir. Hatırlama, hatırlama olarak deneyimlenmediğinden aslında unutulmaktadır. Günlük koşturmacanın peşinde olan vatandaşlar, ulusal kimlik hatırlatıcılarını görmezden gelmektedirler (Billig, 2002, s. 49).

Billig, Pierre Bourdieu'nun habitus kavramının da benzer şekilde hatırlama – unutmaya diyalektiğini ifade eden bir kavram olduğunu belirtir. Sosyal yaşamımızdaki mizaçlar, eylemler, rutinler anlamına gelen habitus, insanların günlük yaşamın sıradan rutinler içerisinden geçerken edinilmesi zorunlu olan karakteristik özellikler olarak nitelendirir. Habitus bundan dolayı tarih olarak unutulmuş ve cisimleşmiş geçmişin etkin olarak şimdi ve burada hazır bulunmasıdır. Yani geçmiş, hatırlama ve unutmaya diyalekti aracılığıyla gündelik yaşamda sıradanlaşıp rutinleşerek şimdiki zamanda ikamet eder (2002, s. 55).

Toplumsal bellek, topluluk üyelerince harekete bağlı olarak aktarılmasıyla devamlılık elde eder. Bu hareket alanında grubun belleği başka belleklerle ve özellikle ulusal bellekle karşı karşıya kalır. Tarihi kurgulama yoluyla belli pratiklere sahip ulusal bellek karşısında grubun belleği ya kendini inkâr ederek zaman içinde erir ya da ulusal belleğin unutturucu pratikleriyle savaşı (Tunçel, 2017, s. 21).

Bugün üzerinde baskı kuran “geçmiş”ten bahsedilmeyebilir veya geçmişe yasak koyulabilir. Ancak anı sahiplerinin hepsinin ortadan kaldırılmadıkça (ki bu mümkün değildir, Nazilerin Yahudi kıyımı bile gerçekleştiremedi) anılar sadece belli ölçülerde ve biçimsel olarak yok edilebilir. Buradan hareketle günü geldiğinde geçmiş, her zaman bugüne geri döner (Sarlo, 2012, s. 10).³ Henry Rousso'ya⁴ atıfla Traverso (2019, s. 49), geçmişin bugüne dönme sürecini *önemli bir olay, baskılama, er geç anamnez (bastırılanın geri dönüşü) ve kimi zaman bellek takıntısı* olarak aktarır.

³“Bastırılanın geri dönüşü” ile ilgili psikanaliz açısından bkz. Freud, Sigmund (2016). Bastırma ve Bastırılanın Geri Dönüşü. İstanbul: Telos Yayınevi; kültür ve ideoloji açısından bkz. Derrida, Jacques (2001). Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

⁴Henry Rousso, Vichy Sendromu adlı eserinde belleğin evrimini dört aşama üzerinden açıklar. Birinci aşama 1944-1955 arasındaki keder anlamında, tam anlamıyla yaşanamayan yas evresinden oluşur. İkinci aşama, Komünist Parti ve De Gaulle'ci Parti yörüngesinde gelişen direnişçilik üzerinden inşa edilen bastırma evresidir. Üçüncü aşama, “Aynanın Kırılması” olarak ifade edilen bastırılanın geri dönüşü evresidir. Dördüncü aşama ise içinde bulunduğumuz dönemi kapsayan Yahudi belleğinin uyamışı ve iç siyasette İşgal Yılları'na ilişkin anımsayışların önemiyle açığa çıkan saplantı evresidir (Ricoeur, 2017, s. 494).

Bilgin'e göre (2013, s. 18) aynı yerde birbirinden farklı toplumsal bellekler var olabilmektedir. Ulusal resmi bellek, yerel ölçekte zayıf kalabilir veya yerel grup kendi geçmişini ihtiyacı doğrultusunda inşa etmek isteyebilir. Örneğin Nazilerle iş birliği yapmış Vichy şehri vatandaşları, resmi bellekten farklı olarak kendi yerel belleklerini oluşturmaya çalışmaktadırlar. Geçmişin utancını, ulusal belleğin resmi anlatısı yerine kendi belleklerini oluşturarak tarihleriyle hesaplaşmaya çalışmaktadırlar. Burada, maruz kalınan geçmiş ve dolayısıyla canlı bellek söz konusudur. Yine Kennedy'nin kendi şehirlerinde suikastle öldürülmesini Dallaslılar, medyanın tacizi sebebiyle rahatsız duymaktadırlar. Bilgin maruz kalınan geçmişe örnek olarak Türkiye'den örnek verir: Atatürk'e düzenlenen suikastın Menemen'de gerçekleşmesi dolayısıyla anma törenleriyle de pekişen bu olayın Menemenlilerin bu olaydan mustarip olduğunu göstermektedir (Bilgin, 2013, s. 18).

Belleğin konusu geçmiş olsa da (Ricoeur, 2017, s. 34) hatırlama eyleminin zamanı şimdidir. Dolayısıyla neyi hatırladığımız şimdiki zamana ilişkindir ve bundan dolayı da gelecek zamanı şekillendirebilmektedir. Buradan yola çıkarak hatırlama eyleminin bir inşa süreci olduğunu söyleyebiliriz. Sürekli bir değişim halinde, kaygan bir zemin üzerinde inşa edilen bu süreç kimliklerimizi belirleme noktasında da etkilidir (Susam, 2015, s. 78). Belleğin işleyişine baktığımızda insan deneyimlerinin şimdiki zamanda ortaya çıkması olarak nitelenebilir. Şimdiki zamanda bireyin karşılaştığı uyaranlar, insanın belleğinde var olan bilgilerle harmanlanır ve belli bir senteze varır. Bu yeniden inşa süreci insanın duygularına, fikirlerine ve hareketlerine etki eder.

Toplumsal belleğin, toplumsal grubun kimliğini kuran, yeniden inşa eden ve böylelikle geçmişle kurulan ilişkinin politik – ideolojik düzlemler sahasında gerçekleştiğini açıklaması bakımından hatırlama figürleri önem taşımaktadır. Belirli bir zaman ve mekânda, geçmiş ve onun aracılığıyla kurulan toplumsal kimlik, toplumsal belleğin varlık alanını kanıtlamaktadır. Toplumsal bellek aracılığıyla toplumsal süreklilik, geçmişin şimdiki zamanda yoğunlaşarak kimliğe büründürülmekte ve böylelikle gelecekle ilgili tasarımlarda bulunularak sağlanmaktadır. Kuşaktan kuşağa geçen toplumsal bilincin toplumsal bellek dolayısıyla gerçekleşmesi dönemin politik – ideolojik etkilerinden bağımsız değildir. Toplumsal bilinç günümüzde kitle iletişim araçlarının nicel ve nitel anlamda belirleyiciyle birlikte geleceğe taşınmaktadır. Bu anlamda medyanın ve onun da tabi olduğu arka planlar toplumsal belleğin oluşumunda ve aktarılmasında önemli rol oynamaktadır. Geçmişten bağımsız bir bilinçten

bahsedilemeyeceği gibi kültürden bağımsız bir toplumsal bellekten bahsetmek olası gözükmemektedir.

2.2. Toplumsal Bellek, Travma ve Sinema

2.2.1. Travma teorisi ve toplumsal travmalar

Tıbbi bir terim olarak travma, bedensel yaralanmalarda, kazalarda, dışarıdan gelen şiddet vakaları gibi durumlara bağlı olarak yaşanan şok halidir (Margalit, 2004, s. 125). Amerikan Psikiyatri Birliği, travmaları insanların olağan deneyimlerinin dışında meydana gelen uygunsuz cinsellik, bireye karşı yapılan şiddet saldırıları, kaçırılmak, rehin alınmak, doğal veya yapay felaketler, savaş esirliği veya toplama kampında tutulmak benzeri olağanüstü durumları ifade eden olaylar olarak tanımlar ve çocuklar ile yetişkinler açısından travmaları sınıflandırır. Aynı şekilde kendisinin veya bir başkasının olağanüstü durumlara bağlı olarak tanık olması gibi haller de travmaya sebep olabilmektedir (Walker, 2005, s. 3).

Batı'daki psikanalizin modern gelişimi ile ortaya çıkan ve bilinçdışı ile tarihi birleştirmenin bir yolunu sunan travma (Kaplan, 2001, s. 202), psikanaliz sözlüğünde öznenin ona yeterince cevap veremediği, ruhsal yapıda yarattığı kargaşa ve uzun süreli etkilerle tanımlanan bir olaydır (Laplace ve Pontalis, 1973'ten aktaran Walker, 2001, s. 211). Elissa Marder'den (2006) travma sözcüğünün kökeninin Yunanca *wound* (*yara*) anlamına geldiğini alıntılamanın Günenç, söz konusu *yanarın* ruhsaldan çok bedensele işaret ettiğini yorumlar. Ancak son zamanlarda travma kullanımının aynı zamanda ruhsal yönünü de kapsadığı hatta travma teorisinde *yanarın* bedensel değil ruhsal ve bilişsel olarak deneyimlendiğini dile getirmektedir (2018, s. 133).

Canlıda fiziksel ve ruhsal olarak açık ve ciddi yaralanma etkileri yaratan işkence, savaş, doğal afetler, tecavüz, çocuk istismarı, reddedilme, boşanma, ayrımcılık gibi yaşantılar ruhsal travma veya psikolojik travma olarak adlandırılır (Budak, 2005, s. 765). Caruth, savaşı deneyimlemiş bir askerden yola çıkarak, çevresinde ani ve kitlesel bir ölümle karşı karşıya kalan, uyuşuk bir vaziyette acı çekerek fakat daha sonra tekrar eden kabuslarla kendini gösteren bu deneyimin yüzyılımız için merkezi ve tekrar eden bir travma görüntüsü olduğunu söylemektedir (1996, s. 11).

Le Breton, travmanın yaşanma sürecini ifade eden acıya rasyonel yaklaşır. Acının, insanın doğaya ve topluma ayak uydurmada önemli bir işlev gördüğünü açıklar. Ona göre acı, insanı, kendisinden kopararak sınırlarıyla yüzleştiren kutsal bir yaradır. İnsanı

olumsuz etkileyen birçok tehditten geri çekilme olgusuyla bellekte bıraktığı bir izle organizmayı korur. Kendi açısından uygunsuz her eylemi anında cezalandırır ve temkinli olmayı öğretir. Böylelikle insanın bakışını genişleterek ve ölümü hatırlatarak yaşama coşkusunu anımsatır (2005, s. 13,16). Le Breton'un acıyı tariflemesindeki rasyonel tutumunu, travma süreci bağlamında hayata geçirebilmek pek de kolay gözükmemektedir.

Zamansal ve mekânsal açıdan travmanın konumlandırılması basit değildir zira travma bu iki alanda sürekliliği parçalar. Buradan yola çıkarak Jelaca, literatürde egemen olarak kullanımının tersine travmanın asla yalnızca geçmişte gerçekleşen tek bir olay olmadığını iddia eder. Ona göre “Travma sonrası” terimi bu bakımdan yanlış bir kullanımdır. Çünkü travma şimdiki zamanda gerçekleşen istemsiz tekrarlarla farklı şekillerde yeniden canlanır. Bu anlamda travmayı salt olayla ilintileyip geçmişte bırakmak ve diğer her şeyi “sonra”ya bırakmak yanlıştır. Nitekim travma, geçmiş ile şimdinin sınırlarının bulanıklaşmasıdır (Jelaca, 2016, s. 5).

İnsanlar travmaya uğradığında kaygısal durumlar, davranışsal canlandırmalar, kabuslar ve geri dönüşler gibi sessiz terör yaşarlar. Travmatik olay neticesinde belleği kelimeler ve semboller aracılığıyla ifade etmek; yaşananları dil düzeyinde düzenlemek zorlaşır (Van der Kolk ve Van der Hart, 1995, s. 172). Travma sonrası anlatım bir tür anlatım hatasıdır. Zaman ve bakış açısı anlamında geçmişten gelen sese hâkim olamama durumu yaşanır (Hirsch, 2001, s. 53). Travma sonrası belleğe bakıldığında geçmiş olaylara tanıklık eden sabit ve esnek olmayan bir bakış açısı sergiler. Nitekim modern travma araştırmalarının da doğruladığı gibi travmatik anılar normal anılar gibi zihne yerleşmez, tersine süresiz, ayrışabilir ve patolojik formlar olarak zihne yerleşir ve bellek tarafından öyle çağrılır. Hatırlama figürlerine bağlı olarak normal anılar zamanla değişirken travmatik anılar aynı olarak kalmaktadır. Bir başka ifadeyle normal bellekte olayı deneyimleyen kişi ile hatırlayan kişi farklı olurken travmatik bellekte olayı deneyimleyen kişi ile hatırlanan olayın sürekli istilasına uğraması sebebiyle hatırlayan kişi aynıdır (Van der Kolk ve Van der Hart).

Travma sonrası bellekte zaman doğrusal olarak ilerlemez, parçalı ve kontrol edilemez bir şekildedir. Geçmiş ya erişilemez bir durumda olup (amnezi) çok uzaktır ya da kendisini davetsizce ve bilinçsizce şimdiye taşıyıp çok yakındır (hipermnezi) (Hirsch, 2001, s. 50). Anılar bir koku gibi istemsizce insanın bilincini istila eder. Burada bireyin “ben hatırlamayacağım” deme şansı yoktur zira anılar egemendir ve bireyi peşinden

sürüklemektedir. Yani geçmiş kendiliğinden bugün olur. Dolayısıyla Deleuze'in Bergson'a dayanarak ifade ettiği gibi anılar, şimdiki zamana ihtiyaç duyarlar, anıların zamanı şimdiki zamandır (Sarlo, 2012, s. 9-10).

Stres, çevresel tehditlere karşı normal ve öngörülebilir bir tepkidir. Sadece bedeni yeterince uzun ve yoğun olarak tehdit ettiğinde sorun olmaktadır. Travmatik stres, kendisinin veya başkasının yaşamını tehdit eden katlanılmaz yoğun bir deneyimin sonucu olarak oluşan psikolojik işlevlerin (hafıza, davranış, duygu) bozulması veya temel bir yarığın oluşması anlamında sıradan stresten farklıdır. Davetsiz hatırlamalar, kaçınma, duygusal hissizleşme ve aşırı uyarılma dahil olmak üzere bu değişikliklerle ilişkili bir dizi semptom bulunmaktadır. Travmatik hafıza, aynı anda bilişsel, duygusal ve olasılıkla davranışsal hafızadır. Travmatik hafıza, normal strese var olmaz. Travmatik hafıza, kişinin travmatik olaya verdiği ilk bilinçsiz yanıtıdır. Kişi olaydan kurtulmasına rağmen, hafıza akılda silinmez bir şekilde sabitlenir. Bu uyum sağlamaz. Kişi hayatı tehdit eden bir durum yaşadı ve hayatta kaldı ve bu yüzden gelecekte aynı travmatik durum ortaya çıkarsa, yine aynı şekilde davranmalı, böylece hayatta kalma şansını arttırmalıdır. Bundan dolayı travmatik tepki evrimsel anlamda faydalı bir süreçtir. Ancak ne yazık ki bu tepki, bazı mekanizmalardan kaynaklı olarak bedensel ve psikolojiye potansiyel olarak zarar veren ezberlenmiş psikolojik tepkiler içermektedir (Hunt, 2010, s. 7).

Bu travmatik tepki farklı şekillerde ortaya çıkabilmektedir. Bazı insanlar için, olayın anıları ezici ve sürekli olduğundan travmatize olurlar. Sıradan yaşamla başa çıkmakta zorlanırlar, çünkü anıları duygusal anlamda katlanılmazdır. Buna tepki olarak başa çıkmalarına yardımcı olmak için duygusal olarak geri çekilebilirler ve böylece kendilerini ailelerinden ve arkadaşlarından uzaklaşmış bulurlar. Bu bir dizi klinik soruna yol açabilir. Diğer insanlar bilinçli ya da bilinçsiz mekanizmalar aracılığıyla anılarını bastırmaya çalışırlar. Onlar hakkında düşünmekten kaçınabilirler. Olayda geçen yer ve kişiler gibi hatırlatıcılardan kaçınmaları gerekebilir ancak hayatlarını başarılı bir şekilde sürdürürler. Olaylar hakkında düşündüklerinde, bellekleri ile başa çıkmayı başarabilirler. Bir başka grup insan, olanlar hakkında - anıları, duyguları, bedensel tepkileri- etraflıca düşünür veya bilişsel olarak tepkilerini yönlendirir, zamanın anlatılarını değiştirir ve hatta belki de olanlardan ders çıkararak daha iyi bir insan olabilir. Son grup insan travmatik bir olay yaşayan insanların büyük çoğunluğu hiç travmatize olmamıştır. Sancılı hassas anıları veya problemleri yoktur. Olaylara muhtemelen geri dönebilirler ve belki de

duygusal ama onları gerçekten gereksiz yere veya uzun süre rahatsız etmeyen davranışlar sergileyebilirler (Hunt, 2010, s. 8).

Travmanın özü travmatik bellektir. Normal yaşam anıları anlatımıza kolayca entegre edilirken, travmatik anılar kolay kolay entegre edilememektedir. Travmatik anılar duygusal, algısal ve duygusal bileşenlerin hâkim olduğu sözlü ögelere sahip olmadıkları için bilinçli anlatıya entegre edilmesi zor bileşenlerdir. Bu da ara bağlantıların azlığı ve düzen bozukluğu anlamına gelmektedir (Okearney ve Perrot, 2006'dan aktaran Hunt, 2010, s. 119). Travmatik bellek iki farklı bellek türünden oluşur. İlk olarak, travmadan olumsuz etkilenen kişiler olayların net ve çok canlı anılarına sahip olabilirler. İkincisi, olayın anlatısının öyküsü parçalı, dağınık ve boşluklar içerir (Hunt, 2010, s. 128).

Travma geçirmiş insanlar yaşam anlatılarının tutarlılığını kaybederler; travmatik olaylar insanların düşünce biçimlerini, kendi güçlü ve zayıf yönlerini, başkalarının nasıl davranması gerektiğine inandıklarını ve genel olarak dünyanın doğasını düşünür. Sanki hayatlarının yazılı sözleri karışık ve anlamsız hale geliyormuş gibi. Travmadan kurtulmak, her şeyi yeniden anlamlandırmak, dünyayı travmatik olayın ışığında olduğu gibi anlamayı öğrenmek, yeni travma ile ilgili bilgileri kendi anlatılarına dahil etmek demektir (Hunt, 2010, s. 126). Hirsch, travma sonrası stres bozukluğunun bilimsel anlamda ilk olarak araştırıldığı Vietnam gazilerinin travmatik belleklerinden yola çıkarak⁵ tanığın bakış açısının dolaylı travmatizasyon yoluyla tanık olmayanlara aktarılabilirliğini göstermektedir (Hirsch, 2001, s. 51-52).

Travma sonrası stres bozukluğu (TSSB), travma sonrasında meydana gelen ve kişinin kendisini devamlı olarak tehlike ile baş başa kaldığını sanıp aşırı uyarıldığı süreçtir. TSSB yaşayan kişi, travmatik olayı şimdiki zaman içerisinde canlı biçimde sürekli olarak yaşadığından gündelik yaşam sekteye uğrar. Bu ağır sürecin altındaki kişi travmayı sürekli olarak yaşadığından yorgun düşer, halsizleşir ve uyuşuk bir hal alır (Herman, 2017, s. 41-44). TSSB, bilinçdışından öte geçmişin bir semptomu olduğu için patolojik bir semptom olarak değerlendirilmelidir. Travma geçirenler ya kendi içlerinde imkânsız bir tarih taşırlar ya da tam anlamıyla sahip olamayacakları bir tarihin semptomu durumuna gelirler (Caruth, 1996, s. 5).

Zamanın geçişiyle beraber yoğunluğu azalmasına rağmen izi kalmasına sebep olan etmenler travma ve travma sonrası stres sendromunun belirtileridir. Travmatik olay

⁵Söz konusu araştırmaya şu adresten ulaşılabilir: <https://www.jstor.org/stable/2136705>

mağdurları sonraki yaşamları boyunca travmatik olayı istemsizce hatırlayabilir, rüyasında görebilir, birdenbire yaşıyormuş gibi davranabilirler. Geçmiş deneyimin korku dolu imgesi sebebiyle travma mağdurları yeni olgulara diğer insanlardan farklı bir şekilde tepki verebilirler. Duygusal ve fiziksel bir uzaklaşma olmadıkça bu travmatik deneyimler, bellekte sürekli olarak yinelenebilir (Schudson, 2007, s. 183-184). Travmayla ilgili yapılan tanımlamaların ve nitelermelerin zamanla farklılaştığı görölmektedir. Son yüzyılda yaşanan yıkımlar, devrimler, soykırımlar, savaşlar gibi olağanüstü gelişmelerin insan yapısını radikal bir şekilde etkilediği ve bundan dolayı da travma kavramının güncel hale gelmesine neden olduğu düşünülebilir. Bireysel ve toplumsal alanda yaşanan travmatik olaylar, sonraki süreçleri etkilediğinden travmayı bellek ile düşünmek anlamlı olacaktır.

Her ne kadar toplumsal travmalar grupça deneyimlenen şiddet olaylarının sosyal gruplara olan etkisi olarak tanımlansa da bilimsel açıdan tam bir karşılığı yoktur. Zira grupça deneyimlenen bir vakanın bireysel açıdan deneyimlendiği gibi hatırlanamaz. Nitekim çok sayıda sosyal bilimci bu kavramın *kurban ideolojisi*ne dönüşebilme tehlikesinden bahsetmektedir (Gürtaş, 2015, s. 319). Dijana Jelaca Yugoslavya sonrası dönemin sinemasını incelediği çalışmasında travmanın pek de konuşulmayan bir başka yönüne değinir. Jelaca'ya göre travma çalışmalarında kesin ve sonlu yanıtlar aramak yararsız bir çabadır. Çünkü travma sonrasında geçerli ve tutarlı ifadelerin egemenliği söz konusu değildir. Bu bağlamda Ruth Leys'in ve Thomas Elsaesser'in de altını çizdikleri üzere travmayı mağduriyete veya kurbana indirgemek, geçmişteki olayları iyi anlamının önünde engel olabilmektedir. Kimlik haline dönüşme riskini taşıyan travma mağduriyeti, başka açılardan da ele alınması gerekir ki Jelaca, Yugoslavya sonrası sinemada izini sürdüğü bir kavram olan *fail travması*nın da dahil edilmesiyle travmatize olmanın mutlaka mağdur olduğu anlamına gelmediğini savunur (2016, s. 3).

Fiziksel veya psikolojik travmanın aksine toplumsal travma⁶, bir olayın uyum içerisinde yaşayan bir grubu anlam kaybı ve kimlik yoksunluğu ile sonuçlanacak bir biçimde etkilemesidir ve bu bakımdan grup üyelerinin her birinin mutlak anlamda bunu deneyimlemesi zorunlu değildir (Eyerman, 2004, s. 2). Sosyoloji ile travma, kolektif bir deneyimi tarifleyen, *yarayı* grup seviyesine taşıyan bir nitelik kazanmıştır. Toplumsal

⁶Kültürel travma olarak da literatürde yer almaktadır.

travma toplumların kültürel alanında gerçekleşen yıkıcı travmalardır ve bu yüzden de toplumsal kimliği etkileyebilmektedir (Woods, 2019, s. 2).⁷

Tıp alanından sonra sosyal bilimlerin alanına giren travma, şiddet yordamıyla toplumun sosyal ve kültürel yapısına girip onu tahrip etmesi sonucunda toplumun biz algısını tehdit eder hale geldiğinde toplumsal travmaya dönüşmektedir. Yaşanan travmatik hadise sebebiyle kimliği sarsılan grup, ortak semboller alanında iletişim kurmada problemler yaşar. Toplumsal travmaya birey travması üzerinden yapılan bu açıklama kısmen yetersiz kalmaktadır. Çünkü toplumların birey gibi tıpa tıp aynı olmasa da ortak bir belleği mevcuttur ve bu ortak bellek, her olumsuz olayda tekrar canlanabilmektedir, yeniden kurgulanabilmektedir (Gürtaş, 2015, s. 319).

Alexander'a göre travmaları toplumsallaştıran şey toplumsal krizlerin kültürel krizler durumuna dönüşmesidir. Travmatik olay ile onun temsili aynı şey değildir. Toplumsal travma, bir grubun acı yaşaması değil yaşanan acının toplumsal kimliğe sızmasıdır (2004, s. 10). Toplumsal travmanın grup kimliğiyle ilişkisi bu anlamda toplumsal bellekle de yakından ilişkilidir. Smelser de (2004, s. 38) bu görüşe katılmaktadır. Ona göre toplumsal travma, kültürün varlığının tamamını veya bir kısmını tehlikeye atan çeşitli olaylardır ve bu travmatik olaylar topluluk aidiyeti yapısına göre biçimlenmiş toplumsal belleği etkilemektedir. Travmatik olaylara örnek olarak Smelser, Protestan Reformunu göstermektedir. Smelser'e göre Protestan Reformu, Hristiyan toplumlarında o zamana kadar egemen bir kültür olan Katolik inancını sarsmıştır.

Niegel C. Hunt, *Memory, War and Trauma* (2010) adlı kitabında savaş travmalarını inceler. Şahit olma ve savaşa katılma, öldürmeye dahil olma, yakalanma ve belki de işkenceye maruz kalma, vahşet kurbanı olma ya da başka askerlere veya sivillere karşı tanıklık etme, insan eşyalarını yok etme - tüm bunlar kişinin inanç sistemlerinde bir kırılmaya sebep olur ve kişinin kimliği üzerinde etki bırakır. Travmatize olmuş askerin alt üst olmuş dünya hakkındaki olumlu inançları ve bu inançlarla bir askerin önemli gördüğü her şey - aile ve arkadaş sevgisi, gelecekte endişe, birinin hayatını koruma kaygısı- gidebilir. Savaşta birçok asker, kimlik duygusu üzerinde uzun süreli veya kalıcı etkiler bırakan fiziksel, psikolojik ve duygusal kırılmalar yaşarlar. Yirminci yüzyıl boyunca savaş kurbanlarından giderek artan bir orana sahip bir kesim de sivillerdir. 1.

⁷*Kültür* ifadesi grupların anlamlandırma yapıları olan ideolojiler, inançlar, kurallar, değerler gibi öğeleri kapsamaktadır ve toplumsal travma bu kültürün tamamında veya birkaçında oluşabilecek yıkıcı olayları karşılamaktadır (Smelser, 2004, s. 38).

Dünya Savaşında %10, 2. Dünya Savaşında % 50, Bosna Hersek Savaşında %90'dır. Tabii ki, bu doğrusal bir artış değildir ve tarihte sivillerin savaş yüzünden acı çekmediğini göstermemektedir. Örneğin 1642'den 1648'e kadar süren İngiliz İç Savaşında, savaştaki askerlerden sivillere kıtlık ve hastalıktan nüfusun yaklaşık % 3'ünün öldüğü tahmin edilmektedir. Hunt'a göre siviller savaşı askerlere göre farklı yaşarlar. Sivillerin silahları yoktur ve öldürme-kendini koruma gibi eğitim almamışlardır. Çoğunluğunu yaşlı, çocuk ve kadınların oluşturduğu bu grup insanlar, savaş travmalarını ağır yaşarlar (s. 11-12). Savaş gazilerine bakıldığında olumlu – olumsuz pek çok şeyi birlikte deneyimleseler de bu durum zamansal ve mekânsal açıdan değişebilmektedir. Örneğin İkinci Dünya Savaşında İngiliz askerleri kahraman olarak görülürken, Alman askerleri ise 1950-1980 yılları arasındaki kolonyal işgallerdeki İngiliz askerleri gibi unutulmuşlardır. Vietnam'da savaşan Amerikan askerleri seri katil gibi görülmüşlerdir (s. X). Son olarak Hunt, savaş travması geçiren insanların müdahaleci düşünceler, kaçınma, hissizleşme ve aşırı uyarılmanın yanında çok uyuma, aileleri ve arkadaşlarıyla iletişimde zorluk çekme, depresyon, öfke, uyuşturucu kullanımı, ilişkilerle ilgili sorunlar gibi travma sonrası stres belirtilerine uyan ve uymayan daha geniş semptomlar yaşayabildiklerini ifade etmektedir (s. 60).

Toplumsal travmalar insanları birleştirebilmesinin yanında zıtlılaştırabilmekte; toplumların kendi kimlik bilinçlerine sarılmalarıyla ve diğer toplumlara karşı bir set örmeleriyle sonuçlanabilmektedir. Aynı şekilde toplumsal travmaların ciddi sonuçları sadece o dönem için geçerli olmayabilmekte, gruplar tarafından nesilden nesile de aktarılabilmektedir. Günümüzde yaşanan bellek patlaması ve kimlik hareketleri unutmanın pek de kolay olmadığını göstererek Ernest Renan'ın uluslaşma adına unutma gerekliliği tezini ve ulus devletlerce uygulanışını sorgulatmıştır. Başta Orta Doğu olmak üzere dünyanın pek çok yerinde yaşanan toplumsal travmalar, toplumsal bellekle yakından ilgili olarak güncelliğini korumaya devam etmektedir. Grup üyelerinin, geçmişini ortak değerler üzerinden birlikte hatırlama süreci anlamına gelen toplumsal bellek, toplumsal travmaların sürdürülmesinde veya iyileşmesinde önemli bir unsur olarak karşımızda durmaktadır. Toplumsal travmaları konuşabilmek, birlikte hatırlayabilmek ve geçmişle ilgili adaletin sağlanması gibi durumlar toplumsal belleği yeniden inşa etmektedir.

2.2.2. Travmatik geçmişle hesaplaşma ve iyileşme

Travmatik belleğin suskunluğunu bırakıp kendini ifade etmeye başlaması iyileşmeyi ifade etmektedir. Terapi yoluyla travma geçiren özne aynı zamanda kimliğiyle de barışır. Bu anlamda acıdan sıyrılabilmek için onu dile getirmek, travma duvarlarını yıkmak anlamına gelmektedir (Le Breton, 2005, s. 112). Ancak bu travma duvarlarının yıkılması salt anlatıyla olabilecek bir şey değildir. Her zaman doğrusal olarak ilerlemese de iyileşme süreci Herman'a göre güvenli ortamın sağlanması, travma anlatısının dile getirilmesi, travmatik belleğin dönüşümü ve travma mağdurunun travmanın yasını tutarak topluma yeniden uyum sağlaması olarak sıralanmıştır (Herman, 2017, s. 3).

Pennebaker'in (1993)⁸ bireylerin ve toplumların yaklaşık olarak her 20-30 yılda bir kendi geçmişlerine bakmalarının üç nedenine (travmatik olayı hatırlamak için acıyı dindiren veya azaltan zamana gereksinim duyulması, acı çeken neslin belli bir güce sahip olması ve insan hayatındaki en önemli olayların yirmili - otuzlu yaşlarda yaşanması) yine Pennebaker ve Paez dördüncü nedeni eklerler: Sosyo-ekonomik baskının ortadan kalkması. Birbirini dışlamayan bu nedenlere bakıldığında yıllar ve nesiller geçse bile kolektif anıların korunduğu söylenebilir (Igartua ve Paez, 2013, s. 83-84).

Toplumsal travmalarda iyileşme, travmanın karmaşık yapısından kaynaklı olarak sadece travmayı yaşayanlar için değil travmatik olaya şahitlik edenler açısından da zor bir süreçtir. Şahitlik konumu, toplumsal travmaların yeniden hatırlanışıyla beraber anlamak ve hesaplaşmak için mağdur ve hatta faille ortak bir zemin yakalanması anlamına gelmektedir. Travma mağdurları, kendi travma öykülerini tanıklar önünde anlatarak onlardan anlaşıldıkları onayını isterler. Bu talep travma mağdurunun tanık imgesinde yarattığı imgeyle barışma sürecidir. Bundan dolayı kendiyi barışmaya çalışan travma mağduru, böylelikle tanıklıklar aracılığıyla toplumsallaşmaya, travma öyküleri de gittikçe zayıflamaya başlar. Sonuç olarak eski travmaların zaman alıcı etkisi yiterken, yeni travmalara karşı bir hassasiyet gelişir. Bu aynı zamanda egonun iktidarı yeniden ele almaya başlaması anlamına gelmektedir (Kaptanoğlu, 2000, s. 91). “Korku, dehşet, çaresizlik, öfke gibi şiddetli duyguların eşlik ettiği travmatik olaylar, onları doğrudan yaşayanlar veya tanık olanların sembolize edip, öyküleştirmelerine direnirler. Travmanın yol açtığı duyuşal imgeler ve şiddetli duyguların mekânıdır ‘travmatik bellek’

⁸İlgili çalışmaya şu linkten ulaşılabilir: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0005796793901054?via%3Dihub>

(Kaptanoğlu, 2009, s. 33)”. Bu anlamda hatırlamanın yalnızca anlatı, dil, diyalog gibi süreçlerde gerçekleşmesi bile onun aynı zamanda toplumsal olduğunu en iyi şekilde açıklamaktadır (Olick, 2014, s. 195).

Travma ve anlatı ilişkisine değinen Huyssen, belleğin tek bir travmatik imgeye saplanıp kalınması veya sayı olarak ele alınmasına karşı olarak siyasal ve kültürel olanaklar taşıyan farklı sanatsal imgelerin birer panzehir olduğunu belirtir (1999, s. 187). Bireysel travmalar farklı terapi yöntemleriyle tedavi edilirken toplumsal travmaların tedavisi toplumsal bir emeğe gereksinim duyar. Travmatik bireyler kendi anlatılarını yakın çevresine anlatarak sosyalleşir ve iyileşme sürecine girer. Toplumsal travma mağduru gruplar ise sosyal ve siyasal hareketler aracılığıyla kendilerinin anlatılarını duyurup sosyalleştirmeye çalışarak iyileşmeye çalışırlar (Herman, 2017, s. 11).

Travmatik olaylarla ilgili konuşmak, belleğin yeniden inşasında süreklilik sağlayarak yeni sürecin kalıcılışmasını sağlar ve böylelikle belleğe yardımcı olur. Ancak insanlar önemli bir olay hakkında açıkça konuşmak istemediklerinde veya bundan söz edemediklerinde, onu düşünmeye ve hatta hayal etmeye devam ederler. Ayrıca saldırganlık gösterme, arkadaşları ve tanıdıklarıyla kavga etme olasılıkları daha yüksektir. O halde, ironik olarak, aktif biçimde bir olay hakkında düşünmemeye çalışmak, kolektif bir hafızaya, açıkça tartışılan olaylardan daha fazla olmasa da daha güçlü olabilecek şekillerde katkıda bulunabilir (Pennebaker ve Banasik, 1997, s. 8,11).

Travmanın ağırlığı sadece birey üzerinde kalmayabilmektedir. Travma yaşayanlar kendilerini suskunluğa kapatıp sinizmi de yaşayabilir, başkalarına kendi acılarını duyurabilmek için terörizme de başvurabilirler. Jeffrey Alexander, Margaret Mitscherlich, Theodor Adorno gibi soruna psikanalitik açıdan bakan düşünürler, yüzleşilmeyen geçmişin toplumsal açıdan sendromlar ortaya çıkarabileceğini ifade etmişlerdir (Olick, 2014, s. 198). Judith Butler, belleğin kuşaktan kuşağa aktarıldığından hareketle hesaplaşılmamış geçmişin nesilden nesle bir yük olarak aktarılabileceğini savunmuştur (2004, s. 145).

Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne (2016) adlı kitabında Sancar, toplumsal travmalarla yüzleşme sorununu dünyadaki örnekler üzerinden tartışır. Sancar’ın bahsettiği geçmiş, toplumsal travmatik olayları niteleyen negatif geçmiştir. Özellikle 1980’lerle beraber yaşanan bellek patlaması, belleğin intikamı, bellek konjonktörü gibi nitelemeler unutmanın iktidarını yıkan hatırlamaya işaret etmektedir. Latin Amerika’da askeri diktatörlüklerin ve Güney Afrika’da ırkçı

rejimlerin sona ermesi, Doğu Bloku'nun dağılması gibi gelişmeler toplumların geçmişlerinin otopsisini yapmalarına ve statükocu düşüncelerin sorgulanmasına yol açmıştır. Bu süreçte farklı yöntemler, ilişki modelleri denense de özellikle *geçmişle hesaplaşma* kavramı öne çıkmıştır (s. 19). Günümüzde bu geçmişle hesaplaşma konusunda evrensel bir konjonktürden ve bugünün siyasal kültürünün önemli bir ögesi haline geldiğinden bahsedilebilir (s. 75). Geçmişle hesaplaşmanın bireysel ve toplumsal bağlamda bir iyileşme anlamına geldiğini belirten Sancar, Gerd Hankel (2016)'den Ruanda deneyimine dair önemli bir ifadeyi aktarır. Soykırımla dolu geçmişe sahip Ruanda'da yaşanan bu acı yüklü geçmişle hesaplaşma için birçok farklı yol denenmiştir. Özellikle cadde ve sokaklarda duvarlara yapıştırılan afişlerdeki sloganlar dikkat çekicidir: “Hakikat sağaltır”, “yaptıklarımızı itiraf etmek, gördüklerimizi anlatmak, yaralarımızı iyileştirir” (s. 107). Sancar'a göre geçmişle hesaplaşma demek negatif geçmişin bugün üzerindeki iktidarını yıkma çabası anlamına gelmektedir. Bu hesaplaşma sürecinde faillerin soğuk veya öfkeli inkâr, bastırma ve suskunluk, suçu masumlaştırma, yaptıklarını kahramanca davranışlar olarak sunma, suçu mağdurlara yıkma gibi savunma refleksleriyle karşılaşmak olasıdır (s. 140-141)

Susam'a göre işlenmiş bir suçun tüm halka mal edilmemesi ve suça neden olan söylem ve zihniyeti yargılamak gerektiğini belirterek böylelikle nefret söyleminin oluşumunun önüne geçilebileceğini ifade etmektedir. Kırılgan bir niteliğe sahip toplumsal barış ve normalleşme adımlarında gerek mağdurlar gerekse de failler açısından geçmişle hesaplaşmak, bireysel ve toplumsal travmalar karşısında nasıl bir yol izlenilmesi gerektiği ile alakalıdır. Bunun için öncelikli şart toplumun büyük çoğunluğunun bu yüzleşmeyi istemesidir. Yüzleşmeye hazır bir ortam sayesinde failler ve mağdurlar kendi anlatılarını rahatlıkla anlatabilecek ve dolayısıyla uzlaşmaya doğru adımlar atılabilecektir (Susam, 2015, s. 111). Toplumsal bellekte yer eden toplumsal travmaların toplumun geniş kesimlerince ele alınıp geçmişle yüzleşilmesi, adaletin yerini bulması ve acıların hafiflemesi bakımından toplumun hafifleyip rahatlaması anlamına gelmektedir. Bu sürecin yönetimi sadece politik alana bırakılmamalı, toplumun sorumluluğunda ve gözetiminde gerçekleştirilmelidir. Bu anlamda toplumsal belleğin yeniden inşasında sanatın birçok dalı gibi sinema da önemli misyona sahiptir (Susam, 2015, s. 17).

Özellikle politik alanın müdahalesine açık olması sebebiyle belleğin yeniden inşası, pek çok sıkıntılı süreci beraberinde getirmektedir. Beatriz Sarlo, *Geçmiş Zaman* adlı kitabının önsözünde Susan Sontag'a atıfta bulunur: “Belki de hatırlamaya çok fazla değer

verilirken düşünmeye yeteri kadar değer verilmiyor... Anlamak hatırlamaktan daha önemlidir, her ne kadar anlamak için mutlaka hatırlamak gerekse de” (2012, s. 19). Sarlo, bellek üzerine fazla durulmasının başka olumsuz durumlara yol açabileceğini belirterek kimi dokunulmaz söylemlere değinir. Arjantin örneği üzerinden söylenen bu söz, belleğin kişisel veya toplumsal geçmişte takılıp kalınmamasını ve barış içinde bir arada yaşamının bir aracı olabileceğinin altını çizmektedir. Özellikle tanıklıkların, kişisel ve toplumsal hatıraların birikip çoklu kitle iletişim araçları dolayısıyla bellek mamullerine dönüşen dünyamızda bu söze daha çok gereksinim duyduğumuzu göstermektedir.

2.2.3. Sinema anlatısında belleğin ve travmanın temsili

Dilde, anlatıda, seste veya görüntüde kaydedilen tüm temsil biçimleri belleğe dayalıdır (Huyssen, 1999, s. 13). Bellek, deneyimin aktarılması ve gruplar arası bir iletişim nesnesi olmasının yanı sıra günlük yaşamda sıklıkla başvurulanan önemli bir unsurdur. Bu anlamda bellek, temsille yakından ilişkilidir. Gündelik yaşamda öğrenmenin ve toplumsallaşmanın, bellekle temsilin biraraladığı sayesinde gerçekleştiği söylenebilmektedir. Anlatı ve temsil, travmanın ontolojisini ortaya koyan önemli kavramlardır. Bununla ilintili olarak toplumsal travmaların bir anlatı şeklinde temsil edilişi iktidar ilişkilerinden azade değildir. Toplumsal grupların gücü oranında şekillenen travma anlatıları toplumsal belleği düzenleyen bir işlev de üstlenirler. Ulus devlet örneğinden yola çıkarak ulusal kimlik inşa etme amacıyla geçmişteki birtakım travmalar daha çok önemsenip halkların benimsenmesi istenirken, bazı travmatik olaylar ise bastırılır ya da unutturulur. Anlatının içeriği bu bağlamda önem taşıırken aynı şekilde temsil etme biçimi de aynı değeri kazanmaktadır.

Temsil kavramının kökensel karşılığı *reprasentare* sözcüğüne dayanmaktadır ve şimdiki zamanda var olmayan şeyin somutlaştırılması anlamında kullanılmıştır (Örs, 2006, s. 2). Cevizci, temsil kavramını şöyle tanımlamaktadır: “Bir nesnenin, bir şeyin ya da bir olgunun, harici bir gerçekliğin farklı bir düzlemde, düşünce ya da dilde, hiçbir içerik veya anlam kaybetmeden betimlenmesi, yansıtılması (2000, s. 1019)”. Hall’e göre üç tür temsil yaklaşımı bulunmaktadır: Yansıtmacı yaklaşım, kasıtlı yaklaşım ve inşacı yaklaşım. Yansıtmacı yaklaşımda dil, bir ayna gibi olup toplumsal yapı aynı şekilde yansıtılmaktadır. Bu yaklaşıma göre dünya, art alansız olarak temsil vasıtalarıyla gösterilir ve eleştirel boyut taşımaz. Toplumsal yapı içinde var olan durumlar herhangi bir eleştiriye, yoruma tabii tutulmadan olduğu haliyle aktarılır. Bu anlamda dil ile tarihsel

dünya arasında düz bir ilişkiden bahsedilebilir. Kasıtlı yaklaşımda temsil, onu gerçekleştirenin niyetleriyle dolayısıyla iletişimle bağlantılıdır. Bundan dolayı bakış açıları, ideolojiler, kültürler gibi kavramlar başat rol oynamakta ve temsil edenin görüşleri temsilden önce gelebilmektedir. İnşacı (yapısalcı) yaklaşımda ise anlam, insanlar tarafından inşa olunmakta ve dil burada önem kazanmaktadır. Bu yaklaşımda toplumsal yaşamda süregelen davranış şekilleri anlamında teamül kavramı belirleyici bir rol oynar. Dilin, toplumsal yönüne odaklanan bu yaklaşıma göre temsil edenle temsil edilen arasındaki bağ olan dil, toplumsal bir inşa özelliğine sahiptir (Hall, 2017, s. 35-36). Bu yaklaşımda Saussure, Strauss ve Barthes gibi düşünürlerin öncülük yaptığı işaretler, kodlar ve dilin anlam üretme ile ilişkisi bir tartışma tarafını temsil ederken, bir başka tartışma tarafını ise Michael Foucault'un güç, kültür ve bilginin toplumsal ilişkiler üzerinden üretildiğini söylediği söylem yaklaşımı oluşturmaktadır.

Becker'e göre birey, içinde yaşadığı topluma dair bilmediği bir yönüyle ilgili olarak başkalarının topluma dair ürettikleri temsillere başvurmaktadır. *Topluma dair temsil* olarak tanımlanan bu kavram, uylaşımlar zemininde gerçekleşir ve birey, yaşadığı toplumla ilgili deneyim kazanır (Becker, 2016, s. 25). Toplumsal çerçeve içinde şekillenen bu temsiller, tarihsel, kültürel ve siyasal alanları içererek belli bir amaç doğrultusunda gerçekleştirilir (Said, 2010, s. 285). Said'in çizdiği çerçeve bizi ideoloji kavramına götürmektedir ki temsille ideoloji iç içedir. Dursun'a göre bir toplumda ideoloji, üretim araçlarını elinde bulunduran kesimce popüler kültür aracılığıyla yaygınlaştırılır. İdeolojik bilginin egemenliği üretim ilişkileri dolayısıyla kazanıldığından egemen sınıftan ayrı değildir (2001, s. 24). Marksist düşünüşe göre ideoloji, medyayı ve üretim araçlarını elinde bulunduran sermayedar sınıfın düşünceleri ekseninde belirlenmektedir (Dursun, 2001, s. 26-27). İtalyan düşünür Gramsci ise konuya başka bir kavram üzerinden yaklaşır. Gramsci'nin hegemonya kavramı yönetilenlerin yönetenler tarafından yapılan baskı ve zor gibi eylemleri içselleştirerek katlanır hale gelmelerini ifade etmektedir (Dursun, 2001, s. 32).

İdeolojilerden beslenerek gerçekleştirilen temsil belli seçimlerle yapıldığından kimi şeyleri dışarıda bırakabilmektedir. Olmayanı görünür kılma çabası olan temsil, seçimler bağlamında hatırlama eylemine benzemektedir. Huyssen (2003, s. 4) hatırlamanın kendisi şimdiki zaman içinde gerçekleşse de hatırlananın kendisi geçmişte olduğundan şimdiki zamanda olmayan bir şeyle ilgili anımsama eylemine unutmama, yok olma gibi kavramların da eşlik ettiğini vurgulamaktadır.

İktidar tarafından devlet aygıtıyla gerçekleştirilen bellek kurgusunda seçici hatırlamanın yanında unutturma da yer almaktadır. İktidarın bu bellek kurgulama eylemleri, ideoloji ile yakından ilişkilidir ve bu ulusal kimlik yaratım süreci farklı şekillerde ve farklı zamanlarda yapılmaktadır. İktidarın bu ideolojik eylemleri sonucunda travma mağduru, kendi travmatik deneyimini anlatamamakta ve böylelikle travma yaraları derinleşerek varlığını devam ettirmektedir (Sönmez, 2012, s. 30).

İnsanın var olan durumunu ifade etmesi, anlatıya gereksinim duymasının yanında doğa üzerinde tahakküm kurma gücünü fark etmesi imgenin de önemini artırmıştır. Fischer'in altını çizdiği üzere eski çağlarda mağara duvarlarına çizilen resimlerden de anlaşılacağı gibi insan doğadaki her şeyin bir benzerini yapabilme gücünü ve böylelikle doğa üzerinde bir üstünlük kurabilmeyi fark etmiştir (2005, s. 35). Günümüzde görüntü temsillerinin etkinliği ve medyanın ideolojik alanla ilişkisi eski çağlardan günümüze imgenin ve temsilin toplumsal ilişkilerden ayrı düşünülemeyeceğini göstermektedir.

Fotoğraf, sinema, televizyon ve video ile farklı mecralarda yoluna devam eden görüntüler günümüzde her yanımızı kuşatmış durumdadır. Böylesine hızlı bir yaygınlaşma ile insan, artık imge ile yaşamakta ve imge ile düşünmektedir. Günümüzde insanlar, her şeyin imajlardan geçtiği ve kaydedildiği bu zaman ve mekânda (imagosfer) yaşamaktadır (Baker, 2010, s. 301). Görselliğin tarihi insanlık kadar eski olsa da medya dolayısıyla üretilen görüntü sistemlerinin nicel ve nitel çokluğu insanlığı günümüzde daha fazla etkilemektedir. Özellikle son yıllarda kullanımı giderek artan sosyal medyada üretilen ve tartışılan içeriklerin çoğunun görüntüler olduğu gerçeği göz önüne alındığında görüntünün ve dolayısıyla temsilin gücünü hala koruduğu görülebilmektedir.

Kamera, insanın geçmişi yeniden inşa ettiği ve onu günümüze taşıdığı bir bellek teknolojisi olduğu söylenebilir. Bu anlamda bireysel veya toplumsal anıların anlatıya dönüşmesi bir yeniden yaratımı gerektirdiğinden filmin ve daha genelde görüntülerin gerçekçi yanı hep tartışmalıdır. Belleğin kendisi nesnel olamadığından geçmişe dair görüntülerin de nesnel olduğu söylenemez. Belli bir geçmişin şimdiki zamanda tasarlandığı filmler, şimdiki zamanın seyircisi aracılığıyla anlamlandırılmaktadır. Film o kadar güçlü bir bellek aracıdır ki başkasının geçmişini seyirci, kendi deneyimlemiş gibi seyredebilmekte ve belleğinde bu şekilde yer edebilmektedir. Nitekim Silbey, bazı bilim insanlarının hareketli görüntüleri izlemenin, beynimizde, yaşanmış deneyime çok benzer şekillerde damgalanabileceğini ve kolayca birleştirilebileceğini öne sürdüklerini aktarmaktadır (2014, s. 31).

Ryan ve Kellner'e göre filmler dünyayı temsil ederken politiktirler. Kameranın konumlandırılması, görüntü düzenlemesi, montaj kararları, anlatısal yollar gibi pek çok işlem bir şekilde arzu ve çıkarlarla ilgilidir dolayısıyla gerçekliği saf olarak ortaya koymak gibi bir yönü olamaz (2010, s. 419). Ait olunan kültür tarafından devralınıp içselleştirilen temsiller, aynı zamanda değerleri de katarak yoğrulur. Böylelikle toplumsal yaşamın düzenlenişinde hangi öğelerin rol oynayacağı ve sınırlarının ne olacağı konusunda da belirleyicidir. Örneğin kapitalizmi bir özgürlükler dünyası olarak mı yoksa güçlünün güçsüzü yendiği vahşi bir dünya olarak mı yansıtacağı bu temsiller vasıtasıyla belirlenir. Filmler, temsiller aracılığıyla ideolojik kodlardan yararlanarak yaşanan dünyanın neden böyle olduğuna ve nasıl daha iyi olabileceğine dair düşüncelerle kültürel temsiller sisteminin bir ayağı olur. İdeolojik kodlarla dolu bu bilinç yüklemesi, metafor çerçevelemesiyle idealin yapılandırılması olarak gerçekleşir. Dolayısıyla sinemada temsil sadece var olanı yeniden üretme anlamında değil aynı zamanda başka dünyanın da mümkün olabileceğini betimleme gücüne sahiptir. Temsiller bu bağlamda politik alanı da kapsadığından politik mücadeleler alanı haline gelmektedir (Ryan ve Kellner, 2010, s. 37-39).

Sinema sanatçısının temel malzemesi olan görüntünün anlam kazanmasında dekor, kostüm, kamera açısı ve ölçeği, diyalog, efekt, kurgu, müzik, çerçeveleme, oyunculuk, mekân tasarımı, renk, öykü, aydınlatma gibi pek çok etken rol oynamaktadır. Bu unsurların kullanılma biçimi kişinin bakış açısıyla ve dolayısıyla ideolojisiyle de yakından ilişkilidir. Sözgelimi bir özneyi yüceltmek istediğinde alt açı; küçük göstermek istediğinde üst açı kullanabilir. O yüzden anlatılanın ne olduğu kadar nasıl anlatıldığı önemli bir konudur ve ideoloji bu iki alandan da içeri sızabilmektedir (Öztürk, 2014, s. 28-29). Temsil eylemi, bütün süreçleriyle birlikte ideolojik bir yön taşımaktadır. Gerçekliğin yeniden üretiminde temsillerde hangi konuların çokça ele alındığı hangi konuların bastırılıp ele alınmadığı gibi sorular toplumsal düzene hizmet eden bir yapı sergiler. Bundan dolayı sinema, temsil ve gerçekliğin inşasında mücadele alanı olarak görülmektedir.

Toplumsal geçmişe dair pek çok imge ve görüntü sinema aracılığıyla belleğimizde yer etmiştir (Duruel Erkılıç, 2014, s. 27). Sinemanın geçmişle ilişkisi öncelikle tarihsel

bağlamda gerçekleşmiştir. Toplin (s. 34-39)⁹ tarihin sinemayla temasını ifade eden *sinemasal tarihin* tür bağlamındaki özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır:

1. Sinemasal tarih, tarihsel kanıtları basitleştirir, pek çok detayı dışarıda tutar.
2. Sinemasal tarih serim, düğüm ve çözüm olmak üzere üç perde kuralı bağlamında konuyu ortaya koyar.
3. Sinemasal tarih, geçmişin görünümünü tarafsız bir biçimde sunar, açık olarak kahraman ve kötü karakter ayrımını ortaya koyar.
4. Sinemasal tarih, ahlaki ders veren Davut ve Golyat arasındaki mücadeleyi hikâyelerini anlatır.
5. Sinemasal tarih, az sayıda temsilci karakterle olay örgüsünü sadeleştirir.
6. Sinemasal tarih şimdiki zamana seslenir.
7. Sinemasal tarih, aşk ilişkilerini tarihsel olayların merkezinde olmamakla birlikte hikâyelerin içine yerleştirir.
8. Sinemasal tarih önceki çağa dair detaylara dikkat ederek geçmişe ilişkin bir duyguyu iletir.
9. Sinemasal tarih, genellikle görüntü ve sesle en az kelimeler aracılığıyla olduğu kadar güçlü bir etkileşim kurar.

Duruel Erkılıç (2014, s. 50-51, 61), Toplin'in bu sınıflandırmasının büyük oranda popüler sinema çerçevesinden gerçekleştirdiğini ancak 1990 sonrası tarih konulu filmlerde farklı etnik, politik, sosyal ve cinsel grupların öykülerinin belirginleştiğini ifade etmektedir. Bu anlamda sinemaya yeni giren bu öykülerle ve öykü sahiplerinin geçmişle hesaplaşma bağlamında ele aldıkları yaklaşımlarla sinemanın tarih kadar bellekle ilişkisini de öne çıkarmıştır. Sinema bu anlamda kültürel belleğin hem kurucusu hem de aktarıcısı durumuna gelmiştir. Hatırlama konjonktürüyle paralel olarak ortaya çıkan kimlik politikası, 1990 sonrası sinemada bellek ve travma kavramlarıyla birlikte görünür olmaya başlamıştır.

Annales Okulu üyesi Marc Ferro, *Sinema ve Tarih* (1995) adlı kitabında her filmin bir tarih içerdiğini ve sinemanın egemen tarih karşısında karşıt bir tarih ortaya koyabileceğini söyler. Video gibi biçimlerle sinema, belleği ele alarak zamanın tarihini yazabilir ve böylece tarihte yer almayan ötekiyi kaydedip geleceğe taşıyabilir. Sinemanın bellekle kurduğu ilişkiden yola çıkarak resmi tarih karşısında bir alan

⁹Robert Brent Toplin, *Reel History: In Defense of Hollywood*. (Culture America.) Lawrence: University Press of Kansas. 2002

yaratması onun egemenler tarafından kullanılıp yönlendirilmesine sebep olmuştur. Bu anlamda sinema, iktidarın benimsetmeye çalıştığı tarih anlayışını yıkabilecek bir potansiyele sahiptir.

Travmanın toplumsal hale gelmesinde kimlik ve temsil kavramları devreye girmektedir. Toplumsal bellek ve toplumsal kimlik ilişkisinde daha önce değinildiği üzere bu iki alan birbirini etkileyerek gelişmektedir. Travma ve temsil kavramları bu girift bölgede varlık kazanmaktadır. Alexander, travmatik olayları bu travmatik olayların temsilinden ayırır. Ona göre travmayı travma yapan şey o grubun yaşadığı olayların acısı değil, bu travmanın grubun belleğiyle bağlantılı olarak kimliğiyle yani nereden geldiklerini ve nereye gitmek istediklerine bağlı olarak “verdikleri karardır”. Yani travmaların toplumsal düzeyde ortaya çıkmaları için sosyal ya da kültürel krizler haline gelmeleri gerekmektedir (2004, s. 10). Yine bununla ilgili olarak Hirsch, kendi başına travmatik bir görüntünün olmadığını söyler. Çünkü görüntünün travmatik bir potansiyel taşımasını sağlayan şey ortak kavramsal yapıya sahip bireyler ve toplumlar arasında dolaşmasıdır (2001, s. 40).

Film, duygulanımdan travmaya kadar değişen güçlü duyguları harekete geçirmede ve aynı zamanda onları görüntünün anlık deneyiminin arkasına saklamada çok etkilidir (Fluck, 2003, s. 227). İmge ile gerçeklik arasındaki manipülatif ilişkiye değinen Yıldız, imgenin gerçeklik karşısındaki yetersiz yapısına ek olarak gerçekliği değiştirebilme özelliğini de eklemek gerektiğini söylemektedir. Sinema bu anlamda ilk olarak Holokost’u temsil eden filmler üzerinden kendisini tartıştırmıştır (2015, s. 107). Travma temsili söz konusu olduğunda ise toplumsal travma imgelerinin travma ile temsil arasındaki boşluğu doldurduğu söylenebilir. Ancak esas sorun da burada belirmektedir. Travmaların imgelerinin bellekte yer edişlerinin nasıl yaratıldığı veya yaratılacağı belleğin inşası anlamına gelen bilinç yönetimini gündeme getirmektedir (Sönmez, 2012, s. 27).

Sönmez’e göre (2012, s. 3) toplumsal bellekte yer eden olumsuz bazı travmatik olayların temsil edilişinde daha da travmatikleştirme, uzlaşma ve yüzleşme gibi farklı biçimler ve amaçlar rol oynayabilmektedir. Travmanın etkilerinin derin olması sebebiyle iyileşme süreci uzun bir zaman almakta ve her ne kadar psikolojik alanda olsa da sosyal alanda etkilerinin olduğu söylenebilmektedir. Bu zorlu süreçte travma mağdurunun sosyal alanda kendini ifade etmesi ve güvenli bir ortamın sağlanması travmayla başa çıkmanın etkin yollarından biridir.

Janet Walker, *Trauma cinema: Documenting incest and the Holocaust* (2005) adlı kitabında bireysel ve travmatik olayların sinemadaki temsillerine odaklanır. Bireysel veya toplumsal bağlamda yıkımla sonuçlanan filmleri travma sineması olarak adlandıran Walker, söz konusu filmlerin Hollywood ürünlerinden belgesel filmlere kadar farklı yelpazelerde olabileceğini savlar. Biçimsel anlamda ise parçalı kurgu, travmatik olayların canlandırılması veya bu sahnelerin doğrusal anlatının içine dahil edilmesi, kurmaca ve belgeselin iç içe kullanılması gibi tekniklere başvurulabilmektedir.

Travmayı ele alan filmlerin özelliklerine bakıldığında bu filmler toplumsal, kişisel veya her ikisi de olsun, her biri dünyayı sarsan bir olay veya geçmişteki olaylarla ilgilidir. Travma sinemasının üslup ve anlatım tarzı görsel hissi öne çıkaran travmatik anılara benzer şekilde gerçekçi değildir. Bu filmler anlatı yapıları parçalı ve doğrusal olmayan, eşzamansız ses, tekrarlama, hızlı kurgu ve garip açılarla karakterize edilir ve bunlar geçmişe duygusal etki, metonimik sembolizm (bağlamsal temsil) ve sinematik geri dönüşlerin farklı bir karışımıyla yaklaşır (Walker, 2001, s. 214).

Pınar Yıldız, *Kayıp Hafızanın İzinde: Sinemada Geçmişle Yüzleşme Yas ve İnkâr* adlı kitabında 2000'ler Türkiye sineması üzerinden temsil krizini masaya yatırır. Türklük imgesini sinematik imajlar aracılığıyla görünenin ve görünmeyenin ardındaki gerçekliği tartışan Yıldız, geçmişi ele alırken etik ve politik tercihlere eleştirel yaklaşır. Yası tutulmamış ve yüzleşilmemiş geçmişi, fazlasını veya eksikliğini barındıran bir eylem olan temsil aracılığıyla hatırlatmak zordur. Kurmaca olduğunda sinema anlatısı bu anlamda sıradanlaşma; belgesel olduğunda ise kanıtlama zorunluluğundan dolayı tarihsel belgeye dönüşme tehlikesini karşımıza getirmektedir (2021, s. 13). Adorno'nun "Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarlıktır" sözü üzerinden temsil krizini tartışan Yıldız, büyük yıkımları anlatmanın hem etik hem dil boyutunda olanaksız olduğunu söyler. Aklın kavrayamadığı büyük felaketleri edebiyat, sinema gibi akılsal çerçevelerde anlatmak mümkün değildir. Adorno'yla benzer şekilde Hannah Arendt ve Walter Benjamin de bir anlamda dilin yıkımına da sebep olan bir yıkımın temsilinin imkansızlığını düşünür. Yıldız'a göre modern sinema, Holokost'un ve dünya savaşlarının etkisiyle her şeyi anlatabilme yetkinliğine sahip olduğu, gerçeklik ile temsil arasındaki mesafenin çok kısa olduğu ve anlamın tam olduğu düşünülen sinemanın yapısına atılan bir kesiktir (2021, s. 28). Dolayısıyla gerçeklik ile temsil arasındaki boşluk, modern sinemanın bakış ile sesin uyumsuz, görünenin kuşkulu ve

görünmeyenin görünür olduğu bir estetik biçimdir. Klasik sinemanın tamlığına karşı modern sinema tam olmamaya, sorulara, boşluklara ve bundan dolayı da temsil krizini tartışan bir sinema olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.3. Lübnan ve Sineması

2.3.1. Lübnan'ın siyasi tarihi

Üç bin yıllık medeniyete sahip Lübnan sırasıyla Fenike, Asur, Babil, Pers, Makedonya, Roma, Bizans, İslam orduları, Emeviler, Abbasiler, Tolunoğulları, Fatımiler, Haçlılar ve Memlükler'in himayesine girmiştir (TDV, 2003, s. 244-246). Memlükler'in ardından Lübnan, 1516 yılında Yavuz Sultan Selim'in Mercidabık savaşı sonrasında Osmanlıların egemenliğine girmiştir. Böylelikle Lübnan on dokuzuncu yüzyıla kadar ülkenin mezhepsel yapısı göz önüne alınarak köklü ve güçlü ailelerden seçilen birisi (emir) aracılığıyla yönetilmiştir. Ancak bu yüzyılda yaşanan siyasal ve toplumsal gelişmeler bölgeyi etkilemiş ve idare yapısını sarsmıştır (Turan, 2011, s. 195). Osmanlı egemenliği sonrasında bölgenin idaresi Dürzi Maan ailesine verilmiş ancak Dürzilerin sonraki yıllardaki ayaklanmaları sonrası idare Maruni Şihab ailesine devredilmiştir. Böylelikle Marunilerin siyasal gücü artmış oldu (Traboulsi, 2007, s. 3-9). Ülkedeki farklı dini ve mezhepsel toplulukların bir arada ama hassas bir dengede yaşadığı için Lübnan, Osmanlı egemenliğinde geçen dört yüz yıl boyunca bu dengeleri kollayarak idare etmiştir. O dönemde en güçlü iki mezhep olan Dürziler ve Maruniler arasındaki mücadele on dokuzuncu yüzyılda iç savaşa dönüşecek bir seviyeye ulaşmıştır. Bundan dolayı Osmanlı, Lübnan'ı din ve mezhep yapısını gözeterek siyasal idare biçimleri oluşturmaya çalışmıştır (Acar, 1989, s. 1). Ülkede güçlü iki mezhep olan Dürziler ve Marunilerin siyasal varlıkları emirlik sistemi yerine ülkenin iki ayrı idari bölgeye ayrılıp Osmanlı valisine bağlı iki kaymakamlık sistemi ile yönetilmesine neden olmuştur. Fakat bu iki kaymakamlık sistemi de başarılı olamamış ve iç savaşa varan sonucuyla birbirleriyle çatışmaya devam etmişlerdir (Acar, 1989, s. 18).

1841-1861 yılları arasındaki yirmi yılda Dürziler ile Maruniler arasında yaşanan iktidar mücadelesi Osmanlı iktidarının zayıflaması, siyasal yapının değişmesi, Fransa'nın Marunileri ve İngiltere'nin Dürzileri desteklemesi gibi olağanüstü siyasal gelişmeleri tetiklemiştir. Bu gelişme, Orta Doğu coğrafyasının yakın siyasi tarihinde

yaşanan en önemli siyasi ve askeri gelişmeleri olarak kaydedilmiştir (Karakışla, 2016, s. 85).

Yirminci yüzyıla doğru Dürzilerin gücü zayıflamış, Sünnilerin etkinliği artmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonunda Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanmasıyla Fransa, 1920 yılında Lübnan'ı manda rejimiyle yönetmeye başlamıştır (Acar, 1989, s. 1). 1920 yılında yapılan San Remo Konferansı sonucunda Lübnan ve Suriye Fransız egemenliğine devredilmiş, 1921 yılında ise Fransa Büyük Lübnan Devletini kurduğunu ilan etmiştir. 1926 yılında hazırlanan anayasa, 1932 yılında Müslüman aday Muhammed Cısr'ın adının geçmesi sonucu Fransızlar tarafından askıya alınmıştır (Turan, 2011, s. 196).

İkinci Dünya Savaşı sürecinde Fransa'nın Nazilerce işgali sonucunda Suriye Lübnan vesayeti Nazilerle iş birliği yapan dönemin iktidarı Vichy yönetimine devredilmiştir. Fransa bu dönemde Lübnan anayasasını askıya almış ve meclisi feshetmiştir. Söz konusu durumun tepkilerine ek olarak oluşan ekonomik problemler iç çatışmayı doğurmuş, 1941 yılında İngiltere ve Fransa'daki müttefikleri Özgür Fransa Hareketi verdiği tam bağımsızlık sözüyle Lübnan'a girerek Vichy rejimiyle iş birliği yapan Fransız birliklerini yenmişlerdir. Ancak ülkede değişen pek bir şey yoktur. Zira Vichy'ci rejimi yenen Özgür Fransa Hareketi de emperyalist çıkarları için hareket etmekteydi. 1943 yılında yürürlüğe konan anayasa iptal edilmiş, meclis feshedilmişti. Oluşan yeni durum karşısında Maruniler Fransızları; Müslümanlar ve Arap milliyetçileri ise İngilizleri desteklemişlerdir (Chaitani, 2007, s. 14). 1920'lerde ve 1930'larda Lübnan'daki mezhepler o dönemde yaygınlaşan bağımsızlık fikrinden etkilenerken Fransızlara karşı mücadele etmişlerdir (Acar, 1989, s. 1). Kitlesele direnişlerle büyüyen kaotik ortam sonucunda bağımsız devlet fikri üzerinde bir uzlaşma zemini yakalanmıştır. Fransızların itirazlarına rağmen ve İngiltere'nin siyasi baskıları sonucu Fransa 20 Aralık 1943'te bağımsız devleti tanımak zorunda kalmıştır. Daha sonra Lübnan devleti 1945 yılında BM ve Arap Birliği'ne üye olmuştur. Bağımsızlık sürecinin son adımı olarak ise Fransa ülkedeki birliklerini 1946'da geri çekmiştir (Chaitani, 2007, s. 14).

Bağımsızlık öncesinde Fransızlara karşı sergilenen ortak duruş sonrasında mezheplerin yine kendi aralarındaki mücadelelerine dönüşmüştür. 1943 yılında üzerinde uzlaşmaya varılmış yazılı olmayan bu anlaşmaya göre Cumhurbaşkanlığı Marunilere, başbakanlık Sünnilere, meclis başkanlığı ise Şiiilere paylaştırılmıştır. Anlaşmada en geniş

yetki Marunilerden altı yıllığına seçilen cumhurbaşkanına aitti (Acar, 1989, s. 1). Ulusal Pakt, 1932 yılında yapılan ve günümüze kadar tekrarlanmayan nüfus sayımına göre dayanan siyasal temsili içermektedir. Buna göre Hristiyan nüfus Müslüman nüfusundan altıya beş oranında daha fazla olduğu için siyasal sistem bu orana göre düzenlenmişti. Dolayısıyla mecliste her altı Hristiyan milletvekiline karşılık olarak beş Müslüman milletvekili olabilmekte, kabinde Marunilere ve Sünni Müslümanlara iki veya üç; diğer mezheplere birer bakanlık verilmekteydi. Böylelikle artık dini ve mezhepsel orana göre düzenlenen Lübnan politikasında nüfusun yüzde yirmisini oluşturan Şiilere yeterince yer verilmemiştir (Cleveland, 2008, s. 256). Siyasal iktidarın dini ve mezhepsel esaslara göre düzenlendiği bu anlaşmaya göre meclisteki milletvekili oranları şu şekildeydi: Hristiyanlar: 30 Maruni, 11 Grek-Ortodoks, 6 Grek-Katolik, 4 Ermeni Ortodoks, 1 Ermeni Katolik, 1 Protestan; Müslümanlar: 20 Sünni, 19 Şii, 6 Dürzi ve 1 diğer azınlık. (Acar, 1989, s. 1). Oluşan bu siyasal yapı neticesinde Marunilerin siyasal iktidar içindeki ayrıcalıklı konumu artmış, mezhepler arasında çatışmalar derinleşerek devam etmiştir.

1952’de seçilen cumhurbaşkanı Kâmil Şemun döneminde benimsenen Batı yanlısı liberal ekonomi politikası sonucunda Lübnan, Orta Doğu’nun bankacılık, turizm ve ticaret merkezi konumuna gelmiştir. Mısır’ın Süveyş Kanalını millileştirmesi ile sermaye Lübnan’a kaymıştır. Bu süreçte ülkede klikler Batı yanlısı Şemun taraftarları ile Mısır’ın devrimci lideri Cemal Abdülnasır’ın sosyalist Arap ulusalcılığını benimseyenler olarak şekillenmişti. Taraflar arasında yaşanan çatışmaların hızla ülkeye yayılması, 1958’de Mısır ile Suriye’nin birleşerek Birleşik Arap Cumhuriyetini kurmaları ve yine aynı yılın temmuz ayında Irak’ta krallık rejiminin devrilip ulusal bir devrimin gelişmesi Lübnan’ı tedirgin etmiş, cumhurbaşkanı Şemun’un çağrısı üzerine Amerika Birleşik Devletleri’nin altıncı filosu Beyrut’a çıkarma yapmıştır. ABD’nin söz konusu müdahalesi ve halkın istifa baskısı sonucu Şemun istifa etmiş ve yerine General Fuad Şihab cumhurbaşkanı seçilmiştir (TDV, 2003, s. 252-253). 1958 yılı ayaklanmasına bakıldığında ülkede hüküm süren işbirlikçi, feodal Maruni iktidarına karşı Arap milliyetçilerinin ezilenler lehine bir isyanı olarak okunabilir. Fakat söz konusu girişim emperyalizm karşıtı özellikler taşıması sebebiyle ABD öncülüğünde diğer Batılı devletlerin müdahaleleriyle önlenmiştir. Şihab dönemi yönetimi her ne kadar esnek bir yapı sergilese de Hristiyanların ve özellikle Marunilerin egemenliği devam etmiş ve

yapısal çatışmalı durum 1975 yılında ortaya çıkacak iç savaşa kadar dengede tutulmuştur (Demir, 2007, s. 129).

Yeni seçilen cumhurbaşkanını Şemun taraftarları protesto etmiş ve durum yine Hristiyan-Müslüman çatışmasına dönüşmüştür. ABD'nin desteğiyle Şihab, durumu kontrol altına almış ve Müslümanlara yönelik olarak siyasal temsilde genişleme ve ekonomik anlamda yatırımlar gerçekleştirmiştir. Cumhurbaşkanı Şihab, ülkeyi *Orta Doğu'nun Paris'i* nitelemesini kazandıran zemini yaratmıştır. Uzlaşmayı temel alarak iç politikada mezhepler arası dengeye dikkat etmiş dış politikada ise hem Batı ile hem Sovyetler ile hem de Doğu'nun yeni ulusal Arap devletleriyle denge siyaseti bağlamında ilişkilerini geliştirmiştir. Mezhep önderlerinin oluşturduğu *zaimlik* sistemi yerine ulusalcılık fikrinden etkilenerek Lübnanlılık bilincini yaygınlaştırmaya başlamış, sınıfsal arası uçurumu kapatmaya yönelik olarak girişimlerde bulunmuştur (Ayhan ve Tür, 2009, s. 79-81). Yine 1960'ların sonlarına kadar Beyrut, mali ve ticaret merkezi olmuş, siyasi baskının olmadığı özgür basına ev sahipliği yapmış, entelektüel tartışma merkezi olmuş ve Arap coğrafyasından pek çok öğrenciyi üniversitelerine çekmiştir. Ayrıca gece kulüpleri, kumarhaneler, lüks oteller gibi mekânlarla bölgenin Batı merkezi haline gelmişti (Cleveland, 2008, s. 369-370).

Günümüz Lübnan'ın toplumsal belleğinde yer eden 1975-1990 arası iç savaşına zemin hazırlayan iki önemli konu bulunmaktaydı: Mezhepsel sisteme dayalı ülkede Müslüman nüfusun Hristiyan nüfusa oranla daha hızlı bir artış sergilemesi ve 1948 yılında İsrail'in kurulması sonucu ortaya çıkan Filistin sorunudur. 1947-1950 yılları arasında yüz binden fazla Filistinli, Lübnan topraklarına sığınmıştır. Bununla bağlantılı olarak Filistin Kurtuluş Örgütü'nün Lübnan içindeki etkinliğinin artması, Müslümanlar ile Hristiyanlar arasındaki hassas dengenin kırılmasına yol açmıştır (Köse, 2006, s. 9-10). Nasır'ın Arap milliyetçiliği politikasının etkisiyle ülkenin bazı Müslüman grupları Filistinlileri desteklemiş, Hristiyanlar Filistin'in varlığından rahatsız olmuşlardır. Söz konusu durum da Hristiyan-Müslüman çatışmasını tetiklemiş ve derinleştirmiştir (Acar, 1989, s. 3). Göçle beraber sınıfsal eşitsizlik ayyuka çıkmış, Beyrut'un Doğu kısmı zengin Hristiyanların; Batı kısmı ise Filistinli mültecilerin ve yoksul Şiiilerin merkezine dönüşmüştür. Böylelikle grupların sosyo-ekonomik durumları mezheplerle bütünleşmiş ve iç savaşın zemini oluşmaya başlamıştır (Ağır, 2007, s. 121).

1967 Savaşı'nda Arapların İsrail karşısında yenilmesi hem Filistinli örgütlerin radikalleşmesine hem de Lübnan ve Ürdün topraklarından İsrail'e saldırılarını artırmalarına yol açmıştır. 1970 yılında Filistinli örgütlerin bağımsız hareket etmelerinden ve Ürdün otoritesini tanınamalarından rahatsız olan Ürdün yönetimi Filistinli örgütlere karşı geniş çaplı bir operasyon başlatır. Kara Eylül olayı olarak da bilinen Ürdün - Filistin çatışmasında ABD ve İsrail'in desteğini alan Ürdün birlikleri Filistinli gerilla gruplarını Ürdün'den çıkartmıştır. Ürdün topraklarını terk eden Filistinli grupların önemli bir kısmı ise Lübnan'a geçti. Artık Filistinliler İsrail'e karşı başlattıkları gerilla savaşını Lübnan'da devam edeceklerdi. Oluşan yeni durum, Lübnan'daki Filistin-Maruni gerginliğinin derinleşmesine ve sonrasında çatışmaya dönüşerek sürece İsrail ve Suriye'nin müdahalesi de eklenmiştir (Ayhan ve Tür, 2009, s. 85).

Filistinlilerle çatışmaya hazırlanan Hristiyan milisler, büyük çaplı bir silah edinme kampanyası başlatınca FKÖ ve solcu örgütler de kendi silahlanma hazırlıklarını yapmış ve 1975 baharında Lübnan'daki bütün gruplar silahlı bir şekilde hazır beklemişlerdir (Cleveland, 2008). Ayn el-Rumana'da Ketaib Partisi (Falanjist Parti) kurucu lideri Pierre Cemayel, bir kilisenin açılış töreninde suikastla öldürülür. Bunun üzerine Falanjistler suikastın Filistinliler tarafından yapıldığı söylentisine inanınca aynı gün Tal el-Zatar kampına giden bir Filistinli otobüsünü durdurarak içindeki herkesi öldürürler (Acar, 1989, s. 71). Hirst'in Walid Khalidi'den aktardığı şekliyle bu olay "Lübnan iç savaşının Saraybosnası"dır (2016, s. 126). Beyrut ve civarındaki bütün mahallelerde ağır makineli silahların ve topların kullanıldığı silahlı çatışmalar yaşanmaya başlamıştır. Ülkenin güneyindeki Şiiler ise Filistinlilerle birlikte Falanjistlere karşı savaşmasıyla çatışmalar gittikçe şiddetlenmeye ve yayılmaya başlamıştır. Artık Lübnan iç savaşının birinci dönemi başlamıştır (Salibi, 1976, s. 97).

1975 yılı sonunda komutanlarından dördünün bir gece yarısı öldürülmesi sonucu Falanjistler, yine cinayeti Filistinlilerin işlediğini düşünerek sahil şeridine yakın yerde *barikat infazları* olarak adlandırılan, sahil şeridinden geçen yaklaşık 200 Müslümanı öldürmüşlerdir. Buna yönelik olarak Müslümanlar/solcular Batı Beyrut'ta yer alan üç büyük oteli ateş altına almışlardır. Sonrasında Falanjistler, Doğu Beyrut'ta otuz bin civarında Şii ve Filistinlinin yaşadığı Maslakh-Karantina gecekonduğunu istila edip yaklaşık bin insanı katletmiş ve kalanını Batı Beyrut'a kadar kovalamışlardır. Yine buna karşılık olarak Müslümanlar/solcular Beyrut'un güneyinde, Marunilerin

yaşadığı Damur adlı kasabayı işgal etmiş, yüz elli kişiyi öldürmüş ve geri kalanını kasabadan kovmuşlardır (Hirst, 2016, s. 138).

Batının çekimser kaldığı süreçte Cumhurbaşkanı, Suriye'den yardım istemiş ve Suriye Cumhurbaşkanı Hafız Esad, Filistin Kurtuluş Örgütü ve Sosyalist İlerici Partiye karşı Marunilerin yanında durarak 1976 Mayıs'ında ordusunu Lübnan'a göndermiştir. Suriye'nin müdahalesiyle savaş genişlemeye başlamıştır. 1976 Ekim'inde ateşkes kabul edilmiş olup söz konusu anlaşma uyarınca güvenliği tesis etmek üzere Suriye *Arap Caydırıcı Gücü* adında Lübnan'da otuz bin asker konuşlandırmıştır. Böylelikle iç savaşın şiddetli geçen birinci aşaması sona ermiş oldu (Cleveland, 2008, s. 428).

1982 yılına gelindiğinde İsrail'deki milliyetçi hükümet güney sınırlarını güvence altına almak, FKÖ'yü tümden yok etmek, işgal edilen Filistin topraklarını yerleşime açmak ve bölgede kendi çıkarlarına hizmet eden bir rejimin kurulmasına yönelik olarak ABD'nin onayı ile Haziran'da Lübnan'a savaş açmıştır. Beyrut'un özellikle Müslümanların ve Filistinlilerin yaşadığı Batı kesimini kapsayan üç ay süren bir kuşatmayla bölgenin dışarıyla bağlantısı kesilmiş ve kuşatma yüzlerce sivilin ölümüne neden olmuştur. Kuşatma sonunda yine ABD'nin aracılığıyla anlaşma imzalanmıştır. Buna göre FKÖ Batı Beyrut'u boşaltacak, Lübnan ve ABD hükümetleri Filistinli sivillerin can güvenliğini garanti edeceklerdir. Bu esnada Pierre Cemayel'in oğlu Falanjistlerin askeri kanat lideri Beşir Cemayel cumhurbaşkanı seçildikten kısa bir süre sonra öldürülür. Cinayeti fırsata çeviren İsrail, Beyrut'u tekrar işgal eder (Hourani, 2013, s. 495).

Beşir Cemayel'in öldürülmesinden ve İsrail'in Batı Beyrut'u tekrar işgal etmesinden sonra Sabra ve Şatila kamplarında Filistin katliamı yaşanır. Beyrut'un güney banliyösünde bulunan ve binlerce Filistinli mültecinin çok kötü şartlarda yaşadığı kamplar İsrail askerlerinin kontrolü altındadır. İsrail gözetiminde Falanjistler 16-17 Eylül'de iki gün boyunca kampta birkaç bin kişinin ölümüyle sonuçlanan bir katliam gerçekleştirir (Acar, 1989, s. 100). Bu katliamdan sonra İsrail'e karşı gerek kendi ülkesinden gerekse de uluslararası kamuoyundan tepkiler yağmaya başlar. Hükümet gelen tepkilerden sonra söz konusu katliamla ilgili bir araştırma komisyonu kurar. *Kahan* adlı komisyon, söz konusu katliamın sorumlusu olarak İsrailli sivil ve askeri yetkilileri tespit etmiş; savunma bakanı Ariel Şaron istifa etmek zorunda kalmıştır. Ayrıca İsrail başbakanı Menahem Begin'in siyasi hayatı sona ermiştir (Cleveland, 2008, s. 432).

İsrail'in Lübnan'ı işgali Şii hareketi için de dönüm noktasıdır. FKÖ baskısından bıkan Şiiler işgal başladığı zamanlarda İsrailleri sevinçle, zılgıtlarla karşılamıştı. Şiiler İsrail'in FKÖ'yü güney Lübnan'dan çıkardıktan sonra geri çekileceğini ummuşlardı. Ancak İsrail'in işgali üç ay sürünce Şiiler durumdan rahatsız olmaya ve kendi politikalarını netleştirmeye başladılar. Şii Emel örgütü ve Şii din adamlarının işgal karşısı söylemleri İsrail tarafından ciddiye alınmaz. Ayrıca 17 Mayıs anlaşması kararınca bölgede İsrail'in ve onun desteklediği Güney Lübnan Ordusu'nun varlık göstermesi Şiilerin direniş politikasının sertleşmesine neden olur. Şii örgütler, ülkedeki İsrail'in siyasi ve askeri varlıklarına karşı saldırılar başlattılar. Emel örgütü içindeki muhafazakâr grubun İran devletince desteklenmesiyle yaşam bulan Hizbullah, kısa süre içinde İsrail karşısı direnişte dünyaca tanınır olmuştur (Ayhan ve Tür, 2009, s. 147-148).

1980'li yıllarda iç savaşı bitirmeye yönelik pek çok uzlaşma önerisi hayata geçmese de 1989 yılında Suudi Arabistan'ın Taif adlı şehrinde başarıyla sonuçlanan bir anlaşma yapıldı. Anlaşmanın yapıldığı şehrin adını alan Taif Anlaşması ile iç savaş büyük oranda sona ermiştir. Anlaşma delegeleri 1972'de seçilen ve Lübnan parlamentosunun hala hayatta olan milletvekillerinden oluşmaktaydı. Marunilerin Cumhurbaşkanlığı karşısında Sünnilerin başbakanlık yetkilerini artıran anlaşmaya göre Cumhurbaşkanının bazı görev ve yetkileri başbakanlık ve kabineye devredilmiş, Hristiyanlar ile Müslümanlar arasındaki dini temsil oranı eşitlenmiştir. Müslümanlar lehine eklenen 9 sandalyenin 3'ü Şiilere ayrılmıştır. Anlaşmaya bakıldığında dini siyasetin yasalaştığı görülmektedir. Yine anlaşmaya göre militan gruplar silahlarını Lübnan ordusuna teslim edecek ancak Hizbullah, İsrail'e karşı gösterdiği direniş sebebiyle bunun istisnası olacaktır. Söz konusu asayişin sağlanmasına yönelik olarak Suriye devreye girmiş ve silahlı güçlerini yine Lübnan'da konuşlandırmıştı. Suriye'nin bu müdahalesine Mişel Avn adlı general karşı çıkmış ve ordusuyla birlikte Suriye'ye karşı savaş açmıştır (Cleveland, 2008, s. 433-434).

Suriye, söz konusu anlaşmaya karşı çıkıp kendisine savaş açan Mişel Avn'ın birliklerini bombalamış ve Mişel Avn Fransa'ya sığınmıştır. Bu son hareketli süreçten sonra anlaşma uygulanmaya konulmuştu. Ancak anlaşmanın sonucuna bakıldığında iki önemli durum kendini güncel göstermektedir: Birinci durum dini kimlikler üzerinden şekillenen siyasetin sonucu olarak insanlar, yine mezhep sistemine hapsedilmiştir. İkinci durum ise Güney Lübnan'da İsrail'in işgal ettiği Şii coğrafyasında

Emel ve Hizbullah'ın İsrail'e karşı silahlı bir direniş unsurunun bulunmasıdır (Cleveland, 2008, s. 435).

15 yıl süren iç savaşta yaklaşık olarak 130 bin ila 200 bin arasında insan hayatını kaybetmiştir. Ekonomik açıdan iç savaş ülkeye yaklaşık 30 milyar dolarlık bir zarara uğratmıştır. Geriye ise harabeye dönen şehirler kalmıştır (Çelik, 2012, s. 135). Mezhepler arası çatışmalardan kaynaklı olarak Lübnan, ulusal bir ordu kuramamış ve merkezi yönetim zayıf kalarak milisler kendi askeri güçlerini oluşturmuştur. İç savaş sürecinde ordunun komuta kademesindekilerin çoğunlukla Maruni kesimden oluşması tepkilere neden olmuş ve farklı mezheplere bağlı ordu askerleri kendi mezhepleri veya partileri saflarına katılarak savaşmışlardır (Acar, 1989, s. 4).

Taif sonrası bir dönem durgunluk yaşansa da ülke 14 Şubat 2005'te başbakan Refik Hariri'nin bombalı suikast sonucu öldürülmesi ile ülkede huzursuzluk yeniden artmıştır. Dönemin muhalefeti Cumhurbaşkanı Lahud'un desteklediği Suriye'yi suçlamış ancak olayı araştıran soruşturma komisyonu somut delillere ulaşamamıştır. Hariri'den sonra seçilen Suriye yanlısı Ömer Karami Sünniler, Dürziler ve bir kısım Hristiyanların protestoları sonucunda istifa etmek zorunda kalmıştır. Ardından Hizbullah lideri Hasan Nasrallah, Suriye'ye destek vermek amacıyla halkı 8 Mart'ta sokaklara çağırmış ve geniş katılımlı gösterilerin ardından bu sefer Suriye karşıtı güçler de halkı 14 Mart'ta sokaklara çağırmıştır. Bu gösterilerde halk, Lübnan'ı temsil eden sedir ağacının olduğu Lübnan bayraklarıyla protestolarını gerçekleştirmiş ve söz konusu kitlesel gösteriler *sedir devrimi* adıyla anılır olmuştur. Batının desteklediği bu gösteriler demokratikleşme ve özgürleşme olarak uluslararası kamuoyuna sunulmuştur. Lübnan'ın yeni siyasal konjonktürü Suriye ve İran'ın desteklediği Emel ve Hizbullah'ın oluşturduğu 8 Mart grubu ile ABD'nin ve diğer Batılı devletlerin desteklediği Falanjistler, Gelecek Partisi, Lübnan Kuvvetleri ve Ulusal Liberal Parti'nin oluşturduğu 14 Mart grubu olarak şekillenmiştir. Batının desteklediği 14 Mart grubunun siyasal basıncı sayesinde Suriye, konuşlandığı askerlerini Nisan 2005'te geri çekmiştir. Böylelikle Suriye'nin müdahalesi olmadan Mayıs 2005'te seçimler gerçekleştirilmiş ve seçimin kazananı 14 Mart ittifakı olmuştur (Köse, 2006, s. 11).

Batı'nın desteğini alarak güçlenen 14 Mart ittifakı Hizbullah'ın silahsızlandırılmasını sıklıkla gündeme taşımıştır. Fakat bu çağrı sonuçsuz kalacaktı çünkü bu zamanda İsrail Gazze'ye saldırmış ve Hizbullah'ın İsrail birliklerine

karşı saldırıları sonrası İsrail'in Lübnan'a karşı savaş açması gibi gündemler mevcut durumdadır. Hizbullah, İsrail'in hapishanesinde tuttuğu Lübnanlı Samir Kantar'ın salıverilmesine yönelik olarak 12 Temmuz'da gerçekleştirdiği saldırıda üç İsrail askerini öldürmüş ve iki askeri kaçırmıştır. Bunun üzerine İsrail 13 Temmuz'da Lübnan'a karşı "İstikamet Değişimi Operasyonu" adını verdiği topyekûn bir savaş başlatmıştır. Hizbullah, söz konusu saldırılara karşılık vermiş, bu süreçten sonra İsrail Beyrut'u ve Güney Lübnan'ı bütünüyle bombalamaya başlamıştır. Hizbullah'ın etkin direnişi karşısında İsrail 30 Temmuz'da Kana adlı sivil bir yerleşimi vurmasıyla savaş, tüm uluslararası alanda savaş karşıtı protestolarıyla karşılanmıştır. Bunun üzerine Fransa ve İngiltere'nin arabuluculuğuyla 14 Ağustos 2006'da ateşkes sağlanarak savaş sona ermiştir. Ölümlemler ve yıkımlarla sonuçlanan savaşın sonunda hem Hizbullah hem İsrail savaşı kazandıklarını açıklamışlardır (Ayhan ve Tür, 2009, s. 239-241).

Günümüz Lübnan siyasetine bakıldığında bölgesel anlamda 8 Mart ittifakına destek veren İran ve 14 Mart ittifakına destek veren Suudi Arabistan'ın isimleri geçmektedir. Fransa, uzun zamandan beri ülkede etkinlik gücünü korumaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Orta Doğu'da siyasi gücünü artırmaya başlayan ABD'nin de ülkedeki siyasi gücünü sürdürmektedir. Son yıllarda Orta Doğu siyasetinde kendini gösteren Rusya'nın da Lübnan'da etkin olmaya başladığı görülmektedir. Lübnan siyasetinde etkin olan bu beş devlet olsa da siyasi faaliyetler bölge devletleri olan İran ve Suudi Arabistan üzerinden yapılmaktadır. Taif Anlaşması sonrasında Suudi Arabistan, Sünnilerin; İran ise Şiiilerin hamisi olarak görünüm kazanmıştır. 2014 yılında 12. Cumhurbaşkanı Mişel Süleyman'ın görev süresinin dolması üzerine başlayan siyasi kriz 2,5 yıl sürerek 2016 Ocak'ında çözümlenebilmiştir. Lübnan'da etkili dış aktörlerden kaynaklı uzun süren kriz Hizbullah'ın desteklediği ve bir zamanlar Suriye karşıtı olan Mişel Avn'ın cumhurbaşkanı seçilmesiyle sonuçlanmıştır (Duman T. İ., 2018, s. 142-143).

2018 yılı seçimlerine bakıldığında gerek seçimlere katılımın az olması gerekse de aynı mezhebe ait sandalye sayısının örgütler arasında paylaşılamaması gibi etmenler Lübnan siyasi yapısında etkin olan din ve mezhep esasına dayalı sistemin değişime gereksinim duyduğunu kanıtlamaktadır. Dini anlamda Hristiyanlık ve Müslümanlık üst ayrımının ötesinde aynı mezhepler bile artık sorgulanır olmuştur. Örneğin Şiiilere verilen altı bakanlık Hizbullah ile Emel hareketi arasında; Marunilere verilen on bir bakanlık farklı Maruni aileler arasında paylaşım krizi yaşanmış ve Sünnilere verilen altı bakanlığı

elinde tutan Saad Hariri'nin liderliğini yaptığı Müstakbel Partisinin otoritesi 8 Mart ittifakında yer alan on Sünni milletvekilince sorgulanmıştır (Bozbaş ve Al-Ravi, 2020, s. 998).

Başbakan Saad el-Hariri döneminde açığa çıkan ekonomik kriz, WhatsApp kullanıcılarından alınması planının kamuoyuna taşınmasıyla 17 Ekim 2019 tarihinde başkent Beyrut'ta başlayan gösteriler ülke tarihinin en geniş katılımlı protesto gösterilerine dönüşmüş, ardından kamu ve özel sektörün işleyişini durduran bu protestolar sonrasında Başbakan Hariri, 29 Ekim 2019 tarihinde istifa etmiştir (http-3). İstifa sonrasında teknokratlar arasından kurulan hükümet, pandemiyle birlikte derinleşen ekonomik krizle baş etmeye çalışırken 4 Ağustos 2020'de Gürcistan'dan Mozambik'e üç bin ton yüksek yoğunluklu amonyum nitrat taşıyan ve arızalandığı için Beyrut Limanında bekleyen kargo gemisi patlamıştır. 1945 yılında Hiroşima'ya atılan atom bombasının onda birine denk gelen bu patlamada 200'den fazla insan ölmüş, 5 binden fazla insan yaralanmış, 300 binden fazla insan evsiz kalmış ve yaklaşık 15 milyar dolar zararla sonuçlanmıştır (http-4). Patlama sonrasında limanın kontrolünü elinde tutan Hizbullah destekli Başbakan Hasan Diyab hükümeti istifa etmiştir (http-5). Ülke son yıllarda iç savaştan bu yana en büyük ekonomik krizle karşı karşıya kalmıştır. Yerel para birimi Lübnan lirası her geçen gün değer kaybetmekte, ülkede dolarla işlem gören yakıt maddesi teminindeki problemlerden dolayı uzun süreli elektrik kesintileri yaşanmaktadır (http-6).

Günümüz Lübnan siyasetinde mezhepler ekseninde örgütlenmiş önemli siyasi partiler olarak şunlar sayılabilir: “Gelecek Hareketi (Sünni), Hizbullah (Şii), Özgür Yurtsever Hareket (Maruni), Lübnan Kuvvetleri (Maruni), İlerici Sosyalist Parti (Dürzi), Emel Hareketi (Şii), Taşnak (Ermeni), Hınçak (Ermeni), Ramgavar (Ermeni), Lübnan Demokratik Partisi (Dürzi), Kataib (Maruni) (http-10)”.

2.3.2. Lübnan'ın toplumsal ve kültürel özellikleri



Görsel 2.1. Lübnan Siyasi Haritası (<http-8>)

“İbrânîce Lebānon, Süryânîce Lebnān, Arapça Lübnân, Grekçe Libanos, Latince Libanus ve günümüz bazı Batı dillerinde Lebanon şeklinde kullanılan Lübnan kelimesinin Sâmi dillerde “beyaz” anlamında *lbn* kökünden geldiği, karla kaplı dağların beyaz görüntüsünden dolayı bölgeye bu adın verildiği kaydedilmektedir (TDV, 2003, s. 244)”. Kuzey ve doğusunda Suriye, güneyinde İsrail bulunan Lübnan, yaklaşık 220 km sahil şeridine ve 10.452 km² toprağa sahip bir doğu Akdeniz ülkesidir (Acar, 1989, s. 1).

Dünya Bankası'nın 2019 yılı tahminlerine göre ülkenin nüfusu yaklaşık 7 milyondur (http-9).

Etnik ve kültürel çeşitliliğin zenginliği bakımından Lübnan, tarihçi Ahmed Cevdet Paşa tarafından *Nuhun Gemisi* diye nitelendirilmiştir (Turan, 2011, s. 195). Ülkenin etnik yapısına bakıldığında Şii, Sünni, Dürzi, İsmaili, Arap Alevi, Maruni Katolik, Rum Ortodoks, Rum Katolik, Ermeni Ortodoks, Ermeni Katolik, Süryani Katolik, Süryani Ortodoks, Roman Katolik, Keldani, Asuri, Kıpti, Protestan mezheplerine bağlı topluluklar yaşamaktadır (http-10).

Küçük bir ülke olmasına rağmen farklı din ve mezheplere sahip Lübnan, tarih boyunca siyasi ve askeri meselelerin yaşandığı yer olmuştur. Yüzyıllardır Lübnan'da Hristiyanlar (en kalabalık mezhep Marunilerdir ve Marunileri takiben Rum Ortodoks, Rum Katolik ve Ermeniler izlemektedir.) ve Müslümanlar (En kalabalık mezhep Şiilerdir ve Şiileri takiben Sünniler ve Dürziler gelmektedir) bir arada yaşamışlardır (Acar, 1989, s. 1).

Etnik açıdan bakıldığında en kalabalık topluluk olarak Arapları saymak mümkündür (Duman M. , 1993, s. 267). Başka açıdan bakıldığında ise Lübnan, din anlamında Hristiyanlık ve İslamiyet dininin egemen öğretilerine başkaldıran mezheplerin ve bu mezhep liderlerinin; siyaset açısından ise özellikle 1970'lerden sonra siyasi sebeplerden dolayı ülkelerinden kaçan insanların sığındığı ve kendi fikirlerini hayata geçirdikleri bir ülkedir (Demir, 2007, s. 128).

Ulusal birliğin olmadığı ve mezhepçi bir yapının hüküm sürdüğü Lübnan'da insanlar bağlı olduğu mezheplerin köklü ailelerinden gelen birinin (Zaim) hegemonyası altındadır. Zaimlik sistemi denilen bu yapıda zaimler seçimlere karar verme, seçimleri ayarlama, siyasi makamları, adayları ve parasal ödülleri belirleyen, oyları sözle veya şiddetle toplanmasını sağlayan siyasi aktördürler. Milletvekili seçilen kişinin birincil görevi ulusal değil yerel gereksinimlerin gereksinimleri, çıkarlarıdır. Batılı görünümüyle ülkeye gelen dış gözlemcileri yanıltan zaimler, feodal bir ağadır (Cleveland, 2008, s. 371).

Lübnan'daki bu dinsel ve mezhepsel toplulukların fazla olması aynı zamanda her vatandaşın belli bir mezhebe ait olmasını gerektirmiştir. Lübnan'da hiçbir mezhep çoğunluğa sahip bir dereceye ulaşamamıştır. Bu tablo, mezheplerin kendilerini koruyabilmesi açısından başka mezheplerle iyi geçinmesini ve diğer taraftan ise hassas bir dokunun oluşmasına vesile olmuştur (Sander, 1982, s. 220).

Söz konusu yapıyı özetleyen ve aynı zamanda kanıtlayan bir durum olarak en son nüfus sayımının 1932 yılında yapılmış olmasını örnek olarak vermek mümkündür. Bu kırılğan yapının yıkılmaması adına her ne kadar nüfus sayımı yapılmasa da zaman içinde Marunilerin nüfusunda azalma, Şii nüfusun artması, ülkeye gelen Filistinlilerin ve Suriyelilerin sayısı vb. somut gelişmeler yapının hassaslığını test etmiştir. Lewis'e göre Lübnan, yerel, bölgesel, dinci, mezhepçi, aşiretçi ve etnik bu rakip topluluklar ile aynı zamanda aynı topluluğun kendi içinde farklı yapılanmalar arasında seyreden en yıkıcı ve en uzun süren çatışma ve mücadelelerle dolu tarihe sahiptir. Başka devletlerin de müdahaleleriyle bu çatışmalı durum daha çetrefilleşmiş ve daha uzun sürmüştür. 1958, 1975-1976 ve 1983-1991 yılları arasında yaşanan iç savaşlar buna örnek olarak verilebilir (Lewis, 2006, s. 418). 1932 yılından bu yana tekrar nüfus sayımının yapılmaması siyasi elitlerin gücünü korumak ve kaybetmek istememesi olarak okunabilir. Zira güncel olarak ülkenin en kalabalık nüfusunu Şiiler oluşturmalarına rağmen bu kesim mevcut idare sınıfının dışında tutuldu ve ekonomik anlamda da geri kalmasına sebep olmuştur. Şiiler ancak iç savaşı bitiren Taif Antlaşmasında seçim sisteminde yapılan ufak değişikliklerle siyasi yaşama girebilmişlerdir. Artan nüfusun yanında özellikle 1974 yılında İran'da eğitim almış Musa Sadr tarafından kurulan Emel Hareketi ile daha sonra Emel'den kopan Hizbullah örgütünün çalışmaları da bu anlamda etkili olmuştur (Köse, 2006, s. 14).

Ülkenin Batı ile ilişkini diri tutmasını sağlayan 1980'lere kadar ülkenin nüfus olarak diğer mezheplerden fazla olan Marunilerin Haçlı Seferlerinden beri ve özellikle Birinci Dünya Savaşında Fransızların yanında durmaları sebebiyle ülkenin yönetiminde etkin olmuşlardır. 1943 yılında Fransa, Suriye ve Lübnan arasında yapılan Ulusal Pakt ile cumhurbaşkanlığı Marunilere, başbakanlık Sünnilere, Millet meclisi başkanlıkları ile bazı bakanlıklar Şiilere ve Dürzilere verilmiştir. Dolayısıyla idarenin en üstünde Marunilerin egemenliği, ikinci sırada Sünniler ve üçüncü sırada Şiiler yer almaktadır (Demir, 2007, s. 129).

Mezheplerin her birinin kendi yapısını koruma gayreti ulusal birliği yaratmada engel haline gelmiştir. Özellikle on dokuzuncu yüzyıldan bu yana bu gruplar arasında yaşanan kanlı çatışmalar karşılıklı güvensiz bir ortam yaratmış ve söz konusu mezhepsel yapının değişmemesine sebep olmuştur (Göksun, 2014, s. 746). Antoun Issa 4 Ağustos 2020'de Beyrut Limanında yaşanan patlamaya dair yazdığı yazıda Lübnan'ı *yıkım ve göçmenler dışında çok az şey üreten küçük ve dağlık bir ülke* olarak nitelendirmektedir. Yurtdışında 10 milyondan fazla Lübnanlının yaşaması ülkeyi istisnai ülkeler arasına

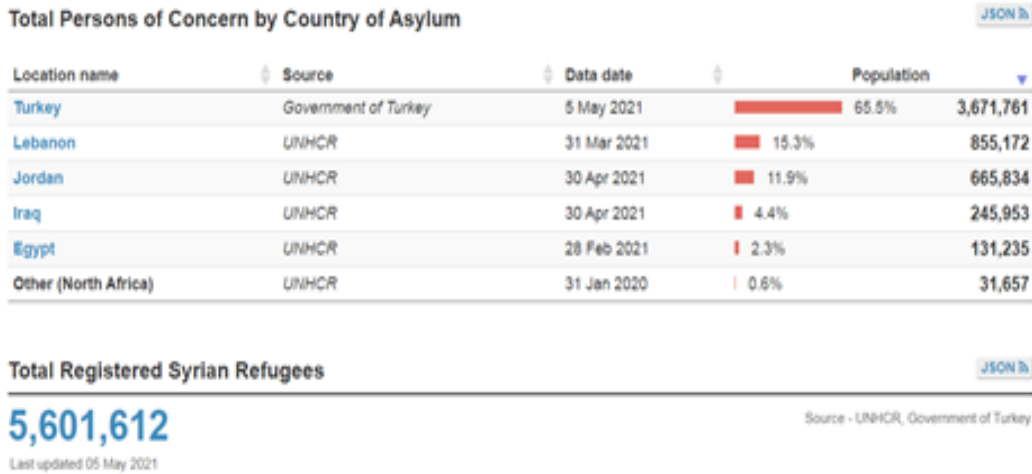
katmaktadır. Var olan bu durum da ülkede yaşanan siyasi ve ekonomik istikrarsızlığın bir sonucu olarak okunmalıdır. Son 160 yıldır her Lübnanlı kuşak devraldığı eski travmaların üstüne kendi travmalarını da eklemiştir. 1860'larda on binden fazla insanın öldüğü iç savaş, Birinci Dünya Savaşı zamanlarında ülke nüfusunun üçte birinin öldüğü büyük kıtlık ve yüz elli binden fazla insanın öldüğü iç savaş (http-11). Bu toplumsal travmaların her biri mezheplerin kendi toplumsal belleklerine göre biçimlenmiştir. Her grup kendi toplumsal travmasını duvar yazılarında, kitle iletişim araçlarında, gündelik hayattaki konuşmalarda sıklıkla ifade etmektedir. Bu travmaları deneyimlemeyen yeni kuşaklar ise bu travma anlatıları aracılığıyla sahiplenmekte ve tekrar çatışmaya sebep olabilmektedir (Göksun, 2014, s. 746).

Her ne kadar anayasal bütün metinlerinde Lübnan'ın eşitlikçi, demokratik ve parlamenter bir sisteme sahip bir sisteme sahip olduğu belirtilse de ülkede gerçek anlamda bir demokrasi düzeni var olmamıştır. Bu durumun hukuksal anlamdaki sebebi Cumhurbaşkanlığı, başbakanlık ve meclis başkanlığının mezheplere dayalı olarak oluşturulmasıdır. Buna göre anayasada her bireyin seçme ve seçilme hakkı olsa da bir Müslüman, cumhurbaşkanı; bir Maruni, meclis başkanı veya bir Dürzi başbakan olamaz. Bu duruma ek olarak jeopolitik konumdan dolayı yabancı devletlerin de hukuksal yapıya müdahale etmeleri sayılabilir (Taflıoğlu, 2016, s. 41).

Lübnan, yerlerinden edilen Filistinlilere ve Suriye iç savaşından kaçan Suriyeli mültecilerin sığındıkları başlıca ülkelerden biri olmuştur. Filistinli mülteciler 1948 Arap-İsrail savaşından sonra ülkeye iltica etmiş ve burada 12 kampta yaşamaya başlamışlardır. Bu kamplar, yasa ile belirlendiğinden belli bir genişleme hakkı bulunmamakta ve mecburen üst üste teneke yığınları şeklinde bir yapılanmaya sahiptir. Giderek varoş mahallelere dönüşen bu kamplara Suriyeli mültecilerin gelmesiyle yiyecek, içecek, barınma, elektrik ve güvenlik gibi problemlerle hayat koşulları kötü bir durum almaya başlamıştır (Özdemirci, 2016, s. 96). Mevcut durumda 5.2 milyonun üzerinde kayıtlı mülteciyle Filistinliler, dünyanın en büyük mülteci gruplarından birini oluşturuyor. Filistinli mültecilerin büyük bir kısmı Ürdün, Lübnan, Suriye ve İsrail tarafından işgal edilmiş bölgelerde yaşamaktadırlar. Bunlardan 1.5 milyonundan fazlası tanınmış 58 mülteci kampında, kalan kısmı ise şehirlerde ve kasabalarda hayatlarını idame ettirmektedir (http-12). İsrail'in resmi olarak kurulduğu 1948'de Lübnan'a göçen Filistinli sayısı 100 bin civarında iken günümüzde bu sayı yaklaşık yarım milyon civarındadır. Lübnan'daki Filistinlilerin 2007 yılından önce 70 kadar iş kolunda çalışmaları yasakken, sonrasında

bu sayı uluslararası kuruluşların baskılarıyla 20'ye indirilmiştir. Günümüzde ülkedeki Filistinlilerin çok büyük kısmı Lübnan'da doğmuş olsalar da Lübnan vatandaşı olamamaktadırlar. Ayrıca hastanelerden ücretsiz faydalanmak, Lübnanlı çocuklarla aynı okullarda öğrenim görmek veya ücretsiz üniversiteye gitmek, mülk edinmek veya miras bırakmak gibi haklardan yoksunlardır (http-13). Lübnan siyasi tarihinde görüldüğü üzere Filistinliler, kendi yaşadıkları problemlerin üstüne sığındıkları Lübnan'ın çatışmalı kozmopolit yapısının problemleri eklenince hem ülke içindeki bazı gruplarla hem de ülke dışında İsrail'le çatışmalı bir tarihe sahiptirler.

2011 yılından itibaren başlayan Suriye iç savaşı sonrasında Lübnan gerek politik anlamda gerekse de toplumsal anlamda doğrudan etkilenen ülkeler arasındadır. Suriye üzerinden yürütülen vekalet savaşları ve iç savaş sonucunda iltica etmek zorunda kalan yüzbinlerce kişinin barınma ve güvenlik gibi sorunlar Suriye sorununu Lübnan'ın siyasi merkezine taşımıştır (Özdemirci, 2016, s. 78).



Görsel 2.2. Suriyeli Mültecilerin Ülkelere Göre Sayıları (http-14)

Lübnan dünyada Türkiye'den sonra en çok mülteci kabul eden ikinci ülkedir. Nüfusunun dörtte birine yakın oranda sığınmacıyı barındırmak durumunda kalan Lübnan, Suriye iç savaşından en ciddi etkilerini mülteciler meselesinde yaşamıştır. Lübnan'a gelen mültecilerin dini ve etnik kimlikleri de Lübnan'ın hassas yapısını daha kırılganlaştırdığı söylenebilir (Özdemirci, 2016, s. 95).

Ülkenin biriken sorunların üstüne 2015 yılında sokaklardaki çöplerin toplanamaması da eklenmiştir. Ayrıca atık toplamayla ilgili yapılan ihalelerde yolsuzluk yapıldığına dair iddialar da eklenince “kokunuz çıktı (You Stink!)” sloganı etrafında

örgütlenen binlerce insan, her iki siyasi bloku da protesto etmiştir (Özdemirci, 2016, s. 90).

Siyasal ve toplumsal açıdan çatışmalar ülkesi Lübnan, kültürel açıdan ise bu kozmopolit yapının ve dışarıyla olan ilişkinin etkisiyle zengin bir özelliğe sahiptir. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren Arap dünyasının entelektüel ve kültürel başkentliğini yapmıştır. Nitekim ülkenin üniversiteleri de bu kozmopolitliği yansıtmaktadır. Amerikalı Protestanlar 1866'da *Beyrut Amerikan Üniversitesini*, Fransız Cizvitler 1875'te *Saint Joseph Üniversitesini*, Sudanlı din adamı Ahmed Abbas el-Ezheri 1897'de Beyrut'ta *el-Medresetü'l İslamiyye*'yi açarlar. Ayrıca 1951 yılında Beyrut'ta devlet üniversitesi olarak *Lübnan Üniversitesi*, 1960'ta Mısır'ın desteğiyle *Beyrut Arap Üniversitesi*, 1987'de Marunilerin tesis ettiği *Notre Dame Üniversitesi*, 1988'de Ortodoks Hristiyanların açtığı Balamand Üniversitesi, 1994'te *Lübnan Amerikan Üniversitesi* kurulur (TDV, 2003, s. 247). Ülkedeki nüfusa oranla üniversite sayısının fazla olduğu ve Lübnan halkının yüksek öğretime ilgi duyduğu söylenebilmektedir. İç savaşla birlikte yıkıma uğrayan ülkede doğal olarak eğitim sistemi de olumsuz etkilenmiştir.

Lübnan'da zorunlu eğitim 6 yaşından 15 yaşına kadar olmak üzere toplam 10 yıldır. 2018 yılı verilerine göre ülkede okuma yazma oranı % 95'tir (Unesco, 2021). İlk ve orta dereceli okullar genellikle Fransız eğitim sistemini, üniversiteler ise daha çok Amerikan modelini örnek almaktadır. Lübnan'da okullar devlet, özel ve yarı özel olarak sınıflandırılmıştır. Okulların %60'ında Arapça ve Fransızca, % 20'sinde Arapça ve İngilizce, kalan % 20'de ise her üç dil temel eğitim dilidir (Kor, 2006, s. 22).

Arap dünyasının önemli basın yayım merkezleri Lübnan'da yer almış, edebiyatta, müzikte ve tiyatrodaki ilkler bu topraklarda hayat bulmuştur (Turan, 2011, s. 201). Doğu'nun Nietzsche'si olarak bilinen Amerika'ya göç etmiş şair *Halil Cibran*, yine Doğu'yu özellikle Doğu Akdeniz'in insanına ışık tutan romancı *Amin Maoulouf*, besteleriyle *Rahbani Kardeşler* (*Assi Rahbani* ve *Mansour Rahbani*) ile sesi ve şarkılarıyla hem Lübnan'ın hem Orta Doğu'nun ikonik sanatçısına dönüşen *Feyruz* (*Nouhad Haddad*) gibi isimler Lübnan'ın dünyaca ünlü kültür isimlerinden bazılarıdır.

Lübnan'ın *Orta Doğu'nun Paris'i* olarak anılan 1950-1975 arası dönemde Rahbani Kardeşler ve Feyruz, Turan'ın ifadeleriyle “müzik aracılığıyla dünyayı Lübnan'a taşıırken, Lübnan'ı da dünyaya taşımışlardır (2011, s. 214)”. Feyruz'un iç savaş sürecinde sergilediği duruş onu sanatçı kişiliğinin ötesine taşımıştır. Rivayete göre o dönemde taraflardan hangisi radyoyu ele geçirirse Feyruz şarkıları yayınlanmıştır. Ancak Feyruz

iç savaş sürecinde 1978’de Beyrut’un batı ve doğu taraflarında gösterilen Petra Operettası dışında¹⁰ ülkesinde konser vermemiş, bütün baskılara rağmen herhangi bir tarafı desteklediğini deklare etmemiş ve ülkesinde yaşamaya devam etmiştir. Genel olarak sosyalist Araplardan ve ulusal bir Lübnan’dan yana olduğu söylenebilmektedir. Bundan dolayı geniş kesimler tarafından beğenilmiştir (Turan, 2011, s. 221).

Lübnan’ın güçler dengesine göre kurulu bir toplumsal yapıya sahip olması aynı zamanda onu bölgenin özgür kitle iletişim araçlarına sahip olmasını sağlamıştır. Onlarca televizyonu ve gazetesiyle Lübnan medyası, çoğulcu bir niteliğe sahiptir (Dabbous, 2010, s. 728).

Lübnan diğer alanlarda olduğu gibi kültürel anlamda da Doğu’nun ve Batı’nın etkisi altındadır. Hristiyan kesim, toplumsal belleğinden Fenikelileri referans alarak Batı; Müslüman kesim ise Araplığı referans alarak Doğu kültürleri ile yakın ilişki kurmaktadır. Heterojen ve çatışmalı bir siyasal ve kültürel yapı sergileyen Lübnan bu anlamda *Orta Doğu’nun Orta Doğu’su* olarak nitelenmektedir.

2.3.3. Lübnan sineması

2.3.3.1. Lübnan sinemasının tarihsel gelişimi

Lübnan sinemasını bir ulusal sinema olarak ve dönemlere ayırarak tanımlamak oldukça zordur. Sinemanın ontolojisini coğrafya ya da ulusal sınırlar etrafında bir seçim bağlamında tartışmaya çalışmak, sınırları o tarihlerde değişen özellikle Orta Doğu ülkeleri için zor görünmektedir. Ulusal birliğini sağlayan Türkiye örneğinden yola çıkarak coğrafya referans alındığında politik alana temas edilmesi ve ulusal kimliğin zedeleneyeceğine dair kaygılar nedeniyle günümüzde bu tartışmalar hassasiyetle devam etmektedir. Coğrafya veya kültür olarak “Türk sineması mı, Türkiye sineması mı?” etrafında şekillenen tartışmaların geçmişten referans olarak oluşan kimlik alanıyla yakından ilişkili olduğu aşıkardır. Söz konusu durum Lübnan için geçerli olsa da bu tartışmalar Lübnan’da yapılmamaktadır. Mezheplere dayalı bir sistem üzerinden inşa edilip günümüze dek süren bu yapıya sahip Lübnan’da pek çok farklı etnik, dini ve mezhep kimliklerin aktif olarak yer almaları ve ülkenin stratejik konumundan dolayı büyük devletlerin etki alanına maruz kaldığı için ulusal birliğini sağlayamamıştır. Bu bakımdan coğrafya ya da ulusal sınırlar etrafında ikili olarak seyreden tartışmanın Lübnan

¹⁰<https://www.soylentidergi.com/ortadogunun-sinirlarini-sesiyle-cizen-kadin-feyruz/>

sineması için yakıcılığı yoktur. Nitekim Lübnan (Beyrut) dahil Orta Doğu’da ilk sinema gösterimleri, Osmanlı İmparatorluğu zamanında gerçekleşmiştir. 1920’de Fransızların mandalığını yaptığı Büyük Lübnan Devleti’nin kuruluşu ve ardından 1943 yılında şimdiki bağımsız Lübnan devletinin kuruluşu sonrasında sinema çalışmaları devam etmiştir. Kimliğin dünyada belki de en can yakıcı olarak tartışılıp yaşandığı ülke olan Lübnan’da ulusal birliğin sağlanamaması sebebiyle bu tartışmalar yapılmamaktadır. Ancak Raphael Milet *Cinema in Lebanon* (2017) adlı kitabında benzer bir tartışmayı sinema özelinde yaparak açılar. Ona göre Lübnan sineması terimi yerine Lübnan’da sinema terimi daha uygundur çünkü ilk sinema çalışmalarının Batılılar tarafından yapıldığı, sonraki dönemde Mısırlı sinemacıların film üretim alanına hâkim olduğu ve savaş sonrası dönemde film üretimlerini sürgündeki genç sinemacılar tarafından gerçekleştirildiği göz önüne alındığında ulusal sinema yerine coğrafya sineması olarak değerlendirmek daha akılcıdır.

Tarihsel gelişim açısından Lübnan sinemasını değerlendirmek de yine benzer sıkıntıyı doğurmaktadır. Lübnan sinemasını, Lübnan tarihinden bağımsız değerlendirmek mümkün değildir. Lübnan’ın tarihi de Orta Doğu tarihi gibi çalkantılı bir tarihe sahip olduğundan dönemlere ayırmak zor gözükmemektedir. Ülkede ortak tarih dersinin olmamasına benzer durum Lübnan sineması için de geçerlidir. Ancak yine de ağırlıklı olarak yer alan ve sinema özelinde değerlendirildiğinde bağımsız Lübnan Cumhuriyeti kurulduktan sonraki ilk çalışmalar, *Nil’deki Hollywood* olarak değerlendirilen Mısır sineması etkisi altındaki dönem, iç savaş dönemi ve iç savaş sonrası dönem olarak ayırmak mümkündür. Araştırma sürecinde alandan ilgili kişilerle yapılan röportajlarda bu ayrımları yapmanın zor olduğu ancak elbette ki savaşın hemen ardındaki dönem ile daha sonraki dönem açısından farklılık taşıdığı belirtilmiştir. Toplumsal bellek bağlamıyla araştırılan Lübnan sineması için kesin bir tarihlendirme yerine savaş sonrası dönem olarak bakmak yerinde olacaktır. Lübnan sinemasının film üretiminin ve konu çeşitliliğinin önceki dönemlere oranla çok arttığı bu en yakın dönem açısından toplumsal belleğin Lübnan sinemasındaki yerini ve şeklini ortaya koymak amacıyla araştırmanın sınırlılığını oluşturan 2010 - 2020 arası son dönem tanımlaması yapılmıştır.

2.3.3.1.1. İlk çalışmalar

Lübnan sinemasının doğuşu, diğer ülkelerde olduğu gibi sinemanın teknik anlamdaki icat olmasından dolayı aygıtı kullanabilen, aygıtı merakla kişiler etrafında şekillendiği görülmektedir.

Lübnan sinemasının ilk uzun metrajlı filmi 1930 yılına tarihlenen *Elias Mabruk'un Maceraları*'dır (*Mughâmarat llyâs Mabruk*) (Millet, 2017, s. 56). Birinci Dünya Savaşından itibaren Lübnan sinemalarında gösterilen Fransız sessiz filmlerinden esinlenen basit bir komedi filmi olan *Elias Mabruk'un Maceraları*, ABD'den Lübnan'a geri dönen genç bir göçmenin ailesiyle ve vataniyle yeniden ilişki kurmasına odaklanır. Filmin yönetmenliğini Gaumont ve Pathe adına çalışan Beyrutlu Sursock ailesinin İtalyan şoförü Giordano Pidutti'dir ve filmi amatör oyuncularla Beyrut'ta çeker (Zaccak, 1997, s. 13-14). Türk sineması için benzer bir durum Lübnan sineması için de geçerlidir. Her iki ülkenin sinemasının ilk filmleri, günümüze ulaşamamıştır. Arabi, dönemin başbakanının davet edildiği halka açık ilk gösteriminin yapıldığı bu ilk yerli filmin akıbet ile ilgili olarak yönetmen Giordano Pidutti'nin İtalyan olması sebebiyle İkinci Dünya Savaşı sürecinde tutuklandığını, öncesinde filmin sadece iki kopyasının olduğunu ve negatiflerini bir arkadaşına verdiğini, onun da bu filmleri o dönemlerde kullanılan filmlerin içerdiği nitrat bazlı elementler dolayısıyla Beyrut'taki Belçika Büyükelçiliğine patlayıcı bir cihazın parçası olarak kullanılmak üzere sattığını ifade eder (1996, s. 43). Pidutti, ilgi gören bu ilk filmde sonra benzeri olan *The Adventures of Abu Abed* filmini 1931 yılında çeker (Ginsberg ve Lippard, 2010, s. 250). Lübnan sinemasının ilk iki filminin İtalyan asıllı yönetmen tarafından ve eskiden günümüze dek ülkeyi tanımlayan bir kavram olan göç teması etrafında işlenmesi önemlidir zira saha çalışmasının yapıldığı süreçte bile¹¹ aynı konunun güncelliğinin korunduğu gözlemlenmiştir.

Bu ilk yerel filmlerden sonra Lübnan'ın ilk film stüdyosu 1933 yılında kurulur. Herta Gargour adlı Alman asıllı Lübnanlı bir kadın tarafından kurulan şirketin ilk filmi, *Baalbek Harabelerinde* adlı yapımdır ve yönetmenliğini İtalyan Giulio de Luca ile Lübnanlı Karam Boustany birlikte yaparlar (Vimercati, 2021, s. 27). 1933 yılında çekilen filmin görüntü yönetmeni o dönemde Lumnar şirketi tarafından Paris'e gönderilen ve Lübnan'ın ilk sinema teknisyeni olarak kabul edilen Georges Costi'dir. Film, yabancı bir turistin Arap prensine âşık olması ancak prensin ailesinin bu ilişkiyi reddetmesi üzerine turistin Lübnan'dan ayrılmasını konu edinir (Zaccak, 1997, s. 15). Film, tamamı Arap ülkesinde çekilen, Lübnan (Levanten) lehçesini kullanan ve Fransızca altyazıya sahip ilk sesli yapım olma özelliğine sahiptir (Ginsberg ve Lippard, 2010, s. 250). Filmin, toplumsal ritüellere eleştirel yaklaşmasına dair olarak Arabi, film ekibinin hemen

¹¹Söz konusu saha araştırması 13.06.2022 – 09.09.2022 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir.

hepsinin Batı'ya yakın olan Hristiyan kesiminden oluştuğunu ve eleştirilen geleneklerin genellikle Müslümanlara ait ritüeller olduğunu belirtmiştir. Bu anlamda bir sosyal kesimin başka bir sosyal kesime yönelik olan eleştiri olması önemlidir ancak filmin o dönemde nasıl alımlandığına dair bir veri yoktur (1996, s. 48-49).

Lumnar şirketi kurmaca filmler dışında yabancı ülkelerin istekleri doğrultusunda belgeseller de çekmiştir. Avrupa'da ikinci dünya savaşı öncesi gergin ortam ve savaş sürecinden dolayı Lübnan'daki sinema çalışmaları da doğrudan etkilenecek şekilde çalışmaları tamamen durmuştur (Sadoul, 1966, s. 122). Çelişkili bir görünüm olarak bağımsızlığı sonrası Lübnan'ın ilk filmi olan *Gül Satıcısı* (1943) Mısır lehçesiyle; *Çöl Prensesi Kawkab* (1946) filmi ise Bedevi lehçesiyle Ali al-Ariss tarafından çekilir (Ginsberg ve Lippard, 2010, s. 250). Lübnan sinemasının Batılı ülkelerle yakından ilişkili bu ilk dönemi, ülkenin mandalığını yapan ve sinemanın doğduğu ülke olan Fransa'nın etkisinin olduğu açıktır. Lübnan sinemasının Fransa ile olan bu bağ, iç savaştan sonra pek çok Lübnanlı sürgün sinemacıya ev sahipliği yaparak ve ortak yapım anlaşmaları yoluyla günümüze dek devam edecektir.

2.3.3.1.2. Mısır etkisi altındaki dönem

Lübnan'ın ilk özgün, yerel girişimlerinden sonra 1970'lere kadar sürecek başka bir süreç başlar. Lina Khatib'e göre (2008, s. 23) bu dönemde filmlerin başarılı olması için Mısır modelinin izlenmesi ve hatta Mısır lehçesine sahip olması gerektiği fikri benimsenerek *Mısırlılaştırma muzdaripliği* yaşanır. Zaccak'a göre 1970'lere kadar süren bu dönem, ülkenin konuştuğu Levanten Arapçasıyla gerçekleştirilmediği için ulusal bir nitelikten yoksundur (1997, s. 51).

Lübnan sinemasının, Mısır sineması etkisi altına girmeye başladığı zamanlarda buna direnen, ulusal kimlik bilinciyle oluşturulan sanat filmlerinin varlığından söz etmek gerekir. Savaş sonrası ekonomisi düzelen ve bölgede ekonomik ve kültürel anlamda bir merkez olmaya başlayan Lübnan sinemasında ulusal niteliğini kazandırmaya çalışan bir avuç entelektüel sinemacının çabaları, çok daha güçlü olan Mısır rüzgârı karşısında etkisiz kalmıştır.

1950'lerde Georges Kahi, Michel Haroun, Georges Nasser gibi Lübnan sinemasının ulusal anlamdaki öncü sinemacıları Mısır lehçesi yerine Lübnan lehçesini kullanarak ülkenin pastoral yapısını, doğal güzelliklerini, Lübnan geleneklerini ve aynı zamanda Lübnan'a ait *dabke*, *mijana* gibi müzik öğelerini filmlerinde kullanmaya önem

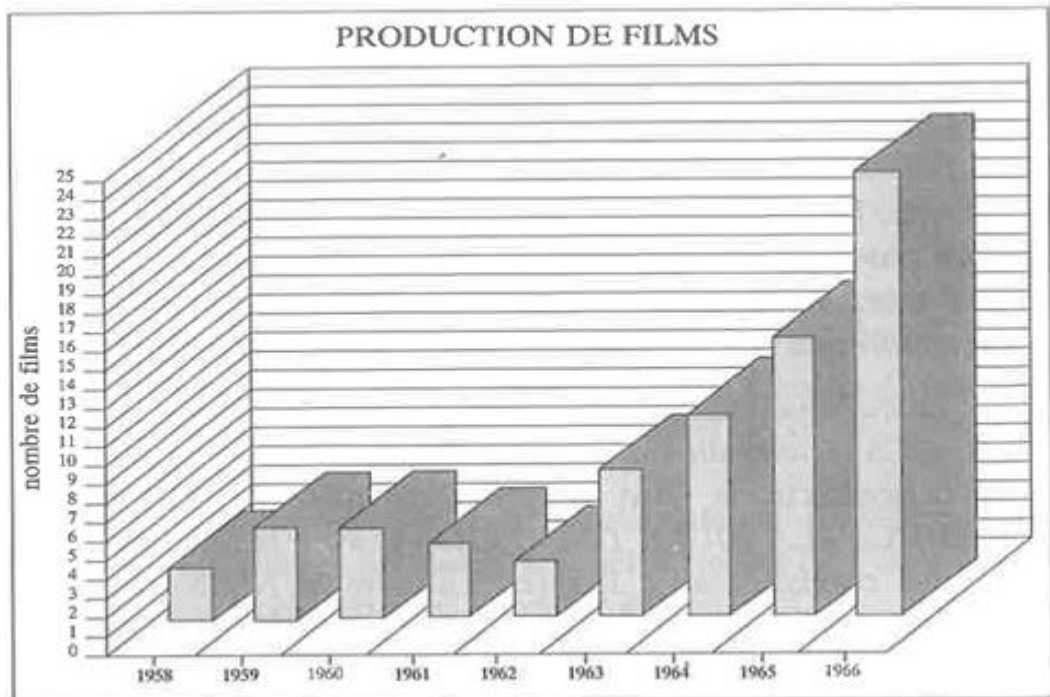
vermişlerdir. Georges Kahi'nin 1953 yılında çektiği ilk filmi *Azab al-Damir*, klasik Arapça lehçesinde gerçekleştirilse de sonraki filmleri Lübnan lehçesinde gerçekleştirilir. Michel Haroun, 1957 yılında tek filmi olan *Zouhour Hamra'yı* çeker (Zaccak, 1997, s. 23). Georges Naser, işsizlik ve göç konularını işlediği *Nereye?* (1957) adlı filmi ile Cannes'e seçilen ve orada gösterilen ilk Lübnan filmi özelliğine sahiptir. Ardından 1961 yılında çektiği *The Small Stranger* filminde Nasser, birlikte yaşamamanın bir yolunu bulması gereken üç mahkûmun hayatını anlatır. Nasser'in sosyal meseleleri anlatan bu iki film de Lübnan'da gösterim şansı bulamaz. Klasik anlatıya sahip Mısır sinemasının etkilerini taşıyan o dönemki Lübnan sinemasında kendi mücadelesini veren Nasser, kendine ancak belgesel ve reklam filmler alanında yer edinir (Ginsberg ve Lippard, 2010, s. 296).

1957 yılında *al-Lahn al-Awal* adlı ilk filmini çeken Muhammed Selmane çok güçlü filmler üretmese de 1960'larda Mısırlı sinemacıların hegemonyası altında çalışmalarını sürdüren ender isim olur. Joseph Fahdi, Lübnan sinemasının bir diğer öncüsüdür. Bu görüntü ve ses teknisyeni, Empire Sineması'nın projektöründe gördüğü optik sistemden esinlenerek anamorfik bir lens (dübün formatında) icat eder ve adını *Libano Scope* koyar. Fahdi'nin çektiği *Liman Tachrok Al-Chams (Güneş Kimin İçin Doğar?, 1958)* adlı film su altında çekilen ve aynı yıl Moskova festivalinde gösterilen ilk Lübnan filmi olma özelliğine sahiptir. Bu dönemin başka öncü yönetmenlerinden Joseph Ghorayeb, 1959'da gençliğin sorunlarını ele alan *Hokm El-Kadar (Kaderin Yargısı)* adlı filmini çeker. Bu dönemde kurulan *Haroun* ve *al-Arz* stüdyoları çoğunlukla laboratuvar olarak iş görmüştür ancak 1952'de Georges Costi tarafından kurulan ve Jacques Kassab tarafından finanse edilen *al-Arz* stüdyosu, dublaj yapılabilen ekipmanla donatılmıştır (Zaccak, 1997, s. 23-24).

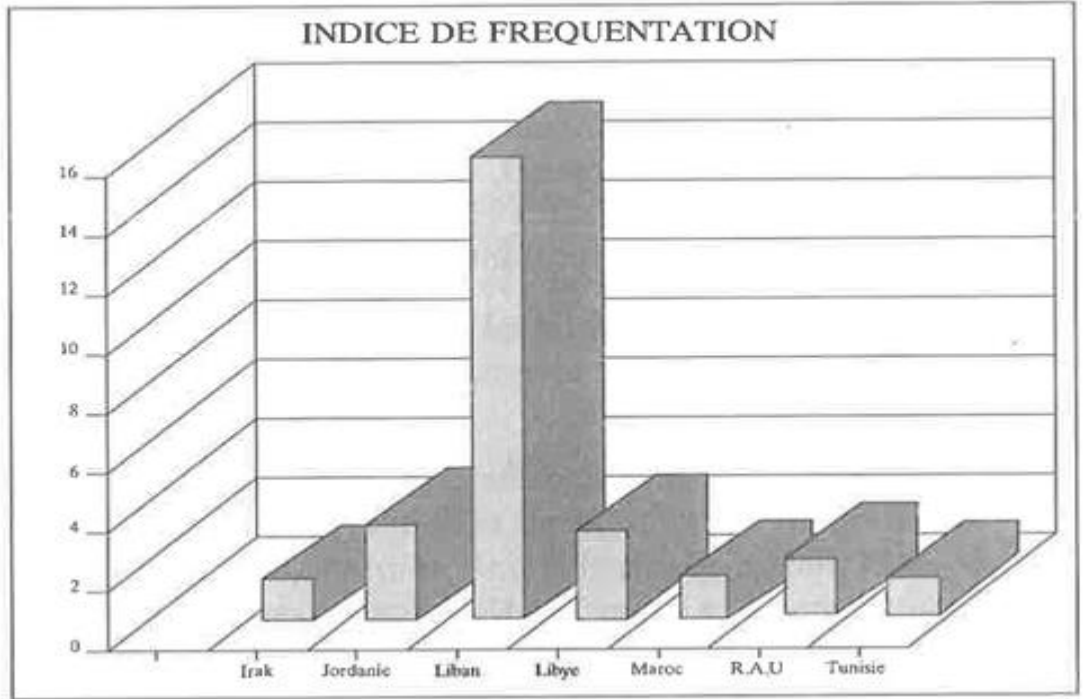
Postkolonyalist Mısır modeline direnen az sayıdaki film dışında Lübnan ticari sineması, ekonomik ve kültürel anlamda bu yeni dönemi kucaklayabilen bir zemine sahiptir. Mısır'da yeni yönetimin sinemayı kamulaştırmaya yönelik girişimlerini kabul etmeyen Mısırlı sinemacılar Lübnan'a taşınıp burada film çekerler (Ginsberg ve Lippard, 2010, s. xli). Bu süreçten itibaren Mısır'da başlayan ulusalcılık politikasının da sonucu olarak Mısır'la birlikte çevre ülkelerdeki yapımcılar da Lübnan'a yönelmişlerdir. Lübnan sinemasının *Altın Çağı* olarak adlandırılan bu dönemde 1963-1970 yılları arasında 100 film çekilmiş, bu filmlerden 54'ünün diyalogları Mısır lehçesiyle, 20 filmin diyalogları kendi anadilinin kullanıldığı karma dillerle ve yalnızca 22 film, Levanten lehçesi ile çekilmiştir (Shafik, 2003, s. 29-30).

Lübnan o dönemde Asmahan, Farid al-Atraş, Sabah gibi ünlü sanatçıları Mısır'a ihraç etmiş, Mısır filmlerinin ihracat tekeli elinde bulundurmıştır. İkinci Dünya Savaşından sonra Lübnan'ın ekonomik anlamındaki yükselişiyle birlikte yatırımcılar Lübnan sinemasına yaklaşmış, 1953-1962 yılları arasında 24 uzun metrajlı film çekilmiştir (Ginsberg ve Lippard, 2010, s. 251).

Bu dönemde Rahbani Kardeşler, dünyaca ünlü ses sanatçısı Feyruz ile birlikte Mısırlı Youssef Chahine ve Henri Barakat yönetmenliğinde müzikallerinin film uyarlamalarını yapmışlardır (Ginsberg ve Lippard, 2010, s. 251). Lübnan müziği, 1950'lerde Rahbani Kardeşler olarak bilinen Assi (1923-1986) ve Mansour (1925-2009) Rahbani'nin ortaya çıkmasıyla yeni zirvelere ulaşmıştır. 1950'lerin ortalarında Feyruz, Assi Rahbani ile evlendi ve Mansour Rahbani ile birlikte üç sanatçı, Feyruz'un baş şarkıcı olduğu Rahbani Trio'yu kurdular. Daha sonra kurdukları Lübnan Halk Topluluğunda müzikaller sahnelemeye ve film çekmeye başladılar. Rahbaniler şarkı yazmaktan beste yapmaya, enstrüman çalmaktan orkestra şefliği yapmaya, senaryo yazımından oyunculuğa kadar her şeyi yaptılar. Gelenek ve modernliği, eğlencenin ticari işlerinde ustaca birleştirdiler. Aynı zamanda İslami, Arap, Bizans, Maruni, Batılı klasik ve yerel Lübnan folklorik geleneklerini kapsayan çeşitli müzikal etkilerden de ilham aldılar. Toplamda, 30 yıllık bir süre içinde yaklaşık 25 müzikal oyun (20'si Feyruz'un yer aldığı) ve yüzlerce şarkı üretmişlerdir (Millet, 2017, s. 138).



Görsel 2.3. 1958-1966 yılları arası Lübnan'da üretilen film sayıları



Görsel 2.4. Orta Doğu bölgesinde seyirci katılım grafiği

Yukarıdaki iki grafik Hady Zaccak (1997, s. 52) tarafından George Sadoul'un (1966) kitabında geçen verilere dayanılarak yapılmıştır. Seyirci endeksi, yılda satılan bilet sayısının kişi sayısına bölünmesiyle elde edilir. Buna göre Lübnan, bölgeye göre çok daha yüksek bir seyirci sayısına sahiptir.

Sinemasının altın döneminde Lübnan'da 30'u yazlık olmak üzere 112 bin koltuğa ve 35 mm projektöre sahip 210 sinema salonu bulunmaktadır. 1964 yılında dışarıdan ithal edilen filmlerin toplam sayısı 503 olup, bunlardan 273'ü ABD'den, 78'i Birleşik Arap Cumhuriyetinden, 46'sı İtalya'dan, 45'i İngiltere'den, 41'i Fransa'dan, 11'i SSCB'den, 5'i Hindistan'dan ve 4'ü diğer ülkelerden ithal edilmiştir. Verilerden de anlaşılacağı üzere Beyrut, ABD filmlerinin Orta Doğu'daki önemli merkezini oluşturmuştur (Sadoul, 1966, s. 172-173).

İç savaş başlayana kadar Lübnanlı yapımcılar ile Mısırlı yönetmenler 161 uzun metraj film çekerler. Çekilen bu filmlerin çoğu Mısır melodram ticari filmlerinin kopyalarıydılar. Bir yandan da o dönemde Beyrut'ta üniversitelerde çok sayıda film kulüpleri kurulurken, 1970'lerin başında amatör bir film festivali gerçekleştirilmişti (Hillauer, 2005, s. 131).

Lübnan sinemasında bu dönemin aykırı başka örnekleri olan, 1960'ların sonlarına doğru başlayan Fedailer filmlerinden söz etmek gerekir. 5 Haziran 1967 yılındaki yenilgiden sonra Araplar, kendilerini yalnız ve ihanete uğramış olarak hissetmişlerdir. Bu süreçte örgütlenip güçlenen Filistin direnişi, siyaset ve askeri alan dışında kültür ve sanat alanında da kendinden söz ettirmeye başlamıştır. 1960'ların sonlarında çekilen filmlerle birlikte *Fedailer* olarak adlandırılan Filistin filmleri dalgası başlamıştır (Zaccak, 1997, s. 91). Bazı film eleştirmenleri ve analistleri, bu Filistin temalı filmlerin yapılmasının aynı zamanda politik olarak daha bilinçli hale gelen ve az ya da çok bilinçli olarak muhalif olan 1967 yılındaki 6 Gün Savaşlarında Arapların yenilgisi ile sonuçlanması sonucu motivasyonunu kaybeden Lübnanlı bir izleyici kitlesine ulaşma arzusunun taşıdığını iddia etmişlerdir. Lübnanlı seyircilerin bir kısmı da tekrar eden Mısır-Lübnan şakşak komedilerinden ve Mohamed Selmane tarzındaki müzikallerden bıkmıştır. Bazı eleştirmenler de büyüyen bir Filistinli mülteci izleyicisine ulaşma hedefinin güdüldüğünü söylemişlerdir (Millet, 2017, s. 158).

Aksiyon türünde çekilen bu filmler, İsraili düşmana karşı savaşan, onu yenen ve asla yenilmez bir kahramanın başkarakter olduğu senaryolara yaslanmaktadır. Christian Ghazi'nin 1967 yılında çektiği *al-Fidaiyyun (Fedailer)* adlı filmi ile başlayan Fedailer filmleri dalgası daha sonra 1969 yılında Taysir Abboud'un *Ajrass al-Awda (Dönüşün Çanları)*, Antoine Remy'nin *Fidaki Ya Phalestine (Senin İçin Ey Filistin!)*, Gary Garabedian'ın *Koullouna Fidaiyyoun (Hepimiz Fedaiyiz)* ve Rida Myassar'ın *al-Filastini al-Taher (Filistin İsyanı)* filmleri dahil olur. Bu filmler genellikle Amerikan polisiye filmlerinden etkilenir ve direnişi teşvik eder. Sorun basit olarak ele alınır ve önemli olan seyirci çekmektir. Bu kısacık film dalgasını kısa süre sonra 1970'lerde genellikle Filistin kurumları tarafından üretilen bir belgesel dalgası izlemiştir (Zaccak, 1997, s. 92-93). Bu dönemin sonunda Borhane Alaouié, *Kafr Kassem* filminde 1956 yılında Kafr Kassem köylülerinin İsrail ordusu tarafından katledilmeleri ile ilgili tarihsel bir olayı anlatır. Süveyş Kanalının millileştirilmesiyle beraber Fransa, İngiltere ve İsrail'in Mısır'a yönelik başlattığı 1967 yılındaki savaşın gölgesinde Kafr Kassem adlı bir köyde yaşanan katliam ve Filistinlerin diğer Arap komşuları tarafından nasıl yalnız bırakıldığını gösterir (Shafik, 2003, s. 156-157).

Bu dönemin sonunda iç savaş öncesinin kayıp kuşağı olarak bilinen yönetmenlerden de kısaca bahsetmek gerekir. 1970'lerin başlarında Georges Chamchoum, Mounir Masri, Romeo Lahoud, Samir Khoury ve Samir al-Ghoussayni gibi

yönetmenlerin olduğu bu jenerasyon, Mısır sineması etkisi altındaki Lübnan sinemasından kopma amacını taşımışlardır. O zamanlar film yapımında modern yaklaşım olarak görülen Fransız Yeni Dalga'dan ve özellikle Yeni Hollywood sinemasından etkilenmişlerdir. Benimsedikleri bu yeni anlayış, zoom, jump cut, close-up gibi tekniklerin kullanılmasıyla karakterize edilmiştir (Millet, 2017, s. 162).

İç savaşa kadar devam eden Mısır etkisi altındaki Lübnan sineması özetle birkaç klik altında özetlenebilir. Bu dönemin başında ve sonunda Lübnan'ın kendi ulusal dinamikleri üzerinden hareket eden yenilikçi sinemacıların zorluklar içerisinde ürettikleri az sayıdaki filmler; Mısırlı sinemacıların Lübnan'da çektikleri / Lübnanlı sinemacıların Mısır kültürü ve sanatına özenerek çektikleri filmler ve aykırı olarak Filistin sorununa mücadeleci yaklaşımı öne çıkaran fedai filmlerini saymak mümkündür. Döneme adını veren Mısır etkisi altındaki filmleri Arabi, kimlik açısından yaklaşarak Lübnan filmlerinden ziyade "Lübnan'da yapılmış Mısır filmleri" olarak tanımlamaktadır (Arabi, 1996, s. 75). Mısırlı sinemacıların kendi ülkeleri dönmeleri sonucunda, Lübnan sinemasının ulusal kimliğini diriltmeye yönelik çabalar başlasa da iç savaşın başlamasının ardından bu çabalar yine boşa düşmüştür.

2.3.3.1.3. İç savaş dönemi

Mısır'da Nasır'ın ölümünün ardından gelen Enver Sedat'ın yönetimi zamanında sinema tekrar özelleştirilince ve Lübnan'da iç savaş başlayınca Mısırlı sinemacılar ülkelerine döner. Mısır'ın etkisinden kurtulan Lübnan sinemasının ulusal karakteri bu iç savaşın başlamasıyla oluşur (Soueid, 1986, s. 52). İç savaşla birlikte film yapımı imkânsız hale gelir. Sinema için gerekli tüm altyapı zarar görür, stüdyolar harap olur. Örneğin Harun Stüdyosu başka yere taşınır, Baalbeck Stüdyosu birkaç kez yağmalanır ve diğer stüdyolar yok edilir. Sinema salonları kapanmakla kalmaz, harabeye döner. Bu dönemde yurt dışında sinema eğitimi almış, Lübnanlılık kimliğini filmlerine kazandırmaya çalışan Maroun Bagdadi, Jocelyn Saab, Jean Chamoun, Randa Chahal, Borhane Alaouié gibi genç sinemacılar film üretmeye başlarlar. Bu sinemacıların birçoğu belgesel ile başlayıp kurmaca uzun metraj film çekimi ile yollarına devam etmişlerdir. Bu sinemacılardan önde gelenlerinden biri olan Maroun Bagdadi 1975 yılında *Beyrouth oh Beyrouth (Beyrut Ey Beyrut)* adlı filmini çeker. Film, Lübnan'da gösterim şansını bulamasa da 1977 yılında Cannes Film Festivalinde gösterilir. Savaş dönemi sinemacılarının hepsinin ortak noktası

savaş olsa da her birinin eğitimi ve sinema anlayışı birbirinden farklıdır (Zaccak, 1997, s. 111-113).

Borhane Alaouié'yı bir baba, daha doğrusu yetmişli yıllarda ortaya çıkan modern Lübnan sinemasının manevi babası olarak tanımlamak yerinde olur. Alawiya, alternatif sinemanın yanı sıra gerçeklikle ilgilenmiş, yüzeysel eğlence ve taklitten uzak durmuştur. Ayrıca Maroun Bagdadi, Jocelyne Saab, Heiny Srour, Randa Chahal, Jean Chamoun gibi sinemacıların da aralarında bulunduğu bir kuşakla birlikte bu alana öncülük etmiştir. Borhane Alaouié'nin sineması, 1967 sonrası yenilgiye uğramış Arap dünyasında, Filistin direnişinin yükselişine ve askeri darbelere tanıklık ederken başladı. Alawiya'nın sineması Suriye'den Mısır'a kadar Arap kimliğini ve köklerini arar. Ancak 1975'te patlak veren Lübnan savaşı, büyük değişim hayallerinin sona erdiğini, yerleşik kabile fanatizmine geri döndüğünü ve Beyrut'un birleşik ilerici şehir imajının bozulduğunu müjdelemiştir. 1980'lerden itibaren Alawiya'nın filmleri, 1970'lerden 21. yüzyıla kadar Beyrut'un tarihini anlatan bir dizi sinemasal mektupla Lübnan'ın başkentine odaklanmıştır. Filmler birbirini izler: *Beirut*, *The Encounter* (1981), *A Letter From the Time of War* (1984), *Letter From a Time of Exile* (1988), *To You, Whereever You Are* (2001) ve *Khalass* (2007). Alawiya'nın sineması, kurmaca film ile belgeseli şiirsel bir yaklaşımla birleştirmesi bakımından benzersizdir. Film, yönetmenin zaman içinde karamsarlaşan kaygılarını ve görüşlerini yansıtıyordu: Brüksel'deki Film Enstitüsü'nde okurken 1968 Fransa'daki öğrenci devrimine ve küresel solun yükselişine tanık olan genç adam, daha sonra Lübnan, Filistin ve Arap yenilgilerine tanık oldu. Sözde Arap Baharı patlak verdiğinde, Alawiye, değişim olasılığına dair umudunu yeniden kazansa da sonradan hayalleri hızla dağılır (Zaccak, 2022).

Maroun Bagdadi, Borhane Alaouié gibi IDHEC'te (Institut des Hautes Études Cinématographiques)¹² eğitim gördükten sonra 1973'te Lübnan'a dönerek Lübnan iç savaş döneminin ve gerçekçi Lübnan sinemasının önemli mimarlarından olur. *Beirut oh Beirut* (Beirut ya Beyrut) filminde Bagdadi, 1969-1970 sürecindeki Lübnan'ın siyasi ve toplumsal gerçeklerine gerçekçi bir yaklaşımla yaklaşır. Film, Lübnan'da 1975'te başlayacak olan iç savaşı önceden hissederek betimler ki filmin ilk ve son gösterimi iç savaş başlamadan iki gün önce yapılır (Arabi, 1996, s. 178-179).

¹²İkinci Dünya Savaşı sürecinde Fransa'da kurulan sinema okulu, adını sonradan FEMIS (Ecole Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son) olarak değiştirmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. www.femis.fr

Bu iç savaş dönemi bir başka açıdan başkent Beyrut'u birçok Lübnanlı ve yabancı film yapımcısının odak noktası haline getirmiştir. Birçok açıdan güçlükler yaratsa da Lübnanlı ve Lübnan'la ilgilenen film yapımcıları için savaşı görüntüye almak cazip gelmiştir. Film yapımcıları çatışma nedeniyle sayısız finansal ve teknik güçlükle baş etmek zorunda kalırken, film yapımını çok daha ucuz hale getiren 16mm filmler ile daha da az maliyetli ve daha hafif bir ağırlığa sahip videonun yaygın olarak ticarileştirilmesinden büyük ölçüde yararlanmışlardır. 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerin başında Betamax ve VHS olarak bilinen popüler video formatları uluslararası pazara sırasıyla 1975 ve 1976'da tanıtılmıştır. Lübnan'daki savaş başladığında birçoğu belgesel çekmeye heveslenir. Sonraki yıllarda birçok Lübnanlı aslında savaşı filme alarak şimdiye kadarki en iyi belgelenmiş savaşlardan biri haline getirmişlerdir (Millet, 2017, s. 179-180). Lübnan'ın o zamanki doğal savaş seti Volker Schlöndorff'un de dikkatini çeker ve 1981 yılında *Circle of Deceit* adlı filminin çekimini Beyrut'ta iç savaş devam ederken gerçekleştirir. Bu doğal savaş seti bir yandan avantaj sağlarken savaşın ortasında kalma gibi bir tehlikeye de sahiptir. Volker Schlöndorff'un asistanlığını yapan Elie Adabachi ve filmin oyuncularından Kamal al-Sayed'in anlatımlarına göre çekimler esnasında film ekibi ateş altına alınmıştır (Zaccak, 2003). İç savaş sürecinde film çekimi için gerekli teknik yapının yerle bir olmasıyla filmler, görüntü ve ses ayrı şekilde kayıt edilmek, dublaj kullanılmak zorundadır. 1983'e kadar süren bu durum az üretilen filmlerin niteliğini de etkilemiştir (Khatib, 2008, s. 25).

Orta Doğu'nun kadın yönetmenleri denildiğinde ilk akla gelenler Lübnanlı kadın sinemacılarıdır. May Masri, Randa Chahal Sabbagh, Heiny Srour, Jocelyn Saab gibi yönetmenler, yine iç savaş döneminde eğitimlerini Batı'da alıp sonradan ülkeye dönüp film üretimlerini gerçekleştirmişlerdir.

May Masri, Lübnan'da yaşayan ve eşi Jean Chamoun ile ortaklaşa film çeken Filistinli bir sinemacıdır. *Zahratel el-Kindoul / Wild Flowers: Women of South Lebanon* (1986) ve *Children of Shatila* (1989) gibi filmleri Filistinlilerin sorunlarına odaklanır. *Wild Flowers*, Lübnan'ın güneyindeki İsrail işgaline karşı çeşitli eylemler sırasında birkaç kadının hikâyesini anlatırken *Children of Shatila*, Shatila mülteci kampındaki birkaç çocuk ve gencin hayatını anlatır. Randa Chahal Sabbagh, filmlerinde kişisel düzeyde savaşın politik bir analizini gerçekleştirir. Heiny Srour, *Saat al-Tahrir Dakkat Barra Ya Isti'mar / The Hour of Liberation has Sounded – the Struggle in Oman* (1974) ve *Leila Wa al-Zi'ab / Leila and the Wolves* (1985) filmlerini yönetir. Bu kadın

yönetmenler, Marksist ve anti-emperyalist olmanın yanı sıra feminist kimliklerini sesli olarak ifade ederler. *Saat al-Tahrir*'de toplumda kadınlara yönelik muameleyi ve genel olarak kötü sosyal koşulları eleştirilir. Jocelyn Saab kariyerine gazeteci ve belgesel yapımcısı olarak başladı, ardından iki uzun metrajlı film çekti: *Ghazal al-Banat* (The Razor's Edge, 1985) bir kızın yaşlanma hikâyesi iken *Kan Ya Makan Bayrut* (Once Upon a Time in Beirut, 1994) Beyrut'ta çekilmiş filmlerden izlenen film kliplerinin bir pastışı niteliğindedir (Leaman, 2004, s. 370). Lübnanlı öncü kadın yönetmenler daha sonrasında da film çekmeye devam etmişler ve yeni kadın sinemacılara örnek teşkil etmişlerdir. Günümüz Lübnan sinemasının pek çok alanında kadın sinemacıların oranı azımsanmayacak seviyededir.

İç savaş sürecinde 1980'lerde Yusuf Şerafettin'in öncülüğünü yaptığı dövüş filmleri çekilir. Gerek anlatıdaki olay örgüsünün ve karakterlerinin tutarsızlığından gerekse de teknik açıdan yetersiz olmasına rağmen bu filmler, savaş devam ederken Lübnanlı seyirciler tarafından rahatlatıcı bulunduğu için beğeniyle karşılanmıştır. Hollywood aksiyon filmlerini taklit eden *Al-Mamarr al-Akhir* (The Last Passage, 1981), *al-Qarar* (The Decision, 1981) ve *Qafzah al-Mawt* (The Leap of Death, 1982) gibi örneklerini oluşturan bu filmler doğal olarak Lübnanlı kimliğinden ve Lübnan'ın yaşamından uzaktır (Leaman, 2004, s. 374). Bu filmlerde oyuncu olarak yer alan yönetmenin kardeşi Fuat Şerafettin ve Şevki Matta, deneme amacıyla başlayan bu filmlerin bu kadar ilgiyle karşılanacaklarını tahmin etmediklerini belirtmişlerdir (Zaccak, 2003).

İç savaş dönemi Lübnan sinemasına bakıldığında savaştan dolayı film yapımının çok zor olduğu koşullarda yine de filmlerin çekildiği görülmektedir. Daha da önemlisi Mısır sineması baskısının sona erdiği bu süreçte Batı'da sinema eğitimi almış ve dolayısıyla daha çok modern sinema çizgisini izlemek isteyen sinemacıların öncü çalışmalarına tanık olunur. Bu dönemi, Mohamed Soueid, *Postponed Cinema: The Lebanese Civil War Films* (1986) adlı kitabında açıkladığı üzere modern Lübnan sinemasının başlangıcı olarak değerlendirir. Ona göre Bagdadi, Alawiya, Chamoun, Saab, Sabbag gibi öncü sinemacılar ile Lübnan sineması ulusal niteliğini kazanmıştır. İç savaş öncesi dönemde ve 1950'lerin başında gerçekleştirilen film çalışmalarını da aslında bu kapsamda değerlendirmek mümkündür. İç savaş dönemi sinemacıları Batı'dan aldıkları eğitimlerinin yanı sıra yapım destekleri ve yine Batı'da gerçekleştirilen film festivallerinde kendilerini duyurabilme olanakları ile Lübnan sinemasını dünyaya

tanıtmışlardır. Bu anlamda her ne kadar profesyonel düzeyde ve kendini duyuracak yeterli olanaklara sahip olmasa da 1950’lerde ve 1970’lerin başında gerçekleştirilen film çalışmalarının da altının çizilmesi gerekmektedir. Bu dönemin en önemli yanı Lübnan sinemasında bu yıllardan başlayarak kadın sinemacıların hem filmleri hem de kendilerinin görünür olmasıdır.

2.3.3.1.4. İç savaş sonrası dönem

İç savaşın ardından Lübnan sineması, Lübnan gibi yavaş yavaş canlanmaya başlar. Bu dönemde 1997 yılında Beyrut Uluslararası Film Festivalinin ilki gerçekleştirilir.¹³ 1999 yılında Lübnan ve Arap sinemasını teşvik etmek ve tanıtmak amacıyla Beyrut DC (Development and Cinema) derneği kurulur ve 2001 yılında Beyrut Sinema Günleri¹⁴ düzenlenir (El-Horr, 2016, s. 86). Lübnan’da ilk sinema okulu 1988 yılında kurulan Beyrut’taki Saint Joseph Üniversitesi Institut D’études Scéniques Audiovisuelles Et Cinématographiques (IESAV)’dır. Ancak ülkede kurulan birçok sinema okuluna rağmen öğrenciler yurt dışında sinema eğitimi almaya devam etmektedirler. Bazıları Lübnan’da başladığı sinema eğitimini yurtdışında ikinci bir eğitimle birleştirmektedir. Yurt dışında eğitim görenlerin ve görmek isteyenlerin büyük çoğunluğu Avrupa (özellikle Fransa) ve Kuzey Amerika’yı tercih etmektedir (Richard, 2020, s. 107-108). Bu gelişmelerle birlikte 2000 yılına kadar Lübnanlı sinemacıların filmleri uluslararası festivallerde kendine yer bulurken Lübnan’da çok karşılık bulmadı. Bunun istisnası olarak Ziad Doueiri’nin 1998 yapımı West Beirut filmi sayılabilir. İç savaş döneminin ilk dönemlerini ele alan film, iç savaş ve mezhepler arası gerginlikleri anlatmasına rağmen Lübnanlı seyirciler tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Elbette ki filme karşı tepki koyanlar da olmuştur. Filmin oyuncularından Carmen Lebbos (Zaccak, 2003), filme Müslümanları kötü gösterdiği için Müslümanların, Hristiyanları kötü gösterdiği için Hristiyanların tepkileri de söz konusu olduğunu söylemektedir. Bu film, günümüzde de Lübnanlıların Lübnan sineması dendiğinde akıllarına gelen ilk filmlerdendir.

¹³Ayrıntılı bilgi için bkz. <https://www.beirutfilmfestival.org/> internet sitesine ve araştırma kapsamında festivalin direktörü Colette Naufal ile yapılan röportaja bakılabilir.

¹⁴Beyrut DC bu etkinliği yapmaya devam etmektedir. Önceki yıllardaki pandemiden dolayı yapılamayan etkinlik, 2022 yılında farklı türlere sahip eski ve yeni Lübnan filmlerinin gösterimleri, Beyrut’un farklı mekânlarında fiziksel olarak ve kısmen çevrimiçi olarak gerçekleştirilmiştir.

İç savaşın sona ermesinden bu yana, Lübnan halkı çok sayıda seçim ve birkaç siyasi suikast geçirirken, Lübnan Silahlı Kuvvetleri ülkenin büyük bir bölümünü yönetmekteydi ve Hizbullah dışında milislerin çoğu bu dönemde dağıtılmıştı. 2000'lerin başında İsrail Güney Lübnan'dan ayrıldı ve ardından Nisan 2005'te Suriye birliklerinin ayrılması ile ülkedeki 30 yıllık mevcudiyeti sona erdi. Tüm bunlar, Lübnan'ın ulusal toprakları üzerindeki egemenliğini yeniden kazandığı anlamına geliyordu. Bu durum Lübnan halkına umut getirdi ve bu dönemde çekilen bazı filmlere de yansdı. Philippe Aractingi'nin (2005) *Bosta*¹⁵ gibi, savaşla veya savaşın uzun süreli sonuçlarıyla çok da ilgilenmeyen ancak geleceğe bakan bazı iyimser veya neşeli filmler üretildi. Bu yavaş canlanma, 2006 yazında İsrail'in Lübnan'a yönelik saldırganlığıyla paramparça oldu ve kargaşa, ekonomik, sosyal veya psikolojik olsun, genel bir depresyon duygusu olarak geri döndü. Bu durum doğal olarak Lübnanlı film yapımcılarının moralini olumsuz etkiledi. Sınırlı sayıda üretilen uzun metraj filmle sınırlı olmayan bu durum özellikle 1997-1998'den sonra eğitim sisteminin canlanmasıyla beraber yeniden çekilmeye başlayan çok sayıda kısa filme de yansımıştır. Bu filmlerin konusu ise toprak sorunları, sınırlar, askeri işgallerin yanı sıra uzun yıllardır sürgünde yaşayan birçok Lübnanlı'nın bazen zorlu eve dönüşleriyle ilgiliydi (Millet, 2017, s. 224).

2000'li yıllarla birlikte bir kısmı Lübnan'daki sinema okullarından gelen, bir kısmı da ilk adımlarını reklam ve müzik videoları alanlarında atan yeni bir sinemacı kuşağının ortaya çıkışına tanıklık etti. Özellikle son üç yılda film sayısı giderek arttı. Bunun başlıca nedeni finansman kaynaklarının çeşitlenmesi ve bazı film festivallerinin (Dubai, Katar, Abu Dabi...) Lübnan filmlerinin yapımına verdiği destektir (Yazbek, 2012, s. 9). 2000'lerin başında Lübnan içinde ve diasporada üretilen avangart sinema filmleri, uluslararası festivallerde kendini göstermeye başlar (Ginsberg ve Lippard, 2010, s. 252). Lübnan tarihiyle ilişkilendirerek bölümleme yapılmasını savunan Zaccak'a göre 2005 yılında Başbakan Refik Hariri'nin bombalı suikast sonucu öldürülmesi, aynı yıl Lübnan'da konuşlanan Suriye askerlerinin geri çekilmesi, ertesi yıl İsrail'in Güney Lübnan'a yönelik olarak başlattığı savaş ülkenin tarihinde önemli bir yer edinmektedir. Bu değişimler ile birlikte Lübnan sineması tarihinde yeni bir bölüm açıldığını söyler. Bu süreçten sonra Lübnan sinemasına bakıldığında gerek nicelik anlamında sayısal artışın ve

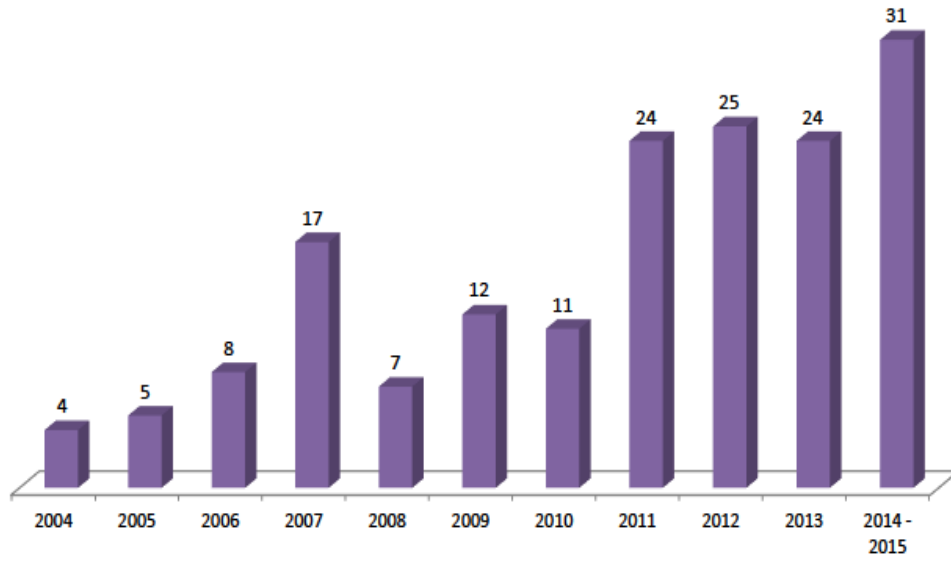
¹⁵*Bosta* (Philippe Aractingi, 2005), tamamen Lübnan fonlarıyla finanse edilen ilk savaş sonrası filmi oldu ve o tarihe kadarki en pahalı Lübnan yapımıdır (Ginsberg ve Lippard, 2010, s. 252).

sinemaya dahil olan yeni sinemacılarla birlikte yeni anlatımların oluşmaya başladığı söylenebilir (H. Zaccak, kişisel iletişim, Haziran 2022).

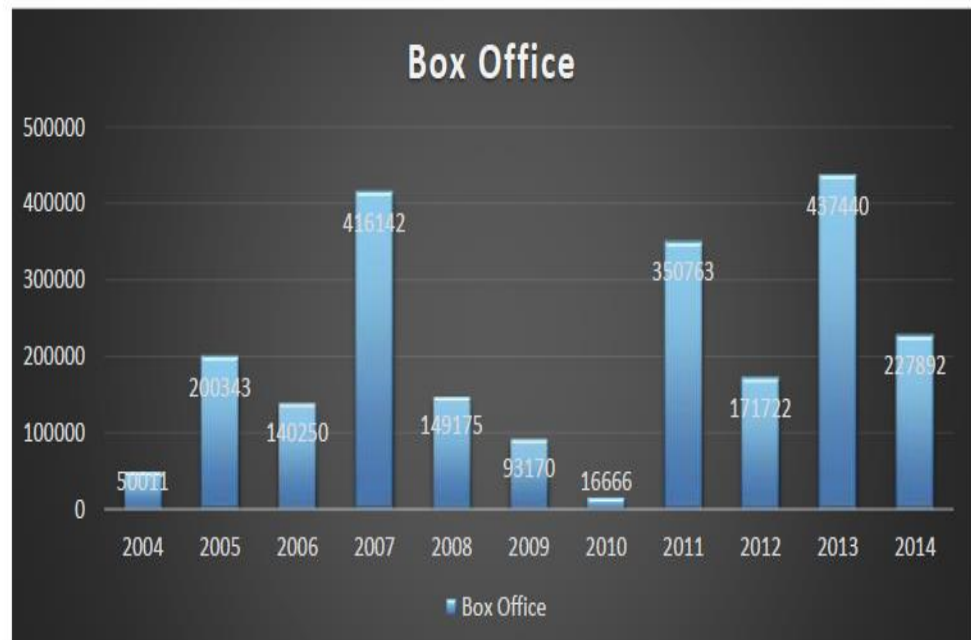
İç savaş sonrası ilk dalga film yapımcıları (Doueiri, Salhab, Soueid, Arbid, Hadjithomas ve Joreige) 1998 civarında ortaya çıkmış ve Labaki'nin 2007'de *Caramel* ile elde ettiği büyük başarıya kadar yaklaşık 10 yıl boyunca Lübnan sinemasına hakim olurken, ikinci dalga sinemacılar kısa süre sonra 2008-2012 arasında ilk uzun metrajlı filmlerini çekerek Lübnan film endüstrisini önemli ölçüde yenilemişlerdir. Bu ikinci dalga sinemacılar ise 2000'li yılların ortalarına kadar Lübnan sinemasının ana anlatısı olan iç savaş ve sonrasına dair hikâyelerden uzaklaşarak çağdaş Lübnan toplumunu ele alan yapımlara imza atmışlardır. Labaki'nin ilk iki uzun metrajlı filmiyle (*Caramel* ve *Where Do We Go Now?*) yakaladığı ticari başarı, Lübnan'da iç savaş sonrası sinema tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Artık kurmacada Ghassan Salhab ve belgeselde Mohamed Soueid gibi yönetmenlerin filmlerinin temsil ettiği melankolik ruh halinden uzaklaşıp, kimileri komedi türünde eserler denemişlerdir. Bununla birlikte artan seyirciye yönelik çekilen filmler Labaki'nin başarısını yakalayamamıştır (Millet, 2017, s. 350-352).

Lübnan sinema endüstrisinin gelişimini destekleyerek uluslararası pazarda yer edinebilmesini sağlama hedefiyle kurulan Lübnan Sinema Fonunun (Fondation Liban Cinema – FLC) 2015 yılında yayınladığı rapor, Lübnan sinemasının 2000 sonrası dönemine ışık tutmaktadır. %56'sının kurmaca, %42'sinin belgesel, geri kalanının müzikal ve animasyon olduğu 2004 – 2015 yılları arasında Lübnan sinemasında özellikle

2010 sonrasında film üretim ve seyirci sayısındaki artış dikkat çekmektedir (http-15).



Görsel 2.5. 2004 – 2015 arası Lübnan’da üretilen film sayısı grafiği



Görsel 2.6. 2004 – 2014 arası Lübnan’da seyirci sayısı grafiği

2000’li yıllardan itibaren Lübnan sinemasında yapım alanında başlayan canlanma yeni yapımcıların da sürece dahil olmasını sağlamıştır. 2000’li yıllardan beri yeteneklerini geliştiren Pierre Sarraf, Georges Schoucair ve Sabine Sidawi Hamdan gibi yeni yapımcılar özellikle 2006 sonrasında rol oynamaya başladılar. Lübnan’da özellikle Avrupa kaynaklı kurumların fonlarını genişletmesi ve Orta Doğu sinema endüstrisindeki gelişmelerin de etkisi oldu. Körfez bölgesinde 2004’te Dubai Uluslararası Film Festivali, 2007’de Abu Dabi Film Festivali ve 2009’da Doha Tribeca Film Festivali düzenlendi. Bu festivaller film gösterimleri ve yarışmaların yanında kendi film fonlarını ve desteklerini de oluşturmaya başlamışlardır. Özel ve kamudaki finansman alanındaki bu artışı ve Orta Doğu’daki bu fon yaratımını Lübnanlı sinema yapımcılar değerlemeyi bilmişlerdir. Lübnan’ın uzun metrajlı film üretimi 2010’lardan itibaren bariz bir artış kaydederek ilk kez 1960’ların ortalarındaki Altın Çağ’ın en iyi yıllarıyla aynı seviyeye geldi. Bu öylesine etkileyici ve beklenmedik bir gelişmeydi ki, yakın tarihte ilk kez yerel yapımcılar, Lübnan’da sürdürülebilir bir şekilde film üretmenin zorluklarını ve fırsatlarını tartışmak üzere Fransız Enstitüsü’nde düzenlenen bir toplantıda resmi olarak bir araya geldi. 2010’ların başındaki bu artış, İç Savaş sonrası sinemanın ilk dalgasının en büyük destekçilerinden bazılarına da yaradı. Bahij Hojeij *Here Comes the Rain*, Ghassan Salhab *The Mountain* (Georges Schoucair yapımcılığında), Danielle Arbid *Beirut Hotel* (Sabine Sidawi Hamdan yapımcılığında), Joana Hadjithomas ve Khalil Joreige *The Lebanese Rocket Society* (Schoucair ve Fransız Edouard Mauriat ortak yapımcılığında) ve Ziad Doueiri, *The Attack* (15 yıl önce *Batı Beyrut*’u mümkün kılan Fransız ortak yapımcılarla yeniden bir araya geldi) filmini çekmişlerdir ve kariyerlerine devam eden bu isimler, 2010, 2011 ve 2012’de üretilen ve sayıları giderek artan uzun metrajlı filmlere önemli ölçüde katkıda bulundular. Ama artık sadece onlar olmayacaklardı (Millet, 2017, s. 352).

2.3.3.2. Lübnan sinemasının ulusötesiliği

Birçok Lübnanlının doğrudan ya da dolaylı olarak diasporada ya da sürgünde yaşadıkları gerçeğinden hareketle modern Lübnan’ın ve onun sinemasının merkezini yerinden edilmişlik oluşturmaktadır (Millet, 2017, s. 26). İç savaşıyla birlikte doruğa çıkan ancak başka çokça sebeplerden dolayı sürekli olarak gündem olan göç ve sürgünlük, günümüzde de kendini göstermeye devam etmektedir. Genellikle yurt dışı olarak seyreden göç, 2020 patlaması ve ekonomik çöküşle birlikte şehirden köye doğru da seyredebilmiştir. *The Sea Ahead* (2021) filminin yönetmeni Ely Dagher bu konuyu

özellikle gençlik açısından masaya yatırır. Film, Paris'te üniversite okumaya giden Jana'nın, ne gittiği ne döndüğü yerde tutunamamasını, kimliksizleşmesini, aidiyetsizliğini anlatır. Dagher, kendisiyle yapılan röportajda kendisinin ve yakınlarının yaşadıkları göç deneyiminin üzerinden filmin öyküsünü yazmaya başladığını söyler. Sürekli olarak çözümü dışarıya göç etmede bulmanın yanlışlığını vurgulayan Dagher, günümüzde döviz kurunun artmasıyla beraber aileler, içlerinden en az birini yurt dışına göndererek gelecek olan dövizlerle yaşamını idame ettirmeye çalıştıklarını ifade eder (E. Dagher, kişisel iletişim, Ağustos 2022).

Lübnan sinemasını tarifleyen önemli bir özellik de ortak yapımcılıktır. Siyasal ve dinsel nedenlerden dolayı çatışmalara ve göçlere sahne olan Lübnan'da sinemacılar film yapımı için gerekli bütçeyi sağlamak açısından çözümü yurt dışında aramışlardır. Sfeir, Lübnan'ın yurt dışıyla olan bağının eskilere dayandığını ifade eder. Ona göre 1950'lerde Mısırlı sinemacıların etkisi altındaki Lübnan sinemasında ünlü sanatçıları filmlerde oynatma üzerinden Arap ülkeleriyle ortak yapımcılığa yönelinmiştir. Yine benzer dönemlerde Türkiye'den ve Avrupa'dan yapımcılarla birlikte konusu Lübnan'da geçen filmler çekilmiştir. Lübnan sinemasını Cannes Film Festivalinde temsil ederek dünyaya duyuran Georges Nasser, sonraki nesillerde gelişecek olan yurtdışı göçle bağlantılı olan ortak yapımcılığa yönelecektir. İç savaş ve sonrasında özellikle Avrupa ve Amerika'ya göç eden sinemacılar orada sinema eğitimi almış ve aynı zamanda kurulan bağ üzerinden filmleri için ortak yapımcılığa yönelmişlerdir. Lübnan sinemasının tarihine bakıldığında ülkede bir istikrar olmadığı için ortak meselelerden birinin göç olduğu görülmektedir (Z. Sfeir, kişisel iletişim, Temmuz 2022). Lübnan'ın siyasi tarihinden kaynaklanan göçler, Lübnan sinemasını ulusötesi ve aksanlı sinema kuramlarıyla değerlendirmeye götürmektedir. Lübnanlı sinemacıların göç ettikleri yurt dışında yaşamaları veya orayla kurdukları bağ gerek filmlerinin içeriklerine gerekse de yapım biçimlerine etki etmiştir. Göçlerin yanı sıra ulusal birliğini sağlayamamış ülke Lübnan'da sinemasını, 1980'lerden itibaren tartışılmaya başlayan ulusötesi sinema ve Hamid Naficy'nin ortaya attığı aksanlı sinema ile değerlendirmek kaçınılmazdır.

Ulusötesi sinema kavramı, 1980'lerden itibaren hız kazanan sermaye alanındaki küreselleşmenin sinema üretim ve dağıtımına etkisi olarak tanımlanabilir. Finans, yapım, dağıtım alanındaki değişimlerle birlikte sinemada melez formların ortaya çıkmasına ve böylelikle geleneksel sinema anlayışının değişimine işaret eder (Ezra ve Rowden, 2006). Çeşitli nedenlerle yurt dışına göç eden sinemacıların sinema anlayışlarını da kapsayan

ulusötesi sinema, bağımsız ulusaşırı, göçmen, çokdilli, çokkültürlü, aksanlı, diaspora, kültürlerarası gibi kavramlarla üçüncü dünya sinemasını da içine alarak özellikle 2000’li yıllarda dünya sineması tartışmalarında önemli bir yer edinmiştir (Torun, 2021). Artan göç hareketliliği ve devamlılığı sonucunda göçmenlerin her iki ülkenin vatandaşı olmasına dair kimliklerin varlığı, göç tartışmalarına ulusötesi açıdan yaklaşılmasına neden olmuştur. Böylelikle ulusötesi göçmenlik, en az iki ülkeye aidiyet duymalarından kaynaklı olarak sosyal pratiklerin, dillerin, kültürlerin çifteleşmesi anlamına gelmektedir (Aşkan, 2019, s. 34).

Farklı isimler etrafında tartışılan ulusötesi sinema, araştırma çerçevesinden bakıldığında Lübnan sinemasının yapısını anlamak için önemli bir alandır. Ancak Lübnan sinemasının toplumsal bellek bağlamında araştırılmasını amaçlayan tez çalışması, ulusötesi sinema kuramlarından bellek ve kimliğe ağırlık veren Hamid Naficy’nin aksanlı sinema başlığı altında değerlendirilmesi daha uygun gözükmektedir. Tarihi, göçlerle birlikte anılan ve bu anlamda toplumsal belleğin bileşenleri olan geçmiş, kimlik, mekân ve travma başlıklarının karşılık bulabileceği Lübnan sinemasında aksanlı sinemanın yansımaları bulmak mümkündür. Hamid Naficy (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* adlı kitabında herhangi bir nedenle vatanın dışında bir yere gitmek zorunda kalıp orada yaşayan sürgün sinemacıların filmlerinde ortak özelliklerin varlığını tespit eder. Aksanlı sinemada epizodik, çok dilli, özdeşimsel ve eleştirel anlatı yapısı; yersiz yurtsuzlaşmış karakterlerin mektuplaşma özelinde yürüttükleri iletişim ve dışarıya, evlerine veya içlerine olan yolculuğu gibi başlıklar yer alır.

Geçmiş ve travma açısından bakıldığında çeşitli nedenlerle anavatanlarını terk edip yeni geldikleri ülkeye uyum sağlama sürecinde göçmenler, geçmişleri ve varsa travmalarını beraberlerinde getirirler. Bu anlamda göçmen sinemacılarda geçmiş ve travma her zaman heybelerinde yer almaktadır ve bu kişisel / toplumsal bellekler, bir şekilde sinemalarına yansımaktadır. Lübnan tarihinin çatışmalarla geçen sürecinden kaynaklı olarak yaşanan yerinden edilme, Hamid Naficy’nin tartıştığı üzere ev, yuva, vatan gibi kavramlarla iç içedir ve doğal olarak da kişisel ve toplumsal belleğin diri olduğu bir alanı tarif eder. Mekân açısından bakıldığında ana vatan – yeni vatan, sıcak – soğuk, Doğu – Batı gibi karşıtlıklar üzerinden mekânsal tasarımların ortaya çıktığı görülmektedir. Kimlik alanından bakıldığında ise Lübnan sinemasında sürgünlük temasının baskın olduğu, kayıp karakterlerin kendilerini ve/veya toplumlarını sürekli olarak arayışlarını ve bu anlamda yolculukların önem taşıdığını söylemek mümkündür.

Almanca bir kavram olan *Heimat* açısından bakıldığında dünyanın pek çok yerine yayılmış Lübnan diasporasının Lübnan'a ve özellikle Beyrut'a olan vatan özleminin altını çizmek gerekmektedir. Çünkü insanlar doğum yerleri, çocuklukları, dilleri gibi en eski deneyimlerinin mekânı bu *Heimat* denen vatanda yatmaktadır. Lübnanlı sinemacılar tarafından olmasa da Lübnan'da üretilen ilk iki film İtalyan yönetmen Jordano Pidot tarafından çekilen *The Adventures of Elias Mabruk* (Mughamarat Elias Mabruk, 1930) ve *The Adventures of Abu Abed* (Mughamarat Abu Abed, 1932)'dir. İlki, Beyrut'taki ailesini ziyaret etmek için Amerika Birleşik Devletleri'nden dönen Lübnanlı bir göçmenin basit hikâyesini anlatır; ikincisi Afrika'ya göç eden ve sonunda Beyrut'a dönen Lübnanlı bir adamı konu edinir. Her ne kadar bu iki film komedi türüne ait olsa da ve bu nedenle zaman ve ton olarak Lübnan İç Savaşı'ndan doğan daha trajik hikâyelerden oldukça uzak olsa da yine de bu anlamda göç ve vatan kavramlarıyla ilişkilendirilebilirler. Yine Lübnan sinemasının özgün olarak ilk işlerinden biri olan 1957'de Georges Nasser'in ilk uzun metrajlı filmi *Ela 'Ayn* (Nereye?), diasporanın gidişini ve eve dönüşünü ele alır. Henry Barakat'ın Rahbani kardeşler için yönettiği *The Exile* (Safar Barlek, 1967) filmini başlıkta açıkça belirtildiği gibi konuyla ilgili olarak ele alınabilir (Millet, 2017, s. 26).

Göç sonucunda en az iki ayrı yerle olan aidiyet bağlamında iletişim ve daha özelinde mektupların aksanlı sinemada önemli bir yeri vardır. Sürgünlük ve mektup üzerinden haberleşme birbiriyle bağlantılıdır çünkü ikisi de yokluk, ayrılık, kopukluk, kayıplık gibi çoklu boşlukları kapatma arzusundan ileri gelir. Mektup ister bir mektup ister peçeteye karalanmış bir not ister bir telefon konuşması ister bir video ya da bir e-posta mesajı olsun, nasıl bir biçim alırsa alsın, bir ötekiyle birlikte olma ve başka bir yeri ve başka zamanları yeniden hayal etme arzusu anlamına gelmektedir. Mektuplaşma eylemi, mektup gönderme ve alma, kaybetme ve bulma, yazma ve okuma eylem ve olaylarını içerir. Aynı zamanda bu tür eylemleri ve olayları kolaylaştıran, engelleyen veya yasaklayan eylemleri, olayları ve kurumları da içerir. Okurlar bu mektuplar aracılığıyla karakterlerin öznel bakış açılarına ve duygusal durumlarına doğrudan erişim sağlar ve içselliklerinin samimiyeti, dolaysızlığı ve yoğunluğundan etkilenirler. Çoklu bakış açılarına ve seslere erişim sağladığından, mektup formu eserin gerçekliğini ve psikolojik derinliğini artırır. Bununla birlikte, mektup türündeki eserler yalnızca mimetik değil aynı zamanda diegetiktir. Hem karakterlerin doğrudan söylemini hem de yazarın dolaylı söylemini (genellikle üçüncü şahıs) içerirler. Mektuplaşma medyası insanları zaman, mekân ve kültürel farklılıklar üzerinden birbirine bağlar. Bu yönüyle, aksanlı filmlerde

de sıkça işlenen ve genellikle insanları birbirinden ayrı tutma işlevi gören ulaşım araçlarına karşıt bir işlev görürler. Mektuplar, olmayan ve erişilemeyenlerin yerine geçer. Nefes nefese beklenir, öpülür, üzerine ağlanır, kalbe yakın tutulur, arkadaşlarla paylaşılır, korunur, korkulur, parçalanır ve yok edilirler. Mektuplar sadece ayrı düşmüş insanları birbirine bağlamakla kalmaz, aynı zamanda onlara ayrılıklarını da hatırlatır. Bu şekilde, yerinden edilmenin travmasını hem reddeden hem de kabul eden fetişist bir işlev görürler (Naficy, 2001, s. 101-106).

Lübnan ile Fransa arasında 2000 yılında imzalanan ve 2016 yılında değiştirilerek daha esnek hale getirilen çok sayıda ortak yapım anlaşması sayesinde Lübnan film endüstrisinde kayda değer bir patlama yaşanmıştır. Ticari sinemanın ve Hollywood filmlerinin basıncı altındaki Lübnan avangard sinemasını geliştirmek amacıyla yapılan bu anlaşma ile ayrıca, Lübnanlı film yapımcılarının karma teknik ekipler oluşturması ve her iki ülkenin ortak mekânlarında kolaylıkla çekim yapabilmeleri sayesinde bu ortak yapım anlaşmaları, Lübnanlı film yapımcılarının çok sayıda sübvansiyondan yararlanmasına, film gelirlerini optimize etmek için uluslararası mecralar bulmasına olanak tanımaktadır. Aynı film yapımcıları, başta Fondation Liban Cinéma ve Beyrut'taki Fransız Enstitüsü olmak üzere Lübnan'daki kilit ortaklarla yakın iş birliği içinde çalışmaktadır (Maroun, 2020, s. 72).

İç savaş sonrası Lübnan sinemasına yapım açısından bakıldığında uluslararası yapımcılık özelliğinin öne çıktığı görülmektedir. İç savaş zamanında ve sonrasında Batıya giden Lübnanlı sinemacılar, film yapımı için gereken bütçeyi Lübnan'da sağlayamadıklarından ortak yapıma yakın olan Batı'nın fonları ve ortak yapımcılığı aracılığıyla toparlayabilmişlerdir. Khatib'e göre bunun sebepleri şöyledir: Lübnan'ın nüfusunun az olması ve özellikle iç savaş sürecinden itibaren Lübnanlı sinemacıların göç etmek zorunda kalmasından dolayı filmler, genellikle uluslararası film festivallerde gösterilir. Filmler, seyirci sayısı az olduğundan sinemalarda gösterim şansı bulamaz, gösterilse de vizyonda kısa süre için kalabilmektedir. Bu sebeplerden ötürü Lübnanlı sinemacılar başta Fransa olmak üzere diğer Avrupa ülkeleriyle ortak yapımcılık üzerinden filmlerini gerçekleştirirler. Bu durum da Lübnan sinemasına uluslararası kimlik kazandırmıştır (Khatib, 2006, s. 66-67).

Mouawad'ın belirttiği üzere (2020, s. 71,75) dört milyon vatandaşı ve yaklaşık iki milyon Suriyeli ve Filistinli mülteciyle Lübnan'da 1990 ile 2018'in başı arasında yaklaşık 85 uzun metrajlı kurmaca film çekilmiş olup bu filmlerin yalnızca 20'si Lübnan

bütçesiyle; geri kalanı ise ulusötesi ortak yapımlar olarak üretilmiştir. Lübnan, film üretimi için gerekli olan güçlü bir pazar inşa etme temeline sahip değildir ve Lübnanlı film yapımcıları, bu küçük pazardan pay kapmak amacıyla yabancı filmlere karşı her zaman başarısız bir mücadele vermişlerdir. Lübnan'ın en önde gelen film yapımcısı ve Lübnan-yabancı ortak yapım sisteminin ana aktörlerinden biri olan Georges Schoucair'in Kassim ile yaptığı röportajı alıntılamanın Mouawad, Schoucair'in yabancı fon sağlayıcıların taleplerine uyum sağlamalarının zorluğu ile ilgili olarak Arap fonları çıkmadan önce Avrupa fonlarına bağlı olduğundan onların taleplerini karşılayarak birbirine benzeyen filmler yapmak zorunda oldukları ifadesini aktarır. Schoucair şöyle devam eder: “Şimdi, özellikle Arap dünyasından yeni ortaklarla, bize daha çok benzeyen filmler yapabiliriz”. Lübnan sinemasının ulusal sinema anlamında değerlendirmenin zorluğuna dikkat çeken Mouawad'a ek olarak Khatib (2008, s. 186), Lübnan sinemalarında gösterilen filmlerin büyük çoğunluğunu Amerikan, ardından Mısır ve daha sonra Fransız filmlerinin oluşturduğunu söylemektedir.

Lina Khatib, 2008'de yazdığı kitabında Lübnanlı sinema seyircilerine dair çarpıcı bir tespitte bulunur. Ona göre Lübnan'da Feyruz, Sabah, Farid Atrash gibi isimlerin temsil ettiği müzik alanının ulusallığı, Lübnan sineması için geçerli değildir. Lübnanlılar, Feyruz'un herhangi bir şarkısını tanıyabilirken, Lübnan sinemasına dair bir hatırlama gerçekleştirememektedir. Hatta yazarın kendisi karşılaştığı bir olayın, söz konusu durumu kanıtlar nitelikte olduğunu söyler: Bir kurum bünyesinde, nostaljik Lübnan filmlerinin gösterim etkinliği için kendisinden öneriler istenir. Khatib, katılımcıların yaş ortalamasına bağlı olarak Lübnan'ın tanınan yüzü olan Feyruz'un filmlerini önerir. Daha sonra gösterim esnasında seyircilerin tepkisizliğini aktarıırken seyircilerin Feyruz'un filmlerini bilmediklerinden dolayı filme tepkisiz kaldıklarını dile getirirler. Khatib onlara eğer Feyruz'un filmleri seyircilerde bir nostalji uyandırmıyorsa başka filmlerin hiç uyandırmayacağını, Mısır filmlerini seyrettirmenin daha makul olacağını söyler. Çünkü Khatib'e göre Mısır filmleri ile büyümüş olan Lübnanlı bu kuşak Lübnan sinemasından uzak kalmıştır (2008, s. 186-187).

Khatib'in 2008'de yayınladığı kitabından sonra Lübnan sinemasında büyük değişimin yaşandığını da eklemek gerekmektedir. Özellikle Nadine Labaki ve Ziad Doueiri'nin Lübnan'ın toplumsal yapısına dair kurdukları naif ve klasik anlatıları neticesinde ve Cannes ve Oscar'da adlarından söz edilmesiyle de birlikte Lübnan filmlerine ilginin arttığı gözlenmektedir. Lübnan maliye bakanlığının yaptırdığı

araştırmaya göre Lübnan’da sinema sektörü, kayıtlı işletmelerin yalnızca % 16’sını temsil etmesine rağmen sektör gelirlerinin 1/3’ünü oluşturmaktadır. 2005 ve 2019 yılları arasında 119 Lübnan yapımı film gişeye girmiş ve 2008’den itibaren önemli bir artış yaşanmıştır. Ayrıca, diğer bazı film yapımları gişeye girememiş ancak festivallerde gösterilmiştir. Lübnanlı ve yabancı filmlerin sinema salonlarına giriş sayısı son on yılın başından itibaren artış eğilimi yansıtmıştır (2017’de % 43 artış). Lübnan böylece prodüksiyon ve post prodüksiyon alanında bölgesel bir lider haline gelmiş ve 2016 ile 2019 yılları arasında kâr açıklayan 37 prodüksiyon şirketiyle Arap dünyasının büyük bir kısmına görsel - işitsel içerik ihraç etmiştir (http-16).

Nitekim o süreçte Lübnan sinemasının geliştirilmesine yönelik olarak şu öneriler sıralanmıştır: Lübnan’da film finansmanı, birçok yerel yapım şirketi için bir engel olmaya devam ettiğinden uluslararası ortak yapımlar finansman ve dağıtım sorunlarına olası bir çözümdür ve bu sektörün gelişmesine elverişli görsel - işitsel iş birliği anlaşmalarını kolaylaştırmak ve teşvik etmek için devlet desteği önemini korumaktadır. Sektörün gelişimi için öneriler arasında sendikaların yeniden yapılandırılması, yeni dağıtım kanallarının (özellikle online ve VOD) açılmasının desteklenmesi, sinema kültürünün okul sistemlerine entegre edilmesi ve mevcut vergilendirme sistemlerinin değiştirilmesi gibi öneriler de yer almaktadır. Ayrıca son olarak, Lübnan televizyon kanallarında yerel yapımların yayınlanması teşvik edilerek yerel izleyici kitlesinin artırılması hedeflenmiştir (http-16). 2020 yılında yapılan araştırma elbette ki Lübnan’ın Beyrut patlaması ile büyük ekonomik ve siyasi krizlerin etkisiyle dip noktasına giden süreçten hemen öncedir. Bu araştırmadan sonra Lübnan sinemasına dair resmi ve kapsamlı bir araştırma yapılmamış olsa da tüm ülke gibi sineması da yaşam savaşı vermektedir. Tarihinin en büyük ekonomik krizini yaşayan Lübnan’da enflasyonla birlikte vatandaşların alım gücü düştüğünden dolayı sinema ve diğer sanatsal etkinliklere ayıracak paraları yoktur.¹⁶ 2010 sonrası Lübnan sinemasının ivme kazanması ile Lübnanlılar uzun zaman sonra yeniden sinemaya gitmeye başlasalar da bu ilgi 2020 sonrası yeniden düşmüştür.

Gerek 1960’ların uluslararası yapımları gerekse de iç savaş sonrası Lübnanlı sinemacıların sürgün olarak gittikleri yerlerden fon bulma çalışmaları, konusunun Lübnan’da geçtiği ama yapımının uluslararası alana ait bir Lübnan sineması yapısı ortaya çıkmaktadır. Lübnan sinemasının bu uluslararası kimliği, birçok ülkenin etkin rol

¹⁶Sinema bileti ücreti 150.000 Lübnan Lirası yani -döviz kuru sürekli değişmekle beraber- bu yazının yazıldığı 2022 Ağustos ayında yaklaşık 5 dolardır.

oynadığı uluslararası niteliğe sahip Lübnan’a benzetilebilir. Lübnan sinemasının uluslararasılığının riskleri ortak yapımcıların/ülkelerin taleplerine uygun olarak birbirine benzeyen yapımların gerçekleştirilmesidir. Bu yapımların çoğu sanat filmi olduğu için hedefleri Lübnan’dan çok uluslararası festivallerde görünür olmaktır. Elbette Arap coğrafyasında festivallerin ve fonların artmasıyla beraber bu durumun kısmen kırıldığını, Lübnan sinemasının Arap ve Orta Doğu sinemalarının bir parçası olduğunu söylemek mümkün gözükmemektedir. Özellikle teknik ve estetik açıdan ileri, farklı türlere sahip ve gittikçe artan film sayısının olduğu 2010 sonrası Lübnan sineması için ifade edilebilen *rönesans* dönemi bu tartışmalara zemin olmuştur. Ülkenin çok büyük ekonomik krizi yaşadığı 2019 sonrası süreçte sinema salonlarının kapanma riskiyle karşı karşıyayken ve insanların ekonomik durumundan dolayı sinemaya gidemez durumdayken bu tartışmalar az da olsa yapılmaya devam etmektedir. Ancak Lübnan’ın geleceğine dair muğlaklık, Lübnan sineması için de geçerlidir.

2.3.3.3. Lübnan sinemasında toplumsal bellek

Lübnan’daki film belleği, tıpkı ülkenin kendi tarihi gibi, ortak bir bellek değildir (Vimercati, 2021, s. 12). Yazbek’e göre Lübnan sinemasında tarihi işlemek risklidir. İster uzak ister yakın tarih olsun, her bir grup, topluluk ve hatta bazen her bir birey, ülkesinin tarihinin, diğerlerinininkiyle nadiren uyuşan çok özel bir kısmını hafızasında tuttuğundan, bu bir gerilim ve çatışma kaynağı olmaya devam etmektedir. Lübnan’ın resmi olarak doğuşundan bu yana bir bölünme kaynağı haline gelen bu ayrılıklar, birleşik bir siyasi varlığın kurulmasını imkansız hale getirmiştir. Örneğin Lübnanlılar, 16. ve 18. yüzyıllar arasında Lübnan devletinin doğuşuna katkıda bulunan iki hükümdar olan Emir Fahredin ve Emir Beşir’in rolünün öneminin kabul edilmesi konusunda kendi aralarında anlaşamamaktadır. Lübnan Dağı’nın her iki yöneticisi de kimileri tarafından ulusal kahraman, kimileri tarafından da hain olarak görülmektedir. Daha da önemlisi, Lübnanlılar aynı *ataları* tanımamaktadır: Fenikeliler bazı tarih kitaplarında neredeyse hiç yer almazken, bazılarında Lübnan’ın ilk kurucuları olarak kabul edilmektedir. Okullarda resmi ortak bir tarih kitabı olmadığından tarih, kurumların dini kimliğine (çok sayıda okul dini cemaatler tarafından kurulmuş ve yönetilmektedir) ve hatta bazen öğretmenlerin inançlarına ve görüşlerine bağlı olarak farklı okullarda ve bölgelerde farklı şekilde öğretilmektedir. 1975-1990 savaşıyla ilgili olanlar gibi yakın tarihteki bazı olaylar, haklarında fikir birliği olmaması nedeniyle genellikle göz ardı edilmektedir. Örneğin,

1975'teki savaşın nedenlerini tarih ders kitaplarında hatırlatmak yeni bir gerilime sebep olacağı düşüncesiyle tabu olmaya devam etmektedir. Arka planda bir başka sorun daha belirmektedir: Savaşı yapanlar bugün iktidarı paylaşırken Lübnan'ın tarihini kim yazacak? (Yazbek, 2012, s. 43).

Lübnan'da toplulukların birbirleriyle savaşmalarından kaynaklı olarak hem mağdur hem fail durumunda olmaları ve dolayısıyla savaşın ne yeneni ne de yenileni belli olmadığından dolayı Lübnan sinemasında savaşa dair genel anlatı kurmak oldukça zor gözükmektedir. Toplumsal amnezi yoluyla geçmişe sünger çekilen ülkede sanatçılar söz konusu travmatik geçmişi açığa çıkartmak, öğrenmek ve bir daha yaşanmaması adına sanat yoluyla topluma sunmak istemişlerdir. *Phantom Beirut* filminde geçtiği şekliyle “bize sorulmadan ve her nasılsa birden başlayan yine bize sorulmadan birdenbire biten ama aslında içimde devam eden” (Salhab, 1998) iç savaş, ardında bıraktığı binlerce ölü ve yaralının, yüzlerce kayıp insanın ve binlerce harabeye dönen binalarla travmatik bir durumla sonuçlanmıştır. Her alanda harabeye dönen ülkenin sinemacılarının anlatacağı elbette çok şey olacaktır. İç savaş sürecinde sürgünde olan ve orada sinema eğitimi alan genç sinemacılar, ülkelerine dönerek iç savaştan öte iç savaşın insanlar üzerindeki yıkıntılarını anlatmaya başlarlar. Söz konusu temsil sorunu, anlatıların çoğunlukla kişisel bir bakışla, kendisinin veya çevresinin öykülerinin farklı türlerde ve parçalı bir yapıyla aktarılması olarak kendini gösterir.

Lübnan'ın ve Lübnan sinemasının kimliğinin önemli bir parçası olan geçmişi tartışmak oldukça zordur. Çünkü ortak ulusal bir kimlik ve dolayısıyla ortak bir tarihten yoksundur. Bu nedenle geçmişe dair bellek daha fazla önem taşımaktadır. Lübnan'ın tarihine bakıldığında Fransa mandacılığıyla kurulan devletin siyasi yapısının oluşturulması süreci, 1958 yılında ABD ile Mısır arasındaki gerginliğin ülkede kısa süreli iç savaşa sebep olması, 1975-1990 yılları arası iç savaş, İsrail'in özellikle güneyi işgal ve tehdit eden süreçleri, 2005 yılı başbakan Refik Hariri'nin suikastle öldürülmesi, 2020 Beyrut Limanı patlaması gibi büyük olayların yanı sıra toplumlar arası gerginliklerden kaynaklı çatışmalarla dolu bir geçmiş karşımızda yer alır. Khatib, iç savaş sırasında ve sonrasında savaşın “topraklarımızdaki diğerlerinin” savaşı olduğuna inanılan kamusal mitlerin varlığının altını çizer. Kamusal mitlerin özellikle kriz dönemlerinde toplumun devamlılığını sağlamak amacıyla işleyen bir mekânizma olduğuna dikkat çeken Khatib, Lübnan'daki bu kamusal mitlerin, savaştan dolayı kimsenin suçlanmaması ve sorumluluk alınmaması sonucunu yarattığını söyler. Lübnan burada hem coğrafi hem de siyasi açıdan

stratejik konumu nedeniyle savaşıyan yabancı grupların kurbanı olmuş bir ülke olarak tahayyül edilir (2008, s. 155). Bir bellek manipölasyonuna işaret eden bu yaklaşım, geçmişle hesaplaşma yerine geçmişle uzlaşmaya çağırır.

Lübnan sinemasına bakıldığında Lübnan'ın tarihinin çok eskiye dayanmasına rağmen birkaç örnek dışında tarihi filmler neredeyse yoktur. Modern Lübnan tarihi açısından ise üzerinde ortaklaşılan sorunlar olmadığı için bazı sorunlar ele alınamamaktadır. Örneğin Osmanlının son döneminde geçen ve başrolünü Feyruz'un oynadığı *Safarbarlık (The Exile)* filmi o döneme tanıklık eden naif bir müzikaldir. Ancak daha 1958 yılındaki kısa süren iç savaşı tema alan film, Ghassan Salhab'ın otobiyografik bir belgeseli olan *1958*'dir (2009). 2006 yılındaki İsrail'in saldırısı ile ilgili birkaç film yer almaktadır. Toplumsal bellek açısından Lübnan sinemasında en fazla yer kaplayan geçmiş, iç savaş dönemidir.

Lina Khatib, 2006 yılında yazdığı makalede Lübnan sinemasının o tarihe kadar iç savaşı betimlemekle meşgul olduğunu dile getirir. Sinemada merkezi bir tema haline gelen savaş, şiir, resim, müzik, tiyatro, roman gibi alanlarda da başat tema olmuştur. Ancak sinema, diğer kitle iletişim araçlarına göre toplumsal bellekte yeterince rol oynamamıştır. Çekilen sinema filmleri dağıtım eksikliği sebebiyle halka yeterince ulaşamamıştır (2006, s. 66). İç savaş sürecinde savaş bölgelerini yerinde belgeleyen belgeselcilerin yanı sıra mevcut savaş bölgelerini film setleri olarak kullanan kurmaca yönetmenleri de mevcuttur. Savaş sonrasında Lübnan sinemasında sadece temalar açısından değil üretim açısından da değişim yaşanmıştır. Savaş, bu dönemde ortak tema olarak yer almaya devam etse de savaş sonrası filmlerin pek çoğu ya daha dar alanda geçen sahnelerin olduğu ya da savaş zamanı olup da savaş alanlarından uzakta olan hikâyeler tercih edilmiştir (Nassour, 2021, s. 146).

İç savaş sonrasında 1991 yılında çıkarılan genel af ve iç savaşa dair anıların dile getirilmesi gibi siyasi ve ticari kaygılarla girişilen eylemler kolektif amneziye sebep olmuştur. Lübnanlı sinemacıların belgeleme, kurgulama, arşivleme gibi hatırlama söylemlerini serbest bırakan bellek çalışmaları bu kolektif amneziye karşı bir duruş olarak değerlendirilebilir (Launchbury vd., 2014, s. 458). İç savaştan sonra ülkeye dönen sinemacıların ortak paydası ve hedefi, yeni inşaatlarda, yıkımlarda kendini gösteren unutmaya karşı savaş açmaktır. Sürgünden dönen bu sinemacılar hayalet olan bu ülkede yollarını hemen bulamamış olsalar da savaşla ilgilenmek yerine savaşın yarattığı izlerle, travmalarla ilgilenmişlerdir (El-Horr, 2016, s. 84,90).

İç savaştan sonra farklı etnik ve dini kökenlere sahip genç yönetmenler çoğu video olmak üzere uzun ve kısa metraj filmler çektiler. Mohamed Soueid ve Jayce Salloum'un *This Is Not Beirut* (Hadha laysat Bayrut, 1994) adlı belgeselleri; Dima al-Joundi'nin *Between You and Me, Beirut* (Bayni wa baynik Bayrut, 1992), Jean Claude Codsi'nin *The Time Has Come (An al-awan, 1994)* ve Samir Habchi'nin *The Tornado's su (el-Ic sar, 1994)* görsel ve anlatısal açıdan deneysel olarak sınıflandırılabilir. Çekilen filmlerin hemen hepsi iç savaşın yıktığı Lübnan'ı konu edinir (Shafik, 2003, s. 46). Hatta ulusal bağlam açısından değerlendirildiğinde Lübnan'dan öte Beyrut daha çok ön plandadır. Birçok ülke için benzer durum olsa da Lübnan ve dünya sinemasında Beyrut'un temsili farklıdır. Yazbek'in ifadesiyle Beyrut'un yeri tanımsızdır çünkü pek çok metropol şehriyle benzerlik gösteren heterojen yapıdan farklı olarak bireyselliklerinin bir uzantısı haline getiren yurttaşlara sahip olmasıdır. Farklı mezhep kültürleri, Beyrut'u birleşik bir şehir yapmaktan öte Babil Kulesini andıran bir yapıya büründürür. Bu bakımdan sağlıklı kozmopolitliği zenginlikten ziyade karmaşa kaynağına dönüşmektedir. Daha da önemlisi, Beyrut sakinlerinin hepsi ne fiziksel, ne coğrafi ne de siyasi olarak aynı savaşı ve muharebeleri yaşamamıştır. Beyrut'un yaşadığı savaş da tanımlanabilir değildir: iç savaşlar (mezhepsel ve mezhepler arası), Suriye ordusuna karşı savaşlar, İsrail ordusuna karşı savaşlar ve bilinmeyen rakiplere karşı savaşlar. Düşman değişkendi, geçiciydi ve bazen bir müttefike dönüşüyordu. Yaşanan farklı gelişmeler nedeniyle savaşı anlamak zor olmuştur ve olmaya da devam etmektedir. Dahası, 1975'te savaşı tetikleyen sorunlar 1990'da çözülmemiştir, bu da birçok insana silahların sustuğunu ama savaşın başka ve daha sinsî bir şekilde devam ettiğini söyletmektedir. Tüm bu nedenler Beyrut'un savaştan sonra çürümüş ve sorunlu bir şehir olarak kalmasına, yeniden inşa çabalarına rağmen yara bere içinde bir şehir olarak kalmasına neden olmuştur. Pek çok Lübnanlı, daha sıcak bir yere gitme umuduyla orada yaşıyor. Diğerleri ise, tam da tarih ve mezhepsel yapılanma konusunda fikir birliği olmaması nedeniyle, belirli bir kimlik üzerinde uzlaşmadan hayal ettikleri şehri bulmayı ummaktadır (Yazbek, 2012, s. 15-16).

Aslında Beyrut'un *Doğu'nun İsviçre'si* haline gelmesi neredeyse sadece Batı filmlerinde olmuştur. Bu o kadar başarılıdır ki, zamanın bazı Lübnan filmleri, efsaneyi sürdürmek için bu Batılı filmlerin kötü karikatürleri haline gelene kadar aynı temsil türünü kopyalamaya ve yeniden üretmeye çalışmışlardır. Bu tutarsızlık kuşkusuz Lübnanlı sinemacıların Beyrut'ta Batılıların hayal ettiklerini görmelerini engelleyen Beyrut şehri ile aralarındaki yakınlıktan kaynaklanmaktadır. Öte yandan, bazı Mısır

filmleri, Beyrut’a dair kendi vizyonlarına uygun olanı ekleyerek temsillerini gerçekleştirdiler. 1960’larla birlikte Batı sinemasında Beyrut’ta geçen filmler, Lübnan ve Beyrut’un *Orta Doğu’nun İsviçre’si* olduğunu söyleyen tüm unsurları kendi tarzlarında ele alarak hikâyenin temelini oluşturur: Vergi cenneti Beyrut, her şeyin serbest olduğu Beyrut, tüm kadınların güzel, şehvetli ve bikinili olduğu Beyrut, casusların yuvası Beyrut, erkeklerin genellikle geleneksel kıyafetler içinde olduğu Beyrut, petrol başkenti Beyrut (Lübnan’da hiç petrol olmamasına rağmen), güzel manzaralar, zenginlik ve bolluk.. Beyrut aynı zamanda pitoresk yönüyle düzinelerce filme sahne olan efsanevi bir şehir olan Baalbek’e de erişim sağlamaktadır. Beyrut her şeyden önce Lübnanlılardan çok yabancıların yaşadığı bir turizm kenti, misafirperver ama çoğu zaman tehlikeli, insanların akşamlarının çoğunu kabarelerde oryantal dansçıları izleyerek geçiren insan imajları Batılı izleyici için Beyrut hakkında duyduklarından oluşurken, Lübnanlı izleyici için beyaz perdede gördükleri şehir bir kimera¹⁷, temsil edilen bir şehirden ziyade hayal edilen bir şehir gibi görünmektedir (Yazbek, 2012, s. 24-25).

İç savaş sonrası Lübnan sinemasında geçmişi göstermeden de savaşın bir şekilde devam ettiği hem açık hem örtük olarak gösterilir. Yazbek’e göre Lübnanlı sinemacıların hafıza kaybı üzerine yoğunlaşması, savaşın sonunda Lübnan hükümeti ve parlamentosu tarafından dayatılan ve savaşa katılan herkesin yargılama ve mahkumiyetten muaf tutulmasını sağlayan genel af yasasına karşı çıkma arzusundan kaynaklanmaktadır (2012, s. 14). 2004 yılında kendisiyle röportaj yapılan yönetmen Ziad Doueiri, savaşın ulusal bir uzlaşma sağlanamadan bir gecede bitirildiğini, her şeyin halının altına süpürüldüğünü söyler. “Geçmişle hesaplaşma yaşanmadan yola devam edildi ancak iyileşme, tartışma ve herkesin diğeri hakkında ne hissettiğini ortaya çıkarma süreci yaşanmadı. Durum her an bir iç savaşa değil ama kaosa dönüşebilir. Lübnan henüz iyileşmedi (Khatib, 2008, s. 168)”.¹⁸

Tarihindeki belli başlı olayların sone ermesine rağmen Lübnan’da aslında çok şeyin değişmediğine vurgu yapan El-Horr, Lübnanlılar demoklesin kılıcı gibi bekleyen felaketin altında bir apne içinde yaşadıklarını söylemektedir. Ona göre Lübnanlıların çok

¹⁷Chimera (Yunanca Χίμαιρα), Khimera veya Kimera, Yunan Mitolojisinde bir aslanın kafasına, dişi keçinin gövdesine ve ejderhanın kuyruğuna sahip ateş soluyan bir yaratığın adıdır. Özhan Öztürk. Dünya Mitolojisi. Nika Yayınları. Ankara, 2016 (<https://ozhanozturk.com/2018/01/28/chimera-kimera-mitoloji/>)

¹⁸Saha araştırmasının yapıldığı 2022 yazında da aynı durumun yaşandığı gözlemlenmiştir. Geçmişteki gerginliklerden farklı olarak savaştan yorulan ve birlikte yaşamayı zorla da olsa öğrenen toplumun temkinli yaklaşması ve yakın dönemde yaşanan patlama, ağır ekonomik kriz gibi olayların etkisiyle “yorgun ve umutsuz” oldukları söylenebilir. Savaş, bir şekilde umut ve motivasyon gerektirdiğinden “yorgunluk ve umutsuzluk” savaşı engelleyen/erteleyen bir durum olarak okunabilir.

iyi bildikleri bu tehlike Lübnan sinemasında direk gösterilmesinden ziyade hissettirmektedir. Bu tehdit karşısında Lübnanlılar, filmlerdeki karakterler gibi hislerini yitirmiş gibidirler. Bundan dolayı Lübnanlı sinemacıların hikâyeleri bir yokluk, ölümün yarattığı boşluk, ortadan kaybolma, karakterlerin iyileştiremediği ya da iyileştirmek istemediği açık yaralar açan bir kayıp etrafında dönmektedir (2016, s. 99,97). Parçalı toplumun parçalı bireylerinin geçmiş temsilleri Lübnan sinemasında yan yana getirildiğinde bir toplumsal belleği oluşturduğu söylenebilir. Savaşın neden ve nasıl başladığına ve savaşı kimin kazandığına dair soruların muğlaklığı geçmişe dair genelleme yapılmasını zorlaştırmıştır. Bu yüzden geriye savaşı deneyimleyen bireylerin tanıklıkları kalmaktadır. Dolayısıyla Lübnanlıların ulus olarak deneyimledikleri savaşa dair genel cümleler kurmayan kişisel tanıklıkların toplamının toplumsal belleğe dair önemli bir veri oluşturduğu söylenebilir.

Savaş sonrası sinemayı farklı kılan şey, 1960’larda Rahbani kardeşlerin filmlerinde ya da 1980’lerde savaş sırasında sinemaları dolduran ve kamuoyunda heyecan uyandıran Lübnanlı polisiye filmlerinde olduğu gibi süslenmiş bir gerçekliği değil, Lübnanlıların günlük gerçeği hakkında konuşan, kişisel ile kolektif, kurgu ile gerçeklik, politik ile mahrem arasındaki sınırları ortadan kaldırmasıdır. Savaş sonrası sinema, eyleyen olmaktan öte düşünceli bir yapı sergiler. Kınamaz, yargılamaz, çözüm önermez, aksine her bireyi düşünmeye ve analiz etmeye teşvik eden bir yaklaşımdır. Lübnan’ın siyasi gerçekliğine demir atan savaş sonrası film yapımcıları gerçeğin anlarına biçim ve mevcudiyet kazandırmak istemektedirler. Filmleri, sürekli olarak ülkeyi sarsan ve tedirgin eden gerilimler, yanlış anlamalar üzerine kuruludur. Bireyin, siyasetin topluluk içindeki yerini sorgularlar. Beyrut’un kentsel bedenini her zaman hareket halinde incelerler. Klasik sinemanın kodlarını bozdukları için yıkıcıdır ve böylelikle dünyaya yeni bir bakış sunarlar (El-Horr, 2016, s. 246).

Raphael Millet, *Lübnan’da Sinema* adlı kitabında iç savaş sonrası Lübnan sineması için “Yıkıntılarda inşa etme sanatı” ifadesini kullanır. Aslında bu süreci son otuz yılda bağımsız Lübnan yapımlarının çok iyi kanıtladığı gibi, “parça parça yeniden inşa etme sanatı” olarak ifade etmek mümkündür (http-17). İç savaş sonrası Lübnan sinemasının köklerini tıpkı modern sinemayı doğuran kamp görüntülerine benzetmek mümkündür. Savaşın travmalarından ve yaralarından iyileşmek adına kameraya bakış, donmuş çerçeve, geri dönüş, kurgu, hatırlama, halsizlik gibi sinematografik olarak başka biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Karakterlere de bakıldığında geçmişin yıkıcı etkisinin

izlerini taşıdığını, bundan dolayı belirsizliğin hakim olduğu, gitgelli ruh halini taşıyan, geçmişini bugünle birlikte yaşayan bir yapı taşırlar. İç savaş sonrası Lübnan sinemasının karakterlerinin ulaşmak için bir hedefi olmadıklarından üstesinden gelmek zorunda oldukları bir engel de yoktur. Bu bağlamda karakterler şu anda buradadırlar ve eylemsellikten öte durumsallıklarıyla varlardır. Onları bekleyen tehlikelere ve belirsizliklere karşı kayıtsızdırlar, endişe etmezler. Melankolik bir ruh halini taşıyan bu karakterler dolayısıyla çevreleriyle iletişimsizlik yaşarlar ve sessizdirler. Onları çevreleyen acı dünyadan kaçarak varolmaya çalıştıkları gibi kimi zaman hareketsizlik onların sığınaklarıdır. Bu sürgün ruh hali ile yaşayan karakterler onların üstesinden gelemeyeceği bir durum olduğunda belirsiz bir yere koşarlar (El-Horr, 2016, s. 105-109).

Khatib'in 2008 yılında ifade ettiği "gerçeklik ve fantezinin karışımı olarak savaşı belgelemekten öte onun hakkında düşünen Lübnan sinemasında iç savaş, ana sorun ve ana travma olarak devam etmektedir" sözünün 2022 yılında tekrar düşündüğümüzde aynı sorunun daha hafifleyerek devam ettiğini söylemek mümkün gözükmemektedir. Her ne kadar 2010 sonrası Lübnan sineması, parlak bir dönem yaşasa da özellikle 2019 yılından sonraki siyasi meseleler, büyük ekonomik kriz ve 2020 Beyrut Limanı patlamasıyla toplumsal belleğe iç savaştan başka öğeler de eklenmiştir. Bu anlamda iç savaşın Lübnan sinemasındaki merkez ağırlığının azalmış olduğu söylenebilir.

İç savaş Başkent Beyrut'u; *Hristiyanların olduğu yer olarak Doğu* ve *Müslümanların olduğu yer olarak Batı* şeklinde bölmekle kalmamış, Lübnan halkını ülkede kalanlar ve ülkeden gidenler olarak da ikiye bölmüştür. Sürgündeki Lübnanlıların anılarındaki Beyrut/Lübnan, şimdiki Beyrut/Lübnan'dan farklılaşmıştır, tıpkı Wim Wenders'in *Wings of Desire* filmindeki meleğin cennetten inerek Berlin şehrini metrodaki yolculardan farklı olarak algılaması gibi. Yine Dima al-Joundi'nin *Between You and Me, Beirut* (Bayni wa baynik Bayrut, 1992) filminde ressam Rim, iç savaş bittikten sonra kısa bir süreliğine geldiği Beyrut'u anılarinkinden farklı olarak deneyimler ve şu sözü söyler: "Herkes şehrini içinde taşır" (Hillauer, 2005, s. 133). Söz konusu sürgünlük, sadece yurt içi ve yurt dışı olarak da görülmemelidir. İç savaş ve güney Lübnan'da yaşanan savaşlar sonucunda pek çok kişi başka yerlere göç etmek zorunda kalarak yerlerinden edilmişlerdir. İç savaş zamanında şehir içinde mahalleden başka mahalleye, şehirden köye veya yurt içinden yurt dışına göç olarak yaşanmıştır. Ancak güney Lübnan'dan başkent Beyrut'a göç farklı bir görünüm arz etmiştir. Başkent

Beyrut'un özellikle gecekondu mahallelerine yerleşen çoğunluğunu Şiilerin oluşturduğu kesim hem sınıfsal hem de toplumsal dengeleri değiştirmiştir.

Lübnan sinemasında toplumsal belleği ele alan belli başlı yönetmenlerden söz etmek gerekir. Toplumsal bellek, Lübnan sinemasında özellikle iç savaş sonrasında ortaya çıkan ağırlıklı olgudur. İç savaş sürecinde çekilen filmleri daha çok belgelemeye dayanan anlatılar olarak nitelemek mümkündür. İç savaşın hemen ardından çekilen filmler de benzer kaygıya sahiptir. Ülkede yıkıntıların görece ortadan kaybolduğu, ekonominin nispeten iyileşmesi ve geçmişle hesaplaşmayı yeğ tutan yeni sinemacılarla birlikte toplumsal bellek önemli bir yer oluşturmuştur. Toplumsal bellek bağlamında özellikle Samir Habchi, Ziad Doueiri, Ghassan Salhab, Mohamed Soueid, Bahij Hojeij, Philippe Aractingi, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, Danielle Arbid, Georges Hachem, Nadine Labaki, Mai Masri gibi isimlere ek olarak ilk filmlerinde toplumsal belleği ele alan Vatche Boulghourjian, Ahmad Ghossein, Dima el-Horr, Fouad Alaywan, Joe Bou Eid, Ely Dagher gibi yeni isimler sayılabilir. 2000 ve özellikle sıçrama yılları olan 2010 sonrası Lübnan sinemasının rönesans dönemi, ilk zamanların katılığını ve merkeziliğini taşımasa da farklı şekillerde veya arka planda genellikle toplumsal bellek yer almaktadır. 2019 yılı sonrasında film çekiminin imkansızlaştığı süreçte yönetmenlerin nasıl bir yönelim yapacağı belli olmasa da 2019 yılı sonrasında yaşanan olağanüstü gelişmelerin Lübnan sinemasına etki edeceği muhakkaktır.

İç savaş sonrası film eleştirmeni ve yönetmen Mohamed Soueid, Lübnan'ın ilk video sanatçısıdır. Soueid, yaptığı çalışmalarda kişisellikten yola çıkarak video sanatıyla şiir yazmayı dener. *Absence* (1990) filminde mekânlara odaklanan bir sinemacının yas üzerine düşüncelerini ifade eder. 1994 yılında çektiği *Cinema Fuad* adlı filminde, Beyrut'ta yaşayan, cinsiyet değişimi ameliyatı için para bulmayı hayal eden ve Filistinli bir direnişçiye aşık Suriyeli genç trans dansçıyı ele alır. *Yearning Tango* (1998) filminde iç savaşın ve unutulmanın gölgesine odaklanarak kendisini ele alır. *Nightfall* (2000) filminde FKÖ'lü Filistinli öğrencilerle birlikte belleklerinde yer eden mekânları dolaşırlar. 2002 yılında *Civil War* adlı filminde birlikte çalıştığı arkadaşı görüntü yönetmeni Mohamed Douybaess'in iç savaş zamanında bir anda ortadan kaybolmasının izini sürer. Arkadaşları ve aile üyeleri ile yapılan röportajlar sürecinde bir gerçeğe karşılaşılır. Dış hekimiyle yapılan bir röportajda belirtildiği üzere Lübnan'daki dış çürümesi vakalarının dünyada en çok yaşandığı ülke olduğu anlaşılır. Soueid, daha sonra *The Sky is Not Always Above* (2006), *How Bitter My Sweet* (2009), *My Heart Beats Only*

for Her (2009), Ghassan Salhab ile *Le Voyage Immobile* (2018) ve *The Insomnia of a Serial Dreamer* (2020) adlı filmleri çeker (http-17).

Ghassan Salhab, Beyrut'a ve toplumsal belleğine odaklanan sinemacılarından biridir. Ghassan Salhab, iç savaşın "hafızamızın bir parçası değil, belleğimiz" olduğunu söyler (2008, s. xxii). Salhab için savaş sonrası Beyrut, gerçekle hayal arasında kalan tanımsız bir bölge, bir yakalanma ve ölüm işareti olan bir sınır, aynı zamanda bir geçiş ve yenilenme yeri, hayaletlerin ve vampirlerin var olmaya çalıştığı, bir kimlik bulma mücadelesi veren bir yerdir. 1998 yılında çektiği ilk uzun metrajlı filmi *Phantom Beirut*'ta otuzlu yaşlarında, iç savaş zamanında ortadan kaybolan Khalil'in on yıl aradan sonra Beyrut'a dönmesi ve bu dönüşten sonra ailesi ve arkadaşlarıyla olan yeniden kurulmaya çalışılan ilişkiyi anlatır. Dönüşten sonra şüpheler ve soru işaretleriyle geçen yaşamın arka planında Beyrut'ta savaşın yarattığı etkiler yer alır (Yazbek, 2012, s. 16). 2002'de çektiği *Terra Incognita*'da Beyrut üzerine düşüncesini genişleterek bu kez onu artık temsil bile edilemeyen bir şehir haline getirir: Karakterlerden biri olan mimar Nadim, tutkuyla bilgisayarında Beyrut şehrinin planlarını yeniden inşa etmeye çalışır. Savaşın yıktığı şehrin yerine bir tür model şehir yaratmaya çalışır, ancak yeni bir bölge, bir yaşam alanı yaratma girişiminde başarısız olur (Yazbek, 2012, s. 19). 2006'da çektiği *The Last Man*'da Beyrut vampirlerle doludur. Orijinal Arapça adı olan *Atlal*, kelimenin tam anlamıyla "Harabeler" anlamına gelmektedir. Salhab'ın diğer filmlerinde lanetli, bir şehir - hayalet olan şehir, bu filmde bir şehir - harabesine, bir vampir inine dönüşür (Yazbek, 2012, s. 21).

İç savaş sonrası Lübnan sinemasında toplumsal belleği merkeze alan yönetmenlerden Bahij Hojeij, 2004 yılında *Zennar el Nar* (Ring of Fire), 2010 yılında *Chatti ya Dini* (Here Comes the Rain) ve 2018 yılında *Good Morning* filmini çekmiştir. *Ring of Fire*'de savaş devam ederken savaşın dışında kalmaya çalışan bir edebiyat öğretmenin, hayaller ile gerçeklerin çarpıştığı şehirde gittikçe bilincini yitirmesini ele alır. *Here Comes the Rains*'de savaş zamanında ortadan kaybolan Ramez adlı karakterin yıllar sonra döndüğü ailesine uyum sağlayamamasını ve aynı şekilde ailenin de kafalarındaki baba imajına uymayan bir babayla karşılaşmadan kaynaklı olarak yaşanan sorunlara değinir. *Good Morning*'de hafıza kaybı yaşamamak için kafeye gidip bulmaca çözen eski general ile eski ordu hekiminin öyküsü anlatılır.

Philippe Aractingi yazar, yönetmen, yapımcı ve fotoğrafçıdır. 1964 yılında Beyrut'ta doğan Aractingi bugüne kadar 50'den fazla belgesel ve 4 uzun metrajlı film

yönetti ve zaman zaman yapımcılığını üstlendi. Aractingi, ilk uzun metraj filmi müzikal komedi *Bosta* filmini 2005 yılında çekti. Lübnan'ı bir otobüs metaforu üzerinden anlatan yol filmi olan *Bosta*, Lübnan'da gişede birinci sıraya oturarak yeni nesil filmlerin yolunu açmıştır. 2006'da Lübnan'da savaş yeniden patlak verince Aractingi kendini tanıklık etmek zorunda hisseder ve ikinci filmini çekmeye başlar. *Under the Bombs*, kargaşanın ortasında sadece iki oyuncuyla, hem doğaçlama hem de senaryo sahneleri karıştırılarak çekilir. Film, Venedik, Sundance ve Dubai dahil olmak üzere 40 festivale seçilmiş ve dünya çapında toplam 23 ödül kazannıştır. *Bosta* ve *Under the Bombs* filmleri Lübnan'ı 2006 ve 2009'daki Oscar Akademi ödülleri için yarışmak üzere seçilmiştir. Daha sonra 2014'te Aractingi yeni bir tür denemeye karar verir; otobiyografi. Sürgün, hafıza ve aktarım gibi hassas konuları mizahi ve duygusal bir şekilde anlatan *Heritage*, Levant bölgesinin geçmiş 100 yılını kapsamaktadır. Aractingi, dördüncü uzun metrajlı filmi *Ismaili* (Listen - 2017), modern bir Lübnan aşk hikâyesini anlatır. Film, Lübnan'da +18 olarak derecelendirildi ve Ortadoğu'da yasaklandı ve 2017 yılında Altın Küre'de Lübnan'ı temsil etmek üzere seçilmiştir (http-18, 2022).

İç savaş sonrası kadın sinemacıların önde gelenlerinden Danielle Arbid, bir arzu sinemacısı olarak tarif edilebilir. İç savaştan sonra Fransa'ya yerleşmiştir ve hala orada yaşamaktadır. Arbid, bedenleri filme almak, tabuları yıkmak ve kültürlerle yüzleşmek konularını başarılı bir şekilde işler. Bundan dolayı da başta kendi ülkesi olmak üzere tepkiyle karşılaşmıştır. İlk filmi olan *In the Battlefield*'de (*Dans les champs de bataille* – 2004) savaşın başında genç bir Beyrutlu kadının sorularını ve isyanlarından oluşan olağanüstü öyküsünü anlatır. Danielle Arbid burada, iki genç kız arasındaki sınıf mücadelesinin ayrım çizgisine dikkat çeker ki bu çatışma da hayal kırıklığı ve kıskançlıktan doğmaktadır. Film aynı zamanda, teyze ya da kumarbaz baba karakteriyle somutlaşan burjuvazinin, kendi içine kapanmış ve genç Suriyeli hizmetçiyi özgürlükten mahrum bırakan çökmüş bir toplumun davranışlarını da ele alır. Bir sonraki filmi *The Lost Man*'da (*Un homme perdu* - 2007) yine ülkenin hatlarıyla oynar ve dünyayı gezmek üzere yola çıkan Fransız fotoğrafçının yolunu kimliği ve hafızası kayıp bir Lübnanlıyla kesiştirir. Fanteziler, Ortadoğu'nun tek gecelik ilişkileri, genelevler gibi mekânlar aracılığıyla coğrafyadaki arzuyu betimler. Arte için Lübnan'da çektiği *Hotel Beirut* (2012), filmin öyküsünde Refik Hariri suikastıyla bağlantılı siyasi konular geçtiği için Lübnan'da yasaklanır. Son olarak *Parisienne* (*Peur de rien* - 2015) ve ardından *Simple Passion simple* (2021) filmlerini çekmiştir (http-17).

Ziad Doueiri, 1963 yılında Lübnan'da doğmuş ve 1983'te ABD'ye giderek önce San Diego Üniversitesinde ardından UCLA'da eğitim görmüştür. Kameramanlık eğitiminin ardından Quentin Tarantino'nun *Rezervuar Köpekleri*, *Ucuz Roman*, ve *Jackie Brown* gibi ilk filmlerinde yardımcı kameraman olarak çalışmıştır. İlk uzun metrajlı filmi *West Beirut* (1998), iç savaşın patlak verdiği zamanda siyasi ve dini kavrayıştan uzak üç ergen gencin etrafında gelişen olayları naif olarak anlatan yarı otobiyografik öyküdür. Filmde savaşın şiddetinin yanında absürtlükleri de yansıtılır. İkinci filmi *Lila Says* (2004), yine ergenlik üzerinden genç bir kızı ele alır. Chimo adlı mahlası kullanan yazarın aynı adlı romanından uyarlanan film, Chimo, arkadaşı ve Lila arasında gelişen aşk, cinsellik ve kimlik keşiflerini işlemektedir. Bir Arap toplumunda geçmesine rağmen, tarzı, içeriği ve anlatım biçimiyle tam bir Fransız filmidir ancak çarpıcı bir ikili portre sunar: Bir yanda güçlü, genç, kadın cinsel arzusu, diğer yanda genç Arap erkeğinin çekingen, nihayetinde kendi kendini yok eden cinsel tereddütleri. Doueiri'nin üçüncü filmi *The Attack* (2012), Yasmina Khadra mahlasını kullanan yazarın romanından uyarlamadır ve Tel Aviv'in büyük hastanesinde çalışan Filistinli bir doktorun karısının bir intihar saldırısında baş şüpheli olması ana çatışması üzerine kuruludur. Filistin - İsrail çatışmasını eşler üzerinden anlatan film, İsrail'de çekildiği için Lübnan dahil pek çok Arap ülkesinde yasaklanır. Film, var olan çatışmayı siyasi düzlemde değil aşk ilişkisi üzerinden ele aldığını söyler ve kendisinin yaşadığı durum gibi iki toplumda yaşamının zorluklarını anlatmaya çalıştığını ifade eder (Armes, 2015, s. 213-215). Doueiri'nin son filmi *The Insult* (2017), Lübnan'daki kimlik çatışmasını ele alır. Hristiyan Falanjist parti sempatizanı ile Filistinli bir işçi arasında yaşanan küçük bir sorunun gittikçe nasıl uluslararası bir düzleme geldiğini anlatır ve mahkeme mizansenini üzerinden toplumsal bellekler bir çatışma olarak sunulur.

Joana Hadjithomas ve Khalil Joreige çifti, iç savaş sonrası Lübnan sinemasında toplumsal belleği merkezlerine alan önemli yönetmenlerdendir. 1990'lardan beri sinema dışında deneysel video, galeri enstalasyonlar gibi farklı sanat dallarında da üretim yapmakta ve zaman zaman da film okullarında eğitim vermektedirler. Toplumsal belleği ele alan filmleri belgesel, kısa film, orta metraj ve uzun metraj kurmaca gibi farklı türlere sahiptir. İlk uzun metrajlı filmleri *Al-beit al-Zahr* (Around the Pink House, 1999), iç savaş sonrasında eski bir evde oturmaya devam eden ailenin yeniden yapılanma sürecinde ikna edilmeye yönelik çabalar anlatılır. *Khiam* (2000), İsrail'de Khiam adlı hapishanede insanlık dışı muameleye uğrayan Filistinlileri anlatır. 2002 yılında senaryosunu Rabih

Mrou ile birlikte yazdıkları *Ramad* (Ashes, 2002), Fransa’da hastanede tedavi görürken ölen babasının küllerinin içinde yer aldığı vazoyu yanında Beyrut’a getirilmesi ve ritüellere aykırı olduğu için sahte cenaze töreninin düzenlenmesi etrafında kurulu bir anlatıdır. 2003 yılında Yemen’de kaybolan film kopyalarının arayışını anlatan *Al-Film el-Mafkoud* (The Lost Film) belgeselini çekerler. *Yawm Akhar* (A Perfect Day, 2005) filminde Hadjithomas ve Joreige, on beş yıl öncesinde iç savaşta kaybolan bir adamın eşi ve çocuğu üzerindeki travmatik etkisini anlatırlar. *Je - Veux Voir* (I Want To See, 2008) filminde Hadjithomas ve Joreige bu sefer 2006 yılında İsrail’in işgal ettiği Lübnan’a odaklanır. Belgesel ile kurmaca sınırında yer alan film, bir film ekibinin ünlü sinema oyuncusu Catherine Deneuve’ün savaş gerginliği devam ederken filmde oynaması için kendisini ikna etmeye çalışması ve sonrasında film ekibiyle birlikte harabeye dönen güney Lübnan’ı görmeye karar verip gittiklerinde karşılaştıklarını gösterir. 2013 yılında *Lebanese Rocket Society* (2013) adlı belgesel filmi, Lübnan’da Haigazian adlı küçük bir Ermeni Üniversitesinde profesör Manoug Manougian’ın 1960’larda öğrencilerini uzay araştırmalarına dahil etme çabalarına odaklanır. 2016 yılında Lübnanlı şair Etel Adnan ile yönetmenlerden Joana Hadjithomas’ın, eski adı Smyrna daha sonraki adı İzmir’le olan tarihsel bağlarının kesişmesini anlatan belgesel filmleri *Ismyra*’yı çekerler. Bölgenin Osmanlının son döneminde yaşadığı değişimler arka planda işlenerek Hajithomas ve Adnan, tarihi bilgiler ışığında bölgeye dair aidiyetleri ve imgeleri sorgularlar. Son filmleri *Memory Box*’ta (2021) bu sefer Lübnan sinemasının toplumsal belleğinin en büyük iki parçasını bir arada işlerler: İç savaş ve sürgünlük. Kanada’nın Montreal şehrinde kızıyla yaşayan Maiya’nın eve gelen kargoyla birlikte geçmişle hesaplaşmasını ele alır. Film, bastırılmaya yüz tutmuş geçmişin kendini bugüne dayatarak hesaplaşmasını Doğu – Batı, geçmiş – şimdi, anne – kız, vatan – sürgün gibi çatışmalar ekseninde işlemektedir.

Nadine Labaki, IESAV’dan mezun olduktan sonra müzik klipleri ve reklam filmleri çeker. 2007 yapımı *Caramel*, ilk uzun metrajlı filmidir ve bir kadın kuaför salonunda farklı etnik, dinsel ve toplumsal cinsiyet kimliklerine sahip dört kadının hikâyelerini işler. Film, siyasetin, dinin ve cinselliğin sert tartışıldığı bir ülke olan Lübnan’da, naif ve neşeli anlatımından dolayı olağanüstü ilgi görür ve yıllar sonra ilk kez yerli filme yönelik ilgi en üst noktaya taşınır. 2011 yılında *Where Do We Go Now?* adlı filmi ile belirsiz bir coğrafyada ve belirsiz bir zamanda geçen ama Lübnan olduğuna kanaat getirilen küçük bir köyde dinsel ve cinsel gerginliklerin yine naif ve neşeli bir şekilde anlatımı ile Lübnan sinemasında yer edinir. Film yine Lübnan’da olağanüstü bir ilgiyle karşılanır. Son filmi

Capernaum (2018) filmiyle Labaki, bu kez yönünü mülteciliğe çevirir. Film, Zain adlı Lübnanlı bir çocuğun bu kötü koşullarda doğurduğu için ailesini mahkemeye vermesi etrafında seyreder. Güncel bir tema olan göç ve mülteciliği ele alması yönüyle film, gerek festivallerde gerekse de yurtiçinde ve yurtdışında büyük ilgi görmüştür.

Toplumsal bellek bağlamında öne çıkan bu yönetmenler dışında genç Lübnanlı yeni sinemacıların da filmlerinde toplumsal temalara ve toplumsal belleğe ilgili oldukları görülmektedir. Lübnan sinemasının son döneminde de toplumsal belleğin aktif olduğunu, bunun sebebi olarak geçmişle hesaplaşmanın yeterince yapılamaması, yeniden oluşan travmatik olaylar ve yurtdışına göç başlıklarını saymak mümkündür.



3. YÖNTEM

2.1. Araştırma Yöntemi

Bu tez çalışması nitel yaklaşıma ait yöntem ve teknikler benimsenerek gerçekleştirilmiştir. Disiplinler arası ve bütüncül bir yaklaşımı merkezine alan nitel araştırma, insanların araştırmaya konu olan olgu ve olayları kendi bağlamında ele alarak onlara atfettikleri anlamlar üzerinde durmaktadır (Altunışık vd., 2010, s. 302). Genel olarak tümevarım sürecinin izlendiği nitel araştırmada gözlem, görüşme ve dokümanlar aracılığıyla kavramlar, anlamlar ve ilişkiler açıklanır (Merriam, 1998'den aktaran (Karadağ, 2010, s. 54). Sinemanın toplumun bir yansıması ve yeniden üretim alanı olduğu gerçeği göz önünde bulundurulduğunda bir iletişim ve sanat alanı olarak sinemanın araştırma sürecinde nitel araştırma yaklaşımının benimsenmesi kaçınılmaz olarak gözükmektedir.

2.2. Araştırma Modeli

Genel olarak sözel açıklamalara ve özel nitelik taşıyan görüntülere dayanan nitel araştırma modelleri yaygın olarak fenomenoloji, etnografi, durum çalışması, alan çalışmaları, tarihsel araştırmalar, dayanaklı kuram ve eylem araştırmalarına dayanmaktadır (Şimşek, 2012, s. 96). Lübnan'ın toplumsal belleğinde yer eden travmaların Lübnan sinemasına etkilerinin araştırılması amaçlayan bu çalışmada, durum çalışması modeli kullanılmaktadır. Durum çalışması, “niçin” ve “nasıl” sorularını temel alan, araştırmacının kontrol edemediği bir olgu veya olayı derinlemesine imkânı tanıyan nitel araştırma modelidir (Yıldırım ve Şimşek, 2006, s. 277). Bu modelde araştırmacı her bir durumu incelemek amacıyla temalar, konular veya belli durumlar belirleyebilir. Dolayısıyla bu modeli benimseyen bir araştırmacının bulgular kısmı hem bir durumun betimlenmesini hem de tema veya konuları içermelidir (Creswell, 2013, s. 98).

2.3. Araştırma Örnekleme

Bu araştırmacının evreni, Lübnanlı yönetmenler tarafından Lübnan'da çekilen ve Lübnan'ın toplumsal belleğinde yer eden büyük toplumsal travmaları (1975 ile 1990 yılları arasında yaşanan iç savaş, iç savaş devam ederken 1982 yılında yaşanan İsrail saldırısı, 2006 Temmuz ayında İsrail'le yaşanan savaş) konu edinen filmlerdir. Bu araştırma evrenine dâhil olan filmlerden seçilen örnek filmler, “amaçlı örnekleme” yöntemi aracılığıyla belirlenmiştir. Amaçlı örnekleme, araştırmanın problemine ve

amacına uygun olarak evrenden en uygun olan ögelerin seçilmesidir. Böylelikle amaçlı örnekleme ile seçilenler, evreni temsil etme gücü az olup, araştırmanın amacına yönelik olarak değerlendirilmelidir (Şimşek, 2012, s. 121). Araştırmanın amacına uygun olarak bu tez çalışmasında modern Lübnan sinemasında ülkenin yaşadığı savaş ve bu savaşların yaratmış olduğu travmayı konu edinen 2010-2021 yılları arasında Lübnanlı yönetmenlerce çekilen ve uluslararası festivallerde gösterilen *Where Do We Go Now?* (Nadine Labaki - 2011), *Tramontane* (Vatche Boulghourjian- 2016), *The Insult* (Ziad Doueiri - 2017), *All This Victory* (Ahmad Ghossein - 2019) ve *Memory Box* (Joana Hadjithomas/Khalil Joreige - 2021) olmak üzere beş film örneklem olarak seçilmiştir.

2.4. Verilerin Toplanması

Çalışmanın veri kaynakları kitaplar, video filmler, makaleler, dergiler, tezler ve yönetmenlerin kendileridir. Marshall ve Roseman, bireysel yaşam hikâyeleri, özgeçmiş incelemeleri, tarihsel analizler, film, video ve fotoğraflar, beden dili çözümlemeleri, anketler, tarama çalışmaları ve psikolojik testleri destekleyici veri toplama yöntemleri olarak sınıflandırır (1995'ten aktaran Özdemir, 2011, s. 328). Bu bağlamda verilen alan yazın taraması, örneklem olarak seçilen filmlerin hem içerik hem sinematografik hem de filmlerin yönetmenlerinin filmografi ve biyografileri üzerinden titizlikle izlenmiş, Lübnan'a bizzat giderek yerinde gözlem yapılmış ve yönetmenlerle görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Tez kapsamında yerinde gözlem, ilgili kişilerle görüşmeler, literatür taraması ve film analizleri ile nitel araştırmanın çoklu motiflerinden yararlanılmıştır.

2.5. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Toplumsal bellek dinamiklerinin Lübnan sinemasına yansımaları ele alan bu araştırmada veriler betimsel analiz yöntemiyle çözümlenmiştir. Betimsel analiz yönteminde elde edilen veriler daha önceden açıkça ortaya konan temalara göre özetlenip yorumlanır. Doğrudan alıntılara sıklıkla yer verilen bu analiz yönteminin amacı elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2006, s. 224). Buna göre betimsel analizin aşamaları çerçeve oluşturma, tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi, bulguların tanımlanması ve yorumlanmasıdır (Altunışık ve Diğerleri, 2010, s. 302).

Araştırma verilerinin çözümlenmesine yönelik olarak geçmiş, mekân, kimlik ve travma temaları belirlenmiştir. Sosyoloji alt tabanlı toplumsal belleğin Lübnan

sinemasına yansımaları ele alırken eleştirel yaklaşımlardan sosyolojik eleştiriden yararlanılmıştır.

Özden'e göre sinemada sosyolojik eleştiri, bir sanat ve kültür ürünü filmlerin sınıf, ırk, cinsiyet veya ulus gibi kavramlar etrafından değerlendirilmesine dayanır. Bu yaklaşımda filmler sanatçının bireysel dışavurumu yerine sanatçının veya filmde anlatılan konunun geçtiği dönemin toplumsal şartları incelenir. Dolayısıyla bir film her halükârda sosyolojik veriler sağlamaktadır. Filmlerde sosyal değerlerin yansımaları ele alınırken aynı zamanda filmlerin sosyal değerler üzerindeki etkisi de incelenebilmektedir (2004, s. 153-154).

Sosyolojik yaklaşımda film ile toplumsal yapı arasındaki çok katmanlılık, temsil kavramı etrafında yoğunlaşmakla beraber filmlerin toplumu etkileyebilme potansiyeli de göz önünde bulundurulmalıdır. Filmler, içinden çıktıkları toplumu temsil ederken aynı zamanda onu değiştirebilme potansiyeli, temsil ile gerçeklik arasındaki diyalektik ilişkide nasıl konumlandırıldıkları da açıkça ortaya konmalıdır (Taş Öz, 2019, s. 496). Bu bağlamda sinemanın salt metafor anlatım mecrası olarak görülmesine karşı çıkan Diken ve Laustsen, *sosyo-kurmaca* olarak kavramlaştırdıkları, sinemanın toplumsal yapı ile olan ilişkisini daha canlı olarak görürler. Onlara göre sinema, toplumsal gerçekliği imgelemenin ötesinde bazen de topluma dair öngörülerde bulunabilir (2010, s. 19-20). Aynı kitaba yazdığı sunuş yazısında Zizek, bir filmin asıl sorunlardan ve toplumsal gerçeklikler içerisindeki konumlanma çabamızdan uzaklaştıran *hafif bir kurgudan* veya *sadece bir film*den ibaret olmayıp bir yeniden üretim mekânizması olduklarını söyler. Filmler bu yönüyle bile yalan söylerken, toplumun yapısındaki yalana işaret ettiğini vurgular (2010, s. 15).

Sosyolojik eleştiri tutarlı bilimsel perspektif sağlayarak değer yargısı taşımadan durum saptaması yapar yani betimleyicidir. Ancak sosyolojik eleştiri yapılırken değer yargısı gözetilmesi istenirse bu durumda ideolojik eleştiriden faydalanılır. Çünkü modern toplumda sınıfsal ya da cinsiyete dayalı sosyal ilişkiler iktidar ilişkileri içerisinde yapılandırılırlar. Bu anlamda ideolojik eleştiri sosyolojik eleştiriyle aynı sosyal ilişkiler üzerinde durduğu için sosyolojik eleştirinin yararlanabileceği en yakın eleştirel perspektiftir (Özden, 2004, s. 157-158). Sosyolojik yaklaşım, bir yandan da filmlerin yer aldığı tarihsel dönemin sosyolojik koşullarını açığa çıkarmak üzere tarihsel eleştiriden de faydalanabilir (Özden, 2004, s. 162). Filmin dahil olduğu sosyo-ekonomik, teknolojik ve siyasi düşüncelerin göz önünde bulundurulması ve hangi dönemin, hangi yönüyle ve nasıl

bir bakış açısıyla değerlendirileceği belirtilmesi kaydıyla yapılan tarihsel eleştiri (Kabadayı, 2013, s. 63-64), dönemin veya toplumun yansıması olan filmleri zaman içerisindeki değişen olgu, olay ve ya da durumlar bağlamında araştırmayı ve sinema sektöründeki teknolojik ve estetik değişimlerin filmlere etkisini açığa çıkarmayı amaçlamaktadır (Özden, 2004, s. 120-122). “Her filmin, hatta belgeselin bir toplumun ya da tarihsel bir dönemin aracısız portresini sunduğunu” ifade eden Corrigan’a göre filmlerin kendi aralarında, üretim şartlarıyla bağlantıları veya seyircilerin alımlama biçimleri bakımından incelenebileceğini söylemektedir (2011, s. 110-111).

Ayrıca toplumsal belleğin önemli dinamiklerinden biri olan travmanın filmlerde nasıl temsil edildiği ve hatırlama biçimleri ile ilişkili olarak Ann Kaplan ve Ban Wang’ın ortaya koyduğu *sinemada travmatik temsil stratejilerinden* de yararlanılmıştır. Kaplan ve Wang, *Trauma and Cinema* (2004) adlı kitabın giriş bölümünde sinemada travmatik temsilleri tanıklık, şok, tedavi ve röntgencilik adı altında dört başlıkta inceler. Yazarlara göre bu stratejilerle inşa edilen filmler, seyircileri belli bir konumda olmalarını zorlamaktadır. Stratejilere göre bu konumlar, eleştirel yaklaşma, uzak kalma, korkma, unutma ve yok sayma olarak nitelendirilebilecek pozisyonlardır. Tedavi stratejisindeki filmler, travmaların iyileştiğini ve atlatıldığını konuyu öyküleştirecek bazen de melodramlaştırarak söyler ve eleştirel bir bakış geliştiremez. Geleneksel anlatı kalıplarının kullanıldığı bu stratejide filmlerin sonu mutlu sonla biterek seyircinin katarsis yaşaması sağlanır. Melodram ve komedi türlerinde sıkça görülen bu stratejide travmalar, yeterince temsil edilemez ve travmanın unutulması hedeflenir. Şok stratejisinde, travmaya ait ağır görsel temsile rağmen yine de filmler söylemleriyle eleştirel bir alımlamaya olanak vermez. Bu stratejiye sahip filmler, iki sonuç yaratabilmektedir: İlk durum seyircinin filmi yarıda bırakması; ikinci durum ise seyircinin bu ağır görüntülerin etkisiyle (ikinci travma) travmayı araştırıp anlamaya yönelik ilgidir. Röntgenleme stratejisine sahip filmler ise belleğe mesafeli bir yaklaşımın olduğu, korkudan kaynaklı olarak uzaklaşma ve sorumluluk taşımayan filmlerdir. Televizyondan aşına olunan bu stratejiye sahip filmler seyirciyi edilgen kılarak gözetleme hazzı olarak konumlandırır. Bu stratejide kısaca, estetize edilmiş şiddetten haz alan seyircinin duygusal boşalım yaşaması ve böylelikle travmayı unutulması söz konusudur. Toplumsal bellekle hesaplaşma sürecinde eleştirel imge yaratmak, sorgulatmak açısından önem taşımaktadır. Tanıklık stratejisine sahip filmler, gerçekçiliği kullanarak travma anlatısını kurar ve eleştirel imge yaratma hedefi taşır. Bu stratejiyle tanık konumuna geçen seyirci, anlatıda anlatılanlarla

kısmen bir özdeşlik kurarak sorgulamaya başlar. Böylelikle travma, seyirciye ikinci defa yaşatılmadan seyircinin anlatıya dahil olması sağlanır (s. 10-14).

Verilerin betimsel analiz yöntemiyle çözümlendiği araştırma özetle toplumsal bellek dinamiklerinden *geçmiş*, *mekân*, *kimlik* ve *travma* adlı başlıklar etrafında oluşturulmuş ve örneklem olarak seçilen Lübnan filmleri, bu başlıklar altında çözümlenmiştir. Çözümleme yapılırken filmlerin toplumsallığını açığa çıkaran sosyolojik yaklaşımdan ve travma teması ise temsilin hangi yönüne uygun olarak gerçekleştiğini açığa çıkarmak için ise sinemada temsil stratejilerinden faydalanılmıştır.



4. BULGULAR VE YORUM: ÖRNEK FİLM İNCELEMELERİ

4.1. *Where Do We Go Now?* (Nadine Labaki - 2011)

4.1.1.Filmin künyesi



Görsel 4.1. *Where Do We Go Now?* filminin afişi (<http-19>)

Yönetmen: Nadine Labaki

Yapım Yılı: 2011

Süresi: 110 dk

Senarist: Nadine Labaki, Thomas Bidegain, Rodney El Haddad, Bassam Habib, Jihad Hojeily

Yapımcı: Nadine Labaki, Anne-Dominique Toussaint, Tarak Ben Ammar, Romain Le Grand

Müzik: Khaled Mouzanar

Görüntü Yönetmeni: Christophe Offenstein

Kurgu: Veronique Lange

4.1.2. Filmin konusu

Film, Lübnan'da Müslümanlar ve Hristiyanların birlikte yaşadıkları küçük bir köyde geçmektedir. Lübnan iç savaşında erkeklerin ölmesinden dolayı köyün çoğunluğu kadınlardan ve çocuklardan oluşmaktadır. Filmin açılış sahnesi, ölen erkek yakınlarının fotoğraflarını taşıyan, siyah giyinen kadınların tozlu kırsal coğrafyadaki hüznü dansları ile başlar. Köy her ne kadar kendini soyutlamaya çalışsa da iç savaşın etkileri farklı kimliklere sahip köy halkı üzerinde devam etmektedir. Film, kadınların savaşı köylerinden uzak tutmak için sergiledikleri kimi zaman rasyonel kimi zaman irrasyonel çözümler üretmesi üzerine yoğunlaşmaktadır.

4.1.3. Filmin toplumsal bellek bağlamında çözümlemesi

4.1.3.1. Geçmiş

Tartışmalı bir konu olan geçmiş, tarih ile belleğin ortak merkezidir (Sarlo, 2012, s. 9). Bellek açısından geçmiş, şimdiki zamanda sürekli olarak yeniden üretilirken tarih için geçmiş, bellek kadar sıklıkla yeniden üretilmemektedir. Bu anlamda tarih, geçmişin öznellesmesine karşı çıkmakta ve ona nesnel bakmaya çalışmaktadır. Ancak çözülemeyen, travmatik sonuçlarla dolu geçmiş, tarihin yazımını güçlendirir ve onu sürekli olarak yenilemeye muhtaç eder. Dolayısıyla bellek tarafından artık sorgulanmayan geçmiş, tarih için yazılabilen bir geçmiş olarak değerlendirilebilir. Filmin yapım sürecinin ve filmin anlattığı konunun geçtiği tarihsel dönem, bu tartışmadan yola çıkarak değerlendirilebilir.

Filmin konusunun geçtiği döneme bakıldığında çok net olarak ifade edilmese de Lübnan'ın 1975-1990 arasında yaşadığı iç savaş dönemi olduğu filmde medyada geçen ifadelerden ve kimi zaman karakterlerin diyaloglarından anlaşılmaktadır. Lübnan iç savaşını doğuran temel nedenler, mezhepsel sistemin getirdiği nüfus eksenli tartışmalar

ile 1948 yılında İsrail devletinin kuruluşu sonrasında Filistinlilerin topraklarından sürülmeleri sonucunda Ürdün'den Lübnan'a sığınmalarıyla ortaya çıkan gerginlik olarak sayılabilir. Bu iki neden, uzun zamandır hassas dengeler üzerine inşa edilen Lübnan'ın karışmasına neden olmuştur (Köse, 2006, s. 9-10). Falanjistler (Hristiyan milisler) ile Filistinli gerillalar arasındaki kamplaşma ve gerginlik 13 Nisan 1975 günü Falanjistlerin içinde Filistinlilerin olduğu otobüsü yakmaları ve bunun sonucunda 27 kişinin öldüğü olayla iç savaşın fitili yakılmış olur (Cleveland, 2008). İç savaş, siyasi dengelerin ara ara değiştiği ve bütün şiddetiyle yıllarca devam ederken 1982 yılında İsrail'in Beyrut'u kuşatması sonrasında Falanjistler 16-17 Eylül tarihlerinde İsrail'in gözetimindeki Filistin kamplarında binlerce kişinin yaralandığı ve öldürüldüğü bir katliam gerçekleştirirler (Acar, 1989, s. 100). İç savaşı daha da alevlendiren bu olaydan sonra iç savaş devam etmiş, harabeye dönen ülkede savaş, 1989 yılında Suriye'nin etkin bir aracı olduğu ve Suudi Arabistan'ın Taif kentinde imzalanan anlaşmayla fiziki olarak sona ermiştir. Söz konusu anlaşmayla güç dengeleri, yine mezhep odaklı bir sistemin devamına karar verilmiştir. Anlaşmaya razı olmayanlar olsa da anlaşma büyük oranda hayata geçmiştir. Anlaşma sonrasında mezhepsel kimlik odaklı siyasetin varlığının devamı ve Güney Lübnan'da İsrail'e karşı direniş sergileyen Şii örgütlerin tarih sahnesine çıkmaları önemli bir sonuç olarak ortaya çıkmıştır (Cleveland, 2008, s. 433-435).

İç savaş, 150 bin civarında insanın öldüğü, yüzbinlerce insanın yaralandığı, harabeye dönen kentlerin ve milyarlarca dolar zarara uğrayan ülkenin varlığıyla son bulmuştur (Çelik, 2012, s. 135). Yurt içinden pek çok mezhepsel ve siyasi örgütlerin birbirleriyle çatıştığı ve Suriye, Filistin, İsrail, Amerika Birleşik Devletleri gibi ülkelerin dışarıdan müdahalesiyle daha da derinleşen iç savaşı Taif Anlaşması, kalıcı bir çözüm sağlamamıştır. Ana aktörlerin sorumlu tutulmadığı, *yenenin de yenilenin de olmadığı* bir siyaset savunularak, ulusal kimliğin iç savaş üzerine inşa edilmek zorunda kaldığı bir dönem başlar. Ancak, konuşulacağı zaman savaşı tekrar canlandırabileceği endişesiyle iç savaş konuşulmak istenmez, devletçe de bir müddet yasaklanır. İç savaşta bütün toplumun çatışmaya dahil olması da toplumsal amneziyi meşru kılmış, iç savaşı konuşmak, farklı araçlarla anlatmak sıkıcı bir hal olarak görülmüştür (Deeb, 2018, s. 1-2).

Lübnan iç savaşı, filmde kısmen doğrudan ve dolaylı olarak kitle iletişim araçlarıyla haber metinlerinde varlığını göstermektedir. Filmin açılış sahnesindeki

Müslümanlar ve Hristiyanlar olarak ikiye ayrıldığı mezarlığın iç savaşta kaybedilen erkeklerle dolu olması, iç savaşın sonuçlarını açıklar niteliktedir. Radyodan duyulan “Warde’de başlayan küçük tartışma Hristiyanlar ile Müslümanlar arasında dini bir tartışmaya dönüştü. Olaylar sırasında her iki taraftan da ateş açıldığı ve dört kişinin yaralanıp büyük hasar meydana geldiği belirtildi.” anonsu; köy meydanında hep beraber izlenen televizyonda haber sunucusunun “Bakanlar Kurulu, ülkenin içinde bulunduğu siyasi durumla ilgili acilen bir araya gelmiş ve akabinde devam eden güvenlik sorunlarını görüşmüştür. Ayrıca Warde bölgesinde yaşanan son olaylarda ismi açıklanmayan bir kaynak tarafından...Hristiyanlarla Müslümanlar arasındaki...Dini yetkililer yaşanan olayları kınarken...Silah sesleri hala duyulmakta...” şeklindeki kesintili duyulan sözleri ve kadınların ele geçirdiği gazetelerin birinin “Warde’deki basit bir tartışma mezhepsel çatışmaya dönüştü” manşeti de yine dışarıda devam eden iç savaşa dair sözlerdir.

Filmde iç savaş, Müslüman erkeklerle araları gergin olan Hristiyan erkeklerin toplanıp konuştukları sahnede kendini daha somut olarak hissettirmektedir. Bu kez köyün erkekleri birbirleriyle çatışmaya hazırlık yapmaktadırlar ve aralarında şu konuşma geçer: “Silahları çıkarmamız gerek, başka seçeneğimiz kalmadı.”. Erkeklerin bu toplantısına kadınlar tarafından gizlice yerleştirilen ses kayıt cihazı aracılığıyla öğrenilen bu durum, toprak altında saklanan silahların saklandıkları yerden çıkarılıp başka bir yere gömülmesiyle sonuçlanmıştır. Birlikte yanlışlıkla saptıkları yolda giderlerken iki genç, birbirlerine ateş eden Müslüman ve Hristiyan grupların aralarında kalmışlar ve Nassim adlı genç hayatını kaybetmiştir. Bu sahne de bize dışarıda devam eden iç savaşı ve bu iç savaşın köye etkisini göstermektedir.

Where Do We Go Now? filmi, herkesin empati kurabilmesine yönelik olarak tarihsel ve mekânsal adlandırmalardan uzak durmasına rağmen aslında Lübnan’ın bir köyündeki dinsel ve toplumsal cinsiyet kimliklerinin çatışmasından doğan gerginlikleri yansıtmaktadır. Ancak yine de Labaki, filmde mekân adlarının geçmemesini özellikle tercih etmiştir. Çünkü ona göre köyde geçen iki inanç arasındaki savaş aslında evrensel bir tema olup, aynı iki parti, iki köy, iki mezhep, iki ırk gibi pek çok ayrımda yaşanabilen durumlardır. Filmde özellikle iç savaşın tercih edilmesi aynı ülkedeki arkadaş ya da komşuların birbirlerini öldürecek seviyeye gelebildiklerini göstermektedir (<http-20>).

2011 yapımı filmin yapım sürecinin tarihsel dönem açısından değerlendirildiğinde iç savaş bittikten yaklaşık yirmi yıl sonra çekildiği görülmektedir. Kendisiyle yapılan bir röportajda Labaki, filmin senaryosunun geçmişten somut bir olaydan etkilenme üzerine değil, 2008 yılında hamile olduğunu öğrendiği zamanlarda Beyrut'ta tekrar gerginliklerin, çatışmaların olduğu bir zamanda aklına geldiğini, bir oğlunun olması durumunda eline silah alıp sokağa çıkmaması için ne yapabileceği üzerine düşündüğünü aktarmıştır. Filmin masalsı ve bazı sahnelerde müzikal gibi işlenmesini ise çocukken izlediği animasyonlara bağlamaktadır. İç savaşla geçen çocukluğunda Labaki, evlerinin yanındaki küçük video dükkanına gidip filmler seyrettiğini söylemiştir ([http-20](http://20)). Buradan yola çıkarak hem toplumsal bellek bağlamında 1975-1990 arası iç savaşının ve 2008 yılındaki toplumsal kargaşanın hem de kişisel bellek bağlamında hamile olmanın ve çocukluk zamanlarının yönetmen üzerinde etkili olduğu yorumlanabilir.

Filmin öyküsünün geçtiği dönem ile yapım dönemi arasındaki sürece yine tarih ile bellek arasındaki ayırmadan yola çıkarak bakılabilir. Dönemin tarihinin yazılması demek, insanların toplumsal belleğinde büyük yer kaplayan ancak eskisi kadar canlı olmayan olayların derlenmesidir (Halbwachs, 2017, s. 76). Kamusal alanda karşılık bulan ve ülkenin sosyo-politik istikrar ve ekonomik büyüme açısından hayata geçirilen bu toplumsal amnezi projesi ile yeniden yapılanma, hatırlamaya tercih edilmiştir (Haugbolle, 2005, s. 192). Bu anlamda *Taif Anlaşması*, tarih bakımından iç savaşı bitirse de *Where Do We Go Now?* filmi gibi anlatılar toplumsal belleğin hala diri kaldığını ve iç savaş tarihinin dolayısıyla değişerek daha yazılacağını göstermektedir.

Lübnan iç savaşının iç ve dış aktörlerce yıllarca derinleşerek sürmesi ve kalıcı olmayan bir anlaşmayla sonlanması, günümüze kadar toplumun yaşadığı siyasi ve kimlik temelli sorunların varlığını devam ettirdiğinin göstergesidir. Lübnan'ın Hristiyanlık ve Müslümanlık ana eksenli heterojen yapısı Nadine Labaki'nin filmine de yansımaktadır. *Where Do We Go Now?* filminin adı bile bu anlamda geçmişin sorgulanmasının ardından ister bellek, isterse tarih açısından yaklaşılsın, şimdiki zamanda nasıl bir yol izlenmesi gerektiğine dair bir sorudur. Lübnan'ın çoklu ve kırılgan yapısının sonucu anlamında sürekli olarak toplumsal sorunlar yaşaması ve bu sorunların derinlikli olarak tartışılmaması, Lübnan sinemasında toplumsal belleğin başat tema olmasına sebep olmaktadır. Nassour'a göre iç savaş kimi zaman Maroun Bagdadi, Borhane Alaouié gibi yönetmenlerin yaptıkları gibi savaş sırasında ve mekânlarında kurdukları setlerde kimi zaman da savaştan sonra yurt dışına gidip orada sinema eğitimi

alan sinemacı gençlerin temalarında ve üretim ilişkileri içerisinde yer almıştır. Savaş sonrası filmlerin çoğu, dar mekânların kullanıldığı sahnelerden veya savaş sırasında ama savaş alanlarından uzakta olan öykülerden ibarettirler (2021, s. 146).

Dalia Abdelhady, Lübnanlıların ağırlıklı olarak göç ettikleri New York, Montreal ve Paris gibi kentlerde Lübnanlı göçmenlerle ilgili yaptığı araştırmada burada yaşayan göçmenlerin anavatanlarındaki sürekli olarak yaşanan ekonomik, dinsel ve siyasi sorunlardan dolayı dönmek istemediklerini; bu yüzden de bulundukları yerlere uyum sağlayarak ama Lübnanlı kimliklerinden de vazgeçmediklerini ifade etmiştir (2008, s. 68-69). Buradan yola çıkarak Haugbolle, yurtdışında yaşayan yeni sinemacılar için de aynı durumun geçerli olduğunu söyler. Lübnanlı sinemacıların, kısmen veya tamamen zorunlu olarak Lübnan'dan göç etikleri için filmlerinde Lübnan tarihi, kimliği ve belleği sorunlarına odaklandığını söylemektedir. Ona göre ulusu dışarıdan tanımlamaktan dolayı bu sinemacıların iki amacı vardır: Lübnan toplumuna ait olduklarını ve aynı zamanda Batı toplumlarına anavatanlarının temsilcileri olduğunu göstermektir. İç savaş sonrası Batıda eğitim gören sinemacılar kendilerine özgü tercüme ettikleri Lübnan kültürünü, Lübnan toplumuna etki bağlamında inşa etmektedirler. Dolayısıyla onların sanatı, *Lübnan'ın temsilleri* ile *Lübnan için temsiller* arasında özenle dengelenmiştir (2011, s. 51-52).

İç savaş sürecinde yurt dışına göç edip orada sinema eğitimi alan sinemacıların ağırlıklı olarak oluşturdukları son dönem Lübnan sinemasında Nadine Labaki, Beyrut'taki IESAV (Institute For Theater, Audiovisual and Cinematographic Studies) adlı enstitüde sinema eğitimi almasıyla bu tarifi dışında kalan bir yönetmen olarak sadece Lübnan'ın değil Orta Doğu'nun tek uzun metraj sinemacısı olarak yerini almaktadır (Armes, 2015, s. 13). İç savaş sonrası genç kuşak Lübnanlı sinemacılar batıdan sadece eğitim değil aynı zamanda onların film yapım yöntemlerini ve kültürel algılarını da almışlardır. Lübnan'ın belleğini bir Lübnanlı olarak ama dışarıdan bir bakışla inşa eden son dönem Lübnan sinemasının etkin isimlerinden Labaki, *Caramel* (2007), *Where Do We Go Now?* (2011) adlı filmleriyle özellikle Lübnan'ı, *Capernaum* (2018) savaşı ve göçmen çocukların gözünden mültecilerin zorlu yaşamını konu edinmiştir. Labaki, ülkesinin ve bölgesinin yaşadığı toplumsal sorunlara hem içeriden hem dışarıdan yaklaşıma çalıştığı görülebilmektedir. Bu filminde de Labaki, senaryo, yapım ve kurgu gibi alanlarda Batı'dan destek almıştır. Her ne kadar oryantalist olarak suçlansa da yönetmenin Orta Doğu'nun toplumsal belleğini merkeze alarak anlatıya kadın kimliği

üzerinden yaklaşması bir farklılık ve önem taşımaktadır. *Where Do We Go Now?* filmi geçmiş açısından değerlendirdiğimizde özetle seyredilmesi zor olan bir konuyu klasik anlatının özdeşleşme, katarsis gibi unsurlarını filmin başında ve sonunda da geçtiği üzere bir masal gibi işleyerek seyirciyi geçmişle hesaplaşmadan uzak tutmaktadır.

Öldürülen Nassim'in nereye gömüleceğinin sorulduğu son sahnede "Peki şimdi nereye?" sözü filme de adını vermiştir. Bu soru bizi Susan Sontag'ın Sırplar ve İrlandalıları ithafen söylediği sözüne götürmektedir: "Belki de hatırlamaya çok fazla değer verilirken düşünmeye yeteri kadar değer verilmiyor... Anlamak hatırlamaktan daha önemlidir, her ne kadar anlamak için mutlaka hatırlamak gerekse de" (Aktaran, Sarlo, 2012, s. 19). Geçmişle hesaplaşma bu anlamda salt geçmişti tekrar etmek değil, adaletin sağlanması ve mağdurların güvenli bir ortam içinde kendi yaslarını tutmaları ve öykülerini anlatma olanaklarının sağlanmasıdır. Bir masal anlatımı biçiminde inşa edilen filmde geçmiş, kimlik değiş - tokuşu gibi masalsi çözümle tatlıya bağlanarak sunulmuştur. Ne silahların ne de ölen çocuğun gömülmesi, sorunları çözmeye yetmeyecektir. Çünkü köylülerin geçmişe dair yüzleşmelerine dair hiçbir belirti yoktur ve bireylerin / toplumların travmatik geçmişti bastırma üzerinden sağlıklı bir şimdiyi inşa edemeyecekleri aşikardır.

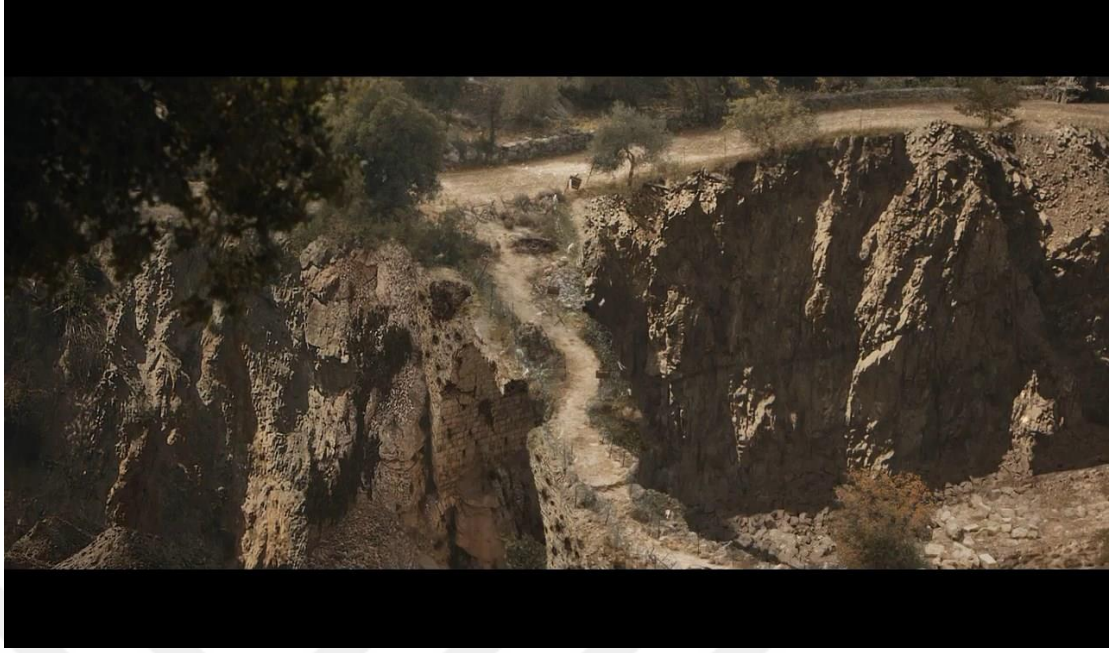
4.1.3.2. Mekân

Filme mekân açısından bakıldığında özellikle köy, mezarlık, pastane, kilise ve cami gibi yerlerin ağırlıklı olarak kimlik ve bellek bağlamında kullanıldığı görülmektedir. Hatırlamanın birlikte gerçekleştiği mekân, toplumsal belleğin önemli dinamiklerinden biridir. Özel alan ve kamusal alan olarak şekillenen mekânlar, bellek bağlamında kullanım bakımından farklılıklar taşımaktadır. Etrafı mayınlarla çevrili, çorak topraklarda yer alan köy, filmin girişinde bir tepeye kurulu ancak köyün arka tarafı bulanık olarak yansıtılmıştır. Nitekim filmde, köyün dış dünya ile bağlantısı üzerine dramatik çatışma örölmüş, dış dünyadan hızlı bir şekilde etkilenip çatışmaya girebilen erkekler karşısında dış dünyadan soyutlayıp barış içinde yaşamaya çalışan kadınlar vardır.



Görsel 4.2. *Köy tepe görünüm*

Mayınlarla çevrili çorak topraklar üzerine kurulu bu yalnız köy, aslında Lübnan'ı temsil etmektedir. Lübnan'ın farklı etnik kimliklerden oluşan heterojen toplumsal yapısı gibi hassas dengeler üzerine inşa edilmesi ve Fransa, ABD, Suudi Arabistan, İran, İsrail ve Suriye gibi ülkelerin müdahale tarihiyle dolu olması filmde geçen köyün Lübnan'ın tarihsel varlığını temsil ettiği söylenebilir. Köyü dışarıya bağlayan yegâne yolun yıkılmak üzere olan köprü olması da yine ülkenin varlık tehlikesini ortaya koymaktadır. Köy muhtarının sözleri Lübnan'ı betimleyen ve köprüye vurgu yapan ifadelerdir: “Bu arada aramıza fitne sokan, kardeşler arasında kan döken, anlaşmazlıkların da üstesinden geleceğiz. Umuyorum ki en kısa sürede köprümüzü tamir edip, herkesi sevdiklerine kavuşturacağız.”



Görsel 4.3. Köyü dışarıya bağlayan köprü

Filmde toplumsal bellek bağlamında mekân olarak mezarlık dikkat çekmektedir. Nora'nın bellek mekânları olarak tanımladığı mezarlıklar, müzeler, arşivler, koleksiyonlar, anıtlar, bayramlar gibi ritüeller ve kalıntılar, sonsuzluk hayallerinin cisimleştirilmesidir. Her grubun kendine ait bellek mekânları vardır ve dolayısıyla aidiyeti doğuran bu mekânlar, grup üyelerini hatırlatma mekânizması işlevini görürler. Üzerine dayanılan kaleler olan bellek mekânları, tarihin özetleyici, mesafeli yazımına uğramaması amacıyla yapılır (2006, s. 23). Nora'nın kimlikle ilintilediği bellek mekânları filmde bire bir olarak karşımıza çıkmaktadır. İç savaşta ölen erkeklerle dolu olan mezarlık, geçmişini hatırlatmakta ancak Müslüman mezarlık ve Hristiyan mezarlık olarak ikiye ayrılması aynı zamanda kimlik mefhumunu da açığa çıkarmaktadır.



Görsel 4.4. *Köy mezarlığı*

Kimlik bağlamında bellek mekânı, filmde başka bir açıdan karşımıza çıkmaktadır. Nadine Labaki, filmini belli bir coğrafyaya ve tarihsel anlamda belli bir olaya işaret etmeden *Orta Doğu'da herhangi bir yerde geçen bir olay* olarak, Orta Doğu dışındaki seyircilerin de özdeşleşebileceği bir anlatı biçiminde inşa etmiştir. Filmde çatışmaların yaşandığı yer anlamında sözü edilen *Warde*'nin Türkçe karşılığı gül veya çiçektir ve gerçekte Lübnan'da öyle bir yer yoktur. Yönetmen böyle bir benzetmeyle aslında güzel olan bir mekânın gittikçe çirkinleştirildiğini ifade etmek istemektedir.

Filmde dikkat çeken bir başka mekân da yönetmenin canlandığı Amale karakterinin sahibi olduğu kafedir. Kafe, farklılıkların bir araya geldiği ve çatışmaya zemin olabilecek bir kamusal alan olmasının dışında özellikle kadın kimliğinin mekânı anlamında özellikler taşımaktadır. Lefebvre, kadının iç mekâna adanması ile mutfak, ocak, fırın gibi alanların ona; mülk, militer alan ve kamusal alan gibi yerlerin erkeklere atfedildiğini dile getirir. Ona göre bütün tarihsel toplumlar kadınların önemini azaltmış ve kadınlığın etkisini sınırlandırmıştır. Kadın bedeninin parçalanmış algısı ona ait alanlara da belirli kavramlar atfeder (Lefebvre, 2014, s. 258-259).



Görsel 4.5. *Amal'in işlettiği kafe*

Nora'ya göre bir bellek mekânı, yerelliğini yitirmiş bir toplumda farklılaşmayı, eşitliği sağlamış bir toplumda aidiyeti doğurur (2006, s. 23). Yine ona göre tarih nasıl olaylara dayanıyorsa bellek de mekânlara dayanır (s. 36) Filmde geçen dini mekânların, bu bağlamda farklılıkların altının çizildiği bir görünüm arz etmekte ve bu mekânlara gidildiği zaman grup kimliği anımsatılarak kişilerin gruba aidiyeti öne çıkmış olmaktadır. Halbwachs'ın da işaret ettiği gibi mekândan bağımsız bir bellek olamaz ve mekân, topluluğun emarelerini taşıırken, topluluk da mekânın emarelerini taşır (2017, s. 142). Kilisedeki ahşap haçın kırılması ve camiye koyun sürüsünün girmesiyle alevlenen çatışmalar, kilise ve cami gibi mekânların kimlik merkezli kurumlar olduğunu ve insanların din eksenli olarak grup aidiyetini sağladıkları yerler olarak temsil edildiğini bir kez daha göstermektedir.



Görsel 4.6. *Farklı dinlere sahip köyün ibadet mekânları*

4.1.3.3. Kimlik

Kişilerin, grupların ve diğerlerinin kim olduğuna cevap arama süreci olarak kimlik, toplumsal belleğin önemli dinamiklerinden biridir. Toplumsal bellek, toplulukların ortak belleği olup topluluk kimliklerini ve dolayısıyla da bireysel kimlikleri belirginleştirir. Belli bir süreç içerisinde ve yeniden inşa edilen bu kimliklerin sınırlar, bilinç, müzakere gibi özellikleri vardır. Toplumsal kimlik bu anlamda zaman zaman değişebilen, grup üyelerinin sınırları belli bir mekân ve zamanda farkında olarak birbirleriyle iletişim kurarak güçlendirdikleri veya değiştirdikleri aidiyettir (Van Stekelenburg, 2013, s. 1-2). Assman’a göre süreklilik içinde oluşan kimliğin kendisi bellek aracılığıyla yeniden üretilmekte ve taşınmaktadır. Tekrarlamaya ve yorumlamaya bağlı olarak gelişen kimlik, bireyselse bireysel hatırlamalarla, toplumsalsa grupsal hatırlamalarla yeniden üretilir (2015, s. 98-99).

Labaki’nin sinemasını tanımlayan en önemli kavramlardan kimlik, bu filmde de karşılık bulmaktadır. Anlatıyı Müslümanlık – Hristiyanlık kimlik çatışması üzerine inşa eden yönetmen, bu kimliklere bir de erkek – kadın kimliklerini ekler. Filmde ayrıca dikkat çeken bir başka kimlik temsili de Doğulu – Batılı olarak görülmektedir. Lübnan’ın heterojen çokkültürlü yapısı, onu diğer pek çok ülkeden ayıran önemli bir özelliğidir. Ülkede 1932 yılından bu yana nüfus sayımı yapılmamasının nedeni de bu kırılğan denge yapısının iç savaş gibi olaylarla sonuçlanmasını önlemektir. Lübnan’da

güçlü etnik kimliklerin varlığı, ulusal kimliğin gelişmesini engellemiştir. Müslüman kesimi temsil eden mezhepler ile Hristiyanlığı temsil eden mezhepler, Lübnan tarihi boyunca birbirleriyle çatışma halinde olmuşlardır. Lübnan'ın bu kronik yapısını merkeze alan Labaki, soruna toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden yaklaşarak savaşı erkeklerle, barışı kadınlarla özdeşleştirir. Film boyunca erkekler, çocuklar gibi en ufak sorunu büyötmeye yatkın agresif; kadınlar ise sorunları konuşarak, bir arada çözmeye çalışan insanlar olarak yansıtılmıştır. Mekân başlığında da tartışıldığı üzere mekânların kimlikle ilişkisi bağlamında Labaki, kamusal alanları kimliklerin bir araya geldiği, çatışmaları doğurabilen alan olarak yansıtmış ve ayrıca kendi oynadığı Amale karakterinin işlettiği kafede kadının hegemonyasının varlığını temsil etmek istemiştir.

Farklı kimliklerin mezarlığı haline gelen Lübnan'da her toplumsal grup kendi belleğini kimlikler üzerine; kendi kimliğini bellek üzerine kurmuştur. Toplumsal bellek ile toplumsal kimlik arasındaki bu diyalektik ilişkiyi kasap sahnesinde görmek mümkündür. Ebu Ali'nin mayına basıp ölen keçisini köylülerin pişirip yemesi için kasaba getirir. Hristiyan kadın Takla'nın büyük oğlu İssam'ın kasaplık yaptığı yerin kapısı açıldığında asılı duran iki et parçasının arasında duvarda iki kardeşin eli silahlı babalarıyla olan bir fotoğraf yer almaktadır. Aileye dair bir bilgi veren bu fotoğraf ile savaşta babanın öldüğü ve çocuklarla silah çekilmenin gruba aidiyeti güçlendiren bir eylem olduğu söylenebilir.



Görsel 4.7. Silahlı bir baba ve çocukların fotoğrafı

Filmde temsil edilen Filistinli kimliği, diğer etnik kimliklere oranla daha üstü örtülü ve metaforik olarak temsil edilmiştir. Lübnan'a da yansıyan Filistin sorunu 1970 yılında Filistinli örgütlerin Ürdün'den sınır dışı edilmeleri sonucunda Lübnan topraklarına yerleşmelerine dayanmaktadır. Yurtsuzlaşan Filistinliler, İsrail devletine karşı yürüttükleri gerilla savaşını artık Lübnan'da sürdürürler. Savaş halinde olan Filistinlilerin varlığı, yeni topraklarda Marunileri rahatsız etmiş ve gruplar arasındaki çatışmalar derinleşerek İsrail ve Suriye'nin müdahalelerine açık bir hal almıştır (2009, s. 85). Filistinlilere ait olan yurtsuzluk özelliği filmde *çoban* olarak, feda eylemleriyle bilinen Filistinli savaşçılar ise mayına basıp ölen (feda olan) Brigitte adlı keçi olarak temsil edilmiştir. Filmin başlarında televizyon anteni için uygun bir yer arayan çocukların, bu arayışları esnasında bir patlama duyulur ve keçinin mayına basması sonucu öldüğü aktarılır. Keçi sürüsünün sahibi, Filistin şalını takan Ebu Ali adlı yaşlı karakterdir. Filmde bir daha yüzünü görmediğimiz bu yaşlı çoban, yüklendiği ölü keçiye köylülerin yemek ziyafetinde yemeleri için sırtlayıp kasaba getirir. Yolda köyün tek dükkanının sahibi Takla'yla karşılaşır ve Takla'nın "Bu Brigitte mi?" diye soru sorması üzerine "Evet o, aşkı hiç tatmamış biri!" diye cevap verir. Aralarında devam eden diyalogdan keçinin daha önce de mayına bastığı ve ölümle sonuçlanan bu son olaydan Abu Ali'nin üzüldüğü görülmektedir. Daha sonra Hristiyan kasabın elinden geçen Brigitte adlı keçi, televizyon izlemek üzere alanda toplanan halkın yemesi için pişirilir. Keçi ateş üstünde çevrilerek pişirilirken Ebu Ali kendi kendine "Afiyet olsun, daha ne söylenebilir ki?" diye kendi kendine mırıldanır. Muhtar, buradaki halka seslenirken Ebu Ali'ye dönüp şöyle konuşur: "Ebu Ali'ye şükranlarımızı sunuyoruz. Ona diyoruz ki, Brigitte boşuna ölmedi. O bizim için kendini feda etti. Bedenini feda etti. İçimizden herhangi biri de onunla aynı kaderi paylaşabilirdi. Bu arada keçinin sağ tarafı helaldir. Allah senden razı olsun Ebu Ali!". Bu sözlerin ardından birisinin alaylı bir şekilde söylediği "Keçi iyice pişti mi acaba?" ifadesi Muhtarın övgüyle bahsettiği bu durumun, halkta çok da karşılığını bulmadığını kanıtlamaktadır. Gerçekten de filmin geri kalanında Brigitte unutulacak, sahibi Ebu Ali ise Ukraynalıların mezdeke danslarını seyreden köyün diğer erkekleri gibi aptal, dürtülerinin esiri bir erkek olarak yansıtılacaktır. Keçinin sağ tarafının helal olmasının belirtilmesi ironi niteliği taşısa da aynı zamanda Filistinlilerin Müslümanlardan ve Hristiyanlardan oluştuğunu ifade ettiği söylenebilir.



Görsel 4.8. Çoban ve mayına basıp ölen keçisi Brigitte

Labaki, filmiyle Orta Doğu coğrafyasına kadın kimliğiyle yaklaşırken, Doğulu kadına oryantalist gözle bakan Batı'yı ve kadınını eleştirmiştir. Edward Said'in (Said, 2010) tartıştığı oryantalizm ya da şarkiyatçılık, Batı'nın hegemonyasını güçlendiren bir etmen olarak kendi kimliğini öteki olan Doğu üzerinden kurgulamasıdır. Tarih, kültür, sanat, ekonomi, filoloji gibi alanlara sirayet eden jeopolitik dayanaklı oryantalizm, kendi kimliğini ve ötekinin kurgulanmasıyla oluşturur. Böylelikle bir Doğulu karşısında önyargıyla hazır duran bir Batılı yer almaktadır. Sancar'a göre Doğulu kadın imgesi de oryantalist bakışta yerini alır ve on sekizinci yüzyılda yayımlanan edebi eserlerde Doğulu kadın, egzotik, zevk aracı, güçsüz, esir, köle gibi imgelerle yansıtılmıştır (2009, s. 11). Labaki, söz konusu Doğulu kadın imgesini ters yüz ederek güçlü, barışçıl, hegemonik bir anlayışla oluşturur. Hatta Batı'nın Doğulu kadın algısını, Batılı kadın karakterleri üzerinden tekrar üretir. Gösteri ekibinin parçası olan Ukraynalı kadınlar, köydeki kadınlarca düşünülmüş bir organizasyonla köye getirilir. Labaki, bu sahneyi, dürbün görüşüyle çekerek, Batılı kadınlara röntgenci bir bakışla yaklaşacağını sinyalinini vermiştir.

Labaki zayıf, zevk aracı, pasif olarak inşa ettiği bu kadınları, mezarlıkta gezinme, pembe şemsiyeler altında güneşlenme gibi eylemlerle içinde bulundukları mekâna yabancı, erkeklerin cinsel arzularının nesnesi ve mezdeke danslarıyla Batı'nın Doğulu kadın algısını Batı'nın kendi kadınları üzerinden yansıtmıştır. Labaki'nin Doğulu kadın

algısını mizahi mizansenlerle oluşturduğu bu durumun, kadın kimliğine dair erkek egemen bakış açısını yeniden ürettiği söylenebilir. Zira Ukraynalı kadınların olduğu bazı sahnelerde bedenin parçalanarak sunulduğu da yine söz konusu iddiayı kanıtlamaktadır. Onno Kokko, filmi bakış yönüyle incelediği makalesinde filmin talihsizliğinin yönetmenin bir kadın ve bir Lübnanlı olduğunu söyleyerek Labaki'nin filmde bilerek ya da bilmeyerek oryantalist klişeler, basit bir ötekileştirmeye dayalı ve kadını cinsel bir objeye indirgeyen bakış açısını taşıdığını söyler (2012-2013, s. 87).



Görsel 4.9. *Dürbünle bakılan Batılı kadınlar*

Oryantalizm bağlamında Doğulu kadın algısını Labaki başka bir açıdan da ters yüz etmiştir. Yvonne karakteri, pencereden dansçı kadınlara bakan erkeklerin yanına gelerek onlara “En küçük bir çift mememizin Ukrayna’nın yarısını besleyebileceği” ifadesini kullanarak memeyi erotik alanın dışında tutmuş ve annelik alanında sınırlamıştır. Ukraynalı dansçı kadınların köye getirilmelerinin planlandığı sahnede kadınlar, cinselliği ayıp ve yabancılaşmış bir konumda olarak birbirlerini ikna etmek veya birbirleriyle alay etmek için konuşurlar. Köylü kadınlara yüklenen anne arketipinin kırılmak üzere olduğu tek yer Amale karakterinde yaşanır. Hristiyan kimliğe sahip Amale ile işlettiği kafenin dekorasyon işini yapan Müslüman Rabi’yle aralarında duygusal bir bağ vardır. Farklı iki kimlik aşk dolayısıyla birbirlerine yaklaşırsalar da özellikle Rabi’nin kendi kimliğine dair katı duruşu ikiliyi birbirinden uzaklaştırır.

Birbirinden uzaklaştıklarında Amale, tekrar annelik rolüne sıkı sıkıya sarılır. İkili arasında hayal olan aşkın sonunun filmde belirsiz bırakılması ama Amal'in annelik rolünün daha güçlü yansıtılması Doğulu kadının tarihsel acılardan kaynaklı olarak istese de aşkı yaşayamayacağını ancak acıları yaşayan bir anne olabileceğini gösterir

Filmde Hristiyan kesimin kutsalı olarak kabul edilen Meryem, yine annelik üzerinden inşa edilen bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Kılıç'a göre dünyanın pek çok yerinde benimsenen ve inanılan Meryem kimliği, Ana-Tanrıça geleneğinin ataerkillikle uzlaşarak ortaya çıkardığı bir kimliktir. Meryem, Ana-Tanrıça geleneğinden umut veren, iyileştiren, yardımsever ve koruyucu olma özelliklerini alırken erkek egemen ideolojiden ise "Tanrı doğuran" özelliğini almıştır (2010, s. 196). Koruyucu anne olarak inanılan Meryem Ana, filmde yine bu özelliğini koruyarak, kimlikler arası çatışmalarda çare bulunması istenen, kimi zaman olanlara kanlı gözyaşı döken, sadece Hristiyanlar tarafından değil Müslümanlardan da saygı gören bir varlık olarak temsil edilmiştir.



Görsel 4.10. *Meryem Ana figürü*

Kimlik kavramını merkeze alan filmin doruk noktası, son çare olarak düşünülen, kadınların kimliklerinin değiş-tokuşudur. Ötekinin kimliğini alan Hristiyan kadınlar ile yine ötekinin kimliğini alan Müslüman kadınlar, kimlikler savaşının anlamsızlığını ötekinin varlığına bürünerek erkeklere göstermeye çalışırlar. Takla ve Yvonne gibi Hristiyan kadınlar başlarını örtüp siyah giyinirlerken, Afaf ve Fatma gibi Müslüman

kadınlar ise başları açık ve renkli elbise giyinirler. Ötekinin ritüellerini gerçekleştirmeye çalışan kadınlar, bu eylemleriyle aynı zamanda kadın dayanışmasının da altını çizerler.

4.1.3.4. Travma

Laplace ve Pontalise göre travma, öznenin yanıt vermekte zorlandığı, ruhsal yapıda oluşturduğu kargaşa ve uzun etkilerdir (1973'ten aktaran, Walker, 2001, s. 211). Filmde ağırlıklı olarak yansıtılan travma türü iç savaş gibi toplumun genelini ilgilendiren toplumsal travmalardır. Toplumsal travmaları Eyerman, psikolojik ve fiziksel travmalardan ayrı tutarak topluluğun sosyal yapısını, kimliğini tahrip eden olaylar olarak tanımlar ve bu travmanın herkes tarafından deneyimlenmesinin gerekli olmadığını savunur (2004, s. 2). Savaşta silahları olmadığından ve öldürme-kendini koruma gibi savaş eğitimlerini almadıkları için çoğunluğunu çocuk, yaşlı ve kadınların oluşturduğu siviller, savaş travmalarını ağır geçirirler (Hunt, 2010, s. 12). Toplumsal belleğin önemli dinamiklerinden travmanın filmdeki temsilinin travma ile olay arasındaki ilişkinin yanı sıra anlatı ile anlatıcı arasındaki ilişki bağlamında da değerlendirilmesinde fayda vardır.

Geçmiş kısmında da sözedildiği üzere filmdeki köyün betimlediği Lübnan'ın toplumsal belleği Haugbolle'nin deyişiyle *farklılıklar, felaketler ve travmalardan* ibarettir (2010, s. 8). Filmin bütününe hakim olan travma, açıklandığı üzere olağanın dışındaki bir yaşamı tarifler. Mayınlarla çevrili yalnız bu köy, geçmişte yaşanan ve hatta hala devam eden savaşın yıkımının acısını taşımaktadır. Travmatik olayların yası tutulmadan, onların anlatısı bitmeden eskilerin üstüne başka bir travmatik olay eklenmiştir. Filmde iç savaşta ölen erkeklerin yasını tutmaya çalışan köylü kadınlar, devam etmekte olan iç savaştan erkeklerin etkilenip birbirleriyle savaşmamaları için sürekli planlar yapmak zorunda kalmışlardır. Ancak Hirsch'in de belirttiği üzere travma sonrası bellekte olağan zaman algısı yiterek parçalı ve kontrolsüz hale gelir. Geçmiş, erişilmeyecek kadar uzak (amnezi) veya şimdiki zamana davetsizce gelerek çok yakın (hipermnezi) olur (2001, s. 50). Her iki durumun da filmde karşılık bulduğu görülebilir. Amnezi özellikle köyün kadınlarında görülmektedir ki kadınlar geçmişten hiç söz etmemekte buna ek olarak muhtarın halka seslendiği sahnede çatışmalı, kanlı geçmişin sona ermesine yönelik söylediği sözler bile Rahip ve İmam tarafından rahatsızlıkla karşılanmıştır. Hipermnezi ise köyün erkeklerinde medya aracılığıyla duydukları haberler gibi uyarılar olduğunda geçmişi birdenbire hatırlamalarında yaşanmaktadır.

Burada travmatik geçmiş, Sarlo'nun sözünü ettiği üzere bireylerin karar vermesi üzerine değil kokular gibi şimdiki zamana gelip daha fazlasını hatırlamaya yönelik baskı yapar. Kontrolsüz olan bu geçmiş, bugüne hükmetmeye başlar (2012, s. 9-10).

Travma dolayısıyla bellekle çok yakından ilişkilidir. Travmatik bellek ile normal bellek arasındaki farkı Van der Kolk ve Van der Hart, Janet adlı psikiyatristin İrene adlı danışanına uyguladığı tedaviden yola çıkarak açıklar. Onlara göre normal belleğin aktarımı sosyal işlevi sağlamaya yönelik olup aktarımı kısa sürerken travmatik belleğin yapısı sabit ve aktarımı uzun sürmektedir. Travmatik anılar belli hatırlatıcı koşullar altında devreye girerken, normal anılar için bu durum geçerli olmayabilir çünkü normal anılar zamanla değişebilmektedir (Van der Kolk ve Van der Hart, 1995, s. 163). Normal bellek bu anlamda halkın gündelik yaşamlarındaki sıradan işleyişte işlev görürken, travmatik bellek, aynı şekilde karşılına çıkabilmektedir. Kadınların, erkeklerin birbirleriyle savaşmalarını önlemek için geçmişe sünger çekme ve şimdiki zamanı kurtarmaya yönelik girişimleri hep yetersiz kalmıştır. Köyün travmatik geçmişi net olarak erkeklerin birbirleriyle kavga ederlerken Amale'in kavgayı ayırmak için söylediği sözlerde yansıtılmıştır. Filmin manifestosunu oluşturan bu sahnede Amale, şu sözleri söyler: “Yeter artık, bitsin! Hiçbir şey öğrenemediniz mi daha? Hiç mi? Annen yeterince acı çekmedi mi? Hala kardeşin için yas tutuyor. Gözyaşları çoktan kurudu. Biraz onurlu olun Tanrı aşkın! İncancımızı kaybettirmeniz yetmedi mi? Utanın artık, utanın! Sizin yasınızı tutmak için mi buradayız biz, sonsuza kadar karalar bağlamak için mi? Yazıklar olsun size! Hepiniz hayvansınız! Tanrıdan da bu köyden de bıktırdınız! Erkek olmanın anlamı bu mu? Ya sen? Ne yaptı sana O? Bana vur, ben onlardan biriyim. Ben onlardan biriyim, hadi vur! Hadi ne duruyorsunuz? Defolun gidin buradan! Evinize gidin, orada geberin. Defolun. Artık tek başımızayız!”

“Annelerimize” diye ithafla sonlanan film, farklı kimliklerin bir arada aynı zamanda Orta Doğu coğrafyasında olağan hale gelmiş acıyla ve bu acının akıl üstü seyreden sebep-sonuçlarından kaynaklı olarak mizahıyla bir arada yaşayabileceğini de göstermektedir. Acıyı Le Breton (2005, s. 13), bellekteki işleviyle insanı koruyan bir mekânizma olarak değerlendirmiştir. Filme bu açıdan baktığımızda acının ve acı aracılığıyla korunmanın yansımaları iç savaştan etkilenen kadınlar üzerinden okunması mümkün gözükmektedir. İç savaş ve iç savaşın sonucu olarak yakınlarını kaybetme deneyimiyle yüklü köylü kadınlar, aynı acıları yaşamamak için farklı farklı yollar denemektedirler. Öyle ki bu durumu en iyi açıklayan sahne, oğlu Nassim'in köyün

dışında öldürüldüğünü öğrenen annenin, tekrar bir iç savaşa sebep olmaması için oğlunun cenazesini kuyuya gömerek herkesten saklamasıdır. Annenin oğlunu kaybedip yasını bile tutamaması anlamına gelir ki yas tutmak, sevilen birinin artık olmadığına ve olmayacağına gösterilen bir dizi tepkidir. Artık olmayan ve olmayacak olan objenin anlamlandırılmasını ifade eden bu süreçte yitirilenin temsili hatırlanır ve geçmişte yaşananlar söz veya sembollerle dışarı aktarılır. Böylelikle başkalarıyla paylaşılan acı daha yüksek dozda dışarı akarken aynı zamanda travmayla hesaplaşma da gerçekleşir (Kaptanoğlu, 2009, s. 35). Benzer ifadeyle Le Breton, travmatik belleğin suskun olduğunu, onun konuşmaya başlamasıyla iyileşmenin olabileceğini; konuşmaya başlayan insanın kendi kimliğiyle barışacağını ve böylelikle kurtuluşunun gerçekleşebileceğini düşünür (2005, s. 190). Herman ise iyileşme sürecini birkaç adımda anlatır. Güvenliğin sağlandığı bir ortamda anlatma eyleminin başlayabileceği, anlatı eylemiyle travmatik belleğin dönüşümünün gerçekleşebileceğini ve son olarak travmatik yitirilene karşı tutulan yasla birlikte iyileşmenin olabileceğini savunur. Travmatik anılar kesin anlamda tarihe gömülme de her yeni uyararla birlikte sağlıklı bir şekilde yorumlanır (2017, s. 3). Kaptanoğlu, travma mağdurunun kendi hikâyesini anlatma eyleminin, salt kendi kendine yapılan bir ifade eylemi olmadığını, bu süreçte tanıkların önünde anlatımı gerçekleştirmenin gerekli olduğunu altını çizer (2009, s. 35). Fail, mağdur ve tanık etrafında seyreden travma, anlatı yoluyla olayı hiç yaşamayan birisini bile dolaylı olarak etkileyebilmektedir (Hirsch, 2001, s. 51-52). Toplumsal travmaların sanat ile temsil edilmesini ifade eden bu süreç Sönmez'e göre (2012, s. 27) olay ile temsil arasındaki boşluğu doldurmaktadır. Bu anlamda travmaların temsilinin nasıl gerçekleşeceğinin yanı sıra neyin nasıl hatırlanacağı, unutulduğu gibi sorulara da cevap aranması gereklidir.

Filmin girişinde ve sonunda bir *hikâye* anlattığını ifade eden Labaki, durumlar anlamında gerçekliğe yaslanmış ancak sonuç anlamında gerçeklikten uzaklaşmıştır. Travmaya bu yönden bakmayı seçen Labaki'nin filmi, Kaplan ve Wang'ın (2004, s. 9) sinemada travmatik temsil stratejilerinden "tedavi" stratejisine denk düşen bir yapı sergilemektedir. Seyircinin konumlandırılması bağlamında sinemada travmatik temsil türlerinden tedavi, röntgenci, tanıklık ve şok stratejilerinden tedavi stratejisi, soyut, kolaylıkla çözülebilen ve uzakta kalmış bir geçmişin rahatlatıcı bir sonla bitmesidir. Seyirci ile anlatı arasında mesafenin olmadığı, özdeşleşme ve katharsis öğelerinin

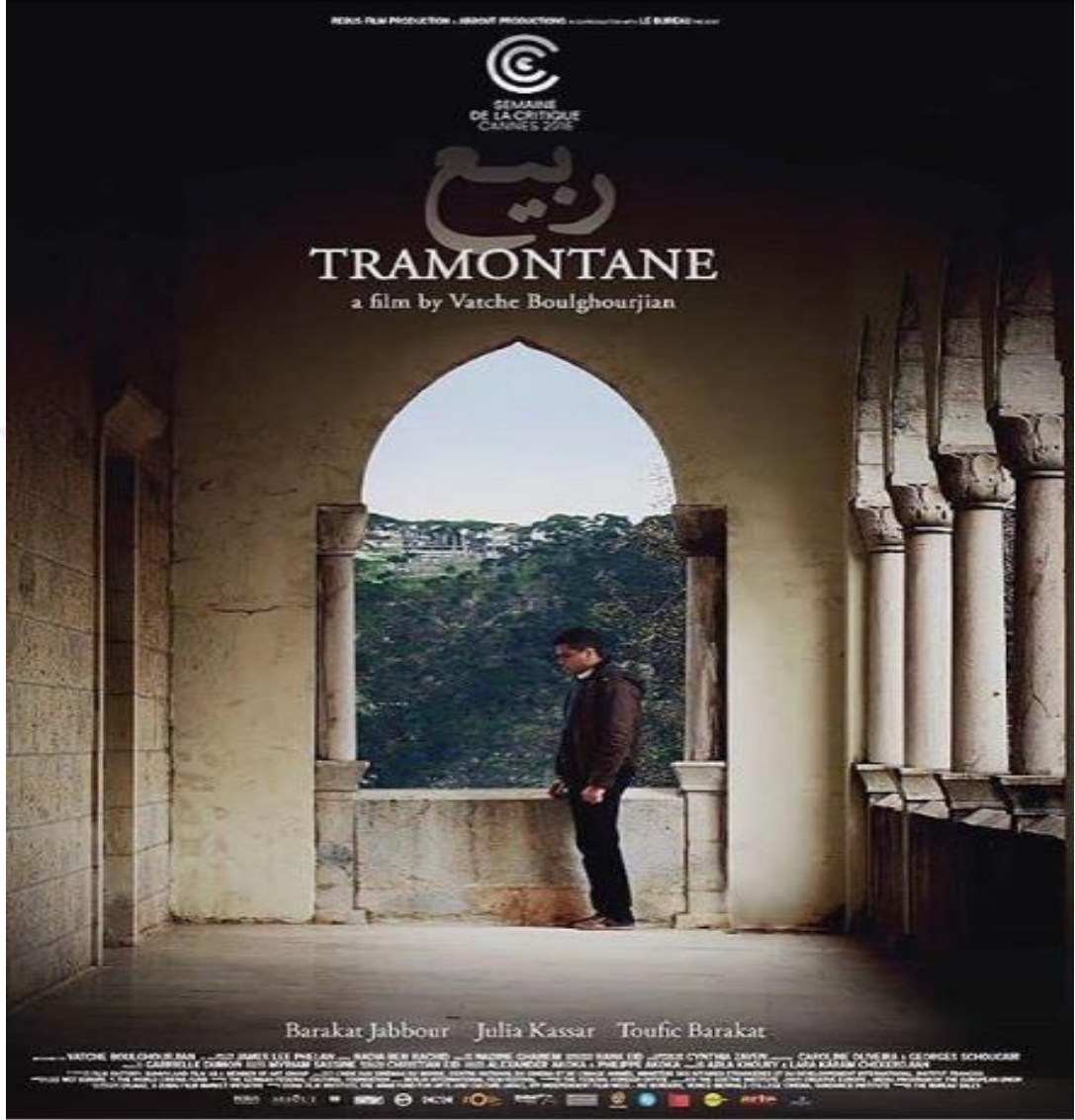
kullanıldığı bu stratejinin ana akım melodram filmlerinde sıklıkla kullanıldığı ve travmatik geçmişin unutulmasıyla çözömlenebileceği söz konusudur.

Aşılıoğlu ve Işık'a göre Labaki sineması her ne kadar sorunları kişiselleştirmesi, ekonomik sorunların altının çizilmemesi, klasik anlatı modelini seçmesi, toplumsal cinsiyet rolleri ve erkek egemen ahlaki normları onaması gibi yönlerden eleştirilse de toplumsal belleği merkeze alması ve kadın karakterlerinin güçlü, cesur, mücadelecı özellikler taşıması sebebiyle klasik sinemadan ayrışmaktadır (2020, s. 934). Ancak yine de filmde özdeşleşme ve katharsis öğelerini kullanması ve filmin sonunun erkeklerin geçmişı sorgulamadan birbirleriyle uzlaşmaları gibi durumlar, filmde tedavi stratejisinin kullanıldığını göstermektedir.

Her ne kadar annelerinin din değiştirmeleri sonucunda ölen çocuğın nereye gömüleceği sorusu *mutlu* bir son taşımasa da erkeklerin birlikte cenazeyi taşımaları film boyunca işlenen ana çatışmanın çözömlendiğini göstermektedir. Seyirci bu strateji aracılığıyla geçmişe tanıklık edip onu sorgulayan olarak değil anlatıyla özdeşleşip haz duyan ve geçmişı unutmaması gereken bir konuma yerleştirilir. Lübnan sineması denince akla ilk gelen yönetmenlerden Labaki, çektiği üç filmde klasik anlatı sinemasının kodlarını kullanarak Lübnan'ın toplumsal travmalarına değinmektedir. Her ne kadar toplumsal belleğe içkin konuları ve kadın karakterleri merkeze alsada seyircinin pasif olarak konumlandırılıp karakterlerle özdeşleştirilmesi ve anlatının yüzeysel olarak işlenmesi gibi durumlar Labaki sinemasında tedavi stratejisinin uygulandığını göstermektedir. Sinemanın travmaları yansıtmada etkin bir araç olduğu ve Nadine Labaki'nin Lübnan içinde ve dışında önemli bir yeri olduğu göz önüne alındığında sinemasının geçmişle yüzleşme bakımından yetersiz kaldığı söylenebilir.

4.2. *Tramontane* (Vatche Boulghourjian - 2016)

4.2.1. Filmin künyesi



Görsel 4.11. *Tramontane* filminin afişi (<http-21>)

Senaryo – Yönetmen: Vatche Boulghourjian

Yapımcı: Georges Schoucair

Görüntü Yönetmeni: Jimmy Lee Phelan

Kurgu: Nadia Ben Rachid

Sanat Yönetmeni: Nadine Ghanem

Müzik: Cynthia Zaven

4.2.2. Filmin konusu

Tramontane, annesi ve dayısıyla mutlu bir hayat süren görme engelli müzisyen Rabih'in yurtdışında koroyla birlikte konser vermek amacıyla pasaport çıkarmak için gittiği polis merkezinde kimliğinin sahte çıkması üzerine geçmişini arama çabasını konu edinmektedir. Rabih, o zamana kadar ona anlatılan öykülerle mutlu bir yaşam sürerken geçmişini aramaya çıktığında her kişiden farklı öyküler dinlemeye başlar ve bu kimlik arayışı giderek sorunlu bir hal alır. Aslında Rabih'in öyküsü Lübnan'ın öyküsüdür. Çünkü iç savaş sonrası geçmişiyle hesaplaşamayan Lübnan, her bireyin ve grubun kendi öykülerini anlattığı bir geçmiş mezarlığına dönüşmüştür.

4.2.3. Filmin toplumsal bellek bağlamında çözümlemesi

4.2.3.1. Geçmiş

Sarlo'nun geçmişe gönderme yapma yetkisini bellek ve tarihin birlikte paylaşamadıkları, tarihin anılara güvenmediği, belleğin ise hatırlamayı merkeze almayan bir yeniden inşaya şüpheyle baktığı tespiti bu filmin analizinde önemli bir yer tutmaktadır (2012, s. 9). Zira *Tramontane* filmi geçmişin merkeze alındığı bir filmidir. Rabih'in merakla ve sonradan acıyla devam eden geçmişe yolculuk, Lübnan'ın geçmişini merakla araştıran her insanın karşılaşacağı acı bir yolculuk olacaktır. Lübnan'ın kendi tarihinde çoğu zaman ancak özellikle 1975-1990 yılları arasında yaşanan iç savaşın konuşulmaması, unutulmak istenmesi gibi durumlardan dolayı geçmiş, belleklerde diri olmaya devam etmektedir. Garde-Hansen'e göre bireyler, gruplar ve kurumlar belleği manipüle etme ve yasaklama eylemleriyle amneziyi¹⁹ yönetmeye çalışmışlardır. Bu bakımdan bellek, geçmiş ve gelecekle yakından ilişkilidir (2011, s. 25). *Görmemek* üzerine anlatısını kuran yönetmen Boulghourjian, herkesin gönüllü olarak görme engelli insanlara dönüştüğü toplumuna ayna tutma çabasını gütmektedir. Farklılıklara ve bu farklılıkların çatışmasına dayalı belleğe sahip Lübnan, Haughbolle'nin ifadesiyle *sanki hiç yaşanmamış gibi* (2010, s. 8) iç savaşı ardına bırakmış, geriye bir daha dönüp bakmak istememiştir.

Gerek devlet eliyle gerekse de bireylerin kendi istekleriyle yaşanan amnezinin çekindiği geçmiş, geri dönen hayalet gibi ülkenin üzerinde dolaşmaya devam etmektedir. Rabih'in geçmişini öğrenmeye yönelik çabası, iç savaşı yaşamış ve bundan dolayı

¹⁹Hafıza kaybı.

travmatik bir duruma dönüşen ruh haline sahip bireylerin unuttuğu veya kendi anlatısını kurguladığı bir duvara çarpar. Geçmişin bugün üzerine kurduğu baskıyı bertaraf etmeye yönelik olarak unutmak, görmek istememek girişimi geçici bir çözüm olduğu görülmektedir. Oysaki Huyssen’ın belirttiği üzere hatırlamak, insanın geçmişiyle olan bağını düzenler ve böylelikle şimdiki zamanda kendimizi tanımlayabilmek ve gelecek tahayyülünde bulunmak için gereklidir (1999, s. 177). “Geçmişe duyulan gereksinim kendini tanımak ve tanımlamak içindir (Susam, 2015, s. 27)”.



Görsel 4.12. *Rabih karakteri*

Ülkenin maddi olarak yeniden yapılanmasının zorunlu ve gönüllü amnezi yoluyla hatırlamaya ve hesaplaşmaya üstün tutulduğu Lübnan’da (Haugbolle, 2005, s. 192) okullarda resmi tarihin 1985 yılında bittiğini aktaran yönetmen Boulghourjian, (Genç, 2017) ortak bir anlatının kurulmamasından kaynaklı olarak her kesimin kendi anlatısını inşa ettiğini söyler. Böylelikle kaçınılmaz olarak her grup kendi anlatısını inşa ederken bazı anıları yok sayar veya yeniden düzenler. Rabih’in kendi “saf” geçmişinin peşine düşüp her konakta farklı öykülerle karşılaştığı acı dolu yolculuğu tanımlanırken Göle’nin ifadesinden yararlanılabilir: “Sahte anılarına içtenlikle inananları, anılarının sahteliğine inandırmak çok zordur (2007, s. 29)”. Ulusal anlatıdan yoksun ülkede doğal olarak toplumsal bellekler güçlü olmaktadır. Nora’ya atıfla Bilgin “bellek böler, tarih birleştirir” sözünden yola çıkarak ulusların kuruluş süreçlerinde yaşanan problemlerin bellek savaşlarını diri tuttuğunu ifade eder (2013, s. 35). İç savaş öncesinde *Orta Doğu’nun*

Paris'i imgesini taşıyan Lübnan, 1975'te başlayıp 1990'da geride bıraktığı iç savaştan sonra toplumsal hatırlamayı sağlıklı yaşamamıştır. Yönetmen Boulghourjian, Lübnanlıların iç savaştan sonra altın yılları olan 1960'lara geri dönecekleri umudunu hep taşıdıklarını ancak bu umudun şu zamana kadar hiç gerçekleşmediğini belirtir (Fahim, 2016).

Tramontane filmini belleğin çarpıtılma dinamiklerinden biri olan yalanla da okuyabilmek mümkün gözükmektedir. Her kişi ve her grup, kendi bakış açısından hareketle oluşturduğu öyküleri yeniden kurgulama çabasındadır. Bu çaba, travmatik geçmişe sünger çekmenin başka bir yolu olarak da değerlendirilebilir. Film bir yalan ile başlar ve filmin devamında söylenenlerin yalan olup olmadığı belli olmayan öyküler anlatılır. Rabih film boyunca bu yalanlardan yola çıkarak doğruları bulmaya çalışır. İlk yalan giriş sekansında söylenir. Evde yemekli, müzikli bir toplantıda kapı çalınır. Zili çalan Ömer (Rabih'in dayısı Hişam'ın eski arkadaşı) Rabih'in annesi Samar'a Hişam'ı görmek istemesine Samar, Hişam'ın evde olmadığı, gelince kendisine ileteceği karşılığını verir. Aslında bu ikinci yalandır çünkü Samar tekrar yemeğe dönünce kardeşi Hişam'a Ömer'in daha önce de geldiğini ve ona burada olmadığını söyler.²⁰ Rabih daha sonra annesinin, dayısının, dayısının eski arkadaşları Ömer'in, Aziz'in ve Nebil'in, dayısının eski nişanlısı Mey'in, doğduğu söylenen Kefarlara köyünde konuştuğu bir şeyhin ve babası olduğu söylenen Refik'in babasının anlatılarıyla baş başa kalır.

Filmde belleğe yaklaşım açısından altı çizilmesi gereken bir başka nokta daha vardır. Geçmiş olayın yaşandığı zaman hissedilen ile anımsanan zamanda hissedilen arasında farklılıklar olabilmektedir. Filmin başında ve annesinin evde yatakta düşünceli bir şekilde dururken gelen Rabih'in küçükken darbuka çaldığı görüntüler kaydedildiği zamanlarda mutluluk duygusuyla; aynı görüntüler, üzgün andaki anımsama zamanında melankolik bir ruhsal durumla eşlenebilmektedir. Yani bu görüntülerde anne, geçmişin kurcalanması sürecinde o mutlu anları şimdiki zamanda mutsuz olarak hissetmektedir.

²⁰Söylenen bu ilk yalanın yaşandığı süreç yani karanlık dönemin tanığı, Hisham'ın eski arkadaşı Ömer'in gelişi, geçmişin kabusunun şimdiki zamana taşınması olarak yorumlanabilir.



Görsel 4.13. Rabih'in anımsanan çocukluğu

4.2.3.2. Mekân

Mekân açısından bakıldığında filmde mekânların önemli bir yer tuttuğu görülür. Toplumsal bellek kuramını ilk oluşturan Maurice Halbwachs, belleğin mekânlarla olan organik ilişkisini aile üzerinden açıklar. Yeni semtlere taşınan zengin ve yoksul ailelerin eski mahallelerini özlediklerini, bastonuyla yolunu bulmaya çalışan görme engelli bir dilencinin ağaçlı yolu, temiz havaya sahip eski yeri düşündüklerini ve keder duyduklarını ifade eder (2017, s. 146-147). Mekân, belleğin sabitlendiği uzam olması sebebiyle kişiden kişiye, gruptan gruba göre farklı hatırlama süreçlerinden geçebilir. Bu hatırlama-unutma diyalektiği çerçevesinde mekân bir çerçeve niteliği taşımaktadır (Özaloğlu, 2017, s. 103). Bellek mekânı olarak bakıldığında *Tramontane*'de her bireyin ve grubun kendi belleklerine göre hatırladığı görülmektedir. Örneğin Rabih'in doğum yeri olarak kimileri Lübnan'ın güneyinde yer alan Kefarlaya adlı Şii bir köy olduğunu, kimileri de Beyrut'ta Ermeni bir mahallede olduğunu hatırlamaktadır. Yine aynı örnek üzerinden Rabih'in doğduğu söylenen Kefarlaya köyünü annesi Samar, birileri tarafından yakılan bir köy olduğunu söylerken Kefarlaya köyünde yaşayan bir şeyh, bunun yalan olduğunu ve taş ocağı ve birkaç incir ağacından başka bir şeyi olmayan bu köyün hiçbir zaman yakılıp yıkılmadığını söyler: "Burası kendi tarihine tanıklık eder. Burada hiç harabe yok, hiç yeni bina yok, hiçbir şey yok". Rabih'in şeyh ile diyalogunda mekân ve aidiyet ilişkisine dair bir vurgu yer almaktadır. Rabih, bu sefer şeyhin, kendisine körlerin normal insanlardan

yedi kat daha iyi gördüklerini ve kendisini buralı (Kefarlaya) hissedip hissetmediği sorusuyla karşılaşır. Söylentiye dayanılarak sorulan soruyu Rabih, herhangi birinden daha fazla görüp hissetmediğini, tek istediğinin kanıt ve tarihini öğrenmek olduğunu rasyonel bir yaklaşımla cevaplar. Bellek mekânı anlamında sözü geçen yer, herkes tarafından görülüp deneyimlenmesi mümkünken, başka nedenlerden dolayı deneyimlemenin gerçeküstü bir biçime sokulmak istendiği, görülmek istenmeyen bir mekâna dönüştürülmeye çalışılmaktadır.



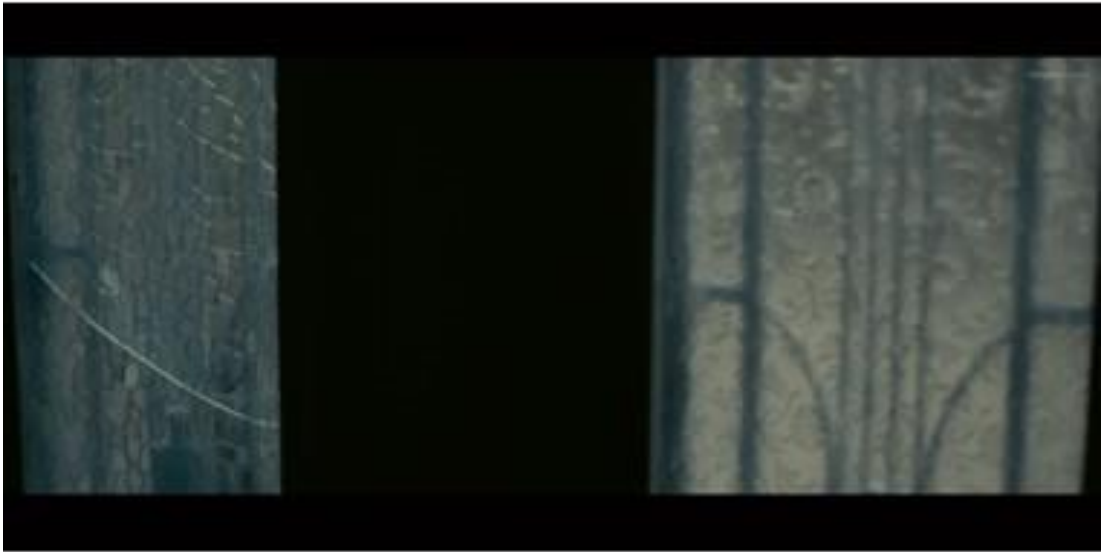
Görsel 4.14. Kefarlaya köyünde yaşayan şeyhin evi

Tramontane filminin başkarakteri görme engelli Rabih açısından bakıldığında mekânların hissedilen/deneyimlenen uzam olmaları da vurgulanmaktadır. Rabih'in geçmişe yolculuk yaparken uğradığı mekânlar bellek mekânı olmanın ötesinde yönetmen tarafından kimliği vurgulamak amacıyla temsil edilmektedir. Filmde gerçekleşen olaylar, Kuzey'den Güney'e denizden ovalara, yollardan çorak tepelere kadar ülke genelinde yaşanır (Korkmaz, 2018, s. 64). Filmin adının "Tramontane" (Dağların ardında) olması da mekânın altını çizer ve filmin giriş jeneriğine eklenen iki görüntü bellek mekânlarına vurgu yapar. El kamerası ile çekilmiş eski görüntülerden ilki neresi olduğu belli olmayan herhangi bir dağa odaklanırken, ardından gelen ikinci görüntü ise Rabih'in çocukken darbuka çaldığı anlardan biridir.

Filmin mekânlarını iç mekânlar ve dış mekânlar olarak iki kategoride değerlendirmek mümkündür. Her iki durumda da Rabih'in bellek arayışının

çözüksüzlüğü vurgulanır. İç mekânlar genellikle günlük yaşamı temsil eden, ezbere dayanan, kasvetli; dış mekânlar ise sorulara cevap aranan dolambaçlı yollar ve devasa büyüklükteki yerler olarak kimlik arayışının mekânı olarak yansıtılmıştır.

Çorak, ıssız tepelerden deniz kıyısındaki geniş tuz tarlalarına kadar dış mekânlar ise alabildiğine geniş planlarla yansıtılır. Rabih'in geçmiş sorularına çözüm aradığı yerler çok büyük olsa da bu karanlık geçmişten kendine bir cevap alamaz. Taş ocaklarının olduğu çorak tepelerde yer alan Kefarlaya köyü, Aziz'in mekânı olan tuz tarlaları, Nebil'in sonradan anlaşılabacağı üzere kaldığı akıl hastanesinin yer aldığı dağların yamaçları gibi örnekler Rabih'in bu ıssız ve geniş coğrafyada sorularına cevap aradığı mekânlar olarak göze çarpmaktadır.



Görsel 4.15. Çıkışsızlığı sembolize eden kapılar



Görsel 4.16. *Rabih'in sorularına cevap aradığı mekânlar*

Hatırlama yerine unutma veya manipüle etmenin toplumun geniş kesimlerince tercih edilmesi filmde mekânların bu anlamda bellek mekânı olarak işlev görmediğini göstermektedir. Geçmişten kimi olayları veya kişileri hatırlatmaya yardımcı olan mekânlar, hatırlamak istemeyenler için bir önem taşımamaktadır. Bu temsil, yönetmenin içerikle bağlantılı olarak oluşturduğu bir tasarım olarak görülmektedir.

4.2.3.3. *Kimlik*

Tramontane filmi geçmişe yolculuğa odaklanan bir yapım olsa da başkarakter Rabih'in kimliğinin sahte çıkması üzerine kim olduğunu öğrenmeye yönelik gayreti kimlikle doğrudan ilintilidir. *Tanımak* ve *tanımlamak* kaygısını ifade eden kimlik kavramı bu anlamda hem doğrudan (kimlik kartı, pasaport, nüfus müdürlüğü, muhtarlık) hem de dolaylı olarak (kim olduğunu bilmeye yönelik geçmişe yolculuk yapması, başkalarından kendisiyle ilgili anlattığı öyküler) yansıtılır. Korkmaz'a göre yönetmen, bu kimlik sorununu filmdeki karakterler üzerinden belli bir gruba aidiyet gösteren herhangi bir öğeden kaçınır. Bu bağlamda da karakterlerin adlarını (Rabih, Hişam, Samar, Aziz, Ömer, Aziz, Nebil) birçok din ve mezhepte geçen ortak isimlerden yola çıkarak oluşturur. Dolayısıyla bu isimlerin belli bir dini çağrışımının önüne geçer (Korkmaz, 2018, s. 64). Her insanın ve grubun kendi anlatısını inşa ettiğini odağına alan film, kimlik sorununa Hall'in tespiti üzerinden yaklaşmıştır. Ona göre tümünden bir araya gelmenin imkânsız bir arzusu vardır ve her zaman için ötekini tüketmeye yönelik bir inşa söz konusudur. Böylelikle kimliğin oluşumu için sürekli bir dışarıya gereksinim bulunmaktadır (2017, s. 280). Filmde de görüleceği üzere kişilerin ve grupların anlatıları ötekiler üzerinden kurulmaktadır.

Kimliği daha derinlikli kılmak üzere filmde yer alan ana karakterlerden Rabih'e, Samar'a ve Hişam'a göz atmakta yarar vardır. Filmin başkarakteri Rabih, iç savaşın egemen olduğu zamanlarda doğan, annesini, babasını, adını, gözlerini kaybeden, başkalarına muhtaç birisi olarak Lübnan'ı temsil eden birisidir. Ancak Rabih, herhangi bir Lübnanlı değildir zira geçmişe ısrarla yönelen, öğrenmeye açık birisi olarak yansıtılır. Kişisel ve grupsal anlatılan ve bazen de birbiriyle çelişen öyküler arasında sıkışan bir karakter olarak Rabih, adından da yola çıkarak baharı simgeleyen umudu taşımaktadır. Ona dayatılan şimdiki zamanın öyküleri ile gerçeğin saklandığı geçmişle arasında gidip gelendir.

Rabih'in bu kimlik yolculuğunu yönetmen müzikle ilişkilendirir. Burada özellikle Rabih'in yeni kemanı ve söylediği şarkılar oldukça yol göstericidir. Çünkü Rabih'in kimliğine dair ilk zamanlarda yaşadığı ağır etkilerin sonucu olarak gittiği müzik okuluna da yansımış ve koroda çalışırken öğretmeni tarafından ince söylediği için eleştirilmiştir. Bunun üzerine Rabih, çözümü kemanı değiştirmesinde arar. Keman, burada bir argümandır ve asıl sorunun keman olmamasına rağmen çözüm kemanın değiştirilmesinde görülür. Gittiği enstrüman satış yerinde pahalı bir kemanı önermesi üzerine Rabih, kemanı çalarken “Sesi beni sarıyor” diye söylenerek kemanı almak istediğini; işyeri sahibi ise kemanı bir kadının satmak üzere buraya getirdiğini, kemanın ona dedesi tarafından Mısır'dan alındığına ancak asıl kökeninin bilinmediğini söyler. Kemanın kökeninin bilinmezliğine vurgu, yine kimlik alanına temas etmektedir. Rabih yeni bir kimlik yolculuğuna kimlik sorunu yaşayan keman ile devam etmeye karar verir. Nitekim, Rabih'in, kemanın önemli bir işlevi taşıyacağına olan umudu film gibi belirsizlikle benzeşir.

Keman argümanından başka Rabih'in filmin başında ve sonunda söylediği şarkı üzerinde durmak gereklidir. Şarkının adı *Bana Cevap Yollar* ve ilk sözleri şöyledir: “Bana bir cevap yolla ve içimi rahatlat. Beni suçlamak istersen suçla ve bağışlama beni. Şarkı film içerisinde Rabih gibi değişime uğrar ve Rabih tarafından filmin başında bilindiği, özgün hali olarak, filmin sonunda ise aranje edilerek söylenir. Rabih'in arayışını ifade eden şarkı, başta annesi olmak üzere bütün soru sordukları kişilere yöneltilmiş gibidir. Rabih'in film boyunca çözümsüz ama değişime uğrayan arayışı, film sonunda aynı şarkının ama düzenlenerek değişim geçiren şarkıyla benzerlik kurulur. Rabih'in soruları muhtemelen devam etmektedir ama toplumla çatışmayacak bir yöntem izlendiği hissedilmektedir.



Görsel 4.17. Rabih'in yalanlarla karşılaşmadan önceki aile hayatı

Annesi Samar ise kendisine evlatlık olarak verilen Rabih'i yalanlarla da olsa büyütmüş ama doktorların söylediği *kendisine gerçeğin söylenmesinin sağlıklı olamayacağı* tavsiyesinden hareketle bu durumu zaten rasyonelleştirmiştir. Böylelikle de annenin ve kardeşinin başlatmak istedikleri tarihle beraber şimdiki zamanın mutluluğunu yaşamak ve yaşatmak isteyen birisidir. Samar, Hişam'ın geçmişte ordunun veya bir milis grubunun lideri olmasından dolayı yaşadığı travmatik olaylardan ve Rabih'i bulup bakması için kendisine vermesinden dolayı Hişam'a sürekli sahip çıkar. Kaza olayının yaşandığı yan öyküden de anlaşılacağı üzere Samar, şimdiki zamanda inanmak istediği doğrular üzerinde ısrar eden birisidir.

Rabih'in dayısı Hişam, isminin anlamını da karşılayarak geçmişte de şimdiki zamanda da kurucu, lider bir vasfa sahip bir karakterdir. Hişam karakteri, geçmişte karanlık olaylarda öncülük eden bir yetkinliğe sahip olup da şimdiki zamanda da yine yargılanmadan, geçmişle hesaplaşmadan ve hesaplaştırılmadan aynı öncülük vasfıyla yaşamına devam eden birisi olarak betimlenmiştir. İç savaş sürecinde aynı müfrezede birlikte savaştığı Ömer'e şimdiki zamanda da el öptürüp, ona maddi yardımda bulunarak hegemonik bir ilişki kurmaktadır. Filmin giriş sekansında yemekli toplantı anında kardeşi Samar'a Ömer'e orada olmadığı yalanını söyletmiştir. Ayrıca birdenbire ortadan kaybolup bir hafta sonra geri dönmesi, kardeşi Samar tarafından kolaylıkla kabullenilmiştir.

Film, farklılıklar ve çatışmalar ülkesi Lübnan'ı kimlikler üzerinden temsil eder. Kendi tarihinin doğru ve temiz olduğunu inandırmaya çalışan grupların kimlik mücadelesi süreci aynı zamanda güç ilişkileriyle de doğrudan ilintilidir. Güçlü grupların belleğinin zayıf grupların belleğinden daha güçlü olduğu savından hareketle filmde özellikle altı çizilen başka bir vurgu da yer almaktadır. Hişam'ın eski arkadaşı Aziz'in Rabih'e Ermeni olduğunu söylemesi üzerine doğrulamak üzere gittiği Ermeni topluluğu temsilcisinin söylemleri üzerinde durmak gerekmektedir. Yetkili kişi, Ermenilerin Lübnan'da küçük bir topluluk olduğunu dolayısıyla topluluk üyeleriyle ilgili bilgi edinmenin kolay olduğunu ifade eder. Nitekim aynı topluluğa mensup yönetmen Boulghourjian, iç savaş zamanında Ermenilerin küçük bir topluluk olmalarından kaynaklı olarak iç savaş zamanında zarar görmemek için tarafsız kaldıklarını ve bundan dolayı da her kesimden baskı gördüklerini ifade etmektedir (Genç, 2017, s. 119).

Kimlik, bütünüyle de bakıldığında filmin merkezini oluşturmaktadır. Gerek yönetmenin kişisel belleği gerekse de Rabih karakteri üzerinden şekillenen kimlik arayışı aslında Lübnan'ı temsil etmektedir. Kimlik kavramı, şimdiki ve gelecek zamanı tasarlama da geçmişe gereksinim duymaktadır. Bundan dolayı da Rabih, kimliğini bulmak için çıktığı yolculukta kendisinin ve ülkesinin karanlık geçmişine dalmaktadır. Karanlığa alışkın birisi için bu yolculuk görece kolay olsa da yolculuğunu gerçekleştirdiği mekânlar, insanlar ve topluluklar için o kadar kolay değildir. Rabih'in kimliğini aradığı geçmiş, insanların görmek istemediği ve kendi hikâyelerini oluşturdıkları bir geçmiştir. Bu bağlamda şimdiki zaman üzerinde hüküm süren geçmişin ağırlığı, hesaplaşılmadığı için karanlık ve zor gözükmektedir. Mezhep kimliğine dayalı Lübnan'da bireyler ve ulus, kimliğini kazanamamaktadır. Tramontane, travmatik geçmiş ile gelecek arasında sıkışan Lübnan'ın ve Lübnanlıların kimlik mücadelesini temsil etmektedir.

4.2.3.4. Travma

Yönetmen Vatche Boulghourjian'ın filmin anlatısını oluştururken kendi travmatik deneyimlerden etkilendiği söylenebilir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide yönetmen, iç savaş boyunca ülkedeyken savaş bitmeden bir yıl önce ailesi tarafından kendisinin ve kız kardeşinin Kıbrıs'a giden bir gemiye bindirilip gönderildiğini anlatır. Oradan Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde yaşadıkdan sonra son olarak ABD'ye yerleşir. O dönem

Lübnan’da pek çok aile için geçerli olan bu durumdan dolayı parçalanmışlık iç savaştan etkilenen herkes için temel bir olgudur (Genç, 2017, s. 115).

Toplumsal belleğin sadece geçmiş verilerin yer aldığı bir depo olmadığının altını çizen Sönmez, aynı zamanda hatırlama ve unutma diyalektiğiyle bir mücadele alanı olduğunu da vurgular (2012, s. 1). Toplumsal belleği geçmişle hesaplaşma bağlamında ele alan Sancar ise söz konusu travmayla yüklü negatif geçmişi, unutma yerine hatırlamayı tercih eden bir hesaplaşmayı önerir (2016, s. 29). Sancar devamla burdaki tercihin olumsuzluk olduğu düşünülen geçmişin bugün üzerinde kurduğu baskının ortadan kaldırılmasına ilişkin olduğunu savunur. Bu hesaplaşma sürecinde dirençle karşılaşma güçlü bir olasılıktır ve faillerin, genellikle iddiaları soğuk veya öfkeli bir şekilde reddediş, suçu masumlaştırma, yaptıklarını kahramanlaştırma, suçu başkasına atma gibi farklı davranışlarıyla karşılaşılır (2016, s. 140-141).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Almanların sadece savaşın değil aynı zamanda Yahudilerin, eşcinsellerin, komünistlerin, Romanların, Sovyet mahkumlarının öldürülmesi gibi savaşla ilgili vahşet eylemlerinin de faili olarak görüldükleri için kendi toplumsal belleklerini ifade etmeleri çok zor olmuştur (Hunt, 2010, s. 181). Aynı şekilde Hunt, Bosna Hersek’te üç yıl süren iç savaşı bitiren ve 1995 yılında imzalanan Dayton Anlaşması sonrasında ülkenin toplumsal belleklerinin diri olmasından dolayı kapsamlı bir siyasi bütünlüğün gerçekleşemediğini vurgular. Ülke içinde Boşnaklar, Sırp ve Hırvatların devlet içinde devletçikler olarak hareket ettiklerinden ortak bellekten söz etmek mümkün değildir (2010, s. 110).

1975 - 1990 arası dönemde Lübnan’da yaşanan iç savaş travmalarını, gerek istikrarı sağlamak üzere devletin konuşmama baskısı gerekse de iç savaşta hemen herkesin hem fail hem de kurban olduğu bir durumdan dolayı halkların unutmaya yönelik istekleri, geçmişin sorgulanmasının önüne geçmektedir. Söz konusu durum günümüzde görece zayıflasa da ülkenin sürekli bir şekilde benzer travmatik süreçleri yaşamaları, travmanın anlatıya dönüşmesi için sağlıklı ortamın oluşmasına engel olmaktadır. Mezheplerin siyasi alanda cisimleşmesi ve başka ülkelerin müdahalesinden dolayı Lübnan’ın kendi travmalarıyla yüzleşmesi zor gözükmektedir. Oysaki yine Hunt’un da belirttiği üzere toplumsal bellek belli bir toplumda geçmişle bağ kurmayı sağlayıp anlatı yoluyla nesilden nesile aktararak sürekliliği sağlar. Sosyal anılar aracılığıyla grup üyeleri arasında birlik duygusu paylaşılır ve gelecek için şimdiki zaman sağlıklı bir şekilde inşa edilebilir (2010, s. 105).

İç savaşıyla dolu travmatik geçmişı sorgulamaya dayalı olarak anlatısını inşa eden Boulghourjian, sinemada travmatik temsil stratejilerinden tanıklık stratejisini tercih ettiği görölmektedir. Tanıklık stratejisi sinemada seyircinin anlatıya belli bir mesafede yaklaşmasını sağlayan bir konumdur. Buna göre seyirci, anlatılmak istenen olaylara daha nesnel bir tavır sergileyecek, ne olaylara çok uzaktan bakıp kendini sorgulayıştan imtina edecek ne de çok yakına girip özdeşleşme yoluyla sorunların kökenlerine inemeyecektir.

Tanıklık stratejisi, filmde yer alan Rabih ve Wissam karakterleri üzerinden okunabilmektedir. Wissam karakteri, Rabih'in geçmişini bilmek için çıktığı yolculukta ona eşlik eden bir taksi şoförüdür. Kendisinin de geçmişine dair travmatik olaylar olduğu öğrenilen Wissam, bu yolculuklarda Rabih'i olumlu ya da olumsuz etkileyecek bir duruş sergilemez. Wissam'ın bu anlayışlı tutumunu Rabih'i Güney'e götürürken ona söylediği sözlerden anlamak mümkün: "Bugünlerde kimse o kadar uzağa gitmek istemiyor, çoğunlukla Beyrut'a götürmek istiyorlar. Yola çıkmak güzeldir". Yönetmenin duruşunu ifade eden Wissam devamında Güney'de çocukluğunun geçtiği bir evi olduğunu ancak babaannesi ölünce ailesinin ev için kavga ettiklerini ve sonuçta kimsenin evi istemediğini, evin harabeye döndüğünü söyler. Rabih'in kimlik arayışı ve mücadelesinden etkilenen Wissam sonrasında çocuklarını uzun zamandır gitmediği memleketine götürmeye karar verdiğini söyler. Rabih'in travmatik geçmiş bataklığında kendi kimliğini arama mücadelesi Wissam'ı etkilemiştir. Wissam'ın yola çıkmanın güzel olduğunu söylemesi veya şarkının aranje edilerek başka biçimde söylendiği gibi Rabih de anlatının başından sonuna kadarki süreçte değişim geçirir. Rabih, geçmişine ve kimliğine dair net cevaplar alamasa da anlatarak, derdini dökerek, insanlarla hesaplaşarak başka bir boyut kazanır.

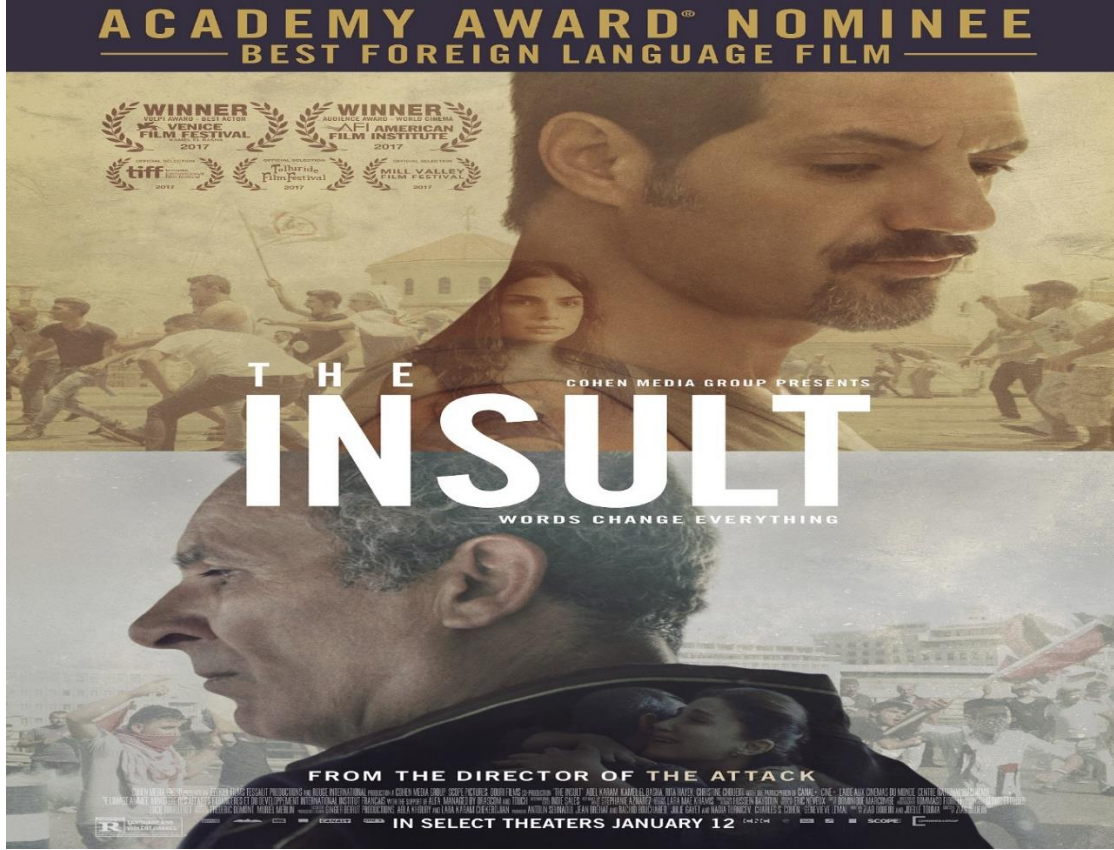


Görsel 4.18. *Şoför Wissam ve yolculuk*

Karakterlerini ve öyküsünü seyirciyle mesafe bırakarak oluşturmayı tercih eden Boulghourjian, bu bağlamda seyirciyi Rabih'in kimliğini aradığı travmatik geçmişe tanıklık etmeye, sorgulamaya çağırır. Açık uçlu son, özdeşleşmeye yer vermeyen karakter yapısı, olay örgüsünün neden – sonuç formülüne dayanmaması gibi özellikler yönetmenin klasik sinema anlatısını tercih etmediğini göstermektedir. Filmin final sahnesinde aranje edilen şarkıya yer vermesi de klasik anlatı sineması kapsamı dışındadır. Rabih'in görme engelliğini kesinlikle duygu sömürüsüne yer vermeyecek şekilde işleyen yönetmen, toplumsal travmaların temsiline dair etik kaygısı taşıdığı da görülür. Heterojen ve sürekli bir çatışma haline sahip ülke Lübnan'da travmatik geçmişle yüzleşme bakımından *Tramontane* önemli bir yer teşkil etmektedir. Film, toplumsal travmaların sinemada temsili bakımından izlenen stratejilerden tanıklık stratejisine çok uygun bir örnek oluşturmaktadır.

4.3. *The Insult* (Ziad Doueiri - 2017)

4.3.1. Filmin künyesi



Görsel 4.19. *The Insult* filminin afişi ([http-22](http://22))

Yönetmen: Ziad Doueiri

Senaryo: Ziad Doueri, Joelle Touma

Yapımcı: Antoun Sehnaoui, Jean Brehat, Rachid Bouchareb, Julie Gayet, Nadia Turincev, Charles S. Cohen

Görüntü Yönetmeni: Tommaso Fiorilli

Kurgu: Dominique Marcombe

Müzik: Eric Neveux

4.3.2. Filmin konusu

Beyrut'ta belediyenin sokak düzenlemesi sırasında çalışan Filistinli Yaser ve fanatik Hristiyan Tony ile evinin balkonundaki gider borusu üzerinden olan küçük sorunun toplumsal belleğin devreye girmesiyle uluslararası bir soruna nasıl dönüştüğü anlatılır. Film, mahkeme mizansenini üzerinden her iki tarafın savlarını yansıtarak Lübnan'ın toplumsal belleğinde yer eden önemli sorunları açığa çıkarmaya çalışır.

4.3.3. Filmin toplumsal bellek bağlamında çözümlemesi

4.3.3.1. Geçmiş

Filmin anlatı yapısında travma ve bellek çatışması bağlamında anlam yaratacak özel bir kullanımın olduğu tespit edilmiştir. Farklı kimliklerin, belleklerin çatışmasını ele alan film, buna uygun olarak kurgu yoluyla iki tarafın kendini haklı göstermeye yönelik çabalarını sırasıyla verir. Etik anlamında da değerlendirilebilecek bu yaklaşımın amacı, seyircinin taraflara belli bir mesafeden bakmayı sağlamak olarak yorumlanabilir. Böylelikle bellek etiği bağlamında inşa edilen geçmişi dışarıdan bir göz olarak okumak mümkün olabilecektir.

Filistin Kurtuluş Örgütü (FKÖ), sığındığı Ürdün'ün devlet otoritesini tanımaması ve İsrail'le olan aktif savaşından dolayı Ürdün yönetimince ülkeden çıkarılmıştı. Ülkeden çıkarılan örgüt militanları çoğunlukla Lübnan topraklarına yerleşmiş, orada da İsrail'le savaşıma devam edince ülkedeki hali hazırdaki karmaşa daha da alevlenir ve Maruni – Hristiyan gerginliği tırmanır (Ayhan ve Tür, 2009, s. 85). Filistinlilere karşı çatışmaya hazırlanan Maruniler, silah edinme kampanyasını büyütünce FKÖ ve solcu örgütler kendi hazırlıklarını yapmaya başlar. 1975 yılı baharında bütün kesimler iç savaşa hazır bir durumda beklerler. 13 Nisan 1975'te radikal Maruni Hristiyanların örgütü Falanjistler, partilerinin kurucu lideri Pierre Cemayel'in bir kilisede öldürülmesinin ardından bu suikastı Filistinlilerin yaptıklarını düşünüp yirmi yedi Filistinli yolcunun yer aldığı otobüsü ve yolcularını yakarlar. Bu olayla iç savaşın fitili yakılmış olur (Cleveland, 2008, s. 427). İç savaşta bir başka önemli bir süreç olarak 1982 yılında İsrail'in ABD'nin desteğiyle Filistinlileri ortadan kaldırmaya yönelik olarak Batı Beyrut'u işgal eder ve bölgeyi kuşatarak içeride yüzlerce sivil öldürür. Kuşatma, ABD'nin araya girmesi sonucunda yapılan anlaşmayla son bulur. Bu süre zarfında Pierre Cemayel'in oğlu ve

Falanjist Partinin askeri kanat lideri Beşir Cemayel, cumhurbaşkanı seçilmesinden kısa bir süre sonra öldürülür. Cinayeti fırsat bilen İsrail Batı Beyrut'u tekrar kuşatır (Hourani, 2013, s. 495). Falanjistler, öldürülen Beşir Cemayel'in intikamını almak üzere 16-17 Eylül tarihlerinde İsrail gözetimindeki Batı Beyrut'taki Sabra ve Şatila adlı Filistinli mültecilerin kaldıkları kamplara girip iki gün boyunca birkaç bin kişiyi katlederler (Acar, 1989, s. 100).

Lübnan'ın günümüze dek toplumsal belleğini oluşturan iç savaşın seyrine bakıldığında film tartışmaya çalıştığı sorunların bilgisini vermektedir. Lübnan iç savaşı, Maruniler ile Filistinliler arasındaki çatışmalardan doğmuştur. Filistinlerin Lübnan'a zorunlu göçünün ardından ülkede hali hazırda yaşanan kaosu alevlenmesiyle iç savaş on beş yıl sürerek geriye harabe bir ülke ve bellek bırakmıştır. “Ülkenin gerçek sahipleri” olduklarına inanan Maruni Hristiyanlar, iç savaş süreciyle birlikte Filistinlilere karşı, Filistinliler ise gerek ülke dışında gerek ülke içinde yaşadıkları travmatik olayların etkisiyle Marunilere karşı toplumsal bellekleri olumsuz geçmişle doludur.

Filmin giriş jeneriğinde yer alan bu yazı filmin gündelik siyasi tartışmaların içine çekilmesine engel olmasının yanı sıra belleğin bir inşa olduğunun da göstergesidir: “Filmde yansıtılan düşünceler yazarların ve yönetmenin kişisel görüşleridir, Lübnan hükümetinin resmi politikasını veya durumunu yansıtmamaktadır”. Çünkü hatırlamalar ve unutmalar bir anlatı dahilinde olur ve boşlukların tamamlanması gerektiği inşa sürecine denk düşer.

Priya Kumar'ın “bir kültürün hatırlamayı veya unutmayı seçtiği şey, ayrılmaz bir şekilde güç ve hegemonya meselelerine bağlıdır” sözünü ödünç alan Deeb (2018, s. 2), savaş döneminin milis liderlerinin savaş sonrasında siyaset alanında etkinliklerini devam ettiklerini ve amnezinin işlerine geldiklerini belirtir. Ona göre savaşa dair ulusal anlatıların yokluğu topluluklar arasındaki düşmanlığı beslemektedir. Savaş sonrası Lübnan'da savaşla ilgili anlatılar sağlıklı bir zeminde yürütülmediği için “savaşı kimin başlattığı”, “savaşı kimin kazandığı” veya “kimin suçlanacağı” gibi soruların zemininde tartışmalı olarak devam etmektedir. Deeb'in ifadeleri *The Insult* filmini de desteklemektedir. Bu filmde de geçmişin sağlıklı bir şekilde tartışılmamasının sonuçları yer almaktadır.

Filmin giriş sekansındaki Hristiyan partisi mitingi görüntülerinde yer alan Beşir Cemayel fotoğrafları ve parti başkanının “Başkanınız kim diye sorarsa Beşir Cemayel'dir dersiniz” sözleri yer almaktadır. Bu sahne başlı başına siyaset – toplumsal bellek ilişkisini

ortaya çıkaran bir durumu göstermektedir. Siyaset alanı toplumların bugününü ve geleceğini değiştirmek üzere sıklıkla geçmişe başvurmaktadır. şimdiki parti başkanı (Samir Geagea), kendi konumunu, kimliksel kodlamasını geçmişteki Hristiyan lider Beşir Cemayel üzerinden gerçekleştirmektedir.



Görsel 4.20. Samir Geagea, Beşir Cemayel fotoğrafı önünde

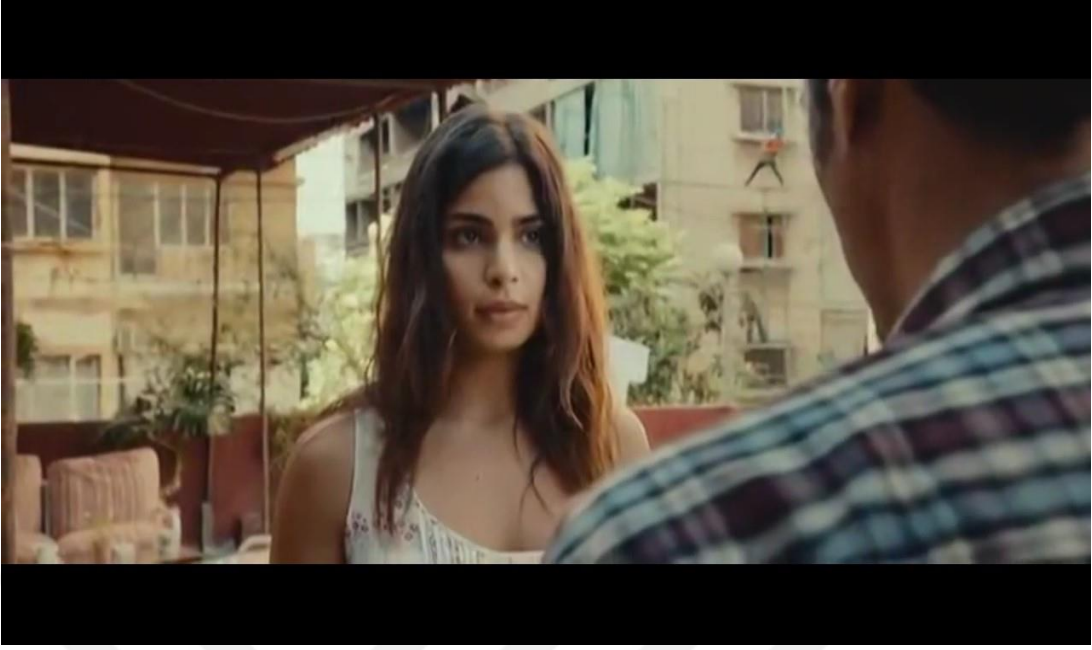
4.3.3.2. Mekân

Filmde kullanılan ana mekânlar Tony ve şirin’in evi, işyeri, Yaser Salameh’in evi ve mahkeme olarak sıralanabilir. 07.55’te Filistinli inşaat firması yetkilisinin Yaser’e söylediği “Onların mahallesindeyiz. Onlarla böyle konuşamayız” ifadesi, mezhepler eksenindeki yerleşimi ifade etmektedir. Tony ve şirin’in evi, aslında taşınmak istenip de maddi durumlardan dolayı kalmak zorunda oldukları evdir. Bu durum, geçmişiyle yapmak zorunda oldukları bir hesaplaşma, bellek mekânı olarak durmaktadır. Nitekim uluslararası bir sorun halini alacak olan gider borusunun kesilmesi bu evde gerçekleşir. Söz konusu kk olay, toplumsal belleğin aslında bireysel hafızadan çıkış dayanağını aldığını yansıtmaktadır. Evin ve işyerinin olduğu mahalle, bir kimlik olarak da tanımlanmaktadır. Tony ve şirin’in doğacak bebeği için hazırlanan oda bebeğin geleceği temsil etmesi yönüyle aydınlıktır. Geleceği sembolize eden bebeğin odasında duvarda asılı duran Hristiyan parti liderinin fotoğrafı, toplumsal kimliği temsil eden ve yeniden inşasında etkin rol oynayan kişilere gelecek kurgusunda yer verildiğini göstermektedir.

Filmin ikinci sahnesinde Şirin, Tony'ye doğduğu topraklar olan Damur'a taşınmak istediğini söyler ancak Tony gergin bir şekilde “ama ben burada mutluyum” der. Bunu söylerken kadrajda iki karakter arasında uzaktaki bir binanın duvarında çalışan işçi yer almaktadır. Alan derinliğinin bilinçli kullanıldığı bu görüntüde Tony'nin kendi geçmişinden kaçarak mutlu olabileceğini düşünse de bu düşüncesini yanlışlayacak gelecekteki bir duruma işaret etmektedir. Nitekim, bölgede yapılan inşaat çalışmaları sırasında yaşanan olay, hayatlarının dönüm noktası olacaktır.



Görsel 4.21. *Hanna ailesinin doğacak çocuğunun odası*



Görsel 4.22. *Şirin'in taşınma önerisi sahnesi*

Tony'nin işyeri mekânı, kimliğini inşa ettiği bir yer olarak tasarlanmıştır. İşyerinde Beşir Cemayel'in fotoğrafları ve Cemayel'in konuşma görüntülerinin oynadığı bir ekran vardır. Burası Tony'nin gündüzleri ideolojisini diri tuttuğu bir yer iken geceleri çıkmaz sokak gibidir. Tony'nin Yaser Salameh ile yaşadıkları tartışma sürecinde bu mekân bir ana rahmine dönüşür.

Filmde Tony'nin çocukluğunun geçtiği köy olan Damur köyü, bellek mekânı olarak tanımlanabilecek bir niteliğe sahiptir. Tony'nin unutmaya çalıştığı çocukluk travmasının mekânı olan köy, geçmişle yüzleşme anlamında hatırlama figürü olarak yer almaktadır. Çocukluğun ve aidiyetin mekânı olan evdeki nesneler de birer hatırlama figürüdür. Tony'nin geçmişle yüzleşmesine yardımcı olan köyüne gidiş, sonraki sahnede bebeğini sevme görüntülerine bağlanmıştır. Bu bağlam, geçmişe dönmenin gelecek için önem taşıdığını göstermektedir.



Görsel 4.23. *Tony Hanna'nın çocukluk – bellek mekânı Damur köyü*

Yaser Salameh'in yaşadığı mahalle, Filistinlilerin yaşadığı, yoksul, çarpık bir mekân olarak yansıtılmıştır. Gönüllü avukat kadının Yaser'in yaşadığı yoksul mahalleye dışarıdan, yabancı olarak girişi, kadının giydiği topuklu ayakkabı üzerinden anlatılmak istenmiştir. Topuklu ayakkabıyla Filistinlilerin yaşadıkları sokaklarda yürümek, Filistinliyi savunmak gibi zordur.



Görsel 4.24. *Beyrut'ta Filistinlilerin yaşadığı mahalle*

Mahkeme salonu ve yargılama süreci Batı'nın yargılanma usullerine benzer niteliktedir. Mahkeme salonu, grupların ve kişilerin toplumsal belleklerinin ortaya serildiği ve çatıştırıldığı bir yer olarak resmedilmiştir. Anlatının derinleştiği ve şimdi ile geçmişin kesiştiği bir yer olması anlamında mahkeme, tanıklık, siyaset ve medya gibi alanlarının da etkisini gözler önüne sermektedir.



Görsel 4.25. *Mahkeme salonu*

Mahkemede Tony'nin avukatının mahkemede izletmek istediği görüntülere dair “anlamanız için izlemeniz gerekmektedir” ifadesi görüntünün etkileme gücüne işaret etmektedir. Yargılama esnasında Tony'nin doğduğu ve iç savaş esnasında Hristiyanların ağırlıkta olduğu yerde yapılan katliam görüntülerine yer verilirken, Filistinlilere yapılanlara dair görüntülere yer verilmemektedir. Yönetmenin yaşadığı bir olaydan yola çıkarak gerçekleştirdiği bu film, Lübnan'ın hassas dengeler üzerine kurulu yapısı gibi yönetmenin de hassasiyetle yaklaştığı bir yapıma olma özelliğini taşımaktadır. Film, anlatı anlamında ikili karşıt belleklerin tartıştığı ve yargılandığı bir bellek mekânına dönüşmektedir.

4.3.3.3. Kimlik

Toplumsal bellekte hatırlama figürlerinden biri olan gruba bağlılık, kimlik kavramını karşılamaktadır. Toplumsal bellek, nesilden nesile aktarılırken onu taşıyan

grup aracılığıyla gerçekleşir. Sürekliliğin hedeflendiği bu aşamada toplumsal bellek, kendine özgülük kazanarak ve değişimlerden etkilenmeyerek kimliğin oluşumuna ve güçlenmesine zemin hazırlar. Böylelikle gruplar, kendi geçmişini koruyarak kimliğini devam ettirir (Assmann, 2015, s. 48). Temelini bellekten alan kimlik çatışmalarının filmin merkezi tartışmasını oluşturduğu görülmektedir. Nitekim Tony, siyasal bilincini ve motivasyonunu işyerinde sürekli izlediği Cemayel'in konuşmaları aracılığıyla yapılandırmaktadır. Öyle ki Tony'nin Yaser'e söylediği "Keşke Sharon hepimizi silseydi!" sözü bellek aracılığıyla yapılandırılan kimliğin tezahürü niteliğindedir. Filmde Tony'nin kaburgalarını kırdırmanın, yumruğu attırmanın aslında Tony olduğunu anlasın diye Yaser, Tony'yi kışkırtmaya çalışmıştır. Burada böylelikle Tony, Yaser'in saldırısıyla ödeşmiş olacaktır. Yaser karakter olarak, Tony'ye göre daha akli selim bir anlayışa sahip olarak yansıtılmıştır. Ancak Yaser'in Tony'yi kışkırtırken söylediği sözler yine de toplumsal belleğin dışavurumunu ifade eder: "Neyi kanıtlamak istedin, kurban olduğunuzu mu? Ne kurbanı? Lübnanlı Hristiyanları herkes bilir. Ülkenizi savunmaktan söz ediyorsunuz ama lüks villalarda yaşıyorsunuz. Savaşta turisttiniz. Paris'te alışveriş, İsviçre'de kayak. Suşi yemek, Fransızca konuşmak. Üstünüze düşen bombaların yarısının fünyesi bile yoktu. Siz acıyı nereden bilirsiniz ki? Siz ana kuzusunuz".

Tony Hanna, milliyetçi birisi olarak Hristiyan Parti liderinin bütün mitinglerine katılmaktadır. Onun aşırı sağ fikirlere olan yakınlığı, mahallesinde inşaat düzenlemesi yapan firmada ustabaşı olarak çalışan Filistinli Yaser ile çok sıradan denebilecek bir sorun yüzünden tartışma yaşamasına sebep olur. Evinin yakınında araba tamirciliği yapan Tony, televizyonun ön planda olduğu kitle iletişim aracı etkisiyle ideolojisini diri tutmaya çalışan birisidir. Geçmişte yaşadığı acıların üstüne Hristiyan kimliği üzerinden kendini var ederek geçmişin üzerini örtmek istemektedir. Ayrıca eşi Şirin ile kurmak istediği yeni dünya, gerek kişisel olarak kendi geçmişi, toplumsal olarak grupların yetersiz bellek hesaplaşması yüzünden engellenir.

Yaser Abdallah Salameh, Filistin mülteci kamplarının birinde yaşayan ve aslında yasa dışı olarak çalışan inşaat şefidir. Tony'ye göre toplumsal belleği daha içe kapanık bir şekilde yansıtmaktadır. Tony ile tartışmasında Tony'nin kendisine "Keşke Sharon hepimizi bitirseydi!" cümlesi sonunda toplumsal belleğe ilişkin bütün öğeler ortaya serilir ve Tony'ye yumruk atarak bir sorunun yeniden derinleşmesine sebep olur. Yargılanma sırasında tıpkı Tony gibi Yaser Abdallah Salameh'e dair geçmişleriyle ilgili bilgiler aktarılmaktadır. Başaran İnce'ye göre grup kimliği, grubun üzerinde anlaştıkları

değişmez bir kurguya gereksinim duymaktadır. Grubun yapılandırılmış bu geçmiş aracılığıyla çelişkisiz bir kimlik yaratılır ve kuşaktan kuşağa aktarılır (2010, s. 15). “...Biz sadece grubun üyeleri olarak hatırlamayız; aynı zamanda bu grupları ve üyelerini de hatırlama eylemiyle eş zamanlı olarak (bu nedenle “re-memembering”²¹) kurarız... (Olick, 2014, s. 194).

George Hanna, Tony’nin babasıdır. Yaşı itibariyle iç savaşa tanık olmuş, acıyı yaşayan bir karakter olarak vicdanı temsil etmektedir. Daha önce yaşadıkları Damur köyünde şahit olduğu katliamın izi hala belleğindedir. Tony’nin, Yaser’e göstermiş olduğu tepkilere karşı duruş göstermiş, bir anlamda geçmişten ders çıkarması gerektiğinin altını çizmektedir. Duruşma esnasında avukat, Damur köyünde yaşanan katliam görüntülerinin oynatıldığı esnada ağlamaya başlar. Görüntüler, George Hanna’nın travmatik belleğini tetikleyen bir hatırlama aracıdır.

Kimliğin tezahürü anlamında bir başka karakter olarak Marunilerin avukatlığını yapan Wajdi Wehbe ve Filistinlilerin avukatlığını yapan kızı Nadine Wehbe yer almaktadır. Bu karakterler, davanın uluslararası bir boyuta taşınmasında etkin bir rol oynamışlardır. Mahkemede ikisinin baba ve kızı oldukları gerçeğinin ortaya çıkması gibi, müvekkilleri üzerinden toplumsal belleğe dair gerçeklerin ortaya çıkartılmasında aracı rolünü oynamaktadırlar.

Kimlik kavgalarını ele alan filmin sonu mahkeme aracılığıyla mutlu sonla bitse de Susam’ın ifade ettiği gibi; totaliter milliyetçilik gibi etnik milliyetçilik de toplumsal barışın sağlanmasında bariyerdir. Yeni çağın öznelere, kimliklerini oluştururken yaşadıkları temsil sorunları hatırlama ve unutma eylemlerinin demokratikleşmesiyle mümkündür. Demokratik olmayan hatırlamalar ve unutmalar, yeni milliyetçilikler ve nostalji ile sonuçlanması muhtemeldir (2015, s. 99). Gücünü geçmişten alan kimlik, gelecek tasarımının şekillenmesinde önemli rol oynamaktadır. Boyer ve Wertch’in (2015, s. 139) araştırmaya dayanarak bulguladığı *geçmiş düşünme ile geleceği hayal etme edimlerinin zihinde aynı yerde oldukları* tespiti belleğin kimlikle ilişkisini de ortaya koymaktadır.

The Insult, yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi toplumsal bellekten beslenen toplumsal kimliğin merkeze alındığı bir film olduğu görülmektedir. Ancak Nadine Labaki gibi Ziad Doueiri, Lübnan’ın toplumsal belleğinde yer alan bazı sorunları, oluşturduğu

²¹İngilizce “member” sözcüğü Türkçede üye; “remember” sözcüğü ise hatırlama anlamına gelmektedir.

stereotipleşmiş karakterler aracılığıyla yansıtmaya çalışmaktadır. Lübnan'ın mezhepsel kimlik odaklı toplumsal yapı gerçeğini yansıtsa da yönetmenin benimsediği sinema anlayışı söz konusu sorunlara yaklaşım açısından sorunlu gözükmektedir. Düz, derinliği olmayan karakterlerle oluşturulan olay örgüsü, seyirciyi özdeşleşmeye çağıran ve tepeden inme bir çözüm ile sona bağlanmıştır. Film, toplumsal belleğin önemli dinamiklerinden kimliğin, Lübnan'ın ve Lübnan sinemasının merkezinde yer aldığını bir kez daha kanıtlamaktadır.

4.3.3.4. Travma

Gerek Tony'nin gerekse de Yaser'in geçmişte yaşadıkları travmatik olayların ortak özellikleri vardır. Travmatik olayların belleğe sabit bir şekilde yerleştirilmesi sonucu travma mağdurları bu olayları hatırlarken aynı şekilde hatırlar. Yani normal anılar zaman içerisinde değişime uğrayabilirken travmatik anılar değişime karşı dirençlidirler (Van der Kolk ve Van der Hart, 1995, s. 163-164). Bu travmatik olayların temsile dönüşmesi ise yine kimlik ve siyasetle ilintilidir. Hirsch (2001, s. 40) ve Aleksander (2004, s. 10) görüntünün tek başına travmatik bir niteliğe sahip olmadığını, ait olunan kimliğin gereksinimleri doğrultusunda tanımlanabildiğini söylerler. Bu bağlamda Marunileri ve Filistinlileri temsil eden her iki karakter, geçmişte yaşadıkları travmatik olaylar üzerinden tanımlanmakta ve kimlik üzerinden yeniden inşa edilmektedir.

İlk mahkemenin ardından Tony'nin davayı kaybetmesi üzerine yaşadığı gerginlik dolu zamanlar onu gece çocukluk geçmişindeki travmalara yeniden taşır. Tony'nin çocukluğunda tanık olduğu katliam, Halbwachs'ın "hatırlama görüntüleri" tanımlaması gibi şimdiki zamana gelir. Kurgu tasarımında karakterlerin deneyimlediği travmalar, kimi zaman geriye dönüşler aracılığıyla seyirciye sunulmaktadır. Hesaplaşılmamış, birey üzerinde ağır bir travma etkisi yaratan bu çaresizlik durumu, Tony'nin şimdiki zamanda yaşadığı çaresizlik durumuyla paraleldir. Bu durum da şunu göstermektedir: Bellek, şimdiki zamanın ihtiyaçları ölçüsünde gerçekleşir.

Sinemada travmatik temsil stratejilerine göre değerlendirildiğinde filmdeki travma temsilinin tedavi stratejisine karşılık geldiği söylenebilir. Kaplan ve Wang'ın (2004) tanıklık, röntgencilik, şok ve tedavi olarak sıraladıkları sinemada travmatik temsil stratejilerinden tedavi, tepeden inme temelsiz bir mutlu sonla bitişi karşılar. Film boyunca karakterlerle özdeşleşme sağlayan ve melodram türlerinde sıklıkla kullanılan bu stratejide geçmişte çözilemeyen sorunlar soyut ve artık uzakta olarak yansıtıldıktan sonra mutlu

bir sonla çözüm olabileceği önerilir. Filmin her ne kadar çatışmalı iki kimliğin sorunlarını ortaya koyduğu görülse de bunu klasik anlatının kodlarıyla inşa ettiği ve böylelikle seyircinin edilgin olarak konumlandırıldığı görülmektedir.

Filmde tedavi stratejisinin açıklıkla görüldüğü bir sahne olarak Hristiyan Parti lideri Samir Geagea'nın katıldığı bir televizyon programında kameraya dönüp Tony Hanna'ya yönelik olarak konuşması örnek olarak verilebilir. Yönetmenin bu sahnede öznel kamera kullanma tercihinin sebebi parti liderinin konuşmalarından da anlaşılacağı üzere seyirciye doğrudan mesaj vermektir. Tony'ye yönelik olarak söylene de aslında o sözler tüm seyircilere yöneliktir: “İzlediğini biliyorum Tony. Sakın acını anlamadığımı sanma. Seni anlıyorum. Geçmişti silebiliriz. Hatırlarız ama içinde yaşayıp kontrolü kaybedemeyiz, değil mi? Artık savaş bitti. Beşir Cemayel hayatta olsa, aynısını söylerdi. Temiz bir sayfa açma vakti”. Bu sözlerin, bellek bağlamında ele alındığında filmin tartışmasının merkezinde yer alan sözler olduğu açıktır. Programda Hristiyan parti liderinin uzlaşmacı bir tutum sergilediği görülmektedir. Başkan, olayların büyümesinin sebebi olarak iç savaşın 1990'da bittiğini ancak insanların kafasında devam ettiğini, toplumsal bir uzlaşma varılamadığı açıklamasında bulunur. Geçmişte partisinin dahil olduğu çok sayıda katliama sebep olduğu hatırlatması üzerine başkan, “savaşı kaybedince günah keçisi olursunuz” sözleriyle yanıtlar. Ancak filmin başında milliyetçilik yapan karakterin hangi bağlam ve süreçlerden geçerek filmin sonuna doğru bu sözleri ettiği muammadır. Zira yönetmenin filmin mutlu sonla bitmesi gerektiği kaygısıyla vermek istediği mesajlar, sinemada travmatik temsil stratejilerinden tedavinin kullanımına açık bir örnektir.



Görsel 4.26. Samir Geagea'nın kameraya bakarak konuşması

Devlet başkanıyla yapılan görüşme sonrasında her iki kişinin arabalarının yan yana park etmesi sonucu kapılarını açmak istedikleri ancak kapıların birbirine çarptığı görülmektedir. Bu mizansen, Lübnan için özel bir anlam taşımaktadır zira hassas dengeler üzerine kurulu bir ülkede grupların, toplumların yan yana ama dikkatli bir yönetimle yaşamaları gerektiğine işaret etmektedir. Burada Hristiyan Tony, kapısını açmak üzere Filistinli Yaser'e öncelik verir. Oradan biraz uzaklaştıktan sonra Tony, Yaser'in arabasının çalışmadığını dikiz aynasından fark eder ve Yaser'in yanına gidip arabasını hızlıca tamir eder. Uluslararası bir soruna sebep olan davalı iki tarafın bedelini de ödemelerine karşın Tony'nin Yaser'e bu yaklaşımı gerçekçi durmamaktadır. Hatta ideolojik açıdan yönetmenin yaklaşımının taraflı olduğu görülmektedir. Zira bu sahnede eşitliğin değil "ev sahibi" hegemonik güçlerden biri olan Hristiyan Arapların Filistinlilere karşı üstünlük göstergesi mevcuttur. "Hoşgörü" kavramının kullanımının ideolojik arka planına benzeyen bu durum, iktidar ilişkileri dolayısıyla yeniden üretilmektedir. Bir duruma karşı hoşgörü gösterme yetkisi ve gücü hegemonik açıdan daha güçlünün zayıfa karşı muamelesidir. Filmde bu anlamda eşitlik yerine iktidarın hoşgörüsü tercih edilmiştir.



Görsel 4.27. Araba kapılarının açılması sahnesi

Filmin sonunda film boyunca sürekli savaşan, çatışan kişiler sonunda kararı sevinerek ve olumlu karşılamış, elbirliği ile çatışma ortamında umutla çıkarken birbirlerine sarılmaları aslında gerçekte olmayan ama filmde izleyiciyi rahatlatma amacıyla kurgulanmış bir sahne olduğu duygusu uyarmaktadır. Çünkü bu sahneler tam da temsil stratejileri olarak aynı zamanda izleyicilerin rahatlaması ve reel dünyada yakalayamadıkları sağaltımı kısa süre de olsa yaşamaları anlamına gelmektedir. Söz konusu sahneler temsil stratejilerinden tedavi stratejisinin işleyişini kanıtlamaktadır.

Toplumsal bellek, grupların başkalarına karşı kimliğini sağlamlaştırma amacıyla çatışmalı toplumlarda önemli bir yerde durmaktadır. Geçmişle yapılamayan her hesaplaşma, şimdiki zamanda kişilerin/toplumların önüne tekrar tekrar gelmektedir. Travmatik geçmişle yüzleşme anlamında anlatı ve özellikle sinema önemli bir işlev taşımaktadır. Yönetmen, dahil olduğu ülkesinin yaşadığı travmatik geçmişle hesaplaşmayı film aracılığıyla gerçekleştirmektedir.

4.4. All This Victory (Ahmad Ghossein - 2019)

4.4.1. Filmin künyesi



Görsel 4.28. All This Victory filminin afişi (<http-23>)

Senaryo: Ahmad Ghossein, Abla Khoury, Syllas Tzoumerkas

Yönetmen: Ahmad Ghossein

Yapımcı: Georges Schoucair, Myriam Sassine, Marie-Pierre Macia

Görüntü Yönetmeni: Shadi Chaaban

Kurgu: Yannis Chalkiadakis

Müzik: Khyam Allami

4.4.2. Filmin konusu

2006 yazında İsrail, Lübnan'a karşı savaş açar. Bu sırada Rana, bekledikleri pasaportları almak için Marwan'ı arar ama kendisine ulaşamaz. Marwan da memleketi Güney Lübnan'da bulunan babasından haber alamaz ve yaklaşık bir ay süren savaş sürecinde ateşkesin olduğu bir zamanda Güney Lübnan'a gider. Harabeye dönen şehirde babasını arar ama onu bulamaz. Yıkıntılar içerisinde babasını ararken köylüsü Necip ile karşılaşır ve onun evine gider. Kendilerinin olduğu eve sonradan Kasım, Jumana ve Muhammet de katılır. Bu sırada evin olduğu bölge İsrail tarafından bombalanır. Daha sonra evin üst katına İsrail askerleri yerleşir. Film, savaş sırasında yaşam mücadelesi veren sivilleri anlatır. Savaş filmi olmakla birlikte dram ve gerilim türlerini de kapsayan hibrit bir yapıya sahip filmin senaryosu, yönetmen Ghossein'in kişisel belleğinden izler taşımaktadır.

4.4.3. Filmin toplumsal bellek bağlamında çözümlemesi

4.4.3.1. Geçmiş

Çok kültürlü yapısından ve bulunduğu stratejik konumdan dolayı sürekli olarak çatışmalarla dolu bir tarihe sahip olan Lübnan'ın zayıf ortak belleğinin yanında farklı toplumsal belleklerin güçlü olarak var olduğunu söylemek mümkündür. Her grubun travmatik olaylarla dolu geçmişini hatırlama ve unutma diyalektiği çerçevesinde ele alması anlamına gelen toplumsal bellek, Orta Doğu'nun minyatürü Lübnan'da canlı olarak karşılık bulmaktadır. Ülkeyi oluşturan farklı etnik ve dinsel topluluklardan bazıları, birbiriyle çatışmalarının yanı sıra başka ülkeler ile de çatışmıştır. Örneğin İsrail devletinin saldırılarından en çok etkilenen gruplar Şii kesimler ile Filistinlilerdir. Bu bağlamda bazı grupların toplumsal belleğinde İsrail'in saldırıları canlı olarak yer alırken, başka grupların belleğinde o kadar yer kaplamayabilmektedir.

Filmin hikâyesi yönetmenin kişisel belleğinden iz taşımaktadır. Kendisi de Güney Lübnanlı olan Ghossein, söz konusu savaşı yaşadığını ve orada evlerinin yıkıldığını aktarır. Söz konusu hikâye, yönetmenin çocukken bütün yazlarını geçirdiği annesinin köyünde yaşanmıştır. Senaryoda geçen karakterler tanıdık ve bu hikâye çocukluktan beri sürekli olarak onunla birlikte yaşamıştır (Mottram, 2019).

All This Victory, Lübnan'ın toplumsal belleğinde yer eden yakın tarihten 2006 yılındaki savaşa dair minimal bir anlatıdır. Lübnan'ın toplumsal belleğine bakıldığında

ilk olarak 1975 – 1990 yılları arasındaki iç savaş, uzun sürmesi ve ülkeyi oluşturan kimliklerin birbiriyle çatışmalarından dolayı büyük bir yer kaplarken ikinci olarak İsrail'in günümüze kadar faili olduğu sayısız müdahalelerinin sonuçlarını saymak mümkündür. Kurulduğundan beri emperyalist devletlerin destekleriyle bölgede saldırgan bir tavır sergileyen İsrail, ona karşı etkin bir direniş gösteren İran destekli Hizbullah'ın ve Filistin Kurtuluş Örgütü'nün etkin oldukları Lübnan'a karşı on yıllardan beri sürekli bir tehdit olarak varlığına devam etmektedir.

Filmde ev sahibi Necib'in İsrail'in bombaları karşısında söyledikleri Lübnan'ın toplumsal belleğinde yer nasıl yer ettiğini de göstermektedir. Necib, yaşadığı evin ne 1982'de, ne 1993'te ne de Nisan'da yıkılmadığını ve yıkılmayacağını söyler. Güney Lübnan'da yaşayan halk, İsrail'e karşı Hizbullah'ı destekleyen Şiilerden oluşmaktadır. Bu bölge, 1970'lerden beri İsrail ile sürekli olarak çatışmaya sahiptir. Kendisi de Güney Lübnanlı olan yönetmen Ghossein, toplumsal belleğin diriliğine dair bir örnek olarak savaşın çıkma ihtimalinin sürekli olmasından dolayı bölgede inşa edilen evlerin sıvanmadığını ve boyanmadığını ifade etmiştir (A. Ghossein, kişisel iletişim, Temmuz 2022). Necib'in sözünü ettiği 1982, 1993 ve Nisan (1996) tarihlerinden bahsetmek gerekmektedir.

1982 yılında İsrail hükümeti, Güney Lübnan'ı Filistinlilerden temizlemek ve kendi çıkarları doğrultusunda hareket edecek bir yapı kurulmasına yönelik olarak ABD'nin onayıyla Filistinlilerin ve Müslümanların olduğu Güney ve Batı Beyrut'u üç ay süreyle kuşatarak geniş kapsamlı bir operasyon gerçekleştirmiştir. Bölgenin dışarıyla olan bütün bağının kesilmesi sonucunda açlık, susuzluk ve saldırılarla birlikte yüzlerce kişi öldürülür. Kuşatma sonucunda ABD'nin araya girmesiyle FKÖ'nün bölgeden çıkarılmasını öngören anlaşma imzalanır. Bu süre zarfında Falanjistlerin askeri lideri Beşir Cemayel, cumhurbaşkanı olarak seçilmesinin ardından öldürülmesi üzerine krizi fırsata çeviren İsrail, Beyrut'u tekrar işgal eder (Hourani, 2013, s. 495). 1982 yılında yaşanan bu savaş, filmin ana karakteri Marwan tarafından da hatırlanmaktadır. Marwan, bombalama görüntülerini izlerken çocukluğuna döner ve çocukken şahit olduğu bombalama anları canlanır. Filmde hangi savaş olduğuna dair belirtilmese de karakterin yaşından 1982 yılındaki savaşa atıfta bulunulduğu çıkarılmaktadır. Ayrıca kendisiyle yapılan röportajda yönetmen, çocukluk döneminde şahit olunan görüntüler 1982 yılına ait olsa da benzer görüntülerin birçok yılda tekrarladığını ifade etmiştir (A. Ghossein, kişisel iletişim, Temmuz 2022).



Görsel 4.29. *Marwan'ın hatırladığı savaş görüntüsü*

1993 yılında İsrail, yine Filistinlilere karşı başlattığı saldırılara karşı Hizbullah yanıt verince İsrail bu defa dilediği yerlere saldırılar başlatarak Lübnan'ı işgal eder (Chomsky, 1996).

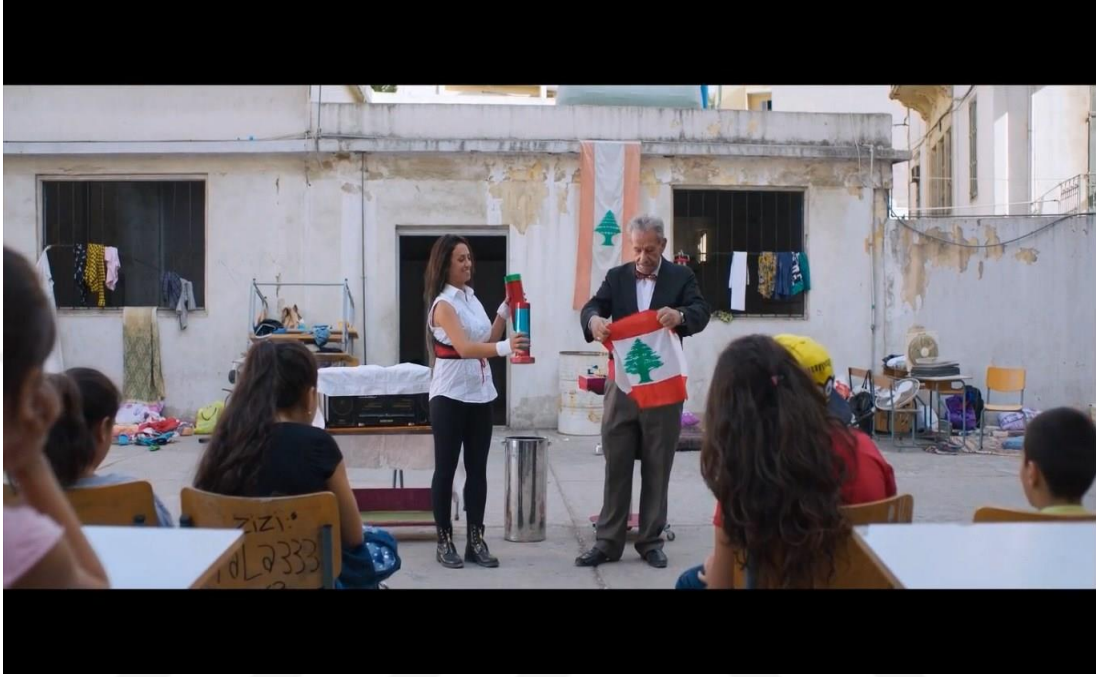
Nisan 1996'da İsrail Silahlı Kuvvetleri, Hizbullah'ın Güney Lübnan'daki üssünü ortadan kaldırmayı amaçlayan *Gazap Üzümleri* kod adlı bir operasyon başlatır. Bu operasyonun arkasında, İsrail hükümetinin ağustos ayında yapılacak genel seçimler için bir propaganda olduğuna yönelik eleştiriler yer almaktadır. 18 Nisan 1996'da İsrail ordusunun Güney Lübnan'da BM kontrolündeki Qana adlı köyü (İsrail resmi makamlarınca “bir yanlışlık sonucu” olarak açıkladığı) bombalaması sonucu 100'den fazla insan ölür, 100'den fazla insan da yaralanır (BBC, 1996). Söz konusu sivil ölümlere ilişkin İsrail Adalet Bakanı, bölgedeki sivillere önceden uyarı yaptıkları açıklamasını yapar. Ancak İnsan Hakları İzleme Örgütüne göre bu açıklama, savaşta sivillerin durumlarına ilişkin yeterli bir açıklama değildir. İsrail ordusunun bölgeden ayrılma uyarılarına rağmen, Litani Nehri'nin güneyindeki köylerde on binlerce sivil bulunmaktadır. Bazıları kalmayı tercih etse de büyük çoğunluğu yıkılan yollar, benzin eksikliği, yüksek taksi ücretleri, hasta akrabalar veya devam eden İsrail saldırıları nedeniyle de kaçamamışlardır. Kalanların çoğunu hastalar ve yoksullar oluşturmaktadır (HumanRightsWatch, 2006).

2006 Lübnan Savaşı, İsrail'in Hizbullah tarafından kaçırılan iki askeri için 12 Temmuz 2006'dan 14 Ağustos 2006 tarihine kadar özellikle Lübnan'ın güneyini bombalamasına dayanmaktadır. Savaşın nedeni her ne kadar kaçırılan iki asker gibi görünse de arka planda çokça sebep yatmaktadır: ABD'nin 11 Eylül sonrası Orta Doğu'ya yönelik stratejik düzenleme çabası, 1982 yılında İsrail'in Beyrut'u kuşatmasıyla başlayan gergin süreç, Filistin – İsrail çatışmaları, Lübnan'ın istikrarsız siyasi ve toplumsal yapısı, 2005 yılında Suriye ordusunun askerlerini geri çekmesi ve aynı yıl Başbakan Refik Hariri'nin bombalı suikast sonucu öldürülmesi... Her ne kadar İsrail, iki askerinin kaçırılmasını gerekçe olarak gösterse de 24 Haziran 2006 tarihinde Gazze'de İsrail, iki Filistinli vatandaşı kaçırdı (Özkoç, 2006, s. 309-311). Dolayısıyla Hizbullah ile İsrail arasındaki savaş hem coğrafi hem de tarihsel bir anlam taşımaktadır.

Hizbullah'ın iki İsrail askerini esir almasından sonra İsrail generali şu açıklamayı yapar: “Askerler iade edilmezse Lübnan'ın saatini yirmi yıl geriye alırız”. Hakikaten de İsrail, dediğini yapar, 34 gün süren bombalamalar sonucunda Beyrut'un tüm altyapısı çökmüş, havaalanı, köprüler, vb. yaşamsal önemdeki stratejik noktalar yerle bir edilmiştir (AlJazeera, 2006). Bu savaşın dikkat çeken bir başka özelliği İsrail'in orantısız miktarda msket bombalarını kullanmasıdır. Öyle ki bu bombalar, İsrail tarihinde ilk defa bu kadar kullanılmıştır. Ancak bu bombaların kullanım amacına bakıldığında yaşamsal refleksleri yok etmenin yanında savaştan sonra Güney Lübnan'ı tehlikeli, güvensiz bir ortam olarak yansımısını da sağlamaktır (Yeşiltaş ve Balcı, 2010, s. 86). Hizbullah ile İsrail arasındaki savaş ortamı Güney Lübnan olmasına rağmen İsrail, savaşın ertesi günü ülkenin başkenti Beyrut'u bombalamaya başlar. Lübnan'ın tek havaalanı olan Beyrut Havaalanı ile Beyrut'u diğer yerlere bağlayan önemli noktalar bombalanır. İsrail hükümeti, Hizbullah'ın hükümet ortağı olmasından dolayı eylemlerinden tüm ülkenin sorumlu olacağını açıklar (Fattah ve Erlanger, 2006). Bu durum, ülkedeki Hizbullah yanlıları ile karşıtları arasındaki mesafenin artmasına sebep olmuştur. Nitekim bu durum günümüze kadar devam etmektedir.

2006 Savaşı sonunda hem Hizbullah hem İsrail kendi zaferlerini ilan etseler de her iki taraf da sonradan özeleştirilerini yaparken aslında savaşın kazananı olmadıklarını ifade etmişlerdir. Filmin İngilizce adının (*All This Victory*) bu bağlamda bir karşılığı vardır: Lübnan tarihinde yaşanan tüm savaşların kazananı da kaybedeni de belli değildir. Yine filmin açılış sekansındaki mizansen de yönetmenin duruma bakışını ifade etmektedir. Farklı yaş, cinsiyet ve dinlerden oluşan seyirciler, sihirbazın Lübnan

bayrağından güvercini çıkarma gösterisini izlemektedirler. Kutudan çıkan Lübnan bayrağı Lübnan'ın kuruluşunu, bağımsızlığını simgelerken, Lübnan bayrağından barışı simgeleyen beyaz güvercinin çıkması ise ancak bir sihir dolayımıyla mümkün olabileceği yorumunu çıkarmak mümkün gözükmektedir.



Görsel 4.30. *Filmin giriş sahnesinde yer alan sihir mizansen*

4.4.3.2. Mekân

Film çok az sayıda mekân yer almasına karşın toplumsal bellek bağlamında bu mekanlar asgari anlamda kullanılmıştır. Mekânların kullanım bağlanımına göre bakıldığında sivilleri temsil eden karakterlerin sığındıkları ev ve savaşın sonucunda ortaya çıkan harabe görüntüler olarak iki ana kapsamda değerlendirme yapılabilir.



Görsel 4.31. *Evin dışarıdan görünüşü*

İnsanın varlığını hissettiği yer olan mekân, insanı kayıtlar, donatır, zorlar. İnsan eylemlerinin tümü mekânda gerçekleşir ki bu yüzden mekân, insanın tanığıdır. Geçmiş, izleri hatırlatan mekâna insan bu yüzden mekâna aidiyet hisseder (Alver, 2017, s. 270). Mekân kavramı sosyal ilişkilerin, üretim ilişkilerinin ve ideolojilerin yeniden üretildiği alanlar olması sebebiyle sürekli değişim halindedir ve sınıfsal eşitsizlikler kadar içermeye-dışarlama eylemleri sayesinde aynı zamanda hegemonyanın da üretildiği alanlardır (Alpman, 2019, s. 378,377). Mahsur kalan eve bakıldığında bölgede yaşayan insanların alt katta, İsraili askerlerin üst katta yerleştikleri görülmektedir. Geçmiş kısmında anlatıldığı üzere İsrail, emperyalist devletlerin destekleriyle Orta Doğu’da saldırgan bir hegemonya ile varlığını sürdürmeye devam etmektedir. İsrail’in diğer halklara olan bakışını ifade eden sınıfsal konumlanmayı yönetmen, evin üst katı ve alt katı olarak somutlaştırmak istemiştir. Bunu siyasi alan dışında savaşılanların üst kata sivillerin alt kata yerleşmeleri olarak görmek de mümkündür. Zira benzer iktidar ilişkileri aynı denklem için de geçerlidir: Silahlılar ile silahsızlar.



Görsel 4.32. *Evin alt katında mahsur kalan siviller*

Savaşı, daha doğrusu savaşın sonuçlarını anlatan görüntüler, harabeye dönen evlerde, hayalete dönen yerleşim mekânlarında vücut bulmuştur. Marwan, babasını bulmak üzere geldiği Güney Lübnan’da filmin başlarında yıkılmış evlerle ilgilenmez, başkaları onun için önem taşımazken filmin sonunda kurtulduğunda başkalarıyla empati kurar. Burada da mekânın eşitsizlik bağlamına vurgu yer alır. Nitekim Lübnan’ın Güney’i gerek sınıfsal gerek tarihsel gerekse de dinsel kimlik açısından diğer topluluklara göre alt katmanda yer almaktadır. Alpman’a göre ekonomik alandaki eşitsizlikler, diğer pek çok alandaki eşitsizliklere zemin olmaktadır. Böylelikle mekân, farkların, eşitsizliklerin ve ayrımcılığın görünür olduğu ilk yerdir (2019, s. 384). Filmin son sahnesinde eşitsizliğin cisimleştiği bu yerler artık bir bellek mekânına dönüşür. Geldi’ye göre mekânın belleği, mekânı kullananlarca zihinsel alanda toplumsal, bireysel, kültürel, tarihsel, siyasal ve mimari değerlerle birleştiğinde oluşmaktadır. Bu bağlamda mekânlar hem somut hem de soyut olarak değerlendirilebilmektedir (2021, s. 32). Mülkiyeti kendinin olmasa da o yeri sembolik anlamda kodlamak ve böylece de anlamlandırmak, o mekâna kimlik vermektir. “Benim yerim” olarak görülen o yer, yer kimliğini aşarak kimlik mekânına dönüşür. Aidiyet ve mahremiyet alanına dönüşen kimlik yerinden atılma, sürgün, soygun, taşınma gibi olaylar insanın kimliğine yapılan saldırı gibi algılanabilmektedir (Bilgin, 2013, s. 134).



Görsel 4.33. *Savaş sonrasında harabeye dönen mekânlar*

Filmin sonunda Marwan bu eşitsizliklerin cisimleştiği yerde sessizce ve yavaşça dolaşırken harabeye dönmüş evler kendini anlatır. Marwan'ın harabeler arasında düşünceli olarak gezinmesi, bakmaktan öte bir deneyimi ifade eder. Sandro Bernardi'ye atıfla El-Horr, harabelere bakmanın tarihte bir yolculuğa çıkmak olmadığını saf zamanı deneyimlemek anlamına geldiğini aktarır. Çünkü harabeler, geçmişle şimdinin birleştiği uzamlardır. Nitekim Auge'ye atıfla El-Horr, geçmişin var olması için şimdiye gereksinim duyduğunu, eskinin ve yeninin aynı anda ve aynı mekânda var olduğunu söyler. Harabe bu anlamda tarihten kaçan bir zaman olarak doğa ve kültür karışımıdır. Yıkıntılar, boşluğu ve yokluğu olumlar yani yapıya hayat veren kişilerin yokluğunu, yapının asıl işlevinin olmadığını, yapının ait olduğu uygarlıkları hatırlatır (2016, s. 182).

Sonuç olarak mekânların filmde etkin bir öge olarak aidiyet ve karşıtlık bağlamında tasarlandığı görülmektedir. Filmin çoğunun geçtiği sıvasız ev ve onun gibi pek çok evin olduğu yerleşim bölgesi, siviller ile silahlılar, yerliler ile işgalciler, aidiyet ile kaçış karşıtlıkları etrafında bir kimlik kazandırılarak yansıtılmıştır. Tek mekânda travmaları yansıtma zorluğuna rağmen film, mekânı seslerle birlikte destekleyerek anlatısını oluşturabilmiştir.

4.4.3.3. Kimlik

All This Victory filminde karakterler, toplumsal belleğin önemli bir ögesi olan kimliği açığa çıkarmak bakımından önem taşımaktadır. Filmde karakterler özellikle toplumsal bellek ve kaçış alanlarında öne çıkarlar.

Karakterler bakımından bakıldığında Lübnan'ın güney kesimini Necip, Kasım, Muhammed ve Joumana; Beyrut'u ise Marwan ve Rana karakterleri temsil etmektedir. Her iki grubun ortak noktası bulundukları yerden kaçmak olsa da onları farklılaştıran şeyler yani kimlikleri farklıdır. Toplumsal bellek, her bir grup veya alt gruplar için kullanılabilmekte, mekânsal veya dinsel alanlardaki birliktelikleri de kapsayabilmektedir (Karaarslan, 2019, s. 22). Filmde ülkenin başkenti Beyrut, sorunlardan bahsedilmese de somut sebep olarak savaştan dolayı etkilenmiştir. İsrail, yaşanan savaşın sorumlusu olarak Hizbullah'ı göstermek ve bunu derinleştirme adına başta Beyrut olmak üzere tüm ülkenin Hizbullah'a karşı mesafeli tutum almalarını sağlamak amacıyla Beyrut'un pek çok önemli yerlerini bombalamıştır. Bunun sonucu olarak Lübnan'ın tarihsel bir gerçeği olan göç, tekrar gündem olmuştur. Özellikle iç savaştan beri çözilemeyen siyasi ve ekonomik sorunlar sebebiyle insanlar ülkeden göç etmek istemektedirler. Marwan ve Rana, Lübnanlıların en çok göç ettikleri iki ülkeden biri olan Kanada'ya gitmek için hazırlanmışlardır. Marwan ve Rana, iki orta sınıftan gelen insanlar olarak Kanada'ya gitmek için koşulları sağlamaktadırlar.

Ancak Güney Lübnanlılar için durum farklıdır. Ağırlıklı olarak Şii kesiminin yaşadığı bu coğrafyada halk, siyasal olarak birçok Batı ülkesinin terör örgütü olarak kabul ettiği Hizbullah'a yakındırlar ve ekonomik olarak zayıftırlar. Filme bakıldığında bu coğrafyada yaşayan insanlar, ölmek için bombalanan yerden uzağa göç etmek istemektedirler. Öyle ki evi farklı tarihlerde defalarca bombalanan (sürekli savaş halinden dolayı ev sıvasız ve boyasızdır.) Necip, göç etmeyi düşünmeyen bir karakterdir. Necip, bunu siyasal kimlikle birlikte yapılandırır. Hizbullah'tan “Gençler” olarak bahseden Necip, onların kendilerinin yerini bilebildiklerini ve dolayısıyla kendilerine ateş açmayacaklarına ve sonunda kendilerini kurtaracaklarına inanır. Necip'in bu inancı, kimlikle paralel olarak tartışılan toplumsal bellek etrafında şekillenmiştir.

Kimliğin yapılandırmasında önemli bir eylem olan hatırlama - unutma diyalektiği, Necip üzerinden de kendini gösterir. Necip, evi ile ilgili olarak 1982'de, 1993'te ve 1996'da yıkılmadığını ve yıkılmayacağını ifade eder. Toplumsal bellek dolayısıyla

oluşan kimlik, aynı zamanda gelecek tasavvurunu kurmak için de önemli rol oynar. Lübnan'ın güneyi bu anlamda farklı bir belleğe sahiptir. Nitekim Traverso'nun (2019, s. 60) güçlü bellek – zayıf bellek ayrımında Lübnan'ın güneyinin belleği, zayıf belleği karşılamaktadır. Çünkü siyasi, toplumsal ve ekonomik açıdan egemen alanın dışında kalan bu kesimin, kendini duyurması kolay değildir. Belleklerin görünürlüğü veya kuvveti, onu taşıyan grubun görünürlüğü veya kuvveti ölçüsündedir. Susam, konuya başka açıdan açılım kazandırarak işlenmiş suçtan dolayı tüm halkın suçlanmaması gerektiğinin altını çizer. Burada önemli olan suçun meşruluğunun eleştirilmesidir ve böylelikle nefret söyleminin kökleşmesi engellenebilir (Susam, 2015, s. 111). Film üzerinden yorum yapılacak olunursa İsrail'in Hizbullah yüzünden tüm ülkeyi cezalandırması veya tersinden İsrail yönetimince gerçekleştirilen bu savaştan dolayı tüm İsrailiilerin veya Yahudilerin suçlanması yerine savaşın kendisini tartışmak, eleştirmek halklar arasındaki düşmanlığı engelleyebilir. Orta Doğu coğrafyasında sözü edilen bu yaklaşım naif ve hayali olarak görülse de bölge halklarının başka çıkar yolunun da olmadığı aşıkardır.

2006 yılındaki İsrail saldırısı başta Lübnan'ın güneyini yerle bir etse de tüm ülke bundan etkilenmiş, aynı zamanda İsrail tehdidinin Demokles'in kılıcı gibi sürekli olarak orada olduğunu da Lübnan halklarının zihnine yerleştirmiştir. 2006 savaşından sonra Lübnan'da yaşanan en büyük olay 4 Ağustos 2020'de Beyrut Limanı'nda yaşanan patlamadır. Patlamanın sorumlusu olarak akıllara İsrail gelse de patlamanın failleri henüz bulunmamış ve siyasal açıdan Hizbullah, birtakım kesimlerce sorumlu olarak adres gösterilmektedir. Patlamanın araştırılmasına yönelik adli süreç ülkenin siyasal ve toplumsal karmaşıklığından dolayı sağlıklı ilerleyememiştir. 2020 yılındaki Beyrut Limanı patlaması Lübnan'ın toplumsal belleğinde yeni yer eden bir olay halini almıştır. Yakın zamanda oluştuğu ve ülkenin bulunduğu ekonomik - siyasal karışıklıklar içinde gerçekleştiği için de toplumsal bellek anlamında yansıması henüz gerçekleşmemiştir. Bu olaya dair anlatılar henüz kısa filmlerde yansımaya başlamıştır. Söz konusu olay, Beyrut'ta gerçekleştiği ve pek çok kesimi etkilediği için toplumsal bellekte yerini alması kuvvetlidir. Bilgin'e göre toplumsal kimliğin kazandırılmasında çok önemli bir rolü olan toplumsal bellek, grup kimliğiyle olduğu kadar mekân kimliğiyle birlikte bu süreci gerçekleştirmektedir (2013, s. 8). Patlama yeri ve bundan dolayı etkilenmelerin (ölümler, yaralanmalar, yıkılan ve hasar gören binalar) olduğu yer olması itibariyle toplumsal bellekle ilişkisi mekân kimliği üzerinden gerçekleşmesi muhtemeldir.

Toplumsal kimliğin kazandırılmasında toplumsal bellekten faydalanma genellikle anlatı yoluyla gerçekleşir. Belleğin diri olması için anlatıların sürekli olarak anlatılması ve aktarılması gerekmektedir (Alver, 2017, s. 272). Kimliğin kazandırılması bağlamında anlatı, filmde kendini özellikle Kasım'ın ifadelerinde karşılık bulur. Kasım, “50 asker vardı ve her yer kana boyandı. Gökten bir kılıç indi ve bütün başlarını kesti. Çok büyük bir kılıçtı, gökten indi” sözlerinin ardından Muhammed “Bu İmam Ali'nin kılıcı! Allah her şeye kadirdir. Çok şükür” sözleriyle araya girer. Kasım devam ederek “Onları beyaz ata binerken gördüler, bir dağdan diğer dağa koşuyorlardı” der ve yine Muhammed araya girerek şu sözleri söyler: “Allah her şeye kadirdir. Bu melekler bizi kurtarmaya geliyorlar.”. Başaran İnce'nin altını çizdiği üzere kimlik inşası, geçmişten geleceğe uzanan tutarlı kurguya sahip bir anlatıdır. Bir anlatı olduğu için de seçme, eleme, ekleme gibi eylemleri barındırır. Bunu bütün kimliklere uyarlamak mümkündür (2010, s. 25). Sözü geçen ifadeler dinsel referansla oluşturulmuş metinlerin siyasal alanla birleştirildiğini göstermektedir. Bu durum da kimliklerin tek ve katı olmadığının, sürekli bir inşa halinde olduğunun kanıtıdır. İnsanın, parçası olduğu grupla ilişkisi, aynı zamanda kimliğini ve aidiyetini de belirlemektedir. Anlatılar aracılığıyla birey, böylelikle kimliğini kazanır, güçlendirir ve parçası olduğu topluma aidiyet hissederek.

Film, karakterler aracılığıyla toplumsal bellek ve toplumsal kimliğe dair veriler sunarken aynı zamanda başka bir gerçeği aralar. Zira film, mağdurların perspektifinden anlatılır ve seyirci daha çok özdeşleşme aracılığıyla bu karakterlerin kimliğine yakınlık duyar. Ancak filmde düşman ya da güçlü olarak temsil edilen ötekiler gösterilmez. Bu ötekilik, kimlik için önemlidir zira kimlik, ötekilerden farklılık anlamına gelir. Yani filmde kimlikler sadece görünenlerle değil görünmeyenler aracılığıyla da anlam kazanmaktadır.

4.4.3.4. Travma

Tekinsiz, çatışmalı, dayanılmaz bir tablo sonucunda karakterler -Beyrut'ta yaşayanlar yurt dışına, güneyde yaşayanlar güney dışına, evde mahsur kalanlar ev dışına doğru- kaçma halindedirler. Kurtulma amacıyla kaçmaya çalışsalar da kolay kolay kaçamazlar. Marwan ve eşi Rana, Kanada'ya gitmek için başvurdukları vizeyi sonunda alsalar da Marwan'ın babasını aramak üzere güneye gitmesi yüzünden ve ülkenin o zamanda bulunduğu kaotik durumun da etkisiyle iletişim sorunlarından dolayı pasaportu

almak zorlaşır. Rana bir şekilde vizeli pasaportu alsa da bu sefer Marwan'dan haber gelmediği için ve Beyrut havalimanı bombalandığı için hiçbir yere gidemezler.

Savaşın en şiddetli olarak yaşandığı hayalet şehre dönüşen Güney'de Marwan, ilk başta babasını alıp kaçmayı düşünse de babasını bulamadığından kaçamaz. Daha sonra eve sığınan diğer karakterlerle birlikte kimse, bölgeye atılan bombalardan ve daha sonra üst kata yerleşen İsraili askerlerden dolayı kaçamazlar. Joumana'nın kız kardeşi bombaların altında kaldıktan sonra Beyrut'a götürülmüştür. Joumana kız kardeşini çok merak ettiği için de Beyrut'a gitmek istemektedir. Kasım her ne kadar orada doğup büyüse de hatta gençliğinde direnişte yer aldığını söylese de solunum rahatsızlığı sebebiyle kaçmak ister. Kasım, Marwan'a gençlik zamanlarında Marwan'ın babasıyla birlikte geçirdiği mücadele yıllarını anlatırken, Marwan ona neden oralardan kaçmadıklarını sorar. Kasım kısaca kaçmadıklarını söyler. Evde bulunanlardan kaçma eğiliminde olmayan daha doğrusu evine bir şey olmayacağı umudunu taşıyan Necip, bulunduğu yere kök salsa da kaçana engel olmak istemez. Hatta ineği Sabiha'ya kaçması için bağarmaya çalışır. Savaştan kaçmak da kaç-a-mamak da bedeli ağırdır. Filmin sonlarına doğru kaçmaya çalışan Kasım ile kaçamayan Sabiha vurularak öldürülürler. Savaştan kaçmayı başaranlar ile bir şekilde sağ kalanlar travmadan kaçamayacaklardır.

Anlatısı şimdiki zaman içerisinde inşa edilen film, savaşın özellikle siviller açısından nasıl deneyimlendiğini yansıtmaktadır. Savaşta çıkmaz bir duruma düşen siviller, bir evde mahsur kalma üzerinden anlatılmıştır. Filmin çoğunluğunu ev mekânı kaplamasına rağmen sivilleri temsil eden karakterlerin yaşadıkları, ses ve aydınlatma öğeleri ile etkili bir şekilde yansıtılmıştır. Yönetmen, anlatısını savaşın o zamanlar içindeki seyri üzerinden inşa etmiş ancak karakterlerin derinliğini ve mekân belleğini göz ardı etmiştir. Savaşın kendileri gösterilmese de atılan bombalar ve evin bombalara sürekli maruz kalması gibi şoke edici sesler ve görüntülerle filmin anlatı yapısı yükselen eğri olarak inşa edilmiştir. Filmde sesler, ifadeler ve görüntüler yoluyla savaşın şoke edici olarak yansıtılması bizi sinemada travmatik temsil stratejilerinden biri olan şok stratejisine götürür. Kaplan ve Wang'ın tedavi, tanıklık, röntgencilik ve şok olarak sıraladığı sinemada travmatik temsillerden şok stratejisi, olumsuz neticelere gebe gerçek veya kurmaca görüntüler üzerinden izleyiciyi şoke etmeye dayanır. Seyirciyi birdenbire şiddet içeren görüntülere maruz bırakmanın sonucunda iki farklı durumla karşılaşmak olasıdır. Seyirci ya yaşadığı ikinci travma yüzünden olayları araştırmaya niyetlenebilir ya da daha fazla dayanamayıp anlatıyı yarıda bırakabilir (2004, s. 9-10). Savaşın siviller

üzerinde yarattığı etkiyi seyirciye aktarabilmek amacıyla yönetmen, kapalı ve dar mekânda özellikle sesleri kullanarak şok stratejisini uygulamıştır. Kaplan ve Wang'ın belirttiği üzere bu yaklaşım seyirciyi ya araştırmaya ya da uzaklaştırmaya sebebiyet verebilmektedir.

Bilgin, bireysel yaşantılarımızın dışında ama belleğimizde başkalarının ölümü olarak yer edinen ölümün, insanlık tarihi boyunca toplumsal imgelememizde merkezi bir konumda yer aldığını söylemektedir (2013, s. 9). Travma bağlamında değerlendirildiğinde filmde ölümün de şoke edici olarak yansıtıldığı görülmektedir. Tavandaki boşluktan öldürülen İsraili askerin görüntüsü, Kasım'ın her şeyi göze alıp, astım krizinin de doruğa çıkmasıyla dışarıya çıktıktan sonra kendisine ateş edilip öldürülmesi ve Sabiha adlı ineğin ezan sesleri altında kanlar içindeki görüntüsü gibi imgelerle ölüm, estetize edilerek seyirciye sunulur.

Savaşa maruz kalanları ifade eden siviller, mekâna hapsolma, her an öldürülme korkusu, filmde anlatıldığı üzere düşman tarafından fark edilmeme kaygısı ve korkusu ile dışarıda ise bombalanmış evlere tanık olurken hissettiği acılarla travmatize olurlar. Hunt, savaş deneyimlerinin kişinin benlik ve kimlik duygusunu temelden değiştirebildiğini ifade eder. Ona göre savaş, insanı dünyaya karşı güvensiz, tekinsiz bir yer olarak görmeye sebep olur. Savaş travmasında askerlerin kendi eylemleri ile ilgili olarak sınırlı da olsa kontrolü varken sivillerin durum üzerinde bir kontrolü bulunmamaktadır. Çoğunluğunu kadın, yaşlı ve çocukların oluşturduğu siviller, savaş travmasını askerlere göre farklı yaşarlar. Yirminci yüzyılda savaşlarda sivillerin can kaybı oranı artarak devam etmiştir. Can kayıplarının yanında kıtlık ve hastalıktan dolayı da sivillerin savaşlardan büyük oranda etkilendiklerini söylemek mümkündür (2010, s. 11-12).

Dima El-Horr, Lübnan'da iç savaşın yıkıcı sonuçlarının ardından 2006'da yine benzer durumu yaşamayan insanlar ve sanat üzerindeki etkisini inceler ve bazı sorular sorar: Lübnan'da 33 gün boyunca İsrail tarafından bütün köprülerin, altyapıların, elektrik santrallerinin, yolların vb. bütün stratejik yerlerin bombalandığı, yüzlerce insanın öldüğü, yüzlercesinin yaralandığı bu süreçte insan nasıl mizah yapabilir? Felaketin içindeyken, bu sefer başka bir devlet tarafından ülke yerle bir edilirken gerçekte aramıza mesafe koyup başka nasıl bir şeyler yazılabilir? El-Horr, Rabih Mrou'dan da alıntılarla "Vatandaşın ve bireyin hiçbir rol oynamadığı bir ülkede biz nasıl bir rol oynayabiliriz?" sorusunu sorar ve mizahın gerçeği perdeleyen bir öge değil bu topraklar için gerilimleri hafifleten, hayal kırıklıklarını gideren bir savunma mekânizması olduğunu belirtir. 2006

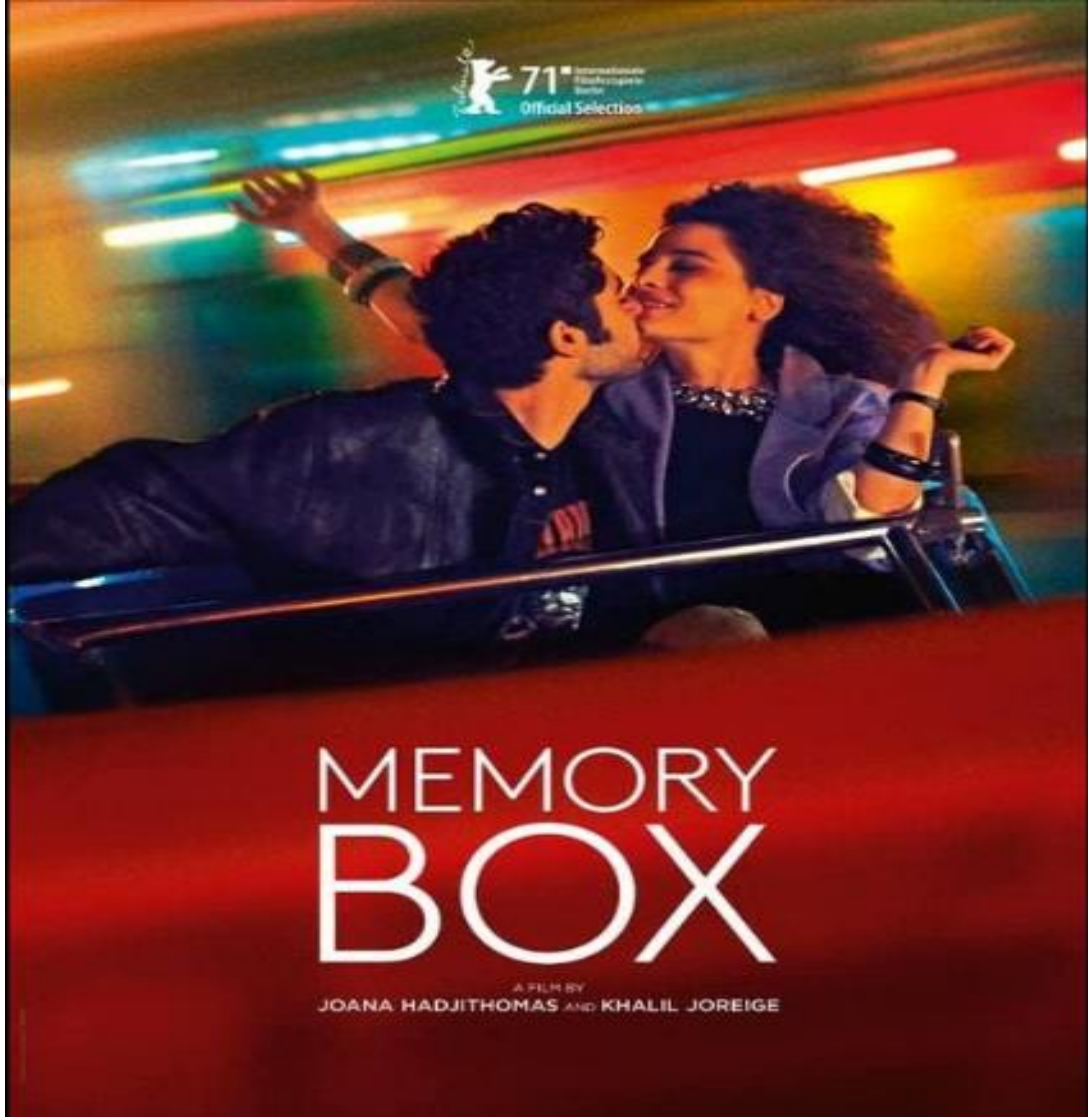
yılındaki savaş sırasında ve sonraki dönemde Lübnan sanatının önceki deneyimlerinin etkisiyle ve inatla savaşın yaralarını iyileştirmek üzere harekete geçtiğini aktarır (El-Horr, 2016, s. 12).

El-Horr'un 2006 yılındaki İsrail bombalamasının ardından yıkıntının etkileri ve Lübnanlıların ayağa kalkma sancıları arasındaki süreç Lübnan sinemasının en verimli dönemini beraberinde getirmiştir. Lübnan sineması çeşitli türlerde ve denemelerde önceki dönemlerde üretilen film oranlarının üstünde bir seyir izlemiştir. Bu süreçte travmatik geçmiş, filmlerde kendisini hissettirse de rahat nefes alabilmenin özlemiyle kimi zaman arka sıralara gerilemiştir. 2006 yılındaki İsrail saldırısı elbette ki 15 yıl süren iç savaş kadar etkili olmasa da Lübnan sinemasındaki yansımasının az olduğu görülebilmektedir. Ghossein'in bu filmi, özellikle Güney bölgesi başta olmak üzere başkent Beyrut'un durmaksızın bir ay boyunca bombalanmasını konu edinen birkaç filminden biridir. Philippe Aractingi'nin 2007 yapımı *Under the Bombs* filmi ile Joana Hadjithomas ve Khalil Joreige'nin 2008 yapımı filmleri *I Want to See*, aynı konuyu ele alan öncül filmlerdir. Lübnan sinemasının rönesans dönemi olarak adlandırılan bu dönemin erken zamanlarında çekilen söz konusu filmlerden yaklaşık on yıl sonra Ahmad Ghossein tarafından çekilen film, bu iki film gibi savaşı doğrudan deneyimlemeyi konu edinmektedir.

Travmanın, güvenli bir ortam içerisinde anlatılarak hafifleyebilmesi, Lübnan sinemasında görülebilmektedir. Söz konusu durum, Lübnan sinemasının, iç savaşın bitiminin ardından 2000'li yılların başına kadar devam eden "savaş" travmasını anlatan dönemine benzetilebilir. Lübnan sinemasında iç savaşın günümüze etkisi yani bellek bağlamında ele alınışı 2000 sonrasına tarihlenebilmektedir. Yani savaşın travmatik etkisi öncelikli olarak anlatılamadan geçmişle hesaplaşma mümkün değildir. 2006 yılındaki savaş, iç savaşın etkilerinin devam etmesi ve toplumun da parçalı olması sebebiyle yeterince anlatılamamıştır. Yeterince ifade edilmediği için de söz konusu travmatik geçmiş, şimdiki zaman anlatımından da görüleceği üzere geçmişle hesaplaşma aşamasına geçememiştir. Diğer görsel – işitsel araçlar gibi sinema aracılığıyla travmayı anlatmak ve böylelikle toplumsal bellekte yer eden olaylarla hesaplaşmak önem taşımaktadır. Travmalarla dolu tarihe sahip Lübnan'da travmalar, daha yeterince anlatılıp tartışılmadan başka travmalarla baş başa kalınmıştır. 2019 yılı sonrasındaki ülkenin yok oluş noktasına sürüklenişine sebep olan olaylar, ülkenin geçmişle hesaplaşma aşamasına gelmesine engel olmaktadır. Bu yüzden de sinema, anlamak ve anlatmak için elzemdir.

4.5. *Memory Box* (Joana Hadjithomas / Khalil Joreige - 2021)

4.4.1. Filmin künyesi



Görsel 4.34. *Memory Box* filminin afişi (<http-24>)

Senaryo: Fadette Drouard, Gaëlle Macé, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige

Yönetmen: Joana Hadjithomas – Khalil Joreige

Yapımcı: Luc Déry, Christina Eid, Jasmiyrh Lemoine, Barbara Letellier, Kim McCraw, Georges Schoucair, Carole Scotta

Görüntü Yönetmeni: Josée Deshaies

Kurgu: Tina Baz

Müzik: Charbel Haber, Radwan Moumneh

4.5.2. Filmin konusu

Kanada'nın Montreal şehrinde kar fırtınasının olduğu bir zamanda Maya, kızı Alex ve annesi Teta ile Noel'i kutlamak için bir araya gelirler. Gündüz Maya'nın evde olmadığı bir zamanda kargocu bir paket getirir. Teta, gelen paketin Maya'nın eski arkadaşından geldiğini bildiği için teslim almak istemez ama Alex, kargoyu geri çevirmez ve kendisi teslim alır. Gelen kutuda Maya'nın gençken yakın arkadaşı Liza'ya yazdığı günlükler yer almaktadır. Teta, travmatik geçmişi temsil eden bu hatıra kutusunun Maya'yı üzeceğini düşündüğü için kutuyu Alex ile birlikte evin bodrumunda saklarlar. Ancak akşam Maya'nın geldiği bir zamanda bodrumdan bir ses gelmesi üzerine Maya bodruma gider ve orada ortaya saçılan günlüklerle karşılaşır. Maya artık geçmişle hesaplaşmak zorunda kalmıştır ve günlükleri gizlice okuyan Alex de günlükleri okuyarak geçmişe ve geçmişle hesaplaşmaya tanıklık eder. Anne-kız arasındaki iletişimsizlik geçmişle yüzleşme sürecinde sıkı bağa döner. Geçmişin çoklu duyuya sahip araçlarla işlendiği film, travmatik geçmişin kurbanı Maya ve artık tanık konumundaki kızı Alex'in birlikte Beyrut'a giderek o dönemin tanıklarıyla bir araya gelinmesiyle sonlanır.

4.5.3. Filmin toplumsal bellek bağlamında çözümlemesi

4.5.3.1. Geçmiş

Memory Box, Lübnan iç savaşı sürecine dayanmaktadır. Kurşun izlerinin hala duvarlarda durduğu ve art arda eklenen toplumsal travmaları deneyimleyen Lübnanlıların geçmişleriyle yüzleşmelerine dair bir fikir sunan *Memory Box*, savaş köklü bellek mefhumunun kuramsal tartışmalarını içerir ve bugüne dair üstü kapalı önerilerde bulunur. *Memory Box* filminin anlatı merkezinde geçmişi barındıran bir kutunun bir anda gelmesi ve bu kutunun günümüz ilişkilerini sarsması yer alır. Hatıra kutusu, travmatik geçmiş temsil eder ve yok sayıldığında veya onunla doğru hesaplaşılmadığında *Pandora'nın Kutusuna* dönüşebilir. Bellek önemlidir çünkü Halbwachs'ın söylediği üzere geçmiş hatırlayamasaydık zamanı tanımlayamazdık, geçirdiğimiz süreci adlandırıp kavrayamazdık (2007, s. 75). Yani dolayısıyla belleğin ürettiği anılar sayesinde benlik oluşabilmektedir (Boyer ve Wertsch, 2015, s. 11).

Taif Antlaşması ile Lübnan'da iç savaş sona ermiş, savaşta yer alan örgüt liderlerinin bazıları "silahı bırakıp kravatını takmış"²², yasal siyaset yapmaya

²²Lübnan'da araştırma sürecinde görüşülen pek çok kişi bu ifadeyi kullanmıştır.

başlamışlardır. Ancak onların da dahil olduğu savaş suçları, ülkenin istikrarsız yapısı nedeniyle araştırılamamış, konuşulamamıştır. Hunt’a göre savaştan sonra hegemonik güçler, toplumu yeniden bir araya getirebilmek amacıyla bellek manipülasyonuna başvurabilmektedirler (2010, s. 110). Ülkenin hegemonik güçlerince üzeri örtülen iç savaş, ancak aydınlar ve sanatçılar eliyle tartışılmalıdır. Nitekim filmin yönetmenlerinden Hadjithomas, Lübnan’da insanların ortak bir tarihi paylaşmadıklarını ve savaştan sonra bir toplum olarak yeniden bağ kurmadıklarını bu yüzden filmler gibi sanat araçları üzerinden bu konuya dair sorgulamaya çalıştıklarını belirtir (AFP, 2021).

Filmde iç savaş, genç Maya’nın günlüklerinin geçtiği sahnede şöyle ifade edilmektedir: “Her şey berbat halde. Kiminle ya da neden savaştığımızı bilmiyoruz. Tüm inançlar ve ideolojiler yok oldu. Yozlaşmış zavallı liderlerimizin umurunda olan tek şey güç. İyiyle kötü arasındaki sınırı belirlemek zor. Hepimiz kayıbiz, ideallerin özlemi içerisinde, bütün hayatı boyunca onlara inandıktan sonra, babamın değişimiyle “illüzyonların”. Bazı arkadaşlarımız ölüyor, kayboluyor. Diğerleriye gidiyor. ...”. Yazbek’e göre hafıza kaybı, Lübnanlı sanatçıların çalışmalarında yinelenen temalardan biridir. Bu ısrar, savaşın sonunda Lübnan hükümeti ve parlamentosu tarafından dayatılan ve savaşa katılan herkesin yargılama ve mahkumiyetten muaf tutulmasını sağlayan genel af yasası ilkesine karşı çıkma arzusundan kaynaklanmaktadır. Başkent Beyrut’un merkez olduğu iç savaş, tanımlanabilir olmaktan uzaktır (mezhepler arası, Suriye ordusuna karşı, İsrail ordusuna karşı, bilinmeyen düşmana karşı savaşlar...). Düşmanın geçici, değişken olduğu bu savaşın anlaşılması zor olmuş ve olmaya devam etmektedir. Savaşı tetikleyen nedenler savaş bittikten sonra da devam etmiştir. Tüm bu nedenler Beyrut’u kirli ve çözümsüz bırakmıştır. Bu yüzden pek çok Lübnanlı, daha sıcak bir yere gitme umuduyla orada yaşamaktadır. Diğerleri ise, tam da tarih ve mezhepsel yapılanma konusunda fikir birliği olmaması nedeniyle, belirli bir kimlik üzerinde uzlaşmadan hayal ettikleri şehri bulmayı ummaktadır (2012, s. 14-16).

Film, kar fırtınasının olduğu olağanüstü zamanları yaşayan Kanada’nın Montreal kentinde annee (Teta), anne (Maya) ve kız torun (Alex) arasında geçer. Filmin kar fırtınası gibi bir süreçle başlamasının bir sebebi vardır. Bunu sürgüne geline yerin soğuk olduğunu vermesinin yanı sıra hatıra kutusu ile gelişecek geçmişe dair belleğin çalışma şeklini de göstermektedir. Zira Göle’ye göre anıları hatırlarken, hatırladığımız zamanki koşullar da etkili olabilmektedir. Örneğin üzgün olunan zamanlarda akla can sıkıcı anılar gelebilmektedir. Bunun tersi de geçerlidir ve her iki durumda anılar şimdiki zamanla

birleşerek günyüzüne çıkar. Bu da anıların, ilk hallerinden çıktıklarını yani kurgusal olduğunu gösterir (2007, s. 25).



Görsel 4.35. *Tipinin ardından yolu açmaktan yorgun düşen Maya*

Genç Maya'nın günlüklerinden birinde "İtalya-Brezilya maçı vardı ve elektrikler yine her zamanki gibi kesikti" sözleri yer alır. Bu ifade, en temel gereksinimlerden biri olan elektriğin o dönemden beri çözülemediğini göstermektedir. Bu sorun savaş zamanlarında olağan olabilir ama günümüzde de aynı sorun kangrenleşerek devam etmektedir.²³

Fransa'dan geldiği zamanların birinde Liza'yı Maya, babasıyla birlikte gördükten sonra aralarındaki yazışma biter: "O yüzden gittiğinde yazmayı bıraktık. Yok, ben ona yazmayı bıraktım. O andan sonra bilmiyorum, hatırlayamıyorum. Olanları pek hatırlamıyorum. Bazen sanki olayları tekrar yazıyormuşum gibi geliyor. Ne doğru ne yanlış bilmiyorum: Olaylar nasıl başladı, nasıl bitirdim? Bazen sanki rüya görmüşüm gibi..." Maya'nın savaş ortamında en yakın arkadaşı Liza'ya kendini ifade etmeye çalıştığı çoklu duyuya hitap eden günlükler, tanığın artık fail durumuna geçmesi sebebiyle artık yazılmaz.

²³Saha araştırmasının gerçekleştiği 2022 yaz döneminde tarihinin en sancılı ekonomik çöküşünü yaşayan Lübnan'da devlet, vatandaşlarına günde 2 saat civarında elektrik sağlamaktadır. İnsanlar evlerinde ve işyerlerinde kiraladıkları veya satın aldıkları jeneratörler aracılığıyla ihtiyacını karşılamaya çalışmaktadırlar. Bu durum su için de geçerlidir ve su kesintilerinin sıklıkla yaşanması sebebiyle insanlar tankerler aracılığıyla suyu satın alarak yaşamlarını idame ettirmektedirler. Bu yüzden Beyrut'ta özellikle gündüzleri sokaklarda gürültü, geceleri karanlık ve sessizlik hakimdir.

Alex, annesine geçmişiyile ilgili olarak kendisine sürekli yalan söylediğini söyler. Maya, geçmişini unutarak ve kurgulayarak yaşamına devam etmeye çalışmıştır ta ki hatıralar gün yüzüne çıkana kadar. Bu durum da belleğin yeniden inşa edilebilir yönüyle ilgilidir. Olaylar, şimdiki zaman içerisinde çağırılma amacı ve oranına göre yeniden inşa edilirler. Bu bakımdan anılar nesnel olamazlar ve yeniden kurulurlar.

Memory Box'un öyküsü filmin girişinde belirtildiği üzere yönetmenlerden Joana Hadjithomas'ın 1982-1988 yılları arasındaki kişisel yazışmalardan esinlenerek yola çıkılmış ve Khalil Joreige'nin o dönemde çektiği pek çok fotoğraf kullanılmıştır. Ayrıca filmin üretim aşamasında yönetmenler, 4 Ağustos 2020'de gerçekleşen, 200'den fazla kişinin ölümüne, binlerce kişinin yaralanmasına ve başkentin büyük bir bölümünün tahrip olmasına neden olan yüzlerce ton amonyum nitrat gübresinin patlaması sırasında Beyrut'ta film üzerinde çalışmaktadırlar. Pek çok film yapım stüdyosunun limana yakın olmaları sebebiyle bu yapılar çok hasar görmüştür. Nitekim Joana Hadjithomas, patlamanın olduğu sırada yakınlarda bir kafede olduğunu, çok travmatik olan bu süreçten iyileşmenin zaman aldığını aktarır (AFP, 2021). *Memory Box*, anlatısını geçmiş üzerine kurmasının yanı sıra ona karşı nasıl yaklaşılacağını da gösteren bir filmidir ve toplumsal belleğin diri olduğu Lübnan'da ve Lübnan sinemasında önemli bir yer edinmeye başlamıştır.

4.5.3.2. Mekân

Yaşamımızın gündelik parçasını oluşturan mekân hem kişisel hem de toplumsal belleğimizin kurgulanmasında yer işlevi görerek bağlam oluşturur. Bu işlev gerçekleşirken aynı zamanda mekânın da kendi belleği oluşmaktadır (Özaloğlu, 2017, s. 13). İnsanların hatırlama eylemi zaman ve mekân dolayısıyla gerçekleşmektedir. Hakikaten de bireysel ve toplumsal bellekte yer eden bir anı canlandırılırken zaman ve mekân bağlamında hatırlanmaya çalışılır. Zamandan ve mekândan bağımsız bir anı çok noksandır ve unutulmaya mahkûmdur (Karaarslan, 2019, s. 106-107). *Memory Box*'ta toplumsal bellek bağlamında mekânlar eşyalar, bodrum kat ve Montreal - Beyrut olarak sınıflandırılabilir.

Kar fırtınasının olduğu kasvetli bir zamanda kargocunun getirdiği ağır kutunun içini tahmin eden Teta, kutuyu kabul etmek istemez. Bunun üzerine kutuyu Alex teslim alır. Teta, kutuyu taşıırken Alex'e "geçmiş, anneni delirtiyor" der. Tıpkı bilinçaltımız gibi travmatik geçmişini temsil eden hatıra kutusu evin bodrumuna hapsedilir ancak akşam

Maya eve geldiğinde bodrumdan ses gelir. Kutunun birdenbire gelişi ve geçmişe tanıklık eden Teta tarafından kabul edilmek istenmemesi travmatik geçmişin unutulmak istenmesi ve hesaplaşılmamış geçmişin er ya da geç bugüne kendini directmesi olarak okunabilir.



Görsel 4.36. *Hatıra kutusu*

Eşyalar, arkalarındaki insan öyküleriyle belleğin cisimleştiği bellek mekânlarıdır. Bu eşyalar, belleğin nesilden nesile aktarımında önemli rol oynar. Eşyaların bellek açısından nasıl bir işlev taşıdığı özellikle taşınma sürecinde rahatlıkla görülebilmektedir. Taşınma ile yeni bir düzen kurarken, eşyalar tekrar gözden geçirilir, bellek açısından önem taşıyanlar kalır, diğerleri atılır. Eşyaların değer önceliği belirlenir. Eşyalar aracılığıyla oluşturulan yeni düzen ile tazelenme yaşanır ve yeni yer artık aidiyet hissedilen kendi yerimize dönüşür. Eşyalar kimliğin güçlenmesi anlamında kurucu bir rol oynarlar ve insanların dünyayla olan bağını sağlayan doğal uzantılardır (Bilgin, 2013, s. 101-102). *Memory Box*'un içinden çıkan eşyalar bu anlamda Maya'nın unutarak kaçmak istediği geçmişe sağlıklı bir dönüş yaşamayı sağlar. Eşyaların nesilsel aktarımı da Alex'in eşyalarla olan bağından görülmektedir. Bu eşyalar üzerinden Alex, annesini daha iyi tanıyabilmekte ve hatta o zamanlarda dinlenen bir şarkı olan *The Way and Another* şarkısını dinleyip sahiplenecek kadar kimlik kazandırma etkisine sahiptir. Nitekim filmin yönetmenleri filme dair olarak sadece travmatik geçmişi değil aynı zamanda o dönemin hayallerini, tutkularını ve aşklarını da yansıtmak istediklerini söylemişlerdir (AFP, 2021).

Filmde mekân anlamında dikkat çeken bir başka nokta Montreal – Beyrut karşıtlığıdır. Filmin girişindeki kar fırtınası haberleri, hayatın durması, Maya'nın arabasının kardan dolayı hareket edememesi gibi doğal şartlar geçmişe dönüş için uygun

bir zaman ve mekân olarak sunulmaktadır. Ayrıca Weissberg’e göre zaman dilimleri ton ve doku aracılığıyla tanımlanmaktadır. Montreal sahnelerinin mat nitelikleri Lübnan bölümlerinde daha zengin tonlarla tezat oluşturmakta ve Super-8 ile 16mm’yi karıştırarak dönem fetişizminden kaçınan somut bir geçmiş hissi uyandırmaktadır (2021). Çetken’in ifadesiyle kişiler bir yandan kentin belleğini kurarken aynı şekilde kentler de kişilerin belleğini kurmaktadır. Kentler, insanların yeni ve eski hatıraların birleştiği canlı bir organizma olarak kişiye zamansal yolculuğunda eşlik eder ve böylelikle kente bakıldığında aynı zamanda kişinin de belleğine bakmak demektir (Çetken, 2017, s. 92-93). Filmde, Maya’nın kentle kurduğu ilişkiye bakıldığında kendi kimliğiyle ve belleğiyle paralel olduğu görülebilmektedir. Ancak elbette ki Maya’nın kent üzerinden geçmişle hesaplaşması genellenen bir durum değildir. El-Horr, iç savaş sonrası Beyrut için Doğu – Batı sınırının ortadan kalkmasıyla insanların bir uçtan diğer uca gidebildiğini ancak geçmişle yüzleşme anlamında aynı yolculuğu yapamadıklarını söyler. Ona göre sorunlar çözülmeden gizlendiği ve silindiği için böylelikle gizli bir tehlikenin varlığı mevcuttur. Beyrut artık kaybolanların ve ölümlerin ruhlarının hareket ettiği bir yer haline gelmiştir (El-Horr, 2016, s. 164).

İç savaştan sonra fiziksel olarak iyileşen, gelişen ülkenin, bireylerinin ruhsal yapılarının aynı şekilde iyileştiği görülmemektedir. İç savaşta paramparça olan ülkede çoğu bina insanların yanlarında taşıdıkları yaralara benzer şekilde mermi izleriyle insanlara geçmişini hatırlatmaya devam etmektedir. Mekânın belleği anlamında Beyrut, geçmişin büyük travmalarının ağırlığını taşımaktan yorgun düşen bir kenttir. Mezhep kimliğine göre şekillenen yerleşimler ve hesaplaşılmamış geçmişin etkileriyle ülke, art arda eklenen travmalarla hala “savaş açık hava müzesi” niteliğindedir. Her ne kadar yaşam alanı olsa da geçmişin hapsedildiği yerler anlamında “müze”dir çünkü içindeyken değiştirme olanağı pek yoktur ve dışarıya sürekli olarak göç vermektedir. Mekân anlamında Beyrut özelinde Lübnan, son yıllardaki gelişmelerle birlikte Orta Doğu’nun Orta Doğu’su olmaya devam etmektedir. *Memory Box* bu anlamda Beyrut’u mekân belleği anlamında nostaljiye hapsedmeden hem geçmiş hem şimdiki zaman arasında yansıtmaya çalışmaktadır.



Görsel 4.37. *Beyrut'ta mermi izlerinin yer aldığı bina*

4.5.3.3. Kimlik

Filmdeki karakterlere bakıldığında özellikle Maya ve Alex'in hem anne – kız hem de geçmiş - bugün çatışması üzerinden öne çıktıkları görülmektedir. Yakından bakıldığında Maya, geçmişte yaşadığı bireysel ve toplumsal travmalardan dolayı içe kapanık sürgün psikolojisine sahiptir. Nitekim annesinin arşivini gördükten sonra Alex, arkadaşlarına “onun hakkında hiçbir şey bilmiyorum, hayal görüyorum gibi” mesajını atar. Alex, hatıra kutusunu karıştıran annesi Maya'ya bu defterlerin ne olduğunu sorar, Maya başta cevaplamak istemese de Alex ısrarcı olunca defterlerin Lübnan iç savaş zamanından kalma olduklarını anlatır. Alex'in metinleri görme talebini reddeden Maya, kendisinin neden bu kadar üzgün olduğunu sorusuna cevap vermez. Bunun üzerine Alex “seninle bir şey paylaşamıyoruz” der. Sevgilisi olduğunu da ailesinden saklayan Maya hem kendisiyle hem ailesiyle olan iletişiminin zayıf olduğu sonucu çıkmaktadır.

Aksanlı sinemada anne – kız ilişkisini ele alan filmlerin yapısına dikkat çeken Naficy (2001, s. 127-128), kız çocuklarının kimlik arayışı sürecinde anneleriyle karşı karşıya kaldıklarını anlatır. Anneler ve kızları farklı kuşak, kültür, sınıf, dil ve hayal

dünyalarını işgal ettikleri için çatışma ortaya çıkar. Anneler geçmişle ve uzaktaki anavatanlarıyla meşgul olma eğilimindeyken, kızları burada ve şimdi ile ilgilenmeye daha yatkındır. Susam, hatırlama kültürü ile birlikte kimliklerimizin yenilenip şekillendiğini belirtir. Dahil olunan grubun dinamiklerine bağlı olarak şu anın gereksinimleriyle geçmişten yapılan seçimlerle kimliğimiz biçimlenir. Toplumsal kimlikler, ritüeller, metinler, danslarla törensellik kazanırlar ve bu yüzden gününbirlik olmanın ötesine geçerler. Tanımak ve tanımlamak amacıyla kimlikler, bellekten faydalanabilmekte ve şimdiki zamanı etkileyebilmektedirler (2015, s. 26-27). Filmde Alex'in yaşına bakıldığında kimlik tanımlama yaşları içinde olduğu görülmektedir. Alex, bu süreçte dijital iletişim araçları sayesinde arkadaşlarıyla sosyalleşirken bir yandan da annesinin geçmişi üzerinden kendi kimliğini sorgular. Annesinin gençlik anılarını gizlice karıştırdığı süreçte Alex, genç Maya'nın dinlediği *The Way or Another* şarkısını severek dinler. Ayrıca filmde yeterince öne çıkmasa da anneanne Teta karakteri kızı Maya ile yine anne – kız çatışması bağlamında betimlenmiştir.



Görsel 4.38. Filmin ana karakterleri Teta, Maya ve Alex

Mektuplar filmde Maya'nın savaş zamanında gençliklerini ve travmatik anıları anlatı yoluyla kendini ifade etmede kullandığı etkin bir araçtır. Aksanlı sinemanın önemli bir figürü olan çok katmanlı mektuplar, filmde ana öğe olarak kullanılmaktadır. Geçmişe uzanmada işlev taşıyan mektuplar aynı zamanda bu yönüyle kimlik ve aidiyet kazanımında kurucu bir rol oynayabilmektedirler. Mektuplar, salt yazılı metinler değildir. Telefon, telesekreter, e-posta, faks, ses kaseti ve videokaset gibi elektronik mektuplaşma araçları yaygın olarak kullanılmakta, bu da parçalı, çok odaklı, çok sesli ve

duygusal anlatılara yol açmaktadır. Aksanlı filmler bu aygıtları hem iletişim araçları olarak maddi boyutlarıyla hem de simgeler, semboller, temalar ve anlatı araçları olarak semiyotik boyutlarıyla yazıya döker. Buna ek olarak, noktalama işaretleri, yazı karakteri, yazı boyutu ve ekrandaki metnin düzeni, kelimelerin içeriğini önermek, sembolize etmek ya da vurgulamak için tasarlanmıştır (Naficy, 2001, s. 120,123). *Memory Box*'ta tutulan günlükler çoklu duyuya hitap eden yazılar, çilek kokusu, grafikler, numaralandırılmış kasetler, fotoğraflar, sigara izmaritleri gibi içeriklerle oluşturulmuştur. Klasik sinemada alışlagelmiş mektup mizansenlerinde sadece yazı ve ses yer alırken, Lübnan sinemasının bellek sinemacılarından Hadjithomas ve Joreige çifti, daha önceki filmlerden farklı olarak çoklu katmanlarla ve biçimsel anlamda montajdaki yaratıcı çalışmalarıyla geçmiş yansıtmaya çalışmışlardır.



Görsel 4.39. Çok katmanlı mektuplar

Naficy, montajın aksanlı sinemanın önemli bir ögesi olduğunu söylemektedir zira parçalı, epizodik yaklaşımı benimseyen aksanlı sinemacılar geçmiş – bugün, vatan – sürgün, kopukluk, arzu gibi temaları çok katmanlı bir yapıda oluştururlar. Dokunsallık olarak ifade edilen bu yapıyla sürgün sinemacılar ve seyircileri, görsel – işitsel alanın dışındaki diğer duylara hitap ederler. Filmdeki belirli görüntüler, sesler, karakterler, oyuncular, aksanlı konuşma, jestler, hikâyeler, mekânlar ve ışık kalitesi sürgündeki izleyicilere geçmişindeki görüntülere, seslere, kokulara, insanlara, yerlere ve zamanlara dair hatıralarını hatırlatabilir (2001, s. 29). Yine montajla bağlantılı olarak sürgün

sinemacılar için ana dili önem taşır çünkü ana dili, vatanlarını temsil eden bir araç olduğu için ulusal kimlikle ilişkilidir. Ana dili hem sesle hem de başlıklar, jenerikler, altyazılar gibi biçimlerle yani görüntü ve sesteki farklılıklar yüzünden odaklanmaya gereksinim duyulur (Naficy, 2001, s. 25). *Memory Box* filminde ana dili kendini ilk olarak filmin giriş sahnelerinde yer alan Teta ile torunu Alex arasında gösterir. Ağırlıklı olarak konuştukları Fransızcanın dışında arada Arapça sözcükler kullanılır. Teta, Alex'e Arapçayı konuşamadığı için eleştirir. Alex de ona yirmi beş yıldır Kanada Montreal'de olmasına rağmen Fransızca konuşamadığını söyler. Fransızca şimdiki zaman ve mekân için gerekli olan bir dildir, Arapça ise geçmiş üzerinden anavatanla kurulan bağa yani kimliğe işaret etmektedir.



Görsel 4.40. Çok katmanlı montaj

Yersiz yurtsuzlaşmayı deneyimleyerek filmlerini çeken aksanlı sinemacılar için vatan ve yolculuk eylemleri önem taşımaktadır. Elektronik haberleşme ile ulusal sınırların ötesine seyahat edebilme ve bunun yüceltilmesine rağmen aksanlı filmler köklülük ve coğrafyayı vurgular. Mekân temsiliyetleri açık ve kapalı olarak işlenir. Anavatanın sınırsızlığı ve zamansızlığı fetişleştirilerek nostalji haline getirilirken sürgün yerinde ise klostrofobik ve zamansallık vardır. Ayrıca ara mekânlar olarak tanımlanan oteller, havaalanları, limanlar, tüneller, sınırlar ile otobüsler, uçaklar, gemiler, bavullar gibi ulaşım araçları ile yolculuk betimlenir. Söz konusu yerinden edilmeler ile yeniden

yer edinmelerin gerçekleştiği yolculuklar fiziki olduğu kadar kimliği işaret eden psikolojik ve felsefi nitelikleri de vardır. Söz konusu psikolojik ve felsefi yolculukları, aksanlı sinemacıların akışkan kimliklerinin performansı anlamında okumak mümkündür (Naficy, 2001, s. 5-6). Filmde yolculuklar hem fiziki hem de kimliksel olarak yer almaktadırlar. Maya ve kızı Alex'in tanık olarak gerçekleştirdiği geçmişe ve Montreal'den Beirut'a yaptıkları yolculuklar, kendi kimliklerinin ve aralarındaki bağın güçlenmesini sağlamıştır. Yolculuğun başı ile sonu arasındaki değişim bu bağlamda kendini gösterir. Yolculuk mekânları olarak Montreal karlı ve klostrofobik; Beirut ise zamansallığın olmadığı daha sıcak olarak yansıtılmıştır. Yolculuk araçları olarak Maya ve annesinin savaş zamanında ışıkları güvenlik sebebiyle kapalı tutulan geminin varlığı önem taşır. Beirut'a yapılan yolculukta ise ilk olarak uçak ve ardından Beirut'un içinden evleri, binaları gördüğümüz taksi, göze çarpar.

Çok kültürlü ve çok dilli izleyicilere hitap eden aksanlı film yapımcıları, doğal olarak çok uluslu kaynaklardan finansman arayışına girerler. Film festivalleri aracılığıyla kendini duyuran başarılı filmler fon ajanslarından, etnik topluluklardan, film yapım kurumlarından ve çeşitli ülkelerin televizyon ağlarından finansman sağlayabilmektedir. (Naficy, 2001, s. 56). *Memory Box*'un yapımına bakıldığında Fransa, Kanada ve Katar'ın ortak yapım oldukları görülmektedir. Lübnan'ın ekonomik açıdan zayıf olması, Lübnan nüfusunun az olması ve sanat filmlerine olan talebin yeterli olmamasından dolayı Lübnanlı sinemacılar zorunlu olarak ortak yapımcılığa yönelmişlerdir. Ortak yapım ülkelerinin başını Fransa ve Kanada çekmektedir ki bu durum Batı'nın Lübnan'ı nasıl gördüğüyle ve Lübnan sinemasında neyi, nasıl görmek istemesiyle de alakalıdır. Lübnanlı sinemacılar bu dilemma içerisinde projelerini hazırlamakta ve gerçekleştirmektedirler. Bu bağlamda Lübnan gibi Lübnan sinemasının kimliği de tartışmalı bir durumdur. Aksanlı sinema merkezinden yaklaşıldığında da görülmektedir ki zaten kimliğin tartışmalı olduğu ülkede ulustesilik de eklenmesiyle Lübnan sineması, ulusal kimliğini yeterince kazanamadan uluslararası bir kimlikle anılır olmuştur.

4.5.3.4. Travma

Memory Box filminde travma, Lübnan iç savaş zamanına dair kişisel ve toplumsal bellekte kalan yaraları göstermesi bakımından merkezi bir yerdedir. Maya'nın tuttuğu çok katmanlı günlüklerden yola çıkılarak savaşın maddi ve manevi yıkıcı etkilerinin travmatik bir görünüme sebep olduğu anlaşılmaktadır. Travma tartışmalarında da yer aldığı üzere

travmayı travma yapan şey, olayın kendisinden öte zihinde yaratılan olaydır. Kişiyi ya da toplumu etkileyen olay, daha sonrasında bugüne taşınıp insanları rahatsız ediyorsa ve onların günlük yaşamlarını aksatıyorsa travma niteliğini kazanmaktadır. Filmde hatıra kutusu öncesine dair veri sunulmasa da hatıra kutusunun açıldıktan sonra ailenin rutin düzeni bozulduğu görülmektedir. İnsanlar arasındaki iletişim kesintiye uğramış, gündelik yaşamda aksamlar meydana gelmiştir.

Farklılıklar, felaketler ve travmalar ülkesi Lübnan'ın çok kimlikli yapısının çatışmaya dönüşen zamanları olan 1975 - 1990 yılları arasındaki iç savaştan sonra halk, savaşı sanki hiç yaşamamış gibi hayatlarına devam ederler (Haugbolle, 2010, s. 8). On binlerce ölümün, on binlerce yaralının, yüzlerce kaybın ve harabeye dönen ülkeye rağmen hiç yaşanmamış gibi düşünülme istenmesi travmayla bağlantılıdır. Haugbolle bu düşünmenin siyasal alanda da karşılık bulduğunu, ülkenin fiziksel olarak hasarların onarılma çabalarının geçmişle hesaplaşmaya yeğ tutulduğunu söyler (Haugbolle, 2005, s. 192).

Hatıra kutusundan dolayı zorlukla uyuyan Maya, uyanıp telefonu açtığında annesinden gelen sesli mesaj duyulur: “Maya defterleri açma, geçmiş leş gibi kokuyor. Unutma, Alex’e hiçbir şey anlatamayız, anlamaz”. Ne geçmişi deneyimleyen Maya ne de geçmişi hatıra kutusunda gördükleriyle dolaylı olarak deneyimleyen Alex uyuyamaz. Travmatik geçmiş, dolaylı-dolaysız muhataplarını şimdiki zamanda basınç altına almaktadır. Ayrıca sürekli olarak fotoğraf çeken genç Maya, yaşadığı son travma yüzünden artık fotoğraf çekmeyi bırakmıştır. Babasının ölümünü çektiği son film makarasını tabettirmek istemeyen, bellekle olan bağını unutma üzerinden artık sağlayan Maya, hatırlama süreçleriyle birlikte film kutusunu da tabettirir ve böylelikle geçmişle yüzleşme anlamında ilerleme kaydeder.

Alex, arkadaşı Lynn’a “Bok gibi bir Noel! Babamı özlüyorum. Siz orada ailenizlesiniz biz de burada yalnızız. Ve burada özel günlerde fotoğraflar çıkartılıyor. Annemin ağabeyi ve büyükbabam, ikisi de Lübnan iç savaşında öldürülmüş. Ölüler ve hayaletleriyle birlikte yiyoruz” der. İfadelerinden yola çıkarak Alex’in bellek aracılığıyla oluşabilen benliği yeterince kazanmadığını, yabancılaştığı ailesine aidiyet hissetmediğini gösterir. Buradaki hayalet benzetmesi, travmatik olaylar etrafında gelişen ölümlerin yası doğru dürüst tutulmaması ve yine geçmişle yüzleşmenin sağlıklı yapılamamasındandır. Ölenler, onları tanıyanlar için fotoğraflarla somutlaştırılarak bir anlamlandırma yapılmaktadır. Ancak ölenleri tanımayan ve onların hayatlarını ve ölümlerini bilmeyenler

için bu anlamsız ve korkunçtur. Teta ve Maya tarafından bilinen ancak onunla hesaplaşmamış geçmiş, kendisine anlatılmayan Alex'e yabancı gelmektedir.

Maya'nın hem geçmişi düşünerek hem de kızı Alex'e anlatarak geçmişle yüzleşmesi, Beyrut'a dönüşle birlikte başka bir boyut kazanır. Maya, geçmişini anlatı yoluyla rahatlasa da bu sürecin dönemin tanıkları önünde yapılması, travma mağdurunu rahatlatır. Beyrut'a geldiklerinde tıpkı kendi içleri gibi hırpalanmış Beyrut'u görürler. Fiziksel olarak yenilenmeye çalışan kentin binalarında kurşun izleri kalmaya devam etmektedir. Anneanne yardımıyla babanın ve dayının mezarları aranır ama bulunamaz. Geçmişin travmatik mekânlarından mezarlığa gidiş ve ailesinin mezarlarını bulamamak onları tedirgin veya mutsuz etmez. Nitekim öncesinde geçmişle hesaplaşmanın verdiği huzur vardır. Maya'nın o dönemdeki arkadaşları ve sevgiliyle bir araya gelip konuşmaları ve o dönemde sevdikleri müzikler eşliğinde dans edilmesi geçmişle hesaplaşmanın verdiği huzura ve mutluluğa işaret eder.

Film son olarak çocuklara ithaf edilerek biter. Filmin yönetmenleri Joana Hadjithomas ve Khalil Joreige, bazen sadece görmek istemediğimiz veya artık yaşamayı reddettiğimiz bir şeye bizi geri döndürenin çocuklarımız olduğunu söyler (AFP, 2021). Çocuklara ithaf edilmesi filmde de işlendiği üzere travmanın kuşaktan kuşağa aktarılma özelliğine vurgu yapar. Hatırlamak, bireylerin ve toplumların sağlıklı olarak yollarına devam etmeleri, benlik kazanımı yoluyla varoluş kazandırır. Huyssen'e göre unutmak ve hatırlamak politik süreçlerdir. Unutmak genel olarak iktidar tarafından dayatılan bir bellek stratejisi olsa da bunun karşısında hatırlamanın temsil yordamıyla dile getirilmesi gerekir (1999, s. 13).

Filmi sinemada travmatik temsiller açısından değerlendirdiğimizde tanıklık stratejisine uygun düştüğü görülmektedir. Seyircinin tanık olarak konumlandırıldığı bu stratejide amaç, travmatik olaylara karşı seyircinin ne çok uzaktan (röntgencilik stratejisi gibi) ne de çok yakından (tedavi ve şok stratejisi gibi) durmasını sağlamaktır. Çünkü travmatik olaylara karşı uzak durmak, travma mağdurunu ve travmatik ortamı anlaşılmasını sağlamaz, röntgenleyen kişinin sorumluluğu varsa sorumluluk almasında uzak tutan bir anlayış hakimdir. Seyircinin çok yakından konumlandığı durumda ise travma mağduruyla ve travmatik ortamla özdeşleşme olacağından konuya nesnel yaklaşamaz. Tanıklık stratejisi mesafeli yaklaşımıyla eleştirel bir nitelik taşır. Travmaya ve onun çözüm yollarına ilişkin sağlıklı bir yapı taşır. Filmde, Alex üzerinden kurulan tanıklık stratejisi ile, Maya'nın travmatik geçmişine ve güvenli ortamda anlatı yoluyla

yapmış olduğu geçmişle yüzleşmeye seyirci olarak tanık mesafesinden yaklaşım gerçekleştirilir. Böylelikle sorunların açığa çıkmasının yanı sıra sorunlara karşı izlenecek yöntem de seyirciye sunulmuştur. Joana Hadjithomas ve Khalil Joreige çiftinin bu bilinçle gerçekleştirdiği filmler, başta kendi lkeleri Lübnan olmak üzere dünyanın pek çok ülkesine de örnek teşkil etmektedir.



5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

İnsanların toplumsallaşması ve birlikte yaşama süreci yazılı sözlü kurallar bütünü ile korunsun da savaşlar, çatışmalar insanlık tarihi ile başat bir yol izler. Çatışma ve savaşların temelinde sahip olma ve güç ilişkileri temel rol oynar. İnsan doğa, insan insan çatışmasında bu güç ve hakimiyet duygusu önemlidir ve insanlık tarihine bakıldığında travmaların, belleğin bireysel, toplumsal, tarihsel, kültürel boyutları gibi çoklu bir yapı izlediği görülür.

Sanayileşme sonrası süreçle birlikte hızlanan toplumsal yaşamda savaşların daha çok arttığı ve böylelikle bireyin ruhsal halinin daha çok yıpranmasıyla beraber psikoloji bilim dalının önem kazandığı söylenebilir. Bu bağlamda hızlanan yaşamda, travmatik sonuçlara yol açan bireylerin, toplumların birbirleriyle olan çatışmaları ve göçler sebebiyle bellek çalışmalarında artış kaydedilmiştir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın yaşanması ve Nazi kampları uygulamaları gibi vahşetler neticesinde toplumsal bellek daha çok görünür olmuştur. 19. yüzyılın sonlarında Maurice Halbwachs'ın teorik temellerini attığı toplumsal bellek, travma, kimlik ve mekân kavramlarıyla yakın ilişkili olarak psikoloji, sosyoloji, felsefe, siyaset bilimi, tarih, antropoloji, mimarlık gibi pek çok alanın ilgi alanında olmaya devam etmektedir.

Yeraltı kaynakları veya jeostratejik konumları sebebiyle emperyalizm tarafından yüzyıllarca yönetilen, mandacılık sonrası çizilen suni sınırlar ile kendilerine yakın iktidarlar aracılığıyla egemenliklerini sürdürdüğü Orta Doğu coğrafyası, bu sebeptendir ki günümüze kadar savaşların mekânı olmaya devam etmektedir. Orta Doğu'da jeostratejik konumu sebebiyle başka devletlerin gözünü diktiği küçük ülke Lübnan'ı, başka devletlerin soğuk savaşlarını gerçekleştirdikleri bir yer olarak tanımlamak mümkündür. Osmanlı İmparatorluğu sürecinde merkezden uzakta olması ve iktidarın gittikçe zayıflaması üzerine bölgede iktidar mücadeleleri seyretmiştir. Bölgedeki bazı kesimlerle yüzyıllarca yakınlığı olan Fransa, ülkeyi manda rejimi altında yönetmiş, sonrasında Suriye'den koparılarak Hristiyanların ağırlıkta olduğu bir ülke olarak kurulması planı başka toplulukların dahil edilmesi ve toplumsal yapının gittikçe karmaşıklaşması sonucu Lübnan, günümüze kadar büyük problemler yaşamaya devam etmiştir. Mezheplere dayalı olarak kurulan siyasal sistemin tıkanıklığı, başka devletlerin etki alanına açık olması ve

son yıllarda geçirdiği ağır ekonomik kriz sebebiyle Lübnan'ın toplumsal belleği sürekli olarak diri bir yapıya sahiptir.

Lübnan'ın toplumsal yapısının yansımaları olan Lübnan sineması, tıpkı Lübnan gibi ulusal kimlikten yoksun, heterojen, göç ve travmalarla dolu belleğin merkezde olduğu bir görünüm sergiler. Bu bağlamda toplumsal bellekte hatırlama dinamikleri olan geçmiş, mekân, kimlik ve travma kavramları, filmlerin toplumsal bellekte nasıl oluşturduğuna dair fikir verebilmektedir. 2010 sonrası Lübnan sinemasından örneklem olarak seçilen ve toplumsal belleğe farklı yerlerden yaklaşan *Where Do We Go Now?*, *Tramontane*, *The Insult*, *All This Victory*, *Memory Box* filmleri, geçmiş, mekan, kimlik ve travma temaları altında çözümlenmiş ve çıkan sonuçlar aşağıdaki başlıklar altında sıralanmıştır.

5.1.1. Geçmiş

Lübnan'ın ortak belleğinin olmaması ve geçmişle hesaplaşmanın yapılamaması sebebiyle son dönem Lübnan sinemasında toplumsal bellek, bireylerin travmatik geçmişe dair hissettikleri olarak somutlanır. *Where Do We Go Now?*, *Tramontane*, *The Insult* ve *Memory Box* filmlerinin öyküleri Lübnan iç savaşına, *All This Victory* filmi ise 2006 yılında İsrail ile yapılan savaşa dayanmaktadır. Yönetmenler kendi kişisel belleklerinden yola çıkarak toplumsal belleği esas alan bu beş filmi çekmiştir. Ancak filmlere toplumsal bellek alanı açısından bakıldığında yönetmenler sadece kendi toplulukları üzerinden değil farklı toplumsal bellekleri ortaya koyarak, bellek savaşı bağlamında yansıtmışlardır. Bellek savaşlarına bakıldığında göze çarpan iki durumun altı çizilebilir. Birinci durum, söz konusu geçmiş yansıtılırken devletin yer almadığına dairdir. Ulusal devrimini gerçekleştirememenin ve devam eden çatışmaların bir sonucu olan ve günümüze kadar devam eden devletin yokluğu filmlerde de kendini gösterir. *The Insult* ve *Tramontane*'de devlet, olumsuz bir kurum olarak yer almış, diğer filmlerde yer almamıştır. İç savaş döneminin önemli bir figürü olan milisler, her topluluğun savunma gücü olmaları anlamında önemli bir yer teşkil eder. Yine filmlere bakıldığında milisler *Memory Box* ve *The Insult*'ta açık, *Where Do We Go Now?*, *Tramontane* ve *All This Victory* filmlerinde örtülü olarak yer almaktadır.

Lübnan'ın tarihinde yer eden çatışmalı geçmiş, Lübnanlı sinemacılar tarafından farklı şekilde yansıtılmıştır. *All This Victory* filminde toplumsal bellek “geçmişteki şimdiki zaman”; diğer filmler ise “şimdiki zamandaki geçmiş” olarak ele alınmıştır. Bu durum dile dökülmeye gereksinim duyan savaş travmasının yeterince anlatılıp

anlatılmamasıyla ilişkilidir. İç savaşın bitiminden sonraki on yılda Lübnan sineması, iç savaşı şimdiki zaman içerisinde anlatarak sağaltmaya çalışmıştır. 2000 sonrasında belirgin bir değişim geçirerek Lübnan sineması, geçmişini anlatmaktan çok geçmişin bugün üzerindeki etkisini anlatır. *All This Victory* ve aynı konuyu işleyen diğer az sayıda filmin anlatısı, savaşın bölgesel ve kısa sürmesinden dolayı yeterince anlatılamadığından şimdiki zaman olarak inşa edilmiştir. Ancak seçilen filmlerin tümünde geçmiş, nostaljiden uzak, eleştirel bir tutumla yansıtılmaya çalışılmıştır.

Yüzleşilmeyen geçmişin şimdiki zamana sirayet etmesi filmlerde çeşitli bellek araçlarıyla gerçekleşmektedir. *Where Do We Go Now?*'da radyo ve televizyonda yayınlanan haberler, *Tramontane*'de sahte kimlik, *The Insult*'ta gider borusu, *All This Victory*'de bombalar ve *Memory Box*'ta hatıra kutusudur. Sözü geçen filmlerde bellek, *Where Do We Go Now*'da diyaloglar ve fotoğraflarla, *Tramontane*'de diyaloglarla, *The Insult*'ta arşiv görüntüleriyle temsil edilirken, *All This Victory*'de bir sahnede hatırlandığı şekilde ve *Memory Box*'ta çok katmanlı günlükler (deneyimlere ait fotoğraflar, videolar, kokular, sigaralar, müzikler, sesler vb.) aracılığıyla canlandırılarak temsil edilir.

Geçmiş hatırlatan bir başka bellek aracı olarak, geçmiş deneyimleyen insanların kendilerinin şimdiki zamandaki varlıklarını saymak da olasıdır. Örneğin Lübnan tarihi üzerinden bakılacak olursa iç savaş döneminde milis liderliği yapmış kişilerin savaş sonrasında siyaset alanında ve kamuoyu önünde varlık göstermeye devam ettikleri görülür. Dolayısıyla söz konusu kişiler görülüp duyulduğunda geçmiş hatırlatan bir bellek aracı olarak değerlendirilebilir. Gerçek hayatta Samir Geagea, *The Insult* filminde de benzer şekilde temsil edilmiş, geçmişte milis liderliğinin ardından savaş bittikten sonra yasal partinin liderliğini yapmıştır. Diğer örnek ise *Tramontane*'den örnek verilebilir. Savaş döneminde müfreze liderliği yapan Hişam karakteri, yeğeni Rabih tarafından gerçek kimliği öğrenildiğinde savaş dönemini hatırlatan bellek aracına dönüşür.

Her topluluğun belleğinin kendi gücü oranında sesini duyurabilmesine dayanılarak ortaya çıkan zayıf bellek ve güçlü bellek ayırımı son dönem Lübnan sinemasında da kendini göstermektedir. Örnek olarak Filistinliler *Where Do We Go Now?* filminde metafor olarak ele alınırken, *The Insult* filminde ilk kez ana karakter olarak yer almışlardır. Zayıf belleklerin Lübnan sinemasındaki temsiline dair bir başka örnek de daha önce çok az örneğe sahip Şiilere dairdir. *All This Victory*, 2006 yılında İsrail'in özellikle Lübnan'ın Güneyine saldırması sonucu orada yaşayan sivilleri ele alır.

5.1.2. Mekân

Toplumsal bellekte hatırlama dinamiklerinden biri olan mekân açısından bakıldığında Lübnan sinemasında, bir karakter gibi doğan, gelişen, yıkılan, tekrar dirilen, tekrar yıkılan, yeniden inşa olan Beyrut kentinin başat yer teşkil ettiği görülmektedir. Özellikle iç savaş sürecinde ve başka daha küçük savaşlarda tahrip olan kentte yaşayan ve ona tanıklık eden sanatçılar kentin değişeceğini bildiklerinden dolayı onu mutlaka kayıt altına alırlar. Sinemanın farklı biçimlerinde kendini gösteren “unutmamak için kaydetmek”, travmatize bir durumun sonucu olmasının yanı sıra bu travmayla başa çıkmanın da bir yolu olabilmektedir. İstisnaları olmakla birlikte kolektif durumlardan söz edilemediği için bireylerin girişimi olarak kendini gösteren sinema çalışmaları, mekâna yönelik şiirsel ve nostaljik bir biçimle gerçekleştirilir. Saha araştırması sürecinde de tespit edildiği üzere iç savaş ve sonrasında ara ara bölgesel olarak yaşanan savaşlardan dolayı harabeye dönen, kurşun izlerinin yer aldığı binalar ve 2020 yılındaki Beyrut Limanı patlamasının somut ve soyut etkileri, toplumsal bellek bağlamında bir mekân olarak Beyrut’u hala güncel tutmaktadır. Savaşlardan geriye kalan binaların kimileri terkedilmiş haldeyken kimilerinde de yaşam devam etmektedir. Geçmişle bugünün iç içe geçtiği uzam anlamında kurşun izli binalar ve harabeler, toplumsal belleğin diri kalmasına neden olmaktadır. Mekân dolayısıyla gerçekleşen hatırlamanın, hesaplaşma / yüzleşmeden yoksun olması, insanların travmalarla her gün yaşadıklarını göstermektedir. Bu durumun başka bir tezahürü de özellikle Güney Lübnan’da savaşlardan dolayı inşa edilen pek çok evde tekrar savaş olacağı düşüncesiyle binalara sıvanın ve boyanın yapılmamasıdır.

Kimlik arayışının sürekli olarak var olduğu Lübnan’da ve Lübnan sinemasında hatırlamanın birlikte gerçekleştiği mekânların da kimliğe sahip oldukları söylenebilir. İncelenen filmlere bakıldığında da cami, kilise gibi dinsel kimliğe sahip bellek mekânları farklı derecelerde de olsa anlatıda yerlerini almaktadır. *Where Do We Go Now?* ve *The Insult* filmlerinde söz konusu mekânlar, kimlik çatışmalarının yaşandığı merkezler olarak tasarlanmıştır. Örnekleme filmlerden yola çıkarak yine dinsel kimliği yansıtan bir diğer bellek mekânı olarak mezarlıkları saymak mümkündür. *Where Do We Go Now?* ve *Memory Box* filmlerinde mezarlıklar, görüldüğü zaman geçmişi hatırlatan ve dinsel kimliğe sahip bellek mekânı olarak yer almıştır.

5.1.3. Kimlik

Toplumsal belleğin dinamiklerinden kimlik, Lübnan'ı olduğu kadar Lübnan sinemasını da karşılayan önemli bir kavramdır. Dinsel kimlik dışında toplumsal cinsiyet kimliğinin dünya sinemasında olduğu gibi Lübnan sinemasında da can bulduğu görülebilmektedir. *Where Do We Go Now?* filminin yönetmeni Nadine Labaki, sadece Lübnan sinemasının değil Orta Doğu'nun önde gelen kadın sinemacılarından biridir. Labaki, filmlerinde toplumsal sorunlara kadın gözüyle yaklaşır ve cinsel kimliği görünür kılar. *The Insult*'un yönetmeni Ziad Doueiri, filmlerini etnik ve dinsel kimlik başta olmak üzere diğer kimlikler ekseninde ele alır.

Toplumsal belleği oluşturan kişisel bellek anlatılarının genel olarak karakterleri, yorgun, savrulmuş, çareyi saklanmakta veya kaçmakta bulan, nostaljiye yatkın, pasif niteliğe sahiptir. Karakterlerin yansıttığı nitelikler Lübnan'da ve Lübnan sinemasında problematik olarak duran kimlik kavramıyla yakından bağlantılıdır. Mezhepler ekseninde inşa edilmiş ve başka devletlerin etki alanındaki ülkenin ulusal kimlikten yoksun olması sebebiyle Lübnan sinemasında bireysel ve toplumsal kimlikler kendini sıklıkla gösterir. Bireysel ve toplumsal kimliklerin inşasında ve yeniden inşasında etkili olan bireysel ve toplumsal bellek, bu anlamda Lübnan sinemasında kimlikle birlikte önem kazanan bir yere sahiptir. Lübnan sinemasında kişisel olarak seyreden anlatılarda, toplumsal kimliklerin basıncı altındaki bireylerin kimlikleri masaya yatırılır.

Ulusal kimlikten yoksun Lübnan'ın, sinemasının da ulusal kimliğe sahip olup olmadığı tartışmalıdır. Tarihine bakıldığında başlangıç dönemindeki denemelerden sonra Lübnan sineması, yaklaşık yirmi yıl, Mısır sinemasının etkisi altına girer. Mısırlı sinemacıların ülkeyi terketmesiyle ve iç savaşla beraber Lübnan sineması diye bir şey kalmasa da Batı'da eğitim gören birkaç yönetmen gerçekçi bir yaklaşımı benimseyerek iç savaşın yıkımını anlatır.²⁴ Bu gelenek günümüze kadar sürerken Batı'da yaşayan ya da orada eğitim gören Lübnanlı sinemacılar, Batı'nın ilgilendiği temaların ve bu temaların festivallerde başarı getirdiğine yönelik oluşan algının basıncı altında fon / ortak yapım sürecine girmektedir. Doğal olarak da Lübnanlıların artık seyretmek istemediği, dışarıdan alınan fonlarla dışarıya için yapılan sinemaya dönüşen Lübnan sinemasının ulusal kimliğinin olmadığı, olsa olsa uluslararası Lübnan sinemasından bahsedilmesi gerektiği

²⁴ Ancak şu noktada Lübnan sinemasının ulusal kimliğini yakalamak istediğine dair bir örnek verilebilir. İç savaş döneminden bu yana Lübnanlı sinemacılar filmlerini Arapça dilinin bir lehçesi olan Lübnan lehçesinde çekmeye gayret etmektedir.

tartışılmaktadır. O yüzden de *Lübnan sineması* yerine *Lübnan'da sinema* terimi de kullanılmaktadır.²⁵

Lübnan sinemasında ağırlıklı yeri oluşturan 1975-1990 arası iç savaş ve bununla bağlantılı olarak göçler sonucunda ortaya çıkan yersiz yurtsuzluk teması, Lübnan sinemasının Rönesans dönemi olarak adlandırılan, film üretiminin, türlerinin, kadın ve genç sinemacıların görünürlüğünün arttığı 2010 sonrası Lübnan sinemasında kendini göstermeye devam etmektedir. Toplumsal belleğe dair anlattıkları öyküler ve teknik ve estetik açıdan ilerleme kaydederek uluslararası festivallerde aldıkları ödüllerle Lübnan sineması dünyada tanınır olmuştur. Ancak Lübnan sinemasının yapısına bakıldığında birkaç önemli sorunun yerinde durduğu gözlemlenebilir. Lübnan'ın küçük bir ülke olması, ekonomik durumunun iyi olmaması nedeniyle uluslararası ortak yapımların daha bir öne çıktığı görülür. Örneğin bu tez kapsamında örneklem olarak seçilen filmler üzerinden bunu açıklamak daha anlaşılır olacaktır. *Where Do We Go Now?*'da Lübnan, Fransa, İtalya, Katar, Mısır; *Tramontane*'de Lübnan, Fransa, Katar, Birleşik Arap Emirlikleri, Mısır; *The Insult*'da Lübnan, Fransa, Kıbrıs, Belçika, ABD; *All This Victory*'da Lübnan, Fransa; *Memory Box*'da Lübnan, Fransa, Kanada ve Katar'ın ortak yapımcı ülkeleri olarak yer aldıkları görülmektedir. Bu ülkelere bakıldığında dikkat çeken ilk durum Fransa ile yapılan ortak yapım anlaşmasının Lübnan'da film üretiminde önemli bir yeri olduğudur. Son dönem Lübnan sinemasında dikkat çeken bir başka nokta da fon ve ortak yapım anlamında Arap ülkelerinin varlığıdır. Ortak yapım ülkelerinin çoğunluğunun Batı ülkeleri olduğu göz önüne bulundurulduğunda ortak yapımcılığını üstlendikleri filmlerin anlatılarına da etkileri oldukları tahmin edilebilir. İç savaştan bu yana Lübnan sinemasının ağırlıklı temasının geçmiş olması, ülkenin geçmişiyle yeterince hesaplaşmamasının yanı sıra Batı'nın Orta Doğu'yu "karşıtlıklar ve çatışmalar coğrafyası" olarak görmesi ile de ilgilidir. Bu formdan dolayı da Lübnan sinemasında kendini tekrar eden iç savaş anlatıları yeniden üretilmeye devam etmektedir. Bu tür filmler, uluslararası festivallerde yer edinse de Lübnan'da çok ilgiyle karşılanmamaktadır.

Bu durumun başka bir yönü de Lübnan sinemasının bir özelliği haline gelen yersiz yurtsuzluk temasıdır. Özellikle iç savaş döneminden başlayarak günümüze kadar devam

²⁵Araştırma kapsamında bu soruna bakıldığında sözü edilen argümanın güçlülüğüne rağmen o coğrafyadaki sinemaya dünyanın tüm yerlerinde olduğu gibi ulusal bağlamda yaklaşıldığı için çalışmada *Lübnan sineması* terimi kullanılmıştır.

eden Batı'ya göç ve Batı'da sinema eğitimi alma süreci, Hamid Naficy'nin "Aksanlı Sinema" olarak teorileştirdiği sürgünlük yapısının Lübnan sinemasında var olmasına neden olmuştur. Naficy'nin aksanlı sinemanın merkez kavramları yol, yolculuk, ulaşım ve iletişim araçları, yerinden edilme, tekrar yerleşme, ev, vatan, dönüş gibi kavramlarının travma ve göçle birlikte anılan Lübnan'ın sinemasında yansımaları olması şüphe götürmemektedir.

5.1.4. Travma

Lübnan'da toplumsal belleği canlı kılan en önemli neden, travmalardır ve bu travmalarla hesaplaşmanın sağlıklı gerçekleştirilememesi sebebiyle geçmiş, bugün üzerinde kendini direktmeye devam etmektedir. İç savaş bittikten sonra geçmişin konuşulmayarak unutulmaya çalışılması ve geleceği yeni binalar dikerek inşa etmeye çalışan siyasal ve toplumsal hegemonyaya karşı sanatçılar ve aydınlar buna karşı çıkan çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. 2020 yılındaki Beyrut patlamasının ardından da benzer süreç yaşanmış, olayın adaletinin sağlanmasına yönelik çalışmalar hegemonik güçlerin kendi aralarındaki gerilimleri sebebiyle durma noktasına gelmiştir. Öyle ki saha çalışmasının gerçekleştirildiği tarihlerde Beyrut Limanında patlamadan sonra arda kalan silo yapıları, halkın tepkisine rağmen arada çıkan yangınlarla yıkılmaya yüz tutmuştur. Travmalar, tüm Orta Doğu gibi Lübnan toplumu için de bu anlamda olağan bir durum niteliği taşımaktadır.

Sinemada travmanın temsili tartışmalı bir konu olmakla birlikte E. Ann Kaplan ve Ban Wang'ın sinemada travmatik temsil stratejileri olarak sıraladıkları tedavi, tanıklık, şok ve röntgencilik bu alanda işlevsel olduğu görülmektedir. Lübnan sinemasının son döneminden seçilen beş filmdeki travmatik temsil stratejilerinin farklı olduğu görülmektedir. Bu farklılık bir anlamda iç savaş sonrası Lübnan sinemasında gözlemlenen üç yönelime de işaret etmektedir. Birinci yönelim, gişe filmleri olarak görülen ve en fazla Lübnan sinemalarında gösterilen vasat filmlerdir ve bu filmler zaten genellikle toplumsal belleği ele almazlar. İkinci yönelim daha çok festivallerde ilgi gören filmlerdir ve bu filmlerde daha çok tanıklık, röntgencilik ve şok stratejilerinin yer aldığı söylenebilir. Üçüncü bir yönelim ise hem festivallerde hem de gişede ilgi gören sinemacıların filmleridir ki bu filmlerde tedavi ve şok stratejilerinin uygulandığı söylenebilir. Stratejilerinin uygulanmasına dair genelleme yapmak çok zor olsa da

popüler filmlerin daha çok tedavi ve şok; sanat filmlerinin daha çok tanıklık ve röntgencilik stratejisini uyguladığı söylenebilir.

Sinemada travmatik temsil stratejileri, yönetmenin anlatısını inşa ederken nasıl bir yol izlediğiyle yakından bağlantılıdır. Klasik sinema anlatısının kodlarını izleyen yönetmen, travmayı şok veya tedavi stratejileri üzerinden anlatması yüksek ihtimal olarak gözükmemektedir. İncelenen filmlerden yola çıkarak değerlendirildiğinde *Where Do We Go Now?* ve *The Insult* filmlerinde yönetmenler özdeşleşme, katarsis, neden-sonuca dayalı olay örgüsü ve dayanaksız mutlu son gibi öğelerin kullanımı anlamında filmlerinde klasik anlatıyı ve dolayısıyla tedavi stratejisini kullanmayı tercih etmişlerdir.

Travmanın bir özelliği anlamında geçmişin bugüne bir anda gelmesi ve kendini dayatması, seçilen filmlerde de kendisini gösterir. Travmatik geçmiş *Where Do We Go Now?*'da TV haberlerinin yayınlanması, *Tramontane*'de kimliğin sahte çıkması, *The Insult*'ta gider borusunun kesilmesi, *All this Victory*'de bombaların atılması ve *Memory Box*'ta hatıra kutusunun gelmesi ve saklanmaya çalışıldığı yerde sesler çıkarması gibi durumlarda travmatik geçmiş kendini dayatarak hatırlanmaya veya unutulmaya çalışılır. Yine filmlerin tümüne bakıldığında travmatik şiddetin *Tramontane* filmi dışında hepsinde olduğu görülmektedir.

Kimliğin kazanılmasında veya yeniden inşasında ve travmatik geçmişle başa çıkılmasında önemli bir yer edinen toplumsal belleğin, Lübnan toplumunda yeterince hayata geçirilemese de Lübnan sinemasında hayat bulduğu söylenebilir. 2019 sonrası süreçte Lübnan'da yaşanan travmaların ileriki süreçte Lübnan sinemasında yansımaları bulacağı öngörülebilir. Bu süreçte Lübnan'da diğer pek çok alan gibi sinema alanında da üretim neredeyse sıfırlanmıştır. Sinemalarda gösterilen filmler, 2019 öncesi dönemine aittir. Ancak belgesel ve kısa film türlerinde üretimde bulunan genç sinemacılar yeni travmaları yansıtmaya başlamışlardır.

5.2. Öneriler

Söz konusu bu çalışma ile toplumsal belleğin Lübnan sinemasının özellikle son döneminde nasıl yansıdığı, teorik temellerle birlikte seçilen filmler üzerinden saha araştırması ile derinleştirilerek araştırılmıştır. Lübnan sinemasına ait bu ilk geniş araştırma, alana dair başka araştırmalara da kaynak teşkil edebilecektir. Ulusötesiliğin Lübnan sinemasına olan etkileri, toplumsal belleğin ve toplumsal travmaların yaş, toplumsal cinsiyet, din, mezhep vb. farklar üzerinden ele alınması, travmatik temsil

alışmalarının artırılıp çeşitlendirilmesi, Türkiye – Lübnan ortak yapım filmler döneminin incelenmesi eksik bir alandır. Bu alanın araştırma konusu yapılması önemli olacaktır. Bunun yanında Türk yapımı dizilerin dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi Lübnan’da da büyük ilgi ile takip edildiği görülmüştür. Türk dizileri zerine Lübnanlı izleyicilerle yapılacak alan araştırması, yine 4 Ağustos 2020 yılında Beyrut Limanı’nda gerçekleşen büyük patlama ve bu patlama sonrası ülkede yaşanılan, ekonomik, sosyal, siyasi koşulların Lübnan sinemasına nasıl yansıdığı araştırılabilir.

Bir diğer öneri de tez çalışmalarında araştırma alanı, konusu farklı ülke olduğunda sadece literatüre bağlı kalarak değil bizzat o ülkede bulunarak, o ülkenin koşulları içinde literatür taraması ve alan araştırması yapılması konuya hem dışardan hem içerden yaklaşabilmek adına oldukça önemlidir.

KAYNAKÇA

- Abdelhady, D. (2008). Representing the homeland: Lebanese diasporic notions of home and return in a global context. *Cultural Dynamics*, 20 (1), 53-72. doi:10.1177/0921374007088055
- Acar, İ. (1989). *Lübnan bunalımı ve filistin sorunu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Adorno, T. (2012). *Edebiyat yazıları*. (Çev: S. Yücesoy ve O. Koçak), İstanbul: Metis Yayınları.
- AFP (2021). *Beirut blast collapsed world of berlin film fest contenders*. France24: <https://www.france24.com/en/live-news/20210301-beirut-blast-collapsed-world-of-berlin-film-fest-contenders> (Erişim Tarihi: 06.07.2022)
- Ağır, S. (2007). Feyruz ve bir ülkenin hali. *Doğrudan Dergisi* (1).
- Alexander, J. C. (2004). Toward a theory of cultural trauma. J. C. Alexander ve R. Eyerman (Editörler), *Cultural trauma and collective identity* içinde (s. 1-30). Berkeley: University of California Press.
- AlJazeera (2006). Timeline Lebanon conflict. <https://www.aljazeera.com/news/2006/2006/8/20/timeline-lebanon-conflict> (Erişim Tarihi: 18.07.2022)
- Alpman, P. S. (2019). Mekân, kimlik, sınıf: farklar neden bir arada barınamazlar? *İdealkent*, 373-401.
- Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S. ve Yıldırım, E. (2010). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. Sakarya: Sakarya Yayıncılık.
- Alver, K. (2017, Temmuz-Aralık). Mekân ve hafıza. K. Alver (Ed.), *Sosyoloji Divanı Dergisi*, s. 269-276.
- Arabi, A. J. (1996). *The history of Lebanese cinema 1929-1979: an analytical study of the evolution and the development of Lebanese cinema*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ohio State: The Ohio State University.
- Arı, T. (2017). *Geçmişten günümüze Orta Doğu: siyaset, savaş ve diplomasi*. Bursa: Bursa Alfa Akademi Basım Yayın Dağıtım.
- Armes, R. (2010). *Arap filmmakers of the Middle East a dictionary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Armes, R. (2015). *New voices in Arab cinema*. Indianapolis: Indiana University Press.

- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek: eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. (Çev: A. Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aşlıoğlu, E. ve Işık, M. (2020, Temmuz). Nadine Labaki sinemasında kadın temsili. *Erciyes İletişim Dergisi*, 7(2), 917-938.
- Aşkan, H. (2019). *Ulusötesi sinemada çok kültürlülük ve Euromages örneği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Augustinus. (2007). *İtirafılar* (2. b.). (Çev: D. Pamir), İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Ayhan, V. ve Tür, Ö. (2009). *Lübnan: savaş, barış, direniş ve Türkiye ile ilişkiler*. Bursa: Dora Yayınevi.
- Baker, U. (2010). *Kanaatlerden imajlara: duygular sosyolojisine doğru*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Barash, J. A. (2007). Belleğin kaynakları. Ş. Öztürk (Ed.), *Cogito* (50), 11-23.
- Başaran İnce, G. (2010). Medya ve Toplumsal Hafıza. *Kültür ve İletişim*, 13(1), 9-29.
- BBC. (1996). *World: Middle East*. BBC NEWS: http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/72493.stm (Erişim Tarihi: 01.08.2022)
- Becker, H. S. (2016). *Toplumu anlatmak*. İstanbul: Heretik Yayınları.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve bellek*. (Çev: I. Ergüden), İstanbul: Dost Kitabevi.
- Bilgin, N. (2013). *Tarih ve kolektif bellek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Billig, M. (2002). *Banal milliyetçilik*. (Çev: C. Şişkolar), İstanbul: Gelenek Yayıncılık.
- Boyer, P. ve Wertsch, J. V. (2015). *Zihinde ve kültürde bellek*. (Çev: Y. Aşçı Dalar), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin geleceği*. (Çev: F. B. Aydar), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bozbaş, G. ve Al-Ravi, B. (2020). Seçim sosyolojisi ve Lübnan'da seçimler. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (3), 989-999.
- Budak, S. (2005). *Psikoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Bunuel, L. (1987). *My last breath*. Glasgow: Flamingo. https://monoskop.org/images/3/33/Luis_Bunuel_My_Last_Breath_1985.pdf (Erişim Tarihi: 05.10.2020)
- Butler, J. (2004). *Kırılğan hayat: yasın ve şiddetin gücü*. (Çev: B. Ertür), İstanbul: Metis Yayınları.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: trauma, narrative and history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Cevizci, A. (2000). *Felsefe terimleri sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Chaitani, Y. (2007). *Post-colonial Syria and Lebanon: the decline of Arab nationalism and the triumph of the state*. New York: I.B. Tauris Press.
- Chomsky, N. (1996, 04 23). *Israel, Lebanon, and the "peace process"*. Chomsky Info: <https://chomsky.info/19960423/> (Erişim Tarihi: 19.07.2022)
- Cleveland, W. L. (2008). *Modern Ortadoğu tarihi*. (Çev: M. Harmancı), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar nasıl anımsar?* (Çev: A. Şenel), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connerton, P. (2012). *Modernite nasıl unutturur*. (Çev: K. Kelebekoğlu), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Corrigan, T. (2011). *Film eleştirisi el kitabı*. (Çev: A. Gürata), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Creswell, J. W. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri: beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni*. (Çev: M. Bütün ve S. B. Demir), Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Çağla, C. (2007). Bellek üstüne düşünmek. Ş. Öztürk (Ed.), *Cogito* (50), 217-233.
- Çelik, Ü. (2012). İç çatışmalar ve dış müdahaleler arasında Lübnan. *History Studies*, 4 (1), 125-155.
- Çetken, P. (2017). Sil baştan yaşayan kent ve insanları. T. Erman ve S. Özaloğlu (Editörler), *Bir varmış bir yokmuş: toplumsal bellek, mekân ve kimlik üzerine araştırmalar* içinde (s. 91-102). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Dabbous, Y. T. (2010). Media with a mission: why fairness and balance are not priorities in Lebanon's journalistic codes. *International Journal of Communication*, 719-737.
- Dagher, E. (2022) 19.08.2022 tarihinde yapılan kişisel iletişim.
- Deeb, R. J. (2018). *Lebanese short films narrative on the civil war*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Beyrut, Lübnan: Sosyoloji, Antropoloji ve Medya Çalışmaları Bölümü, Beyrut Amerikan Üniversitesi.
- Demir, A. Ş. (2007). *İsrail, Ortadoğu ve emperyalizm*. İstanbul: Eksen Yayıncılık.
- Develioğlu, F. (2004). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2010). *Filmlerle sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Doğan, S. (2016). İzlenimcilik'ten kübizm'e, Aristoteles'ten Augustinus'a "zaman"ın değişen yönü. *İdil Dergisi*, 5 (26), 1623-1644. doi:DOI: 10.7816/idil-05-26-03

- Draaisma, D. (2014). *Bellek metaforları: zihinle ilgili fikirlerin tarihi*. (Çev: G. Koca), İstanbul: Metis Yayınları.
- Duman, M. (1993). *Doğuştan günümüze büyük İslam tarihi* (Cilt 13). İstanbul: Çağ Yayınları.
- Duman, T. İ. (2018). Dış aktörlerin rekabetinin gölgesinde Lübnan: Saad Hariri'nin istifa süreci. *Türkiye Ortadoğu Çalışmaları Dergisi*, 5 (1), 139-161.
- Dursun, Ç. (2001). *TV haberlerinde ideoloji*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Duruel Erkiş, S. (2014). *Türk sinemasında tarih ve bellek*. Ankara: Deki Yayınevi.
- El-Horr, D. (2016). *Melancolie Libanaise: Le cinema apres la guerre civile*. Paris: L'Harmattan.
- Eyerman, R. (2004). Cultural trauma: slavery and formation of African American identity. J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. Smelser ve P. Sztompka (Editörler), *Cultural trauma and collective identity* içinde (s. 60-111). Berkeley: University of California Press.
- Eyrek, A. (2020). *Ekran bellek: Kültür endüstrisinde bellek yitimi*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Ezra, E. ve Rowden, T. (2006). *Transnational cinema: The film reader*. Londra: Routledge.
- Fahim, J. (2016, Kasım). Middle East Institute: <https://www.mei.edu/publications/new-lebanese-civil-war-film-standout> (Erişim Tarihi: 01.06.2022)
- Fattah, H. M. ve Erlanger, S. (2006, Temmuz 13). *Israel attacks Beirut airport and sets up Naval blockade*. The New York Times: <https://www.nytimes.com/2006/07/13/world/middleeast/13cnd-mideast.html> (Erişim Tarihi: 28.07.2022)
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve tarih*. (Çev: T. Ilgaz ve H. Tufan), İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Fluck, W. (2003). Film and memory. U. J. Hebel (Ed.), *Sites of memory in American literatures and cultures* içinde (s. 213-229). Heidelberg: Universitätsverlag.
- Foucault, M. (2016). *Özne ve iktidar*. (Çev: F. Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Funkenstein, A. (1989). Collective memory and historical consciousness. *History and Memory*, 1, 5-26. <http://www.jstor.com/stable/25618571> (Erişim Tarihi: 01.07.2019)
- Garde-Hansen, J. (2011). *Media and memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Geldi, S. (2021). Savaş sonrası Lübnan sanatında imge ve mekân: in this house (2005). *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5, 23-41.
- Genç, S. (2017). Vatche Boulghourjian'la Lübnan'daki iç savaşla hesaplaşma üzerine. *Yeni Film* (43-44), 115-119.
- Ghossein, A. (2022). 14.07.2022 tarihinde yapılan kişisel iletişim.
- Ginsberg, T. ve Lippard, C. (2010). *Historical dictionary of Middle Eastern cinema*. Lanham: Scarecrow Press.
- Göksun, Y. (2014). Müzmin toplumsal çatışma ve Lübnan medyası. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (31), 745-750.
- Göle, M. (2007). Doğru olmadığını biliyorum, ama öyle hatırlıyorum. Ş. Öztürk (Ed.), *Cogito* (50), 23-31.
- Güneş, M. (2018). Witnessing trauma in Simon Stephen's motortown. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* (40), 129-133.
- Gürtaş, İ. (2015). Dersim Alevilerinde kimlik inşası ve travma. Y. Çakmak ve İ. Gürtaş (Editörler), *Kızılbaşlık, Alevilik, Bektaşilik içinde* (s. 309-326). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Halbwachs, M. (2007). Kolektif bellek ve zaman. Ş. Öztürk (Ed.), *Cogito* (50), 55-77.
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın toplumsal çerçeveleri*. (Çev: B. Uçar), Ankara: Heretik Yayınları.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif hafıza*. (Çev: B. Barış), Ankara: Heretik Yayınları.
- Hall, S. (2017). *Temsil: kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları*. (Çev: İ. Dünder), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Haugbolle, S. (2005). Public and private memory of the Lebanese civil war. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 25 (1), 191-203.
- Haugbolle, S. (2010). *War and memory in Lebanon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haugbolle, S. (2011). Emotional archives and the Lebanese migrant experience: an analysis of the feature film Zozo. K. Eksell ve S. Guth (Editörler), *Borders and Beyond: Crossing and Transitions in Modern Arabic Literature* (s. 51-63). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Haugbolle, S. (2012). The (little) militia man: memory and militarized masculinity in Lebanon. *Journal of Middle East Women's Studies*, 8 (1), 115-139. doi:<https://doi.org/10.2979/jmiddeastwomstud.8.1.115>

- Herman, J. (2017). *Travma ve iyileşme* (4 b.). (Çev: T. Tosun), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Hillauer, R. (2005). *Encyclopedia of Arab women filmmakers*. Cairo, Egypt: The American University in Cairo Press .
- Hirsch, J. F. (2001). *Afterimage: film, trauma and the holocaust*. Los Angeles: University of California.
- Hirst, D. (2016). *Küçük devletlerden sakının Lübnan: Orta Doğu'nun savaş alanı*. (Çev: T. Demirtaş), İstanbul: İyi Düşün Yayınları.
- Hobsbawm, E. (1999). *Tarih nedir?* (Çev: O. Akınhay), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hourani, A. (2013). *Arap halkları tarihi*. (Çev: Y. Alogan), İstanbul: İletişim Yayınları.
- http-1: <http://www.psikiyatri.org.tr/halka-yonelik/28/travma-sonrasi-stres-bozuklugu> (Erişim tarihi: 15.02.2020)
- http-2: <https://www.nisanyansozluk.com/?k=bellek> (Erişim tarihi: 10.05.2020)
- http-3: <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/lubnanda-gostericiler-17-ekim-protestolarinin-birinci-yilinda-yine-sokaklarda/2010093> (Erişim tarihi: 17.07.2022)
- http-4: <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-53668493> (Erişim tarihi: 15.03.2021)
- http-5: <https://www.dw.com/tr/l%C3%BCbnanda-h%C3%BCk%C3%BCmet-istifa-etti/a-54514227> (Erişim tarihi: 19.08.2022)
- http-6: <https://www.ortadoguhaber.com/haberler/lubnan-da-hizbullah-destekli-hassan-diyab-hukumeti-istifanin-esiginde> (Erişim tarihi: 16.04.2022)
- http-7: <https://www.mfa.gov.tr/lubnan-kunyesi.tr.mfa> (Erişim tarihi: 20.04.2021)
- http-8: Nations Online: https://www.nationsonline.org/oneworld/map/lebanon_map.htm (Erişim tarihi: 10.05.2021)
- http-9: <https://data.worldbank.org/indicator/SP.POP.TOTL?locations=LB> (Erişim tarihi: 02.05.2021)
- http-10: <https://www.mfa.gov.tr/lubnan-kunyesi.tr.mfa> (Erişim tarihi: 20.04.2021)
- http-11: <https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya-forum/2020/08/07/lubnanda-160-yildir-her-nesil-travma-yasiyor> (Erişim tarihi: 15.02.2022)
- http-12: Uluslararası Af Örgütü. <https://www.amnesty.org.tr/icerik/filistin-70-yillik-yurtsuzluk> (Erişim tarihi: 12.02.2020)

- http-13: *Voice of America*. <https://www.amerikaninsesi.com/a/1%C3%BCbnan-da-filistinli-olmak-/4529307.html> (Erişim tarihi: 15.02.2021)
- http-14: <https://data.unhcr.org/en/situations/syria> (Erişim tarihi: 12.01.2022)
- http-15: FLC study of the Film Industry. www.fondationlibancinema.org: <https://www.fondationlibancinema.org/facts-figures/> (Erişim tarihi: 17.09.2022)
- http-16: <http://www.institutdesfinances.gov.lb/publication/the-contribution-of-cultural-and-creative-industries-to-the-lebanese-economy-executive-summary/> (Erişim tarihi: 12.08.2022)
- http-17: Liban, cinéma du miel et du fragment. <https://www.lanouvelledimension.fr/cours/liban-cinema-du-miel-et-du-fragment/> (Erişim tarihi: 11.07.2022)
- http-18: <https://www.onefineart.com/artists/actors/Philippe-Aractingi> (Erişim tarihi: 19.07.2022)
- http-19: https://www.imdb.com/title/tt1772424/?ref_=tt_mv_close (Erişim tarihi: 09.03.2022)
- http-20: <https://www.sonyclassics.com/wheredowegonow/presskit.pdf> (Erişim tarihi: 03.01.2022)
- http-21: https://www.imdb.com/title/tt5590712/?ref_=tt_mv_close (Erişim tarihi: 11.04.2022)
- http-22: https://www.imdb.com/title/tt7048622/?ref_=ttfc_fc_tt (Erişim tarihi: 12.01.2022)
- http-23: https://www.imdb.com/title/tt8706964/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (Erişim tarihi: 08.07.2022)
- http-24: <https://www.imdb.com/title/tt7265490/> (Erişim tarihi: 01.08.2022)
- Human Rights Watch. (2006) <https://www.hrw.org/news/2006/07/29/israel/lebanon-israel-responsible-qana-attack> (Erişim tarihi: 12.09.2022)
- Hunt, N. C. (2010). *Memory, war, trauma*. Cambridge - London: Cambridge University Press.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık anıları: bellek yitimi k lt r nde zamanı belirlemek*. ( ev: K. Atakay), İstanbul: Metis Yayınları.
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford University Press.

- Igartua, J. Ve Paez, D. (2013). Art and remembering traumatic collective events: The case of the Spanish civil war. J. W. Pennebaker, D. Paez ve B. Rime (Editörler), *Collective memory of political events: social psychological perspectives* içinde (s. 79-101). Mahwah: Psychology Press.
- İlhan, M. E. (2018). *Kültürel bellek: sözlü kültürden yazılı kültüre hatırlama*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Jelaca, D. (2016). *Dislocated screen memory: narrating trauma in post-Yugoslav cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Kabadayı, L. (2013). *Kurumsal çerçeve ve sinemamızda örnek çözümler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kaplan, A. ve Wang, B. (2004). Introduction. A. Kaplan ve B. Wang (Editörler), *Trauma and cinema: cross-cultural explorations* içinde (s. 1-22). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Kaptanoğlu, C. (2000). Ben hayali, ulusal kimlik ve travma. *Birikim Dergisi* (134-135), 87-91.
- Kaptanoğlu, C. (2009). Travma, toplumsal yas ve bağışlama. *Birikim* (248), 32-36.
- Karaarslan, F. (2017, Temmuz-Aralık). Hafızanın sosyo-psikolojik bağlamı. K. Alver (Ed.), *Sosyoloji Divanı Dergisi*, s. 25-37.
- Karaarslan, F. (2019). *Toplumsal hafıza: hatırlamanın ve unutmanın sosyolojisi*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Karadağ, E. (2010). Eğitim bilimleri doktora tezlerinde kullanılan araştırma modelleri: nitelik düzeyleri ve analitik hata tipleri. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 16 (1), 49-71.
- Karakışla, M. D. (2016). *1840-1861 tarihleri arasında Cebel-i Lübnan’da Dürzi- Marunî çatışması ve bu çatışmanın bölgeye etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Khatib, L. (2006). The voices of taboos: women in Lebanese war cinema. *Women: A Cultural Review*, 17 (1), 65-77. doi:10.1080/09574040600628591
- Khatib, L. (2008). *Lebanese cinema: imagining the civil war and beyond*. Londra: I.B. Tauris.
- Kılıç, A. (2010). “Kutsal Meryem” mi “lanetli Havva” mı?: mitoloji, din ve bilimde kadın imgesi üzerinden bir “antichrist” değerlendirmesi. *İDEA*, 2 (1), 185-206.

- Kokko, A. (2012-2013). Escaped from the Harem, trapped in the orient: an analysis of the multiple gazes in Nadine Labaki's movie *Where Do We Go Now?* *Al-ralda* (138-139-140), 87-92.
- Kor, Z. T. (2006). *Lübnan: iç savaşın gölgesinde*. İstanbul: İlke Yayıncılık.
- Korkmaz, J. (2018). Tramontane (Rabih) de Vatché Boulghourjian . *Regards* (20), 63-70.
- Köse, T. (2006). *Lübnan'da istikrar arayışları*. Ankara: SETA.
- Launchbury, C., Tamraz, L., Celestin, R. ve DalMolin, E. (2014). War, memory, amnesia: postwar Lebanon. *Contemporary French and Francophone Studies*, 18 (5), 457-461. doi:10.1080/17409292.2014.976367
- Le Breton, D. (2005). *Acının antropolojisi*. (Çev: İ. Yerguz), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leaman, O. (2004). *Companion encyclopedia of Middle Eastern and North African film*. Londra: Routledge.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. (Çev: I. Ergüden), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lewis, B. (2006). *Ortadoğu*. (Çev: S. Y. Kölay), Ankara: Arkadaş Yayıncılık.
- Margalit, A. (2004). *The ethics of memory* . United States of America: Harward University Press.
- Maroun, N. (2020). Le cinema Libanais coproduit: ecarts et variations. *Regards*, 24, 71-85.
- Millet, R. (2017). *Cinema in Lebanon*. Beyrut: Rawiya Editions.
- Mottram, J. (2022) <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/film/i-lived-this-war-my-house-got-destroyed-lebanese-director-ahmad-ghossein-brings-personal-touch-to-first-film-1.903335> (Erişim Tarihi: 27.07.2022)
- Mouawad, W. (2020). Lebanese cinema and the French co-production system: the postcard strategy. T. Ginsberg ve C. Lippard (Editörler), *Cinema of the Arab world: contemporary directions in theory and practice* içinde (s. 71-86). Cham: Palgrave Macmillan.
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press,.
- Nassour, P. (2021). Compte-rendu : 1982, Oualid Mouannes. *Regards* (25), 145-152.
- Nietzsche, F. (2001). *Ahlakın soykütüğü*. (Çev: A. İnam), İstanbul: Yorum yayınları.
- Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları*. (Çev: M. E. Özcan), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Olick, J. K. (2014). Kolektif bellek: iki farklı kültür. (Çev: M. Güneşdoğan), *Moment Dergi*, 1 (2), 175-211.

- Oylum, R. ve Sivaslıoğlu, K. (2011). *Orta Doğu sineması*. İstanbul: Başka Yerler Yayınları.
- Örs, B. (2006). Siyasal temsil. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 1-17.
- Özaloğlu, S. (2017). Hatırlamanın yapıtaşı mekânın bellek ile ilişkisi üzerine. T. Erman ve S. Özaloğlu (Editörler), *Bir Varmış Bir Yokmuş: Toplumsal bellek, mekân ve kimlik üzerine araştırmalar* içinde (s. 13-19). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Özdemirci, A. S. (2016). Suriye iç savaşı'nın Lübnan'a etkileri (2011-2016). *Türkiye Ortadoğu Çalışmaları Dergisi*, 3 (2), 76-105.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özkoç, Ö. (2006). Kronik: Lübnan savaşı üzerine. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 61 (3), 309-316.
- Öztürk, S. (2014). *Türkiye'de kısa filmin eleştirel biçim ve içerik yapısı: 2005-2013 Hisar Kısa Film Festivali kurmaca filmleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Pennebaker, J. W. ve Banasik, B. L. (1997). On the creation and maintenance of collective memories: history as social psychology. J. W. Pennebaker, D. Paez ve B. Rim (Editörler), *Collective memory of political events: social psychological perspectives* (s. 3-19). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Polat, N. (2007). Bellek ve yabancı için sorumluluk: etik "iyi yaşam" fikri için kısa Bir giriş. Ş. Öztürk (Ed.), *Cogito* (50), 77-87.
- Radzobe, Z. (2019). Performance as counter-memory: Latvian theatre makers reflections on national history. *nordic theatre studies*, 31 (1), 92-107. doi:10.7146/nts.v31i1.113003
- Renan, E. (1946). Millet nedir? E. Renan (Ed.), *Nutuklar ve konferanslar* içinde (Çev: Z. Ishan), s. 97-124). Ankara: Sakarya Basımevi.
- Richard, T. (2020). La guerre civile libanaise au cinéma et les circulations transculturelles. *Regards*, 24, 105-120.
- Ricoeur, P. (2017). *Hafıza, tarih, unutulmuş*. (Çev: M. E. Özcan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera*. (Çev: E. Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Sadoul, G. (1966). *The cinema in the Arab countries*. Beirut: Interarab Centre of Cinema and Television.
- Said, E. (2010). *Şarkiyatçılık*. (Çev: B. Ülner), İstanbul: Metis Yayınları.
- Salhab, G. (Prodüktör), ve Salhab, G. (Yönetmen). (1998). *Phantom Beirut* [Sinema Filmi].
- Salibi, K. (1976). *Crossroads to civil war, Lebanon 1958-1976*. New York: Caravan Books.
- Sancar, M. (2016). *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sander, O. (1982). Lübnan'daki bunalımın tarihsel ve toplumsal nedenleri. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 37 (3), 219-228.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş zaman: bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma*. (Çev: P. Bayaz Charum ve D. Ekinci), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Sawalha, A. (2014). After amnesia: memory and war in two Lebanese films. *Visual Antropology* (27), 105-116.
- Schacter, D. (2008). *Belleğin izinde beyin, zihin ve geçmiş*. (Çev: E. Özgül), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Schudson, M. (2007). Kolektif bellekte çarpıtma dinamikleri. Ş. Öztürk (Ed.), *Cogito* (50), 179-200.
- Sennett, R. (2017, Temmuz-Aralık). Hafızayı rahatsız etmek. *Sosyoloji Divanı*, s. 9-24.
- Serter, S. S. (2022). Arketipsel sembolizm bağlamında Nuh Tepesi filminin incelenmesi. *sinecine*, 13 (2), 425-448.
- Sfeir, Z. (2022) 04.07.2022 tarihinde gerçekleştirilen kişisel iletişim
- Shafik, V. (2003). *Arab cinema: history and cultural identity*. Kahire: The American University in Cairo Press.
- Silbey, J. (2014). Persuasive visions: film and memory. *Law, Culture and the Humanities*, 10 (1), 24-42. doi:10.1177/1743872111423175
- Smelser, N. J. (2004). Psychological trauma and cultural trauma. J. C. Alexander (Ed.), *Cultural trauma and collective identity* (s. 31-59). California: University of California.
- Soueid, M. (1986). *Postponed cinema – the Lebanese civil war films*. Beyrut: Arab Research Foundation.

- Sönmez, S. (2012). *Toplumsal bellek ve sinema: Türkiye sinemasında travmatik temsiller*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Susam, A. (2015). *Toplumsal bellek ve sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şimşek, A. (2012). Araştırma modelleri. A. Şimşek (Ed.), *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri* (s. 80-107). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Şöhret, M. (2012, Haziran). Ulus devletsiz devlet sistemi: Lübnan modeli. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5 (1), 85-107.
- Taflıoğlu, M. S. (2016). Lübnan anayasal düzeninde egemenlik dağılımı. *Sosyoekonomi*, 24 (28), 31-42.
- Taş Öz, P. (2019). Toplumsal değişimin ahlaki çatlağı: Elena. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi (AKİL)*(31), 495-511.
- TDV. (2003). *İslam ansiklopedisi* (Cilt 27). Ankara.
- Torun, A. (2021, Kasım). Sunuş: göç ve sinema. *Göç Dergisi*, 8 (3), 377-381.
- Traboulsi, F. (2007). *A history of modern Lebanon*. Londra: Pluto Press.
- Traverso, E. (2019). *Geçmiş kullanma kılavuzu: tarih, bellek, politika*. (Çev: I. Ergüden), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tunçel, A. (2017). Tarihi yazmak: unutturmak ya da unutturmamak. T. Erman ve S. Özaloğlu (Editörler), *Bir varmış bir yokmuş: toplumsal bellek, mekân ve kimlik üzerine araştırmalar* içinde (s. 21-26). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Turan, N. S. (2011). Lübnan'da ulusun inşası ve ortak tınının üretimi: Rahbani kardeşler ve Feyruz. *Ortadoğu Etütleri*, 3 (1), 193-228.
- Unesco. (2021). <http://uis.unesco.org/en/country/lb> (Erişim tarihi: 08.08.2022)
- Van der Kolk, B. A. ve Van der Hart, O. (1995). The intrusive past: the flexibility of memory and the engraving of trauma. C. Caruth (Ed.), *Trauma: explorations in memory* içinde (s. 158-183). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Van Stekelenburg, J. (2013). Collective identity. D. A. Snow, D. della Porta, B. Klandermans ve D. McAdam (Editörler), *The wiley-blackwell: anyclopedia of social and political movements* (s. 1-7). New Jersey: Wiley-Blackwell Publishing.
- Vimercati, G. F. (2021). *Port of entry: towards a political economy of cinema in Lebanon (1919-1975)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Beyrut: Department of Sociology, Anthropology and Media Studies of the Faculty of Arts and Sciences at the American University .

- Volkan, V. (2007). *Kimlik adına öldürmek*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Walker, J. (2001). Trauma cinema: false memories and true experience. *Screen*, 42 (2), 211-216.
- Walker, J. (2005). *Trauma cinema: documenting incest and the holocaust*. Berkeley and London: University of California Press.
- Weissberg, J. (2021) <https://variety.com/2021/film/reviews/memory-box-review-a-collection-of-family-artifacts-spark-links-to-the-past-1234917422/> (Erişim tarihi: 04.04.2022)
- Woods, E. T. (2019). Cultural trauma: Ron Eyerman and the founding of a new research paradigm. *American Journal of Cultural Sociology*, 7, 260-274. doi:<https://doi.org/10.1057/s41290-019-00071-0>
- Yazbek, E. (2012). *Regards sur le cinema libanais (1990-2010)*. Paris: L'Harmattan.
- Yeşiltaş, M. ve Balcı, A. (2010). İkinci Lübnan savaşı: bir yeniden değerlendirme. *Akademik ORTADOĞU*, 4 (2), 67-90.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, P. (2015). Sinemada hatırlamanın politikası: gece ve sis. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 101-118.
- Yıldız, P. (2021). *Kayıp hafızanın izinde: sinemada geçmişle yüzleşme, yas ve inkar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yılmazkol, Ö. v Gürson, A. P. (2019). Orta Doğu'da bir renk: Lübnan sineması. Ö. Yılmazkol (Ed.), *Akdeniz sineması içinde* (s. 279-309). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Yurtsal, K. (2006). *Büyük Orta Doğu'da küçük Orta Doğu: Lübnan*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zaccak, H. (1997). *Le cinema libanais: itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996)*. Beyrut: Dar el-Machreq sarl.
- Zaccak, H. (Yönetmen). (2003). *Cinema of war in Lebanon* [Sinema Filmi].
- Zaccak, H. (2022) Borhane Alaouié, the continuous encounter. Aflamuna online: <https://www.aflamuna.online/page/borhane-alaouie-the-continuous-encounter-i-essay-by-hady-zaccak/> (Erişim Tarihi: 12.04.2022)
- Zaccak, H. (2022) 30.06.2022 tarihinde gerçekleştirilen kişisel iletişim.

Zizek, S. (2010). Sunuş: toplumsalın kalbindeki film. B. Diken ve C. B. Lausten (Editörler), *Filmlerle Sosyoloji* içinde. İstanbul: Metis Yayınları.



EKLER: LÜBNAN SİNEMASI SAHA ARAŞTIRMASI GÖRÜŞMELERİ

2022 yaz döneminde Lübnan'da gerçekleştirilen saha çalışması ile Lübnanlı sinemacılar, akademisyenler ve sinema kurum temsilcileri gibi Lübnan sinemasının farklı alanlarından 14 kişiyle görüşme yapılmıştır. Görüşmelerin 12'si yüz yüze, 2'si katılımcının yurtdışında olması ve araştırma tarihleri içerisinde Lübnan'a geri dönemeyeceklerinden dolayı çevrimiçi olarak gerçekleştirilmiştir. Katılımcıların çalışma alanıyla bağlantılı olarak detaylandırılan görüşme soruları ana olarak bunlardır:

1. Başlangıç olarak kendinizi tanıtır mısınız / tanımlar mısınız?
2. Sinemanıza bakıldığında belleğin merkezde olduğu görülüyor. Kişisel belleğiniz de konu seçiminde etkili oluyor mu?
3. Lübnanlı sinemacılara bakıldığında genellikle sürgün sineması yapısı var. Siz kendinizi bir sürgün olarak görüyor musunuz? Bu bağlamda ev, vatan ve dönüş kavramları sizin için ne ifade ediyor?
4. Özellikle bellek bağlamında mekân sizin için ne ifade ediyor? Filmlerinizdeki mekânları tasarlarken ne düşünüyorsunuz?
5. Sizin sinemanızda ve Lübnan sinemasında kimlik ne anlama geliyor?
6. Sizce Lübnan Sineması'nda toplumsal bellek meselesi nasıl ele alınıyor?
7. Sizin filmlerinizi ve diğer Lübnan filmleri toplumda nasıl tartışılıyor? Travmatik geçmişle yüzleşme açısından Lübnanlı sinemacıların ve Lübnanlı izleyicilerin konumunu tartışabilir misiniz?
8. Ortadoğu'nun vazgeçilmez konularından biri olan travma sizin filmlerinizde de var. Özellikle toplumsal belleği ele alan filmlerin travmadan kurtulma ve ulusal bir kimlik yaratma konusunda nasıl bir rol oynadığını düşünüyorsunuz?
9. İç savaş sonrası Lübnan sinemasını bölümlere ayırmak mümkün mü? Daha spesifik olarak geçmişle yüzleşme konusunda kuşaklar arasında bir fark var mı?
10. Lübnan sinemasının geleceğini nasıl görüyorsunuz?

Gerçekleştirilen Görüşme Bilgileri

	İSİM	MESLEĞİ	YER	TARİH	SÜRE
1.	Hady Zaccak	Akademisyen , Belgeselci	IESAV - Sodeco	30.06.2022	50 Dakika
2	Vatche Boulghourji an	Yönetmen, Senarist	Falamanki Cafe - Sodeco	02.07.2022	80 Dakika
3	Elie Yazbek	Akademisyen	IESAV - Sodeco	04.07.2022	40 Dakika
4	Zeina Sfeir	Dağıtımçı, Belgeselci	Metropolis Sinema Derneği - Achrafiya	04.07.2022	100 Dakika
5	Nadim Jarjoura	Sinema Yazarı, Eleştirmen	T Marbouda Cafe - Hamra	09.07.2022	80 Dakika
6	Ahmad Ghossein	Yönetmen, Belgeselci	Şahsi ofisi - Badaro	14.07.2022	50 Dakika
7	Colette Naufal	Uluslararası Beyrut Film Festivali Direktörü	Mashmash Cafe – Mar Mikhael	16.07.2022	45 Dakika
8	Christelle Younes	Yapımcı	Cantine Sociale - Achrafiya	27.07.2022	60 Dakika
9	Maya de Friege	Lübnan Sinema Vakfı Başkanı	Lübnan Sinema Vakfı - Sodeco	02.08.2022	30 Dakika
10	Ely Dagher	Yönetmen, Senarist	Kalei Cafe – Mar Mikhael	19.08.2022	60 Dakika
11	Philippe Aractingi	Yönetmen, Senarist, Yapımcı, Belgeselci	Online (Paris)	22.08.2022	60 Dakika

12	Ghassan Salhab	Yönetmen, Senarist, Yapımcı, Belgeselci	Online (Berlin)	22.08.2022	75 Dakika
13 - 14	Joana Hadjithomas ve Khalil Joreige	Yönetmen, Senarist, Yapımcı, Belgeselci	Ofis - Gemmayze	24.08.2022	60 Dakika



Ek 1: Ahmad Ghossein (Yönetmen, Senarist, Belgeselci)

GE: Son dönem Lübnan sinemasını nasıl değerlendirirsiniz?

AG: Bunu bilmiyorum, sinemayı değerlendirirken konuşabileceğimiz yeni bir dalga var mı bilmiyorum, yeni bir dalga varsa yeni bir gerçeği çözümleme denemeleri, ışığın hesaplanması, ülkede ya da bölgede yaşadığımız yeni baş gösteren hareketler hakkında okumalar vardır. Neden bilmiyorum ama Lübnan'da tarihin tekerrürü bugün hala farklı şekilde devam etmektedir. Buna yeni Lübnan sineması diyebilir miyiz bilmiyorum. Bildiğim şey ise bazı denemelerin olduğu ve insanların süreçlerden etkilendikleri. Buradan kişisel sinemanın neden göze çarptığını, insanların kendi aileleri ya da ailesel sinemaya odaklanmaları ve kişisel sinemaya yönelmelerinden anlıyoruz. Bu da ideolojilerden uzak, büyük sinemalardan uzak olan jenerasyonun ortaya çıkmasıyla göze çarpmaya başladı. Yönetmenler kendi pozisyonlarını, ailelerini, hatıralarını, iç savaşı ve bunun bedenlerinde ve akıllarında kalan etkilerini çözümlerken sorgulamaya başladılar. Bunu önemli bir süreç olarak değerlendirebiliriz. 2010'da sonra yeni bir akım oluştu mu? Ne demek istediğini anlamadım burada.

GE: Film sayısında artış oldu mu?

AG: Evet, üretimde sayısal bir artış oldu.

GE: Yeni insanlar, yeni yönetmenler çıktı.

AG: Evet ama bir dalgadan, bir akımdan bahsedeceksek...

GE: Tarihe bağlarsak eğer?

AG: Tarihe, topluma, siyasete, evrelere, ülkede yaşanan değişimlere bağlayabiliriz. Maalesef ülkedeki değişiklikler hakkında (toplumsal, psikolojik ve siyasi) konuşmadığımız için bu evreler hakkında konuşulur. Lakin Lübnan'da hatıralarımız biraz farklılar. Sürekli kopukluk ve kesintiler olmaktadır. Hatıralarda kesintiler olur ve krizler ortalığı alt üst eder. Bu kopukluklardan dolayı da sürekli geriye dönüp bir şeyleri toparlamaya çalışırsın. Konuları düşündüğünde sanki bir daha geriye dönme ihtiyacı ve farklı bir bakış açısıyla bakmayı düşünürsün. Dolayısıyla geçmişe dönüp bugünü düşünürsün ve gelecekle ilgili kafan karışır. Karışır çünkü çizgilerin hiçbiri doğrusal değildir! Bir süreç biter ve bir diğeri başlar. Süreçler devam eder tabi ki. İç savaş sürecinden sonra sinemanın araçları tabi ki de değişti. 2006'dan sonra (2010 değil), yani Temmuz savaşından sonra hatırlıyorum da yeni bir dalga oluşmuştu. Yeni bir dalga değil

de sinemada farklı yapımlar ortaya çıkmaya başladı. Şu an tabi daha fazla yapım var, yeni bir jenerasyon var ve sanırım bu biraz da jenerasyonlarla ilgili bir mesele ki onlar (yeni jenerasyon) farklı bir gözle bakar çünkü harekete geçiren şey bazen devleti çözümleyen bir ideolojidir, bazen köydedir, bazen şu an içinde bulunduğumuz durum olan devletin çürümesidir. Şimdi bekleyip göreceğiz yeni bir sinema (akımı) oluşacak mı ve bu sinema 30-40 seneden beri süregelen bu çürümeyi ele alacak mı? Ne demek istediğimi anladın mı? Sürekli bir şeylere dalarsın ve sinemada geçmişten izler belirir ki bugünü anlatabilesin. Bugün hep geçmişin çözümlenmesidir ve geçmişte olan her şey, bugün anlayabilmek içindir. Bunlar her zaman birbirleriyle ilişkilidir, öyle düşünüyorum yani.

GE: Sinema 2000'den sonra mı değişti yoksa 2006'da mı?

AG: Sinemanın nerede ve nasıl kolaylaştığını, daha fazla üretebildiğini ve yapımda farklı yöntemler denendiğini, kültürel siyasetten de bahsediyorsan evet bu dönemlerden sonra daha kolay oldu. Ama farklı yapımlar gördük mü, bilmiyorum. 2000, 2001, 2002 ve 2003 dönemi, Ghassan Salhab, Mohamad Soueid, Joanna, Khalil gibi isimlerin ve Akram Zaatarı videoları ile beraber savaşın hatıralarını arşivlerle anlatan kültürel bir dalga oluşturdu. Bu bitti mi, sanırım evet. Bir de mekân hakkındaki sürece dair konuşabiliriz. Şehrin sinemacı jenerasyonu kaldıramadığı bir süreç oluştu ve bu sebeple filmlerin şehrin dışına doğru çıktığını görür olduk. Kırsalda ve şehirden farklı arazilerde çalışmalar yürütüldüğünü gözlemledik. Problemler şehirde daha katı yaşandı ve kişilerle olan iletişim buna bağlı olarak da azaldı. Şehirdeki etki çok yüksekti ve gözlemler maalesef net değildi. Bu da bu sürece bir örnektir. Lakin 2000, 2006 ve iç savaş sürecine nazaran şu anki durumda araçlar, yapım ve sanırım konulara erişmek (bulmak) daha kolay. 2015 ve sonrasında ortaya çıkan çöp krizi aslında devlet kurumunda iç savaştan sonra oluşan zayıflamanın farklı bir şekilde görülmesidir. Sürekli kendi ekseni etrafında ağır ağır dönen bu ülkeyle ilintili farklı bir sinema oluştuğunu söyleyebiliriz. Kendi kendini yaralayan bu hükümet sebebiyle insanlar sürekli göç ettiler. Her zaman söylerim, ileriye görebilmek bazen zordur -ne olduğunu anlayabilmek için vücudunun önce olanları hazmetmeye ihtiyacı vardır. Sinemanın da bunun için zamana ihtiyacı vardır.

GE: 2019'dan bu yana pek bir şey yok.

AG: Şimdilik evet, çünkü 2019'da yaşananlar yeni yazılmakta. Ama bugünden itibaren göreceksin. Lübnan'da hatıralar arasında kopukluklar vardır. Ama sanırım sinemacılar olanları henüz hazmedemediler ve anlamlandıramadılar çünkü bu da vakit isteyen bir durum ve birden olacak bir durum değildir. Ama kesinlikle 2019'dan bu yana

yönetim ve tarzıyla ilgili kimliğimize gölge düşüren bu zayıflamaya değinen birçok filme tanıklık edeceksin (buna bir dalga demeyelim). Bu zayıflama hayatımızdaki her şeye etki etti, ben bir sinemacı olarak bundan nasıl etkilenmeyeyim ki? Sonuçta benim işim film yapmak ve sinemacı olayların etkisinden uzaklaştıkça konuşacakları hakkında düşünmeye fırsat bulur. Zira bu oldukça gergin bir durum.

GE: Lübnan sinemasında geçmiş nasıl ele alınmaktadır sizce?

AG: Geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek birbirine karışır, geçmişte kalan bir şey yok. Ama kesinlikle sürekli iç savaşı ya da sonrasını yahut şimdiki zamanı çözümlemekte olan filmler görürsün. Bunların hepsi, içinde bulunduğunuz zamanla ilintilidir. Geçmiş ve bitmiş demek doğru değildir, içinde bulunduğumuz zamandan geçmişe daha temiz ve farklı bir bakış açısıyla bakabilirsin. Bence geçmiş, yenilgiler ile daha çok ortaya çıkar. Acizlikle! Çünkü jenerasyonlar bir hüsrana uğruyor. Hüsrana denince akla ilk gelen anlamını kastetmiyorum, hüsrana deyince hayal kurabilme kudretimizden bahsediyorum. Çünkü hayal kuramıyorsan yenilmişsindir. Ben her zaman derim, ne mutlu ki iç savaş zamanını yaşayanlara. En azından ideolojisini uzakta tutarak bir şey değiştirebileceklerine dair hayal kurabiliyorlardı. Lakin şu an geçmişe dönüp bakıyorum da daha iyi bir değişim hayali kurabiliyor muyuz? Sinema sadece bu ülkeyi çatırdatan hezimetlere odaklanıyor. Filmlerimiz hep insanların hayallerini yıkan hezimetlerle dolu.

GE: İlk filminden beri, değil mi?

AG: Hangisi? “İla Ayn” mi yoksa öncesi mi?

GE: Öncesi de dahil.

AG: Bu sinemanın dili, işi ve malzemeleridir. Fakat şu an geçmiş üzerine konuşacaksak hezimetlerimizden ve düş kurma kudretimizden başka bir şey aklıma gelmiyor ama bunda güzel olan nokta da sinema araçlarının bu durumu yani gerçekleri ve hezimetlerimizi çözümleyebilme yeteneğidir. Hayal kurabilme yeteneğinin olması gerekiyor çünkü sinemacının hayal kurmaktan başka bir seçim şansı yoktur.

GE: Geçmiş ele alan Lübnan filmleri toplum tarafından nasıl karşılanmaktadır?

AG: Bence ışığa ulaşmak için yeterince sinema yapmıyoruz. Maalesef bir sinemamız yok, her yönetmen tek başına bir şeyler söyleyip yapmaya çalışıyor.

GE: Sinema endüstrisinden bahsediyorsunuz değil mi?

AG: Evet, üretim yok. Yönetmenler bireysel olarak bir şeyler anlatmaya çalışıyorlar. Bazen belli zamanlarda, bazı yönetmenleri harekete geçiren dalgalanmalar

oluyor. Bir bakmışsın aynı mekânlar hakkında konuşuyorlar. Bu da mum belleği etkisidir.²⁶ Sonra da bir bakmışsın ki hepsi farklı durumlar hakkında konuşuyorlar ama nihayetinde hepsi aynı çatı altındalar ki bunlar kişi, toplum ve ülkenin kendisidir. Dolayısıyla çözümlemeleri ve kimliği başka nereye kayabilir ki? Bu sebeple sürekli “Lübnan sinemasından sıkıldık, iç savaştan sıkıldık ve artık savaşla ilgili bir şey yapmayacağız” gibi söylemleri duyuyoruz. Bunu tuhaf buluyorum çünkü bence iç savaş hakkında yeterince film yapılmadı. İç savaştan sonra birçok küçük savaşlar yaşadık, birçok krizin tekrarına ve felaketlere özellikle de en büyüğü olan 4 Ağustos patlamasına tanık olduk. Bundan dolayı da bir anda yönetim ve halk konusunu ele alamam. Anlıyorum evet ama, bu benim işim değil. İkinci bir konu da insanlar üzerlerindeki baskı arttıkça onları eğlendirebilecek daha hafif bir şey istiyorlar. Bugün ben bile sinemaya gidip ciddi konuları ele alan, şiirsel (bu kelimeyi kullanmayı sevmiyorum ama) filmler seyretemiyorum. Ama topluma yardımcı olacak bir hava yaratmak için de iç savaş konuşmaktan ziyade, “evet bunu hatırlamak isterim ama yaşattıklarını hissetmek istemem” diyor. Eğer sinemaya gidip film izleyeceksem (burada toplum adına konuşuyorum), beni içinden bulunduğum durumdan ayırıştırabilecek, uzaklaştırabilecek ve tamamıyla farklı bir “bir buçuk saat” yaşatabilecek bir şey olmasını isterim. Haklı ya da haksız mı bilmiyorum ama anlıyorum. Sonunda empati kuruyorum. Ama iç savaş hakkında gerçekten yeterli sayıda film yaptık mı, kesinlikle hayır! Anlıyorum elbette “İç savaştan bıktık” söylemlerini ama bu konuyu yeterince çözümlediğimize yahut yeterince konuştuğumuza inanmıyorum.

GE: Bu yeterli mi?

AG: Kesinlikle hayır, yeterince konuşamadık. 15 senelik bir süreçti bu. Ne demek iç savaş? Biz sonrasında da savaşlar yaşadık, mezhepsel problemler oldu, hangi biri hakkında konuşacaksın? Demek istediğimi anladın mı?

GE: Şurayı anlamıyorum, 1990 senesinde birbirlerini öldüren kesimler siyasete girip etkin olmaya devam ettiler. Böyle bir atmosferde konuşmak zor.

AG: Bitti evet ama devlet kurumu kötü durumda ve sürekli suni problemler üretti, sürekli krizler yarattı. Sinemanın da bir parçası bu krizlerden, diğer parçası da yönetmenin gördükleri, hissettikleri ve sosyal konular hakkında söyledikleri ve sinemasal üslubundan oluşur.

²⁶Bir mumun ilk yakılışından sonra tekrar yakıldığında daha önce eriyen alanın dışına çıkamamasıdır.

GE: Lübnan sinemasının geleceğini nasıl görüyorsun?

AG: Bilmiyorum, bekleyeceğiz şimdilik. Gerçekten de bekleyeceğiz şimdi.

GE: Aynı soruyu üç sene önce sorsaydım cevabınız ne olurdu?

AG: Üç sene önce sorsaydın, derdim ki muazzam bir çalışma vardı, sinemacılar çalışıyor ve üretiyorlardı. Evet, çok destek yoktu belki ama her yönetmen kendi yaşadıklarından, kendi fikirlerinden ve bedeninden bir şeyler katıyordu. Farklı yönelimler vardı ve toplumsal anlamda birbirine benzemeyen şeyler çıkıyordu bu sağlıklı ve iyi bir şeydi. Belgesellerin daha iyi durumda olmaları tesadüf değil. Zira bugün kurmaca filmlerin üretimi yavaş, oldukça zorlu ve mali destek de yok. Belgeseller ve video art da Lübnan’da oldukça gelişti. İniş çıkışları oldu ama kendine bir yer edindi.

GE: Sadece Lübnan’da değil, tüm Ortadoğu’da öyle, değil mi?

AG: Doğru evet. Çünkü belgeseller gelişti ve eskisi gibi yüzeysel değiller. Konular daha da gelişti ve daha katı denemeler oldu. Büyük sorular sorabilir miyiz? Ben soru sormayı sevmem, ayağımız yere ne kadar sağlam basıyor bunu bilmek isterim. Tabi ki söylemeyeceğiz, neler yapacağız, hangi soruları soracağız, hangi sinemasal dili kullanacağız? Bilmek için çalışmak ve üretmek gerekiyor. Dokunman, hata yapman ve doğruyu bulman gerekiyor. Bu yüzden 2019’dan beri bu kadar film ve belgesel çıkmaması tesadüf değil, olayın hala etkileri sürüyor ve hala güncel. Şimdi yavaş yavaş geri dönen, kimi yazan kimi çeken bazı insanlar var, yapımlar başlayacak elbet.

GE: Kişisel belleğiniz sinemanızda nasıl bir yer kaplıyor?

AG: Her zaman. Ben filmlerimden ikisinde, doğrusu hepsinde var ama *My Father is Still a Communist* filmi ve bilmiyorum izledin mi ama *The Fourth Stage* filmi. Bir sihirbazı anlatıyor -ben küçükken gösterilerinde perküsyon çaldım- Güney Lübnan’daki bu kayıp sihirbazın, bugün nerede olduğunu mitoloji, din mitolojisi ve güneydeki tarihi anıtlara -daha önceleri bulunan büyük anıtların değişimi ile- sihir ile arayarak geçen bir hikâye.

GE: Ben de sana bunu soracaktım, *All This Victory* filminizin giriş sekansında da sihir vardı.

AG: Sihirbaz filmlerimde görünmeye devam edecek. Bitap düşen devlet ve bizler gibi. *My Father is Still a Communist* ise... Şimdi ben konuları seçmem, arşivlere bakarım, başımdan geçen bir hadiseyi hatırlamaya çalışırım, sonra hepsini siyasi ve sosyal bir biçimde ele alırım. Bir de direkt kişisel hatıra da zararlıdır. Yani mesela bu filmde, kasetlerden siyasi ve sosyal tarihe, iç savaşa, seven ve yorulan aynı zamanda nefret eden

ve sesini kaybedip çocuk doğuran bir annenin sana toplumsal yaşamdan patatesin fiyatı gibi, İsrail işgali gibi konulardan bahsetmesini dinledim. Toplumsal, ekonomik ve siyasi bir içerik var ve ben hep bu konuları ele alırım. Kişisel hatırlarımı da filme aktarmak zordur. Ben mesela bu kasetleri dinledim evet ama sonuçta bu kayıtlar benim hayatımdan kayıtlar. Yani benim kendi şahsi hayatım ile yönetmen kimliğim arasındaki mesafe ne olmalı, bu da çok ince bir oyun. Bir de zihnim bulanıyor bazen. Çünkü çocukken duyduğun bir şeyi farklı bir şey gibi düşünebiliyorsun. Burada gerçekleri dinlerken, zihninde düşündüğünden farklı şeyler canlanmaya başlıyor. Hepimizin zihninde çocukluktan kalma, iyi ya da kötü, değiştirmek istemeyeceğimiz anıları vardır. Bu yüzden kişisel bir şey hakkında konuşmak yorucu bir süreçti ve yönetmen olarak ne zaman kişisel olaylardan bahsetsen az ya da çok zorlanırsın maalesef. Bir de burada daha önemli bir şey vardı, bunlar sonuçta kişisel kasetlerdi ve seni duygusal olarak direkt etkisi altına alırlar.

GE: Nasıl yani?

AG: Bunlar duygusal kayıtlar, bir izleyici olarak hemen etkilenirsin. Hemen bunların etkisi ile gerçek bir hikâye ve insan olduğunu düşünüp seversin ama ben izleyicinin sadece bunlar ile duygulanmasını istemedim. Çekimlerin de bir şeyler anlatmasını istiyorum, ben düğün görüntülerini karıncalandırarak, babamı belli noktalara koyarak olaya dahil ediyor ve iletmek istediğim bir şeyler olduğunu gösteriyorum. Ses ve görüntülerin bazen birbirinden ayrılmasını bazen ise birbirlerine karışmasını istedim, çünkü kasetin duygusal olarak seni etkisi altına alması çok kolaydır biliyorum. Bu da düşünme aşamasının bir parçasıydı.

GE: Filminizde mekânları tasarlarken nasıl düşünüyorsunuz?

AG: Mekânların benim filmlerimde yeri çok önemlidir. Mesela *My father is still a Communist* bahsi geçen bölge ile ilgili, *The Fourt Stage*, çevre yapısının (mekânın) nasıl değiştiği ile ilgilidir, dini mitolojinin yaptığımız mekânları, anıtları, eserleri ile ilgili mefhumumuzu nasıl değiştirdiğini anlatıyor. Dolayısıyla mekânlar filmlerimde büyük bir yer ediniyor, eğer filmler hakkında konuşuyorsak -çekmiş olduğum farklı videolarda da öyleydi. Adamın yaşadığı bir mekâna doğru sürüklendiğimi hissediyorum ya da filmin yaşandığı mekâna... Filmin yaşandığı mıntıkeyi kesinlikle görmem gerekir ki, eğer büyük ise oradan bir mekân seçebileyim. Mekân bazen de coğrafi bir mekân değil de zaman olabilir. Zaman da bir mekândır, zaman da burada bir rol oynar ve ben de “zamanın bize fiziksel etkisi, düşüncelerimize etkisi nedir mesela, sihirbaza bu zaman içerisinde ne oldu, anneme bu zaman zarfında ne oldu -bu mekânda-, bu dar mekânda bu dörtlü-beşliye

ne oldu, bedenlerine, kendilerine ve nefeslerine ne oldu” diye her zaman düşünürüm. Vakit ile ilgili konuşamayız ama zaman ve mekân sürekli ilintilidir.

GE: *All This Victory* filminizden yola çıkarak kimlikle ilgili nasıl bir değerlendirme yaparsınız? Kimlik konusu bütün Lübnan filmlerinde öne çıkıyor.

AG: Kimlik varsa, bir şeyler arıyoruz demektir. Bir şeyler aramaktan kasıt ise, ülkenin toparlanamaması, mezhep çatışmalarının varlığı, kimlik çatışmalarının olması... Tuhaf, sürekli mi kimlik konusu öne çıkarılıyor? Bunu not ediyorum, düşüneceğim. Evet, bu tarihi bir problem. Fenikeliler ve Araplar, Hristiyanlık ve Müslümanlık, Hristiyanlık ve tabakaları, yönetim ve halk hepsi birbirine geçmiş durumda.

GE: Ama bu ülkede çok fazla.

AG: Evet, çünkü krizler ve savaşlar var. Yaşadığımız ülke, başka ülkelere benzemiyor. Öncelikle milli kimliğimiz yok, ulusal kimlik üzerine bitmek tükenmek bilmeyen problemlerimiz var. Lübnanlılık duygularında bozulmalar var. - Mezhepler bundan kendilerini tutundurabilmek adına çok faydalandılar.- Her on beş yirmi senede bir problemin patlak vermesi tesadüf değil zira bu sürede yeni bir mezhep güçlenip masaya yumruğunu vuruyor ve “ben buradayım ve daha fazlasını istiyorum” diyor. Bu da kimlik problemine ve yaşayacağımız ülkeye aksediyor. Bana filmlerimde bu konunun çok etkisi olmadığını, -ya da belki etkisi vardır- hissettirdin. Ben de tabi kimlik problemini ele alıp, nasıl bir ülkede yaşayacağımızı yahut “sen gerçekten Lübnanlı mısın?”ı ele alıyorum. Turistik yönünü unut, o sadece devletin ve doğrusu yönetimin göstermek istediği bir yalan.

GE: Yaklaşık bir aydır buradayım, devletin varlığını hissetmedim.

AG: Doğru. Evet, devlet zaten nedir? Yönetim olarak konuşacaksak, organlara ihtiyacı vardır ve burada onlar pek mevcut değiller. Sen de birey olarak, devletin senden istediği gibi yürümeye (yaşamaya) başlarsın, bedenle ve düşüncelerle, sıradaki duruşunla, devlet ile işlerini yürütme şekline, kameraların seni takip etmesiyle, arabanın ceza almasıyla... Devletin varlığını, seni yönetmesini hissedersin. Burada ise her şey daha farklı, bitap düşmüş ve bizi de kendisiyle bitap düşürmüş ama devletin çökmüş olması hiç olmaması anlamına gelmiyor. Her an seni olduğun yerden takip ederek alıp götürebilir ama evet farklı bir çalışma sistemi var. Ama olması gerektiği gibi mi diye soracaksan, tabi ki de hayır. Şu an hiçbir şey yok, bulunmuyor. Pasaportumuz yok, pasaport bile çıkaramıyoruz şu an. Devlet de şu an olanları garipsiyor, biraz sonra çıkıp “Ben devlet olarak üzerime düşeni yapmak istemiyorum, başınızın çaresine bakın”

deyiverecek gibi. Bu yüzden elektrik, ilaç, jeneratör gibi konularda tecrübe sahibi olduk, tuhaf...

GE: *All This Victory* filminin bir sahnesinde Marwan karakteri, savaş devam ederken kendi çocukluğunda yaşadığı -muhtemelen 1982 yılındaki İsrail saldırısını- savaşı anımsıyor. Bir nevi tekrar söz konusu.

AG: Evet her şey tekrar ediyor ama aynı şekilde tekrar etmesi gibi bir zorunluluğu yok. Aynı şeylerin etrafında dönüyoruz, her krizde ülkeden çıkacak insanlar olacaktır ve göçler yaşanacaktır. Aynı hataya düşmemek için, tarih tekerrür ediyor diyemeyiz ama birbirinden kopuk zincir halkaları var ve düzen herhangi bir yere gelememekte. Dolayısıyla yeni bir toplumsal bir uzlaş, yeni çözümler ve farklı bir şey yaratacağını düşünüp (düzen) yeni krizler yaratıyor ama bu krizlerin hiçbir faydası olmuyor. Tabi ki değişen şeyler olacaktır ama bu devlet temel bünyesinde mezhep hassasiyeti, kimlik karmaşaları ve yolsuzluklar yaratarak kendi etrafında dönüyor. Savaşlar da aynı şeyleri yapıyor, sana göre ve siyaseten tabi ki değişir ama sonunda yine de etkileri kalır. Evet bu adam da aynı travmaları babasıyla yaşamıştı.

GE: Kanada'ya göç etmek için hazırlanan Marwan ve eşi Rana var.

AG: Evet, hepimiz kaçıyoruz. Aslında hepimiz göçmek istiyoruz ama gitmiyoruz, onlar gibi.

GE: Ama Marwan başaramadı, benim gördüğüm kadarıyla babası Güney Lübnanlı olduğundan köyüne gitmeye mecbur hissetti.

AG: Babası burada gitmesine sadece bir bahane oluyor. Burada yalnız daha önemli bir soru var, yaşça büyük olanlar neden göç etmediler? Savaş vardı ve göçmeleri normaldi. Demek istediğim, doğal bir durum bu, burası bombalansa sen buradan kaçarsın, değil mi? Şu an burası bombalansa kaçarsın. Onlar kaçmadılar, soru da burada, savaş vardı ve sen neden burayı terk etmedin? Burası da aslında bir eleştiridir. Her savaşta bir şeyler kaybederiz, insanlığımızdan bir şeyler kaybederiz. Burada sürekli muzafferlik destanımızı tenkit etmeye çalışıyorum. İşte biz sürekli savaşlarda kazanan tarafızdır, devlete karşı kazanırız falan... Bu düşmana üstünlük sağlama olgusu bir yanılgıdır. Çünkü savaşta sürekli bir şeyler kaybederiz, insanlığını yani. Söylemek istediğim bu işte.

GE: Yalnız arada bir fark var. Neydi ismi rahmetli oyuncunun?

AG: Adel Şahin.

GE: Hasan'ın evini görüyor ve "ne yazık, gittiler!" diyor ve Marwan'ın hiç böyle bir tepkisi olmuyor. Burada da bir fark var.

AG: Kuşak.

GE: Kuşak farkı evet, o biraz daha bencil davranıp “ben Kanada’ya göç edeceğim” diye düşünüyor.

AG: Kuşaklar arasında acelecilik farkı da var.

GE: Böyle de bir fark var evet.

AG: “İdeoloji ve kurtuluş çabaları artık beni ilgilendirmiyor, gideceğim çünkü bu ülke beni tüketti.” diyen biri vardı. Gerçekten de öyle, bu ülke bizi tüketti ve hayal kuramayacak kadar aciz duruma düşürdü. Bir yandan da 70 ve 80’lerde “Arap Milliyetçiliği, Filistin’in Özgürleştirilmesi, değişim” gibi konular üzerine hayal kurabilen bir kuşak vardı. Dolayısıyla, bir yanda hayal kurabilen bir nesil, bir yanda ise hayal kuramamaktan aciz duruma düşmüş bir nesil var. Bilmiyorum eğer senin için de doğruysa.

GE: Filminizde ve genel olarak Lübnan sinemasında travmanın etkin olduğunu söyleyebilir miyiz? Dilerseniz soruyu “neden film çekiyorsunuz?” diye de sorabilirim.

AG: Sinemanın amacı bir şeylere yardımcı olmak mı bilmiyorum, bilmiyorum! Sinemanın amacı yardım etmek değildir ama... Ahh filmlerimde bir travmaya mı rastladın yani?

GE: Evet

AG: Lübnan sinemasında toplu bir travma söz konusu mu? Evet.

GE: Kesinlikle var evet. Senin filmlerinde de var, savaşın olduğu her yerde travma vardır.

AG: Doğru, bir de patlamadan sonra bütün şehir bir travma içerisine girdi. Çok büyük bir travma bu yaşadığımız. Her savaştan sonra da travma başlar ve hayatının akışını, düşünce tarzını değiştirir ve aynı zamanda sen unutmayı seçersin travmanı atlatabilmek için. Savaş alanlarında, Güney Lübnan’da mesela, inşa edilen evlerin boyanmaması tesadüf değil. Hepsi beton, bu bir travmadır. İki çeşit ev var, ya çok büyük malikâneler var -Sahipleri Afrika’da ya da başka bir yerde, evi yaptırırlar ama içinde oturmazlar.- hava atmak için yaptırırlar bunları, ya da acele ile yapılmış beton evler vardır çünkü yeni bir savaş, ihtimaller dahilindedir, ya da mesela amutları yukarıda devam eden -belki oğlum ev yapar diye (ekonomik travma)- evler var. Belki de bu şekilde iyileştirebilir.

GE: Bu çok fazla.

AG: Evet. Travma sinemaya nasıl yansır, daha önce pek düşünmedim doğrusunu söylemek gerekirse, çünkü biz sinema yapıyoruz ve sinema faaliyete girince (başlayınca, gösterime girince) elbette travma da açığa çıkar. ...Doğal olarak travmalarımız, ihtilaflarımız, problemlerimiz ve yaşadıklarımız hakkında film yaptığı zaman görülür değil mi? Sinema travmanın neticeleri olarak ortaya çıkar, travma hakkında konuşmaz. Yani yaptığımız sinema, yaşadığımız travmalardan çıkmıştır -travmalarımız hakkında konuşmaktan daha çok budur doğrusu.- Ya da tam tersi, travma neticesi ile ya da travma hakkında. Bilmiyorum ama belki böyledir, çünkü belki de travma, sinemayı kaplamıştır. Bunu unutma ki insanların gözleri açıldı, yapım yöntemleri farklılaşmaya başladı. Bazıları yurt dışında eğitim görüp geldi ve burada yaşayan insanlardan farklı filmler çekiyorlar. Bir de bazı yapımlar yönetmene o kadar etki etmiyor. Sinema, travmanın bir neticesi ve travma hakkında konuşur. Bazen sevdiğimiz, sadece toplumsal olan olaylar üzerine de mesela ergenler, basit toplumsal olaylar hakkında filmler de çıkar, ne bileyim işte. Çeşitliler yani, ama eğer *Memory Box*, *Tramontane*, Ghassan Salhab'ın filmleri ya da başka kim vardı?

GE: *The Insult*, Ziad Doueiri.

AG: Evet, Ziad Doueiri. Bunlar hep iç savaş travmaları ile ilintili filmler. Sonuç olarak, bunları çözümlemeye, bunlar hakkında konuşmaya başlayabildiğin zaman bu travma olmaktan çıkmıştır. Zira travma hakkında konuşabilmek için, geçmişe uzaktan bakabilmek gerekir ve bu da oldukça vakit alan bir süreç. Uzaktan bakarak geçmişe dönüp konuşmak da bazen iyi olmayabiliyor. Sanırım olaylara uzaktan bakmak, duygulardan da uzaklaşmaya sebep oluyor. Elbet de bu filmler hakkında konuşmuyorum, bunların hepsi benim de çok sevdiğim filmler ama bazen filmlere uzaktan bir göz ile bakman gerekirken bazen de “hayır, ben geçmiş hakkında konuşuyorum, şu an böyle bir şey yok ama geçmişte yaşananları çözümlemek, oraya ışık tutmaya çalışıyorum” diyen filmler de oluyor. Mohamad Soueid'in son filmini izledin mi? Filmi on senede çekebildi, nostaljiyi ve şehirdeki değişimleri “tabi ki kendi penceresinden” çok güzel anlatıyor. Sürekli travmalardan geçen, sürekli kaynayan bir bölgede yaşadığımız için bunları sinemaya yansıtmamamızın bir imkânı yok. Bir de travma, yönetmenin olaydan ne kadar etkilendiğine bağlı olarak da filme az ya da çok yansıyabilir. Eğer isim vermek gerekirse, ben *Memory Box* filminde iç savaş travması hakkında konuşmaya çalışsa da travmaya pek rastlayamadım. Böyle de bir fark var.

GE: Fark etmiyor, bu da bir travma sonuçta. Bence film bir noktada da yönetmen için terapi yöntemidir.

AG: Tabi ki. İlk filmimden, hatta *My Father is Still a Communist* filminden bu yana babam, ailem, uzaklıklar, kayıplar hakkında bir terapideyim. Bu tabi ki bendeki toplumsal hafızanın bir ürünü ama yine de toplumsal hatıralar, sinema, yönetmenin kendisi, mekân ve sinema araçları için de bir terapidir. Sinema, araçlarıyla beraber çok zarar gördü ama kendi kendini terapi uygulayarak da iyileştirebilecek bir kapasitede. Ne demek istediğimi anlıyor musun? Bir mekânı yorumlarken orayı tesadüfen yorumlamazsın, ülke ile ilişkili olduğundan -dikkat et, baba ve çocuğu yahut anne ve çocuğu hakkında konuşsan bile bunlar evrensel konulardır.- Herkes kendini bu konular ile ilişkilendirebilir. Lakin bu ülkenin krizleri ve tarihi yine farklı bir özellik olarak kalır. Yönetmen ise bu süreçte hikâyeyi yakalayabilmek adına bekler, sinema bu süreçte zarar görür ve toparlar ve her seferinde temelde bir amut yükselir.

GE: Travmadan çıkabilmek üçüncü jenerasyon ile mümkün oluyor.

AG: Sanırım öyle ve belki de bu yüzden iç savaş hakkında yeterince film yapamadık. Savaş zamanında ideolojik filmler vardı ve taraf seçmeni sağlıyorlardı. Ardından iç savaşın hatıralarını canlı tutacak filmler geldi ve arşivlerle anlatıldı. Sonrasında iç savaştan oldukça uzaklaşmış (üzerinden zaman geçmiş) filmler yapılmaya başlandı, bunlarda ise ıslahatlar yapılmaya çalışıldı ama beraberlerinde bir parça da nostalji vardı. Sanırım *Memory Box* filminde de bundan bir parça vardı, pozitif anlamda söylüyorum bunu, nostalji demeyecek olursak kesinlikle bir samimiyet vardı. Ne kadar uzaklaşır ve farklı yollar ararsak travmadan da o kadar uzaklaşırız ve farklı bir hal almaya başlar. Anında ortaya çıkan bir travma yoktur. Bu olsa olsa yaşanmakta olan travmanın ortaya çıkardığı neticelerdir. Zira bu tam olarak travma değildir, sen hala yaşananlara anlık bir tepki vermek aşamasındasın.

GE: Bir fark yok ama Dima El-Hor, kitabında savaş öncesi ile savaş sonrası anlatıların birbirinden farklılaştığını anlatır. Savaş sonrası anlatıda travmanın yansıması olarak, klasik kurmaca biçimler kırılmaya, farklı biçimler denenmeye başlar. Karakterlerin bir hedefi yok, amaçsızca dolaşırlar. Ancak 2005 sonrasında bunun değiştiğini söylemek mümkün görünüyor.

AG: Kesinlikle doğru. Tabi, sürekli rivayetler ve hikâyeler olacaktır. 2019 Olayından sonra da kaynaşmalar göreceksin. Demek istediğim de bu, anlayabildin mi? 4 Ağustos patlamasından sonra insanların sinemasal olarak şehirden uzaklaştıklarını ve

bunu hakkında konuşmadıklarını göreceksin. İnsanlar çözümlenmiş bir şey hakkında konuşacaklar, göreceksin.

GE: Problemler iç savaş ile başlamadı, araştırmalarımın öğrendiğim kadarıyla burada 100 sene önce de problemler vardı. Dürziler ve Maruniler arasında problemler vardı, sonra 1958’de de problemler yaşandı lakin bu dönemler Lübnan’ın altın çağıydı.

AG: Sinemasal olarak altın çağımız olduğunu söyleyemeyiz ama üst tabakanın palazlandığı bir dönemdi.

GE: Nadim Jarjoura ile görüştüğümde bana “Bu altın çağ bizim altın çağımız değildi, devir diktatörler devriydi ve herkes buraya geliyordu.” demişti.

AG: Doğru, bizimle bir alakası yoktu ve bunu yaşamadık, özlemedik de.

GE: İç savaştan ya da 4 Ağustos patlamasından sonra şöyle bir oturup 10-15 sene düşünmeye, bir rahatlama sürecine ihtiyacınız var.

AG: Yönetim buna izin vermez.

GE: Problem de zaten burada, 10-15 senede bir bakıyorum iç savaştan hemen sonra 2000’de İsrail.

AG: 1990’dan 2005’e, Hariri katliamına kadar.

GE: Hariri ve sonrasında Suriye ordusunun Lübnan’dan çekilmesi.

AG: 2006’da ve 2008’de de savaş vardı.

GE: 2008...

AG: 2011’de de! Tabii, 2016’daki çöp krizi.

GE: Yazık diyorum.

AG: Sorun bu değil, sorun nerede yaşayacağımızı bilememek. Bu da kimlik bilincinde çatırdamalara, sinemada farklı evrelerin oluşmasına sebep oluyor. Burada evreler hakkında konuşuyoruz aynı Dima El-Hor’un de dediği gibi. Evreler ise olayları aksedebilmemizin evreleri kesinlikle, ne evreleridir bunlar? Sinema nasıl çalışır, kendi kişiliğini nasıl inşa edersin, alanı nasıl yazarsın, zamanı ve mekânı nasıl ele alırsın, üslubun nasıl değişir? Her krizde sana yansıyan bir şeyler oluyor. İç savaş ile ilgili klasik anlatımlar yok, çünkü yönetmenleri hala yaşıyorlar. 2019 olayından sonra da bakalım neler olacak. Bazı yönetmenler var, sürekli araçlarını yanında taşır ve sürekli işleri ile meşguller. İç savaş yahut bir hatıra peşindeler sürekli. Ghassan Salhab mesela böyledir, iç savaş ile değil ama sürekli meşguldür yani.

GE: Teşekkürler.

Ek 2: Christelle Younes (Yapımcı)

GE: Kendinizi tanıtır mısınız?

CY: Merhaba, ben Christelle Younes, Lübnanlı bir yapımcıyım. *Bee on Set Productions* şirketinin sahibiyim. 2016'da kısa filmler yapmak amacıyla kuruldu şirketimiz ve ardından uzun metraj filmler yapmayı amaçlıyorduk ve dizilere başladık. Birçok kısa film yaptık ve bunlar birçok festivalde yayınlandı. Büyük festivallerde ödül alamadık ama küçük festivallerde ödüller kazandık. Ardından *Shahed* (online dizi ve film platformu) dizileri için hizmet alım işini aldık. Aynı işi Netflix'te Arap dünyasındaki ilk dizi yapımı için üstlendik ve ardından bir Lübnan filmi sinemaya girdiğinde de aynı işi yaptık. Yürütücü yapımcı olarak en son yürüttüğümüz projemiz, Berlin Film Festivalinde gösterilen *Death of a Virgin* (Bir Bakirenin Ölümü) filmini yaptık. Biz bir yapım şirketiye ve ülkedeki film projeleri arasından bizim jenerasyonumuza benzeyenler arasından seçmeler yaparak film çeşitlerinde bir geçiş yaratmak istiyoruz. Çünkü anlatacak birçok hikâyemiz, bunları anlatmak için birçok farklı yolumuz var. Bu sebeple şirket olarak, çalıştığımız kişileri genelde ülkede tanınmış kişilerden ziyade, yeni projeleri ve vizyonları olan insanlara şans verip onlar arasından seçiyoruz ki projelerimiz bir etki yaratabilsin.

GE: Finansman sorununu nasıl çözüyorsunuz?

CY: Uygulayıcı yapımcılık işinde para bizim için problem olmuyor çünkü biz sadece projeyi yönetiyoruz, para geliyor ve bütçe yönetimi dahil süreci biz yönetiyoruz. Mesela uygulayıcı yapımcılığını üstlendiğim filmde yönetmen bize geldiğinde herhangi bir yapım şirketine bağlı olmadan ülkede beş sene boyunca kapısını çalmadık film yapımcısı kalmamıştı ve hepsi tarafından da reddedilmişti. Sonra da Lübnan'daki diğer yapım şirketleri ile görüşünce -ki neredeyse hepsiyle görüşmüştü- ve hepsi de "Filmin konusu seks ve kullandığın dil çok düz, filmin konusunu biraz daha hafiflet ya da filmin yapısını değiştirip online dizi halinde yayımla" diye telkinlerde bulundular çünkü bu şekilde finansman bulması mümkün değildi. Bizimle tanışmaya geldiğinde çok gençti, henüz 27 yaşındaydı, kendine olan güvenini çok beğendik ve filmine duyduğu büyük bir inancı ve büyük hayalleri vardı. Yazdıklarından, senaryosunu okuduğunda ne kadar yetenekli bir insan olduğunu anlayabilirsin.

GE: Kendisini önceden tanıyor muydunuz?

CY: Hayır, bizi başka biri tanıştırdı. Yalnız senaryoyu okuduğunda bilirsin işin iyi mi kötü mü olacağını. Kendisi de o kadar aktifti ki, çünkü dört sene boyunca kendi

oyuncularıyla bazı senaryoları hiç parası olmadan, küçük bir kamera ile çekiyordu. Yolda yürüyüp, bazı sahneleri çekmişler ve konsept kanıtı olarak ben ve ortağım Reine Semaan'a bu çekimleri izletti. Ben de bu yedi dakikalık videoda sahnelerden birini çok beğenmiştim, oyuncular hayatlarında daha önce hiç oyunculuk tecrübeleri olmamasına rağmen harika oynamışlardı. Ona güvenmemiz için yeterli bir şeydi. Bu yola yalnız devam etmemesi gerektiğini düşünüyorduk. Bu filmi ise diğer bütün yapımcılar reddederken, Lübnan haritasında "İşte hiç kimsenin yapamadığı işi yapan yapımcılar bunlar!" diye işaretleneceğine olan inancımızla kabul ettik. Bu sırada çekimler dört sene öncesinde yönetmen tarafından başlamıştı ve o zaman 17 yaşında olan oyuncular 21 yaşına girmişti. Filmin hikâyesine göre 18 yaşında olmaları gerekiyordu ve konu yeni buluş çağına girmiş gençlerin ilk defa seks yapacak olmasıydı. Bu yüzden yönetmene, filmi muhtelif kişilere sunup dönüt yapmalarını bekleyemeyeceğimizi söyledik. Filmin yapım sürecini en mümkün şekilde kısaltıp, çevremizden tanıdıklar ile herhangi bir ücret almadan çalışmayı kabul edecek bir ekip ile filmi üç ay, pardon altı ay gibi bir sürede bitirip -Çünkü bir de kış mevsimi geliyordu ve tekrar sekiz ay gibi bir süreyi beklemekle geçirecektik ve oyuncular büyüyecekti- ve biz de yapımdan sonra filmi satıp herkesin ödemesini o şekilde yapmayı teklif ettik. Biz de kendi çevremizden, nazımızın da geçtiği insanlar bulacaktık. Çünkü daha önce 11 sene boyunca reklamcılık sektöründe çalıştım. Dolayısıyla en iyi görüntü yönetmenini, ses mühendisini ve diğer bütün departmanları tanıyorum, hepsi de arkadaşlarım ve aramız da iyi. Bir de senaryoyu okuyunca hepsinin hoşuna gideceğini biliyordum. Projede ayrıca herkes hemen hemen yaşıtı. Sanırım setteki en yaşlı insan bendim o zamanlar, filmi yaparken 32-33 yaşlarındaydım. Proje herkesi heyecanlandırdı ve diğer departmanları bu işin bir parçası olmaları konusunda ikna etmem de çok kolay oldu. Film satılsak bile, projenin Lübnan sinemasında fark yaratacağına dair hepimiz hemfikirdik ve öyle de oldu.

GE: Film burada vizyona girdi mi?

CY: Evet üç ay kadar gösterimde kaldı ve 2300 kadar izleyicisi oldu. Unutmamak gerekir ki film, sinemada çok zor koşullar altında yayınlandı. Pandemi devam ediyordu, kimse sinemaya gitmiyor ve hemen hemen herkes VOD (Video on Demand Netflix, Disney+ gibi) izliyordu. Yalnız oran olarak, aynı sene içerisinde vizyona giren altı film arasından ve Cannes, Venice, Toronto ve Sundance Film Festivallerinde yayınlanan filmler arasındaki sıralamamız çok iyiydi. Biz de artık farkındayız ki artık sinema orada değil online platformlarda. İzleyici pijamalarını giyip, kendi konfor alanı dahilinde

sinema filmi izlemek istiyor. Yalnız düşüncem filmin Netflix’te sükse yapacak olması, Allah izin verirse bu aralık ayında orada yayınlanacak.

GE: Yapım konusuna dair eklemek istediğiniz başka bir şey var mı?

CY: Aslında yapım şirketi olarak pazarlamamızı bile alışlagelmiş pazarlama tekniklerden farklı olması üzerine çalışıyoruz. Mesela film gösterime girmeden önce, sokaklarda Lübnan gençliği arasında cinsel tecrübeleri ve Lübnan’da cinsellik hakkında ve bunların problemleri üzerine konuşarak bir kampanya yürüttük. Kim bunlar ve neden bu konular üzerine sorular soruyorlar diye düşünmeye başladılar. Biz halkı salt gerçeklerin filmlere yansıtılmasına hazırlıyorduk aslında ve hiçbiri de böyle bir filmin varlığından haberdar edilmedi. Sadece Lübnan toplumunun erkekler üzerine olan beklentileri ve erkek olmak konularında ataerkil bir yapıda büyümüş ve bunun fakında olmayan insanlar ile yapıldı. Kampanya, film yayınlanmadan büyük bir etki yaratmıştı ve hatta film vizyona girdikten sonra mesela açık film etkinliği düzenlemeyi düşündük. Çünkü Covid’den sonra insanların film salonunda kapalı kalmak istemediklerini, bir şeyler içmeyi, dışarı çıkmayı, denize gitmeyi yeğlediğini gözlemledik. Düşündük ki biz neden filmi insanlara götürmeyelim ki? Dört beş aya yayılmış bir programla, ayda bir defa olmak üzere açık sinema etkinliği düzenleyeceğiz. Batroun’da, Faraya’da, Kuzey’de ve olabilirse bir de Güney’de insanlara daha fazla ulaşp, filmi daha çok seyirciyle buluşturmayı düşünüyoruz.

GE: Filmi izleyenlerin tepkisi ne oldu?

CY: İzledikten sonra mı?

GE: Evet, kolay olmayan bir konu seçilmiş çünkü.

CY: Film ilk olarak Berlin Film Festivali’nde gösterime girdi ve festivalde işlenen konulara göre bizim filmimiz normaldi. Dolayısıyla iyi bir dönüt aldık ama çıkarken korkuyorduk çünkü film Arap dünyasında da yayınlanacaktı ve acaba toplum böyle bir senaryoya ne kadar hazırdı? Çünkü çok cüretkâr bir filmi. İlk olarak Polonya’da “Halk Ödülü” kazanmakla başladık. Bizi şaşırtan şey ise, Polonya halkının filmi benimsemesi ve Lübnan toplumundaki benzer problemlerin Avrupa’da da var olduğunu öğrenmek oldu. Orada da hala bazı bölgelerde seksin bir tabu olduğunu ve konuşulmaya hazır olmadığını gördük. Bu gördüğümüz, Avrupa halkından gelen ilk güzel tepkiydi. Bunun dışında Avrupa’da bir sürü yer gezdik ve iyi dönütler aldık. Bu benim de yapımcı olarak benim gururlu hissetmemi sağladı. Film çok fazla kişiye ulaşmasa bile -çünkü henüz online platformlarda yayınlanmadı.- izleyen herkesin film hakkında konuşacak çok şeyi

vardı. Bu da doğrusunu söylemek gerekirse beni gerçekten gururlandırır. Çünkü birine “filmi izledin mi?” (filmi nasıl buldun anlamında) sorduğunda, “Bir buçuk saatlik vaktimi aldın, bu da ne!” dese utanmam. Çünkü film gerçekleri anlatıyor, gerçekleri söylerken de empati kurmaman ya da hissedememenin imkânı yok. İkinci büyük stres de, haa Türkiye’de de ödül aldık, Hem “Jüri Özel Ödülü” ve “Uluslararası Sinema Eleştirmenleri Federasyonu - FIPRESCI” olmak üzere Türkiye’de iki ödül aldık aslında. Madrid’de “En İyi Sinematografi” ödülünü kazandık ve prömiyerimize Kahire’de başladık. Kahire’de yarışmaya katılmamıştık, bulunduğumuz alan ödül alacağımız bir alan değildi ama Arap halkı filmimizi izleyecekti. Türbanlı Mısırlı kadınlar filmin sonunda bizi ayakta alkışlayıp “Bravo! Bu filmi Mısır’da da yayınlayın, burada da aynı şeyleri yaşıyoruz ve böyle cüretkâr filmlere ihtiyacımız var” deyince çok şaşırdık. Aynı zamanda da filmde erkeklerin geciktirici sprey sıkıldığı ve kondom üzerine konuştukları sahne esnasında, bu konuşmalara hazır olmadıklarını düşünen dört kadın da salonu terk ettiler. Burada tam anlamıyla nabız yoklamaya ve Arap toplumunun ne hissedeceği hakkında fikir edinmeye başladık. Ama genel olarak Mısır’da salon doluydu ve dönütler çok iyiydi. Mesela diğer festivallerde, Kızıldeniz Film Festivali gibi misal, filmi almadı, çünkü filmin cesur olmasından korkarlar. Marakeş Film Festivali ise finansman bulamadıkları için son anda iptal oldu. Her festival kendi ajandasına ve korkularına göre farklılık gösterir. Maalesef bazıları azınlığın sesi olacaklarını iddia ederler ama iş gerçeğe dökülünce bu riski almaktan çekinirler ve daha ortada kalmayı tercih ederler. Biz ne olursa olsun durmayacağız tabi, sonuçta bu bizim direnişimiz ve kendi devrim yöntemimiz. Sinema bizim aracımız ve sonuna kadar bu aracı kullanacağız.

GE: Orta Doğu’da bu konuyu işleyen ilk film mi bu?

CY: Evet, konuşmalarda olsun film konusunda olsun daha önce Arap coğrafyasında böyle bir film izlememiştim. Hatta film konusunda bile bazı festivallerde bu filmi anlatınca hala şaşıyorlar. Oysa bunlar gerçekler, erkek olsun kız olsun bunlar hepimizin gerçekleri. Hatta sanırım erkekler bile kendi aralarında yeteri kadar konuşamıyorlar bu konuları. Biz de jenerasyon olarak zaten kapalı olan bir jenerasyon tarafından büyütüldük. Hoşuma giden şey ise, film Lübnan’da gösterildikten, ben de dahil olmak üzere partneriyle yahut ailesiyle cinsellik üzerine konuşamayan insanlar ailelerini bu filme götürdüler. Neden, çünkü “kafa açıcı” bir rol oynadı insanlar arasında. Filmi izledikten sonra otomatik olarak konu kendiliğinden açılmaya başlar. Erkek arkadaşını filme götüren bir kadın yahut kendi aralarında cinsel problemlerini konuşamamış iki kız

arkadaş ya da kocasından memnun olmayıp sadece arkadaşlarıyla konuşabilmiş bir kadın... Filmin izlenme oranı elbet de önemli lakin benim için önemli olan filmin insanlar üzerinde olan etkisiydi. İnsanların konuşabilmeleri adına onları cesaretlendiren tetikleyici bir güç olması...

GE: Plan sekanslardan ve gerçekçi biçemden dolayı seyirciyi anlatıya çekmesini başarıyor.

CY: Evet, kendini onlardan biri olarak gibi hissediyorsun izlerken. Yapımdan önce yönetmen ve görüntü yönetmeni, kameranın çok yüksek teknoloji ve stabilizer olduğunu fark etmeyelim diye kullanabilecekleri en iyi kameranın hangisi olması gerektiği üzerine uzun uzun fikir alışverişinde bulundular. Bu sebeptendir ki filmi izlerken onlardan biri olduğunu hissediyorsun, onları çok iyi tanıyormuşsun gibi geliyor, hangi cümleyi kuracaklarını ve hangi karakterin ne yapacağını tahmin edebiliyorsun.

GE: Filmle ilgili yeterince konuştuk şimdi sizinle başka bir konuda konuşmak istiyorum. Bir aydan beri buradayım ve gözlemlediğim kadarıyla gençlerin hepsi ülkeyi terk etmeyi düşünüyor. Bir de bakıyorum, gidenler rahat değiller ve kalpleri Lübnan’da kalmış durumda.

CY: Şüphesiz son üç senede ülkede yaşananlar çok zor. Özellikle benim yaşımda olup, bu ülkeye verebilecek fazla bir şeyi kalmamış insanlar için. Çünkü kariyerini tam da bu yaşlarında yapıyorsun, ne demek istediğimi anlıyorsun değil mi? Kaybedecek pek vaktin yok artık. Bir de bu ülke senin onun için pek de önemli olmadığını gösteriyor sana. Hani derler ya, gitmen için elinden geleni yapıyor. Sen de bu ülkede tek başına bir yere varamadığının farkına varıyorsun. O halde gitmeyi tercih eder, dışarıda düzelmeyi denerim ve belki geri dönerim. Sonuçta buradan nefret etmiyorum ve seviyorum burayı. Gitmeyi düşündüğüm süreçte belki de bir şeyler düzelir zira düzelene kadar psikolojik ve duygusal olarak burada ölürüm. Çünkü burada seni destekleyecek bir Kültür Bakanlığı yok, mesela bizim durumumuzdaki gibiler, Oscar yarışlarına kadar ilerleyip iki ödül alacakken bakanlıktaki yolsuzluklar yüzünden bizim yerimize başka bir filmin ödül almasına sebep oldular. Bir de düşün, Kültür Bakanlığı sana mali destek sunmaz, diğer ülke konsolosluklarını arayıp “Ülkenize bir Lübnan filmi geliyor, lütfen destekleyin” demez. Hiçbir şey! Bir de Oscar yarışlarına katılıyorsun, belki hayatını değiştirebilecek bir noktadasın ama yine kendi çıkarları ve ajandaları için seni saf dışı ediyorlarsa, “Neden burada kalacağım ki, gitmek istiyorum” diyorsun kendi kendine. Gidince de “ben ülkem hakkında konuşamıyorum, orası ile ilgili söylemem gerekenler var” diyorsun. Böylesi bir

zorluğu var açıkçası. Bir de yabancı kaynaklarımız ve ortak yapımcılar olmasa, devam edemeyiz, birbirimize yalan söylemeyelim. Film yapımı da çok masraflı oluyor, günlük yapım masrafları nereden baksanız 40000 dolar civarında, en azından 20-30 güne ihtiyacın var bir film çekimi için. Nereden bulacaksın bu parayı? Sektör çok zorlu, desteğe ihtiyacın var ve destek bulmak da kolay değil, para az ve rekabet çok fazla. Film yapmaya çalışan çok insan var ve para da sonuçta herkese dağıtılacak. Yetmeyeceğini hissediyorsun. Özellikle Lübnan'da pazar çok küçük, ülkenin nüfusu az. Ne yapacağım diye düşünüyorsun, para kazabilmek adına Suriyeli, Ürdünlü, Lübnanlı oyuncularını aynı dizide buluşturuyorsun. Garip bir şekilde kardeş ya da komşu yapıyorsun ki daha çok kitleye ulaşıp filminden daha çok para kazanabilesin. Sinema yapabilmek için doğruları söylemen gerekirken, sen yalanla başlangıç yapıyorsun. Nasıl? Zor...

GE: Bütçe sorunu her yerde var olan bir sorun ama değil mi?

CY: Elbette her yerde zordur, özellikle, neden bilmiyorum... Ahh evet, biliyorum maalesef Lübnan filmleri kendilerini iyi oldukları konusunda kanıtlayamadılar. Daha önce Lübnan filmlerine bir, iki, üç, dört, beş kez şans verip aldananlar, bir daha Lübnan sinemasına şans vermek istemiyorlar. Böyle olunca sana inanmaları için kendini çok iyi kanıtlaman gerekiyor ki, vakitlerinden iki saati ya da ödeyecekleri parayı Lübnan filmlerine yatırılsınlar. Son on, on beş senedir beni mutlu eden şey ise, *Caramel* filminden bu yana Lübnan sineması uluslararası sinemaya daha çok benzemekte ve Lübnan sinemasının bir şeyler değişmeye başladığını kanıtlamasıdır. 2021'de Lübnan'dan beş film bizimle beraber Venedik ve Berlin Film Festivallerine katılmıştı – bu çok güzel bir şey- ve yönetmenlerin üçü ise 30-35 yaşının altındaydı, bundan dolayı çok gururluyum. Bu demek oluyor ki yeni jenerasyon inatçı ve bir değişim yapmak istiyor, bu gerçekten harika bir şey. Artıları eksileri de olsa bile, bu iyiye işaret çünkü ileriye dönük ilk filmlerini yapıyorlar, hala bazı problemleri var ama yeni bir şey var ve bunun kesinlikle sektöre katkısı olacak ve eminim ikinci, üçüncü, dördüncü filmleri çok daha iyi olacak. Heyecan var, hala umut var, bu yüzden hala burada olan birkaç kişi var ama tek başımıza devam edemeyiz. Lübnan Sinema Vakfının yurt dışına workshoplar düzenlemesini, stajyerler göndermesini ve bağışlar yapmasını istiyoruz. Desteğe ihtiyacımız var. İlk sinema filmini yapan kişilere bile bu desteklerin sağlanmasını istiyoruz ama senaryolarına güvenmeleri koşuluyla. Her zaman aynı kişilerle çalışmak olmamalı, bu da çok önemli bir nokta. Daha önce film yapmış ve filmi iyi olmayan insanlara sürekli destek vermemeliyiz. Yeni insanlara verebiliriz bu desteği. Aynı bizim

yaptığımız gibi, daha önce hiç iş yapmamış bir yönetmene güvendik ve Berlin Film Festivali'ne yükseldi filmi ve yaşı henüz 27 iken. Büyük bir şey, ben ya da başka yapımcılar için bile! Öfkelenebilecek biri olmalı, gerçeğe öfkelenecek ki değiştirebilsin.

GE: Yeni nesil Lübnanlılar, geçmişi nasıl değerlendiriyor, bilhassa travmatik geçişe dair?

CY: Şüphesiz ki savaştan sonra insanlar savaş hakkında konuşmak isteyeceklerdir. Savaş sende bir travmaya sebep olduysa tabi ki bununla ilgili konuşmakta özgürsün. Bence savaştan başka konuşacak bir sürü şeyimiz olsa da savaş sadece çatışmak demek değildir, savaş yüzünden biten ilişkiler de savaştır, göç etmek zorunda kalan insanlar da savaştır, ne bileyim, kardeşine karşı oluşturduğun nefrettir. Savaş birçok travma yarattı ve şüphesiz bir sürü de film yapıldı savaşla ilgili. 2021'de *Memory Box* vardı, bakış açısı olarak savaş sebebiyle ülkeden göç etmek zorunda kalanları dışarıdan bir gözle anlatıyordu. Bu bence yanlış bir şey olmadığı gibi, ailenle ilgili birçok şeyi anlamana yardımcı olur. Bizim jenerasyonumuzdan bahsediyorum. Daha küçük jenerasyonlar da ailelerinin tarihini unutarak yaşayamazlar. Bu filmleri izlediğin zaman, arkadaşlarımla çıkıyorum diye evden ayrılırken ailenin neden endişelendiğini, neden varır varmaz onlara haber vermelerini istediklerini anlarsın. Çünkü gençken, savaş sırasında varıp varmadıklarını bilemedikleri tanıdıklarını kaybettiler. Aileni anlıyorsun, tepkilerini anlıyorsun ve neden eğitim göremediklerini anlıyorsun. Çünkü sen var olarsın diye ülkelerini koruyabilmek adına cephedelerdi (barikat). Savaşı göz ardı etmemeliyiz ama sadece savaş hakkında da konuşmaktan kaçınmalıyız, nihayetinde filmler sadece savaşları anlatmazlar. Anlatacak çok şeyimiz var, kültür, insanlar, hayat, korkular, rüyalarımız... Savaştan başka konuşacak bir sürü şeyimiz var. Tabi savaştan bahsedebiliriz ama sadece savaştan değil.

GE: Savaşı anlatılar için “Yeter artık, sıkıldık!” diyor musunuz?

CY: Elbette yorulduk diyebilirim ama şu an *Maabar* isminde bir podcast dizi var, duydun mu bilmiyorum.

GE: İsmi duydu mu evet hatta 11 bölümden oluşuyordu bildiğim kadarıyla.

CY: Evet, 11 bölüm. Mesela *Maabar* savaştan çok bahsettiği için insanlar tarafından çok dinlenmedi ama dinlesen doğuda ve batıdaki (Beyrut) insanların aynı olduklarını anlarsın. Birbirlerini tanımadan birbirlerine kurşun sıktılar ve bunlar insan, her biri kendi vatanını korumaya çalışıyordu. Yemek yerken, dondurma yerken, plan yaparken buluşuyorlardı. Siyaset onların doğu-batı diye ayrılmasına sebep oldu, yoksa

insanlar birbirlerine benziyorlar. Bu podcastin önemi ise dinlerken akılları yakınlaştırıp insanlar arasındaki nefreti unutturmasında saklıydı. Bunlar önemli konular ama, kim dinleyecek ya da izleyecek ki! Bir diğer problem de Lübnan’da maalesef kültürel anlamda geriye gidiyoruz, çünkü seni destekleyip sinema, müzik, müze festivalleri yaptıracak ve finansman sağlayacak bir Kültür Bakanlığı yok. Şu an hepsi özel inisiyatif ve özel sektör nereye kadar dayanabilecek ki? İkinci bir konu da kültürümüzde film izlemek, bunun hakkında konuşmak ve sinema kulüpleri düzenlemek yok. Avrupa ve diğer ülkelerde, sinema araç olarak kullanılmakta. Çünkü sinema, nasıl derler, yeni konular açar ve dünyada kendini yalnız hissetmeni engeller. Sinema olarak birinin gelip festivallerle ve etkinliklerle sektörü ayağa kaldırması lazım.

GE: Travmalarla dolu tarihe sahip olduğunuz için üzerine konuşmaya, tartışmaya fırsatınız olmamış okuduğum kadarıyla.

CY: Evet, bir travmadan diğerine yetişemiyorsun ki burada! Sanırım toplum bu yüzden yorgun ve negatif konular hakkında konuşamıyor, çünkü unutmaya fırsatı olmuyor. Bilinir oldu artık, Lübnan’daki döngü her 15 senede bir musibet ile karşı karşıya kalmak üzerine kurulu. İlk iç savaş, sonrasında ikincisi ve ardından güneyin kurtarılması ve sonunda 4 Ağustos (Beyrut Limanı patlaması), bitmek tükenmek bilmiyor. Unutmaya fırsat bulmadan yeni bir travma başlıyor, bir travma yaşayınca toparlanmak iki üç seneyi buluyor ve travma sonrası konuşmaya hemen hazır olmuyorsun, tam konuşmaya hazır hissettiğin anda ise yeni bir travmayla karşı karşıya kalıyorsun. Ebeveynlerimizin jenerasyonunu kesinlikle kıskanmıyorum, ne kadar çok şey yaşadılar ve gözleri önünde çocuklarının 4 Ağustos’ta nasıl da geleceklerinin parçalanmasına şahit oldular, üstüne üstlük hayatları boyunca biriktirmek için bankadaki paralarına el konulmuş ve devlet tarafından çalınmış. Kendimi onların yerine koymak istemezdim, onların yerinde olsam intihar ederdim.

GE: 17 Ekim Devriminden ve 4 Ağustos 2020 Liman patlamasından sonra gençler daha politikleşti değil mi?

CY: Doğru, çok aktif oldular. Ne demek istediğini anladım. Birçoğu haberleri okumaz, bilmezler ve takip etmezlerdi ve umurlarında değildi. Biliyor musun, öyle bir zamandayız ki, gençler yurt dışına çıktı ve hayatın ne olduğunu, dışarıda hayatın ne olduğunu, haklarını ve görevlerini öğrendi. İstemesi gerekeni ve ona verilmesi gerekeni öğrendi. Bir de neden susacaksın ki? Bu yaşta bu ülkeyi çok seviyorlar, haklarının da neler olduğunun farkındalar. Lübnan’da dedikleri gibi “maarutin”, yani hak ve

hukuklarından mahrum tutuluyorlar, susmayacaklar tabi ki de. En azından gitmeden önce şanslarını deneyecekler. Yurt dışına çıkıp göremeyen fakir halk ise Facebook'tan ve Instagram'dan diğer insanların nasıl yaşadığını görüyor. Kendisi zorlanırken neden bunu kabul edecek ki? Özellikle su, elektrik, ekmek onların hakkıyken. Lübnan'dan daha fakir ülkelerde bu saydıklarımın hepsi mevcut. Fakir olan halk da çok yoruldu, ekmek alamayacak kadar çok fakirleşti, kaybedecek bir şeylerinin kalmadığı bir noktaya vardılar. Bütün bu olanların hepsi insanları sokaklarda buluşturdu. Ya da bizlerin gideceğini anlayıp, gitmemizi istemeyen ailelerimiz de fark yaratmak adına sayımızı da arttırmak için bizlerle beraber sokaklara indiler. Böylece herkes anlamış oldu ki, politikayı takip etmek senin görevin, direnmek senin görevin. Eskisi gibi oturup “benim yerime başkası devrim yapar” diye bekleyemezsin, anladın mı? Kimse mutlu değil.

GE: Başka bir konuya geçmek istiyorum. Gözlemlediğim kadarıyla Lübnan'da Türk dizileri çok izleniyor değil mi?

CY: Türk dizilerinin Lübnan'a gelmesiyle, Lübnan'da oyunculuk kalitesini arttırdı. Lübnanlı izleyiciler Türk dizilerindeki oyunculuğu, dekoru, kıyafetleri ve diğer şeyleri görünce Lübnan yapımlarını izlemekten vazgeçti. Böyle olunca Lübnanlı yapımcılar nasıl iyileştirme yaparım arayışına girdiler. Buradaki Türk dizilerinin Suriye lehçesi ile seslendirilmesi de Lübnan halkının bu lehçeyi benimsemesine sebep oldu. Lübnan ve Suriye bir travmadır, birbirlerinden nefret ederler. Suriye Arapçası ile dublajı yapılan Türk dizileri sebebiyle, Suriyeli oyuncular Lübnan'daki yapımlarda rol almaya başladı ve hatta Suriye-Lübnan arasında ortak yapımlar da yapılmaya başlandı. Şimdi öyle bir noktaya geldik ki, dizide Suriyeli oyuncu yoksa izlemiyorsun, alıştık çünkü. Türk filmlerinin, doğrusu Türk dizilerinin Lübnan'a gelmesiyle insanların gözleri açıldı ve artık asgari olarak bu kalitede işler yapabilirsin, eskiden yaptıklarımız gibi daha aşağısı kurtarmıyor.

GE: Televizyon dizileri izlemiyorum ama, oyunculuk konusunda iyiyiz evet.

CY: Evet, çok! Zaten Türkiye'de film endüstrisi çok geniş, aynı Suriye'de de olduğu gibi. Mesela Sanat Fuarları düzenleniyor orada da. Oyuncu olmak da hiç öyle kolay değil, ölüp ölüp dirilmen gerekiyor oyuncu olabilmek için, kolay değil yani. Aynı şekilde Türkiye'de de oyuncular ne yaptıklarının farkındalar. Biri sadece güzel diye çıkıp oyunculuk yapmıyor mesela.

GE: On, on beş sene öncesine kadar öyle değildi. Bir de ben Suriye yapımı filmler seyrettim ama beğenmedim.

CY: Film mi, dizi mi?

GE: Filmler evet. Lübnan sinemasına benzer yanları var ama Lübnan sineması daha farklı. Suriye filmleri daha teatral gibime geliyor.

CY: Birbirleri ile pek alakaları yok. Sana sadece rol yapıyorlarmış gibi hissedersin. Oyunculukları çok iyi, unutuyorsun birden. Mesela *Caramel*, filmi gerçek sanıyorsun inanılmaz oynuyorlar ve sanki karakterler aslında öylelermiş gibi hissediyorsun. *Death of a Virgin* aynı şekilde, bunlar rol mü yapıyor yoksa gerçekten mi böyleler diye düşünüyorsun. Umarım böyle daha çok film yapılır ve minimum kalite bu seviyede olur. Sonuçta bir şey izlerken “bana rol kesiyormuş gibi” hissetmek istemiyorum. Öyleyse yabancı bir film izlerim, en azından ona daha çok inanırım.

GE: İç savaştan sonra sinemayı nasıl ayırabiliriz? 2000 sonrası mı 2010 sonrası mı?

CY: Buna cevap verebilmem için ilk önce 2010’da hangi filmler vardı bir düşünmem gerekiyor. Evet, mesela *Caramel* 2007 idi, *Caramel* Lübnan sineması için çok önemliydi. İlk defa Arap kızlarının cesareti hakkında, LGBT hakkında, düğününden önce cinsel ilişkiye girmiş bir kadın hakkında, Nadine mesela evli bir adamla çıkıyordu bunlar ilk defa konuşulan tabulardı. Bence Nadine’in yaptığı en güzel filmdi, çok gerçekçi ve cesurdu bir de ilk filmin masumiyeti vardı. İlk filmini çeken bir yönetmen sert bir konu konuşacaktır ve öfkeli ve içinden geldiği gibi konuşacaktır. Evet 2010 öncesi olarak bahsedeceksek, Nadine’in filmi gözlerin açılmasına vesile oldu. Sonrasında ...

GE: Philippe Aractingi’nin filmleri de vardı, *Bosta* (Otobüs), *Under the Bombs* (Bombalar Altında), Joanna Hadjithomas ve Khalil Joreige’nin *A Perfect Day, I Want to See* filmleri... Neden özellikle *Caramel* filmi sence?

CY: Neden mi *Caramel*? Ben Nadine’i çok severim, kişisel olarak değil bu ama filmlerini severim. Çok gerçek bir “uluslararası standardı” var. Nadine gibi birinin bu ülkeden çıktığına şaşıyorum, ilk filminde böylesine büyük bir bütçe ile düzenli bir prodüksiyon... Nadine daha önce video klipler yapmıştı, reklamlar ve müzik videoları da sana bir şeyler öğretir. Bir de para kazanman kolaydır, teknik olarak da kullanırsın onları anlatabiliyor muyum? İlk filmini bağımsız yapamazsın hayır, reklam setlerinde başlarsın orada para da vardır. Sanırım *Caramel*’in hikâyesi ile ilişkili olduğum için seviyorum, bir de film standartları benim sevdiğim sinemaya benziyor. Bu yüzden Nadine’in filmi bende büyük bir etki yarattı diyebilirim. *Bosta* (Otobüs) da öyle ama o biraz daha eğlendirici bir filmdi, ben daha çok toplumsal etkiler barındıran filmler seviyorum. Bir grup gencin bir

otobüsle yola çıkıp dans grubu kurmak istemeleri ile ilgiliydi, daha eğlenceli bir film. *Caramel* ise daha çok sosyal etki yaratan bir film. Ben böyle filmleri seviyorum, bu yüzden *Death of a Virgin* filminin yapımını üstlendim. Çünkü toplumsal bir etkisi var, gözlerin açılmasına sebep olması, sohbet konusu olması gibi yanları var. Sadece “film izledim ve eğlendim” değil, sadece eğlenceli bir film değil yani. Sonra bir de her sene en azından iki tane çok iyi film oluyor festivallerde, Ghassan Salhab olsun, ya da Nadine’in yaptığı filmler olsun, Aractingi’nin yaptığı belgeseller olsun, Eliane Raheb olsun, hepsini saymakla bitmez tükenmez ama hepsinin ismi geçiyor. Hatta kimileri uzun metraj film yaparken, kısa metraj film de yapıyor. Ne demek istediğimi anlıyor musun? Artık büyük festivallerde tanınır olduk ve “Lübnan filmi varsa sunacakları iyi bir şey vardır” diye konuşulmaya başlandı. Bu harika bir şey, büyük bir şey.

GE: *Caramel* filmi üzerinde fazla durdun. Nadine Labaki’nin diğer filmleri hakkında ne düşünüyorsun?

CY: Şüphesiz en çok *Caramel*’i seviyorum, *Where Do We Go Now?* filmini çok seviyorum, *Capernaum*’u da çok seviyorum. Filmlerin hepsi çok iyi ve Nadine oyuncu yönetiminde harika! Yönlendirmede (direction) ve yapım tasarımında da çok yetenekli. Yalnız *Caramel*’de farklı bir şey, daha az gündem var. Anladın mı? Mülteciler, Müslümanlar-Hristiyanlar falan gündemi daha geniş, *Caramel*’de daha çok duygu var. Daha öfkeli biri var, sanırım bundan dolayı en çok bu filmi seviyorum.

GE: Sizin kuşak da aynı şekilde beğenilere mi sahip?

CY: Sanırım herkes aynı sinema türünü sevmiyor. Bazıları sadece eğlenmek için film izliyor, ağır bir filmi düşünemeyecek kadar yorgun olabilir. Ben ise beni düşündürcek, bir şeyler hissettirecek filmler seyretmeyi seviyorum. Özellikle de “insan olmak” konusunda, komplekslerimizle ilgili filmler. Bence herkes kendi türünü seçiyor, anladın mı? Sevdiklerimizde birbirimize benzemeyiz, yanlış da değil yeter ki iyi filmler olsunlar. Ben eğlenmek için film izlemekte bir sakınca görmüyorum, ama eğer eğleneceksem gerçekten eğlendiren bir film olmalı. Beni izleyici olarak aptal yerine koymayacak iyi bir teknikle yapılacak, ben Amerikan, Fransız, İspanyol filmlerini de seyrederim, nasıl iyi film yapıldığını biliyorum. Tür ne olursa olsun, iyi yapılmış olsun anlatabildim mi? İzleyiciyi görmezden gelemezsin, bana göre yönetmen seyirciyi yok saymış oluyor.

GE: Özellikle 2010’dan sonra film sayısı arttı değil mi?

CY: Evet, çok. *Caramel*'den sonra Lübnan filmlerinin sayısı oldukça arttı. Bu hem iyi hem de kötü. İyidir çünkü, evet yeni filmler yapıyoruz ve kötü çünkü kötü filmler yapmamalıyız. 50 tane film yapıyoruz, 7-8'i iyi ve geri kalanı birbirine benziyor ve ağır ritimliler. Birbirine benziyor evet ve bu beni öfkeliyor. Çünkü sadece film yapmış olmak için film yapmak önemli değildir, önemli olan standartlar üzerine çıkabilmemizdir. İnsanlara "Aa yine bir Lübnan filmi, izlemesek de olur" dedirtmemeliyiz. Neden? Ulaşmamız gereken nokta "Yeni bir Lübnan filmi var, kesinlikle izlemeliyiz" olmalıdır. Ben izlemeliyim, etrafımdakilere izlemelerini önermeliyim, yurt dışındaki arkadaşlarıma "I Tunes'dan filmi satın alın bu filmi kesinlikle izlemen gerekiyor" diyebilmeliyim. Kastettiğim şeyi anladın mı? İşte bu yüzden etki yaratamayacak filmler yapmayı kabul etmeyeceğim.

GE: Sizin kuşaktan sayılabilecek Ely Dagher'in filmiyle ilgili konuşmak istiyorum. Filmini seyrettiniz mi bilmiyorum ama sizinle empati kurmaya çalışan bir film değil mi?

CY: Ely'yi kişisel olarak az tanırım ve son derece düzgün, muhterem ve terbiyeli, çok mütevazı biridir. Kısa filmini izlemiştim ve uzun filmini de izlemeyi çok istiyordum. Lübnan medyasındaki diğer yapımcılar mesela benim filmlerimin fragmanlarını ya da posterlerini paylaşmazlar insanlar gidip filmi seyreder diye, bunu bir rekabet olarak görürler. Ben Ely'i bir rakip olarak değil, kendi kuşağımdan anlatacak farklı bir hikâyesi olan biri olarak gördüğüm için fragmanını ve film afişini sosyal medya hesaplarımda yayınladım. Filme bayılmam ya da beğenmemem önemli değil ama kendisinin söyleyeceği bir şeyler var ve onu desteklemem gerekir. Biz eğer birbirimiz ile dayanışma içinde olmazsak sektör kalkınmayacak. Lübnanlılarda hep aynı problem var, "ya ben, ya hiç kimse!", bu da bana yabancı bir tanım. Neden? Neden beni kendi galana davet etmeyeceksin ki? Gelir seni tebrik eder, fotoğraf çekiniriz ve ben de seni kendi galama davet ederim ve sen de gelip beni tebrik edersin. Birbirimizi desteklemek güzel bir şey. Bu yüzden Ely'yi severim, aramızda seviyeli bir ilişki var ve böyle de olmalı. Lübnan dışında bulunan sinema endüstrilerinde ortak yönetmenler beraber çalışırlar, gelir benim filmimde çalışır, bazen ben prodüktör olarak gider onun filminde rol alırım, ne var ki bunda? *The Sea Ahead*'i seyrettim, ne izleyeceğim hakkında bir bilgim yoktu ama yönetmenin ne anlatmak istediğini görmek istiyordum ve bu filmde Ely'nin ne kadar öfkeli biri olduğunu anladım. Yalnız biraz daha öfkeli olmasını dilerdim. Kendisinin ne kadar öfkeli bir yönetmen olduğunu, bu ülkede ne kadar sıkıntılar çektiğini anladım ve

anlatacak başka bir sürü şeyi olduğunu fark ettim. Filmde kendini daha iyi ifade edebilmesini, içindekileri daha fazla dışa vurmasını isterdim, öfkesinde monoton kalmasını istemezdim. Anlatabildim mi? Eminim Ely'nin anlatacak bir sürü hikâyesi daha var, belki bir sonraki filmde olur bu. Filmde bence ülkenin bu kuşak üzerinde öfkelerini anlatan en iyi çekim, müzik ve yapım var. Hayalet şehrin seni bireysel olarak tükettiğini hissedebilirsin gerçekten. Çekimde ve müzikte de öyle güzel bir rol oynamış ki, Ely'in kuşağından biri olarak ben de kendimi filmin hikâyesine yakın hissedebiliyorum. Ülkemi terk edip geri dönmedim ama içten içe buradan gitmek istiyorum. Bunu filmdeki en çarpıcı gerçek olarak buluyorum.

GE: Lübnan sinemasında geçmiş, ağırlıklı işlenen bir tema olduğunu söyleyebilir miyiz?

CY: Bence yok. Filmin yönetmeni hayatı boyunca Lübnan'da yaşadı ama ailesi yabancıydı (yurt dışında yaşayan Lübnanlılar için de bu sıfatı kullanırlar), savaş zamanında yurt dışında yaşadılar ve sonra dönünce Batroun'da yaşamaya devam etti. Dolayısıyla mevcut atmosferden Temmuz Savaşı ve iç savaştan uzaktı. Bu yüzden savaş onlar için aslında bir travma değil, toplum ve kültür onun travmalarıydı hep. Çünkü annesi Arjantinli, babası Lübnanlı ve her ikisi de Amerikan mantalitesine sahipler ve kendisi de altı ay Amerika'da yaşadıktan sonra buraya döndü. Kendisine tuhaf gelen ise insanlar ve kültür oldu. Çünkü ailesi çok açık kültürlülerdi, pek Lübnanlı değillerdi. Batroun'da yaşadı, ki orası da köydür. Ne kadar Batroun gelişmiş dense de sonuçta orası da bir köy. Sadece savaşı anlatmayan filmleri severim, konuşacak başka şeyler de var sonuçta. Yine de savaşı anlatan bir sürü film var ama. Mesela *Costa Brava*, geçmişten bahsetmez, şimdiki zaman ile ilgili konuşur, *The Sea Ahead* de şimdiki zaman hakkında konuşur. *Death of a Virgin* gelecek ve şimdiki zaman hakkında konuşur. Eliane Raheb'in filmi evet geçmiş zamanı konu edinir. Savaşan bir gencin kaçış hikâyesini anlatır. Sanırım önceki jenerasyonlar geçmiş zaman hakkında daha çok konuşuyorlar, yeni jenerasyon bunu istemiyor. Şu an yaşanan ve gelecekte yaşamaları muhtemel problemleri hakkında konuşmayı tercih ediyorlar, bu ilk defa şu an dikkatimi çekiyor. Hatta Joanna (Hadjithomas) ve Khalil (Joreige) de geçmişi ele alıyorlar. Evet doğru. Maalesef üzücü bir şey ama soru için teşekkür ederim.

GE: Bir başka konu olarak sinemanızı tanımlayan önemli kavramlardan biri de kimlik sorunu. Belki yeni jenerasyon için geçmiş pek önemli değil ama kimlik önemli sanki?

CY: Evet anlamıyorsun, bu ülkeyi bu kadar çok severken batının sana daha çok benzediğini görüyorsun. Özellikle de ülkede birçok mezhebin bulunuyor olması ve bu mezheplerin yaşadıkları alanların birbirine benzememesi Lübnan’da “Ben neredeyim ve kimim” soruları ile kimlik probleminin yaşanmasına sebep oluyor. Ben Lübnanlıyım ama o Lübnanlı değilim diyorsun. Sanırım bunun aslında mezheple de alakası yok, çünkü başka mezhepten olup da sana kimliksel olarak benzeyen insanlar varken aynı zamanda seninle aynı mezhepten olup da kimliksel olarak sana benzemeyen insanlar var. Ailelerimiz mezhepsel sorunlar olduğunu söylerdi ama bize göre kimliksel sorunlar var. Çok farklılar. Ben mesela Lübnan’ın bana benzemesini isterken, Hizbullah’ın istediği gibi bir Lübnanlıya benzemesini istemem mesela.

GE: Feyruz ile birlikte *Orta Doğu’nun Paris’i* benzetmesi yapılan Lübnan, bu kadar kimlik sorunu yaşarken nasıl bu kadar ikonik, popüler bir ülke olabiliyor?

CY: Rahbani’ler müzikallerini yaptıkları zaman Lübnan’ı değil, bütün Arap coğrafyasını mutlu etmek için yapmışlardı. Be sebeple herkes hala o tatlı Beyrut’un güzelliğini biliyor. Feyruz olsun, Sabah olsun hep öyle. Burası aslında gerçekten sevilesi bir ülke, insanı üzen de bu zaten. Burası güzel bir ülke; halkıyla, doğasıyla, tarihiyle, kültürüyle, yemekleriyle beraber güzel bir ülke. Ama başka açıdan da işte bu yalana kanmışsın. Beklediğin şey, Müslüman ve Hristyanları yaşadığı güzel bir köy, Feyruz falan... Bu ikilemi yaşamışsın. Ziah Rahbani (Feyruz’un oğlu) dışında gelip bunların yalan olduğunu anlatan bir kimse daha yok. Müslüman ve Hristyan hep kavga içinde olacak (inşallah olmaz). Ama Ziad dışında başka herkes o hayallerdeki Lübnan’ı yaşatmıştı. Rahbani’lerin Feyruz ile olan müzikallerinde Lübnan’ın geleceği cennet gibi olacak fikrini empoze ederken oğulları Ziad ise yaşadığımız Lübnan’a “bok” derdi. Çok farklılar, ben de Ziad’a benzerim. Bu gösterilen illüzyona değil, gerçeklere benziyorum.

GE: Sizin kuşak Feyruz’u dinliyorlar mı?

CY: Duruma göre hem evet hem hayır. Eğer sanatsal bir alandaysan evet ama eğer yeni jenerasyon ile birlikteysen hayır. Neden anlamıyorum ama aileye bağlı biraz da. Mesela ben evde Feyruz ve Ümmü Gülsüm ile büyüdüm. Nasıl büyütüldüğüne bağlı biraz. Şu an Feyruz dinlemiyorum ama bütün şarkılarını ezbere bilirim çünkü çocukken çok dinlerdim. Sanırım bazı insanlar küçükken ailesi ile değil de büyüdükten sonra tek başlarına kendilerini şiirde buldular. Ama haklısın yeni jenerasyon konusunda. Zaten yeni jenerasyonun nereye gittiği hakkında pek bir fikrim yok, Tiktok falan hep.

GE: Lübnan sinemasının geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz?

CY: Sinemanın geliştiğine dair umutlarım var kesinlikle. Uluslararası yapımları da gördüğümüz için artık neyin iyi, neyin kötü olduğunu biliyoruz. Bir de şu an VOD (online film platformları, Netflix etc.) platformlar var ve bunlar para kazandırır ve bu yardımcı olur. Bir de bir şeyler anlatmak konusunda hala inatçı insanlar var, dolayısıyla gerileyeceğimizi düşünmüyorum, kesinlikle ilerleyeceğiz. Siyasi olarak ülkenin durumu geriye gitse de bu bize ileriye yönelik bir öfke katar. Dolayısıyla umudum var evet, şaşırtıcı bir biçimde. Lübnan Sineması, olduğu yerde saymayacak. Çok rahat bir şekilde uluslararası etki yaratacak insanlar olacağını düşünüyorum. Çünkü, yeterli özelliklere sahibiz ve bölge (Lübnan) hakkında farkındalık var artık. Zor olan da bu zaten, fırsatlara ulaşabilmek. Ulaşacağız da zaten, zor olduğunu düşünmüyorum. Özellikle son üç-dört senedir her sene Oscar yabancı kategorisinde Lübnan filmleri var. Bu iyi bir şey, doğru yolda olduğumuzu gösterir. Patlamadan sonra herkes sana destek vermesi gerektiğini bilir oldu. Batı artık Beyrut’u “Beyrut Patlaması” ile anar oldu. Patlama da seni öfkeli bir insan olmana sebep oldu ve sana destek verecek kişilerin senin bir sürü şey atlattığını ve gerçek bir hikâyen olduğunu biliyor. Korkmuyorum, zor olduğunu biliyorum ama umudum var.

GE: Röportaj için çok teşekkür ediyorum.

Ek 3: Colette Naufal (Beyrut Uluslararası Film Festivali Yönetmeni)

GE: Lütfen önce kendinizi tanıtır ve sonra da Beyrut Uluslararası Film Festivali hakkında bahsedebilir misiniz?

CN: Ben Colette Naufal, Uluslararası Beyrut Film Festivali'nin direktörüyüm. 1997'den beri. Festival benim fikrim değildi. Tanıştığım bir insanın fikriydi ve bir gün beni arayıp benimle görüşmek istediğini söyledi ve bana "Beyrut Film Festivali düzenleyeceğiz" dedi ve ben de "Bravo, iyi bir fikir ve sizi destekliyorum" dedim. Sonra bana "hayır, bunu senin düzenlemeni istiyorum" dedi. Ben de "iyi ama ben hiç festival düzenlemedim ki" derken kendisi "Biliyorum ama bunu yapabileceğini de biliyorum" dedi ve tam da böyle oldu.

1997'de onlara katıldığımda festivale üç ay kalmıştı ama başardık. Çadır standlarda yapılmıştı sinemada bile değildi. DVD mi, VHS kaset miydi unuttum, her neyse! Harika bir festivaldi, her şeyi hazırlamıştık, reklamlar ve diğer her şey ekranlardaydı. Ertesi sene 1998'de biraz daha farklıydı, uluslararası bir film festivali ve uluslararası bir jüri getirmiştik. Aslında 1997'de Marco Mueller de gelmişti Locarno'dan. Geldi ama bir gün erken ayrılmak zorunda kaldı çünkü Paris'ten Locarno'ya götürmek üzere 15 metrelik bir ekran satın almıştı. O günden bu yana Marco ile çok iyi arkadaşız. Kendisi şu an Şangay'da.

1998'de ise yine Marco'yu ve New York'ta birçok belgesele imza atan ve bir Oscar alan arkadaşım Marita Murphy geldi. Bir de Ferid Boughedir. Başka kimler vardı, unuttum, bakmam lazım. 5 kişilik bir jüri vardı 1998'de, ilk "biraz uluslararası" festivaldi. Lübnanlılar için de bir bölüm oluşturduk ve yavaşça başladık 1998'de. 1998 için şunu söylemek istiyorum, dört ya da beş tiyatroyu almıştık ve Sodeco Square yeni açılmıştı ve binanın yapımı henüz tamamlanmamıştı bile! Hala bir sürü yer çimento içerisindeydi ama inancımız tamdı. Her gün beş salonda, beş ekranımız vardı. İlk ekranımız sabah 11:00'de başlıyordu ve gece 1:30'a bitiyordu ve her gösterimde biletlerimizin hepsi satılmıştı! Bu da Lübnanlıların film gösterimlerine ne kadar aç olduklarını gösteriyor. 1998! Festival için harika bir yıldır!

GE: West Beirut 1999'da mı gösterilmişti?

CN: Hayır, 1998'deydi hatta açılışı West Beirut ile yapmıştık. Hatta Ziad (Doueiri), Stewart Copeland'i davet etmemizi istemişti. Stewart filmin müziklerini yapmıştı ve o da geldi. Hatta Mijana adlı çok güzel bir Lübnan restoranında hep beraber bir yemek

düzenlemiştik. Mijana Abdulvahab caddesi üzerindeydi, Albergo Otel'den pek uzak değildi. Ve (festivali) Arak al Balah (Hurma Rakısı) filmi ile kapatmıştık. Imm... İsmi anımsamıyorum Mısırlı harika bir yönetmendi, maalesef vefat etti. Arak el Balah (Hurma Rakısı), harika bir filmi.

Bir sonraki yıl da festivali Sodeco Square'de yapmıştık. Açılış ve kapanışı Sofi'de yapmıştık, orası daha büyüktü 250 metre kare falan.

O zamandan sonra büyüdük ve şu an buradayız. Bugün maalesef festival düzenleyemiyoruz. Böyle bir durumdayken düzenleyemezsin ve finansmanlar maalesef tükendi. 2018'de daha önceleri de sponsozumuz olan bir bankadan destek aldık ama maalesef bu yeterli bir bütçe değildi. Ama inşallah festivallerimize yeniden başlayacağız. Çünkü Lübnan'ı uluslararası arenada The Academy'e üye yaparak, Orta Doğu ve Kuzey Afrika'dan tanınan tek festival olma unvanını Beirut Uluslararası Film Festivali'ne kazandırdık. En küçük festival bizimkiydi ama bu büyük bir ses getirdi.

GE: Lübnan sinemasını 2005'ten sonra nasıl değerlendiriyorsunuz? Cevabınızı iki ayrı parça halinde de bildirebilirsiniz.

CN: Peki. Festivallere 2000 imm... 1998'de başlayınca, Lübnan sinemasına bakmam gerektiği gibi bakmaya başladım. Festivaller için Lübnan sineması. Ziad Doueiri ile başladık ve diğer film yönetmenlerinden de bir sürü başvuru almaya başladık çünkü çok fazlalardı. IESAV, ALBA gibi film okullarından genç yönetmenler de festivale katıldılar. Diğerleri çok sonradan geldi. Sonraları başka bağımsız yönetmenler de geldiler. Tam da bu zamanlarda Lübnan sineması ile ilgilenmeye başladım.

Başlarda az kişilerdi, Ziad onlardan biriydi. Kısa metraj filmlerini görmedim, sadece uzun metraj filmlerini biliyorum çünkü Ziad bu işe yurtdışında başladı. Yıllarca yurtdışında eğitim gördü ve orada Quentin Tarantino dahil olmak üzere bir sürü yönetmen ile çalıştı ve ilk filmini bunlardan sonra çekti. Bu sürede dizilerde de deneyim kazanmıştı. Ziad kendi filmini çekmeden önce çok iyi bir deneyime sahipti.

Bunu dile getirmek istedim zira günümüzde Beyrut'taki genç yönetmenler tek bir kısa film çekip ardından hemen uzun metraj bir film çekebileceklerini düşünüyorlar. Bu işler maalesef böyle yürümüyor, ancak ve ancak çok iyi bir birikimin olduğu takdirde bunu yapabilirsin. Uzun metraj bir film çekmek maalesef kolay değil, bunu ancak ve ancak çok yetenekliysen başarabilirsin. Başarılı olmak o kadar kolay değil! Bir şey yaparken amaç başarılı olmaktır. Başarılı olmak ise, insanlara filmi izletebilmek, eğlendirebilmek ve bu filmi satabilmektir. Başarılı olamazsan, yaptığın bir önceki film

kadarsındır aslında. Çünkü filmin bir getiri sağlayamazsa bir sonraki filme devam edemezsin ve finansman bulamazsın.

Maalesef bugün tek bir kısa filmi başarılı olan genç yönetmenler hemen uzun metraj film yapmaya koyuluyorlar ve yüksekten uçabileceklerine inanıyorlar. Bu işler böyle yürümüyor. Bir sürü genç yönetmen bu uğurda büyük kayıplara uğradılar. Altı yüz binlik (dolar) bir milyonluk bütçelere soyundular ve bu meblağlar genç bir yönetmen için çok büyük rakamlar. Bu şekilde parayı batırdılar, ikinci filmi nasıl yapabilecekler peki? Bunun yaşandığını çokça gördüm. Bence buna tanıklık etmek üzücü, çünkü deneyim ve gözlem çok önemlidir. Gözlem nedir? Gözlem başarılı yönetmenlerden bir sürü film izleyip, öğrenmektir. İnsan çok izleyerek öğrenir. Temel yetenekleri var evet ama doğru yönde ilerleyemezlerse başaramazlar. Bugüne kadar bir kısa filminden sonra hemen uzun metraj filme başlıyorlar ve yatırımı egale edemeyince yeni bir yatırımcı bulamıyorlar ve başa dönüyorlar. Geçen seneden bu yana bu şekilde çekilmiş bir sürü film gördüm ve hiçbirisi başarılı olamadı. E para nereye gitti? Eğer buna yatırabilecekleri paraları varsa ve yeniden deneyebilme ihtimalleri varsa, neden olmasın? Ama bu da pek sık karşılaşılan bir durum değil. Bu sebeple yatırımı çıkarıp başka bir uzun metraj film yapabileceklerini düşünmüyorum.

GE: Bu yapım süreciyle ilgili, peki senaryolara dair ne dersiniz?

CN: İyi bir hikâye bulmak ve onu nasıl yönetebilmek. Nadine evet, ilk filmi olan Caramel’de oldukça başarılıydı ve harikalar yarattı ama maalesef sonraki iki filmi Lübnan dışında aynı başarıyı yakalayamadı. Bu sebeptendir ki, yapımcı her zaman yatırımını geri almak zorundadır. Yatırımcı parasını geri alamayınca, uluslararası yatırımlar alıyor olsan dahi yeni bir yatırımcı bulamazsın. İkinci filminde prodüktör parasını alamayınca maalesef üçüncü filmi için yatırımcı bulamadı ve kendi öz kaynaklarını kullanmak zorunda kaldı. Bu filmi önceden satabilme imkânı buldu çünkü filmin konusu doğru seçilmişti. Film satılmıştı ama para box office’e gitti. Böyle olunca kimse bir daha yatırım yapmak ile ilgilenmez. Lübnan dışında box office hasılatı iyi olan tek ülke Çin oldu. Çin’de evet dağıtım şirketi filmi ucuza aldığı için para kazandı ama Çin gibi bir ülkede vizyonda iki hafta kalan bir film hakkında başarılı olduğu söylenemez. Avrupa ve Amerika’da şirketler filmin konusunun iyi bir konu olduğunu düşünüp (kadın-çocuk-mülteci) filmi satın aldılar ama maalesef beklenen tepkiyi alamadılar ve yatırımlarını geri kazanamadılar. Bunun sonucunda bir sonraki film için de yatırım yapmaktan vazgeçtiler. Başarılı bir film çekmek kolay değil, ikisi bir arada olmayınca. Sana neden başarı olup

olamayacaklarını anlatmıştım... Nadine'in başarılı olması bekleniyordu, çünkü ilk filmi herkes tarafından beğeni toplamış ve tüm dünyada satılmıştı ve prodüktör parasını kazanmıştı. Bu sebeple bir sonraki filmi için yatırım alabilmişti.

GE: Lübnan sinemasında toplumsal bellek neden merkez temayı oluşturuyor?

CN: Daha önceleri iç savaş hakkında konuşuluyordu, şu an pek konuşulmuyor. Hala devam ediyorlar mı?

GE Ben öyle görüyorum.

CN: Daha az konuşulur oldu. Savaşın ardından genç insanlar için içerik adına yeni bir konu oluşmuştu. Bazıları hala bu konuyu ele almaktan vazgeçmiyorlar, neden bilmem ama sanırım yaratıcılıkları bu noktada sınırlı kaldı yahut konuyu sevdiler. Ama haklısın, şu an konu olarak daha az ele alınmakta ama hala bazıları tarafından kullanılıyor. Bölgede şu an daha fazla festival var, belki oralara gönderiyorlardır ama hala neden bu konuyu ele aldıklarını bilmiyorum. İç savaşın Lübnan sinemasında bugüne kadar neden bu kadar uzun sürdüğünü bilmiyorum. Savaşı anlatan bir film değildi ama, savaştan etkilenen bir hayat hikâyesi vardı bu filmin.

GE: The Insult filmi mi?

CN: Hayır hayır, Batı Beyrut harika bir film. Çok iyi yorumlar alan ilk filmiydi ve çok güzeldi. Batı ve Doğu Beyrut'ta yaşayan çocuğunun hikâyesini anlatıyordu. Çok iyi geri dönüşler alan bir film. Sıkıcı bir yönetmen değil ve gösterimde de çok iyi işlere imza atan bir film. Dürüstçe söylemek gerekirse Lübnan dışında nasıl karşılandı bilmiyorum, araştırmam gerekiyor. Sanırım yurt dışında bazı yerlerde gösterildi ama film çok Lübnanlıydı. Lübnan hakkında bir şeyler yapmak için çok heyecanlıydı. İç savaştan sonra yapılmış güzel bir film.

GE: Günümüz Lübnan sinemasında toplumsal bellek nasıl işlendi ve halk arasında nasıl karşılandı?

CN: Nasıl yani, ortak bir toplumsal bellek derken neyi kastediyorsun.

GE: Geçmişte toplumda yer edinmiş olan bir olaydan bahsediyorum.

CN: Bazı filmler yeni bir hikâye üzerinde kurgulanmış olup, hatıralarla bir alakaları yoktur, bazıları ise geçmiş tecrübeler üzerinde kurgulanmıştır. Bahsettiğin tam olarak bu mu?

GE: Evet, yönetmenin kendi hayatından kattıklarından.

CN: Genel anlamda konuşacak olursak, iyi birer hikâye anlatıcıları iseler başarabilirler, sadece iyi bir hikâye anlatıcıları iseler.

GE: Batı Beyrut’u hatırlıyorsun değil mi? Film nasıl karşılandı?

CN: Evet, filmi çok sevdiler ve mutlulukla karşılanmıştı.

G.E.: Biraz radikal bir film değil miydi?

CN: Hayır, yapılmış ilk Lübnan filmiydi ve sevildi de. Çünkü yumuşak bir filmdi, sert bir film değildi. İki farklı mahallede yaşayan çocuğun savaşta neler yaşadıklarını anlatıyordu film ve çok iyi işlenmişti hikâye. Çok iyi yapılmıştı ve çok da iyi sonuçları ve getirileri oldu filmin. Lübnanlılar bu filmi çok sevmişti. Aslında Lübnanlılar, Lübnan sinemasını severler ama film sinemaya girince eğer milyoner bir partnerin yoksa işin zor. Böyle birkaç film vardı isimlerini vermeyeceğim ama yatırdıkları parayı alamamaktan dahi çekinmeye başladılar. Başarılı da olmuyorlar, izleyenler güzel yorumlar yapmıyorlar onun yerine sıkıcı falan deyip geçiştiriyorlar. İyi film yapmak kolay değil. Kolay değil güzel bir hikâye yazıp, bunu iyi bir şekilde işlemek ve çekimini yapmak başarılı olabilmek. Ama sorsan herkes başarılı oldu, sinema okulu öğrencilerimiz senaryo yazdı, kısa metraj film yaptı ve bu kısa film serüveni ile Oscar’a ulaşabileceklerini sanıyorlar. Bekleyin önce sinemadaki filmler bir para kazansın Lübnan’da. Lübnanlı olsalar dahi, gidip filmi izleyenler eğer filmi beğenmeyecekler ise işini kaybedeceksin.

GE: Ticari ve sanat filmleri olarak bakıldığında West Beirut daha çok hangisine yakındır?

CN: Her ikisine de! Ziad’ı güçlendiren de bu oldu, çünkü yetenekli bir yönetmen.

GE: Nadine de öyle değil mi? Biraz ticari film biraz sanat filmi.

CN: Ziad üç film mi yapmıştı?

GE: Hayır toplam dört filmi var.

CN: Doğru *West Beirut*, *Lila Says*, *The Attack* ve sonra *The Insult*. Çok iyi filmlerdi bunlar. İlk iki filminden sonra yurtdışından yapımcılar kendisi ile görüşüp yatırım yapmayı teklif ettiler. Büyük yatırımcılar Amerika’dan 15-20 milyon dolarlık bütçelerle gelmeye başladılar. Burada işte ne kadar yetenekli olduğun belli olur. Prodüktör Amerika’dan, Avrupa’dan gelip sana 15-20 milyon dolarlık bütçem var, al şu kitabı oku ve senaryoyu sen yaz bunu filme çevirelim der. Önce *The Attack*, sonra *Lila Says* ve sonra *The Attack*, müthişti.

Gitti evet Oscar’a ama yetenekli olması sebebiyle gitti, tek kuruş harcanmadı onun için. Amerikalılar onu izleyince, -Çünkü Telluride’a gitmişti ve bütün herkes Telluride’a gider ayrıca.- bu Lübnanlı filmi ödüle aday gösterdiler. Sona kadar ilerleyebilmen için 6000-7000 kişinin oylamasına ihtiyacın var ve bu da oldukça zor. Burada aday

gösterilmesi kesinlikle hakkıydı ve kendi kendine gelmişti. Asla para harcanıp, reklamlarla süslenmiş bir başarı değildi. Orada kendini ispat edebilmek önemliydi. Zaten şu da söylenir, Telluride Oscar'a giden yoldur. Ben de daha önceleri Ziad'ın filmlerini Telluride'a götürüyordum zaten.

GE: Ziad uluslararası tanınırlığa sahip bir yönetmen.

CN: Evet evet.

GE: Sanırım Lübnan'da uluslararası üne sahip Ziad ve Nadine var.

CN: Doğru evet ama Telluride'a giden tek isim kendisi oldu. İki yahut üç filmi Telluride'da gösterildi. Immm, başka kim vardı Telluride'a giden? Ah hayır o başkasıydı ... İnsanlar Venedik ve sonra Telluride festivalleri için Oscar'a giden yol benzetmesini yaparlar.

Hatırlarsan 2008'de dünyayı etkisi altına alan bir mali kriz vardı. Amerika'dan dünyaya yayılan bir iflas dalgası vardı ve bu dönemde hatırlarsan altı devlet iflas etti. Kıbrıs, İrlanda, Yunanistan, İspanya vs. toplamda altı devlet iflas etmişti. İflas dalgasından etkilenen Amerikalı yapımcılar eskisi gibi para harcamamaya başladılar. Önceleri Oscar'ın reklamını yapmak için çeşitli ülkelerde düzenlenen festivallere katılırlardı. Durum böyle olunca, tanıtım amacıyla Angelina Julie, Brad Pitt gibi çiftlerin festival harcırahlarına ayıracakları 200-300 bin dolarlık bütçeleri kesince burada Telluride festivalinin yıldızı parladı ve herkes Telluride'a gitmeye başladı. Bilinen bir şeydir bu zaten, Oscar'a giden yol Venedik ve Telluride'dan geçer diye. Zaten Venedik ve Telluride tarihleri birbirine yakındır, her ikisinde de başarı gösteren bir film var ise bu filmin Oscar'da bir ödül alma şansı üzerine düşünülür, yani film başarıları bu festivallerde imza atmıştır. Şu an da pandemi sebebiyle Oscar'ın da tarihi normalden ileri bir tarihe alındı.

...Hayır bağımsız filmler ile alakalı bir durum değil bu. Ben de festivale genelde bağımsız filmler getirirdim ama filmi izlemekten alıkoyamazdın kendini. Elbette milyon dolarlık getiri sağlayacak filmler değiller lakin iyi olan bağımsız filmler de 20-30 milyon dolarlık getiri yaparlar, para kazanmaz ama zarar da etmezler. Bunlar uluslararası filmlerdir. Benim festivallere getirdiğim filmler hep bağımsız sinema ürünleri olmuştur ve ticari filmler getirmezdim pek, sadece çok yankı uyandırdığı için bir defa Paulo Sorrentino'nun filmlerini getirmiştik.

GE: Son dönem Lübnan sineması hakkında ne düşünüyorsunuz?

CN: Lübnan sinemasını 2019’da başlayan halk direnişi sonrası son iki senede yaşanan her şeyi ele alırsak, halk ve yönetmenlerin bakış açısı daha gerçekçi bir yapıya büründü. Bu da onlara daha iyi birer yönetmen olmaları yolunda yardımcı olacaktır. İnsanları kandıracak filmler yapmayın, ilk önce bol bol filmler seyredin ikinci olarak da çok tecrübe etmeleridirler. Bir sürü film izlemeliler, ancak bu şekilde ileri gidebiliriz. Bir de film yapımında daha gerçekçi olmalılar ve ele aldıkları konuyu tamamen kavrayabilip kameraya almalılar. Umarım bu şekilde olur ve Lübnan’daki bu hatalarımızdan bir şeyler öğrenebiliriz.

GE: Şimdilik sadece umut olarak bahsediyorsunuz değil mi?

CN: Umuyorum, umuyorum. Bugün başarılı sayılmak, filmi her yere satıp ondan gelir edebilmek ile ölçülüyor. Başarı elbet de parayla ölçülmez ama filmlerde bu başarı olarak sayılıyor. Sen bu insanlara iyi bir film sunamıyorsan, kameranın karşısına iyi bir hikâye koyamıyorsun demektir. Bağımsız filmciliği metalaştırmak değil bu bağımsız filmler de başarılı olabilirler, festival bir sürü başarılı bağımsız film getirdi ve çok iyi paralar kazandılar. Multi milyarlar değildi ama yine de bu filmlerden para kazandılar. Çünkü sinema sektöründe bir söz vardır “Son yaptığın film kadar başarılısındır”. Kötü bir film yaparsın ve bir sonraki filmin için yatırım alamazsın. Eğer yatırımı batırırsanız, bir daha aynı fırsatı yakalayamazsınız, diğer filminizi nasıl yapacaksınız? Kusura bakma, ilişkiler bu şekilde ama bu da hayatın bir gerçeği. İyi bir tasarımcıysan ve bunları satamıyorsan, tasarımcı olmanın manası nedir? İnsanlara çekici gelmiyor ve sen hala gömlek, etek yahut elbiseler üretiyorsun. Zara bugün neden başarılı? Çünkü düşük bütçeler ile harika tasarımlar yaratabiliyorlar. Küçük bir farkla da başka ürünü kopyalamamış oluyorlar ve oldukça başarılılar. Para kazanamasalardı devam edemeyeceklerdi, değil mi? Sinema da aynı, ne şekilde olursa olsun devamlılık sağlayabilmeli.

GE: Yeniden festival düzenlemeyi düşünüyor musunuz? Gelecek sene mesela?

CN: Umuyoruz! Şu anki durumda ülkede para akışı yok ama umuyoruz ki Lübnan yeniden güçlenir ve düzelirse bizim de festivallerimiz yeniden başlayacaktır.

GE: Ekip olarak hazırsınız yani?

CN: Tabi, tabi. Ekip hala yerli yerinde, sadece ek olarak bir kişi daha alıp devam edeceğiz.

GE: Festival ekibi kaç kişiden oluşuyor?

CN: Vakıf ekibi olarak komite yedi kişiden oluşuyor ve hepsi birer sinema aşığı. Şu an üçü benimle Cannes'a geliyorlar. Onlarla beraber son festivalim olacak, zira artık herkesi tanıyorlar ve ne yapmaları gerektiğini biliyorlar. Bu festivalden sonra aktif bir şekilde devam etmeyeceğim ve yapmak istediğim başka şeylere odaklanacağım. Elbette birkaç sene daha buralarda olacağım ama artık kendi başlarına festival düzenleyecek yetkinliğe eriştiler. Şu an üç kişiler ve yeni bir üyemiz daha bize katılacak. Ben ve diğer iki üyemizle toplam sayımız yedi. Komite yedi üyeden oluşuyor ve iki üyemizin yapmakta oldukları farklı işleri var reklamcılık gibi. Sinema endüstrisinde değiller ama birer sinema sever her ikisi de. Film seçmek konularından ziyade farklı alanlarda yardımcı oluyorlar kendileri ama komitemizin üyeleri onlar da.

GE: Festivalinize gelen isimlerden bahseder misiniz?

CN: Evet. 1997'de başladık ve bütün Mısırlı starlara ulaşmıştık. Lubluba, Yousra hepsi harika insanlar. Bir gün yeniden Mısır sineması ile bir şeyler yapmalıyız. Mısır'dan güzel filmler çıkıyor... eskisi kadar değil ama her zaman güzel hikâyeler çıkıyor Mısır'dan. Sonra Haliç ülkeleri bazı filmlerle gelmeye başladılar ama iyi noktalara erişemediler henüz. Yalnız iyi belgeselleri ve kısa filmleri oldu. Kuzey Afrika'dan Fas'tan katılımlar oldu festivalimize. Ramy Malek de vardı ilk başladığımızda.

GE: Kiarostami kaç yılında katılmıştı?

CN: Ahh o İranlı. Bir bölümü komple İran sinemasına ayırmıştık çünkü bir sürü İran filmi vardı. Ama o günlerde de Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Mohsen Makhmalbaf vardı ve daha say sayabildiğin kadar!

GE: Türkiye'den katılan filmler olmuş muydu?

CN: Vardı, hatta ismi neydi... *Clouds of May* (Mayıs Sıkıntısı), neydi ismi neydi... Harika bir filmdi ama! N. Bilge Ceylan - Mayıs Sıkıntısı Cannes'da ilk izlediğim filmdi. Müthiş bir şeydi lakin son filmi o kadar iyi değildi. Ne kadar da uzundu öyle! iki buçuk saat sürüyordu, en azından bir saatini kesmeli ve maksimum bir buçuk saat olmalıydı. Çok fazla, iki buçuk saat süren bir film ve sürekli yollarda geçiyordu. Manzara ve çekim tekniği çok güzel. Kamerayı nasıl kullanması gerektiğini iyi biliyor.

Bak işte, Türkiye de büyük bir ülke olduğu için, tam olarak bağımsız bir film olsa bile on milyon kişi izler. Büyük bir ülke, tıpkı Mısır gibi. Sonra Türkiye'de dizi sektörü de güzel ve yaygın, izleyici de çok fazla. Yapımcı dizi de yapsa, sinema da yapsa para kazanır. Dizileri harika, bütün Orta Doğu onları izliyor. Türkiye'de izlendiği gibi bu yapımlar yurt dışına da satılıyor, ne yapılırsa Orta Doğu'ya hemen satılıyor.

Lübnan sinemasının öğrenmesi gereken şey, Türkiye örneğidir. Lakin aradaki fark, orada (Türkiye) seksen milyonluk bir kitle var. Bizde Lübnan’da Orta Doğu’ya ihraç etmek gibi bir durum söz konusu değil, nasıl para kazanacağız? Anladın mı? Benim hazırlamış olduğum “Lübnan Film Endüstrini Nasıl Başarılı Bir Hale Getirebiliriz” adlı bir çalışmam var. Yeğenim Naci Naufal ile hazırlamış olduğumuz bir çalışma bu, bu konularda çok yetenekli bir isim kendisi de. Yetenekli bir prodüktördür ayrıca, neyin iyi ve başarılı olduğunu bilir. Hatta öyle ki yediği içtiği bile sinemadır (sinema ile yatıp kalkar). Gözlemlerini de bu tür çalışmalarda kullanabilecek niteliktedir ve Lübnan sinemasının Orta Doğu’daki yerini konumlandırabilir. Böyle de bir yanı var. Şu an Fransa’da orada çalışacakmış, ne yapsın iki çocuğu var. Birikimi de var ama, yine de hiçbir şey yapmamaktan iyidir.

GE: Benim sorularım bunlar, eklemek istediğiniz başka bir şey var mı?

CN: Sürekli yeni şeyler hatırlıyorum. Coppola’yı (Francis Ford Coppola) getirdik, Julie Gayet’i getirdik, Juliette Binoche’u getirdik, Santiago Mitre’yi getirdik Arjantin’den. Santiago hatta 2017 Cannes Film Festivali’nde Uluslararası Eleştirmenler Haftasında jüri olarak görev aldı. Başka kimler vardı? Hatırlayınca sana gönderirim isimlerini. Her halükârda yeniden görüşürüz zaten.

GE: Teşekkür ederim.

Ek 4: Elie Yazbek (Akademisyen)

GE: Sinema ile bellek ilişkisini nasıl yorumlarsınız?

EY: Sinema doğrudan bellek ve tarih ile bağlantılıdır. Toplumun etrafındaki olaylar ile etkileşimi vasıtasıyla sinema adeta o toplumun aynası gibi olur. Sinemanın bellek ile ilişkisi demek, bugünün bilim kurgu, tarihi, kurmaca, belgesel ya da herhangi türe ait filmler sonraki kuşaklar için bir bellek oluşturmaktır. 50, 60, 70, ya da 80 yıl önceden çekilen filmlere dayanarak o dönemin toplumlarının etkileşimi ve yaşayışı hakkında bir fikir oluşturabiliriz. Sonuçta o dönemlerde kurgulanmış filmler, birçok karakter hakkında bilgi verip bir gerçeklik oluşturur ve o gerçeklik işte bellek ile bütünü olarak bağlantılıdır.

GE: Son dönem Lübnan sinemasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Son dönemi 2005'ten mi 2010'dan itibaren mi başlatmak gerekir?

EY: Aslında 2010'dan sonra film ve seyirci sayısı artış gösterdi fakat Lübnan sinemasının canlanma dönemi iç savaştan sonra 1990'larda başladı. İşte o dönemde yurtdışında okumuş ya da yaşayan birçok genç yönetmen, yapımcı vs. Lübnan'a geri döndü ve çalışmaya başladı. Bu yüzden Samir Habchi, Ziad Doueiri, Ghassan Salhab, Jean Claude Qudsi, Joana Hadjithomas ve Khalil Joreige gibi isimlerle yeni bir sinemacı jenerasyon oluştu. O dönemde Lübnan'da yeni filmler üretilmeye başlandı. Savaş döneminde daha çok yurtdışında filmler yapılıyordu. Aynı zamanda 1980'lerde Lübnan'da birçok üniversite ve yüksekokul sinema eğitimi vermeye başladı ve savaştan sonra 1990'larda yeni mezun olan Nadine Labaki ve Hadi Zaccak gibi Lübnan'da okumuş, yaşamış sinemacılar kendilerine ait filmler çekerek canlanma döneminde katkıda bulundular. 1990'larda savaştan dolayı çok az sinema gösterim salonları kalmıştı, çoğu yıkılmıştı ya da restore edilmesi gerekiyordu. Bu yüzden savaşın ardından yeni sinema salonları inşa edilmeye ve çoğalmaya başladı. İşte bu sebeplerden dolayı 1990'dan 2000'e kadar Lübnan sineması yeniden doğmuş gibiydi ve 2000'den sonra varlığını kanıtlamış oldu. Bu dönemde üretilen film sayısı 30 civarındaydı yani önceki dönemlere oranla üç kat artmıştı. Belgesel ve kısa film alanlarında zaten bir sıçrama vardı ama anlattıklarım uzun metraj kurmaca türüne ait. 2018'de Lübnan filmlerinin sayısı 35 civarına yaklaşmıştı. Bu sayı Lübnan sinema tarihinde bir ilkti ve Avrupa veya Körfez ülkeleriyle yapılan ortak yapımlardı. 1990'dan 2000'lere kadar Lübnan filmlerinin seyirci

kitlesi çok azdı Amerikan filmlerine göre. O dönemde Lübnan filmlerinin izleyici sayısı 2000 ile 3000 arasındayken, Amerikan filmlerinin izleyici sayısı 15000 civarındaydı. Bütün bu gelişmeler 2010 sonrası atılım için önemliydi. 2010'dan 2019'a kadar sinema salonları ve Lübnan üretimi filmler çoğaldıkça yerli filmlerin izlenme oranları da arttı. Böylelikle seyircilerin Lübnan sinemasına güvenleri de arttı. Bir örnek vermiş olursak Lübnanlı seyircileri sinemaya cezbeden ilk film Ziad Doueiri'nin *West Beirut* adlı filmiydi ve 2007'de Nadine Labaki'nin *Caramel* filmi ile ilk defa bir yerli film seyirci oranı o dönemin yabancı filmleri izleme oranını geçmişti. Sonrasında yine aynı yönetmenlerin filmleri azımsanmayacak seyirci oranına ulaştı. Tabi sanat filmlerinin seyirci sayısı daha azdı. 2010'dan önce dinamik bir süreç yaşayan alanlardan biri de belgesel filmlerdi. Sinema salonlarında artık belgesel filmler de gösterime giriyordu. Belgesel filmler için yeni bir seyirci kitlesi oluştu ve çok önemli bir olaydı bu. Hady Zaccak'ın Mercedes filmi, Eliane Raheb'in, Simon Al Habre'nin filmleri gibi. 2010'dan 2019'a uzanan dönem Lübnan sinemasının altın çağı diyebiliriz. 2019 sonra ise çöküş yaşandı iki sebepten dolayı. İlki Covid salgını ve ekonomik kriz ki bir sene boyunca sinema salonları kapandı. İkincisi 2020 yılındaki Beyrut limanındaki patlama. Yılda 35 filmin çekildiği süreçten neredeyse sıfır olan film sayısına gelindi. Birkaç film 2019 öncesinde çekilen, yarım kalan veya bütçesi hazır olan yapımlardı. 2022 yılında net olarak elimde rakam yok ama birkaç projenin başladığını biliyorum. Ancak yine de seyirci sayısı da çok düştü. Bunda ekonomik krizden kaynaklı olarak bilet fiyatlarının yüksekliği söz konusu ki tam olarak bilmiyorum ama öncesinde 15.000 Lübnan Lirası olan bilet fiyatı on kat artarak şimdi yaklaşık 150.000 Lübnan Lirası civarında. Sonuç olarak günümüzde genç insanların sinemaya gittiğini, film üretiminin, seyirci sayısının ve sinema salonlarının az olduğunu söyleyebilirim. Lübnan sinemasının durumu bu şimdi maalesef ama umarım eskisi gibi ayağa kalkar.

GE: Lübnan sinemasında geçmiş (bellek ve tarih), baskın bir tema olmasını koruyor. Sizce neden?

EY: Lübnan sinemasının geçmiş ile biraz tuhaf ilişkisi var. Lübnan sineması tarihinin başladığı 1930'dan bu yana tarihi filmler çok az, bir elin parmaklarını geçmez. Mesela Rahbani kardeşlerin tarihi müzikal filmi gibi *Safarbarlık*, Lübnan'da Osmanlı dönemini anlatan tek filmidir. Lübnan'da 600 yıllarında geçen bir film çekildi birkaç sene önce, adı *Morine*. Yine Lübnan'da Fransız ordusunun hüküm sürdüğü 1920 – 1943 yılları arasını anlatan bir veya iki film vardır en fazla. İç savaşa dair çokça film çekildi ancak

bunlar tarihi film sayılmaz. Bazı filmler iç savaş sırasında çekildi. Borhane Alaouié'nin *Beyrut el Lika*, Maroun Bagdadi'nin filmleri, Joselyn Saab'ın filmleri gibi. İç savaş sonrasında ise Jean Claude Qudsi, Bahij Hojeij, Randa Chahal, Jean Chamoun gibi yönetmenlerin filmleri sayılabilir. Bunlar iç savaşı konu olarak ele alsada tarihi film değildirler. Keza 1958 yılında önemli bir tarihtir Lübnan için ancak Ghassan Salhab'ın belgeseli dışında o döneme dair bir film yok. Başka ülkelerde kendi tarihlerine dair filmleri saymak mümkün ama bizim ülke için bu geçerli değil.

GE: Neden peki?

EY: Daha çok toplumsal çeşitliliklerden dolayı da tarihi pek sevmeyiz. Birçok tarihi olay hakkında aynı görüşlere sahip olmadığımız için tarihi temalı filmler rağbet görmüyor ve tartışmalı bir hal alıyor. 1958 yılındaki meseleler mesela, bu nasıl anlatılacak? Övünülecek mi yerinilecek mi? Aynı şekilde iç savaş dönemi de öyle. Örneğin Lübnan eski Cumhurbaşkanı Beşir Cemayel suikastla öldürülmüştü. Bu konuya dair ulusal bir uzlaşma söz konusu değil: O kahraman mı hain mi? Lübnan okullarında okutulan tarih dersi Lübnan'ın bağımsızlık tarihi yani kuruluşuyla bitiyor, sonrası yok. Ondan önceki dönemler için bile Fransa egemenliği, Osmanlı dönemi için de ulusal uzlaşma mevcut değil. İç savaş sonrasında ülkede etkin güç olan Suriye, nasıl tarihe yazılacak? *The Insult* filminde geçen olay mesela. Filistinlilerin Hristiyanların yaşadığı Damur adlı bölgeyi işgal edip yerle bir etmeleri nasıl yazılacak? Nitekim, film sinemalarda gösterilince düşmanlıklar, tartışmalar yaşandı. Randa Chahal'ın *Civiliséés* filmi mesela Lübnan'da yasaklandı. Çünkü iç savaşı mezhepler üzerinden hatırlatır. Bir sahnesinde Müslüman bir milis Hristiyan birine ateş ediyordu. Bu yasaktı. Bazı belgeseller de geçmişteki ihtilaflı meseleleri anlatır. Örneğin Eliane Raheb'in filmleri. Keza Simon Al Habre, Beyrut'un yeniden inşasını anlatan filmi var. Kısacası Lübnan'ın tarihi çok karmaşık, dini ve kültürel çatışmalar yüzünden.

GE: Lübnan sinemasının geleceğini nasıl görüyorsunuz?

EY: Şu an en büyük problem ekonomik kriz. Sinema bizim hükümet için öncelikli değil, hiç olmadı. Ödenekler ve bütçeler çok az, günümüzde sıfır neredeyse. Özellikle son dönemlerde küresel salgın ve ekonomik krizlerden dolayı yurtdışından gelen mali destekler bile azaldı ve birçok yapımcı ve yönetmen yurtdışına göç etmeye başladı. Şimdi yeniden Lübnan Sinemasını inşa etmeye çalışıyoruz. 1990'lardaki gibi bize biraz uzun zaman gerekecek ve umarım yine eskisi gibi olacağız.

GE: Son olarak günümüz bu süreci yaşayan sinema okulları ve sinema öğrencilerine dair ne dersiniz?

EY: Lübnan’da birçok üniversite sinema eğitimi veriyor, bizim 1988’de kurulan Saint Joseph Üniversitesine bağlı IESAV gibi. Birçok mezun verdiler ve vermeye devam ediyorlar. Sinema ve televizyon sektöründe görüntü yönetmenliği, ses mühendisi, oyuncu, sanat yönetmeni, grafiker gibi pozisyonlarda çalışıyorlar. Bugünün çok sayıda yönetmeni eskiden Lübnan üniversitelerinde öğrenciydi. En bilinen isimlerden Nadine Labaki gibi. Yine birçok yerde yavaş yavaş, örneğin kısa filmlerde bir üretim söz konusu. Söylediğim gibi Lübnan sinemasını yeniden inşa ediyoruz ve umarım hep birlikte daha iyi gelecek yaratıp seyircilerin Lübnan sinemasına güvenini kazanacağız.



Ek 5. Ely Dagher (Yönetmen, Senarist)

GE: Bize kendini tanıtır mısınız ve Lübnan sinemasında kendinizi nerede konumlandırıyorsunuz?

ED: Ben Ely Dagher. Lübnanlı senarist ve yönetmenim. Beyrut'ta yaşıyorum. İlk uzun filmim *The Sea Ahead*, 2021'de gösterime girdi. Bu çalışmam Lübnan sinemasında beni ve etrafımdaki insanların deneyimlerini yansıtan bir yapımın olmamasından mütevellit doğdu. Birçok yapım eskiye ve tarihe dönük olduğu için ben şu an Beyrut'ta yaşananları geleceğe dair soru sorarak ve geçmişe çağdaş gözle bakarak birleştirmek istedim. Çünkü şimdi yaşadığımız modern zamanlar tarihimizden bağımsız gibi gözükse de geçmişteki problemler hala sürüyor. İç savaştan bu yana halen din, kültürel çatışmalar sürüyor ve geçmişten gelen tüm sorunlar birikmiş ve gelecekte olan yapımlarımı geçmişten gelip temelleri çökmekte olan sorunlar üstüne yapmak istemiyorum.

GE: Sizin bir kısa filminiz vardı onun hakkında bilgi verir misiniz? Ve yapımlarınızla nasıl bir bağlantısı olduğunu açıklar mısınız?

ED: Evet 2015'te bir kısa film çekmiştim *Waves 98* adlı bir çalışma. Benim *The Sea Ahead* adlı filmime çok benzer. Konular çok benzer olsa da farklı bir şekilde yansıtmıştım. Çünkü 2013'te *Waves 98* filmini yazmaya başladığım o sıralarda Belçika'da yaşıyordum ve ilk yıllarda çok gelip gidiyordum Lübnan'a. Oradaki yaşama ayak uydurmak biraz zordu ve aynı anda Suriye'de savaş başlamıştı. Hemen Lübnan'dan iki saat uzaklıkta olan ülkede büyük bir savaş dönüyordu ve Lübnan'da böyle büyük olayları inkâr etmiş bir şekilde yaşıyorduk. Sanki hiçbir şey yokmuşçasına normal hayatımızı devam ediyorduk kabarcığımızda. Yani biliyorum insanların yaşamını devam ettirmek için olan olaylardan kendilerini yalıtımları gerekti fakat aynı zamanda bunun çok zararlı olduğunu farkındaydım. Ayrıca göç dalgalarını ele almak ve nasıl bir yanılısma olduğunu 90'larda savaş nedeniyle başlayan bu dalgaları ve savaşın sanatın üstüne getirdiği yıkımı da kısa filmimde yansıtmak istiyordum.

GE: *The Sea Ahead* adlı ilk uzun metraj filminizin senaryosunu ne zaman yazmaya başlamıştınız?

ED: 2015'te başlamıştım ve hemen hemen 2018'de bitirdim yazmayı

GE: Peki çekimleri ne zaman başladınız?

ED: Aralık 2019’da çekimlere başladık fakat COVID ve liman patlamasından dolayı kurgusunu durdurmuştum. Çünkü evim patlamadan dolayı zarar görmüştü ve yaralanmıştım. İyileştikten sonra devam ettik ve bitirdik 2021’de.

GE: Filminizi izledikten sonra Danielle Arbid’in *Parisienne* adlı filmini izledim. Gerçekten ikisi çok güzeldi ve birbirlerini tamamlıyorlardı. Fakat filmini Lübnan’da tanıştığım iki genç arkadaşla izledik. İzledikten sonra salondan çıktığımızda çok etkilenmişlerdi, sanki onların hayatlarını anlatmışçasına yazmışsın. Gençlerden nasıl bir tepki aldın?

ED: Çok güzel tepki fakat çok da zor bir durum. Tabi film bitince çoğu seyircinin alkışlarını görüp duyuyorsun fakat atmosferdeki şoku, duraksamayı da hissediyorsun. Tamam diyorum o duyguyu onlara ulaştırdım. Fakat şahsen seyirciye öyle ağır yoğun duyguları hissettirmek istemedim çünkü yaşadığımız coğrafya mutlu sonları vermek için müsait değil. İnsanların bir yerden streslerini üzüntülerini dışa vurmak istiyorlar. Rahatlamak için birçoğu da böyle duyguları görmek istemiyor. Kendi kabuklarından çıkıp gerçeğe karşı gelmek istemiyorlar. Gerçeği bildikleri halde bu yüzden bazen böyle tepkileri görüyoruz.

GE: Filminizde bir sahne var: Jana’nın babası ateş ediyor sonra kendisi gelip o da ateş ediyor. Tam olarak anlamadım o sahneyi yani orda rahatlamak için mi ateş ediyorlar yoksa başka nedenden dolayı mı?

ED: Avcılık zaten babasının hobisi. Kızı da onunla gitmesi sadece insanlardan uzak durmak içindi. Aynı zamanda denemek istiyordu çünkü annesi babasına göre daha çok baskı kuruyordu bu yüzden biraz daha ondan uzaklaşmak istiyordu ve babasıyla gidiyordu, birazda metaforik bir anlamı vardı sabit hedefi vurmakla hareketli hedefi vurmamakla arasındaki fark hayatından bazen kontrol edemediği şeylerin olmasını ima ediyor, tabi bilinç altında bulunan bir durum.

GE: Lübnan’da ve Lübnan sinemasında özellikle iç savaştan sonra insanların çok pasif olduklarını görüyoruz. Filminde gördüğümüz gibi insanlar mezhepci bir kimliğe sahip değiller sanki kaybolmuş gibiler. Birbirlerine ateş edip öldürüyorlar ve ben bunu büyük bir problem olarak görüyorum. Vatansever bir kimlikleri var gibi ama sadece lafta kalıyor 2006’dan beri aynı heterojen sorun devam ediyor. Sizce bu sorun filminizde kasıtlı bir şekilde mi belirtilmemiş?

ED: Evet bu kimlik sorununu bilerek filmde yer vermedim. Üstüne düşünmedim değil çünkü hükümetin kendi lehine kullandığı kimlik ayrımcılığını kullanmayı

sevmiyorum. Filmimde bunu bilerek karakterlere mezhepçi bir kimlik yüklemedim çünkü herkes etkilensin istedim. Aynı anda hem mezhepçi hem vatanseverlik, kimlik olamaz filmin konusu için.

GE: Türkiye’de filminizi izlerken Lübnan’da toplumun nasıl bir ruh haline sahip olduklarını tahmin ediyorduk. Fakat eğer Lübnan hakkında hiçbir bilgileri olmazsa filminizi anlayamazlar, konuyu çözemezler sanki?

ED: Lübnan hakkında pek bir şey bilmeyenlerse benzer deneyimden yola çıkarak filmi anladılar. Ben de Lübnan durumunu anlatmak istemedim çünkü ağırlıklı olarak Lübnan seyircileri onlar zaten anlar. Dünya çapında ise seyircilerin kendi deneyimlerinden yola çıkarak anlamalarını sağlamaktı.

GE: Son zamanlarda çok insan Avrupa’ya göç etti ekonomik nedenlerden dolayı. Mesela Türkiye’ye gelsek birçok mezhep ve ırk var fakat ülke ve vatanseverlik kavramı daha baskın Lübnan’ın aksine?

ED: Evet, filmimde kimlik konusuna dönmüş olursak ben daha çok orta sınıf insanlardan bahsediyordum ve bu ekonomik krizlerden nasıl ortadan kaybolmuş anlatmak istedim. Çünkü halk arasında en büyük sorun sınıfsal ayrımcılıktır, mezhepçi kimlik sorunu değil. Bu sorunu daha çok siyasi partiler kullanıyor. Onların ekonomiyi düzeltmek ya da daha iyi ülke kurmak gibi niyetleri yok. Sadece iktidarda kalmak için mezhepçi kimliklere bürünüyorlar ve bu yüzden bu mezhepçi kavramı kırmak istiyorum. İnsanları vatanseverlik kimliği altında birleştirmek istedim.

GE: Filminde sonuç olarak karakterlerin herhangi bir geçmişi ya da travması yok gibi öyle değil mi?

ED: Aslında var sadece ortaya atıp açıklamadım.

GE: Sizin filminizi izleyen 50 yaş üstü insanlar da oldu ben seyrettiğimde. Fakat sadece patlamış mısır yiyip izlediler gibime geldi, hiç etkilenmeden çıktılar gibi?

ED: Evet ilk gösterime girdiğinde filmimi izlemek için turizm bakanı geldi ve orda patlamış mısır yediğini duyabiliyorduk. Zaten bu insanlar iç savaşta insanları öldürüp politikacı oldu ve halen soğuk savaş gibi devam ediyor. Şu an insanların inandığı en büyük sorun, siyasi problemi hiçbir şekilde değiştiremeyecekleri inancıdır ve artık vazgeçmiş durumdalar. Hükümeti ve siyasileri boş verip hayatlarını devam etmeleridir. Özellikle liman patlamasından sonra eski jenerasyon hiç kıpırdamadan durdu fakat yeni genç jenerasyon daha çok bu sorunlara karşı çıkıyor.

GE: Savaştan sonraki sinema konusuna geldik. Özellikle 2005'ten ve 2010'dan sonraki Lübnan sinemasını nasıl değerlendiriyorsunuz ya da nasıl ayırıyorsunuz bu dönemleri?

ED: Aslında farklılıklar üzerinde pek yoğunlaşmadım. Benim görüşüm savaş esnasında yaşayan sinema jenerasyonu daha çok savaşta bahsediyordu fakat savaşta sonra gelen jenerasyon başka konuları ele alıyordu. Sanırım en büyük fark bu oldu. Tabi başka jenerasyonun görüşlerinden bahsedemem sadece kendi deneyimlerimden yola çıkabilirim.

GE: Lübnan sinemasının ana alanını neden hala toplumsal bellek oluşturuyor sizce?

ED: Yani şu an en önemli konu bu mu diye bilmiyorum. Fakat hala bizim ülkede ulusal kimlik olmama , tarih ve bellek sorunlarımız var. Bu sorunların hep bizim filmlerde kristalize edilip yansması çok doğal.

GE: Lübnan Sinemasının geleceğini nasıl görüyorsunuz?

ED: Gerçekten pek kestiremiyorum. Genel olarak ama özellikle Lübnan'da en büyük sorun finansal sorundur. Bu yüzden geleceğini kestirmek çok güç. Lübnan sinemasında çoğu filmler kişisel deneyimlerden doğuyor ve sinema endüstrisi yok gibi bir şey. Yakın zamanda da pek değişeceğini sanmıyorum.

GE: Fakat ben görüyorum ki devrimden ve patlamadan sonra birçok kişi bu konularda senaryolar yazmaya başladı öyle değil mi?

ED: Evet birçok proje gördüm bu hususta fakat bu sorunlara özel olarak yönelik değildi.

GE: Sorularımı yanıtladığınız için çok teşekkür ederim.

Ek 6: Ghassan Salhab (Yönetmen, Senarist, Yapımcı, Belgeselci)

GE: Başlangıç olarak, kendinizi tanıtabilir misiniz ya da tanımlayabilir misiniz?

GS: Yani kendini tanıtmak istersen adeta kendini sınırlandırmış, dondurmuş olursun. Bir de sanırım genel anlamda toplumsal bellekten bahsediyorsunuz. Toplumsal bellek, Lübnan belleği durağan bir olgu değil. Sadece Lübnan'ı kastetmiyorum tabii, dünyada ve özel anlamda Lübnan'ı konuşacaksam belleği oluşturan ögeler yıldan yıla çok değişiyor. Ben de şahsen kendimi tanıtmayı sevmiyorum; çünkü örneğin “ben bir öğretmenim” veya “ben bir ressamım” demek yeterli değil, binlerce çeşit ressam, birlerce çeşit öğretmen ve doktor var... O yüzden ben kendimi tanıtmam ama belki şöyle diyebilirim: “Ben yönetmenlik yapmaya veya Lübnan’da film çekmeye çalışan birisiyim”. Özellikle Lübnan hakkında demiyorum, açıkça Lübnan’da diyorum. Lübnan benim tamam değil, bulunduğum mekândır yalnızca, “bulunduğum”. Basit değil; çünkü bununla beraber ben şahsen Lübnan’da doğmuş biri de değilim, Senegal’de ve yurtdışında büyüdüm. Tüm bunlar benim kimliğimi ve hayata bakış açımı oluşturmamı sağladı. Bu açıdan gönül rahatlığıyla diyebilirim ki tüm bu tarz şeylerle problemim kalmadı. Uzun zaman önce vatan millet fikirleriyle kendimi yormaktan vazgeçtim. Hatta ister siyasi ister düşünsel ister ruhsal ister edebi ve aklınıza gelebilecek her yönden bu tarz şeylerle pek ilgilenmiyorum. İlgilendiğim nokta ise mekân ve onunla bağlantılı olarak söylediklerim. Mekân derken az önce belirttiğim gibi hayata yön veren yer bağlamında, diğer insanlarla etkileşim içinde olduğum zamanda sahip oldukları tüm sorunlarla beraber o mekânla ilgileniyorum. Lübnan belleği de donuk bir yapı değil ve Lübnan da her yıl yeni şeyler getiriyor bize, hatta son 3 yılda yepyeni şeyler getirdi önümüze. Ben de belirli bir dönem için film çekmem. Şahsen sanatçının hedefi insanlara yol gösterici bir rehber veya ışık tutan fener olmak ise -ister yönetmen olarak ister olmadan söylüyorum bunu- sanatçı olmaktan çıkar ve bir çeşit önder olabilir. Ben bu tarz bir düşüncenin karşıtıyım. Belki soru sorarak veya yol gösterebilirim; ancak kesinlikle yönetmenin amacının idrak ettirme ve açıklama yapma olduğunu reddediyorum. Tabii ki ben kendim için konuşuyorum, isteyen yapabilir.

GE: Sinemanıza baktığımızda, belleğin merkezde olduğu görülüyor. 2000 yılının başlarında “savaş belleğimizin bir parçası değil, belleğimizin ta kendisidir” demiştiniz. Bu ifadeye hala katılıyor musunuz? Hayaletler ve vampirler Lübnan’ı

terk etti mi? Bir değişiklik var mı? İlk üç filminizde belleği arka planda hissederken, son üç filminizde belleğin yerini coğrafya almış gibi görünüyor. Bu gözlemim hakkında ne düşünüyorsunuz?

GS: Eğer şöyle bir cümle kurarsam ve “Savaş, Lübnan belleğinin kendisidir” desem kendimle çelişmiş olurum. Çünkü bellek dediğimiz, binlerce şeyden oluşur, bir kokudan, bir gülümsemeden veya çok basit herhangi bir şeyden. Sanırım bu cümle bağlamdan çıkarılmış, yoksa bu cümleyi kurarsam kendimle çelişmiş olurum, hem de binlerce kez. Tabii ki savaş, Lübnan belleğinin büyük bir parçasıdır; ama belleğin kendisi değildir. Sanırım bir film yapım atölyesinde bana niye Lübnan savaşıyla ilgili film çekiyorsun diye sordular. Tabii ki savaş değil savaşlar dersek daha doğru olur. Lübnan’daki savaşlarla ilgili filmler çektikten sonra ve hatta bence çekmeden öncesi çok doğal bir süreç oluyor. Çünkü öyle bir ülkede yaşıyoruz ki tüm bu şeyleri anlık olarak yaşıyoruz, geçmişten bahsetmiyoruz. Tabii ki *Phantom Beirut* filmindeki karakterler halen yaşıyorlar mı veya acaba Lübnan’dan soğuyup gittiler mi bilmiyorum, espri yapıyorum.

GE: Sanırım 3 yıl içinde Lübnan’a geri dönmeye hazırlanıyorlar gibi.

GS: Ben şahsen şöyle düşünüyorum, biz onları -karakterleri- direkt sinemada gördüğümüz haliyle algılıyoruz. Biraz sanatsal konuşacağım izninizle. Diyelim ki ben sinema perdesine yansıtmak üzere sizi çektim. O artık siz değilsiniz. Sizi sinema perdesine yansıttığımda o silüet artık siz olmaktan çıkıyor. Başka bir şahsiyet oluyorsunuz. Ne siz suretsiniz ne de suret sizsiniz. Sinemayı bir köşeye bırakalım, yine belirtiyorum geçmişten değil şu andan bahsediyorum. Lübnan’da öyle bir şeyle karşı karşıyayız ki anlaşılmaz ve müphem. Adeta daha net olması için uğraşılan ama netleşmeyen bir fotoğraf gibi. Ben de bu konuyla karşı karşıyayım. Bu yüzden hayalet diye isimlendiriyorum. Lübnan’da bazı karakterlerle çalıştım, insanlar beni onlarla ilişkilendirdiler. Silüet, hayalet dediğimiz bir şey var, bir de ölüm diye bir şey var. Hayaletler ölümden sonra geliyor. Ama aslında hayaletler ne canlıdır ne ölü. Ben de o yüzden diyebilirim ki perdeye öyle bir şahsiyet yansıttım ki ne diri ne ölü. Ölümler olmadı diyemem, aksine çok fazla ölümler oldu. Bu mekân güç kullanarak arka arkaya sizi içine çekmeyi deniyor yani güç kullanarak var olduğunu gösteriyor.

GE: Mekâna dair de vurgu yapmak önemli olabilir sanki? Lübnan’da çekiyorsunuz filmlerinizi sonuçta?

GS: Evet tabii ki, kesinlikle mekânla da alakası var. Kesinlikle tamamen mekânla alakası var. Çünkü elbette ki ben Mars’ta ya da başka bir gezegende veyahut soyut alemde

film yapmıyorum. Ancak aynı zamanda geçen de sana söylediğim gibi; ben Lübnan hakkında filmler yapmıyorum, Lübnan’da film yapıyorum. Arada çok büyük bir fark var. Hakkında dersem bir konu, içinde dersem bir “mevcudiyet” söz konusu olur.

GE: Tabii ki burada Lübnan’da derken sadece mekânı kastetmiyorsunuz.

GS: Kara parçası “territory” diyebilirim. Bu Arapçada dahi nasıl açıklanır bilmiyorum. Yani bu var olan mekân, yani Lübnan. Mekân anlamında fakat insanların orada yaşadığı, içinde daha önce yaşanmış ve halihazırda yaşanan şeylerle birlikte “mekân”. Mekân anlamında ama doğal bir mekân anlamında değil. Mekân, mekândır. Mekânın tarihi, yaşayışı, şu anı, geçmişi, geleceği, hayalleri vardır. Hepsi vardır mekânda. Ancak şu bir gerçek ki onlar hakkında konuşsam bile onlar benim için varlar. Ben halka, Beyrut’ta şöyle oldu, böyle oldu dersem kendimi en kötü yönetmen olarak sayarım. Bu dünyada hatta Endonezya’da bile Beyrut’un sıkıntılarını ve problemlerini duymayan yoktur. Ne demek istediğimi anlayabildiniz mi? Bu yüzden Lübnan belleği mekân bağlamında dünyanın önemli bir parçasını kapsamaktadır. Mekân, tüm yönleriyle mesken tutulmuş yerdir. Hayaletler kelimesine dönecek olursak hayalet kelimesi sadece var olmayan anlamında değildir, ayrıca olup olmadığını da bilmediğimiz anlamına geliyor. Birileri yaşıyor olabilir ama biz onların yaşayıp yaşamadığını bilmiyoruz. Kelime oyunu yapma çabasında değilim. Konumuz sadece filmler değil, başka şeyleri anlatan kitaplar ve dergiler bulunmaktadır. Ben buna karşı değilim ama bu, sinemayı kısıtlıyor gibi düşüncem var. Benim filmlerimde de var hatta *The River* filminde bile. *The River* filminde insanlar bana neden uçaklar var, neden savaş hissi gibi his veriyor bize diye sorular sordu. Zaten bu filmin konusu, uçaklarla, yıkılışlarla ilgilidir. İçinde birçok mekân geçen bir mekân. Ben *The River* filminin, soyut ütöpik bir mekânda olsun istemedim. Bir ülkede, bir kadınla bir adamı Arapça konuşurken yansıttım ve Lübnan bayrağını koymak istemediğim için koymadım. Ben bu filmin onların Arap olduklarını veya Lübnanlı olduklarını yansıtsın veya vurgulasın istemedim. Bu durumdu bir sinema filminden çok didaktik bir çalışma olurdu. Burada *The River* filmiyle ilgili parantez açmak istiyorum. Bu kadınla adamın yaşadıkları sorunu açıkça belirttiklerini düşün. Bana göre bunun anlamı olmazdı. Onların kendi yaşadıkları bir problem var, bunu açıkça dile dökebilirler ama benim hedefim bu değil. Bazen filmlerde, aşk hikâyesini anlatan filmlerde çiftler izleyiciye aşk yaşadıklarını hissettirirler, bunu söylemelerine lüzum yoktur. Çünkü zaten sen bir izleyici olarak bunu anlarsın. İzleyici bir üçüncü kişi, bir yabancı konumundadır. Özellikle aşk ve imkânsız aşk filmlerinde. Mekân konusuna dönecek olursak, Lübnan

halkı hep şunu soruyordu; neden hep dağlarda çok uçak vardı. Ben tehdit konusunun üzerinde çok durdum. Tabii ki savaş tehdidi söz konusu, ama onunla beraber insanların psikolojileri de tehdit altında ve sanırım Lübnan gibi ülkelerde insanların ilişkileri, sıkıntısız olan yerlerdeki insan ilişkilerinden daha zor ya da daha özel oluyor. Bu daha iyi demek değil, sosyolojik olarak daha soyut da değil, sadece daha basit.

GE: Sinema anlayışınız daha çok bağlamsal duruyor gibi...

GS: Evet, ama sizin akademik çalışmalarınız var daha iyi bilirsiniz. Benim diplomam da yok. Bakalorya (lise) mezunuyum sadece. Akademide olduğunuz için çok iyi bilirsiniz, insanlar bağlam dediğinde sadece sosyopolitik olanı kastederler. Ama ben bağlam dendiğinde her anlamda bağlamı kastediyorum. Mesela aynı filmde örnek verelim, *The River* filminde aynı kadın ve aynı erkek -örneğin- Almanya'da olsa başka bir film olurdu. Sebebini sormayınız ama çok basitçe farklı olurdu. Daha basit bir örnek yok sanırım, bir erkek ve bir kadın her yerde var; ama bağlam sadece bir şey yerine başka bir şey koyar. Film Filistin'de geçse de -Filistin de tehdit altında olmasıyla beraber- bağlam çok küçük değişiklikler yapar yalnızca. Biraz fizikle ilgileniyorsanız beni daha iyi anlarsınız, -ben fizikle ve astrofizikle yakından ilgileniyorum- gözle görülmeyen çok ufak bir şey bile tüm görünümü değiştirmeye kadirdir. Biz bunu göz ardı ediyoruz. Klasik fizikte teoriktir daha çok, kuantum fiziğinde ise klasik fiziğe gözle görülmesi imkânsız ve çok küçük ve basit ayrıntılar eklendi. Böylece karmaşıklığı öğrendik. Bağlam da işte böyledir. Ben bağlam söz konusu olduğunda ses ve görüntü dışında seyircileri de birden fazla yönden etkisi de hesaplanarak bu tarz çok küçük ayrıntılar ve varyasyonlar ekleniyor. Tabii ki bu eğer seyirci bu tarz bir film izlemeye hazırsa söz konusudur. Burada sözüm size değil tabii ki yanlış anlamayın lütfen. Bizim elimizden geldiğince filmi ön yargısız izlememiz gerekiyor.

GE: Sizin filmlerinizi ve diğer Lübnan filmleri toplumda nasıl tartışılıyor? Geçmişle yüzleşme açısından Lübnanlı sinemacıların ve Lübnanlı izleyicilerin konumunu tartışabilir misiniz?

GS: Problem şu ki Lübnanlı seyirciler ne demek bilmiyoruz, bilemeyiz de. Bu konu için bir çalışma yapacak değiliz, çünkü kimsenin bu konu hakkında bilgi sahibi olduğundan şüpheliyim! Ayrıca bu konuda herhangi bir fikrim de yok. Çünkü çoğunluğa bu konuda ders verilmesi gerekiyor, bu yüzden herhangi bir fikrim yok. Biz şu an tabii ki çok genel konuşuyoruz. Sanırım çok ilginç konularla ilgilenen belgeseller de var. Ancak daha önce de söylediğim üzere ben kendimi asla ve asla Lübnan belleğiyle ilgili

konusmak isteyen yönetmen olarak görmüyorum. Birilerinin beni bu çerçevede değerlendirmesini de reddediyorum. Benim bu konuyla hiçbir alakam yok. Alakam yok derken tabii ki alakam var ama kişisel olarak. Ancak ben asla bu konu için film yapmıyorum. Filmlerimin hiçbirinde Lübnan belleğinden bahsetmedim. *Phantom Beirut* filminin bile Lübnan belleğinden bahsetmek gibi bir amacı yoktu. Tabi ki toplumsal bellek her yerde ancak benim özel olarak bu konuyu anlatma gibi bir amacım yok. Benim amacım bu iyi, bu kötü demek değildi. Benim taraf tutma gibi ne bir amacım ne de bir mesaj iletme durumum vardı, bunu işimde reddediyorum. Tabi bu kişisel bir düşüncedir, herkes istediğini yapar. Benim sinematik kurallarım yok. Çünkü biliyorum ki insanlar, bizi bir kategorilerin içine dahil ediyorlar. Beni de illa bir kategoriye eklemek istersen sadece yönetmen olarak ekleyebilirsin, bu yeterli. “Bir adam bazı filmler çekmeyi deniyor” o kadar. İlk iki filmimde *Phantom Beirut* ve *Terra Incognita* filmlerim için konuşacaksam tabii ki birincisinde bir adam ölümden, Lübnan savaşından sonra ülkesine dönüyor, ikincisinde de insanlar göç ediyor ve ufukta başlarına ne geleceklerini bilmiyor. İnsanlar bu şekilde yorumladı. Ama *The Last Man* filmini çekmeye başladığımdan beri, insanlar bunu bu başlığı bir sembol, güçlü bir metafor ve mitolojik bir simge olarak gördü. İnsanların çoğu ne anlatırsam anlatıyım ne konu hakkında olursa olsun yaptığım işleri sinematik olarak görüyor; kalanlar ise “bu ne anlatmaya çalışıyor, ne demek istiyor, ne bu gurur” diye nitelendiriyor. Dünyanın birçok yerinde alternatif sinema var ve ben yeni bir şey keşfetmiyorum. Ancak maalesef belki de Lübnan küçük bir ülke olduğundan veya zamana ihtiyacı olduğundan dolayı böyledir bilemiyorum. Ayrıca sanırım maalesef ki bazı yönetmenler sürekli bir mesaj göndermek için film yaptılar. Hatta güzellik üzerine yapılmış filmlerde dahi halen bu konuda bir bulanıklık ve karmaşıklık var, güzellik üzerine olsun mu olmasın diye. Bu konuyla ilgili Tunus’ta Gabes Festivalinde bana bir ödül vermişlerdi ve filmlerimin çoğunu göstermişlerdi. Film olsun, kitap olsun, roman olsun. Çok ilginçtir ki filmlerini kronolojik sıraya göre verdiler. *Phantom Beirut*, *Terra Incognita* ve *The Last Man* gibi. Önce filmlerin konularına ilişkin konuştular ama sonrasında yavaş yavaş konudan uzaklaşıp felsefe, sinema, şiir hakkında konuşmaya başladılar. Az sonra da sessizlik hakkında konuşmaya başladılar. En sonda da Lübnan’ın durumunu eleştirmeye başladılar.

GE: Lübnanlı sinemacılara baktığımda genelde sürgün sinemasını görüyorum. Kendinizi bir sürgün olarak görüyor musunuz? Bu bağlamda yurt, vatan ve dönüş kavramları sizin için ne ifade ediyor?

GS: İki tane Fransız dergisiyle geçmişte röportaj yapmıştım. Ben kendimi sürgün olarak görmüyorum. Ben şu an Lübnan'da yaşıyorum. Ama şöyle özel bir durumum var. Ben Lübnan dışında doğdum. 13 yaşında Lübnan'a getirildim. Burada bir "yer değiştirme" söz konusu. Beni bir yerden aldılar, başka bir yere koydular. Tabii ki kimse size 12-13 yaşlarında fikrinizi sormaz ve alırlar. Lübnan'da mesela gönüllü ve gönülsüz sürgün olmuş insanlar var. Ben şahsen kendimi sürgün sayacaksam bile ... Yani mesela Senegal'deyken bana Lübnanlı olduğum için koruma altında olduğumu söylediler. Sonra Lübnan'a döndüğümde burası senin memleketin dediler. Ama ben o hissi hissetmedim. Sürgünden önce kendimi Senegal'de rahat hissediyordum. İşte bu gidiş geliste insanlar değişimleri sanki bir anda olmuş gibi düşünüyorlar. Teoride anlayabilirler ama yaşamadan bilemezler. Kendimi bu sebeple sürgün olmuş şeklinde tanımlamıyorum. Ben bunları yaşamamış olsam ve hatta Lübnan savaşı olmasaydı bile – 1973 yılında veya 1975 yılında başladığını iddia edenler var- sinema sektöründe olmazdım diye düşünüyorum. Nedenini bilmiyorum, buna cevabım yok. Teorim yok, sadece hislerimi söylüyorum. Unutmayın ki ben 1958 doğumluyum ve 1968 öncesi çocuğu sayılırım. Dünya bambaşkaydı ve Lübnan sürekli olaylarla kaynıyordu. Sadece Lübnan değil, tüm dünya kargaşa içindeydi. Ben bu dönemde dünyada geldim. Filistin, Vietnam gibi olaylar. Tabii benden çok sonra sol düşünceye geçtiler ama tüm bu durumlar globalleşme fikrini ön plana çıkardı. Ben de bu durumun içindeydim. Siyasi fikrimi değiştirdim ve sonraları sol görüşlü oldum. Ama konu sol görüşlü olmam veya olmamam değil, o dönem dünya şimdiye nazaran daha açık görüşlüydü. İnsanlar sadece siyasi olarak değil, müzik, sinema, edebiyat ve insanlık bakımından daha açık fikirliydi. İnternet geldi ve dünya için kapılar açtı ama aynı zamanda daha fazla kapattı. Bu sebeple ben genel anlaşıldığı şekliyle sürgün olarak tanımlamıyorum kendimi. Belki "yersiz yurtsuz" kavramına daha yakınım. Fransızcadaki şu iki kelimeyi çok kullanıyorum: "yabancı" ve "yakın". Daima kendimi yabancı ve yakın hissederim. Şimdi beni Meksika'da varsayalım. Kendimi yine yabancı ve yakın hissederim. Çünkü sanırım benim "sürgün" hissiyatım yok. Ama tersi bir hissiyat da yok. Ne evim var ne sürgünüm. Ne burada ne orada. Travmasız. Tabii bu bir anda olmadı, zamanla oldu. Lübnan iç savaşından önce ve savaşın başlamasına ramak kala oradaydım, o zamanda da kendimi "yakın" hissettim. Daha o dönemler Arapça ile bağım çok kuvvetli değildi. Senegal'deyken Fransızca ve yerel dili konuşuyorduk. Kimse bize okulda Arapça öğretmiyordu. Tabii ki evde Arapça konuşuyorduk ama basitçe. Çünkü kültürlü bir aileden değil basit bir aileden geldiğini düşün. Tüm bu şeyler insan

olarak beni var etti. Uzun bir süre Paris - Beyrut arası mekik dokudum mesela. Bu da beni çok etkiledi. Buradan, buradan değil. Bunlar benim için hiçbir şey ifade etmiyor. Tabii ki bu gidiş - gelişler yorucu ama yapacak bir şey yok.

GE: Şimdi Berlin’desiniz ama Beyrut’ta yaşıyorsunuz, değil mi?

GS: Evet 2002 yılından beri Beyrut’tayım. 20 yıldır buradayım. Tabii ki yolculuklarım oluyor ama burada yaşıyorum.

GE: “Özellikle hafıza bağlamında mekân sizin için ne ifade ediyor? Filmlerinizde mekânı tasarlarken ne düşünüyorsunuz” sorusunu sanırım cevaplamıştınız. Lübnan’ın sadece dekor olmadığını aynı zamanda kişiliğinin olduğunu söylediniz.

GS: Tabii ki, bana göre her şeyin bir kişiliği vardır. Örneğin ağacın bile kişiliği var ve hissetmeden çekim yapanları hiç anlamıyorum.

GE: Sizin sinemanızda ve Lübnan sinemasında kimlik ne anlama geliyor?

GS: Öncelikle kimlik kelimesinin anlamını konuşmamız gerekiyor. Çünkü insanlara kimlik nedir diye sorulduğunda, direkt ulusal kimlik veya kişisel kimlikleri akıllarına gelir. Benim için öyle değil. Özellikle de Lübnan gibi bir ülkede. Güney Afrika’da çok hoşuma giden bir atasözü var: “Ağacın köklerine bakmak yerine ağaca ve ağacın nasıl büyüdüğüne bakın”. O yüzden bana göre kimlik, benim ne olduğum değil, olup bitendir. Benim ne olduğumu umursamıyorum, çünkü bu sınırlandırmak olur. Bazı insanlar “Ben güneyliyim” veya Ben Lübnanlıyım, ben İranlıyım” der ama bu çok sınırlı bir şeydir. Mesela şunu diyebilirlerdi: “Ben Lübnan’da yaşıyorum”. Bazıları da bana gelip “Sen Beyrutlu musun?” diye sorunca ben de “evet” diyorum. Sonrasında “Sen aslen Beyrutlu değilsin” diyorlar. Ne demek “aslen”. Beyrut bir taş parçası, sınırlı ve durağan; insanın hayatı ise hareketli. O yüzden ben kağıt üzerindeki veya insanların kafasındaki kimlikle değil, hareketli kimlikle ilgileniyorum. Bu yüzden ben *Phantom Beirut* filminde kimlik üzerine gittim. Filmde, bir adam gelip birine “Sen ölü değil misin?” diye soruyordu. Biz ölüleri böyle geri diriltemeyiz. Bertolt Brecht’un sürgünle ilgili bir tiyatrosundan şunu alıntılamıştım: “Çocuk yapmak, pasaport almaktan kolaydır”. Özellikle şu an Lübnan’daki pasaport çıkarmak gibi. Tabii ki geçmişte insanın ne zaman kimlik vermeye başladığını biliyordur, nerede hangi mekânda doğdun, ne zaman doğdun gibi bilgiler yer alır. Bir bölgeye hâkim olabilmek için yaratıldı bu kimlikler. O yüzden kimlik benim için önemli değildir.

GE: Sanırım o yüzden kimlikler sürekli değişiyor.

GS: Aynen öyle. Kimlikle ilgili önemli olarak söyleyeceklerim bu kadar. Mesela, bazı insanlar Lübnan sineması der ama bunun ne anlamı var ki, Lübnan'daki sinema daha uygun.

GE: Şu soruyu sorayım: “Orta Doğu’nun vazgeçilmez konularından biri olan travma filmlerinizde var. Özellikle toplumsal belleği konu alan filmlerin travmadan kurtulmada ve ulusal bir kimlik oluşturmada nasıl bir rolü olduğunu düşünüyorsunuz?”

GS: Travma bir zaman gelir ki fetişizm gibi olur. Şimdi Lübnanlılar her 5 dakikada travma kelimesini kullanıyorlar. Biraz kötü bir dille konuşuyorum farkındayım. Size bir ara bir örnek vermiştim 4 patlamayla ilgili. Belki de başımıza gelenler en korkunç şeylerden biriydi. Tabii ki çok korkunç şeyler yaşadık maalesef. Tüm bu savaşlar, 1982 yılındaki İsrail saldırısı, kendi içimizde savaşlar ve canilikler, diğer çatışmalar, Suriye ordusuyla yaşanan çatışmalar, iç çatışmalar... Yani neredeyse birbiriyle savaşmayan, birbiriyle anlaşma yapmayan kimse kalmadı. Travma derken üst üste birikmiş travmalardan söz edebiliriz. Herkes travmadan farklı etkilenir. Tabii ki kolektif bir travma söz konusu. Hepimiz birçok açıdan kolektif bir travma yaşıyorduk. Dünya için de şu an durum bu şekilde. Dünyada da bir çeşit kolektif travma söz konusu, Covid-19 salgınından bu yana maddi, ekonomik ve insanları derinden etkileyen diğer sorunlar... Sadece Lübnan özelinde konuşacaksak, tabii ki bunlar etkiledi ve bir umut da doğdu bu süreçte. Örneğin 17 Ekim 2019 protestoları. Ben de onların arasındaydım. Hatta ucunda ölüm olduğunu bile bile gittim. Bu olaylar, patlamalar ve Lübnan tarihindeki diğer tüm olaylar... Lübnan sadece bugünden ibaret değil. Dünü, öncesi, onun öncesi var. Tüm bunları bir araya getirirseniz travmalar meydana gelir. Şimdi ise bir çeşit kolektif bir travma var. Bazen öyle bir zaman gelir ki hiçbir pencere kalmadığında insan bu kadar şeyin üst üste gelmesinden bitkin düşer. Ama kimse sorunu aynı şekilde yaşamaz. Herkes kendi penceresinden yaşar. Biraz absürt bir örnek vereceğim ama hiç kimse humusu aynı şekilde sevmez. Travma da bu şekilde. Biraz ilginç gelebilir ama herkesin damak tadı farklıdır. Kimse kimseyi aynı şekilde görmez. Ne ben kendimi sizin beni gördüğünüz gibi görürüm, ne sizin gördüğünüzü ben aynı görürüm gibi. Basit bir travma da olabilir, birinin düşüp ayağını kırması gibi. Travmayı basitleştirme amacım yok; ama aynı zamanda fetişizm seviyesine getirmenin de alemi yok bence. Başımıza vatanla ilgili her gelen şeyi travma görmemiz gibi. Tekrar söylüyorum olayı basitleştirmeye, geri plana atmaya çalışmıyorum. Yalnız bence travmadan öte bir yorgunluk söz konusu. Derin bir

yorgunluk. Şimdi bir sinema yönetmeni olarak veya basit bir tabirle sanatçı olarak kendimden bahsedeceksem, ki sanatçı, biraz yaramazdır, eğer popüler sinema türünde veya komedi türünde çok iyi değilse biraz drama biraz yıkım biraz trajedi sever. Çünkü herkes popüler filmler çekemez, özellikle günümüz dünyasında ismi popülerdir ama manen ağırdır. İşte sanatçı bunlardan – dramadan, trajediden, yıkımdan – ilham alır. Söyleyeceklerim sadece kendime ait ve ben şahsen çok yoruldum, artık takatim enerjim kalmadı. Zaten şu an olan biteni çeken sinemacılara şaşıyorum. Tabii ki onlara parmak sallamıyorum, onları yargılamıyorum başkaları gibi. Ama şahsen her yerde ilham görmemin sebebini anlamıyorum. Bence bundan öte bir nefes alma ve verme durumu var. İşte bu fikir yok şu an. Tabii ki sinemacıların tümü aynı durumda değil. Bazı sinemacılar açık bir kapı bırakmanın daha doğru olduğunu düşünüyorlar. Ben böyle düşünmüyorum.

GE: Biliyorsunuz Türkiye’de de durumlar karışık. Ancak biraz fark var. İki buçuk aydır buradayım, söylediğiniz bir ifade çok önemli “yorgunluk”. Türkiye’de henüz bu derece bir yorgunluk söz konusu değil, evet çalkantılı bir süreç oldu ama o “yorgunluğu” burada gördüm ve çoğu insandan da bu ifadeyi duydum. “Lübnanlılar yorgun, çok yorgun” gibi ifadeler. Çok ilginç geldi ama anlıyorum.

GS: Bir de tabii ki biliyorsunuz, Lübnanlılar büyük bir sorun karşısında kaçma, göçme gibi adetleri var. Sıkıntı şu ki salgınla, küresel krizle ve pasaport sorunları gibi sorunlarla beraber gidemedikleri için insanlar bir iç sıkıntısı bir nefes alamama durumu yaşadılar. Açıkçası ben üç haftadır burada Almanya’dayım ve halen rahatça derin bir nefes alamıyorum. Hatta bazen yürüyorum sakince ve etrafta güzellikler varken dahi unutsam da bir göğüs sıkışması var. Sadece göğüs değil, tüm vücudum, anlayabiliyor musunuz? Bir yığılma söz konusu. Yığılma insana zarar verir, ezer. Biz ezilmişiz. Ezdik ve ezildik. Kendimizi, başkalarını ve birbirimizi ezdik. Hem genel anlamda hem de özel anlamda konuşuyorum. Sıkıntımız bu. Şu veya bu değil, sıkıntı şu ki geneli ve özeli beraber göremiyoruz. Şahsen bence siyasi anlamda yeryüzünün sorunu bireysel ve kamusal olanı beraber görememek. Bireysel “ve” kamusal diyorum, “veya” demiyorum, insan genelde “veya” ile ilgileniyor, “ve” ile ilgilenemiyor. Lübnan’da “yorgunluk” ve “ezme - ezilme” konularına ilişkin sanatçının büyük hatası, insanların yerine görüş bildirme hakkını kendini görebileceğini düşünmesidir. Bence bu çok büyük bir yanlış. Tabii ki arka planda bunu hisseden insanlar var. Ancak insanların yerine konuşmak, adeta pislik siyaset gibi, pislik siyaset adamı veya kadını gibi insanların veya toplumun yerine konuşmaya çabalaması gibi. Bu benim hayatımda duyduğum en saçma şey. Bazen bazı

sanatçılarda ve özellikle üçüncü dünya ülkelerinde -sadece Lübnan’da değil– korkunç bir yenilgi var, insanların yerine konuşmak ve hatta onların yerine karar almak.

GE: Bu yorgunluk olayını anladım ama izinle bir şeyi anlamadım. Evet siyasi, ekonomik politik bir kriz var. Patlamadan sonra limanda ayakta kalan bir yer var ki her gün orası yanıyor. Ben şimdiye kadar halen bunu anlamış değilim. Bugün ve her gün bir haber çıkıyor, telefonda, televizyonda, medyada ve birçok yerde yanarken gösteriliyor. Düşünüyorum sanırım Lübnanlılar çok yorgun diye sadece izliyorlar. Ne düşünürsünüz, bu en büyük travma, 2 yıl önceydi patlama ama halen yanıyor ve bitmiyor.

GS: Hiç bitmedi. Ben açık yüreklilikle söylüyorum, bazen şöyle bir düş bile kuruyorum, hepsi yansa, yer yarılsa ve bitse. Çoğu insan istemese de bence daha iyi. Çünkü böyle her gün içinde biri ölüyor, ölüm diğer hali ile daha hafif. Benim Facebook adresim yok sadece bilgi amaçlı kullanıyorum. Ancak Instagram kullanıyorum. Instagram’da böyle bir post görünce doğrudan siliyorum. Sanki biri sana her gün senin ölü olduğunu hatırlatıyor. Sen yaşadığını zannediyorsun ama ölüsün. İşte bu konuştuğumuz “hayaletler”. Ülkeyi “elinde tutanlarda” şeref yoksunları, biraz bile toplumu anlamadılar. Eğer onlar biraz bile zeki olsalardı– hatta en pis zekâ anlamında bile olsa – insanları rahatlatmak için bu ateşi söndürmeye yönelik çözüm bulmaya çalışırlardı. Çok az kişi onlar için fena sayılmayacak derecede rahat yaşayabiliyor. Ama insanlar rahat yaşasın istemiyorlar. Niye istemediklerini düşünüyorum da sebebi “duyarsızlık”. Görmüyorlar duymuyorlar ilgilenmiyorlar. Güçlü pislik insanlar var Lübnan’da, ben bunu şuna benzetiyorum. Ateşte yanıyorsun ama yavaş yavaş ölmen isteniyor bu kadar. Benim düşüm hepsi yer yarılsın da içine düşsünler.

GE: Bir yarayı kaşımak gibi değil mi?

GS: Aynen öyle önce çok az kaşırsın ve sonra arka arkaya sürekli kaşırsın.

GE: Ulusal kimlik hakkında konuşmuş muyduk?

GS: Sana düşüncemi açıkladım. Kesinlikle yüzölçümü olarak büyümek, daha büyük bir ülke olmak değil; içsel dünyanda, kendi kafanda, yüreğinde daha büyük olmak. Açıkçası ben milliyetçiliğe karşıyım. Ben içtenlikle anarşistim, vatan ideolojisine milliyetçiliğe karşıyım. Ancak tabi ki bu fikir beni ilgilendirir ve ayrıca kendi içimde yaşattığım bir ideolojidir. Çünkü maalesef ki dünya devletlerden ve sınırlardan oluşuyor. Ama eğer popülasyondan konuşacaksak tamam, kabul ediyorum. Çünkü anlaşmalar, ilişkiler, hatta bazen acılar, şiddetler mevcut. Her zaman güzel şeyler yok maalesef. Bu

milliyetçilik büyük bir yanılsama. Göçmenliği durdurduğumuzda ve oturduğumuzda ve herkes tek tek konuştuğunda hepimiz Türklerin nereden geldiğini biliyoruz. İşte milletim, şu asıllıyım, kökenim gibi şeyler konuşacağız. Bırakın bu saçmalıkları yahu. Ama artık bırakamayız, çünkü çok geç, çok pislendik. Dolayısıyla ben popülasyonu önemsiyorum.

GE: Kültür gibi değil mi?

GS: Kültür, bireycilik, insan. Yani örneğin ben Filistin'i önemsiyorum. Çünkü ben onların bir hayat yaşayabilmelerini istiyorum. Ama ben mümin değilim, yani Filistinli bir Müslüman olmak gibi bir isteğim yok. Sadece Müslüman değil, Hristiyan ya da başka bir şey de olma isteğim yok. Ancak bunu burada söyleyemezsin, burada milliyetçilik hakkında konuşmak, konuşmaya çalışmak çok zordur. Benim burada pek çok tanıdığım Lübnanlı hep şunu söyler: Bizim Lübnan'daki sorunumuz ulus olamamamız. Bunu gözümüzde büyütüyor olabiliriz. Biz eski tarihte yapılmış, içinde ordu, polis, hükümet vb. gibi olan kanunlara göre yaşamak zorunda değiliz. İnsan, dünya bu kanunlarla birlikte var olmuş gibi yaşıyor. Biz bu kanunlarla birlikte var olmadık. Ama zamanla bunların bu kadar önemli olmadığını fark ediyorsun. Ama ne yapacaksın veya yapabiliriz ki? Benim maksimum deneyebileceğim ya da söyleyebileceğim şey; birlikte yaşayabilmemiz en güzel şeydir. Birbirimizi sevmemiz değil ama! Farklılıklara rağmen birlikte yaşayabiliyoruz. Benim gibi düşünmemen beni ne ilgilendiriyor ki? Ben seni benim gibi düşünmeye zorlayamam! İşte böyle oluyor. Her neyse.

GE: Şimdi dediniz ki birlikte yaşayalım, barış içinde.

GS: Hayır! Barış içinde değil, sadece birlikte yaşayalım. Büyük kelimelerden kaçınıyorum.

GE: Ben senin filmlerinden pek çok alıntı yaptım. Sanım *Phantom Beirut* filminde kadın şöyle diyordu: "Savaş başladığında kimse bize sormadı. Bittiğinde de kimse bize sormadı." Sanırım şu anda da kimse bize sormuyor. Her zaman şunu görüyorum; Bireyin burada hiçbir değeri yok, değil mi? Lübnan'ı çok heterojen görüyorum, ki bu kadar heterojen olmasını beklemiyordum. Bizim dışarıdan gördüğümüz şey; Feyruz vb. vasıtasıyla romantik, hayal gibi bir Lübnan, Beyrut. Ancak tekrar söylemeliyim ki durumun homojen değil de çok çok heterojen olduğunu gördüm. Çünkü sanırım biraz yorgunlar. Aralarında bir bağlantı, iletişim görmüyorum. Her mahalle, her aile kopuk yaşıyor gibi. Yani tamam, barış içinde yaşamaya gerek yok, ama...

GS: Yok yok hayır benim kastettiğim bu değildi. Benim kastım basitlikti, yani ben büyük kelimeler kullanmak istemiyorum, basit kelimeler kullanmak istiyorum. Heterojenlikten bir problem değil, eğer heterojenliği kabul etmişsek. Biz Lübnan’da heterojenliği kabul etmemişiz. Burada herkes tek millet olmaktan bahsediyor. Bu ne saçmalık! Biz tek bir millet değiliz ve bu bir problem değil! Bunu kabul edelim ve konu burada kapansın. Herkes Lübnan’ı kendi hayalindeki gibi istiyor. Hayali nedir onu da bilmiyorum. Ancak hayal ortak olmalı ya da karşılıklı olması. Diğer seçenek de diktatör olursun ve ‘bu böyledir, hepiniz s... gidin’ dersin olur biter.

GE: Bu da ulusal kimlik sanırım.

GS: Evet. Şunu belirtmek istiyorum: Ben filmlerimde bireylere önem veririm. Ancak bu bireylerin topluluktan daha önemli olduğu anlamına gelmiyor. Konu bu değil. Çünkü eğer içeri girmezsem sadece genel tabloyu görmüş olurum. Ancak ben genel tabloyla pek ilgilenmiyorum. Ben daha özelle ilgileniyorum. *Phantom Beirut*’un sonunda biri ölümle oyun oynadı, kendini ölü kıldı ve sonra hayata geri göndü. Ancak sen gerçek hayatta ölümle oyun oynayamazsın. Anlatabildim mi? Sadece Lübnan’da değil, nerede olursa olsun. Ancak filmin sonunda bu kişi geri döner ve kendi kendine bir yol bulmayı dener, ama yapamaz. Sonra Darina Al Cundi filmde şunu belirtir: “Kimse bize sormadı, öncesinde de sonrasında da... “Tabi ki kimse sormaz! Çünkü biz kuklayız. Sadece Lübnan’da değil, her yerde öyleyiz. Almanya, Fransa, Çin, Japonya; her yerde öyleyiz. Fakat benim amacım, bu konu hakkında konuşmak değil. Ben kendi adıma bunu biliyorum. İzleyiciye “Sen ey birey, kuklasın!” demek gibi bir derdim yok. Ben bireylerin içsel anlamda yaklaşık ne kadar yalnızlaştıklarıyla ilgileniyorum. Benim filmlerimde yalnızlığı çok fazla işlemişim. Eğer tüm filmlerimi izlersen, yalnızlıkla ne kadar ilişkili işlediğimi görürsün. Eğer bir terim koyacak olursak o da yalnızlıktır. Ancak yalnızlık derken “Allah’ım ne kadar da yalnızım” gibi bir anlamda değil de “gerçekten de ne kadar da yalnızız” anlamında kastediyorum. Yani insana / bireye biraz daha yaklaştığında ondaki yalnızlığın ne derece olduğunu görürsün. Ancak ben bunu trajik olan veya olmayan bir yolla göstermeyi denemiyorum. Bu bir gerçek. Filmlerimi de buna göre çekiyorum. Örneğin *Mountain* filmimde bilmiyorum izlediniz mi?

GE: Hayır, bir tek o filminizi izlemedim.

GS: O zaman örneğin *Terra Incognita* filmimde, evet Carole Abbud’un arkadaşları, ailesi var. Eğer dikkatini çektiyse aileyi göstermedim, sadece erkek kardeşini biraz gösterdim. Ancak filmi arkadaşlık, eğlence vs. üzerinde kurmadım. Hatta onların her

birini ayrı birer birey olarak işledim. Ben yalnızlığın / bireyselliğin var olmasını gerekli buluyorum. Ancak sadece yalnızlık olduğunda sonucu; toplumsal bir problem olarak karşımıza çıkıyor. Anlatabildim mi? Sorularınızla beni bambaşka bir yere, hiç düşünmediğim bir yere götürüyorsunuz sinema anlamında. Çünkü ben sosyolojik olarak çekmiyorum. Yani Daina Al Cundi veya Carole Abbud *Phantom Beirut* filminde ya da Soraya (Carole Abbud) *Terra Incognita* filminde Lübnan'daki kadınları temsil etmiyor. Sadece kendi olan bir karakter. Örneğin ben Ghassan, Lübnanlıları temsil etmiyorum, eğer ben temsil ediyorum fikrine kapılırsam demek ki ben bir aptalım. Ben birini temsil edeceksem en fazla kendimi temsil ederim. Çok bireysel bir yoldur. Örneğin *The River* tüm kadınları değil, sadece kendisini temsil eder. Aynı şey ve ben de bilinçli bir şekilde psikoloji ile ilgili ne varsa hepsini çekerim. Hayatta ne yaptığıyla ilgili her şeyi, ne yer, ne içer, evli mi, çocuklu mu, boşanmış mı bütün bunları filmde kaldırıyorum. Çünkü sinemamda izleyiciyi film anına odaklamaya çalışıyorum. Bu benim sinemasal olarak hedefimdir. Kesinlikle bir bağlam söz konusu ama bağlam olsa da olmasa da bu benim kararım.

GE: Lübnan sinemasını iç savaş sonrası bölümlere ayırmak mümkün mü? Daha spesifik olarak şunu sorabilirim: Geçmişle yüzleşmede nesiller arasında bir fark var mı?

GS: Evet tabii ki fark var.

GE: Bu farkı biraz daha açar mısın?

GS: Örneğin benim gibi biri veya Muhammed Soueid -benim için çok değerli bir dostum olduğu için söylüyorum- gibi biri, bizim bu postmodern çapla ilgili ilişkimiz ben 17, o 16 yaşındayken şimdi yaşı 40 olan biri gibiydik. Benim şimdi yaşı 64 mesela, kim gibi tam nasıl örnek verebilirim bilmiyorum. Ama mesela şimdi vefat etti, Borhane Alaouié gibi, onun da yaşı 24'tü ve şekerli vardı. Çok büyük fark var, mesela sen zaten yaşamdan kopmuşsundur ve ardından savaş patlar. Hayatından yıllar alır, adeta şimdi Suriye'deki nesillerin başına gelen gibi. Adeta bazı Filistinliler'in başına gelen gibi. Bazı Filistinliler derken şu an büyüyen ve gelişenlerden bahsediyorum. Onlar için de bir yığılma söz konusu. Örneğin benim neslimde şu anki nesle göre daha çok travmatik yığılma var. Ancak şu anki nesil o dönemi yaşamasa da bizim gibi hissedebilir. Tabii ki aynı zamanda sadece bu nesil değil, iki nesil öncesinde de merhaba diyen yok, kimse birbiriyle aynı tecrübeye sahip değil. Muhammed Soueid ile ben aynı şekilde yaşamadık bu durumu. Tekrar söylüyorum aynı nesilden olsa da bireyler arasında farklılıklar var.

Farklı nesillerse onlarda da farklılıklar vardır tabii ki. Sanırım benim çocuklarım yok ama benim kuşağımdan çok fazla insan çok büyük bir yanlış yaptı. Kendilerinden sonra çocuklarına olanları anlatacak bir şey yapmadılar. Geçmişini arkalarında bırakıp ana ve geleceğe odaklandılar. Herkes değil tabii ki, ancak savaş döneminde film çeken yönetmenler Maroun Bagdadi, Borhane Alaouié, Joselyn Saab gibi yönetmenler ki hepsi şimdi öldü. Hatta kalanlar arasında en yaşlısı ben olabilirim. Yani sizin yaşıınız 17-18 iken savaş başlarsa farklıdır, 10 yaşındayken başlarsa farklıdır. Hayalleriniz, düşünceleriniz farklıdır. Sinemaya şimdi başlayacak olan 20-30 yaşlarında herhangi biri özellikle travmatik yığılma olan veya bilinç bulanıklığı olan bir ülkede. Ben çok iyi hatırlıyorum, ben *Phantom Beirut* filmini çektim. Lübnan'da sinema konuşulunca insanlar sinemanın sadece iki yönde ya Ziad Doueiri'nin ya da Ghassan Salhab'ın tarzında ilerlemesi gerektiğini söylediler. Çok güldüm buna. Nasıl bir saçmalık! Niye sadece iki yön. İki, üç, dört, beş, altı, sekiz, on... Türkiye, Asya, Fransa, Avrupa, Amerika ve daha nice sinema çeşitleri var... Bu da Lübnan için şu soruyu öne çıkarıyor, kimin bizim yerimize söz söyleme hakkı var? İnsanlar onları sahnede canlandıracağımızı düşünüyorlar. Tabii ki ben kardeşin olabilirim, akraban olabilirim, düşmanın olabilirim, ama ben seni canlandırıyorum sonuçta. Mesela Khalil ve Joana'nın *Memory Box* adlı filmi dürüstçe söyleyeyim hiç hoşuma gitmedi. Biraz nostaljik ve biraz basit buldum. İçinde ne sinematik enerji ne de fikirsel enerji var. Ama sadece beni temsil etmediği için değil. Bazı insanlar niye sevmedin diye soruyor. Tabii ki bazı çevreleri yansıtan bir film ve ben toplumcu biri olarak bir toplumdaki gelmedim ama ben mesela Douglas Sirk'i çok beğeniyorum, kendisi Amerikalı bir yönetmen. Kendisi aristokrat kesimin filmlerini çekiyor. Benim en son ilgileneceğim bir konu. Ama işi gerçek anlamda sinemacılık. Sıkıntı toplumsal tabakalar değil, sinema yönüyle nasıl bir iş ortaya çıkarıyorsun. Veya son olarak sol taraftan biri gibi konuşacaksak Engels burjuvaydı, Marx'ın fabrikaları vardı. Uçuk örnekler veriyorum, ne demek istediğimi anlıyor musunuz? Sadece toplumsal tabakalar değil söz konusu olan. Önemli olan tarihle, bellekle ilişkisinin nasıl olduğu. Ben sadece şu an sinema açısından konuşuyorum sadece. Lübnan'ı yansıtamadıklarını söylemiyorum bile. İsterlerse aşırı sağcı olarak gösterebilirler. Sadece örnek veriyorum, birbirimizi daha iyi anlayalım diye. Bu yüzden bazen üniversitede ders veriyorum ve bazı gençleri görüyorum. İşlerini gerçekten çok ilginç bir şekilde yapıyorlar. İyi olan da nerede olduklarını dikkate alarak işlerini yapmaya çalışıyorlar, Lübnan'ı hayal ettikleri veya kurguladıkları gibi değil. Siz de bilirsiniz, bazı Türkler arasında da böyle yapan vardır.

Bölgenin, ülkenin, ilin, toplumun yerine konuşanları bilirsiniz. Adeta onda iletmek istediği bir mesaj var, sanki Allah ona vekalet vermiş gibi ...

GE: Son olarak Lübnan sinemasının geleceğini nasıl görüyorsunuz?

GS: Siz de bilirsiniz, bir süredir Lübnan'dasınız. İlk defa mı geliyorsunuz Lübnan'a?

GE: Evet, ilk defa.

GS: Lübnan'da şöyle bir şey var: Yorgunluğa, üzüntülere, açık yaralara rağmen bir tür enerji var.

GE: Herhalde çok kahve içtikleri için...

GS: Ne için olduğunu bilmiyorum, olabilir. Bence şöyle bir durum var, burada biraz siyasi konuşacağım. Lübnan başlangıçtan beri devlet - hükümet anlamında kaim değildi. Bu yüzden Lübnanlı bir kimse kendi başının çaresine bakmayı öğrendi. Eğer bunu beceremiyorsa da göç ederdi. Benim ailem gibi Senegal, Amerika, Almanya, Avrupa gibi başka diyarlara giderdi. Ama her zaman bir çözüm arayışı vardı. Toplumsal ve ekonomik açıdan radikal bir liberalizm söz konusu idi. Bu sebeple siyasi çevreler ülkeyi ellerinde tutuyordu adeta "ben seni kalkındırırım, ben sana iş bulurum, ben çocuğunu üniversiteye yerleştiririm" mantığıyla. Ben avantajlıydım, çünkü ailem tüm bu pisliklerden uzaktı. Çok büyük bir avantaj olduğu söylenemez; ancak bu durum şu sistemi doğurdu. Kahve için gülüyorsunuz; ama sistem buna benziyor. Bir enerji var ama ne için? Bazen enerji olsun diye bir enerji durumu var, adeta kuyruğunu enerji olsun diye sallayan köpek gibi. Ancak bu durum Lübnan'da ilk oluyor. Ben Lübnan'da 20 yıldır aralıksız yaşıyorum. Aralıksız derken tabii ki gittim geldim. 1970 yılından beri diyebilirim. Öncesinde yaşamıyordum ama sonrasında bir yerlere gidip gelsem de Lübnan benim sürekli bulunduğum yerd. Bir yıl yaşayıp bir yıl yaşamadığım bir yer değil. Bazen yarı yıl olabilir ama kastım durmadan yaşadığım yer. Lübnan tarihinde ilk kez insanlardaki enerji bu denli düşük. Çok düştü. Bu yüzden gelecekte bahsedeceksek bu konuda konuşmak zor. O halde gelecekte bahsedeceksek benim gibi yaşlılardan değil, gençlerden bahsetmemiz gerekir. Hatta ben bu yıllarda bir proje çıkarsam, örneğin 2020 yılında başlamış olsam da ve içsel olarak zorlansam da yayınlanırsa bir gelir getirir mi bilinmez. Ben mesela bazen gençlere yardımcı olurum. Örneğin şimdi iki gence projelerinde yardımcı oluyorum ve bazen onları sanki el üstünde taşıyormuşum gibi oluyor. Çünkü toplumumuzda da ne kadar radikal bir liberalizm hüküm sürse de hiçbir anında ve hiçbir şeyde sana yardımcı olmaz. Ne zamanki havada bir çekim kuvveti olursa o kuvvet seni

içine çeker, ama hava seni çekmediğinde seni hangi kuvvet çekecek? Kastımı anladınız mı? Bilirsiniz bu fizikte bir ilke. Ne zaman bir yoğunluk olursa seni çeker, peki ya yoğunluk olmadığında seni hangi kuvvet çeker? Lübnan'da da şimdi aynı durum mevcut. Siz bunun için söylüyordunuz, gülüyorduk ama sadece enerji için bir enerji mevcut. Biri için ortaya çıkan bir enerji değil. Hatta bu enerji de ilk defa sadece bu kadar az oluyor. Hayatımda böyle görmedim, içimde hissediyorum.

GE: Sanırım bir kitapta okudum, “Evet, savaş çok pis ve kirli; ancak sevmediğiniz biri orada ölürse veya zarar görürse sevinirsiniz” Bu da bir enerjidir. Enerjinin mevcut olduğunu gösterir. O dönemde de bir enerji vardı demek değil midir sizce de?

GS: Evet, tabii önceleri hep savaş yoktu, arada oluyordu. Savaş çetindi ama berraktı. Ne kadar derinleşse de ne olduğu belliydi. Şimdi olansa dışımızda değil, içimizde olan bir çatışma. Bazen insanlar patlamalardan yakınıyor, ama ben şöyle diyorum: Patlama problemin temeli değil, sonucudur. Tabii yalnız ben demiyorum, illaki benim gibi düşünenler vardır. İç savaşta şu var, tüm zamanını ekmek, şeker gibi sorunlarla geçiriyorsun. Komşuna yardım ediyorsun, o sana yardım ediyor veya sen ona bağırıyorsun, o sana bağırıyor. Bu halde sana ne kalıyor. Gün bitiyor ve sen bitik halde oluyorsun. Bu yüzden sanatçılar geliyor ve aralıklarla bu söylediğimi söylüyorlar, ancak bunun bir sanat olduğunu anlamıyorlar. Çünkü gazetede yazılıyor veya adına televizyon denebilirse televizyonda çıkıyor. Ne yapılması gerektiğine dair bir cevabım yok. Sorunuza geri dönecek olursam eğer bir gelecek varsa gelecek hakkında düşünmemeye çalışalım.

GE: Sorular bunlardı, çok teşekkür ederim ve tanıştığıma çok memnun oldum.

Ek 7: Hady Zaccak (Akademisyen, Belgeselci)

GE: Son dönem Lübnan sinemasını geçmiş bağlamında değerlendirebilir misiniz?

HZ: Bence 2005'ten itibaren başlatabiliriz bence. Sinemayı tarihle bağlantılandırırım sürekli. 1975 – 1991 arası savaş süreci var. Bir de 1991'den 2005'e kadarki bir süreç mevcut. 2005'te iki önemli olay var: Refik Hariri suikastı ve Suriye ordusunun Lübnan'dan çekilmesi. Kaldı ki geçmişi ele alacaksan burada farklı geçmiş anlayışlarıyla karşılaşırın. 1990 ile 2005 arası süreçte Suriye ordusunun Lübnan'da etkinliği mevcut idi ve bu durum geçmişi ve şimdiki zamanı ele almada etkili bir role sahipti. Bu anlamda savaş sonrası sinemayı 2005'ten 2020'ye kadarki süreç olarak değerlendirmek mümkün. 2020'deki patlamaya baktığımızda yeni bir süreç ve bundan sonrasını bilmemiz şu anda pek mümkün değil. Nitekim konunun ekonomik, toplumsal gibi pek çok yönü mevcut. Ancak bu patlamanın olduğu sürecini belki de 1975'teki sürece benzetilebilir. Çünkü o süreçte sinema yok oldu ve yeni sinemacılar ortaya çıktı. Şimdi de baktığımızda ticari sinema o dönemler gibi salonlarda etkili değil. Bundan sonra sinema nasıl bir seyir izleyecek? Bu büyük bir soru. Şüphesiz ki 2005'ten 2019'a kadarki süreç, Lübnan sineması tarihinin en önemli dönemidir. Çünkü bu dönemde farklı ve çok sayıda girişim söz konusu. Ticari sinema, yönetmen sineması, belgesel sinema, kısa filmler ve deneysel sinema gibi. Daha önce Lübnan sineması tarihinde böyle bir şey görülmemiştir. Sinemayı geçmişle ilişkilendirme açısından belgesel sinema daha işlevsel çünkü sanırım kurmaca sinemada siyasi tarihle ilişkilendirme imkânın çok kısıtlı. Bu arada tabi 2006 yılındaki İsrail saldırısını da siyasi tarihe eklemek gerekir. Belgesel sinemadan Mai Masri'nin, kendimin, Eliane Raheb'in, Simon Al Habre'nin, Nedim Mishlawi'nin, Reine Mitri'nin filmleri yine bu süreçte çekildi. Bu filmlerin ortak özelliği ağırlığını geçmişin oluşturması. Ancak bazı filmler içerdikleri hassas konulardan dolayı yasaklandı. Sonuç olarak şunu söyleyebilirim ki sinemayı toplumsal tarihle ilişkilendirmek gerekiyor. Kurmaca sinemada Joana Hadjithomas – Khalil Joreige'nin *The Perfect Day, Lebanese Rocket Society*; Ghassan Salhab'ın *The Last Man* ve sonrasındaki *The Mountain, The Valley* ve *The River* üçlemesi; Philippe Aractingi'nin *Bosta, Under The Bombs* ve *Heritage* gibi filmler geliyor aklıma.

GE: Son dönem Lübnan sinemasında toplumsal bellek bağlamında ele aldığım bazı önemli filmler var: *Where Do We Go Now?*, *Tramontane*, *The Insult*, *All This Victory*, *Memory Box* gibi. Nasıl değerlendirirsiniz bu filmleri?

HZ: İç savaşı hatırlamaya dair filmler olarak düşündüğümde, bazı filmler savaşın günümüzdeki etkilerini anlatıyor ki *Tramontane*'de bunu görmek mümkün. Üzerine konuşulması, hatırlanması gereken konular ki bunlar aynı zamanda toplumsal bellekle ilgili. Ben öğrencilerime savaş dönemi sinemasını derste anlatırken ilk olarak daima ailelerinin kendilerine savaş hakkındaki anlattıkları anılarını sorarım. Çünkü muhtemeldir ki bazı öğrencilerin velileri o dönemde istemeden de olsa öyle ya da böyle savaşta yer almış kişiler... Bu yüzden de bu deneyimleri aslında anlatmak, aktarmak istemezler. Bu meseleler *Tramontane*'de, *Memory Box*'ta ve tabi *The Insult*'ta mevcut. *The Insult* filminde mesela Lübnan Kuvvetleri lideri Beşir Cemayel'e inanan bir erkek karakter ve Filistinlileri temsil eden başka bir erkek karakterin karşı karşıya gelişini ele alır. Bu durum her grupta var ve kuşaktan kuşağa aktarılıyor. Yine öğrencilerime 1975 yılında başlayan iç savaş neden başladı diye sorduğumda büyük çoğunlukla Filistinlileri taşıyan otobüsün Ayn Rumana'da taranmasını söylerler. Başka bir sebep yok onlara göre. Halbuki savaşı doğuran çok neden var. Bu mevzu önemli. Nadine Labaki'nin filminde örneğin durumlar biraz karikatürize edilerek mutlu bir sonla biter. Filmin sonunda Hristiyanlar ve Müslümanlar anlaşmaya vararak olaylar çözülür. Nadine Labaki'nin bu filmi sanki Rahbani Kardeşlerin iç savaş öncesindeki filmleri olan *Ring Seller*'e benzetilebilir. Tiyatro kökenli olan Rahbani Kardeşlerin filmleri daha çok fantazyaya olarak değerlendirilebilir. Labaki'nin filmi bu anlamda toplumsal meselelere değinse de fantazyaya daha yakın olarak gerçek sorunlardan uzaklaşır. Aynı şekilde kadın – erkek ilişkisindeki sorunları da yine benzer şekilde işler. *All This Victory*, iç savaştan öte özellikle 2006 savaşıyla doğrudan ilişkili. Film hem İsrail'in hem de direnişçilerin arasında bir yerde mahsur kalmaya odaklanır. Bu film, diğer söylediğin filmlerden konu olarak farklı çünkü diğerleri iç savaşa dair toplumsal belleği ele alıyor. Burada önemli bir nokta var o da milisin halkla ilişkisi. Bu mesele *Memory Box*'ta da var. Her grubun o dönemlerde bir milis gücü vardı ve o grubun savunması olarak görülüyordu. Bu durum *The Insult* ve *Memory Box*'ta daha açık iken, *Tramontane*'de detaylarda gizlenmiştir. Tabi Lübnan sinemasında farklı yaklaşımlar var. Ben iç savaşa dair toplumsal belleği özellikle *Memory Box*'ta daha belgeselci bir tutum görüyorum. Seyreden kişiler filmde kendilerinden bir şeyler görüyorlardır. *Memory Box*'taki karakterler sadece filmle sınırlı

değiller, bende, bizde her toplulukta mevcut. Her topluluğun 1980'lere dair anıları mevcut. Tramontane'de olaylar müphem bir şekilde anlatılıyor. Film, görmemek üzerine kurulu, çok simgesel. Biz de muhtemelen pek çok yerde geçmişini görmek istemiyoruz. Film, iç savaş sonrasında toplumsal amneziyle eşanlı. Geçmişini reddedip, bütün her şeyi unuttuk. Savaş sadece taşları etkilemedi aynı zamanda insanların içini de etkiledi oysa.

GE: Peki Lübnanlılar nasıl değerlendiriyorlar geçmişini ele alan filmleri?

HZ: 1975'ten beri geçmiş, Lübnan sinemasında temel bir konu. Ancak Lübnanlılar iç savaşa ve o döneme dair anlatılarla ilgili bunlara doyduklarını, bu konuları işleyen filmleri artık seyretmek istemediklerini ifade ediyorlar. Toplumsal bellekte yer eden iç savaş süreci uzun ve olaylarla dolu. Bir başka açıdan da örneğin Beyrut Limanı patlaması bir dakikadan az sürdü ancak etkisi hala devam ediyor. Başka bir açıdan da şöyle bir durum var: Örneğin Nadine Labaki'nin *Where Do We Go Now?* filmi geçmişteki toplumsal sorunlara eğilmesine rağmen büyük bir seyirci sayısına ulaşmış.

GE: Lübnan sinemasında geçmiş, neden merkeziliğini koruyor sizce?

HZ: Çünkü geçmişin kodları şu anda iktidarda mevcut. Geçmişte iç savaş zamanındaki liderler şu anda hala siyasetteler. Bazı şeylerde değişiklik olsa da şu anda 2022 yılındayız ve hala aynı isimler iktidardalar. Lübnan sinemasına geldiğimizde önemli bir nokta var. 1990'larda sinemacılar savaş zamanını anlatırken, son dönemin sinemacıları şimdiki zamanda geçmişini hatırlama üzerinden anlatılarını inşa etmektedirler. *The Insult*'ta örneğin, Tony günümüzde yaşıyor fakat geçmişin yükünü taşıyor. 1990'larda çekilen filmler iç savaş dönemini anlatan filmler olduğu için konusuna bağlı olarak yasaklanabiliyordu mesela. Son dönem sinemada ise şimdiki zamanın bireylerinin geçmişle olan ilişkilerine yoğunlaşıyor. Bu önemli bir ayrım.

GE: Günümüzde sinema eğitimi alan öğrencileri, genç sinemacıları nasıl değerlendiriyorsunuz?

HZ: 2019 sonrasında öğrenciler, gençler daha politikleşti, daha çok farkına vardı bazı şeylerin. Günümüzde ve geçmişte neler yaşandığıyla ilgili daha çok ilgililer. İç savaş dönemi insanına benzetiyorum onları. Göç, en büyük gündemleri onların ama daha öncesinde de aslında çok farklı değildi. Şimdiki kuşağın farkı sokağa çıkmaları, şehri keşfetmeleriydi. Son birkaç seneye baktığımızda gençler umutlarını yitirmiş durumdalar.

GE: Lübnan sinemasının geleceğine dair neler söylemek istersiniz?

HZ: Bu zor bir soru zira kriz öncesinde örneğin 2018’de sorsaydın bana bu soruyu yine aynı şekilde cevap verirdim. Durumlar çok karışık şimdi, bekleyip göreceğiz.



Ek 8: Joana Hadjithomas/Khalil Joreige (Yönetmen, Senarist, Belgeselci)

GE: Evet başlıyoruz. Öncelikle bana vakit ayırdığınız için çok teşekkür ediyorum. Özellikle yaptığınız iş benim için çok kıymetli ve sizleri internet vasıtasıyla uzun süredir takip ediyorum. *Memory Box* filminizi çok sevdim, Türkiye’de izledim ve arkadaşlarıma izlemeleri için tavsiyelerde bulundum. Birçok eserinizi seyrettim. Görüşmemizin ana eksenini toplumsal bellek ve Lübnan Sineması. Bu yüzden, yaptığınız işler tam da bu konular ile ilişkili. Kendiniz için söylediğiniz “Biz yönetmen değiliz, araştırmanın bir parçasıyız sadece” cümlesini okumuştum. Kendinizi tanıtabilir yahut sizin deyiminizle tanımlayabilir misiniz?

JH: Araştırmada bir noktayız.

KJ: Biz işe başlarken ne sanat ne de sinema öğrenerek başladık, bu işi öğrenmek adına okula ya da üniversiteye gitmedik. Lakin öz araştırmalarımızla, hayatlarımızla ilgili bazı noktalar, bizi araştırmaya iten durumlar gelişti. Biz beraber yaşayıp, beraber çalışıyoruz ve bizi bu işe iten aslında yaşadığımız durumlar oldu. Yalnız Allah’tan gelen bir ışık ve güven bizi sanki ne yapacağımızı bilen bir trene bindirdi. Bu sebeple tüm bu özgüvenlerden sıyrılıp kendimizi araştırmacı olarak görmeyi tercih ediyoruz. Araştırma bir savaş türüdür. Bu bulduğumuz anlamına gelmiyor ama araştırıyoruz. Bazı projeler birkaç senemizi alıyor, bu süreçte hayatın bizi başka konulara ve projelere sürüklediğini hissediyoruz.

JH: Biz ağır şeyleri pek sevmiyoruz. Khalil’in de bahsettiği gibi, sınırları sevmiyoruz çünkü bu işin eğitimini almadık. Yaptığımız işlerin de hepsi bizim hayatımızla ilişkili işler oldu. Biz beraber yaşıyor ve beraber çalışmayı seviyoruz ve eğer yaptığımız işlere dikkat edersen hepsi hayatımızda olmuş, yaşanmış şeylerdir aslında. *The Perfect Day* mesela, bir kaçırılma hikâyesidir ki bu aslında Khalil’in savaş sırasında kaçırılan ve bir daha haber alınamayan dayısı ve bu trajedi ile perişan olan ailesine dairdir. *Memory Box* ise benim kendi günlüklerim ve hatıralarım ile ilgilidir, *Ismyrna* dedemle ilgili bir hikâyedir. Bunların tümü güncel yahut ailelerimizin tarihi ile ya da ailelerimiz ile alakalı olayların yansımasıdır. Elbette ki sadece kendi hayatlarımızı anlatmıyoruz. Bu olaylar üzerinden toplumsal meseleleri düşünüp anlatıyoruz.

KJ: Aslında bu küçük bölgesel olayların nasıl da topluma yayılan büyük olaylara evrildiğini kullandığımız araçlar, tarih ve birbirine karışmış tabakaları – buradaki tabaka

bir konunun ve yerin üzerine konuşulmuş yazılmış bir şeyi tekrar konuşmak- çözmekten ziyade, bu tabakalara farklı bir bakış açısıyla yaklaşarak anlatıyoruz.

JH: Ve şahsi bir hikâye anlatarak geçmişte gizli kalmış ve kimse tarafından konuşulmamış bu ortak sorunları ortaya çıkarıyoruz çünkü tarih ve hatıralar farklı şeylerdir.

GE: Aslında sıradaki soruma cevap verdiniz sanırım, **kişisel bellek sinemanıza nasıl yansıyor? sorusu...**

KJ: Evet ama bunu daha da açabiliriz. Biz elbette insanların özelleşmiş ve aslında hayatlarına nasıl etki ettiklerini bilmedikleri hassas yerlerinden, yaralarından yola çıkıyoruz. Bu noktadan başlayıp, toplum, olaylar, kültür ve dünya ile bağlantılarını gözlemliyoruz ve bunları birbirine bağlıyoruz. Biz güçlü gelmedik, bir şeylerden etkilenip yapılandık ve bunlardan alegorik yahut metaforik olarak değil ama semptomatik olarak etkilendik. Bu gerçekten de yaşadıklarımızın ortaya çıkardığı sonuçlardır.

JH: Khalil ile beraber doksanların başlarında sanat üzerine çalışmalara başladık. İç savaş henüz yeni bitmişti ve savaştan çıkıp bir barış ortamına girdiğimizi henüz idrak bile edemiyor, ne yapacağımızı bilmiyor ve nasıl çekim yapacağımızı düşünürken elimizdeki kayıtlara bakıp savaş görüntülerini kullanmak istemediğimizi anladık. Biz savaş görüntülerini değil de savaş sonrasında nasıl yaşayacağımızı ve içinde bulunduğumuz durumu konuşmak istedik. Tarihi ve hatıraları ön plana çıkarmak gerekirse, kişisel ve toplumsal hatıralar ve sonrasında gelir. İkinci bir konu ise, Lübnan’da herkes hatıraları, ailesi ve yaşadığı mekânlar vasıtası ile sıkı sıkıya ile bağlıdır ve bireysel amnezilere rastlanmaz. Ailedeki durumlar gelişip değişebilir biliyorsun ama bireysel hatıraları ile kuvvetli bir bağımız var. Ama toplumsal hatıralarda gözler biraz kapanmaya başlıyor çünkü bazılarında ortak bazılarında ise zıt olduğumuz durumlar var. Anlaşamadığımız noktalar var çünkü ortak yazdığımız bir tarihimiz yok ve hatta resmi tarihimizin de tersine gidebiliriz mesela. Yazılmayan tarihin üstüne düşebiliriz. Bu yüzden Khalil ile başından beri kendimiz ile ilgili şeyler hakkında çalışıyoruz. Tecrübelerimiz, kişisel arşivlerimiz ya da özel hayatımızda olan şeylerden ya da gizli hikâyelerimizden – tarihin kaydetmediği yazmadığı- şeylerden besleniyoruz. Mesela “Lübnan’ın Uzayı” projemiz, çok değerliydi ve tarih bu projenin tam da içindeydi. Bir sürü farklı konu var ve “Lübnan’da unutanlar var” dememek adına bu konuları seçmeliyiz. Kişisel seçim ile unutma değil ama siyasi proje olarak unutturulmak isteniyor bazı şeyler.

KJ: Joanna'nın söylediklerine ek olarak demek isterim ki, biz görünen tarihten fazlasını aktarmıyorduk lakin savaş konulara ve söylemlere etki etmeye başlamıştı. Savaş kesinlikle söylemleri değiştirmeye başlamıştı. Mesela bizde “Eğer birini öldürürsen hapse gidersin” mefhumu da kalmadı. Misal elinde silahla bankaya geçen bu halk tarafından alkışlanıp ve takdir gören bir davranış oldu. Yargılama duyuları kalmadı maalesef. Demek istediğim, Lübnan'daki sıkıntılar geleneksel davranışların değişmesine sebep oldu. Polisiye filmler Lübnan'da hayal olmaya başladı çünkü yanlış olanı hapis ile cezalandırmayı anlatacak bir sistem de kalmadı.

JH: Biz sadece savaş üzerine çalışmıyoruz, zorbalıkları üzerine de çalışıyoruz. Zorbalık ve korku. Bu şehirde savunmasızsın ve sürekli ne olabileceği üzerine düşünmek zorunda kalıyorsun. Bu gibi şeyler de fotoğrafların değişmesine, hikâyelerin değişmesine sebep oluyor. Khalil'le inanıyoruz ki, şehirden çıkan olaylar o şehrin kederlerine de benzer. Eğer ki şehrin kederlerine benziyorsa, Khalil de az önce semptomlar üzerine konuşuyordu. Bu semptomatiktir ve karakteri ile şehrin tümü hakkında konuşmasan da bir kısmı hakkında yahut o şehirde geçen bir anın üzerine konuşabilir ve yaşadığımız şehrin dünya üzerindeki diğer şehirlerden ne kadar farklı olduğuna değinebilirsin. Burada yarın sabah ne ile karşılaşacağını bilmediğin ve seni terk etmeyen bir muamma ile uyanıyorsun. Senin kişiliğin ile örtüşmeyen bir şey olsa da “bugün yine ne olabilir?” endişesi ile yaşıyorsun.

KJ: Joanna'nın verdiği örneğe dönecek olursak, önceleri hatıralarda değil de tarih yazımında problemimiz olduğunu düşünüyorduk. Bu zorbalıklara ne kadar tahammül edebileceğimiz kadarıyla sınırlıydı ve bazıları savaş travmaları hakkında konuşmadığımız ve savaşın yaşattıklarına bağlı olarak yaşamamızdan kaynaklıydı diyordu. Mesela 60'lı yıllarda bir grup insanın bir araya gelip uzay projeleri ile - 1967'de- bu çalışmalar dahilinde uzayı keşif amaçlı on adet füze üretip gönderilmişti. Zamanı gazetelerinin hepsinin manşet haberi olması ve oldukça pozitif ve barışçıl bir hadise olmasına rağmen bunu kimse hatırlamıyor! Oysa bu füzeler ateşlenmeden önce ülkedeki her şey durmuş, sevinç gösterileri yapılmış ve füzeler kutlamalar eşliğinde gönderilmişti. Bu oldukça pozitif ve iyi bir şeydi ve bir barış işareti olarak algılanıyordu. Projenin ardındaki teknoloji ve çalışmalar ile ülkede barış inşa ediliyordu ve bu yaşananların bir parçasıydı. -Buna tekrar değineceğim- Ama neden unutuldu? Gerçekten de kimse hatırlamıyor ve bunun bir şakadan ibaret olduğunu düşünüyorlar.

JH: Bizim için önemli olan, “biz kendimizi nasıl anlatabiliriz?” düşüncesi olmuştur. Kendimizi konular ve çekimler ile temsil etmekten ziyade biz kendimizi nasıl görüyoruz? Khalil’in de esas konusu da “hayallerin inşa edilmesi” olmuştur. Dünyada da bazı topluluklar, “kendimi nasıl görüyorum?”dan yola çıkarak başkalarının kendileri ile ilgili çektiği ya da yazdıklarından etkilenerek öz benliklerine nasıl daha çok benzeyebileceklerini düşünmüşlerdir.

KJ: “Hayallerin inşa edilmesi.” konusunu daha da açmalıyız. “Hayal” tam olarak İngilizce karşılığı olarak değil ama “gerçek, güven ve aynı zamanda hayaller” üçlüsünün bir araya gelip senin gerçekleri kabul edecek bir gerçek oluşturmalarıdır. Yani seni bu gerçeklere ikna etmeni sağlayacak bir içerik oluşturmalarıdır. Biz bir ara internet dolandırıcılığının üzerine gittik ve insanlar yalan haberler yapıyorlardı. Mesela bir olayın internet üzerinde haber olarak paylaşılrken Lübnan ya da Irak’ta yaşanabileceğine inanırken neden aynı olayın Belçika ya da başka bir ülkede yaşanabileceğine inanmıyorsun ki? Ülkeler ve pozisyonları senin buna inanmana yardımcı oluyorlar.

GE: Sizce iç savaş sonrası Lübnan sinemasında toplumsal belleğin seyri nasıldır?

JH: Olaylar çok değişti. Ama bazen bazı şeylerin yeniden yaşandığını hissediyoruz. Khalil ile *Memory Box* üzerine çalışırken benim 80’lerde yazdığım bazı notlarda fark ettim ki bazı cümleler bugünkü durumların bazıları ile bire bir örtüşmekte. Biz de çok değiştik. Belki sinema ve Lübnan hakkında çok derinlemesine bilgi veremeyeceğim ama biz nasıl değiştik söyleyebilirim. Tarih hakkında konuşuyorduk mesela. Bir ara Lübnan Arkeoloji ve Jeolojisi ile ilgili sanatsal bir yapımda çalıştık. Bölgelerde imara başlamadan önce yer altından toprak örneği alıp teste tabi tuttukları bir proses vardı ve tabi testlerden sonra bu topraklar atılıyordu. Arkeolog ve jeologlarla beraber biz ise bu toprakları aldık ve ayaklarımızın altında neler olduğunu öğrenmek istedik -bütün detaylarına inmeyeceğim ama- ve umutlandık açıkçası. Öncelikle umutlanmamıza neden olan iki şey vardı açıkçası, sıkıntılar ve yenilenmeler aynı çember içerisindeydi, yıkım ve inşa gibi. İkinci bir konu da bizde tarihin yazılmaması gibi bir problem vardı, evet doğru! Yazılan ise tarihin çok az bir kısmı. Biz ise maalesef savaşlar vesilesiyle tarihimizi tuhaf yöntemlerle bulabilmek adına bazı yerlere gidebildik. Çünkü şehirler normalde inşa edilir ve maalesef bu binalar altında ne olduğunu bilemeyiz. Beyrut ise sadece savaş sebebiyle değil, çarpık şehirleşme ve spekülasyonlarla sebebiyle parçalandı. Arkeologların da çalışmalarına sebep olan da yer altındaki tarihte neler saklı sorusuydu.

KJ: Önceleri, 90’larda çöküşler ve savaşlar tarihimizi araştırmamıza engel oluyor diye düşünürken, aynı zamanda çöküş bir diğer anlamıyla daha önceki şehri araştırmamız için bize motivasyon sağladı. Öte yandan bir diğer çöküş ise binaların altında neler olduğunu araştırmamızı sağladı. Daha önemli bir örnek ise, Naher al Bared mülteci kampındaydı –Bu Nakba’nın ardından gelen Filistinlilerin bulunduğu, Trablus şehrindeki otuz bin kapasiteli bir mülteci kampıdır-. Biliyorsun ki Lübnan’daki Filistinlilerin pek bir hakları olmadığı gerçeği var, dışarıdan bir destek gelmez ve bir dayanakları yoktur. Bu sebeple de aslında dertlerini dile getiremezler. 2007’de El-Fetih adlı Filistinli örgütün Lübnan ordusu mensupları ile çatışmaları ve 180 kadar askerin ölümü, kampın yıkılması ve mültecilerin tahliye edilmesi ile sonuçlanan olaylar üzerine bölgeye gönderilen kepçeler çalışmalarına başlarken, kampın bulunduğu bölgenin altında Pompei antik kentine benzer...

JH: Ama daha küçük.

KH: Varlığı bilinen ama nerede olduğu keşfedilemeyen, 551 yılında tsunami ile ortadan kaybolan kalma bir şehir keşfedilir. Zamanın güncel durumları sebebiyle keşfe devam edemeyeceklerini düşünen Lübnan hükümeti keşfedilen bu şehri tekrar topraklar altına gömmeye karar verir ve yeni kamp da tam da bu antik kent üzerine kurulur. Bölgedeki durumların çözülmesine müteakip kazıların yeniden başlaması kararı alınır. Şehrin adı *Octossia*’dır. Bu muhteşem, inanılmaz bir şey! İngilizcede böylesi durumlar için söylenen *serendipity* kelimesi tam da bu olayın karşılığıdır. Bu sizi tesadüfen başka bir yere çekip mutlu eden bir olaydır ve hiç beklemediğin bir yerden gelen şeydi. Bir de olaylar bizi değiştiriyor derler, gerçekler bizi değiştiriyor, biz istediğimiz için değil. Ölü değiliz, hala yaşıyoruz. Bizim çalışma tarzımız da böyle, senaryoyu oyuncularla paylaşıyoruz. Bizi şaşırtmalarını ve gerçek gibi olmasını istiyoruz her şeyin. Beklemediğimiz bir şey olsun, bizi başka bir yere götürsün ve şaşırtsın.

JH: Sadece bizi değil, izleyiciyi de şaşırtsın. Öyle bir şeyle karşı karşıya gelelim ki şaşıralım, hayatımızda önemli şeyler bunlar. Kişisel tecrübeler üzerine çalışıyoruz ve ne yaptığımızı bilmiyor değiliz. Bu yüzden aslında tanıdığımız ya da yaptıkları işi, dünyalarını bildiğimiz insanlarla çalışmak isteriz. Tıpkı çalıştığımız arkeolog ve jeologlar gibi, evimizin altında çalışmaya başlamışlardı ve her şey böyle başladı. Evin etrafında gerçekleşen çok şey oluyor ve tesadüflerle karşı karşıya geliyoruz. Eğer soruları okur ve hayatımızdan örnekler verirsem aramızda bir iletişim başlamış olur. Ben nasıl bir mekân istediğimi biliyorum ve beni şaşırtmalarını bekliyorum. Çünkü az önce Khalil’in de

bahsettiği gibi, ilk olarak kısa filmimiz *Ashes* ile çok farklı sebeplerle 2003'te aldığımız bir kararla oyunculara senaryo vermemeye başladık. Öncelikle oyuncuların bazıları profesyonel değillerdi, ilk oyunculuk deneyimleri idi ve ezberlemek adına ellerinde senaryo olmasını istiyorlardı ve panikliyordular. Profesyonel oyuncular ise, karaktere bürünmeleri ve daha çok hisleriyle oynamaları sebebiyle -tabi ki öyle oyuncular seçersen- senaryoya belki de beklediğimizden daha güzel bir şeyler katarak yahut ne olacağını bilmeseydi hikâyeyi bildikleri için belki de bizim dikkat etmediğimiz bir şey ortaya çıkaracak. Biz de bazen bu sinema dilini çok seviyoruz ama onlara da katılıyoruz. Karakterler de oyunculara yakın oluyor ve sete başlamadan onlarla çok fazla zaman geçiriyor nasıl davranmaları gerektiğini anlatıyoruz ve genelde bu da başarılı oluyor.

KJ: Bu biraz da Tarab müziğine benzer. Sanatçı, halk ve olaylar arasında bir büyü vardır. Bunun peşine düşüyoruz.

GE: Arkeoloji ve jeolojiden konuştuk, senaryolarınızı yazdıktan sonra mekânları nasıl dizayn ediyorsunuz? *Memory Box* Kanada ve Lübnan'da geçiyordu. Birisi daha soğuk, bir diğeri daha sıcak. Biri karlı, diğeri daha sıcak. Bir de *Memory Box* aşağılardan gelen, kesilmeyen bir sesti ve durduramıyorsun da. Bu aynı koklamak gibi, aldığın bir kokuyu engelleyemezsin ve bununla ilgili bir şeyler hatırlarsın. Mekânları nasıl dizayn ediyorsunuz, bir de sizden duymak isterim.

KJ: Mekân bizim için de biraz zor bir konu. Çünkü bizden bir şeyler taşımayan bir yerde çalışmıyoruz. *Memory Box*'taki mekânların hepsi bizim hayatımızdan, bir şeyler yaşadığımız yerlerden seçilmişti. Neden böyle yapıyoruz? Görünmese bile, bir canlıymış gibi o mekândan bir şeyler geleceğine inanıyoruz.

JH: Khalil'in de dediği gibi, bildiğimiz mekânlardan besleniyoruz. Mesela, *A Perfect Day* bizim evimizde çekilmişti, *Ashes* ninesinin (Khalil'in) evinde, *Memory Box* da bizim evimizde çekildi. Mesela *Ashes* filminde Rabi, Jbeil köyüne gidiyor ki o Khalil'in köyü yahut benim çok iyi bildiğim bir köye gidiyor. Mekânlarla olan ilişkimizi kullanmayı seviyoruz. Yeni keşfettiğin bir mekânı kullanamazsın. Bir tarihi ve hayatı olması ve seni çok iyi beslemesi lazım. Benzerlikler ise senin daha farklı bir çekim yapmanı sağlayacaktır. Lakin aynı zamanda senaryoyu çok sevdiğimiz bir mekân için de değiştirebiliriz. *Memory Box*'ta misal baba normalde bir öğretmen değildi lakin Hamra'daki okulu o kadar çok sevdik ki orada çekim yapabilmek için oturup senaryoyu değiştirdim. Burada iki ayrı nokta var, bazı mekânları sevdiğin için kullanmak istersin ve bazı mekânlar da senin bildiğin mekânlardır. Çünkü sinemada sadece oyuncuları değil,

mekânları da çekiyorsun. *Memory Box*, Montreal bizim nasıl çekim yapacağımızı bildiğimiz bir yer değildi ama aklımızdakiler için çok uygundu. Sonuçta Montreal'ın nasıl bir yer olduğunu anlatmayacağız. Ev, kar, fırtına ve evde saklanma olayı bize çok rahat hissettirdi. Aynı anda keşfedebilirsin de.

KJ: Temsili olarak sadece. Biz Montreal'ın nasıl bir yer olduğunu anlatmıyoruz.

JH: Evet, bildiğimizi iddia edemeyiz.

KJ: Mekân konusunu ve nasıl seçeceğimizi ele almak gerekirse, mekân seçerken önemli olan gerçeklerimizi nasıl başka bir yöntemle bakabileceğimizdir. Mülteci kamplarındaki hapisaneler ile ilgili çok çalışmalar yaptık ve tam olarak 6-10 sene arası hüküm giymiş altı mahkûm ile çalıştık. Bazen 1x1.5 metrelik hücrelerde -bu masadan daha küçükler yani- kalmışlar. Bizim onlarla çalışmamız tabi ki bir sanat çalışmasının ürünüydü.

JH: İlk bölüm, bu hükümlülerin nasıl gerçeklerinden kaçmak adına sanatsal yapımlarda rol aldıklarını anlatıyor. Düşünün, kendi insanlıklarını koruyabilmek adına, sanatsal yapımlarda rol almaya başladılar. İkinci bölüm ise...

KJ: Buradaki esas fikir, zaman ve çerçeve! Onları kısıtladığımız, hudutları olan bir çerçeve içerisinde. Ve nasıl 10 sene boyunca altı kişi 2x2 metrelik bir hücrede tek başlarına yaşadılar? Ve yine fikir bu geçen zamanı nasıl anlatabildiğin ile ilgilidir.

JH: Bunu yaptığımız sırada mülteci kampına çekim yapmak için gidemiyorduk. Mülteci kampı ve hapisane hala faal vaziyetteydi ve mekânın görselleri bizde yoktu ve bir kampı hayal edip bizimle konuşan tüm bu mahkumların anıları -çünkü çok fazla ayrıntı vardı- bizi sanki bu mekânı biliyormuşçasına uygulamamızı sağladı. Birkaç sene sonra, sekiz sene sonra 2006'da...

KH: Biz filmi 1999'da çekmiştik...

JH: 1999'da çektik ve 2000'de film bitti. 2006'da Güney Lübnan kurtulunca bu hapisane kapandı ve bir müzeye çevrildi. 2006'dan sonra, müzeye çevrilen bu hapisane yıkıldı, İsrail'in yıkması daha iyi oldu. Sonra aynı insanlarla bir bölüm daha yaptık, "bu hapisanenin tarihte nasıl bir iz bırakmasını istiyorsunuz" ve "bu tarihi nasıl yazmak istersiniz" diye sorduk. Kim yazacak bu tarihi ve anılarda ne kalacak? Anıların olması bu dönemde çok önemliydi. Çünkü bizim hatırlamak için bir mekâna ya da hatırlayacak olaylara ihtiyacımız vardı lakin bunu kim hatırlatırsa hatırlatsın bu tarihi yazmayacaktı.

KJ: Joanna'nın anlattıklarına istinaden, şu iki şeyi hatırlatmamız gerekir. Biz bu sanatsal yapıyı hapisaneden yapabilecek kişilerden yani bu sebeple çoğunluğunu

komünistlerden seçmiştik. Lakin hapishanenin karşı taraf yazılan diğer tarihi komünistlerin tarihinden (yazdıklarından) bazı şeyleri -komünistlerin varlıklarını (artık bazı şeyler hakkında daha fazla karar verme yetkisi olan)- sildiler. Bu da neye sebep oldu? Bir tarih silindi ve yerine başkası koyuldu.

JH: Hatıralar budur ve hatta öyle ki bu, toplumsal hatıranın kendisidir.

KJ: Hapishane, ilk hapishane değil. Çekimlerin yapıldığı Ansar isimli çok daha büyük bir tane hapishane vardı. Önüne Lunapark, kadınlar havuzu falan yapıldı. Burada işte o mahkumlarla konuşmaya başladık, duvarlar beyazdı çünkü sonuçta stüdyoydu. Duvarların ahşap olmasını isterdik, her şeyi üzerine asabilmek için. Ama her şeyin bir etkisi vardı, tarihlerinin, geçmişlerinin... Ve onlar bu duvarın aslında beyaz olmadığını biliyorlardı. Duvarlarda sırtlarının izi, alın terleri vardı, kalp çizebilmek için buldukları zeytinler vardı, onların gözleri bunları görebilir, biz göremeyiz! Geçmişi göstermek için nasıl tasvir edeceksin? Sinemanın işi tam da burada başlıyor! Görmediklerimizi nasıl canlandırabilecek, şu an olmayan ama yaşanmış olanları açığa çıkarmaya nasıl imkân verebilecek ve göremediklerimizi gözler önüne serebilecektir.

GE: Kimlik mefhumu Lübnan'da ve Lübnan sinemasında önemli bir yeri olan kavram değil mi? Bununla bağlantılı olarak kendinizi sürgün diye tanımlıyor musunuz? Lübnan'da ve Fransa'da olmanız dolayısıyla, hatta Lübnan'dayken bile sürgünlüğü hissediyor musunuz?

JH: Kimlik kelimesinin İngilizcede karşılığıdır *identity*, kendini tanımlayabilmenin içindir. Konuşmaya başlarken söylediğimiz gibi, kendimizi tanımlarken sınıflandırmaları sevmiyoruz. Ne bulacağımızı bilmeden araştırırız, bulmak da önemli değil, asıl önemli olan araştırma işi. Bireysellik sanırım bize göre sinemamızda çözölen en önemli konuydu. Lübnan cemaatler üzerine kurulmuş bir ülkedir, mezhepler vardır.

KJ: Yani sosyal tabakalar ve mezhepler.

JH: Ve cemaatler. Seksenlerin ve doksanların ailelerinden birey olarak yaşarken hayatı daha farklı algılamaya başlıyorduk, ailelerimizi ve bağlı olduğumuz cemaatleri kendimiz seçemiyorduk. Ailenin dinini, fikirlerini benimsemem gerekiyordu. Biz Khalil'le birey olmak düşüncesi üzerine, kişilerin nasıl bağımsız bireyler olarak bağlı olunan cemaatin yahut mezhebin dayattıklarından farklı hayatları seçebilmesi üzerine çalıştık. Mesela *Ashes* filmi bunun hakkında konuşur, hayatımızı, ölümümüzü ve defnedilme tarzımızı seçebilme hakkımızın olduğunu anlatır. Filmde öldükten sonra yakılmak istenen birinin ölümü ardından ailesinin bunu kabullenemeyip tabuta başka

birini koyup artık bedeni olmayan birinin cenaze merasimini düzenlemesini anlatır. Bu bizim üzerinde çok durduğumuz bir konuydu ve hatta *A Perfect Day* filminde de Malek kendi hayatını kendi istediği gibi yaşamak ister. Biz de kendi hayatımızı seçebiliriz ve sadece kurban değilizdir. Gerçek hayatımızda elbette birçok problemlerimiz vardır ve bundan dolayı da şikayetçiyizdir ama “kurban olmak” konusunun reddeden bir iş yaptık. Burada bir yanlış anlaşılma olmasın, biz elbette kendini feda etmiş insanlara saygı duymuyoruz gibi bir şey söz konusu değil. Lakin feda olmak artık bir kimlik meselesi haline geliyor ve itaat etmemek, direnmek istiyoruz. Ailelerimize, gerçeklerimize ve cemaatlerimize karşı sembolik de olsa direnmek istiyoruz.

KJ: Joanna’nın söylediklerine ek olarak önemle söylemek istediğim şudur ki, bir mezhepten çıkacaksan başka birine gireceksin, bunu sadece dini anlamda söylemiyorum. Misal filminin başrol oyuncusu için isim seçeceksindir, hangi sosyal tabakadan olduğunu sorgulayacaklardır, bunun hakkında bile konuşamıyorsun. Başrolü anlatmak için başka bir yöntem bulman gerekiyor, başrol olamaz! Karakter seçimini nasıl yapacaksın bu durumda? Şu şu dine mensup ya da şu sosyal tabakaya mensup! Bizim gibi ülkelerde çekişmeler gerçekten de pornografik. Bu kadar keskin olması göstermek istediğin olayı düşünüp ardından da mekân seçimi konusunda karmaşaları beraberinde getiriyor.

JH: Bir de nereli olduğumuz konusu. Bu da insanların şuralısın, ahh sen şusun, ailen şu, falanca köyden geliyorsun yargılarıyla karşılaşıyorsun. Ne yaparsan yap, yaptıkların, yazdığın ya da sanatsal çalışman ne ise ilk önce “sen şuralısın!” süzgecinden geçiyor. Böylesi gerici düşünceler senin filmi yahut yazdığın hikâyeyi seyirciyle dilediğin yöntemle buluşmasına engel oluyor.

KJ: Bizde gerçeklerden önce tarih geliyor.

JH: Yani bir sürü filtre var! Dolayısıyla kimliklerde dahi filtreler var.

KJ: “Nasıl mekân yaratabiliriz” konusuna gelirsek, ki bu farklı bir mekândır, yalnızca bir coğrafi konum değildir artık. Seslenince bakarsın ya, öyle bir uyum olması gerekir. Tek başına bir coğrafya olmaktan çıkmıştır, zamanlar beraber ortaktır. 1960’lı yıllarda uzay projelerinde çalışan Lübnanlı Ermeniler aynı zamanda NASA’dan ve Sovyetlerden de bahsediyorlardı.

JH: Evet sadece Lübnanlılar değil, bütün dünyadan (insanlar).

KJ: Bu Lübnanlı bir proje değildi, ulusal bir projeydi ve milli bir proje olmaktan çıkıp kendine bir yer araması ise bir araştırma sonucu oluşur. Film yaparken de hitap ettiğim ilk toplum Lübnan halkı mesela ama insanlar dışarıda ve hayatımda alelade mekân

seçen birini görmedim. Senin bu mekânı oluşturabilmen için önce sana “evet bu mekânda bir araya gelebiliriz” hissiyatını verebilmesi lazım. Bu mekân da sana bir tarihimiz olduğunu gösterecek o beyaz duvarlardır.

GE: Filmlerinizde travmaların olduğunu söyleyebilir miyiz?

JH: Travma biraz farklı anlamları olan bir kelime.

GE: Perfect Day filminde travma...

KJ: *A Perfect Day*’de bir travma yok. Dikkat et, burada durumları ayırt etmemiz gerekiyor. Travmalar, gerçekler (şu an) ve kırılganlıklar vardır. Travma bir yıkımdan sonra kendini yeniden toplayamamaktır. Bunun üzerine çalıştığımız yerler de oldu fakat sanırım bizde sürekli devam edebilecek bir sebep olduğundan travma üzerine çalışabileceğimizi sanmıyorum. Kendime olan güvenim kırılrsa bile, dönüp sanat tarihine bakarım. Mesela *Je Veux Voir* filminde siyah beyaz bir kısım vardı.

JH: Sinema tarihi fotoğrafa dönmemizi sağlar. *Je Veux Voir* filminde mesela Rabih savaş esnasında köyüne döner ve kördür. Önce her şey beyazdır ve sonra siyaha döner. Biliyorsun kimse artık siyah yapmıyor ama biz filmin bir kısmını böyle çekmek istedik. Sonra konuşmaya başlarlar ve kendi monoloğunu okur. Tarihin fitnesi ile ilgilidir...Travma konusu neden karmaşık? Yaşadığımız yerler travmatik yerlerdir mesela 4 Ağustos’ta tüm şehir travmatize olmuştu. Ama aynı zamanda Khalil’in de dediği gibi, aslında çok derin ve kati bir durum olduğu için ve belki biz başka şeylerle de ilgilendiğimiz için bu durumu kabul ediyor ve hissetmiyoruz ama bunu tümüyle reddetmek de olmaz. Mesela Khalil’in dayısı kaçırıldığında aile bir travma içerisindeydi. Bu benim de İzmir’den sürülen ailemin travmasına benzer, bununla yaşadık ama ben travmatize oldum mu? Bunu filmde sorarım. Ben dedem değilim. Ben bu travmayı yaşayan bir ailede büyüdüm, bu travmayı kendimi ondan özgürleştirerek kabul ediyorum. Hayatımı dedemin travmasını yaşayarak geçirmeyeceğim. Ben başka bir şey yaratacağım. Filmde de Etel (Adnan) ile de söylediğimiz gibi, ailelerimizin hüznleriyle büyüdük ve kesinlikle bu bize etki etti ama bu hüznü içmek istemiyorum. Ne demek istediğimi anladın mı? Travma kurban olmak ve senin yarattığın resimden ibarettir. Travma seni elinde bir kurban olarak tutar. Bizim tüm yapıtlarımızda gerçekler var ve gerçekler elbette bazı travmatik durumlar içeriyorlar ama aynı zamanda sinema ve fotoğraf hakkında da düşünceler var. Mesela *Je Veux Voir* filminin konusu savaştır ama kurbanlarını göremezsin. Çünkü kurbanlarla oturabilmen için bir hikâyeleri olmalı, onları öylece gösteremezsin peşinden gidip hikâyelerini dinlemelisin. *Je Veux Voir* filmi, görüntü ve

hikâye ile ne yapacağımızdan ziyade sinemanın kendinin ne yapabileceğini gösteren bir yaptı.

KJ: Bu seçilmiş iki kişinin buluşmasıydı, Rabie ve Catherine. Bu buluşmanın savaş şartlarında gerçekleşmesiydi. 4 Ağustos'a dönersek, o durumu yaşadık. Stüdyomuz Gemmayze'de idi ve her şey paramparça olmuştu, yürümek bile imkânsızdı. Bütün yapıtlarımızı da kaybettik. Joanna da oradaydı ve kurtuldu...

JH: Bu sana farklı bir bakış açısı katar ve biz bugünün gerçekleri ile ilgili düşüncelere ve daha önce de söylediğimiz gibi devirlere yoğunlaşırız. Sonsuz zaman... Sinema günümüzden ve olanlardan bir kayıt sunar ve bizim gerçeklerimiz hakkında konuşur ve başka bir iş çıkarmaya yardımcı olur.

GE: Filmleriniz halk tarafından nasıl karşılanıyor?

KJ: Halk kitlesi mi? Biz halk kitleleri hakkında konuşmayız. Bizim kamusal alanla kişisel alan arasında ortak bir noktamız vardır. Sen buluşmaların (seyirci) için hazırsındır, farklı yerlerden, farklı jenerasyonlardan ve yaşlardan insanlar bu tecrübeyi yaşamaya geliyorlar. Onlarla aranda saygı ve sevgi çerçevesinde bir bağ kuruyorsun. Filmleri evde eğer ortak salonlardan daha kaliteli bir ortam buluyorsan da izleyebilirsin elbette. Bu senin evin ve davet edildiğin bir alan olmuyor. Harika bir şey! Ne olabilir ki? Zaten evinde, olağanüstü bir olay olmadıktan sonra!

JH: Hepimiz farklı yerlerde filmler izlemeye başladık. İnsanlar telefonlardan da film izlemeye başlamadı mı? Bir doku üzerine çok çalışan yönetmenleriz. Khalil ile beraber *Memory Box* ve diğer filmlerimizde çekimdeki doku ve hissiyat üzerine, ses ve hikâye üzerine çok çalıştık. Bir sürü şey var. Bir de kullandığınız sinema dili var, hikâyenin dilinden farklıdır bu, sinema dilinin sinemayı/filmi yapan farklı bir etkisi var. Evden izlerken kesinlikle tüm bunları hissedemeyeceksin. Ama biz salonlardaki buluşmaları daha çok seviyoruz. Hatta Metropolis kurumuyla ilgili yeni bir sinema inşası ile ilgili bir projemiz var. İnsanların film izleyeceklerine inanıyoruz ve istediğimiz şey ise bu buluşmaların tekrar gerçekleşmesi. Bu bizim için çok önemli. Kendi hayranlarımızla değil ama toplum ile bir buluşma ve ortak bir buluşma istiyoruz. Önemli olan şey sürekli paylaşım içerisinde olmamız. Burada cömertlikle ilgili de bir şey var. Sinemanın kişilerle iletişime geçme gibi bir gücü var, bunları sanırım izleyici (hayran/takipçi) diyebiliriz ama yönetmen çalıştığı süre boyunca sürekli onları düşünemez. Zaten biz de çok ticari amaçlar güden filmler yapmıyoruz, ama...

KJ: Az önce bahsettiğimiz bölgesel dil konusuna dönecek olursak, sinemayı eğer bir kıta olarak ele alacak olursak “bölge” ise zaman için ortak bir alan oluyor. Bu halkı (genel) içine alan bir alan mı oluyor, hayır!

JH: Yapıtlarımızı Amerika, Güney Amerika ya da Tayvan’da izleyen biri bu hikâye benim hikâyem, bu film benim filmim, bu dil (sinema dili) benim dilim diyebiliyor. İşte bu buluşmadır!

GE: Uluslararası bir nitelik mi kastettiğiniz?

KJ: Hayır değil.

JH: Sinema ve sanatın bir ek bir kıtadaki bölgesel alanı diyoruz.

KJ: Burada düzeltmemiz gereken bir şey var. Uluslararasılık fikri iktidarların vasıtasıyla geliyor ve bunu Amerikalılar yapıyor mesela. Ben buna bağlı biri değilim, bir azınlıktan geliyorum. Bulduğum bu noktada da kalacağım ama, yeni yerler yaratmam gerekiyor. Hala içinde olduğum yerler gizli değil, bir ekosistem oluşturdum. İktidarların da yanında değilim.

GE: Lübnan sineması hakkında ne söylemek istersiniz? Umudunuz var mı?

JH: Şehir hala canlı ve çalışmalar devam ediyor, bu şehirde genç bir enerji var ve umutluyum.

KJ: Yoruluyoruz bazen ama, umutluyuz.

GE: Zaman ayırdığınız için çok teşekkür ederim.

Ek 9: Maya De Friege (Lübnan Sinema Vakfı Başkanı)

GE: Kendinizle ve kurumunuzla ilgili bilgi alabilir miyim?

MDF: Ben aslında sinema eğitimi almadım ve bu alanda yetişmiş biri değilim ama 2000 yılında Kültür Bakanlığında dönemin Kültür Bakanı ile çalışma fırsatı buldum ve bu tecrübem bütün kültürel yapıların ülkemizin ekonomisinde ne denli büyük bir rol oynadığına tanık oldum. Sinema endüstrisinin ise gençlerimize çekici göründüğünü ve bu endüstriyi ve gençlerimizi ne kadar desteklememiz gerektiğini fark ettik. Özellikle bugün ülkemizin ne kadar kötü bir halde olduğunu biliyorsun ve her şeyi yeniden yapılandırmamız gerekecek. Dolayısıyla devletimizin ekonomimizi canlandırmak ve ülkemizi yeniden kalkındırmak adına üretim sektörlerine yönelmesi lazım ki bu endüstri (sinema) üretim endüstrisidir ve ilk önce kimliğinizi güçlendirip, konuşarak, kendinizi anlatabilerek öne çıkarmanıza olanak verir. Bu sebeptir ki, gençlerimiz bu endüstriye ve genel olarak kültür ile ilgilidirler. Bu sebeple ben de Lübnan sinema endüstrisini destekleme amacı ile 2003'te kurulan Lübnan Sineması Vakfına katıldım ve 2012 yılından bu yana vakfın yöneticisi konumundayım ve savaştan bu yana Lübnan sinemasında çok büyük gelişmeler yaşadık ve ilerlemeler kaydettik.

Bugün ne yapıyoruz? Bugün yaptığımız şey ise gelişmelerine katkıda bulunabildiğimiz, özellikle 2016 yılına kadar (ki bu yıla kadar her şey yolunda ilerliyordu ve henüz gelmekte olan ekonomik problemler hissedilmezken) sinema sektörü yılda yirmi beş film (belgesel ve kurmaca) üretimine imza atıyordu. Sektör bu süreçte iyi yönetilip desteklenmeliydi. Biz şu an işgücümüzü korumak ve gençlerimize (biliyorsun ki şu an hepsi ülkeyi terk ediyor) umut aşlamak adına yeni projeler üretip iş alanları yaratıp, daha iyi bir ülkeye geri dönmelerini umuyoruz. Bu sebeple; yaptıklarımız, sektör profesyonellerin ihtiyaçları doğrultusunda, ülkedeki çalışma gereksinimlerini öğrenmemiz olmaktadır. Sadece sinema odaklı değil, aynı zamanda dizi sektörü ile de ilgileniyoruz zira dizilerin finansmanı istenildiği takdirde daha kolay sağlanabilmekte. Dizi projelerinin riski de daha az olması sebebiyle, bugün bir sürü platform dizilere yönelmiş durumda. Bu sebepten dolayı, sinema sektöründeki birçok isim dizi üretimine başlamıştır.

Bu süreçte finansman sağlayabilecek kanallar sadece uluslararası platformlarla sınırlı oldu. Yeni üretilen projelere finansman bulabilmek adına, projelerimizi bu platformlarla paylaşp yatırım yapılmasını bekliyoruz. Önceleri özel finans sektörü

bizlere finansman sağlarken maalesef bugün bu kurum görevde değil. Bu sebeple sektörlerimizin devamlılığını sağlayabilmek adına bu uluslararası platformlar ile çalışmak durumundayız, bugün yaptığımız şey budur.

Bu filmler nedir ve konuları nelerdir diye soracak olursak, filmler muhtelif konuları ele almaktadır. Bazı konular, dünyadaki değişikliklere ayak uydurmalıdır. Elbette genel olarak hikâyelerimiz hatıralarımızı ve iç savaş travmalarını konu edinse de bunları anlatmanın farklı yolları vardır ve şurada hala duran acıyı farklı yolu vardır ve bu defter henüz kapanmadı. Lakin daha ileriye gitmek ve gelecek hakkında düşünmemiz de lazım çünkü bugün yapacağımız herhangi bir şeyde daha evrensel düşünabilmeyi öğrenmeliyiz. İzleyicinin isteklerini, izlemek istediklerini de göz önünde bulundurmak gerekir. Sadece Lübnan'ın problemlerini ele alan bir konuyu herkese sunamazsınız, Lübnan'ın problemleri herkesin ortak bir problemleri ile örtüşebiliyor olmalı. Bu sebeple filmlerimizin konuları tek bir hikâyeyi konu almıyor ve daha evrensel problemler üzerinde duruluyor. Çekilen filmler türlere göre değişiklik gösteriyorlar, bahsettiğim gibi animasyonlar, kurmacalar, belgeseller ve diziler çokça yapılmakta.

şimdi... üretilen film sayısı bugün düşüşte. şu an direkt çekilen filmlerin sayısını sana söyleyemem ama, çekimi aksayan filmler vardı ve hep beraber bunların bitirilmesi için bir dayanışma içine girdik. Bugün ise, bitmeye hazır halde 7 film beklemekte. Mesela, film dağıtım yarışması düzenliyoruz ve öğrendik ki hazır olan 7 film bu ödülü almak üzere başvuru yaptı. Bu filmlerin çekimi durmuştu, özellikle bazıları harici yardım kuruluşları vasıtasıyla çekimlerine devam edebildi ve bitirebildiler. Biliyorsun ki tek başına film ekmen mümkün değil, hele ki sinema salonlarına güvenin kalmamışsa. Burada devreye ortak yapımlar giriyor, başka biriyle başka ülkelerle yapman gerekiyor. Lübnan ve Fransa arasında bunu kolaylaştıran ortak yapımlara yönelik bir anlaşmamız bulunmakta. Bu da Fransız prodüktörler ile dayanışmayı içerisinde olmayı daha da kolaylaştırıyor.

Biz Lübnan Sinema Vakfı olarak, Kültür Bakanlığı tarafından bu tür anlaşmaları artırmak için de desteklenmekteyiz. Bu doğrultuda, Belçika ile imzalanmak üzere bir anlaşma hazırladık ve şu an uygulamaya girmesi için devletlerin bu anlaşmayı imzalamasını beklemekteyiz. Bu tür anlaşmalar ödenek almamızı kolaylaştır ve üretimin büyümesinde etkili bir rol oynar.

Eğer dersen, Lübnanlı yönetmenlerin yurtdışındaki özellikle Avrupa'daki profesyonellerle (ülkeleri yakınlılaştıran bir kültürleri olması bakımından) etkileşimini

sağlayabilecek etkinlikler düzenleyebilir ve ortak üretimlerde bulunmalarını sağlayabiliriz. Türkiye ile ortak yapılan işler var mı bilmiyorum, belki de vardır bilmiyorum. Çünkü Türkiye'nin bu alanda, özellikle dizi üretiminde ne kadar aktif bir ülke olduğunu biliyorum. Biz de Lübnan'da oldukça çeşitli kültürel varlıklarla sahibiz ve bunu da Lübnan'ı çekimler adına bir cazibe merkezi haline getirmekte kullanabileceğimizi düşünüyorum...Bizim bütün aktivitelerimiz, hedeflerimizi arttırmakta, yardımlaşma, ortak üretim, nasıl anlatılır, ortak çalışmalar denebilir.

GE: Vakfınız Lübnan'daki ilk sinema vakfıdır değil mi?

MDF: İsim olarak vakıfız aslında, ama yardımlaşmak ve özellikle mali yardımlar konusunda önceleri sinemacılara filmlerini dışarıda temsil edebilmeleri konusunda, uluslararası festivallere katılıp Lübnan sinemasını uluslararası platformlarda (mesela Cannes Film Festivali gibi) tanıtabilmeleri için çok yardımcı olabiliyorduk. Bu da Lübnan sinemasını yurtdışında, dünyaya göstermemizde ve tanıtmamızda bizlere çok yardımcı oldu.

Eğitim hakkında da konuşabiliriz, ihtiyaçları doğrultusunda senaryo yazımının geliştirilmesi gibi. Senaryo yazımını geliştirmek adına workshoplar düzenlenebilir, prodüksiyon workshopları düzenlenebilir. Mesela şu an senaryo yazımı ve dizi geliştirilmesi hakkında Lübnan'da bir workshop düzenliyoruz. Eğitimin gerekli görüldüğü alanlarda özellikle gösterim, eğitim ve özellikle prodüksiyon alanlarında yeni aktiviteler düzenleyebiliriz. Elbette direkt olarak değil ama yapımda kolaylaştıracak yardımlarda bulunabiliriz. Ülkedeki ekonomik problemlerden önce, hükümetle ortak bir şekilde yapımda destekleyici tedbirler üretebiliyorduk. Bunlardan bazıları vergi indirimi, bankalardan alınacak mali yardımlarda kolaylaştırmalar gibi çalışmalarımız sektörü desteklemek amacıyla olmuştu.

GE: Özellikle toplumsal belleğe dair eklemek istediğiniz bir şey var mı?

MDF: Hatıralara yeniden değinmeyeceğim. Hatıralar varlar, tabi ki insanın kendi değerlerine sahip çıkması, özellikle bizim sinema değerlerimize sahip çıkması çok önemli. İşin güzel tarafı ise, halihazırda sinema değerlerimize sahip çıkan kuruluşlarımız varlar. Bizler de bunun üzerine çok çalışmalar yaptık ama bugünkü önceliğimiz yapıyı geliştirebilmek. Değerlere sahip çıkmak kadar, numaralandırmaya da sahip çıkmak önemlidir, bu da oldukça önemlidir.

GE: Sinema bugünkü gençliğe ne ifade ediyor?

MDF: Güzel bir soru, sinemanın onlar için gerçekten ne ifade ettiğini pek bilmiyorum. Günümüz gençliğinin bugünün dünyasındaki ortak sorunu, herkesin her şeyi daha çabuk almaya çalışması ve bir şeyleri öğrenmek ve anlamak adına yeterince vakit harcamak istememesidir. Sinema için de aynı şey geçerli olmaya başladı, bugün gençler arasında film izleyen, bir buçuk saatini film izlemeye ayıranların oranı yüzde kaçtır? Sanırım podcastlere daha çok ilgi duyuyorlar ve oyun oynamayı sinemadan daha çok seviyorlar. Burada biraz da yetiştirilme ile alakalı bir durum söz konusu oluyor, kültürel ve sinema terbiyesi, değerler terbiyesidir. Sonuçta bu sizin kültürünüzdür! Teknoloji maalesef buna karşı bir tavır sergileyip ve kültürel konseptimizin tersine ilerlemeye sebep oluyor.

GE: Ely Dagher'in filmini izlediniz mi? (*The Sea Ahead*)

MDF: Evet filmi izledik. Filmde gençlerin psikolojik durumlarının ne kadar zorluklar altında olduğunu anlatıyor. İnsanlar ülkeyi terk ettikleri gibi, bazıları ise geri dönüyor. Zira insanların problemleri var ve hayatını başka bir yerde yeniden tesis etmektense aileleriyle beraber daha küçük bir ülkede yaşamak şu an hala daha kolay. İnsanlar deniyorlar.

GE: Göç sorunu yeni değil, değil mi? *Elias Mabruk'un Maceraları* filminde de konu aynıydı.

MDF: Evet doğru, bu filmin de konusu göç idi. Aynı şekilde George Naser'ın da *İla Ayn?* filmi yine göç konusunu ele alır. Biz bu filmin restorasyonuna da katkıda bulunmuştuk ve hatta restorasyonlu bu kopyayı filmin yapımından 60 sene sonra George Naser ile birlikte Cannes Festivalinde sunduk. Çok güzel bir işti! Ama burada da aynı şey, göç!

GE: Sanırım bu soruyu da sormam gerekiyor: Lübnan sinemasının geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz?

MDF: Şu anki duruma ayak uydurup, nasıl anlatsam... Bence gençler hala sinema üretmeyi (yapmayı) hayal ediyorlar. Çünkü bu, nasıl anlatsam, öncelikle sinema ile hikâyeni, ülkenin hikâyesini ve tarihini anlatabilirsin. Bugün bizim ortak bir tarih kitabımız yok. Bugün insanlar sana aynı Lübnan tarihini anlatmazlar. Aynı şekilde sinemada herkesin de kendine has bir Lübnan tarihi üslubu vardır. Hala sinema yapmak hala hayallerini süslüyor. Bu yüzden, projeler alıp iş sahaları üretmek ülkedeki en güzel devrim olacaktır. Eğer bugün devrimden bahsedeceksek, en güzel devrim kültürel devrimdir. Sanırım sinema da bir insanın kendini ve fikirlerini anlatabileceği en güzel

yoldur. Çünkü hala bu ülkede istediğimizi söyleyebiliyoruz. Bazen geriye gittiğimizi hissetsek de duygularımızı ve fikirlerimizi hala özgürce dile getirebilmek güzel bir duygu.

GE: İç savaş sonrası Lübnan sinemasında 2005 sonrasını ayrı bir dönem olarak değerlendirmek mümkün müdür?

MDF: Ah evet, sinemada 2005'ten başlayarak, 2015-2016 senelerine kadar süregelen bir yükseliş vardı. 2010 senesine 5 – 10 filmle başlarken, 2015-2016 yıllarında bu sayıyı 25'e yükseltmiştik. Her sene sinema rehberi çıkarıp, bu büyümeyi gözlemleyebiliyorduk. Şimdi sana onları gösterebilirim. Her sene yapıyoruz ve bu her sene yapılan filmleri takip etmene olanak sağlıyor. Web sitemizde geçen seneki rehberi bulabilirsin ve hangi filmlerin olduğunu görebilirsin. Şanssızlıkla beraber olanlar oldu ve bu büyüyen ve gelişen tökezledi ve hatta durdu! Çünkü bazı filmler çekilemedi, bazılarının çekimi uzadı, bazıları ise bugün bitiyor. Unutma ki iki sene önce tüm dünya Covid sebebiyle duraksamıştı. Bütün bu krizlerin bir araya gelmesi yapımların sayısını oldukça düşürdü. Ama bu yapımların devam etmesi için elimizden geleni yapmaya çalışıyoruz, belki eskiye oranla daha az ama diğer ülkeler gibi yeniden umutlanacağız. Bu sektör ekonominin yeniden canlanması için de umut vadediyor.

GE: Konularda bir değişiklik gözlemlendi mi bu süreç içerisinde?

MDF: Elbette! 2005'te savaşın izleri hala akıllarda yer ediyordu. Bu sebeple her şey savaş anılarının etrafında dönüyordu. Bazıları da başka konuları anlatıp başka şeyleri ele almak istediler. Belki de içinde bulundukları “savaş” halini biraz da unutmak istiyorlardı. Çünkü sadece geçmiş ile yaşayamazdık, geleceği de düşünmemiz gerekiyordu. Bu nedenle konular çeşitlenmeye başladı ve farklı işler yapmaya başladık, komediler ve farklı konular üzerine.

GE: 2005 ve 2006 yıllarında ülkede büyük gelişmeler olmuştu.

MDF: Doğru, siyaset konularımıza takiiyedir çünkü ülkemiz gerçekten siyasetin çok etkisinde kalmıştır. Dolayısıyla her birimiz bu etki altında yaşadığı için, siyaset konularımız içerisinde kullandığımız bir yöntem de olmuştur. Bu sebeple siyaset her zaman bir şekilde konulardan biri olmuştur.

GE: Teşekkür ederim, eklemek istediğiniz başka bir şey daha var mı?

MDF: Rica ederim, senin merak ettiğin başka bir şey daha varsa lütfen sormaktan çekinme.

Ek 10: Nadim Jarjoura (Sinema Yazarı, Eleştirmen)

GE: Kendini tanıtır mısınız ya da tanımlar mısınız?

NJ: Sinemayla ilgileniyorum. 7 yıldır *Alaraby Aljadeed* (The New Arab) diye bir web sitesinde çalışıyorum. Öncesinde *As-safir* gazetesinde çalışıyordum. *Alaraby Aljadeed* Katarlı bir web sitesi. Bir jüri üyesi olarak bir veya iki kez festivale gittim. Şimdi sadece filmleri izlemek ve takip etmek için gidiyorum. Bazen yönetmen ve oyuncularla görüşmeler yapıyorum.

GE: Lübnan sinemasının geçmişle kurduğu ilişkiye dair ne söylemek istersiniz?

NJ: Lübnan Sinemasının en önemli özelliği bana göre Lübnan'ın geçmişi ve tarihi ile ilişkili olmasıdır. Özellikle yönetmen veya yönetmenlerin aileleri hakkında yapılan filmler gibi. Örneğin, Lübnan dahil Arap ülkelerindeki yönetmenler, kendi hayatları veya baba, anne, amcalarının hayatları hakkında birçok belgesel film çekildi. Filmde bu kişiler tarafından Lübnan'ın tarihi anlatıldı. Zeina Sfeir, Eliane Raheb ve Simon El Habre gibi. Simon El Habre, *Simaan Bil-dayea* (Simaan Köyde) babası hakkında ve *Elhawd Elhamis* (Gate 5) amcası hakkında olmak üzere iki belgesel film çekmişti. Bu ikisi gibi filmler, bize Lübnan'ın tarihi ve geçmişinin nasıl olduğunu, belli dönemlerde nasıl yaşadıklarını gösteriyor. Yani mesela Simon El Habre'nin *Simaan Bil-dayea* belgesel filmi, Lübnan'ın yaşadığı en kötü dönemleri olan iç savaştan bahsetti. Seksenlerin başındaydı, İsrail'in işgali de 1982'deydi. O sıralarda tüm ülkede özellikle Cebel-i Lübnan bölgesinde çok kötü olaylar ve katliam yaşandı. Simon, köye giden amcası tarafından bu olayları anlattı. Bu filmler sıradan belgesel filmler değil. Sinema açısından çok önemli filmler. Şimdi ben bütün filmleri sana anlatamam. Ancak izlemenizi tavsiye ederim. Rein Metri'nin bir filmi daha var adı *Li kuburun fe hazehi el ard* (In This Land Lay Graves of Mine - 2014). Filmde babasından miras kalan bir arsanın satışı yapılmak istenir. Bu arsadan insanlar nasıl göçe mecbur kaldıklarını anlatıyor ve bu zorunlu göç, ülkede mezheplere göre yeni bir demografi oluşturmak için gerçekleştirilmiştir. Ben şimdi özetle anlatıyorum ama filmi izlerseniz, iç savaşla ilgili çok olay göreceksiniz. Bu olayları sadece belgesel filmlerde değil, diğer filmlerde de görebiliriz. Ghassan Salhab filmleri gibi. Ghassan, bazı filmlerde başka şekilde tarihi olayları anlattı. Eliane Raheb, babasıyla ilgili çektiği *Hayda Lubnan* (This is Lebanon - 2008) filminde Golan bölgesinden ve Lübnan'daki Filistinlilerinden bahsetti. Bilmiyorum biliyor musun ama geçmişte bazı olaylardan

bahsetmek yasaktır ama Eliane bahsetti. Bu yüzden Lübnan’da bazı filmler yasaklandı. Hady Zaccak’ın çok önemli bir filmi var adı *Ders Fil Tarih* (A History Lesson). Bu filmde, Lübnan’da mezhepçilik durumunu, her okulun bağlı olduğu mezhebin tarih anlayışıyla ders verdiğini gösteriyor. Belgesel veya kurmaca olsun son 20 yılda geçmiş ele alan birçok film yapıldı. Bu durumun güzel bir yanı, bu filmlerin yönetmenlerinin hepsi genç. Savaştan sonraki yönetmenler desek doğru olur. Rana Eid’in *Panoptic* adlı bir filmi var. Bu filmde kaybolanlardan, savaştan sonraki ülke halinden bahsediliyor. *Panoptic*, yasaklanan filmlerden biridir. Lübnan hükümeti bu konuları (savaş sırası ve savaş sonrası) açmak veya bahsetmek istemiyor. Bahij Hojeij’in *Elmafkodoon* (Kidnapped) adlı bir filmi var. O da yasaklandı çünkü kimse bugüne kadar Lübnan’daki olaylar yüzünden kaybolan insanlardan bahsetmek istemiyor. Yani, Lübnan Sineması, Lübnan tarihinin bir parçası.

GE: Bu durum sadece Lübnan için geçerli değil, değil mi?

NJ: Tabi ki. Sadece Lübnan’da değil, Fas ve Cezayir’de de kötü olaylar yaşandı. Ancak ben Fas ve Cezayir sinemasına hâkim olmadığım için karşılaştırma yapamam. Martta savaştan tam 32 sene geçmiş olacak. Eğer sadece savaştan bahsedilen filmleri istiyorsan, savaştan kayıplar, engelliler, zorla tehcir edilenler ve Lübnanlılar arasındaki ilişkiler gibi konular çıkabilir. Lübnan’da Müslümanlar ile Hristiyanların birbirlerini aslında sevdiklerine dair yaygın bir yalan var. Tamamen yanlış, Lübnan’da bu iki kesim birbirlerini hiç sevmediler. Hepsi için söyleyemem ama bazıları var ki mezhepler arasındaki evliliğe karşıdırlar mesela. Bütün bunlar savaş öncesi de vardı, savaştan sonra oluşan şeyler değil. Bu ülkede eskiden sosyal medya ve televizyon olmadığı için ortaya çıkmayan birçok olay yaşandı. Evet, bazı romanlar var ama hiçbirisi sinema kadar (özellikle son 25 yılda) anlatmadı.

GE: Lübnan sinemasının son dönemini hangi yıllarda başlatmak mümkün sizce?

NJ: 2010’da ne olduğunu hatırlamıyorum ama sinema kesinlikle gelişti. Yani dediğim gibi savaştan sonra yeni çıkan çok iyi yönetmenler oldu. Sadece tarihi olaylar değil, aynı komedi ve insanları eğlendirecek ticari amaçla çekilen filmler de var. Mesela Nadine Labaki iyi bir yönetmen. Filmleri siyasi değil ama filmlerine önemli katkıları oldu. Yani *Hellek Le Weyn* (Where Do We Go Now?) mezhepçilikten, *Capernaum* filminde yoksulluktan bahsetmeye çalıştı ama çok iyi olmadı bence. Çünkü gerçeği göstermedi. Yani *Capernaum*’da yargı mercileri, devlet kurumları ve güvenlik kurumları

çok merhametli olduğunu yansıttı ama bu doğru değil. Bahsettiğim filmleri yasaklayan kurum zaten güvenlik kurumları. Konuya geri dönsek, evet sinema çok gelişti. Teknik açıdan mesela kameralar çok gelişti. Bu alanda çalışanların sayısı arttı. Fon alınmaya başlandı. Yabancı yapımcıların maddi olarak da katkıları oldu. Yani Lübnan sinemasında teknolojinin çok büyük bir rolü var. Mohamed Soueid'in *Yevmün Bila Gad* (The Insomnia of A Serial Dreamer - 2020) adlı yeni bir filmi var. O filmi tam 16 yıl boyunca çekmiş. Film çekerken birçok sorunla karşılaştığı için gecikmiş. Hatta o kadar engel çıkınca Mohamed Soueid filmin yapımcılığını üstlenmiş ve çok basit imkanlarla filmi bitirebildi. 2005'te El Hariri'nin suikastıyla birlikte ülkede birçok karışıklık ortaya çıktı. İnsan yine kendi kendine soru sormaya başladı. Bize ne oluyor? Bizim bu ülkeyle, bu şehirle ne alakamız var? Suikastla ilgili değil ama geçmişle ilgili olabilir diye düşünür insan. Simon El Haber'in yeni bir filmi var (*Re-Destruction*). Eskiden Beyrut nasıldı, Beyrut'u nasıl geliştirdiler, El Hariri'yle nasıl gelişti, limandaki patlamadan sonra ne hale geldiğini anlatıyor. Yani demek istediğim şey, her zaman geçmiş bizi çekiyor. Filmlerde hep geçmişten bahsediliyor. Bu da çok önemli bir seviye. Neden diye sorarsan? Çünkü eskiden bu konuları konuşmak yasaktı derim. Şu an eskiye göre daha fazla film çekiliyor. Daha fazla konu anlatılıyor. Teknoloji de çok gelişti.

GE: Soruma tekrar ve ayrıntılı olarak dönecek olursam Lübnan sinemasının savaştan günümüze olan dönemini nasıl değerlendirirsiniz?

NJ: İç savaştan sonra, yurtdışında sinema okumaya gidenler Beyrut'a geri döndüler. Yeni yönetmenliğe başlayanlar kısa filmler çekmeye başladı. Bu da o kısa filmleri sonradan uzun metrajı çevirmek umuduyla çekildi. Yani savaş 1990'da bitti. '91'den 2000'e kadar az yönetmen var diye çok film çekilmedi. Var ama şimdiki gibi çok değil. Samir Habchi doksanların başında yani savaş bittikten 2 yıl sonra, uzun film çeken ilk yönetmenlerden biri. İç savaştan bahseden El İsar (The Tornado) adlı bir filmdi. Çok az da olsa savaş sırasında Lübnan'da bulunup da film çekenler de vardı. Refik Hajjar, Fuad Sharafaddin, Borhane Alaouié, Maroun Bagdadi, Jocelyne Saab ve Randa Chahal gibi. Bunların hepsi, İsrail işgalinden sonra göç edip Fransa'ya taşındılar ama film çekmeye devam ettiler. Borhane Alaouié'nin *Risala Min Zaman Alharb* (The Letter from a Time of War) ve *Risala Min Zaman Almanfa* (The Letter from Exil)) adlı iki filmi Lübnan'dan bahseder ve filmleri yurt dışında çeker. Savaş bittikten hemen sonra, film çekmek için çok fazla yönetmen yoktu. Ancak "savaş nasıl bitti?", "15 yıl süren bir savaş nasıl bitti?", "Lübnan nasıl yeniden inşa edildi?", "Ne oldu?", "Kayıplarımız nerede?"

gibi sorular sorulmaya başlandığında daha fazla film çekilmeye başlandı. Yavaş yavaş her şey gelişmeye başladı. Sinema alanında çalışanlar, çok kültürlü oluyorlar. Corine Shawi, hastanede yatan babası hakkında bir film yaptı. Filmin adı *Buhturi* (Perhaps What I Fear Does Not Exist) şiirinden bir beyitten alındı. Şiir okuyan çok var yani. Şimdi sen Lübnan'da bir istatistik yaparsan, kitap okuyanlar çok az olduğunu bulabilirsin. Ancak sinemada çalışanlar bence daha entelektüeller ve çok kitap okuyorlar. Kimileri tiyatro yapıyor, kimileri başka sanat alanlarında üretiyor.

GE: Lübnan sinemasında geçmişe biraz daha ayrıntılı bakabilir misiniz?

NJ: Latin Amerika'da baskı ve savaşlardan dolayı çok sayıda katliam ve kayıplar yaşandı. Hükümetlerle uzlaşma olmuş ve bu barışmalar hakkında filmler ve tiyatrodan oyunlar yapıldı. Hatta Latin Amerika'daki bir ülkenin yaptığı uzlaşmadan bahseden filmde sadece 3 kişi var. Film bir karı kocayla başlar. Koca, kendisi bir hâkim veya avukat ve uzlaşma heyetinin başkanı olarak tayin ediliyor. Eşi bir işkence kurbanı. Karı koca bir akşam evde otururken, evin kapısı çalıyor. Adam kapıyı açıyor. Arabasında arıza olduğu için yardım isteyen bir kişi çıktı kapıdan. Kadın, gelen adamı sesinden tanımış. Ona işkence yaptıran kişiymiş. Film, intikam mı alsam, barışsam mı fikrine odaklanıyor. Lübnan'da böyle şey olmadı, uzlaşma olmadı. Savaş bittikten sonra, bu kadar kötü olayları yaşatan kişiler tekrar hükümetin başına geldiler ve bu konularda konuşmayı yasakladılar. Yani hiç barışma olmadan yıllardır süren bir savaş birden bitti. Bu nasıl olabilir? Bu yüzden gerek 1975'ten önce, gerek iç savaş sırasındaki geçmişimizin etkisi hala var. Birbirimize yalan söylemeyelim. Lübnanlılar ayna karşısında bile yüzleşmek istemez. Biz Lübnanlılar her ne kadar savaşın içinde olmasak da savaşın sebebiyiz. Ve bu soruların hepsini sadece sinemada değil, tiyatro ve romanlarda da ele alınıyor. Mazi hep içimizde yaşayacak çünkü bu soruların cevabı yoktur. 1991 veya 1992'de çıkan genel af kanunu, suça karışan silahlı grubun liderlerini serbest bırakıp iktidara ulaşmalarına fırsat verdi. Bunların hepsi bir açıklaması olmadığı için, hep konuşulacak konular ve sorulacak sorular. Savaşı hatırlamak istemeyen insanlar olabilir ama hatırlamak ve anlamak isteyenler de var. Dediğim gibi Lübnan'ın geçmişiyle ilgili film çekenlerin çoğu, ailelerinden yardım istediler. Yani baba, anne veya amca gibi aileden savaşla ilgili veya siyasi bir tecrübesi olan birisinden yola çıkılarak olayları anlatılıyor. Evet, geçmişten bahseden filmler daha çok oluyor. Çünkü tahmin ediyorum ki belki yönetmen bir belgesel filmi çekerken kendisi daha rahat hissediyor. Bu da bir tahmin. Eğer gerçekten sebebini öğrenmek istiyorsan onlara sorabilirsin. Yani bana göre yönetmen, belgesel filmi

çekerken kendisini daha iyi bir şekilde ifade edebiliyor ve hikâyenin detaylarını ortaya çıkarabiliyor. Çünkü filmde yönetmenlerin kendi aileleri hakkında hikâye anlatıyor. Zeina Sfeir'in *All About My Father* (2010) bir filmi var. Filmin kahramanı babasıydı. Babası berberdi. Sen filmi izledin galiba değil mi?

GE: Evet, biliyorum onu.

NJ: Berber olan babası, savaştan önce Lübnan'da ünlü bir otelde çalışıyordu. Otelde çok kişi gördü ve film de bu hikâyeyi anlatıyor. Bana sorarsan, çekilen en iyi belgesel filmler, bu türden olanlardır. Çünkü gerçek bir ailenin üyesi hikâyeyi anlatıyor. Michel Kammoun'un da savaşla ilgili kısa filmleri var ama filmleri şiirsel bir biçimle çekti. Khalil Joreige ve Joana Hadjithomas'ın *Dafatir Maya* (Memory Box - 2021) var. Daha yeni vizyona girmişti. Filmin bir bölümü iç savaştan bahsediyor, diğer bölümü de insanların geçmişi nasıl düşündüklerini anlatıyor. Ely Dagher'in bir filmi var (The Sea Ahead). Bugünlerdeki olaylardan bahsediyor. Ancak sanki şimdiye kadar hep aynı mazide yaşadığımızı hissediyorum. Bunlar (yönetmenler) hepsi konuları bireysel bir şekilde ele alıyorlar. Jean Chamoun'un belgesel filmleri, insanlarla mülakat gibiydi. Evet, insanlarla mülakat yapıp hikâye dinliyordu ama filmde bir hedef ve bir fikir vardı. Jean Chamoun ve Mai Masri'nin (Filistinli yönetmen) sinematik olmasa da çok önemli filmleri vardır. Bizim günlük hayatımızdan çok önemli konuları ele aldılar. Lübnan'daki Filistinlilerin yaşamlarına dair mesela. Lübnan savaşıyla ve Lübnan'ın güneyinde kadınlarla ilgili filmler yaptılar. Ramy Kodeh, Aljazeera için yaptığı *Ajalat Alharb* (Wheels of War)) adlı bir belgesel filmi var. O aslına Harley-Davidson motorları kullananları çekerken, motorcuların hepsi eskiden aynı cephede birbirleriyle savaştıklarını fark ediyor. Bazıları sağcı bazıları solcu ve herkes birbirleriyle savaşıyorlardı. Yani bu insanlar eskiden savaş yüzünden birbirlerine karşıydılar ancak şimdi Harley-Davidson onları bir araya getirdi. Filmin bir kısmı animasyon olduğu için, sinemasal açıdan gayet güzeldi. Khalil Joreige ve Joana Hadjithomas'ın *Alnadi Allebanani Lelsawarikh* (The Lebanese Rocket Society) belgesel bir filmi var. Alhamra'da bir üniversite var. Ellilerde bir hoca ve üniversite öğrencileriyle birlikte bir füzeyi icat ettiler. Lübnan'da icat edilen ilk füzeydi. Ancak bu icat başarısızlığa uğradı. Füze yanlışlıkla İsrail'e fırlatılacaktı. Ortalık karıştı ve proje tamamen durduruldu. Bu filmde de animasyon var ve çok çok önemli bir belgesel film. Eliane Raheb'in *Aanaf Hub* (Miguel's War) adlı bir filmi var. Filmin bir kısmı da animasyon. Yani bugünlerde filmlerde animasyonun yeri çok fazla. Yani geçmişle ilgili çekilen filmler farklı

yöntemlerle çekildi. Mesela *Memory Box* filminde, geçmişi anlamak isteyen bir kız, annesine sorular sorar. Ancak annesi cevap vermek ve konuşmak istemez. Film her yerde anne kız ilişkisini gösteriyor. Annesi yavaş yavaş anlatmaya başlıyor ve anlattıkça onun (annenin) aşk hikâyesini, babasının (annesinin babası) intiharını ve birçok anıyı hatırlıyor.

GE: Lübnanlı sinema seyircilerine dair ne düşünüyorsunuz?

NJ: Lübnan halkının çoğunda sinema kültürü yoktur. Belki yeni nesil daha fazla film izlemeye başlarlar ama emin değilim. Yani belki Netflix gibi platformları çoğaldığı için daha fazla seyirci olabilir. Lübnan'daki iç savaşla ilgili film çekenler gerek savaştan önce ve esnasında gerek sonrasında kimse Filistinlilerden bahsetmedi. Ziad Doueiri'nin *West Beirut* adlı ilk filminde, olaylardan bahsedip Filistinlilerin nasıl öldürüldüğünü otobüs sahnesinde basitçe gösterdi. Ama kimsenin filminde Filistinliler ana karakter olarak yer almamıştır. Ziad Doueiri'nin *Alqadia 23* (The Insult - 2017) filmindeki ana kahramanlardan biri Filistinliydi. Bunu ilk yapan oydu. Belgesel filmlerde vardı ama kurmaca filmlerde bunu ilk olarak o yaptı. Tıpkı Lübnanlıların Suriyelilerle ilişkisi gibi. Aslında olumlu veya olumsuz olabilir ama Suriyelilerle ilişkimiz var. Suriyelilerin Lübnan iç savaşında bir rolü vardı ama kimse, filminde buna yer vermedi. Sophie Boutros, ana kahramanlardan bir Suriyeli çıkaran ilk yönetmendir. Filmin adı *Mahbas* (The Solitaire). Bir Lübnanlı kadın bir Suriyeli erkekle tanışır birbirlerini sever ve evlenmek isterler. Kadın, iki aileyi tanıştırmak ister ve onları yemeğe davet eder. Ancak kadının annesi Suriyelileri sevmez. Çünkü erkek kardeşi vardır ve savaşta Suriyeliler onu öldürmüşlerdir. Filmde bu olayların endişesi anlatılıyor. Genel olarak, Lübnanlı seyircilerin çoğu sadece eğlenmek için film izliyor veya sinemaya gidiyorlar. Savaş ve kötü olayları hatırlamak istemiyorlar. Yeni nesil sinema ve tiyatro konusunda daha iyi olunabilmesi için, 10 veya 12 yıl önce devlet okullarında ve özel okullarda sinema ve tiyatro dersleri verilmeye başlandı. Ama çok iyi gitmediği için durduruldu. Lübnan'da sanat dersleri yok. Aile de çok önem vermiyor. Şimdi durum eskiye göre biraz farklı. Yani DVD'den Netflix gibi platformlara geldik. Lübnanlılar film seyrediyorlar evet. Ama çok önemli filmler değil. Bu yüzden Lübnan Sineması için seyirci yok diyorum. Lübnanlılar, sinemada Lübnanlı bir film bulurlarsa hemen iyi olmadığını iddia eder ve sinemaya gitmezler. Tabi ki istisnalar var ama bu benim fikrim. 1982 adlı bir film var. Film kendisi kötü ama konusu iyi. Aynı zaman başka salonda Ahmed Ghossein'in *Jidar Alsawt* (All This Victory - 2019) adlı bir film vardı. Kız arkadaşım o filme gidiyorduk. İki kişi gelip "Nadine Labaki'nin filmi (1982 filmi) hangi salonda?" diye bana sordular.

Yani sırf filmin oyuncusu Nadine Labaki olduğu için sinemaya gidiyorlar. Bu da seyircilerin sinemayla ilişkisini gösteriyor. Ben Nadine Labaki'ye karşı değilim, ama insanların nasıl düşündüğünü sen görüyorsun. Bana sinema seyirci istatistiklerini gönderiyorlardı. Bir hafta ya da 10 günde sadece 100 kişi filmi izlemiş oluyor. Bu bir felaket. Bence bu, sinema kültürünün olmadığı, insanların ülkeyle ilişkisinin sağlıklı olmadığı için öyle. Yani ülkeye çok önem vermiyorlar ve savaş hakkında hiçbir şey duymak istemiyorlar.

GE: Lübnan'ın geçmişine baktığımızda sadece 1960'larda nefes alındığını görebiliyoruz değil mi?

NJ: 1950'lerin sonundan iç savaşın başladığı 1975'lere kadar Lübnan'da hakikaten rahat bir dönem vardı. Ancak o güzel dönemi doğuran koşullara baktığımızda tüm Arap ülkelerinin baskıyla yönetildiğini, özgürlüklerin olmadığını görüyoruz. Bu baskıdan kaçanlar buraya geliyorlardı. Mısır'da Abdülnasır'ın yaptığı kamulaştırmadan sonra sinemayla ilgilenenler kaçıp Lübnan'a geldi ve o sıralarda ticari amaçla (çok kötü) filmler yapıldı. Yetmişlerin başında Maroun Bagdadi ve Jean Chamoun gibi yönetmenler, alternatif sinema diye film yapmaya başladılar. Bu filmler de ticari amaçla yapılan Mısır filmlerine karşıydı. Yaser Arafat 1960'larda burada Lübnan'da film çekilmesi için çok para döktü. Yani o dönemlerde Lübnan, özgürlükler yeri olduğu için ekonomide de belirgin bir değişim yaşandı. Lübnan bankaları o kadar güvenliydi ki insanların bankadaki tasarruflarını kimse öğrenemezdi. Ülkenin rahat dönemi o kadar sürdü sadece.

GE: Günümüze tekrar dönecek olursak sinema öğrencilerinin üretimlerini takip ediyor musunuz?

NJ: Şimdi daha fazla sinema akademisi/enstitüsü/okulu var. Doksanlarda sadece IESAV diye bir özel sinema okulu var. Elie Yazbek ve Hady Zaccak orada sinema öğretiyorlardı. Lübnan Üniversitesinde sinema fakültesi yoktu. Sadece tiyatroculuk vardı. Sinema bölümü sonradan açıldı. Alba Üniversitesi sinema dersi veren ikinci okul oldu. O dönemde sinemayı gerçekten seven öğrenciler ortaya çıktı. Okul da öğrencilere hep destek oldu. Sonraki dönemlerde çok sinema okulu açıldı. Çok olunca da kalite iyi olmuyor. Şimdi öğrencilerin çoğu prestijim olsun diye sinema okuyorlar. Savaşla ilgili bir film çekmek istemezler. Şu an fikirler değişti. Son on yılda okullarda ne olduğunu artık nadiren takip ediyorum. Yine de bir öğrencinin filmini izlediğimde, yetenekli olduklarını buluyorum. Yani fırsat bulurlarsa çok iyi bir film çıkarabilirler. Dört ya da beş sene önce yüksek lisans öğrencilerinin filmlerini izlemek için beni Alba

Üniversitesine davet ettiler. Sinema okuyanlar, savaştan değil ama duygusal açıdan insanların birbirleriyle ilişkisinden, toplumsal cinsiyet kimliğinden ve eşcinsellikten bahsediyorlar. Okul tabi açık görüşlü olmadığı için böyle konuları reddediyor. Şimdi öğrencilerin hayalinin ne olduğunu bilmiyorum. Şimdi öğrenci filmlerini çok takip edemesem de eminim ki her on öğrenci arasında üç ya da dört öğrencinin sinema tutkusu oluyor ve gerçekten içten çalışıp iyi bir film çıkarabiliyorlar. Alba Üniversitesi sinema bölümünün mezuniyet projesi üç filmden oluşuyor. 1 kısa film, 1 reklam filmi ve 1 konusu serbest film çekiyorlar. Üniversite, okulunun dışından bir jüri geliyor ve öğrencilere film hakkında soru soruyor. Jüri, öğrencilerle filmler hakkında çok güzel konuşmalar yapıyor. Bu çok güzel bir şeydi. Ben yaklaşık 6 veya 7 kere jüri üyesi olarak gittim. Her 20 öğrenci arasında en az 4 veya 5 öğrenci gerçekten sinemadan çok iyi anlıyordu. Çok film izlediler. Sinema kültürüne sahipler. Sinemayı çok sevdikleri için sinema okuluna giden öğrencilerdi. Zaman geçtikçe sinemacılığı gerçekten seven öğrenciler azalmaya başladı ve ben jüri üyesi olarak gitmemeye de başladım. Ama az olsa da iyi filmler çeken öğrenciler vardır elbette. Sinema doğal olarak yapım ve bütçeyle yakından ilişkili olduğu için Lübnan'ın bugünkü durumu sektörü de etkiliyor. Şu an ilginç olan şey ne biliyor musun? Devlet yıkılıyor, krizler devam ediyor, herkes iflas ediyor. Ama buna rağmen çok çok iyi ve önemli filmler yapılıyor. Beyrut liman patlaması ve korona hakkında çok iyi kısa filmler yapıldı. Bu da Lübnan'da sinemayı gerçekten seven bir kitle olduğunun bir delilidir. Kısa film de olsa veya fonlu film de olsa, çok iyi filmler yapılıyor. Çünkü bu, öğrencilerin hayalidir. Projede yabancı bir yapımcı varsa ona göre değil, filmin fikir sahibi olan Lübnanlı öğrenciye göre yapılıyor.

GE: Lübnan sinemasının geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz?

NJ: Yapılan iyi filmlerin sayısı çok önemli. Lübnan'da çok önemli filmler yapılıyor. Evet, onların çoğunun birçok sebepten dolayı Lübnan'da yayınlanması zor. O sebeplerden bazıları, dağıtımcılar ve sinema salonların sahipleri. Onlar, Lübnan sinemasına çok düşkün değiller. Davetli olarak gittiğim film festivallerinde gerek yabancılardan gerek Araplardan, Lübnan'da son on – on beş yıldaki belgesel film sektörünün çok önemli olduğunu birden daha fazla kez duydum. Bunun denmesi kolay değil. Bu nedenle Lübnan sinemasının geleceğinin çok iyi olacağını düşünüyorum.

GE: Çok teşekkür ederim.

Ek 11: Philippe Aractingi (Yönetmen, Senarist, Yapımcı, Belgeselci)

GE: Kişisel belleğinizin sinemanıza etkisini değerlendirir misiniz?

PA: Toplumsal bellekle ilgili çalışmalar yapan yönetmenlerden biriyim. Çünkü yaşadığımız coğrafya yok olabilen, sürekli değişebilen bir coğrafya. Sürekli değiştiği için de hatırlama imkânın kalmıyor. Çocukluğundaki kent değişip yok oldu, iç savaş sonrasındaki şehir yok oldu, 4 Ağustos'tan sonra, şimdiki yüksek binaların olduğu garip şehir de yok oldu. Ben kendi hayatımda iç savaş öncesi Beyrut, savaş sırasındaki Beyrut, savaştan hemen sonraki Beyrut, savaş sonrasında inşaatlarla yeniden yapılanan Beyrut ve 4 Ağustos sonrası Beyrut olmak üzere 5 farklı Beyrut'a tanıklık ettim. Beyrut'un sürekli olan bu değişkenliği seni kaydetmeye sevk ediyor. O yüzden de Beyrut, sürekli olarak görüntüyle kaydedilir. Keza Ermeniler için de aynı şeyi söylemek mümkün. Onlarda da geçmişteki travmalarından dolayı anı kaybetme kaygılarından dolayı sürekli olarak kaydetme pratiği görülmekte. Ana, yüze tanıklık etmenin kaynağı bu sanırım. Sinemamda toplumsal bellek var ama sadece o yok.

GE: Kendinizi veya sinemanızı tanımlayabilir misiniz?

PA: Ben, yolcuyum. Yolculuk yaparken bilmediğim bir şeyi arıyorum. Belki de kendimi arıyorum ya da bir kimliği arıyorum. Bizde Lübnan Sineması yok, biz de bireysel girişimler var. Biz, bizim kim olduğumuzu bulmaya çalışıyoruz. Hem dabkeyi (Lübnan halayı) hem de Bosta. Bosta, iç savaş hafızasıdır, dabke ise bizde Müslüman ve Hristiyan ayrımı olmadan ortak yapılan şeydir. Ve şunu ekliyorum ki bizde ayrımcılık yok. Bosta, Lübnan'ın içinde olan bir gezidir ve ben bu Bosta'nın sayesinde Lübnan kimliğini arıyorum. Bir yarası olan, diğeri savaşın yarası olan bu Lübnanlıların sayesinde. *Under The Bombs*, altında kalan savaşın içinde olan Hristiyan şoför bir Şii kadına çocuğunu bulmasına yardım eder. Bu durum şunu anlatıyor: aramızda bir fark olsa da bu acı bizi birleştiriyor. Üzerinde durabileceğimiz bir kimlik olduğunu hatırlatıyorum. *Heritage*'de ise yabancılaşmanın acısını anlatıyorum. Lübnan'da Lübnanlı yok. Film, Hristiyan çevresinde yaşayan Hristiyan bir genci anlatıyor, yani beni anlatıyor. Farklı mezheplerden kaç kişinin bana bu filmin kendilerini temsil ettiğine dair bir e-posta gönderdiğine inanamazsınız. Çünkü biz bu filmde aynı acıyı anlatıyoruz ki bu acı yabancılaşma acısıdır. Yani kalmasam mutlu mu olurum yoksa dönmeyi mi isterim ya da kalsam mutlu mu olurum yoksa bırakmak mı isterim? Bu acı hepimizde var. Lübnan'ın içinde bu acıyı

hissetmeyen yok. Değer vermek için ben ömrüm boyunca Lübnanlıların arasındaki ortak noktayı bulmaya çalışırım. Lübnanlılara bizim ayrı olmadığımızı bir toplum olduğumuzu hatırlatmak istiyorum. Bu da vatan sevgisinden ve kavgalı olmamaktan kaynaklanan bir şeydir. Sinemada iki yönüm var; yaşanan olayları hatırlamak ve hatırlatmak istiyorum. İsyan sırasında olanları hatırlatmak için *Thawra Soul*'ü adlı bir film çektim. 2006'da olanları hatırlamak için *Under The Bombs* adlı film çektim. Ben de unutulmaması için, hatırlama ve hatırlatmak ayrıca olanların izini bırakmak gibi bir hevesim var. Bende bir toplum olduğumuzu yani Lübnan toplumu olduğumuzu hatırlatan bir hevesim daha var. Lübnan kimliği güçlü değil ama sinema bunu güçlendiren bir faktördür. Nasıl ki Rahbani kardeşler, Feyruz'un şarkılarını Lübnan şarkıları olmasını sağlamışsa sinema da bizim kimliğimizin bir olduğunu sağlayabilir. Bence *Bosta* bunu ispatlamayı başardı.

GE: Filmlerinizde mekânı tasarlarken neleri düşünüyorsunuz?

PA: Mekân benim için çok önemli. Geçmiş ve bugünü birleştiren birçok yer var ve onları *Bosta*'da görüyorum. Ömer'in arkadaşıyla konuştuğu yer gibi. Örneğin *Listen* filmimde Beyrut içinde eski bir evin arkasında bugünü ve geçmişi anlatan resimlerin yer aldığı yeni bir ev var. Filmlerimin çoğunda eski ve yeninin zıtlığını anlatan içerikler var. Arada da dekorasyon için yeni içerikler yaratıyorum. *Listen* filminde terkedilmiş bir evde birbirini seven iki kişi vardı. O evin simgesel bir atmosferi olduğu için çok beğenmiştim. Yani Dürzi ve Hristiyan olan iki kişinin ilişkisinin terkedilmiş bir evde olması. Ben mekânı belli olmayan yerde çekim yapamıyorum. Yakın zamanda hatta bu sahne şurada olacak, şu sahne şurada olacak dediğim iki tane senaryo yazdım. O yüzden buradan şunu anlarsın ki benim için mekân çok önemli.

GE: Kurmaca senaryo mu yazıyorsunuz ve ne zaman çekmeyi planlıyorsunuz?

PA: Kurmaca evet. Ne zaman para bulabilirsem.

GE: Eminim ki şu sıralar çekmeyi düşünüyorsunuz değil mi?

PA: Hayır, kesinlikle.

GE: Lübnan sinemasına baktığımda Hamid Naficy'nin sürgün, aksanlı sinemasının izlerini görüyorum. Bu düşünceme katılır mısınız? Sizin için ev, yuva, vatan ne anlam ifade etmektedir?

PA: Fransa'da yaşadım ama şu an Lübnan'da yaşıyorum ve Lübnan'a geri dönme sebebim şu ki yurt dışında yaşayan ve Lübnan'ı düşünen bir sinemacı olmak istemedim.

Aynı zamanda gidip gelmişliğim çok var çünkü ailem burada yaşıyor. Ben Lübnan'dayken yabancılık çekiyorum çünkü buraya yüzde yüz ait olmadığımı hissediyorum. Aynı zamanda Fransa'dayken kendimi oraya ait hissetmiyorum. İki tane kimliğim var ama bir yerde duramıyorum. Bana Fransız mı Lübnanlı mı olup olmadığım, benim için önemli olduğunu mu sorarsan bu mühim değil çünkü ben seyreden, gözlemleyen ve anlatan bir insanım. Benim Lübnan'a ait olduğumu hissettiğim tek an 17 Ekim 2019 yılındaki devrimde oturup izlemek yerine kendi kameramı alıp fotoğraf çekmemdi. Ben orada hem gözlemci hem de oyuncuydum. Sokakta duyduklarım *Bosta* filmindeki yazdıklarımıydı. Bizim bir toplum olduğumuzu filmlerimde anlattığım ve yazdığım her şeyi sokakta duydum ve gördüm. Bu yüzden Lübnan filmlerini yaptığım sürece Lübnan'da olmam şarttır.

GE: Lübnan sinemasında geçmiş nasıl ele alınıyor sizce?

PA: Herkes düşüncesini kendi kendine yaratır ve o düşüncenin üzerinde 2-3-4-5 yıl deneme yapar. Bu yüzden film kategorisi bizdeki problemleri yansıtıyor. Bizde çok problem ve sıkıntı olduğu için filmlerimizi problem ve sıkıntılarımız üzerinde yapıyoruz. Benim düşüncem neden Lübnanlı bir sinemacı sadece savaşırsız bir aşk hikâyesi yapamaz. Neden değişiklik yapma hakkım yok. Neden sadece savaş üzerinden gitmek zorundayım. Bu da şundan kaynaklı. Batı'nın Üçüncü Dünyayı (yani bizi) görmek istediği için hep problemleri filmler istiyorlar çünkü bizim problemlerimiz olduğunda kendilerini iyi hissediyorlar. Çünkü batı toplumu kendini demokrasi açısından zirvede görüyor. O yüzden Üçüncü Dünyaya (yani bize) yardım ettiğinde kendini iyi hissediyor. Biz de bunun içine giriyoruz çünkü bizde problem var. Ben *Listen*'in senaryosunu yazdığım da, ki o aşkı ve sevgiyi yansıtan bir film idi. 23 ödül alan ve içerisinde Venedik'ten 3 ödüle sahip olan *Under The Bombs* filmi kadar başarılı olamamıştı. Ama *Heritage* filmi de çok ödüle layık görüldü. Benim demeye çalıştığım şu, yaptığımız filmler şunlardan kaynaklı; 1-Bizde çok sıkıntı olması, 2-Herkesin ayrı bir şeyi yaşaması, 3-Batı toplumu bizden savaş filmi yapmamızı istemesi. Biz de bunun içine farkında olmadan giriyoruz.

Bu sektörde büyük bir festivale girmek istiyorsan bir savaş anlatan filmi yapman gerekiyor. Ben *Under The Bombs* filmimi bir festivale girmek için değil gerçekten bir savaş olduğu için yaptım. Bazı insanlar şunu düşünüyor, sadece bir festivale girmek için bu filmi yaparım diyorlar. Bence Lübnan'da yeterli miktarda Lübnan sinemasını temsil eden çok fazla film yok. Film dediğin hem Lübnan dışında hem de Lübnan'da başarılı

olmalıdır. Örneğin televizyon filmleri şu anda sinema salonlarında gösteriliyor. Benim için bu, sinema filmi değildir.

GE: Lübnan sinemasının son dönemini nereden başlatmamız doğru olabilir sizce?

PA: Ben *Bosta* filminin bir değişim noktası olduğuna inanıyorum, *Bosta*'dan önce 2000, 3000 en fazla 4000 seyredilen filmler vardı. Bu filmlerin çoğu savaşı anlatıyordu. 140.000 izleyici sayısına sahip olan ve savaşın çerçevesinden çıkan ilk film *Bosta* filmidir. *Bosta* filmi dünya sinema filmlerinde yüzde 7 arasında yer almıştır. O aralarda *King Kong* filmi 50.00, *Harry Potter* 60.000 izlenme sayısına sahip olmuştur. Bu filmden sonra Lübnan halkı artık Lübnan sinemasına yardımcı olmaya başlamıştır. Filmin altında finansmanının “Yüzde Yüz Lübnan Film” olduğu yazıldı. Böylece Lübnan sineması hoş görülmeye başlanmıştı. 3000, 4000'den 140.000'e izlenme sayısı arttı. Sonradan *Felafel* filmi gelmişti, o da 20.000 izlenmeye sahip olmuştur. Bundan şunu anlıyoruz ki *Bosta* filmi çok kapı açtı. *Bosta*'dan sonra *Caramel* filmi çıktı. *Bosta*'dan önceki filmler 7 senede bir 1000 veya 2000 izlenmeye sahip oluyordu. 1997'de *West Beirut* filmi 70.000, 75.000 izlenmeye sahipti, geldi ve kapı kapandı. *Bosta* filminden önce en çok izlenmeye sahip olan tek film idi. Sonra *Bosta* filmi geldi ve ardından çokça film gelmeye başladı. Bu da Lübnan sineması tarihinde çok büyük katkı sağlamıştır. Bunu tabi ki Lübnan sineması tarihçilerine de sorabilirsin.

GE: Filmlerinizi Lübnanlılar nasıl buluyor? Travmatik geçmiş bağlamında Lübnanlı sinemacılar ile Lübnanlı seyirciler arasındaki ilişkiyi nasıl değerlendirirsiniz?

P.A: Ben bir röportajda Lübnan halkının, yaptığım filmlerinin sorumluluğunu bana yüklediğini bahsetmiştim. Çünkü sen bir sinemacı olarak Lübnan'ı bütün dünyada temsil ediyorsun. Bizim İçişleri Bakanlığından, Turizm Bakanlığından maaş almamız gerekiyor çünkü her zaman dünyada Lübnan'dan bahsettiğimizi söylemiştim o röportajda. Lübnanlılar çok karışıyor, mesela şunu yap veya şunu yapma gibi emirler veriyor. Ne kadar kimlik varsa o kadar film isteyen kişi var, bu yüzden herkes kendi düşüncesini söyleyip sana yapmanı ister ve senin sinema sorumlusu olduğunu hissettirir. Ayrıca baskı çok fazla aynı zamanda da. Lübnan filmi yapmak istiyorsak ve başarılı olmasını istiyorsak maliyeti minimum 800.000 ya da 1.000.000 dolar olması gerekiyor. Film Lübnan'da başarılı olduysa, sana kazancının sadece yüzde 20'sini verirler. Bu da sinemanın çok yaygın olduğu zamanlarda ve bir film yapacaksan hem Lübnan'da hem de Lübnan dışında

başarılı olması gerekiyor. Çünkü Lübnan dışında başarılı olmamışsa bir kazancın olmayacak. Lübnan halkı savaş filmleri yapmamamızı isterler hep, derler ki bana savaşı hatırlatma! Çünkü onlar film izlerken neler yaşadıklarını hatırlamak istemiyorlar. Biz ne kadar bu hafıza üzerinde çalışmışsak Lübnan halkı da o kadar istemiyor. Her savaştan bahseden film başarılı olamıyor, her çaresizlikten ve acıdan bahseden film başarılı olamıyor. O yüzden sen bir filmi yapıyorsan kendin için yapmıyorsun, halk için yapıyorsun demektir. Sinema çok pahalı, halkın filmini beğenmesini istiyorsan savaştan bahsetmeyeceksin ama festivallere girmek istiyorsan çaresizlikten, savaştan, acıdan ve problemlerden bahseden filmler yapacaksın. Ben bunları çok düşündüm ve yazmak istediğim zaman her şeyi unutmaya çalışıyorum, sadece istediğim şeyleri yazıyorum. Bu da olsun olmasın umurumda değil. Bazı filmlerim başarılı oldu bazıları da olmadı. Genelde bir film başarılı olmamışsa doğrudan başkasını yaparsın ve devam edersin. Ama burada Lübnan’da bir film için 4 ya da 5 yıl uğraşman gerekiyor. O yüzden başarılı olmayacak bir film yapmaya kalkışmayacaksın yoksa filminden sonra 20 yıl uğraşman gerekecek. Çünkü sinema donanımın yok, bütçen yok vs. Belki de Türkiye ile ortak filmler yapmak lazım.

GE: 1960’lardan sonra Lübnan’da Türkiye ile ortak yapım filmler üretilmedi sanırım.

PA: Bilmiyorum, sanırım yapılmadı. Türkiye’den ortak yapıma yönelmek isteyen yapımcılar olursa neden olmasın.

GE: Travmadan iyileşme anlamında sinema nasıl bir rol oynar sizce?

PA: *Heritage* filminin halka çok yardımcı olduğunu düşünüyorum, bana gelen çoğu elektronik postanın arasında şunu gördüm: “Bu film beni ayna gibi yansıttığını” söylüyor. Bu durum, ilaç alıp iyileşmek gibi değil. Örnek veriyorum, *Under The Bombs* çok asi bir film. Ben Dubai’deydim, sinemadan çıkan bir kız vardı. Gözleri kıpkırmızı olmuş, ağlıyordu, bana dedi ki “film boyunca ağladım ve sana sövdüm” ben de dedim ki “özür dilerim seni ağlattığım için”. O da dedi ki “teşekkür ederim” dedi sonra. Nedenini sorduğumda şunu söyledi: “Ben savaştan sonra hiç Lübnan’a gitmek istemedim, çünkü babaannem Lübnan’da vefat etti. Ben cenazesine gidemediğim için Lübnan’a tekrar geri dönmek istemedim. Ben bu filme girdiğim için çok ağladım, içimden her şey çıktı. O yüzden ben Lübnan’a geri dönmeyi düşünüyorum”. Bazı insanlar kendi problemlerinin benim de kendi problemim olduğunu söylediler. Bu probleme isim veremiyorlardı, ben de bu *Heritage* filminde problemlerine isim verebilmelerini sağladım. *Bosta* filminde de

onların mutlu olmalarını ve onların dabkesi olduğunu hatırlamalarını sağladım. Bu filminden sonra insanlar çok gurur duydu. Her filmin bir tadı var ve bu filmin tadı ayrıydı. Ben politik filmler yapmadım, insani ve psikolojik filmler yaptım. Her zaman kaygılarımdan, üzüntülerimden çıkabileceğim bir çıkış yolu buluyorum.

GE: İç savaş sonrası Lübnan sinemasında geçmişi ele alan filmlerde bir kuşak kültüründen, ayırımından bahsedebilir miyiz?

PA: Lübnan sinemasında dört tür sinema var. Festivallere girmeyen halk sineması, sinema salonuna giren TV filmleri, festivallere giren sanat filmleri ve ara-orta sınıf filmler. Bu ara filmler hem festivallerde gösterilen hem de sinemalarda izlenen filmlerdir. *Under The Bombs* filmi 60.000, *Bosta* filmi 140.000 izleyici sayısına sahip. İşte böyle filmler hem başarılı olur hem de festivallere girer. Bu film kategorisine ben, Ziad ve Nadine giriyoruz. Bazen bu filmlerden bir tanesi bu kategoriye girebilir.

GE: Lübnan sinemasının geleceğini nasıl görüyorsunuz?

PA: Devletimiz olmadığı sürece sinema da yok. Yani yardım olmadığı müddetçe sinema da yok. Hala aynı şeyleri yapmaya devam ediyoruz, denemeye çalışıyoruz. Ama işin güzel kısmı, Lübnan'da sinema heyecanı olan çok kişi var. Lübnan halkı olarak çok şey yaşadık. Yaşayan insanın söyleyeceği çok şey vardır, yaşamayanın ise söyleyeceği bir şeyi yoktur. Batı halkının anlatacağı, söyleyeceği hiçbir şeyi yoktur. Çünkü hiçbir şey yaşamamışlar. Biz ise her dakika başı ölümü yaşıyoruz, o yüzden insanın anlatması için merakı olur. Ama finanse edecek kadar paran yok. İsrail'de sinemaya yılda 10.000.000 dolar yardım veriliyor, Romanya'da öyle. Tunus'un bizden az sinema salonuna sahip olmasına rağmen 5 veya 6 film için yıllık 1 milyon dolar yardımı söz konusu ki bizde 2009'da 119 sinema salonu vardı, Covid yüzünden sinema salonu sayımız azalmıştı. Filistin'de keza sinemaya yardım söz konusu ama Lübnan'da maalesef yok.

GE: O yüzden Lübnan sinemasının geleceği konusunda soru işaretleri var.

PA: Evet, maalesef.

GE: Yeni kuşak Lübnanlı sinemacıları takip ediyor musunuz?

PA: Aralarında hakikaten çok iyileri var, çok başarılı projeler var. Ancak tabi ki yapımcıya, finansmana ihtiyacın var. Seyircilere ulaşabilmen için yapımcı şart. Başka yolları yok.

GE: Çok teşekkür ederim.

Ek 12: Vatche Boulghourjian (Yönetmen, Senarist)

GE: “Tüm içtenlikle sahte hatıralarına inananları hatıralarının sahte olduğuna ikna etmek oldukça zor” diye bir cümlesi var Münir Göle’nin. Dün akşam bunu görünce sizin *Tramontane* filmi geldi aklıma...

VB: İlginçmiş, bu çok iyi, filmde bahsettiğimiz şey, tam olarak bu.

GE: Son dönem Lübnan sinemasını nasıl değerlendirirsiniz?

VB: Başka Lübnanlı film yapımcıları için konuşamam sadece kendi adıma ve sinemada ne gördüğümle ilgili konuşabilirim. Gördüğüm kadarıyla her birimizin bunların nereden geldiği ve Lübnan’daki durumla nasıl başa çıkacağımız ile ilgili spesifik bir perspektifi, ideası var. En önemlisi hepimizin fikirleri bir aciliyetten geliyor. Şu anda içinde bulunduğumuz toplumun durumuyla ilgili bir şeyler söylememiz gerekiyor. Yani filmlerimizi yaparken bir aciliyet hissi de var. Burada film yapmak kolay değil, çabalarımız bir gereklilikten geliyor. Ülkenin gidişatıyla ilgili konuşabilmek için sadece bu son yıllarda özellikle de şu son 15 yılda daha çok efor sarf ettiğimizi görüyorsunuz. Bunların hepsi oldukça acil bir yerden geliyor. Şu an durum bu, yeni bir Lübnan sineması var mı bilmiyorum ama her zaman yeni sesler ve film yapımcıları var ve hepsi aynı şeyden endişeliler. Ülkenin gidişatını nasıl değiştirebiliriz? Bu bizim hakkımızda çünkü sinema bizim kim olduğumuzun bir aynası yani tam olarak ülkenin gidişatını yansıtıyoruz. Tüm bunlar yeniler ve diğerleri için de geçerli, bence burada Lübnan sinemasında da en önemli konu bu. Geçmiş bence her sinemada egemenlik altına alınmıştır. Görselliğe çalışırken her zaman geçmiş olayları ve deneyimleri de sinema yoluyla analiz edip anlamaya çalışıyoruz. Lübnan’da tabi özellikle bu konuda endişeliyiz pek çok sebepten dolayı çünkü şu an ülkede gördüğümüz şey tam olarak iç savaşın bir sonucu. O zamanki ve şimdiki yöneticiler hala var. Savaş bittiğinde aslında hiçbir şey değişmedi bazı şeyler tabii ki değişti, silahlı çatışmalar durdu ama düşmanlık kaldı. Şimdi artık sokaklarda değil de düşmanlık hala var yani savaş aslında bitmedi sadece form değiştirdi hala burada bile 2019’dan beri bunu görüyoruz. Bu sonuçları başka bir şekilde silahlı çatışma değil ama bir sistemin çöküşü, bir ülkenin bir iç savaşı yönetenler tarafından hala yönetiliyor anlıyor musun? Tabi ki egemen tema bu ve çok doğal bence her ülkede de bu böyle. Baksana insanlar hala dünya savaşı ya da zamanında yapılmış suçlarla ilgili ve bunların nasıl, neden yapıldığını, ülkeyi toplumu aileyi nasıl etkilediğini araştırıyorlar. Aynı şey burada

da oluyor geçirdiğimiz bu tramvayı anlamaya çalışıyoruz, geçirdiğimiz bu iç savaş, travmaydı. Ülke boyutunda bir travmaydı ve bunun bizi nasıl etkilediğini anlamaya çalışıyoruz.

GE: Son dönem Lübnan sinemasında geçmiş nasıl ele alınıyor sizce?

VB: Son zamanlarda pek dönem filmi, geçmişle ilgili filmler görmedim. Bu tarz yapımlar, en azından benim bildiğim kadarıyla Lübnan sinemasında pek yok. Daha çok geçmiş olaylar, şu anı, toplumu nasıl etkiliyor şeklinde işleniyor. Şu andaki durumları ve bizi buraya neyin getirdiğini görmekle alakalı, geçmiş hikâyesiyle ilgili yani. Eskiyle alakalı bir film yapmıyoruz, şu anda yaşadığımızın nedenini kökünü aramıyoruz. Şu anla nasıl baş ediyoruz buna bakıyoruz ve aslında geçmişin nasıl anlaşıldığına da. Aslında son zamanlardaki bazı filmlere bakarsan insanların geçmişe bakıp da bununla ilgili bambaşka bir algıları oluşmaya başlıyor ve bu, sinemanın ortasında bir tartışmaya sebep oluyor. Yani bizi buraya getirenlerden ziyade biz buraya içinde yaşadığımız gerçekliğe nasıl geldik, şu anda Lübnan sinemasında geçmişle ilgili genellikle buna bakılıyor.

GE: Geçmiş ele alan Lübnan filmlerini Lübnanlılar nasıl karşılıyor sizce?

VB: Bu benim yaklaşımım ve diğer filmlerde ne gördüğüm; belirli hikâyelerin vardır değil mi, insanların geçmişi anladığına inandığı, neler yaşadığına deneyimlediklerine inandıkları. Bu hikâyeyi karakterleri haline getirirler ve bu da hareketlerinin temeli haline gelir. İçinde yaşadığımız gerçeklik böyle. Bizim bu gerçekliğe nasıl geldiğimizle ilgili birbiriyle rekabet halinde olan iki geçmiş var. Bir bakıma ben de filmimde bunu yaptım kendi geçmişlerini farklı anlayan insanlar, ne yaşadıklarına dair kendi anlatımları var. Aynı şeyleri yaşamış olabilirler, aynı olaylarla ilgili senin görüşün ve bir başkasının görüşü tamamen başkadır ve bu günümüzde bir çeşit ilişki yaratır. Oldukça ilgi çekici. Benim filmimin de ana fikirlerinden biriydi. Yurt dışında yıllarca yaşayıp geri geldiğimde burada bir çeşit aciliyet olduğunu hissettim. Çünkü ülke, teoride savaştan çıkmıştı ve neredeyse 25 yıldır teoride barış vardı. Ama ülkenin yönetimiyle ilgili hala problemler mevcuttu. İnsanlar hala acı çekiyor ve hak ettikleri hayatı yaşayamıyorlardı, gittikçe daha da kötüye gidiyordu. İnsanlar bundan şikayetçiydi ve hepsinin üzerine insanlar politika konuşmak üzere bir araya getirildiğinde nasıl bir geçmişten geldiklerine göre her birinin aynı olayla ilgili farklı anlatacakları vardı. Bu benim için oldukça ilgi çekici bir problem oldu çünkü sadece ilgi çekici değil aynı zamanda da trajikti. Hangi durumda olunursa olunsun aynı olaylar için farklı hikâyeler var. Demek ki bir ülke için sadece bir hikâye yoktur. Her ne kadar aynı iç savaşı

yaşamış olsak da her insanın farklı bir deneyimi ve bu deneyimden farklı farklı tanımlaması var. Toplu bir hafıza yok, her birinin kendi hafızası var ve bu oldukça büyük bir uyumsuzluk getiriyor. Dolayısıyla başlıca problemler herkese göre farklı. Tabi ki burada tarih öğretilmiyor biliyorsun, 1975'ten sonra -hatta bazılarına göre 1943'ten sonra- ama kesinlikle 1975'ten sonrasında yok. Yani her topluluk kendine göre savaşı anlatmakta özgür. Eski çatışmaları daha da uzaklaştırıyorlar, ülkeyi de insanları da problemlerin kökenini de oldukça farklı görüyorlar. Bu savaşı devam ettirirken aynı zamanda ülkenin ihtiyaçları ile ilgili birlik oluşturmayı da engelliyor. Neyse politikaya oldukça girdim. Lübnan sineması da bence bu konuları işliyor. Buraya nasıl geldik, bizi ne getirdi ya da basitçe şu an ne yapıyoruz ne şartlarda yaşıyoruz. Harika bir çeşitlilik ülkesi bir tarafta inanılmaz refah varken bir taraftaki çoğunluk oldukça büyük bir fakirlik çekiyor. Bunun nasıl ifade edebiliriz ya da buna nasıl yüzümüzü çevirebiliriz ki. Eğer bu ülkede yaşıyorsan ve film yapıyorsan şu anda olan gerçekliği yansıtmalısın, en azından bizi şu ana getiren problemleri. En azından böyle olmalı. Bence başkaları da kendi yorumlarıyla böyle görüyor. Tüm bunların toplum tarafından nasıl karşılandığına gelecek olursak, bu değişir. Toplumdan kimin gördüğüne ve film yapanların ne kadar dürüst, konu ile ne kadar alakalı oldukların göre değişir. Fikirleriyle ne kadar dürüst, "saf" olmaya çalıştıklarıyla, ülkenin gerçekleriyle ve bundan ne gördükleriyle, toplumdan kimin ve nasıl gördüğüne, tartışmaya hazır olmadığına... Toplumdan bir bütün olarak bahsetmem çünkü toplumda pek çok parça var, bugünü unutmak konuşmak istemeyenler de var ya da sadece bunları konuşmak isteyenler de. Bence film yapımcısı olarak ne yapmak neyin söylenmesinin gerekli olduğunu gördüğünle alakalı. Toplumda ise o an söylediklerinin ona hitap edip etmediğiyle. Lübnan sinemasının geleceğini nasıl görüyorum, ülkenin geleceğine göre değişir. Yani hiçbir şey söyleyemem, umarım Lübnan bu durumdan çıkacak ve daha huzurlu zamanlar görecek. Lübnan sineması onu da yansıtacak. Lübnan sinemasında son 15 yılda yaşadıklarımızdan dolayı bir eleştirel tohum var ve her zaman eleştirel film yapıyoruz önemli olan da bu. Bir diğer deyişle kayda değer bir film yapmak için, bunu negatif bir şekilde söylemiyorum ama eleştirel etken gerekli. Herhangi bir zamanda yaşadığımız olaylarla alakalı sinema yapmak. Bu eleştirelilik geleneğini iyi ya da kötü zamanlarda fark etmeksizin devam ettirmek, bu tür bir eleştiriye sahip olmak önemli.

GE: Filmine gelecek olursam bu konuyu klasik anlatıyla da işleyebilirdin ama sen daha minimal bir anlatı tercih etmişsin gibi. İsteseydin o şekilde de anlatabilirdin değil mi?

VB: Evet ve hayır, yani bu filmi aslında olabildiğince klasik bir şekilde işlemek istedim ama düşündüğünde klasik sinema ya da sanat filmleri nedir ki? Yani en azından benim nasıl film izlediğimin bir göstergesi, nasıl filmler izlediğimin ve onları nasıl yorumladığımın, nasıl analiz ettiğimin, onlarda ne gördüğüm ve klasik sinema veya klasik denilenin benim nasıl yeniden yaratmak istediğimle alakalı. Bu yüzden film yapmayı sadece bir eğlence aracı olarak değil de aynı zamanda bir sanat dalı olarak da görüyorum. Peki bu ne demek, yani eğlenirken aynı zamanda izleyiciyi bir diyaloga davet eden bir platformu paylaşıyorsun benim için filmi sanat dolu olduğu kadar eğlenceli yapan şey de bu. Seyirci ile bir ilişki içerisinde bulunmak hatta neredeyse konuşmak. Bence film yapmak böyle bir şey ve tam olarak kaçınma sebebim de bu. Amacım yargılamak da değil. Bu platforma pek çok başka perspektif de vermek, izleyicilere her birini sorgulamaya izin vermek demek ve sonra kendi içlerinde bir tartışmaya sebep olmalarına yol açmak, ben böyle görüyorum. Ben filmdeki geçmişle neden ve nasıl başa çıkardım? Geçmişle başa çıkardım çünkü şu anki duruma bakıyor ve buraya neden ve nasıl geldiğimizi anlamak istiyoruz. Büyük ya da küçük en ufak günlük işler bile bir anda kocaman olabiliyor. Bir anda şekil değiştirebiliyor ve o anki işinle alakalı olsun olmasın, bir şey almak, bir işi halletmek ya da pasaport ya da kimlik çıkartmak gibi... Yani bir anda sadece senin değil devletin de geçmişi ile ilgili tartışma konusunu açıyor. Geçmişin şu anın üzerinde nasıl bir gölge yarattığını gördüğümünden beri bir yol bulmam ve içinde yaşadığımızı şu andaki gerçeklikten ayrılmam gerekiyordu. Çok basit bir fikir ve basit bir insanı konu aldım, sadece seyahat etmesi gereken ve pasaport çıkarmaya çalışan birinin hikâyesi. Bu basit hikâye kompleks bir hale geliyor çünkü kimliğinde çıkan bir problem yüzünden alamıyor. Neden, neden diye sorup duruyorsunuz, hikâye gittikçe içinde büyüyor ve bir kişiden çıkıp bir ülkenin sorunu haline dönüşüyor. Çünkü bu çocuk suçlu falan değil sadece hakkı olanı almaya çalışıyor. Gayet normal davranarak pasaporta sahip olmak istiyor, gayet masumca ama sistemde bir problem var, ne demek istediğimi anladın mı....

GE: Bu noktada bir şey soracağım. Rabih pasaportu konser vermek üzere kısa süreliğine çıkartmak istiyor. Siz filmi 2015'te çektiniz. Ely Dagher'in filmini izlediyseniz oradaki Jana karakteri üzerinden benzer yönler gördüm. 2015'te

çekilen *Tramontane*'de geçmişini öğrenmek isteyen Rabih varken, 2019'da çekilen *The Sea Ahead* filminde Jana'nın hiç öyle bir telaşı yok, umutsuz, bıkkın. Rabih, ülkeden sadece konser vermek üzere kısa süreliğine gitmek isterken şimdiki gençler şimdi ülkeden kaçmak istiyor. Karakterler ve dönemler üzerinden göç meselesine yaklaşmak istedim.

VB: Jana Fransa'daydı ve geri geldi. Yani anlaşılacağı üzere Jana için durum biraz daha farklı çünkü oradaydı ve geri gelmeyi tercih etti. Ama burada tam tersi oluyor. Bir de tabi 2015 ve 2022 arasında pek çok durum da değişti. 2015'te hala geçmişi yok saymak gibi bir seçenek vardı tamamen bambaşka bir durum vardı. Tepemizde asılı kalan bu gölgenin, bu bulutun, bu savaşın bir şekilde bitmediğine ve savaştan arta kalan bu uluslar tarafından yönlendirildiğine inanıyorduk. Gerçeklik savaştan çıktı, bununla yönetilmeye başlandı. Şimdi, 2019 sonrası durumlar bir hayli değişti çünkü insanlar tamamen izole oldular, artık umursamıyorlar, öyle bir lüks kalmadı. Sadece hayatta kalmak ve bu durumdan kurtulmak istiyoruz, artık çok daha çaresiz bir durum. Bu kadar güçlü bir filme sahip olmak, bu kadar güçlü çünkü o çok ama çok zor bir konuyla baş ediyor, umudunun kaybolmasıyla. 2015'te *Tramontane*'de hala küçük de bir umut vardı insanlar hala hayatlarını çözmeye çalışıyorlardı şimdi ise... neden göstermesi bu kadar zordu ve neden bu film bu kadar iyi çünkü o ülke tarihinde artık umudun kalmadığı bir zamanı gösterdi ve aynı başrol gibi diğer karakterler de ne yapacağını nereye gideceğini bilmez durumdalar. Bu durumda da bildikleri şeye eve gidiyorlar, orada umutsuzca sıkıştıklarını bilmeden. Oldukça zor bir durum ve sinemada böyle bir gerçekliğin göstermesi de zor çünkü bir izleyicinin görmesi için düşünülüyor. Yani günlük yaşamlarındaki bu ümitsizliğin sebebi 2015 ve şimdi arasında değişen sinema değil ülke.

GE: Filmlerinizde mekân tasarım süreçlerinizden bahsetmenizi isteyeceğim ancak filmde geçen bir sekanstaki mekânla ilgili sorum var. Tuz tarlalarının simgesel bir anlamı var mı?

VB: Tuz tarlalarının geçmişle doğrudan bir ilişkisi yok. Romalılar bazı şehirleri işgal ettiklerinde ve o şehirlerin miraslarını sürdürülmesini istemediklerinde toprağa tuz serperlerdi, bir daha bir şey büyüyemez anlamında. Sembolik olarak askerin serpeceği bir şey, aşılabilir bir sınır gibi, eğer geçerseniz dönemezsiniz anlamında. Bu durumda ise artık orada bir şey büyüyemez anlamı taşıyor, istilalarının son hamlesi gibi. Bu yüzyıllar içerisinde bir deyiş bir metafor oldu. İşte filmde de tuz bunu yapıyor, tuz tarlalarında çalışan bu asker burada aslında bu kültürü işliyor. Aziz diğer tarafta tuzu yapan, bir diğer

deyişle toprağı kurutanlardan biri. Bu deyişin aslına baktığında bir şehri bir yeri varoluştan silmek demek, o da bunu işliyor. Bir erozyon olduğunu, ama hiçbir geri dönüşün olmadığını, tam anlamıyla sadece şu an var, bu noktada karakterin değişim geçirdiğinin görüyoruz.

GE: Yine mekânla ilişkili olduğunu düşündüğüm başka bir sorum var. Aziz ile Rabih'in tuz tarlasında konuşmaya başladığı sırada Wissam yavaşça oradan uzaklaşıyor ve kilisenin üst katına gidip yukarıdan Aziz ve Rabih'in olduğu tuz tarlalarına bakıyor. Sahne de olağandan uzun olunca bunun işaret ettiği bir yer mutlaka var diye düşündüm.

VB: Aslında Wissam, geçmişine gitmek istemiyor ve hatta kendisini geçmişinden siliyor. Bence burada bir problem yok. Bence bunu Rabih için söylüyor ve bu sorun değil ama bu geçmişe gitmek istediğı anlamına gelmiyor. Gidip bakmasının Rabih için iyi olduğunu söylüyor ama hatıraları devam ederek köyünün sadece taştan oluştuğunu, insansız kaldığını, başka hiçbir şey olmadığını söylüyor. Oraya ailesi ile problemlerinin olduğu yere gitmek istemiyor, kapanışı yaptığı yere geri dönmek istemiyor. Ama az önce gösterdiğin sahnelerden sonra, çünkü Rabih kendi kimliğini köklerine giderek aradığını görece kadar vakit geçirmişti, bu Wissam için de dönüm noktası oldu. Çünkü geçmiş hakkında düşünceleri değişmeye başladı ve kendi köyüne gitmek istediğini söyledi. Rabih'in zorluğunu, çabasını gördükten sonra o da değişti.

GE: Wissam karakterine baktığımda Rabih'e yolculukta eşlik eden kişi olarak inşa edilmiş. Acaba Wissam bu anlamda sizi mi yansıtıyor?

VB: Herhangi bir bağlantı yok. Wissam sadece... Ondan önce Rabih'i oynayan aktörden çok şey öğrendiğimi söyleyeyim. Adı Barakat Jabbour. Harika bir adam, harika bir kişi ve harika bir aktör olmasının yanı sıra inanılmaz bir müzisyen. Ondan körlük hakkında ve bununla nasıl yaşanacağı hakkında çok şey öğrendim. Örneklerden biri okulda bastonsuz yolunu bulmayı, siyah gözlüksüz yürümeyi ya da körlük hakkındaki diğer klişeler olmadan öğretmişler ki bir engelleri varmış gibi hissetmesinler. Kaldı ki körlük bir engellilik değildir. Toplumda bir eşitlik hissi var ve oldukça güçlendirici bir eğitim çok güçlü. Dünyada yolunu bulmanın bir diğer şekli ise güvendiğın insanlarla bağ kurmak. Bu sayede, bu bağ ile onu nereye isterse götürebilen ya da ona yardım edebilen neredeyse bir aile üyesi gibi ya da yakın bir arkadaş gibi hissetmek. Bu çok önemli oldukça insanca bir duygu, herhangi biri için de bu doğru ama özellikle de bu durumda. Wissam için Rabih, yakın arkadaşlar, neredeyse bir aile üyesi gibi hatta ülkede nereye

isterse götürebilecek kadar. Yani Wissam değil Rabih yönlendiriyor. Burada çok önemli bir fark var. Çünkü Rabih'in okulda ya da evdeyken ve başka yerlerde nasıl davrandığına dikkat edersek, başka kimseye ihtiyacı yok. Çünkü yolunu kaybetmeden ya da duvarlara eşyalara falan çarpmadan zaten yolunu bulabiliyor. Tanıdık olmayan bir yere gittiğinde ise yol göstermesi için Wissam'a ihtiyacı var. Daha bağımsız olma yolunda Wissam nereye gitmek istediğine göre onu yönlendiriyor yani Wissam değil Rabih kontrol ediyor. Rabih'in kendi bağımsızlığını daha fazlasını istemesi Wissam'ı etkisi altına alıyor.

GE: Filminizde kimlik konusu ön planda. Ne söylemek istersiniz?

VB: Bence sadece bu filmde değil. Filmde kimlik konusu geçmiş kadar kalıcı, merak ediyorum, neden? Sadece bu filmde olduğunu düşünmüyorum. Hatta sadece filmde olduğunu düşünmüyorum, günlük yaşamda da görüyorum. Bence geçmişimiz şu an kim olduğumuzu belirliyor. Gerçekten kimsin sen, kimsin? Sana bu soruyu sorduğumda bana bir hikâye anlatacaksın. Aileni, ebeveynlerini, büyüklerini, kardeşlerini, toplumu, bir hikâye anlatacaksın yani geçmişini anlatarak bana kim olduğunu söyleyeceksin, kimliğin. Bu ülkeden olup olmadığını köklerinin nerede olduğunu. Bu kimlik sarmalını açabilmek için bir hikâye anlatacaksın. Rabih'in durumundaysa bildiği tek bir hikâye var hayatı boyunca duyduğu ve sahte çıkıyor. Kimliğini tamamen yok ediyor, bir anda kayboluyor kim olduğunu belirleyen o hikâye artık gerçeklikten çıkıyor. O da gerçek hikâyeyi aramaya gidiyor ve ne buluyor? Geçmişi ve nereden geldiği hakkında farklı şeyler söyleyen yüzlerce başka hikâye daha. Ne demek istediğimi anlıyor musun, tatmin edici bir cevap alana kadar bunu gören insan, kendini onun bir parçası haline getirmiyor. Her hikâyeden, özellikle de birinden, birer parça alarak bir mozaik gibi birleştirip kendi kimlik hikâyesini oluşturuyor. Sonunda finalde görünen konserin bu kadar uzun olmasının sebebi, her ne kadar kurgu sürecinde bile insanlar çok uzun olduğunu söylemiş olsa da Rabih'in film boyunca bir arka planı, geçmiş olduğu tek sahne oydu. Benim için çok önemli bir sahneydi. Sahneyi ona ve tabi ki izleyiciye vererek "benim bilmeme gerek yok, bir kimlik kartına ihtiyacım yok. Nerede doğduğumu ya da hangi ırktan olduğumu, ebeveynlerimin kimler olduğunu bilmeme gerek yok. Hatta adımlı bile bilmeme gerek yok, benden tüm bunları alabilirsiniz ama sesim ve yeteneğim var. İşte bu benim geçmişim değil, geçmişim artık umurumda da değil, sadece şu anı biliyorum ve şu an ellerimde sesim ve yeteneğim var. Tam olarak bana bir cevap verin, bir cevaba ihtiyacım var" diyor. Bu sürekli bir çatışma Lübnanlı olsan da olmasan da kör olsan da olmasan da kim olursan ol bir cevap almak zor. Onun

durumunda ise çok daha çetrefilli çünkü bir cevap aramaya devam edecek, Lübnan'da yaşayan her birimizin olduğu gibi bir cevap için yalvarmaya devam edeceğiz. Öyle işte.

GE: Orta Doğu'nun kaçınılmaz konusu, travmada filmin konularından biri. Filminize dayanarak sosyal travmalar hakkında ne düşünüyorsunuz? Sinemanın sosyal iyileşmede nasıl bir yardımı olur?

VB: Doğduğumuz günden bugüne kadar travma ile yaşamaya başlıyoruz. Bir travmayı arkasından başka bir travma takip ediyor. O kadar büyük ölçekli ki kişisel problemlerin tamamen önemsiz kalıyor. Sürekli bir acil durumun içinde yaşıyoruz. Ülkede aciliyet durumu sürekli devam ediyor dolayısıyla her zaman senden daha önemli bir şey var, senden daha büyük bir problem ve bu en sonunda bireyi öldürüyor. Evet, travma var aynı zamanda oldukça çetrefilli bir şey, bireyin bunu nasıl deneyimlediği, aynı travmayı senin nasıl deneyimlediğin. Mesela az önce Beyrut Limanı patlamasından bahsediyordun, her birey bunu başka şekilde deneyimler. O sırada orada olan herkes için oldukça travmatiktir ama nasıl etkiler? Bazı insanlar tam anlamıyla daha fazlasını kaldıramaz. Bu yüzden eşyalarını toplar ve aileleriyle birlikte giderler. Diğerleri kalmak zorundadır, seyahat edebilecek koşulları yoktur. Herkes başka şekilde etkilenir ama her biri bu bitmeyen travmayla baş edebilecek sabırlarının sınırına itilmiştir ve herkes başka tepki verir. Bu çok yakın bir tarih ve tek bir olay. 30-40 yıl önce olan iç savaş çok daha karmaşık bir sorundu. Çünkü pek çok taraf vardı ve oldukça kaotikti. Kimse tam anlamıyla ne olduğunu anlamıyordu ama herkesin acı çektiğinin farkındaydı. Bugün bile, bu konu hakkında kitaplar olsa bile insanlar bambaşka şekillerde açıklarlar. Her kitap başka bir şeyden bahseder Lübnan'da. Herkes aynı travmadan başka şekilde bahseder, ne olduğuna dair tek bir açıklama yoktur. Tek, birleşik bir açıklaman yoksa birleşik bir hafıza da yoktur, sadece baş etmeye çalıştığın koca bir travma vardır. Bu yüzden herkes korkunç acılar çekti ama gene de neden, nasıl olduğuna dair anlaşıyor, açıklayamıyorlar. Bazıları aynı şeyin şu anda da olduğunu söylüyor. Savaştan sonra yaratılmış savaş suçlarına af veren bir başkan var. Şimdi ise zannediyorum Hiroşima'dan beri en büyük metropol patlaması var. Söзде bir kaza ve kimse sorumlu tutulmuyor, hiçbir inceleme yok. Korumaya yemin ettikleri insanlara uyguladıkları korkunç suçlardan kendilerini affediyorlar ve bu bir problem. Yani tabi ki travma bir problem, anlamaya çalıştığımız şey neden bu travmayı yaşıyoruz. Buna sinema nasıl yardımcı oluyor? Sohbet başlatarak! Bir diyalog açmak, sinemanın yardımcı olabileceği en iyi durum. Bir film yapımcısı olarak benim karar verebileceğim bir şey değil. Ben bu ülkenin problemlerini diğer

herkesten daha iyi bilmiyorum. Sanıyorum ki diğer herkes gibi sahip olduğum küçük bir bilgiyle geçmiş ve aralarındaki çatışmayı bilmesem de film yapımcısı olarak yapabileceğim en iyi şey diyalog için bir yer açmak. Bir ayna tutup insanların ülkemizin, toplumun problemlerini konuşabileceği bir yer oluşturmak.

GE: Ulusal kimliğin olmaması da bir neden ve problem değil mi?

VB: Burada çeşitlilikten kaynaklı pek çok kimlik var. Bu bağımsızlıktan çok daha öncesinden gelen bir şey, Osmanlı İmparatorluğunun bir parçası olduğu zamanlardan beri. Çünkü çok fazla bölge vardı ve imparatorluk bir gecede kaybolmadı. Ülke yaklaşık 500 yıl Osmanlı tarafından yönetildi. O 500 yıl devam eden yönetim geleneği sadece bir gecede bağımsızlıkla kaybolmadı, bu sistemler hala var ve devam ediyor. Bunun sonucu olarak oldukça çeşitli bir ülke. Tabi ki sınırlar ve devletler var ama ülkeyi aslında kim yönetiyor? Güç nasıl sınırlı olabilir? Bu ülkenin ne olduğuna, olması gerektiğine ve neyi temsil etmesi gerektiğine dair pek çok farklı bakış açısı var. Sadece iki tane değil pek çok zıt kutup var. Sadece sağ ve sol yok, bundan çok daha karmaşık. Her bir liderin çıkarına göre yani evet ulusal kimlikle ilgili sıkıntı var. Kültürel olarak ortak bir noktada olabiliriz ama politikada bakış açıları oldukça farklı. Hepimiz kültürel ikonlar olan Feyruz'u, Samira Tawfik'i sevebiliriz. Ama bu ulusal bir kimliğimiz olduğu, ülkenin nereye gitmesini istediğimize dair ortak bir vizyonumuzun olduğu anlamına gelmez.

GE: 1960'lara baktığımda yani Feyruz'un temsil ettiği o zamanlarda ısrarla ulusal kimliği vurgulayan bir yönelim hakimdi değil mi?

VB: Bu da problemin bir parçası. Belki de bu ulusallık fikrini inşa etmeye çalışıyorlardı, belki de toplumun belirli bir kesimi bunu yaratmaya çalışıyordu, belki de diğerleri bu tanımlamayı aynı görmüyordu. Bununla aynı zamanda Lübnanlıların Fenikelilerden geldiği miti de var, belki öyle belki de değil. Bu otoritenin antik zamanlardan geldiğini savunarak meşrulaştırmaya çalışmak. Mısır'daki firavunlar, Fransa'daki Galler, ya da Lübnan'daki Fenikeliler. Hepimizin kökleri derin ve antik, hepimiz aynı tarihe sahip bir ülkenin parçasıyız. Herkes bu şekilde görmüyor tabi bazı insanlar köklerini, fikir bağlılıklarını başka yerlerde buluyor. Açık konuşmak gerekirse o zamanlar herkes sahip olduğu ayrıcalıklardan zevk almıyordu. Evet o 10-15 yıl Lübnan'ın altın çağıydı, Lübnan'ın tarihinde gurur duyduğu tek zaman o kadar. Ben yaşamadım ama harika, hatta mükemmel bir zaman gibi görünüyor ama başka insanlarda çok kötü olduğunu da duyuyorum. Neye inanmam gerektiğini kim söyleyecek? Geçmiş düşündüğümüzde tamamen körüm ve altın çağ mı yoksa en korkunç zaman mı olduğuna

dair yargılayabilecek son insanım. Herkes için başka bir deneyimdi, ne demek istediğimi anladın mı?

GE: O altın çağı yaşayan insanlar iç savaş bittikten sonra tekrar o altın yıllara döneceğine dair umutları olduklarını okumuştum geçenlerde.

VB: Kesinlikle, kesinlikle şimdi bile, bazıları iç savaşı görmedi bile. Hatta daha doğmamışlardı, savaşı ebeveynlerinden dinlediler. Beni en çok korkutan şeylerden biri de insanların savaşın şu andan daha iyiydi ifadesi oldu. Tam olarak şu anı kastetmiyorum, 2015 civarlarından bahsediyorum. Belli ki bu insanlar neden bahsettiklerini bilmiyorlar. Savaşta daha iyi olduğunu nasıl söyleyebilirsin? O zamanları yaşamadın bile! Kaldı ki yaşamış bile olsan savaşın şu andan daha iyi olduğunu nasıl söyleyebilirsin? O zamanlarda nasıl bir insan olmalısın ki savaşta bu kadar harika vakit geçiriyordun, ne yapıyordun? Tuhaf olan beni alarma geçiren şey bu. Bir insan nasıl “savaş daha iyiydi” diyebilir? Savaşta işler hiçbir zaman iyiye gitmez tabi bundan bir kazanç sağlamanın yolunu bulduysan. Eminim ki kazanç sağlayanlar vardır ama asla savaş zamanı daha iyiydi diyemezsin. Şimdi ise ilginç olan şu ki 2015’ten bu yana durum değişti çünkü şu anda hiçbir şey çalışmıyor. Savaş sırasında bankalar çalıştı, insanlar paralarına ulaşabiliyordu. Gariptir ama bazı yapıtlar da oluştu. Yani bugüne kıyasla oldukça tuhaf bir dönemdi. Lübnan son 15 yıldır çok tuhaf bir dönemden geçiyor. Şöyle daha iyiydi gibi konuşurken ne zamanın iyi olduğuyla ilgili insanların kafası karışıyor. Neden bunu yaparsın ki zaten, neden şu anı başka bir zamanla kıyaslarsın. Bugün belirli problemlerimiz var, tamam kökleri geçmişte bir yerde olabilir ama şu an sadece şimdinin problemini şu anın gerçekleriyle çözmemiz gereken bir yerdeyiz. Kendimizi o zamanlarla kıyaslayarak sürekli geçmişe gidip gelemeyiz. Bu tartışmanın hiçbir faydası yok, şu andaki problemleri nasıl çözeceğimize odaklanmalıyız. İnsanların savaş daha iyiydi değişimini anlayamıyorum.

GE: Son olarak filmin adıyla ilgili konuşmak istiyorum. Filmin Arapça ve İngilizcedeki isimleri farklı: Arapça adı *Rabih*, İngilizce adı *Tramontane*. Bu farklılığa dair ne demek istiyorsunuz?

VB: Bunu seyirciye bırakıyorum. Tramontane, İngilizce ve Latin dillerinde farklı anlamları var. Bir tanesi dağın diğer tarafından düğümlemek, bir diğeri ise antik Roma’dan gelen orijinal Latinceye ise dağın öbür tarafından, yani barbarlar gibi ama aynı zamanda rüzgârın da adı. Aynı zamanda metaforik bir anlamı da var. Kelimenin pek çok anlamı daha var ama tam anlamıyla dağın öbür tarafında demek. Rabih de tam olarak

dağın diğer tarafında. Doğduğu yerden dolayı kendisi değil de bir başkası olduğunu düşündü. Kelimenin kendisi oldukça ağır, oldukça katmanlı ve tarihi olan bir kelime. İngiliz ve Fransızlar gibi bunu batı dilinde kullanmak oldukça mantıklı. Aynısı Arapçada anlamsız kalır, ben de Arapçada en mantıklı olacağını düşündüğüm bahar anlamına gelen, onu temsil eden ve adı da olan Rabih. Batı isminin kendine ait bir geçmişi ve katmanı var. Arapça isminin kendine ait bir geçmişi ve katmanı var. Türkçe adı da dağın öbür tarafından demek. İngilizceden birebir çevirisi. Sonunda adının ne olduğunun bir önemi yok aynı yerden gelmesi gerek. Edebi olmasına da gerek yok, bu yüzden filmin iki tane ismi var.

GE: Filmde keman sahnesi vardı. Rabih bir keman satın almak istiyordu. Kemanı satan kişiden kemanın tarihsel kimliğini öğrendi. Filminizde kemanın da bir kimliği var.

VB: Evet, doğru. Filmdeki her şeyin, enstrüman da dahil hangi obje olursa olsun tematik ve konusal bağlamı vardı. Benim için de bu anlam oldukça güçlüydü. Hepimizin bir objeden oldukça etkilendiği hikâyesinden anlam çıkardığı olmuştur. Senin deden de saatini ya da tabakasını sana verdi. Peki o nereden aldı? O kullandı ve belki de onunla Macaristan'a tatile gitti, belki de Arap'tan, Ermeni'den belki de İstanbul'dan aldı. İşte o geçmişte olan bir şey. Onun için bir anlamı vardı ve canıyla korudu. Bu yüzden sende de bir anlamı var. Bu yüzden hikâye ve tema bu kadar güçlü, önemli. Her şey anlam yüklü ve bu sana bir anlam katıyor.

GE: Filminizin anlatısı minimal bir anlatı ve İran sinemasına benzettim. Lübnan'da çok benzeri yok sanki?

VB: Lübnanlı her bir film yapımcısı birbirinden oldukça farklıdır, farklı tür farklı bakış açısı farklı stilleri vardır. Bunu oldukça güçlü ve anlamlı buluyorum. Aslında Türk sinemasından da sevdiklerim var. Nuri Bilge Ceylan gibi aralarında bir paralellik, benzerlik var, İran sinemasında da öyle.

GE: Çok teşekkür ederim.

Ek 13: Zeina Sfeir (Film Dağıtımıcısı, Belgeselci)

GE: Kendinizi tanıtır mısınız?

ZF: Saint Joseph Üniversitesi IESAV’da okudum ve ardından tv, klip gibi alanlarda çalıştım. 1999 yılından itibaren Beyrut DC (Development and Cinema) derneğine katıldım. 2006’da Metropolis Derneğini kurduk. 2009’da MC Distribution şirketimiz oldu ve bu şirket daha çok Arap bağımsız filmlere odaklanmaktadır. Ayrıca on ikiden fazla belgesel film çektim ve üzerinde çalıştığım ve bitirmek üzere olduğum bir belgesel film projesi var. Filmin adı *Sukut es-Sahil*. Filmin konusu küçük ailemi anlatıyor, kısaca hikâyeden bahsetmem gerekirse Lübnan’daki iç savaştan sonra olmayan/olamayan barışı anlatıyor. Belgesel filmlerimin konularını genellikle sosyo-politik alandan oluşturuyorum. Çalıştığım dernek ve şirketlerdeki pozisyonum dağıtımıcılık olduğu için birçok festival gezdim. Beyrut DC tarafından düzenlenen Arapça filmlerinin yer aldığı Beyrut Sinema Günleri festivalinin 2013 yılından 2019 yılına kadar sanat yönetmenliğini yaptım. Dubai Uluslararası Film Festivalinin program ve basın ofisinde 2007’den 2017’ye kadar çalıştım. 2018 yılından günümüze Marakeş Uluslararası Film Festivalinin Arap Basın bürosunda çalışmaya devam etmekteyim. Şu anda aynı şekilde Suudi Arabistan’ın Cidde kentinde düzenlenen Kızıldeniz Uluslararası film festivalinin Arap basın departmanında çalışmaya devam ediyorum. Bunlar Beyrut’ta ve Arap bölgesinde yaptığım işler.

GE: Metropolis Sinema Derneğinden biraz daha ayrıntılı bahseder misiniz?

ZS: Tabi ki. 2019 yılında başlayan krizle birlikte ve özellikle 2020 yılındaki Beyrut patlamasından itibaren Metropolis ve onunla bağlantılı olarak kurulan MC Distribution şirketinde aktif olarak çalışıyorum. Metropolis’te program ve festivaller olmak üzere farklı departmanlar mevcut. Metropolis, Avrupa Film Festivali, Beirut Animasyon Film Festivali, kriz sebebiyle şu anda yapılamayan Gençlik Film Festivali ve Belgesel Film Festivali olmak üzere dört festival düzenlemektedir. İlk kurulduğunda derneğe ait bir sinema salonu vardı fakat daha sonra banka borçlardan dolayı salonu dernekten aldı ve patlamadan sonra salon yıkıldı. Günümüzde Metropolis’in iki projesi var: Sinema salonu mekânı arayışı ve *Sinematek Beyrut*. Yani bir yandan bu projeleri hayata geçirmeye çalışırken bir yandan da festivaller, programlar düzenliyoruz. Özellikle krizden sonra Lübnan’ın farklı bölgelerinde yer alan partnerlerimizle beraber, Bekaa’da, Kuzeyde ve

Güney’de örneğin sanat filmlerinin getirilip gösterildiği *Sinema Ishbilia* ortağımızla birlikte festivali gerçekleştiriyoruz.

GE: Beirut Sinema Günleri festivali kataloğunda görmüştüm sanırım bu ismi?

ZS: Evet, doğru. Festivali Beirut DC organize ediyor ki daha önce yönetmenliğini yapmıştım, ikisi farklı cemiyetler ama birlikte işler yapıyorlar. Metropolis’e tekrar geri dönecek olursak cemiyetin başkanı Hania Mrou’dur ki o da Beirut Sinema Günleri festivalinin direktörlüğünü yaptı. Hania ve ben ikimiz de benzer şekilde ilk önce Beirut DC’de sonrasında Metropolis’in kuruluşunda yer aldık. Ghassan Salhab, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, Remi Bonhomme, Nadim Chammas, Antoine Khalife, Tania el-Khoury, Rabih el-Khoury, Georges Schoucair gibi önemli isimlerle birlikte. Umarım başka isimleri unutmamışımdır. Burada yeni, heyecanlı gençler vardı mesela, sen gelmeden hemen önce gitmişlerdi. Nisrin Wahbe ve Noura Ouayda, Metropolis’te festivaller ve programlar departmanında çalışan kişiler. Ek olarak başka festivallerle birlikte çalıştaylar düzenliyoruz. Örneğin Beirut Talent diye çalıştayımız var ve bunu Berlin Uluslararası Film Festivali ile ortaklaşa gerçekleştiriyoruz. Beirut Talent, eğitimi de içeren bir çalıştay olması özelliğiyle Lübnan ve Arap coğrafyasındaki ilgililere yöneliktir ve bilinen kurgucu, görüntü yönetmeni ve ses tasarımcılarıyla birlikte ortaklaşa bir etkinlik gerçekleştirilir. Arapça adı Beirut Müteharrika olan Beirut Animated, adlı animasyon çalıştayını yapıyoruz. Locarno Uluslararası Film Festivali ile düzenlediğimiz Locarno Academy çalıştayını ile genç sinemacılara Arap coğrafyasında bağımsız film yapımına dair eğitimler gerçekleştirilmektedir. Anlattığım bu çalıştaylar, Metropolis’in çalıştaylar departmanına dair çalışmalardır. Derneğin üçüncü departmanı olan projeler kısmında ise benim için çok önemli bir yeri olan Fransızca adı Jön Publique olan çocuk yaştakilerin eğitime dair okullarda başlatılan bir projedir. Bu gerçekten önemli çünkü sinema kültürü çocuk yaşta kazandırılması gereken bir niteliktir ve bunun okullarda yapılması gerekir. Son olarak Cinemateque Beirut adlı projeden bahsedeceksek, ulusal sinema kurumu olarak değerlendirmek mümkündür. Ülkede üretilen filmlerin arşivinin tutulmasını amaçlayan bu proje, bunu yapması gereken devletin yapamadığı işi gerçekleştirme niyetindedir. Buna benzer girişimler kısmen olsa da biz IMDB’nin sadece Lübnan sineması versiyonu olarak değerlendirmek mümkündür. Aynı zamanda Metropolis’e sinema salonu kazandırmayı çalıştığımızı söylemiştim. Uzun vadede Lübnan filmlerinin korunup saklanması amacıyla fiziki olarak Cinemateque Beirut’u

yaratmayı hedefliyoruz. Lübnan sinemasına dair bir hedef olsa da gelecekte Arap coğrafyasının filmlerinin merkezi olmasını umuyoruz ama bu konuşmaları yapmak için biraz erken. Bu projeye 2018’de başladık ve ilk iş olarak Paris’te yaşayan kızı Nour ile birlikte Randa Chahal Sabbag adlı yönetmenin retrospektifi etkinliğini gerçekleştirmiştik. Bunlar Metropolis Sinema Derneğinin çalışmalarına dair sözlerim.

GE: Son dönem Lübnan sineması 2005’ten mi 2010’dan sonra mı başlatılabilir?

ZS: Neden böyle bir tarih vurgusu var?

GE: Çünkü sinemayı toplumsal tarihten ayırmak pek mümkün değil. Lübnan tarihine baktığımda 2005 yılından itibaren radikal siyasi değişimler yaşandığını gördüm. Lübnan sinemasına nicelik ve nitelik açısından yansımaları özellikle 2010 sonrasında gerçekleşti.

ZS: Bu konuyu dostum Hady Zaccak daha iyi anlatır ama bence iç savaş sürecinde Lübnan sineması değişim gösterdi. 1975-1985 yılları arasında Lübnan sinemasında yeni bir dil oluşur. Maroun Bagdadi, az önce bahsettiğim Randa Chahal Sabbag, Joselyn Saab, Borhane Alaouié, Jean Chamoun gibi yönetmenler Lübnan’da sinema okulu olmadığı için yurt dışında eğitim görüp ülkeye döndüklerinde Batılılarla ortak yapımlar olarak iç savaş üzerine siyasi filmler ürettiler. Bunlardan önce elbette filmler vardı ama Lübnan sinemasının kimliği olduğunu söyleyemeyiz. Ancak bu yönetmenlere baktığımızda aynı kaygılarla ve yeni bir dil bakımından ortak noktalar olduğu görülmektedir. Hatta Maroun Bagdadi’nin *Beyrut ya Beyrut* adlı filmi, iç savaşı önceden tahmin eden bir filmidir. İç savaş sonrasında yani 1988’de, iç savaş 1990 yılında bitti ama, Lübnan sinemasında gerçek anlamda gelişmeler başlamıştır. Frankofon üniversitelerde IESAV ve ALBA gibi sinema okullarının açılmasıyla sinema eğitiminde uzmanlaşma başladı. Öncesinde şimdiki adı Lübnan Amerikan Üniversitesi olan Beyrut Üniversitesi Kolejinde iletişim sanatları bölümü vardı. Tabi ki Lübnan Üniversitesinde tiyatro bölümü vardı fakat sinema bölümü yoktu. Fakat özellikle IESAV ve ALBA ile öğrenciler kendi şehirlerinde sinema okumaya ve sonrasında yine sinema alanında çalışmaya başladılar. Zamanında Lübnan, Körfez ülkeleri içerisinde televizyon, radyo gibi alanlar bakımından medyada güçlü ve öncüydü. Bu durum aynı zamanda sinema hareketine ivme kazandırmıştır. Sinema tekniğinin yavaş yavaş öğrenilmesi ile birlikte çok sayıda kısa filmler çekilmiş ve ardından uzun metraj film çekimleri denenmeye başlamıştır. Ama asıl hareket belgesel alanında başlamıştır çünkü bu şehrin insanların anlatacak çok konuları vardı. Tabi bizim

kuşaktan önce başka sinemacılar da vardı. Jean Chamoun vardı, keza Rusya'dan dönen Samir Habchi vardı ve döndükten sonra *A'sar* (The Tornado - 1992) filmini çekmişti. Sonrasında Ghassan Salhab belirdi ve *Aşbah Beyrut* (Phantom Beyrut) adlı filmi çekti. 1998'de Amerika'da eğitim gören Ziad Doueiri, *West Beyrut* adlı filmini çekti. 1990'ların sonunda kurmaca alanında bunlar yaşanırken belgesel alanında da Jean Chamoun, yazar ve yönetmen Mohammad Soueid, Akram Zaatari gibi isimler yeni bir yol çizdiler. Ardından 1990'ların sonlarında sözünü ettiğim sinema dernekleri kuruldu ve Beyrut Sinema Günleri düzenlendi. Bu sinema okullarından mezun Hady Zaccak, Eliane Raheb, Cynthia Chocair, Dimitri Khodr, benim gibi gençler belgesel filmler çekmeye başlar. Bu alanda ilerleme kaydedildi. 2008 yılında Simon Habre, *Simon bi Day'a* filmini çekti. Kesinlikle bu alanda başka birçok sinemacı film üretiminde bulundu. Kurmaca filmde ise bu hızlı ilerleme olamadı. Yılda bir-iki filmin çekildiği bu zamanlarda Randa Chahal *The Kite*, Borhane Alaouié *Khalass*, 14 Mart Sedir Devrimine dair de belgeseller çekilmişti. Örneğin Mai Masri'nin *Beirut Diaries*, Eliane Raheb'in *Hayda Lebnen* ve şu an aklıma gelen başka belgeseller... Kurmaca uzun metraja baktığımızda o yıllarda Philippe Aractingi *Bosta* ve 2006 Temmuz savaşını anlatan *Under The Bombs*, Joana Hadjithomas ve Khalil Joreige'nin filmleri, mesela Beyrut'un o dönemki gençlerini anlatan *The Perfect Day* filmi, Ghassan Salhab'ın filmleri, Danielle Arbid'in 14 Şubat 2005 tarihinde öldürülen Rafik Hariri'nin, filmin konusuna dahil ettiği ve bundan dolayı da Beyrut'ta yasaklandığı *Hotel Beirut* filmi gibi aklıma gelen örnekler 2005 – 2010 yılları arasında ortaya çıkan filmlerdir. Fakat Lübnan'da o dönemde ortaya çıkan, gösterilen ve festivallerde başarıya sahip olan film, Lübnan'da sinema okulu tahsiline sahip yönetmen Nadine Labaki'nin *Caramel*'idir. *Caramel*'in diğer filmlerden farkı, Lübnan'ın sorunlarını daha fazla insana ulaşan renkli bir dille çekilmiş olmasıdır. Ama özellikle Lübnanlı kadınları merkeze alır. Her Arap ülkesinin kendisine ait özellikleri olduğu gibi her ülkedeki Arap kadınının özellikleri birbirinden farklıdır. Örneğin Tunuslu kadınların durumu doğal olarak Suudi Arabistanlı, Ürdünlü, Lübnanlı, Mısırlı kadınların durumundan farklıdır. Nadine Labaki Lübnanlı kadınları ama özellikle Hristiyan kadınların sorunlarını anlatır. Müslüman kadınlar, genel olarak bilinen baskılanan, geride duran yapısının karşısında Hristiyan kadınlar başörtüsü takmadıkları için belirli aşırılıkları içeren kafir olarak düşünülür ancak onların kültürlerini hatta daha fazla sorunlarını bilmezler. Nadine Labaki, Hristiyan kadınların (Nadine Labaki'den alıntıladığını söylediği uyarı anlamında parmağını sallayarak) bu parmakla yani şu yasak,

bu kötü, bu günah, bu hata, hatta kafanda bunları düşünsen bile sen hatalısın gibi... Demek ki Hristiyan terbiyesini yeterince alamamış olarak değerlendirilirsin. Bunlar Doğulu Hristiyan kadınların durumu başlığı altındalar. Nadine işte bunları *Caramel* filminde canlandırmaya çalıştı.

GE: O dönemde kimliklerle ilgili olması yani dinsel, mezhepsel ve toplumsal cinsiyet kimlikleri bakımından radikal bir girişim değil mi?

ZF: Doğru, bugün de özellikle belgesel alanında birçok genç LGBT alanına dair filmler çekiyorlar. Ama belgesel olarak LGBT'yi konu edinen ilk film Mohammad Soued'in *Cinema Fouad* adlı filmidir ve televizyonda yayınlanmıştır. Daha sonra 2001'de Akram Zaatarı'nın *How I Love You* adlı belgesel filmi de yine LGBT'yi konu edinir. Nadine Labaki, *Caramel* filminde dinsel ve mezhepsel alanların yanında özellikle kıskançlık, bekaret, eşitsizlik kadının özgürleşme sorununu merkeze alır. Film, evrensel konulara ele almasına rağmen özellikle Lübnanlı kadınları anlatır. Ancak filmi Lübnan'ın tarihsel geçmişiyle bağlantılandırmak gerekirse şunu söyleyebilirim: 35 mm ile çekilen filmin çekimleri 2006 Mayıs ayında başlayıp Haziran'da bitti. Dolayısıyla çekimlerin ardından başlayan İsrail ile Temmuz Savaşında filmin negatif kopyalarının yanabilmesi korkusu başladı. Filmin negatifleri mekândan mekâna dolaştırılarak güvenli yerlerde saklanmaya çalışıldı. Savaşın hemen bitiminde negatifler alelacele bir arabayla Şam'a, oradan da uçakla Paris'e götürülerek orada kurgusu yapıldı.

GE: Özellikle 2010 sonrasında film üretim sayısında bir artış yaşandı değil mi?

ZS: Doğru evet, çünkü o zamanlar ortak yapımlar çoğaldı. Örneğin yapımcılık ve finansörlük yapan Georges Choucair'in kurduğu Abbout Productions var. Yine o dönemde genç yönetmenler ortak yapımlar aracılığıyla filmler çektiler. 2011 yılına gelindiğinde Lübnan sineması tarihinde izleyici sayısı anlamında rekor kıran Lübnan filmi 325 bin izleyici sayısı ile Nadine Labaki'nin *Where We Do We Go Now?* adlı filmidir. Film, iç savaşı, din ve mezhep sorunlarını ve kadın sorunu gibi konuları ele alır. 2019 yılı öncesinde çekilen *1982, All This Victory, Memory Box, Broken Keys* gibi filmler yurt dışında pek çok yerde ödüller aldıktan sonra yurtda gösterileceği zamanlarda siyasal ve ekonomik kriz, pandemi, Liman patlaması gibi olaylardan dolayı sinema salonlarının kapandığı, seyircilerin salonlara gitmediği bir döneme denk geldiler. Ancak 2019 yılına kadarki süreçte Lübnan sinemasında gerçekten de pek çok film çekildiğini görüyoruz. Bu filmlerin pek çoğunu da MC Distribution adlı şirketimiz dağıtımını üstlenmiştir. 2019 yılı sonrasında pek film çekilemedi, 17 Ekim Devrimine dair Philippe Aractingi'nin *Thawra*

Soul ve Mai Masri'nin *Beirut: Eye of The Storm* adlı belgesellerini sayabiliriz. Yine 2020 yılındaki Beyrut Limanı patlamasına dair çeşitli kısa filmler çekildi. Patlamaya dair senaryolar için kimileri erken olduğunu kimileri de erken olmadığını düşündü. Ben normalde bu gibi olayların hemen ardından filmlerde kullanılmasına karşıyım. Biz Lübnanlılar bunun gibi pek çok olay yaşadık.

GE: Filmler toplumsal bellek bağlamında özellikle toplumsal travmaların iyileşmesinde nasıl bir rol oynamaktadır?

ZS: Harika, yerinde bir soru! Konuşmalarımı tamamlama olarak devam edebilirim bu soruyla. Daha önce sözünü ettiğim üzere travmatik olayların temsiline dair tartışmalar mevcut ama temsilin iyileştirici bir rol oynadığı da gerçek. Şöyle ki, Metropolis derneği kurulmadan önce Beyrut DC'de sözünü ettiğim arkadaşlarla birlikte bu filmler aracılığıyla kendimize nasıl terapi uygulayabileceğimizi konuşurduk. Pek çok arkadaşım gibi ben de çektiğimiz filmlerin bizler için terapi olduğunu söyleyebilirim. İlk belgesel filmim *Inspite of War* mesela benim için kesinlikle terapi idi. Kendimden örnek vereyim, üniversiteye girene kadar başka bir mezhep olduğunu bilmezdim. Düşün, küçücük bir ülke olmasına ve 17 tane mezhebe sahip ülkede yaşamama rağmen sadece kendi dinimi, kendi mezhebimi biliyordum. Üniversiteye gidene kadar okuduğum tüm okullar eve yakındı ve yürüme mesafesindeydi. Savaş 1990'da bitti, ben 1992'de üniversitede okumaya başladım. Beyrut'a ilk gelişimi hatırlıyorum, gökyüzü tozdan kara renkte idi ve şehir yerle bir olmuştu. Üstüne şiirler okunan, şarkılar söylenen güzel şehri sadece fotoğraflarda gördüm. İlk geldiğim zamanlarda üniversiteye arabayla farklı bir yoldan giriyorduk çünkü diğer yol, keskin nişancıların hedefi durumundaydı. Aslında savaş bitmişti ve keskin nişancılar da artık yoktu ancak savaş dekoru yerli yerindeydi. Dersliklerin pencereleri, mermilerden korunmak amacıyla kum torbaları ile kaplıydı. Sınıftayken pencereden dışarı baktığında savaş sahnesi varken, diğer tarafa döndüğünde bilim, kültür, sanat... Böyle bir yükseköğrenim yaşamım oldu. Kuzey Lübnan'da yaşadığım yerden USJ-IESAV'ın olduğu yere kadar gidip gelirken Beyrut yeniden yapılanma süreci içinde olduğundan sürekli olarak değişiyordu. Refik Hariri'nin *Solidere* adlı projesi ile Beyrut, fiziksel olarak yenileniyordu. Arabayla geldiğin yoldaki binalar yıkılmış, yerine başkaları inşa edilirken bir kamyon gidiyor diğeri geliyordu. Böylelikle Beyrut'a gelirken yol sürekli değişiyordu. Bu anlamda biz okurken aynı zamanda Beyrut'un yeniden inşasına tanıklık etmiştik. Bu süreç birçok filme yansdı ve tabi ki bizim iyileşmemize katkı sağladı. Bu amaçla biz de Metropolis, Beyrut DC vb. kurumlar

aracılığıyla birçok yerde film gösterimi düzenleyerek halkın sinemayla tanışarak birbirleriyle iletişim kurmalarını istiyoruz. Burada insanlar, gruplar birbirlerini dinlemezler maalesef. Sinema bu bağlamda birleştirici, uzlaştırıcı bir rol oynayabilir. Örneğin kendim için terapi olarak gördüğüm ilk filmimde insanların birbirleriyle yüksek sesle konuştukları kimlikler ve çatışmalar üzerine odaklanır. Belgeselde konuşan kafalar var, sanatsal açıdan çok basit olabilir ama konuşmaların içeriği, Lübnan siyaseti etrafında fikirsel açıdan üst aşamaya gelme gayretini anlatır. Başka filmlerden de örnekler verebilirim: *Sleepless Nights* (Eliane Raheb, 2012) filmi de başka travmatik olay olan, eski milis lideri Assaad Shaftari ve kayıp eski komünist savaşçı annesi Maryam Saïdi'yi karşı karşıya getirerek bir anlatı aracılığıyla iyileşmeye katkı sağlamıştır.

GE: Lübnanlı genç sinemacıların geçmişe bakışını değerlendirir misiniz?

ZS: Onların yerine konuşmam doğru olmaz, kendilerinin cevap vermeleri daha yerinde olur. Ancak aynı zamanda şunu söyleyebilirim ki geçmiş hepimizi etkiliyor. Daha önce söylediğim üzere savaş hakkında konuşmak ayıplanırdı. Bir de Lübnanlılar film seyretmek istemezler çünkü savaşı anlatacaktır, çünkü Ghassan Salhab'ın filmleri gibi anlaşılması zor olacaktır. Günümüzde keskin olarak bir ayrımdan bahsetmek mümkün. Bir taraftan ciddi, festivallere giden, düşünsel anlamda belli bir yoğunlaşma isteyen filmler olduğu için Lübnan'da pek de seyredilmeyen bir cenah var. Diğer cenah ise 2010 sonrasında televizyonlar için çekilen vasat dramaya sahip dizilerin (Türkiye dizileri gibi) uzun metraj kurmacaya yansıyan filmlerden oluşuyor. Örneğin Eagle Film adında bir yapım şirketi var, ki sahibinin eşi Maguy Bou Ghosn'dır. Oyuncunun adıyla anılan ve ünlünen filmler mevcut. Etik açıdan çok problemlili yapıya sahip bu filmler. Örneğin *Bebe* adlı film, çocuk gibi davranan yetişkin bir kadını anlatır ki insanlar romantik komedi türündeki bu filmi izlediklerinde gülseler de öyküye bakıldığında pedofilin varlığı görülmektedir. Yapımcının herhangi bir sorumluluğu, kaygısı yok, tek kaygıları para kazanmak. İnsanlar, oyuncular televizyondan tanıdıkları için bu filmleri izliyorlar. Nitekim Lübnanlılar ve diğer Arap seyirciler sinemadan öte televizyon tüketicisi. Sinema, devlet tarafından da desteklenmediği için topluma yayılamadı. Örneğin üniversitelerde üretilen filmler bireysel, sınırlı bir alanda üretilirler. Sanırım aynı durum Türkiye için de geçerli. Türkiye dizileri mesela, insanlar burada onları izleyip merak ediyorlar ve İstanbul'a veya başka yerlere gidip dizilerde gösterilen yerleri görmek için uçak bileti alıyorlar. Türkiye dizilerinde ara ara gösterilen Asya'dan Avrupa'ya geçilen köprüler, Galata Kulesi, Dolmabahçe Sarayı vb. mekân sahneleri, insanları ülkeye çağırır.

Oyunculuk açısından bakıldığında hakikaten Türkiye'deki profesyonelleşme buraya daha ulaşmadı. Lübnan'daki var olan yapıyla diziler, izleyicilerini sinemaya taşımakta. Yani Lübnan sineması bir taraftan çok dar, elit bir kesim; bir diğer taraftan dizi konsepti ve geniş bir seyirci sayısına sahip bir kesim olmak üzere ikiye ayrılmış durumda. Bu keskin ayrım da ben, geniş kesimin oluşturduğu sinemaya karşıyım. Bu iki farklı kutba rağmen Cannes, Oscar gibi büyük festivallerde ödüller alıp ülkede gişe rekorları kıran yönetmen, Nadine Labaki'dir. Nadine, *Caramel*, *Where Do We Go Now?* ve *Capernaum* adlı çektiği üç filmiyle Cannes'daydı. Ayrıca yine Cannes da dahil pek çok festivalde jüri başkanlığı ve üyeliği de yaptı. Lübnan'da gişe sayısına bakıldığında *Where Do We Go Now?* adlı filminden sonra ikinci sırayı 200 bin seyirci sayısı ile *Capernaum* filmi yer alıyor. Başka bir açıdan da Nadine Labaki, sayı olarak rekorlar kırmaya da hatırı sayılır izlenme sayısı ile kendi ülkesi dışında diğer Arap ülkelerinde de çokça izlenen yönetmen. 2005 sonrası Lübnan sinemasına bakıldığında Nadine Labaki'den bahsetmemek mümkün değil. *Caramel* 2007'de, *Where Do We Go Now?* 2011'de, *Capernaum* 2018'de...

GE: Şu anda Nadine Labaki'nin yeni projesi söz konusu mudur?

ZS: Hayır, şu anda yeni film projesi yok. Oyunculuğa devam etmektedir. Bu arada Nadine Labaki'nin kısa filmlerden oluşan *Rio, I Love You* adlı filmde Harvey Keitel ile birlikte oynadıkları *Miracle* adında bir de kısa filmi mevcuttur.

GE: İlk kısa filmi de vardı değil mi?

ZS: *Pasteur Street/ 11 Rue*. O filmi bir yerde bulman mümkün değil, üniversite zamanında çekilmişti ve çevrimiçi olarak bir yerde bulamazsın.

GE: Lübnan sinemasının geleceğini nasıl görüyorsunuz?

ZS: Lübnan'ın geleceği yok maalesef. Ancak şunu söylemek gerekir ki günümüzde sinema sürdürülebilir bir niteliğe sahip. Fotoğrafla başlayan hareketli görüntünün Lumiere Kardeşler vasıtasıyla sinematografik bir biçime dönüşü ve dünyanın pek çok yerinde ilgi çekici yerlerin kaydedilip gösterilmesine dayanan bir hareketlilik mevcuttu. Biliyorsunuz Lumiere kardeşler, Arap ülkeleri de dahil pek çok yerde -hatta Cidde'de yapılan Kızıldeniz Film Festivalinde çalıştığımı söylemiştim- Hac için gidilen Suudi Arabistan'ın Mekke şehrinde de çekimler yaptıklarını keşfettik. Lübnan'da da benzer şekilde, ki Hady Zaccak, kitabında da yazdığı üzere sana daha iyi anlatacaktır, Lumiere Kardeşlerin çektiği ve *Downtown Beirut* olarak bilinen yerde gösterimleri gerçekleştirilmiş. Daha sonra İtalyan asıllı Giordino Pidutti ilk yerli film olan *The Adventures of Elias Mabrouk*'u çekti. Sonrasında George Qai gibi az sayıda yönetmen

etrafında çekilen yine az sayıda filmler mevcuttu. Hatta o dönemde çekilen filmler laboratuvarda işlemden geçtikten sonra ağaçlardaki dallara asılarak kurutulmuş. Dışarıda eğitim görüp gelen yönetmen serisinin ilki olan Georges Nasser, ki görüyoruz ki Lübnanlı sinemacılar yurt dışına gitmeyi seviyorlar, gittiği Cannes’da filmlerine ortak yapımcı buldu. Nitekim filmlerinin konularına baktığımızda göç olgusuyla karşılaşırız. Memleketimiz sürekli değişiyor ve ama sorunlarımız aynı.

GE: Lübnan sineması ile ilgili araştırma yaparken fark etmiştim ki Lübnan’ın ilk filmi ile son yapılan filmin konuları aynı: göç.

ZS: Evet, durumumuz bu maalesef... Sonrasında Münir Masri ve Rahbani Kardeşler gibi tiyatro kökenli yönetmenlerin filmlerine tanık oluyoruz ki bunlar konu ve biçim anlamında yenilikçi bir dil arayışındaydılar. Ki bu dönemde Yusuf Şahin gibi ünlü yönetmenlerin de olduğu Mısırlı sinemacıların film üretimleri söz konusuydu. Ya da şimdiki dizilerde gördüğümüz şöhrete sahip kişilerin oyunculuğuna dayanan filmler söz konusuydu.

GE: Geçenlerde Lübnan film posterleri koleksiyoncusu Aboud Abou-Joude ile tanışıp söyleştim. Kendisi de sizin dediğiniz üzere diğer ülkeler gibi Türkiye ile de ortak yapımların olduğunu söyledi.

ZS: Tabi tabi biliyorum. 1970’lerde Türkiye’nin de dahil olduğu pek çok Avrupa ülkesinden yönetmenler Lübnan’a gelip, özellikle casus film türünde film çekmişler. İç savaş başlayınca Maroun Bagdadi, Joselyn Saab, Randa Chahal, Borhane Alaouié gibi entelektüel isimler etrafında gelişen bir sinema dili vardı. 1980’lerde Fuat Şerafeddin ismi etrafında şekillenip bilinen dövüş filmleri furyası başlamıştı. Lübnan sinemasında tıpkı moda gibi, sürmüş bitmiş film türleri, akımları görüyoruz. Günümüz Lübnan sinemasına bu açıdan baktığımızda ise daha tutarlı olduğunu görebiliyoruz. Beyrut DC’nin kuruşundan bugüne 23 sene geçmiş. Lübnan sinemasında bir sinema hareketinin bu kadar uzun sürdüğünü görmedim ben. Mesleğimiz olarak gördüğümüz bu alan gittikçe gelişmekte ve büyümektedir. Bu sinema şemsiyesi altında insanlar birbirlerine yardım etmekte ve işlerini profesyonel bir düzeye getirme kaygısındadırlar. Ancak günümüzde ülkemizde gelecek yok maalesef. Evet, günümüzde Lübnan sineması için daha fazla süreğenlik var ve umarım ileride değişir bu kötü durum. Bu anlamda Lübnan sineması için daha ne denir, bilmiyorum...

GE: Çok teşekkür ederim.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Gökhan Evecen

KİŞİSEL BİLGİLER

Medeni Durum: Evli

Yabancı Dil: İngilizce, Arapça, Almanca

Bilgisayar Bilgisi: Ofis Programları ve Video Kurgu Programları

Eğitim Bilgileri: **Doktora:** Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon, Doktora

Yüksek Lisans: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema, 2017

Lisans: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV, 2004

İŞ TECRÜBESİ

2018 - **AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM FAKÜLTESİ**, Öğretim Görevlisi

2011 - **ANADOLU ÜNİVERSİTESİ TV YAPIM MERKEZİ (TRT OKUL)**, Yönetmen, Yapım Görevlisi

2007 **“SONBAHAR” (Uzun Metraj Sinema Filmi)**, Rize, Artvin, Yapım Sorumlusu, Yapım Amiri

2005 **SKY TV, İzmir**, Reji Asistanlığı

2003 **TRT, İstanbul, “Beyaz Perde” Programı** Reji Stajyerliği

FİLMOGRAFİ

PANDEMİ AKADEMİ, Belgesel, 2021,

* Golden Leaf Uluslararası Film Festivali, Hindistan, Kasım 2021 En İyi Kısa Belgesel Ödülü

* VIFFKA Online ve Offline Uluslararası Film Festivali, Haziran 2022, En İyi Belgesel Ödülü

* 19. Uluslararası Çevre Film Festivali, İstanbul – Aralık 2022, Ulusal Kısa Film Yarışması Belgesel Dalı Birincilik Ödülü

* Alternative Film Festivali, Kanada, Aralık 2021, Karantina Kategorisi Üçüncülük Ödülü

* Brezilya Uluslararası Film Festivali, Şubat 2022, En İyi Belgesel Ses Tasarım Ödülü

* Avustralya Film Festivali, Mart 2022, Mansiyon Ödülü

* Rotary Uluslararası Film Festivali, Mart 2022, Mansiyon Ödülü

* Panama City Bağımsız Film Festivali, Haziran 2022, Mansiyon Ödülü

* Nassau Film Festivali, Nisan 2022, Mansiyon Ödülü

* Emerald Coast Film Festivali, Ekim 2022, Mansiyon Ödülü

* Germany Film Festivali, Şubat 2023, Mansiyon Ödülü

* 5. AFSAD Uluslararası Kısa Film Festivali, Aralık 2021, Gösterim Seçkisi

* Selçuk Üniversitesi Uluslararası Kısaca Film Festivali, Mayıs 2022, Özel Gösterim

SOWT, Belgesel, 2015, (2016 Mart Roma Cinema Doc Finalisti, 2016 Mart Barcelona Planet Film Festivali Finalisti, 15. Uluslararası Kısaca Film Festivali Belgesel Dalı Finalisti, 10. İkinci El Film Festivali Gösterim Filmi)

BALKANADOLU, Belgesel, 2013

FİNNEN, Belgesel, 2013, (TRT Belgesel Ödülleri 2013 Finalisti, Bağdat 5. Uluslararası Film Festivali Finalisti, 30. Aalen-Almanya Uluslararası Festivali Türkiye Katılımcısı, 2. Antakya Uluslararası Film Festivali Gösterim Filmi, Mardin 1.Arapça Dil ve Lehçeler Sempozyumu Katılım ve Gösterimi, Bağımsız Gösterimler)

KENMEKEN, Kısa Metraj Kurmaca, 2011, (Türkiye'nin İlk Arapça Filmi)

YOKUŞ, Kısa Metraj Kurmaca, 2010, (Siirt Kısa Film Yarışması Birincilik Ödülü)

SEN BU OYUNDAN ÇIK!, Kısa Metraj Kurmaca, 2009 (3. Rotaract Film Festivali, 2010)

LEKE, Kısa Metraj Kurmaca, 2009, (12. İzmir Film Festivali Gösterim, 2012, 30. İstanbul Uluslararası Film Festivali, Gösterim, 2011)

JÜRİ ÜYELİKLERİ

- “Yeni Nesil Sinema Okulu”, 2022, Antalya Büyükşehir Belediyesi - Hollanda Büyükelçiliği İnsan Hakları Programı, Ön Jüri
- Yed-i Velayet, Yedi Vilayet, 7. Uluslararası Kısa Film Festivali, Senaryo Jüri, 2020

YAYINLAR

a) Makale

- “2000 Sonrası Türk Sinemasında Ailenin Belleğine Yolculuk: Pandora’nın Kutusu ve Kelebekler Filmleri”, SineFilozofi Dergisi, 2020, 457-473
- “Gösteriden Yeniden Üretime Televizyonda Yayımlanan Şaka Programları”, TRT Akademi Dergisi, 2018, 480-501
- “Belgesel Filmde Anlatı-Anlatıcı İlişkisi: “Grizzly Man” Belgesel Filmi Örneği”, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2017, 282-294 (Gökhan Evecen, Aytekin Can)

b) Kitap bölümü

- “Türkiye’de Psikiyatri Hemşireliği Geçmişten Günümüze”, 2021 – BAP Projesi kapsamında (Kadriye Buldukoğlu, Saliha Hallaç, Sultan Bora Taş, İlkay Keser, Dudu Karakaya, Buket Şimşek Arslan, Gökhan Evecen, Mehmet Emre Gül, İsmail Ayşad Güdekli)
- “Digital Culture Groups and Memory: A Case Of Instagram”, “New Approaches in Media and Communication” içinde, 2019, Editör: Ahmet Ayhan, Peter Lang Yayınevi (Gökhan Evecen, İsmail Ayşad Güdekli)
- “Antakya’da Sinema, Sinemada Antakya” (Kitap İçinde Makale) – “Asi Gülüşüm: Ah Güzel Antakya” İçinde, İletişim Yayınları, 2017, İstanbul

c) Bildiri

- “Pandora’nın Kutusu ve Kelebekler Filmlerinde Ailenin Hafızasına Yolculuk”, 2. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu, İstanbul, Türkiye, 22 - 24 Kasım 2019, cilt.1, ss.85-87
- “Dijital Kültür Grupları ve Bellek: Instagram Örneği”, 3. Uluslararası Medya Çalışmaları Sempozyumu, Antalya, Türkiye, 1 - 03 Kasım 2018, ss.42 (Gökhan Evecen, İsmail Ayşad Güdekli)