



SİNEMADA PROTEZ BELLEĞİN OLUŞUMU: "BORDER CAFE" FİLMİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME* DEVELOPMENT OF PROSTHESIS MEMORY IN CINEMA: AN INVESTIGATION OVER THE FILM OF "BORDER CAFE"

Dilek ULUSAL**
Mehmet Can DOĞAN***

Öz

Bellek, bütün canlıların sahip olduğu, özellikle insanoğlunun geçmişte yaşadığı anılarını sakladığı bir depo gibidir. Sinema ise belleği bugüne taşıyan en önemli araçlardan biri olduğu için sinemanın bellek ile ilişkisinin ortaya konulması gerekir. Bu çalışmada, İran toplumunda kadınların geçmişi (bellekte bastırılan olaylar), Modern İran Sineması'nda kadın temalı politik filmler içerisinde gösterilen 2005 yılı yapımı "Border Kafe" filmi üzerinden incelenmiştir. Bu bağlamda geçmişin olaylarını bugünün şartları doğrultusunda kendine göre yorumlayan yönetmen Partovi'nin "Border Cafe" filminde, olayların öznesi konumunda yer alan kadını, geçmişin pasif ve öteki kadınına inat, daha modern ve mücadeleci bir tasarıma içerisinde sunarak belleği yeniden inşa ettiği, böylelikle protez bir bellek oluşturduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: İran Sineması, Kadın, Bellek, Protez Bellek.

Abstract

Memory is like a store which all living creatures have, especially the human. Cinema is one of the most important tool taking the memory today because of this reason the relationship between memory and cinema would be clarified. In this study, history (suppressed events in the memory) of women in Iran investigated over the film named "Border Cafe" which showed in 2005 and taken place of the women-themed political films in modern Iranian cinema. Partovini who is the director of the film commented the past events in today's conditions and created a prosthetic memory by changing the passive and the other woman of the past to more modern and struggling woman.

Keywords: Iranian Cinema, Woman, Memory, Prosthetic Memory

1. Giriş

Antikçağdan günümüze kadar varlığını sürdüren ve bütün canlıların sahip olduğu bellek, geçmişle ilgili bilgileri zihinde tutma ve hatırlama yetisi şeklinde tanımlanabilir. Kilbourn'a göre, günümüzde bellek, ana anlamını ve varlığını sinema gibi görsel tabanlı teknolojilerden elde etmektedir (2010, 1). Teknolojik gelişmeler ile geçmişi kaydetme becerisini kazandığından bu yana sinema, kültürel hayatın bellek merkezlerinden biri olmuştur. Sinema, bugüne kadar üretildiği her dönemin yansıtıcısı ve anımsatıcısıdır. Bu nedenle bellek çalışmalarının da öznesi konumundadır (Pöstecki, 2013, 7). Belleği bugüne taşıyan araçlardan biri olan sinemanın en önemli özelliği belleği bugünün şartları doğrultusunda yeniden inşa ederek protez bir bellek oluşturmasıdır. Buna göre, sinema ve bellek ilişkisinin tartışıldığı bu çalışma, Modern İran Sineması'nın kadın temalı politik filmleri arasında gösterilen ve 1979 İran İslam Devrimi'nden sonra İranlı kadınların yaşadıkları mağduriyetleri gözler önüne seren, 2005 yılı yapımı "Border Cafe" filmi üzerinden belleğin o günkü şartlara göre yeniden inşa edilmesini (protez belleği) ortaya koymayı amaçlamaktadır. İnceleme kapsamına alınan bu film, "sinemada bellek bağlamında öne çıkan temsiller" olarak belirlenen "kimlik", "mekân", "zaman" ve "sembol" başlıkları altında niteliksel betimleyici analiz yöntemi kullanılarak incelenecek ve bu sayede sinemada protez bellek kavramına ulaşılmaya çalışılacaktır.

2. Bellek Kavramı

Bütün canlılar biyolojik ve sosyal anlamda bir belleğe sahiptir. Fakat insanların sahip oldukları bellek, diğer canlılarınkinden oldukça farklıdır. İnsan belleğinin özelliği deneyimleri kaydetmesi, bilinçli çağrışımlar kurması, dil oluşturması, geçmişi bilmesi, saklaması, anlatması ve yazmasıdır (Blight, 2015, 301-302). Antik çağdan bu yana bellek olgusu hep var olagelmıştır. O dönemde bellek denince akla gözün belleği

* Bellek Bağlamında İran Sineması'nda Kadın adlı yayınlanmamış doktora tezinden üretilmiştir.

** Öğr. Gör. Dr. Kırıkkale Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Görsel İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü. ulusald@hotmail.com.

*** Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi. mehmetcandogan@yahoo.com



ve bu bellek aracılığıyla anımsanan ve canlanan imgeler gelmekteydi. Platon, yazının icadı ile bellek yükünün bir kısmının yazıya aktarılmasıyla ve saklanmasıyla belleğin zayıflayabileceğini düşünmüş ve bu durumdan tedirgin olmuştur. Çünkü sözlü edebiyatın yazılı edebiyattan sonra gücünü yitirebileceği konusunda endişe duymuştur (Sayın, 2006, 37).

Günümüze geldiğinde ise belleğe ilişkin çok sayıda tanım yapıldığı görülür. Bilgin'e göre bellek, geçmişi anda hâkim olunabilir ve kavranabilir kılan bir inanç ve temsiller ağını harekete geçiren, tarihin sosyal olarak kendimize uygun bir duruma getirilmesidir (2013, 14). Sönmez'e göre ise bellek, bir topluluğu oluşturan kişilerin ortak paylaşımı, geçmişi ve bugünlerini etkileyen ve biçimlendiren devingen bir olgudur. Bu sayede toplumda bir bellek oluşturulur (2012, 14). Aynı şekilde Boyer de, belleğin geçmişle ilgili bilgilerin akılda tutulmasını sağlamak ve geçmiş olayları saklamamıza yardımcı olmak gibi çok önemli işlevlere sahip olduğunu savunur (2015, 5). Ünlü Rus Edebiyatçısı Svetlana Boym ise, belleği "*düşünsel nostalji*" olarak niteler ve belleğin, eve dönüşü sonsuza dek erteleyerek, ayrıntıları ve hatırlama işaretlerini önemseyen bireysel anlatılara yöneldiğini söyler (2009, 87).

Bellek konusunda çalışmalar yapan Susam ise belleğin tanımını, birbirinden bağımsız, dağınık hâlde duran hayat parçalarından anlamlı hikâyeler oluşturmak şeklinde yapar. Susam, kişilerin bellek sayesinde her nesneye, olaya, anı parçasına belirli anlamlar yükleyip kendi hikâyelerini kurduklarını ve böylelikle ona bir değer ve anlam kattıklarını savunur. Bu parça parça hikâyelerin bir araya gelişi ile hayat hikâyeleri oluşmaya başlar. Ancak, bu hikâyeler kronolojik bir tarih oluşturmanın değil anlam yaratmanın peşindedir (Susam, 2015, 27). Bu bağlamda belleğin, geçmişte belli olayları yaşayanların söylemleri üzerinden bugüne taşınan gerçek olaylardan oluştuğu ve yaşanmışlığı baz aldığını vurgulamak gerekir. Tam da bu noktada bellek ve tarihin birbirinden ayrıldığı görülür.

Connerton'a göre tarih, geçmişin yeniden kurulması olarak adlandırılan özgül bir pratikten oluşur. Connerton, bir tarihçinin geçmişte olmuş ve bütünüyle unutulmuş bir olayı ortaya çıkarma durumunun olduğundan bahseder. Bu doğrultuda Connerton'un görüşlerinden hareketle bir tarihçinin geçmişi kendine göre yeniden kurguladığı söylenebilir. Ancak Connerton bunun tam aksine belleğin tarih gibi geçmişin yeniden kurulmasını asla kabul etmeyeceğini savunur ve belleğin asıl amacının, olayı yaşayan ya da gören kişilerin anlatımlarından yola çıkarak geçmişle ilgili gerçek bilgilere sahip olmak olduğunu vurgular (2014, 27- 28). Blight'a göre, tarihçiler genellikle belleğe güvenmezler ve belleğin toplumsal gücünü görmezden gelerek büyük bir riske girerler. Bunun aksine bellek, tarihin nasıl kullanılacağını ve anlaşılacağını açıklama konusunda bize yardımcı olur; geçmişin farklı versiyonları, bugünü denetim altına almak için birbiriyle mücadele eder durur ve belleği araştırmak demek aslında -ister kasıtlı, ister örtülü, isterse bilinçsiz olsun- unutuşu da araştırmak demektir ve bizler bütün bu özellikleriyle belleğin cazibesine, anlamlılığına kapılmışızdır (2015, 303). Landsberg'e göre, hafıza her zaman geçmişle öznel ve duygusal bir ilişki kurar. Tarih ise bir kişinin kendi deneyim arşivinin dışındaki geniş spektrumlu olayları kapsar (2004: 19). Bu görüşlerden yola çıkarak tarihin yazılı belgeler eşliğinde bugüne taşınan kesin bilgilerden, belleğin ise geçmişte yaşanan olaylara tanık olan kişilerin bugüne taşıdığı ve bugüne göre anımsadığı anlatımlarından oluştuğunu belirtmek gerekir. Bu doğrultuda tarihi metinlerin kimin tarafından (hangi ideolojiye göre) yazıldığı sorusu akıllara gelecek, böylece tarihin de geçmişte gerçekleşen olayları bütün çıplaklığıyla gözler önüne seremeyeceği ortaya çıkacaktır. Buna göre hem tarihin yazılı anlatımlarının hem de bellekte gerçekleşen geçmişe yönelik anımsamaların, kişiye, topluma, kültüre, ideolojiye ve zamana göre değiştiği söylenebilir.

Yukarıda bahsedilenlerden yola çıkılarak belleğin en önemli özelliğinin canlandırma ve anımsama olduğunu söylemek gerekir. Connerton, canlandırmada hayati önem taşıyan noktanın, yineleme yolunda bir zorlamanın bulunması olduğunu savunur. Yineleme konusunda duyulan bu zorlamanın bir sonucu olarak, psikanalizden geçirilen kimseler, o sıradaki davranışlarının ilk örneğini hatırlayamazlar. Tersine yakalandıkları durumun bütünüyle o andaki koşullarla belirlendiği yolunda güçlü bir izlenime sahiptirler. Connerton'a göre, anımsama yetisinin yerini yineleme zorlaması almıştır (2014, 47- 48). Bu bağlamda Connerton'dan hareketle geçmişe yönelik bellekte gerçekleşen anımsamaların bugünün şartlarından etkilenerek yeniden oluşturulduğu söylenebilir. Landsberg de Connerton'un bu görüşlerini belleğin geçmişle her zaman duygusal ve öznel bir ilişki kurduğunu söyleyerek destekler (2004, 19). Aynı şekilde Blatz ve Ross da, belleğin zihinsel bir zaman yolculuğu olduğunu savunur. Bu metafora göre, insanlar geçmiş yıllara gidip başlarından geçen olayları yeniden hatırlayabilirler. Bu hatırlama olayı çok cazip olsa da aslında yanıltıcıdır. Çünkü insanlar geçmişte yaşadıkları bu olayların ayrıntıları akıllarında kalamayacağı için ilk yaşadıkları şekliyle hatırlayamaz. İnsanlar çoğunlukla yaşadıkları bu olayların yalnızca belirli bir kısmını anımsarlar ve olaya ilişkin boşlukları doldurmak ve anılarından tutarsızlıkları çözümlmek için şimdiki bilgilerinden ve tercihlerinden faydalanırlar. Bu noktada, belleğin de seçici olduğundan bahsetmek



gerekir. Örneğin, insanlar ülkelerinin tarihini hatırlarken öğrendikleri bütün bilgileri bir araya getirmeye çalışmazlar. Sıradan insanlar da, tıpkı politikacılar ve dini liderler gibi, geçmişte yaşanan olayları genellikle bugünkü bilgilerini, tercihlerini ve isteklerini destekleyecek bir biçimde hatırlama eğilimi içerisine girerler (Aktaran: 2015, 285-286).

Sayın, eğer yaşamdan söz edilecek olursa, geriye dönüp bakıldığında hayatın yaşanmışlığının bugün elimizde kalan ölçütünün, bir süreyi, yaşam süresini belirleyen ve dönüşü olmayan yıllar olmadığını, hayatın ölçütü ve yaşanmışlığın kanıtının sadece o süre içinde yaşamın bellekte bıraktığı izlerin, bellekte kayıtlı öykünün olduğunu savunur. Ayrıca Sayın, hayatımızın bize yazdığı öykünün ne kadarını anımsayabiliyorsak ve onları bugünlere taşıyabiliyorsak, orada yaşamı yeniden yakalayabileceğimizi de vurgular (2006: 40). Erkol ise belleğin uydurma anılardan oluştuğunu söyler. Uydurma anılar (false memory), bellek araştırmalarında son yılların en popüler konusu haline gelmiş ve algının seçiciliğinden bahsetmek veya anıların oluşmasında kurmacanın da önemli bir yeri olduğunu belirtmek artık geçmişte olduğundan daha çok kabul görür hale gelmiştir. Günümüzde bellek canı nereye isterse oraya oturan, fırlatıp attığınız bir topu koşarak yakalayıp geri getiren bir köpeğe benzetilmektedir. Bu da belleğin kendisine ait bir iradesi olduğunu göstermektedir. Unutmak istediğimiz pek çok şeyi hala hatırladığımızı düşünecek olursak, belleğin bir iradesi olduğu iddiası da çok garip karşılanmamalıdır. Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere tarih yazımının dayandığı gerçeğe sağdik bellek imgesi artık iyiden iyiye sarsılmaya başlamıştır. Belleklere kazınan olaylar gündelik (sıradan) olaylar değil, daha çok kitleleri etkileyerek tarihsel ve toplumsal değişim ve dönüşümlere neden olan olaylardır; iktidar kavgaları, savaşlar, kanlı çatışmalar, suikastler, cinayetler, kazalar vb (Erkol, 2014, 42- 43). Bu doğrultuda belleğin bugünde gerçekleşen ve bugüne göre şekillenen hatırlamalar sonucunda oluştuğunun altını bir kez daha çizmek gerekecektir.

3. Sinema ve Bellek İlişkisi

Bellek sinemanın temel ilgi alanlarından birisi ve sinema dilinin asli bir unsurudur (www.gercek hayat.com.tr/yazarlar/sinema-ve-bellek/). Kilbourn'a göre, günümüzde bellek, ana anlamını ve varlığını sinema gibi görsel tabanlı teknolojilerden elde etmektedir (2010, 1). Kilbourn konuyla ilgili olarak Cinema, Memory, Modernity adlı eserinde şu görüşlere yer verir:

"Bu sinema, belleğin en etkili metaforu değil, sinemanın -fotoğrafın yanı sıra- en derin ve en anlamlı anlamıyla belleğin kurucusu fotoğraf görüntüsünün ötesinde, bu, 20. Yüzyılda sinemanın uzun zamandır devam eden duruşunun doğrudan bir sonucudur. Bir tür ikonik gerçekçiliğin ana tedarikçisi, üç boyutlu uzayın ve zamana karşı karmaşık ilişkisinin temsili tarafından bir anda karakterize edildi." (2010, 1).

Nazi Almanya'sı sineması üzerine yazılar yazan Anton Kaes, sinematik sunumların aslında geçmişle ilgili perspektiflerimizi etkilediğini ve şekillendirdiğini, sinemanın günümüzde teknolojik hafıza bankası olarak işlev gördüğünü savunur (Kilbourn, 2010, 2). Teknolojik gelişmeler ile geçmişi kaydetme becerisini kazandığından bu yana sinema, kültürel hayatın bellek merkezlerinden biri olmuştur. Sinema, bugüne kadar üretildiği her dönemin yansıtıcısı ve anımsatıcısıdır. Bu nedenle bellek çalışmalarının da öznesi konumundadır (Pösteki, 2013, 7). Sinema, dönemin ruhunu ve kırılma noktalarını yansıtan, bu şekilde kuşaklararası hafızayı besleyen, toplumsal grup hafızalarını etkileyen geleneksel bir araçtır (Düzcan, 2014, 195). Bellek sinemasal anlatımın en temel öğelerindendir ve sinema belleği her zaman sorunsallaştırmıştır. Sinema, çoğunlukla unutmamanın bir ihtiyaç olduğunu, fakat hatırlamanın da bir gereklilik olduğunu savunan sayısız filmle kişisel ve toplumsal geçmişi sorgulamıştır ve sorgulamaya da devam etmektedir (Erkılıç, 2012, 70- 72). Sinema, toplumsal geçmişi sorgularken daha çok görsel öğelerden yararlanmaktadır. Bu noktada, sinemanın görsel hafıza ile olan ilişkisine de burada değinmekte fayda vardır. Sönmez, görsel bellek ile ilgili olarak şunları söyler:

"Görsel bellek, imgeler ve görsel materyallerle donanmış bir çevrede kişilerin belleklerindeki, hayata, olaylara, kültüre, topluma dair birikimlerdir. Belleğin görüntülerle olan ilişkisi hem imgeler dünyası üzerine, hem algı ve zihin hem de günümüz medya endüstrisine kadar genişleyen bir alan sağlamaktadır. Teknolojik görüntünün fotoğrafın icadıyla üretilmeye başlanması, ardından sinema, televizyon ve videonun gelişimi görsel belleğin sağladığı imgelerin kaynakları ve araçlarıdır. Bellekte saklanan şeyleri, olguları, olayları, anılar, kişiler ve mekânları hatırlamak bir anlamda, bu şeylere ilişkin görüntülerin göz önüne gelmesidir. İnsan için görüntüler, hatırlama konusunda oldukça etkilidir. Algılama üzerine yapılan araştırmalar, algı ve görüntü ilişkisini yakından inceler. Algının imgeler aracılığıyla gerçekleştiği, bellekteki imgelerin hatırlama edimi sırasında tekrar çağrıldığı temel bellek mekanizması üzerine yapılan açıklamaların ortak ifadeleridir." (2012, 49).



Marks, "The Skin Of The Film" adlı eserinde kültürlerarası sinemanın bellek ile ilişkisine değinir. Marks, kültürlerarası sinemanın kayıtlı tarih ve hafızadaki mevcut kaynaklardan bir kazı yaptığını, yalnızca kültürel belleğin bu kayıtlı görüntüler arasındaki boşluklarda olduğunu savunur (2000, 21). Marks, kültürlerarası sinemanın çoğu eserinin, konuşma yetersizliği nedeniyle objektif olarak kişinin kendi kültürünü, tarihini ve hafızasını temsil etmeye başladığını iddia eder. Marks'a göre, bu eserler sessizlik, yokluk ve tereddüt ile işaretlenirler. Tüm bu eserler görselliğin şüphesi, görsel arşivin kültürel belleği temsil etme kabiliyetine inancın eksikliği ile işaretlenirler. Marks, bu eserlerin sansür yüzünden ifadeden kaçabileceklerini ve egemen rejime dâhil olabileceklerini bu nedenle de kendi dillerini konuşmaya zorlanacaklarını savunur. Geçmişin silinmesi karşısında, kültürlerarası sinema yeni bilgi koşullarını ortaya çıkarmak için çeşitli kaynaklara dönüşür: Yazılı tarih; bazen görsel-işitsel arşiv toplu ve kişisel hafıza; kurgu ve görüntülerin veya anıların eksikliği, kendisinin ifade edebileceği anlamlı bir kayıt. Marks'a göre, kültürel bilgiler, tarihin zamansal hareketinde ve alanlar arasındaki mekânsal harekette kaybolur, bulunur ve yeniden yaratılır. Kültürlerarası sinema da bu ezici silinmeler, sessizlikler ve resmî tarihin yalanlarına alternatif olmasını sağlamak için zamanda geriye ve ileriye doğru hareket ederek geçmişi ve anıları keşfeder (2000, 26). Örneğin, Teshame Gabriel ve Hamid Naficy gibi melez ve azınlık sineması ile uğraşan sinemacılar kendi kendilerine film ve kayıt yaparak geçmişi ve anıları keşfetmeye çalışırlar (2000, 27).

4. Sinemada Protez Bellek

Sinema görüntüleme, görme ve ses duygusunu ve sıklıkla mutluluk, korku ve cinsel uyarıyı vücudun otonomik fiziksel tepkisine dayandıran somatik bir deneyimdir. Bu bedensel deneyimler bazen aktarım alanı olarak adlandırılan yerde gerçekleşir, ancak filmi izlerken ortaya çıkan dönüşüm, kişisel öznelik ya da siyasi bir sosyal anlayışta epistemolojik bir değişim getirdiğinden daha açık bir şekilde anlaşılabilir. Bu, izleyicinin önceki bilgisinin kesiştiği ve dünyadaki yeni bilgilerle ekranda değiştiği zamandır. Keene, Landsberg'in ortaya attığı Protez bellek kavramının yukarıdaki fikirleri içerdiğini savunur. Bu yeni belleğin geniş bir kitleyle dolaşabildiğini ve bu belgelere sahip olmayan pek çok kişinin deneyiminin kişisel arşivinin bir parçası haline geldiğini önerir (2010, 10-11). Landsberg ise Prosthetic Memory adlı eserinde, Protez belleğe ilişkin şu görüşlere yer verir:

"Protez anılar ne bireysel, ne de kolektif anlatı ara yüzünde ortaya çıkmaktadır. Onlar geçmişin kitlesel kültürel temsili ile karşılaştıktan sonra gelişen kamusal anıları özel olarak hissederler. Protez anılar, kişinin yaşanmış tecrübesinin dışında ortaya çıkmış ve o kişinin hafızasındakiler kitle kültürü teknolojileri ile alınıp takılmıştır. Dolayısıyla, protez hafıza fikri, anıların- bu anıların sürdürdüğü kimliklerin-yasanmış sosyal bağlam tarafından mutlaka ve esasen şekillendirildiği fikrini reddeder. Protez hafızayı diğer deneyimlerden ayıran ve bunu 20. yüzyılın başlarında benzersiz bir olgu haline getiren şey, meta haline getirilmeye olan bağımlılığıdır. Metalaşma, ödemeyi yapabilen herkesin kullanabileceği anıları sağlar." (2004, 18-19)

Hansen, Landsberg'in yukarıda belirttiği "kitle kültürü teknolojileri"nde öncü olan günümüz medyasının, geçmişle gittikçe daha fazla duygusal buluşmalar yaparak bu protez belleğini yoğunlaştırdığını, iletişim teknolojilerindeki gelişmeler ile birlikte (medyanın iletim sistemindeki hızı düşünüldüğünde) protez bir belleğin oluşumunun kaçınılmaz olduğunu savunur (2011, 63). Bergstrom ise sinemanın geçmişte yaşanan olaylarda bu olayları deneyimlememiş izleyicilerin üretiminde rol aldığını söyleyerek bir bakıma sinemanın protez bir bellek oluşturduğunu vurgular. Bergstrom'a göre, sinema geçmişteki görüntüleri ekranda sunar ve varlık ile yokluk arasındaki çizgileri bulanıklaştırır. Sinema yalnızca selüloid üzerindeki öteki dünyayı ya da hayalleri temsil etmenin ötesinde, kendisi bireyleri oluşturan zihinsel süreçlerin metaforu hâline gelir (2015, 2). Cook da Bergstrom gibi medyanın izleyicileri geçmişe daha da yakınlaştırdığını ve izleyicileri yeniden yapılandırılmış olaylara tanık olarak içeren ikinci el bir tanık oluşturmak için kullandığını savunur (2005, 2). Böylece izleyiciler üzerinde güçlü etkileri olduğu görülen medyanın, iletişim teknolojilerindeki gelişmelerle beraber geçmişi yeniden inşa ederek, izleyicilerini şimdiki zamana göre inşa ettiği bu yeni geçmişe göre yönlendirme gücü olduğu görülür.

Landsberg, metalaşmış kitle kültürünü ortaya çıkaran sinema gibi yeni teknolojilerin, geçmiş hakkındaki öyküler ve görüntülerin daha önce eşi benzeri görülmemiş yayılımını gerçekleştirerek belleği dönüştürdüklerini savunur (2004, 2). Erkılıç'a göre, bu tür bellek yapay bir organ gibidir. Sinema kimi zaman sahip olduğu görsel anlatım özelliğiyle yaşanan deneyim ve bu deneyimin sonucunda oluşan belleğin dışında kendine özgü bir bellek oluşturur. Bu bellek özgün ve doğal değildir. Protez bellek diğerlerini anlamak, etik bir ilişki kurmak ve empati oluşturmak için bir aracı görevi görür. Buradan da anlaşılacağı üzere protez bellek, dünyayı daha iyi algılamak ve Öteki'ne duyarlılık geliştirmek amacıyla medya temsilleri üzerinden veya müze, kütüphane gibi bellek taşıyıcıları aracılığıyla, farklı bir bellek oluşumuna sebep olur. Bu tür bir belleğe protez bellek ismi verilmesi, yer değiştirebilir (taşınabilir)



olmasından ileri gelir (Akt: 2012, 64- 65). Landsberg, protez belleğin taşınabilir bir özelliğe sahip olduğunu söyler ve bu sayede belleğin miras, sahiplik ve gerçeklik üzerine kurulduğunu ileri süren çoğu geleneksel bellek anlayışına meydan okur (2004: 3). Bu anlatılanlar ışığında belleğin en önemli taşıyıcılarından biri olan sinemanın belleği dönüştürdüğü ve kendine özgü yeni (takma) bellek inşa ettiği söylenebilir. Belleğin dönüşümü yönetmenin isteği doğrultusunda gerçekleşir. Yönetmen sinemanın özellikle görsel gücünden faydalanarak geçmişi şimdiki zamanın şartları doğrultusunda yeniden kurgular ve bu sayede geçmişteki yaşanmışlıkların (gerçeğin) üzerine perde çeker. Ancak yönetmenin bunu yaparken de geçmişten faydalandığı görülür. Böylece filmin anlatımını geçmişteki olaylar üzerine kuran yönetmenlerin geçmişi bugüne göre uyarlayarak izleyiciye sunduklarını belirtmek gerekir. Bu bağlamda Erkılıç'ın da vurguladığı gibi sinema aracılığıyla oluşturulan bu bellek "yeni bellek", "ikincil bellek", ya da "protez bellek" (2014, 64) olarak nitelendirilmelidir.

Uşaklılar, "Alternatif Bellek: Sinema" adlı makalesinde Slavoj Zizek'in "filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı anlatırlar" sözüne yer vererek, bu sayede sinemanın anlatıları yeniden yorumlayarak toplumsal hafızayı yeniden kuran sanatsal bir üretime dönüştüğünden bahseder (Uşaklılar, 2016, 1). Sinema tarafından oluşturulan bu yapay (protez) bellek, bazı karamsarlar tarafından tarihi, drama izleyicisinin kıvamına getirerek sahiciliğinden uzaklaştırdığı ve sosyal/politik/kültürel kuvvetleri ihmal ettiği gerekçesiyle eleştirilir. Bütün bunlara rağmen tarihin modern yeniden inşası, bizim geçmişle bugün arasında nasıl duygusal bir bağ kurduğumuzu ortaya çıkarır (www.gercekhayat.com.tr/yazarlar/sinema-ve-bellek/).

5. Sinema, İmge ve Bellek

Bellek, algılanan her şeyin imgesini kendinde saklar. Algıyla belleğe gelen şeyler burada depolanır, zamanı ve yeri geldiğinde de gün yüzüne çıkar. İmgeler çoğaldıkça bazıları geri plana itilir. Bunlar daha önceden alınan imgelerdir. Yeni imgeler önde durur ve çağrışımları da buna paralel olarak eski imgelere oranla daha hızlı olur. İmgeyi harekete geçiren etkiler neticesinde bellekte hızlı bir devinim başlar. İmgenin çağrıştırdığı her şey bellekte ortaya çıkar ve bu, anımsama olarak tanımlanır. Bir nesne görüldüğü anda, o nesnenin bellekteki imgeleri hızlı bir biçimde öne çıkar ve bu sayede, o nesnenin daha önceki anlamı ve şekli hatırlanır. Anımsama yoluyla geri gelen hatıralar, şu an düşüncelere dönüştüğünden dolayı her şey şimdi yaşanıyor gibidir. İlk önce olay gözde canlanmaya başlar, daha sonra imgeler nesnelere ve olayları geri getirerek beyne sunarlar. Beyin de onlar şu anda yaşanıyor muşcasına hareket eder. Kısaca, bir olayın ya da bir nesnenin kalıcı olabilmesi için, her şeyden önce imgelerinin belleğe iyice kazınmış olması gerekir. Bu sayede, o olay ya da o nesne daha sonra anımsanacak ve yaşamaya devam edecektir (Küçüköner, 2007, 79-80).

Bellekte korunan bilgiler, deneyimler ve imgeler algılama mekanizmalarını manipüle eder. Bir konuya ilişkin gösterilen tepkilerde, üretilen düşüncelerde, kurulan hayallerde ve alınan kararlarda belirleyici olansa "algılama düzeyidir" ve algılama düzeyi kültürden kültüre farklılık gösterir. Karaca, bu konuyu, dünya kültürlerinde çok yaygın olan çay içme alışkanlığıyla örneklendirmiştir. Bu bağlamda, farklı kültürlerde çay içmek için seçilen mekânların, çayın hazırlandığı ve içildiği nesnenin, biçim ve üretildiği madde itibarıyla farklı olacağını söylemiştir. Buradan da anlaşılacağı üzere, algılama, bireyin ve grupların bilgi, deneyim ve imge bazında ne kadar donanımlı olduğuna bağlıdır (Karaca, 2006, 39). Sinema üzerinden örnek verecek olursak; İran sinemasında yaratılmaya çalışılan kadın imgesi ile Hollywood sinemasındaki kadın imgesi birbirinden çok farklıdır. Çünkü bu iki ülke farklı kültüre sahiptir.

Bellek ile ilgili çalışmalarda, görüntünün, görüntülerin depolanmasının ve imgelerin zihne kaydedilmesi söz konusudur. Böylelikle görsel bellek oluşur. Görsel bellek, sinemayla hem mekanik olarak hem de toplumsal ve kültürel yapısı gereği iç içe geçmiştir (Sönmez, 2012, 50). Teknoloji çağı olarak nitelendirilen günümüz dünyası, sinema, televizyon vb. birçok görsel iletişim araçları sayesinde imgelerle doludur. Kilbourn, görüntülerin, hücrenel sabitler üzerinde sabitlenmiş, arşivlerde saklanmış ve binlerce kez yeniden üretilmiş geçmişe şimdiki zaman kazandırdığını, ancak zamanla bu imgelerin hafızayı ve tecrübeyi geçmeye başladığını savunur (Kilbourn, 2010, 2).

Bergstrom, "Cinematic Past Lives: Memory, Modernity and Cinematic Reincarnation in Apichatpong Weerasethakul's Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives" başlıklı makalesinde sinemanın kitlesel tüketim için mevcut imgeleri oluşturma kabiliyetine sahip olduğundan söz eder (Bergstrom, 2015, 1). Örneğin İran sinemasında Devrim karşıtı bir yönetmen, 90'lı yılların sonunda çektiği ve Devrim sonrası ülkede yaşanan kadın sorunsalını ele aldığı filmde, kadını geçmişte yaşadıklarıyla birebir ele almaz. Kadının o dönemde yaşadıklarını dikkate alarak filmde kendine özgü bir kadın imgesi yaratır ve yönetmenin yarattığı bu imge, gerçeğinden daha etkili ve de kalıcıdır. Sönmez'e göre, görsel kültürün



yani seyrederek öğrenmenin yaygın olduğu toplumlarda, her şey bellek üzerinde çok önemli bir etki taşır. Sönmez, sinemanın, görülenlerin geçmiş gibi algısı ve bu yolla algıların bellekle bağlantısı yanında ayrıca icadından bu yana metaforik olarak bellekle özdeşleştirilme, mucizevi görülme durumunun da olduğunu savunur (2012, 57).

6. Bellek Bağlamında Sinemada Öne Çıkan Temsiller

1990'lardan itibaren sinemada bellek ağırlıklı olarak kimlik, mekân ve zaman gibi temsiller üzerinde yoğunlaşmıştır. Lauretis'e göre, sinema toplumsal temsil aracıdır. Öznellik, cinsiyet ve cinsel farklılığın anlam ve ideolojiyle ilişkileri sinematik teorinin merkezinde yer alır (1984: 15- 16). Huyssen, medya, bellek ve temsil ilişkisine yönelik olarak şunları söyler:

"Dilde, anlatıda, görüntüde ya da kaydedilmiş seste olsun, bütün temsil biçimlerinin belleğe dayandığını görmek için çok gelişkin bir kurama gerek yok. Bazı kitle iletişim araçları bizde katıksız bir şimdilik yanılmasını uyandırmaya çalışsa da, temsil hep sonradan gelir. Ama belleğin kendisi, bizi sahici bir başlangıca götürmekten ya da gerçeğe doğrulanabilir bir erişim sağlamaktan çok, geç kalmışlığında bile ve özellikle de bu yüzden temsile dayanır. Geçmiş belleğin içinde yalın bir halde bulunmaz, anı haline gelmesi için dile getirilmesi gerekir. Bir olayı yaşamak ile onu bir temsil içinde anımsamak arasında bir yarığın oluşması kaçınılmazdır. Bu çatlaktan yakınmak ya da bu çatlağı görmezlikten gelmek yerine, onu kültürel ve sanatsal bir yaratıcılık açısından güçlü bir uyaran olarak anlamak gerekir." (1999, 13)

a. Kimlik

Bellek ve kimlik birbirine sıkı bir biçimde bağlıdır. Bir insanın kimliği, onun geçmişine, bu geçmiş algılama biçimine, bu algıyla oluşturduğu bugününe ve bütün içinde kendisini konumlandırışına göre biçimlenmektedir (Sönmez, 2012: 38). Aynı şekilde bireyler tarafından oluşturulan grup ve toplulukların kimlikleri de zorunlu olarak belleklerden geçer. Kolektif bellek, kimlik inşasının vazgeçilmez bir aracıdır. Öncelikle kolektif bellek, grup üyelerine kim olduklarını, nereden gelip nereye gittiklerini söyleyen öyküler sunar. Kolektif bellekte, grubun geçmişteki başarıları ön plana çıkarılarak, hatalı ve olumsuz yönleri kapatılır ve böylelikle kimlik yüceltilerek, grubun öz saygısı korunmaya ve yükseltilmeye çalışılır (Aktaran: Bilgin, 2013, 35). Nitekim İran sinemasında kadın kimliğinin bellek bağlamında değerlendirildiği bu çalışmada, çalışma kapsamına alınan filmlerde, yönetmenlerin zengin görsel anlatım teknikleri kullanarak, İran'daki baskıcı İslami rejim karşısında mağdur duruma düşürülen kadınları koruduğu ve bu sayede kadın kimliğini yücelttikleri görülür.

Halbwachs da konuya ilişkin olarak, toplumsal hafızanın yalnızca onu taşıyanlarla birlikte var olabileceğini ifade eder. Böylece, toplumsal hafızanın sadece gerçek ve yaşayan bir grupla ilişkilendirilebileceğini söyler. Aynı zamanda sürece katılanların grup üyeliğinin ispatı olan toplumsal hafıza, bu sebepten ötürü yalnızca somut zaman ve mekânı değil, aynı şekilde somut kimliği de oluşturur (Assman, 2015, 52). Bu bağlamda, kolektif belleğin çok sayıda işlevsel özelliğe sahip oluşu, onun rasyonel ölçüler dâhilinde ele alınmasını zorlaştıracaktır. Çünkü çatışan taraflar, davaları bakımından bu kadar yararlı ve etkili bir silahtan kolayca vazgeçemeyecektir. Çatışmayı yaşayan iki grubun bellekleri incelendiğinde, her iki grubun da olaylar hakkında kendi resmi belleklerini oluşturdukları görülecektir. Bu noktada, her ulusun tarihlerin anlatısı yerine kendi tarihsel anlatısını kendisi oluşturması bakımından kolektif belleğin tarihe her zaman meydan okuduğunu söylemekte fayda vardır (Bilgin, 2013, 33-36).

Geçmiş ve geçmişe yönelik hatırlamalarımız şimdiki zamanın bağlamından ve gereksinimlerinden doğar. Geçmiş, kendiliğinden orada duran bir şey değil, kültür tarafından belirlenen bir şeydir. Bu bağlamda, toplumsal kimliklerin de bir insanın ürünü ve gündelik yaşam ilişkilerini ve anlamlandırmalarını aşan bir törenselliğe sahip oldukları söylenebilir. Bu nedenle de, toplumsal kimlikler ritüeller, metinler ve danslarla yaşamayı sürdürürler ve şimdiki zamanı da belirleyip, biçimlendirirler. Bu noktada, kimlik inşasında bellek ve hatırlamanın rolünün çok önemli olduğunu söylemekte fayda vardır. Hem bireysel hem de toplumsal olarak bellek ve hatırlama doğrudan bir bilinç sorununu da gündemine dâhil edecektir. Her iki açıdan da geçmişe duyulan gereksinim kendini tanımak ve tanımlamak içindir (Susam, 2015, 26-27).

Sinemada bellek konusuna gelindiğinde ise, sinemada bellek olgusu öncelikli olarak azınlık hafızaları ve kimlik bağlamında öne çıkmaya başlamıştır. Sinema, kimlik ve onun toplumsal olarak yeniden inşasına odaklanmaktadır (Erkılıç, 2012, 73). İran'da 1990'lı yılların sonunda ortaya çıkan Sosyal Sinema (Politik Sinema) döneminde çekilen kadın temalı filmlerin pek çoğu, kimlik olgusu üzerinden belleğe referans veren ya da yönelen yapılarıyla dikkat çekmektedir. Bellek ve sinema ilişkisi içerisinde kimlik sorunlarının işlendiği bu tür filmlerde, egemen söylemin dışına çıkılarak, çoğulluğa ve çok sesliliğe hizmet edilir. Bu filmlerin en önemli özelliği, kimlik eksenindeki politik bakışlarıdır. Huyssen'e göre, 1980'lerle



1990'ların başında toplumsal cinsiyet, cinsellik ve ırkla ilgili konular kimlik tartışmalarında ilk sıralarda yer almıştır (Huyssen, 1999, 17). Kimlik konusunda özellikle cinsiyetçi kimlikler üzerine gerçekleştirilen ayrımlar ve bu konu üzerine çekilen filmler döneme damgasını vurmuştur. Baskın sinema, belirli bir toplumsal ve doğal düzende kadın belirtmiş ve bu süreçte kadını belirli anlam pozisyonlarına sokarak, kadın üzerine yeni bir tanım geliştirmiştir (Lauretis, 1984, 15).

Toplumsal cinsiyet dendiğinde ilk akla gelen hiç şüphesiz ki bir toplumdaki kadın ve erkek arasında yaşanan eşitsizliklerdir. Kadın- erkek eşitsizliği sinemada özellikle son dönemlerde sıkça işlenen konular arasında yer almaktadır. Bu doğrultuda sinemada kadın temsilleri ve bu temsiller doğrultusunda oluşan klişelere dikkat çekmek gerekir. Ana akım sinemada, kadınlara yönelik tutum ile farklı etnik gruplara yönelik tavrın çok benzer olduğu söylenebilir. Her iki durumda da, anlatım klişeler üzerine kurulur ve anlatım dili iktidar sahibi grubun yani hem eril iktidarın hem de başat olan etnik grubun dilidir. Bu hâkim grubun dışında yer alanlar, üzerine söz söylenen nesne konumundadır (Yüksel, 2010, 88). Ancak toplumsal gerçekliklerin anlatıldığı Yeni Dalga Fransız Sineması'nu örnek alan Modern İran sinemasında durum çok daha farklıdır. Yeni Dalga İran Sineması yönetmenleri kadın sorunlarını işledikleri filmlerinde, kadını nesne konumundan çıkarıp özne konumuna yerleştirmiş, kadınların aile ve toplum içerisinde yaşadıkları bütün sorunları hem eril iktidarın hem de iktidar sahiplerinin tüm karşı çıkışlarına rağmen bütün gerçeklikleriyle gözler önüne sermeye çalışmışlardır. Bu bağlamda sanat sineması olarak tabir edilen Yeni Dalga Sinema Akımı'nın iktidardan yana değil de, genellikle bir toplumda mağdur durumda olanların (kadınlar, azınlıklar vb.) yanında yer aldığı söylenebilir. Bunun tam aksine popüler sinemada anlatım, hem bir toplumdaki iktidar sahibi grubun hem de o toplumdaki egemen ataerkil yapının korunması ve devamlılığının sağlanması doğrultusunda oluşturulur. Böylelikle, erkek egemenliğinin kabul edildiği bir dünya kurulmasına yardım eden popüler sinemada, belli kadın ve erkek modelleri üretilmektedir (Aktaran: Yüksel, 88). Popüler sinemada kadına yönelik olarak genellikle erkeği baştan çıkaran, bedeniyle ön plana çıkan, teşhirci kadın imgesi yaratılmaya çalışılmaktadır. Berktaş, konuya ilişkin olarak şunları söyler:

"Erkeklik giderek daha fazla akıl ve kültürle özdeşleştirildikçe, kadınlar erkekleri akıl ve ahlak yolundan saptırıp baştan çıkarmak isteyen yaratıklar olarak değerlendirilmeye başlamıştır. Böylece, popüler sinemada, ortalık, baştan çıkarıcı kadın imgelerinden; kadınları, erkeği salt fiziksel var oluşun batağına, vahşetin derinliklerine çeken zehirli sarmaşıklar olarak resmeden imgelerden geçilmez oldu." (2005: 4).

b. Mekân

Mekân, toplumların belleğinde yer eden yaşanmışlıkları içinde barındıran temel unsurlardan biridir. Mekânın, saklama, yeniden üretme, yeniden sunma ve hatırlatma özelliği vardır. Mekân, geçmişin bilgisinin kendisi iken bir taraftan da bu bilginin depolandığı yerdir. Yani mekân, toplumsal belleğin deposudur. Buradan da anlaşılacağı üzere, mekânın bir belleği vardır ve bu bellek tüm topluma aittir. Mekân üzerinde üretilen sosyal ilişkiler mekânın belleğinin bir parçası hâline gelirken, tarih içerisinde eklenerek mekânı biçimlendirmekte ve onu yeniden üretmektedir. Bu bağlamda, mekân yaşayan bir organizmaya benzetilebilir (www.academia.edu)

Kuhn'e göre mekân hafızanın konteynırıdır: Yalnızca bir yerde (mekânda) olmak hatıraları tetikleyebilir ya da üretebilir. Hatırlanan olaylar için bir mizansen sahnesi olarak görev yapan yerler de (mekânlar) anıların yerini belirtir. Her yerin kendine özgü özellikleri ve kendi karakteri vardır ve bunlar bağımsız olarak bellek anılarını bildirirken etkilidirler (2002, 16). Kuhn, yerin (anıların üretildiği yerin) canlı bir beden olduğunu savunur ve belleğin sahnelerini çizenin de bu canlı beden olarak nitelenen mekânlar olduğunu öne sürer. Bu görüşe göre bellek mekân aracılığıyla hemen yerleştirilir ve somut bir hale getirilir (2002, 17)

Yukarıda anlatıldığı gibi belleğin oluşumunda mekânın çok önemli bir yeri vardır. Bellek, özellikle mekânlar içerisinde ortaya çıkar ve insanların iradesine veya yüzyıllara bağlı olarak en çarpıcı simgeleriyle de buralarda görülür: Bayramlar, amblemler, anıtlar, müzeler, arşivler, sözlükler, vatan toprağı... Bunlar, tarihin dolayısıyla da siyasal gücün hâkim olduğu mekânlardır (Susam, 2015: 73). Mekânsal bellek, bir yere aidiyet, yerleşik düzen, yerleşme kavramlarını içerir. Küreselleşmenin neden olduğu tek tipleşen bir dünyada toplumun kendi kökleriyle bağlantısını kurmak bakımından bellek mekânları çok önemlidir (Pöstecki, 2013, 10).

Bellek ve mekân üzerine çalışmalar yapan Fransız tarihçi Pierre Nora, 1984-1992 yılları arasında bellek mekânları ile ilgili 3 cilt ve yaklaşık 5 bin sayfadan oluşan "La Nouvelle Histoire" adında derleme bir kitap yayımlar. Nora, bu kitapta yazdığı "Hafıza ile Tarih Arasında: Mekânlar Sorunsalı" adlı giriş yazısında "bellek mekânı" kavramını açıklar. Nora'ya göre, günümüzde medya aracılığı ile hızlanmış,



seyrekleştirilmiş ve güncelin geçiciliğine indirgenmiş bir zaman ve tarih algısı içerisinde süreklilik duygusu sadece mekânda cisimleşmektedir. Nora, bellek sermayesi yüksek, tarih sermayesi düşük olan etnik gruplar ve köy toplulukları gibi farklı grupların meydana getirdiği bellek-kolektivitelerinin; değerlerin saklanması ve aktarımını sağlayan kilise, devlet, okul, aile gibi kurumların etkin olduğu bellek toplumlarının; geçmişten geleceğe geçişi sağlayan bellek ideolojilerinin sonunun geldiğini ve bunun da bellek mekânlarına doğru bir yönelime neden olduğunu savunur (Fırat, 2014, 18-19). Bu bağlamda, günümüz toplumlarında iletişim teknolojilerindeki gelişmelere paralel olarak bellekten ziyade özellikle belleğin yerleştiği mekânlara gösterilen ilginin arttığı söylenebilir. Çünkü günümüzde artık bellekten söz etmek neredeyse imkânsız hâle gelmiştir. Aksümer, yaşanmış geçmiş deneyimlerin bugünkü alışkanlıklara, hareketlere, tepkilere ve deneyimlere etkisinin bellek sayesinde oluştuğunu ve buna bağlı olarak da özellikle kentlerin toplumsal bellekle doğrudan ilişki içerisine girdiğini savunur. Bu nedenle de, belleğin bireysel olmaktan çok, toplumsal ve mekânsal olduğunu söyler. Aksümer, kent ve bellek ilişkisine ilişkin olarak, kentteki hak mücadelelerinin ve bu hakların elde edilme süreçlerinin bellekteki izlerden hareketle değişip dönüştüğünü vurgular (2014, 213-214).

Sinema ve mekân ilişkisine gelindiğinde ise, sinemada anlatımı tamamlayan en önemli araçlardan birinin hiç şüphesiz konunun içinde geçtiği mekân olduğunu söylemek gerekir. Filmde kullanılan kurgu teknikleri, kamera açıları, ışık, renk, ses, dekor, kostüm, oyuncular gibi konular perdede iki boyutlu görünen üç boyutlu mekânın görünümünü etkileyen araçlardır. Sinemadaki en önemli unsur olan görüntü sayesinde mekânın algısı değiştirilebilmektedir. Filmde anlatılmaya çalışılan doğrudan ya da örtülü (metaforik) düşüncülerin hepsi mekân ile özdeşleştirilmektedir. Filmde kullanılan mekânlar sayesinde karakterlerin özellikleri, duygu durumları, hayatlarına ilişkin bilgileri de verilebilmektedir. Böylece yönetmen soyut ya da somut tüm iletilerini mekân aracılığıyla aktarabilmektedir. Olayın ya da filmdeki oyuncuların film boyunca geçirdikleri değişimleri de uzamda görülen değişikliklerle görsel olarak anlatmak olasıdır. Filmin izleyici ile bütünleşebilmesi için mekânların doğru seçilmeleri gerçekliği sağlamak bakımından son derece önemlidir. Bir filmde öykü oluşturulurken mekân da öyküleştirilmektedir. Filmde sinematografik öğeler kullanılarak izleyicinin mekân aracılığıyla filmi anlamlandırması sağlanır. Mekânı anlamlandırmada en önemli unsurlar bilinçaltı ve bellektir (Pöstecki, 2013, 7).

Sinema denince de akla gelen en önemli mekân hiç kuşkusuz sokaklardır. Kuşaklararası hafızayı, toplumsal grup hafızalarını etkileyen bir mecra olan sinemada sokakların tüketilme biçimi, sokağın nasıl hatırlandığına ve aktarıldığına dair bizlere bir işaret sunar. Sinema stratejinin görüş alanında dahi olsa, bir taktik olarak içinde çok fazla yırtılmalar barındıran ve kurnazca işletilen, yapısı gereği çağrışımlar oluşturmaya çalışan araçlardır. Gerçek hayatta sokaklar, yoksulluğun ve kalabalığın mekânı olsa da sinemada mutlu sonların ve neşeli günlerin habercisidir. Sokaklar, mahalle hayatının, dayanışmanın, huzurun ve çocukluğun adresidir. Bu dönemin sineması, "bir zamanlar sokaklar" nostaljisini üreten bir imge olarak, çoğu kez bireylerin hatıralarının çerçevesini oluşturur. Kimi zaman da sokaklar, kazanma hırsı, var olma ve kendini kabul ettirme (İranlı kadınlar) duygularının hâkim olduğu filmlerde, öğe almanın, intikamın ve dolayısıyla da suçun merkezi hâline gelir (Düzcan, 2014, 196).

Sinemada kullanılan en önemli mekânlardan biri de evdir. Ev, mekânsal ve toplumsal olarak kendimizi ait hissettiğimiz en önemli yerdir. Burada evin fiziksel yapısı değil, yarattığı simgesel çağrışımlar önemlidir. "Ev"i, dünyaya bakışımızı ve dünyadaki konumlanışımızı şekillendiren simgesel bir evren olarak değerlendirdiğimizde, "yurt", "memleket", "ülke", "vatan" kavramları, ev kavramının birer uzantısı olarak karşımıza çıkar. Çoğu kez eşanlamlı kabul edilen, bazı zamanlarda da birbirinin yerine geçen bu kavramlar arasında küçük de olsa bir ayırmadan söz edilir. Vatan, güçlü aidiyet ve sahiplenme duygularının merkezi hâline gelmiş gerçek ya da muhayyel yer, toprak parçası, coğrafi yer olarak tanımlanır. Vatan ile kurulan aidiyet bağının, çoğu zaman dil ve kültür içerisinde doğal ve kendiliğinden oluşan bir süreç olarak algılandığına tanık oluruz. Ancak, tüm bu süreçler, doğal ve kendiliğinden ortaya çıkan oluşumlar olarak değil, öznenin kuruluşu esnasında söylemsel olarak inşa edilen ve iktidar ilişkileriyle şekillenen kurgular olarak düşünülmelidir (Suner, 2005, 16- 18).

c. Zaman

Belleğin çağrışım yoluyla geri getirdiği imgeler ve olaylar geçmişe aittir. Ancak bu imge ve olaylar geri gelerek şimdiki zamana girerler. Çünkü bellek her zaman şimdiki zamanda, imgeleri ise geçmiş zamandadır. Bellek, insanı geçmiş zamana götürmez, geçmişte çağrışımlar yoluyla şimdiki zamana getirir. Böylece belleğin, imgeleri çağrıştırma, bu imgeleri anımsatma yolu ile düşünülür kılma, geçmişte yaşanmış olaylarla ilgili gerçekleri şimdiki zamana getirme gibi işlevleri olduğu söylenebilir (Küçüköner, 2007: 80). Uşaklılar'a göre, belleğin kökü geçmişte olsa bile etki alanı ve hatırlamanın gücü şu andadır. Şimdiki zamanda hatırlama ve unutmaya kendi kendine gerçekleşmez; iktidarın güç ilişkileri neticesinde belirlenen



hegemonik söylemin etkisi ve baskısı doğrultusunda gerçekleşir. Şimdiki zamanda hatırlama olayı iktidar sahibinin isteği doğrultusunda gerçekleşir (2016, 2).

Huyssen'e göre, her anımsama güçlü bir biçimde geçmiş bir olaya ya da deneyime bağlı olsa dahi, herhangi bir anımsama ediminin zamansal statüsü hep şimdidir. Huyssen, belleğin oluşumunda, geçmiş ile şimdi arasında çok ince bir yarıkin olduğunu söyler. Huyssen'e göre, bu yarık belleği güçlü bir biçimde canlı kılar, onu arşivden ya da başka herhangi bir depolama ve yeniden çağırma sisteminden ayırt eder (1999, 13). Huyssen, son yıllarda hızla gelişen teknolojinin belleğin zamansallık algısında büyük değişimlere neden olduğunu şöyle açıklar:

"Modernliğin gelecek motoru, yani teknolojik gelişme, bir taraftan hızlı ilerleyişiyle bizi bütünüyle eşzamansallık ilkelerine göre işleyen bir bilgi ağları dünyasına sokarken, bir taraftan da eşzamansızlığın çok yönlü imgelerini ve anlatılarını sunmaya devam ediyor. Paradoks şu: Hala geleceğe ilişkin ileri teknoloji hayalleri besliyoruz, fakat bu ileri teknoloji dünyasının düzenlenişinin kendisi, geçmiş ile gelecek, yaşantı ile beklenti, bellek ile gelecek tasarımı gibi kategorileri çağdışı kılma tehdidini getiriyor. Böylece, gerçek dünyada eşzamansızlığın getirdiği karmakarışıklık, zamansal farklılığın görülüşü, bilgi ve veri bankaları dünyasında zamanın tükenişi ile dramatik bir biçimde çatışıyor. Ancak gerçek dünya ile onun bilgi sistemlerindeki inşası arasındaki sınırlar elbette akışkan ve geçirgendir. Yeni iletişim teknolojileri ve bilgi siber- uzamında ne kadar çok yaşarsak, zamansallık kavrayışımız bundan o kadar etkilenecektir. Bu yüzden, tarihsel bilincin yok olmaya yüz tutmasının kendisi tarihsel olarak açıklanabilecek bir olgudur. Bununla beraber, bellek patlaması, potansiyel olarak sağlıklı bir mücadelenin işaretidir: Bellek patlaması özellikle zaman algısını yok eden medya dünyasına karşı zamansallıklarına tutunmak isteyen insanların bir karşıt tepki oluşturmasıdır. Yüksek teknolojiye dayanan bir gelecek ile ilgili bu ütopya karşıtı tasavvurda bellek yitimi artık anımsama ile unutma diyalektiğinin bir parçası olmayacak, onun radikal ötesi olacaktır." (1999, 21)

Belleğin zaman ile ilişkisini sinema üzerinden değerlendirecek olursak, sinema herhangi bir zamanın bölümünü içermez. Geçmiş, gelecek ve şimdi sinemada farklı düzeylerde fakat eş zamanlı olarak yaşar. Bizler sinema aracılığıyla zamanı algılarız. Sinema her zaman gerçek ile düşseli, anımsanan ile hayal edilene birleştirme gereksiniminden doğar (www.akademia.edu). Cook da konuya ilişkin olarak, geçmişin, şimdiki zamanın ve geleceğin, belleğin kendisinin etkinliğini yansıtan bir üst üste bindirme ve eleme sürecinde örülmüş durumda olduğunu söyler. Bu, tarihin dışında olmayan, ancak doğrusal ilerlemeyi sorgulama arzusu ile toplumsal ilerleme ve tarihin düşünce şeklini ifade eden bir askıdaki zaman izlenimi üretir (2005, 16).

d. Semboller

Dilbilim ile ortaya çıkan, sonrasında ise çeşitli disiplinlere de uygulanan göstergebilimin, bir inceleme alanı olarak sinema ile bir araya gelmesi kaçınılmaz olmuştur. Sinemanın çağın sanatı ve de bir dil olgusu olması sebebiyle göstergebilim, sinemayı incelemeye başlamış ve böylece sinema göstergebilimine ilişkin olarak çeşitli kuramsal görüşler ortaya atılmıştır. Sinema göstergebilimini etkileyen en önemli isimler hiç kuşkusuz göstergebilimin kurucuları Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce'dir. Sinema göstergebilimi üzerine çalışan çok sayıda isim olmasına rağmen yine de bu konunun öncüleri Christian Metz, Peter Wollen ve Umberto Eco'dur. Bu üç kuramcı da görsel göstergenin öz niteliğini ve işleyiş biçimini değerlendirmiş, sinemada yan anlamın nasıl oluştuğunu anlamaya çalışmıştır (Aktaran: Sivas, 2012, 532).

İçinde bulunduğumuz çağ, görsel ve sinemasal bir çağdır. Sinema her türlü belirsizliği, kargaşayı, şiddeti, parçalanmışlığı sunmada diğer sanatların önüne geçmiştir. Baudrillard'a göre bu çağ kendini kameralar aracılığıyla tanımakta, bir bakıma sinema çağın gerçekliğini meydana getirmektedir. Sinemanın etkin olduğu bu dönemde kendimizi özellikle sinemada sıkça kullanılan semboller denizinde sürüklenirken buluruz (Büyükdüvenci, Öztürk, 2014: 14). Sinemada, perdeye yansıyan her görüntü bir göstergedir, yani bir anlam taşır. Perdedeki görüntüler, bir taraftan gerçek dünyadaki nesnelere yansıtılır. Bu sayede bu nesnelere ve görüntüler arasında semantik (anlamsal) bir ilişki ortaya çıkar. Nesnelere, perdeye yansıtılan görüntülerin anlamları hâline gelir. Diğer yandan perdedeki görüntüler, bazı durumlarda tamamen şaşırtıcı anlamları da içerebilirler. Işıklandırma, montaj, çekim planındaki değişiklikler ve hızın değiştirilmesi gibi unsurlar perdede yansıtılan objelere simgesel, değişmeceli ve değinmeceli vb. anlamlar kazandırabilirler (Lotman, 2012, 51-52).

Sinema, genel olarak dil dışı göstergelerden oluşan bir iletişim dizgesi ve bir sanat dilidir. Sinemanın da diğer sanat dallarında olduğu gibi kendine özgü anlatım yöntemleri, hatta dilbilgisi vardır. Buradaki "dil" bildiğimiz eklemli ve doğal dil olan dilsel (linguistique) göstergelerden oluşan dil (fr.langue) değil, dil yetisi (fr.langage) anlamına gelen dildir. Sinema göstergebilimi bu "dil"in göstergelerinin ne olduğunu ve anlam



oluştururken (iletisini aktarırken) hangi yöntemlere başvurduğunu açıklamaya çalışır. Başka bir ifadeyle, sinema göstergebilimi anlamı oluşturan düzgüleri inceler (Bağder, 1999). Bu bağlamda sinema dilinin daha ziyade görüntüler üzerinden oluşturulması nedeniyle sinemada gösteren ile gösterilen aşağı yukarı özdeştir. Örneğin, bir “kapı” görüntüsü, bir kapıya, kavramsal olarak “kapı” sözcüğünden çok daha yakındır. Bunun üzerine Metz, “bir filmi açıklamak zordur, çünkü onu anlamak kolaydır” şeklinde bir açıklama yapmıştır. Buradan da anlaşılacağı üzere, sinema göstergeleri, dil sistemlerinin sözcüklerinin değiştirildiği şekilde değiştirilemez. Sinemada bir gülü ifade etmek için tek bir gülün görüntüsü kullanılır. Ancak yazılı dilde gül sözcüğünün yerine ona benzer başka sözcükler de kullanılabilir. Bu noktada sinemadaki görüntü ile yazılı dildeki sözcüklerin farkı ortaya çıkar ve sinemada tek bir görüntüye yazılı dilde binlerce sözcük karşılık gelir. Bu bağlamda sinemanın akla getirmede, yalnızca belirttiğini söylemek yerinde olacaktır. Bu durum izleyici için bir tehlike arz eder ve izleyicinin görüntüyü iyi okumayı öğrenmesi önem taşır. Görüntüyü iyi okumak, onu daha iyi anlamak ve onun üzerinde güç kazanmak demektir. Sinemada izleyicinin anlama sürecini tamamlayabilmesi için gördükleri göstergeleri yorumlamaya çalışması gerekmektedir (Monaco, 2010, 154- 155).

Cristian Metz, göstergebilimsel açıdan ilk ve en önemli sinematografik kodun kurguya ait olduğunu söylemiştir. Sinemada film türleri, içerik çeşitleri, ışık, renk, tipler, kültürel, sosyolojik, antropolojik, etnolojik pek çok alt kodlar bulunmaktadır. Dilbilimsel açıdan değerlendirildiğinde filmsel göstergenin gerçekle ilişkisi hem vardır hem de yoktur. Filmsel görüntü devingen bir renk ve ışık huzmesi olduğu için gerçekle hiçbir ilişkisinin olmadığı söylenebilir. Gerçekle ilişkisini sağlayan ve seyircide bir gerçeklik algısı uyandıran da üçüncü boyut ya da perspektifi sağlayan, bir tür rölyef oluşturan devinimdir. Yaşamı olduğu gibi veren, yeniden dönüştüren ya da biçimlendiren ve sinematografik inandırmanın en önemli koşulu da yine devinimdir (Adanır, 2003, 53). Metz, her göstergebilimsel her filmi çözümleyemeyeceğini, işitsel-görsel bir göstergebilimsel anlatı çözümlemesi yapabilmek için hem yöntemi bilmek hem de o kültürü tanımak gerektiğini savunur (Işıklar, 2014, 286-287). Örneğin, İran filmlerini çözümleyebilmek için, İran’ın tarihini, sosyo-kültürel yapısını, dilini iyi bilmek gerekir.

Metz, sinemasal imgenin dilbilimsel bir gösterge statüsü taşımadığını şöyle açıklar:

“Kimisine göre imge «saf analoji» (gerçekliğin kayıtsız kopyası) olduğundan sinemasal imgenin dizimsel ilişkilerden başka bir şeyi desteklediğinden konuşmak olanaksız değilse de aşırı güçtür. İmgeler bir araya getirilebilir, ama dilbilimsel olarak herhangi bir sistematik yolla birbirinin yerini alamazlar. İmgenin gösterge statüsünü reddetmek, aynı zamanda kuşkusuz bir sözcük statüsünü de reddetmektir. Sinema a priori olarak -sözcükler arasında- anlamlı dizisel karşıtıklara ve - sesbirimler arasında- ayırıcı dizisel karşıtıklara sahip olamayabilir.” (MacBean, 2006, 261)

Christian Metz, sinemanın gerçekten bir dil, fakat kodsuz bir dil olduğunu söyleyerek, doğal göstergeyi göstergebilimle bütünleştirme yoluna gitmiştir. Metz’e göre, sinema bir dildir, çünkü metinleri ve anlamlı bir söylemi vardır. Fakat sözel dilin aksine önceden var olan bir koda bağlanamaz. Metz, imgenin “sezdirme mantığı” aracılığıyla dile dönüştüğünü savunur. Bu bağlamda, Bela Balazs’ın filmlerden bir tümevarım akımı aracılığıyla anlam çıkarılacağı düşüncesini onaylar. Fakat bu mantığı öğrenmek mi gerektiği yoksa bunun doğal mı olduğu konusunda en ufak bir açıklama getirmez. Metz, “sezdirme mantığı” ve “tümevarım akımı” gibi kavramları göstergebilime oturtmanın zor olacağını düşünür (Wollen, 2014, 108- 109).

Roland Barthes’e göre, anlamın en azından üç düzeyi üzerine konuşmak olasıdır. Bu düzey sinemada anlam yaratma süreci için de geçerlidir. Barthes, ilk düzeyin “bilgilendirici” düzey olduğunu söyler. Barthes’e göre, belli bir görüntüye ulaşabilmek için, senaryo, kostümler, oyuncular gibi gerekli olan bütün malzemelerin bir arada olması gereklidir. Anlamın ikinci düzeyini “sembolik” anlam alanı oluşturur. Bu anlam alanı bilinçli bir ideolojiye ya da kavrama göndermede bulunur (Aktaran: Pezzella, 2006, 85- 86). Örneğin, İran sinemasında Devrim karşıtı yönetmenler kadınların yaşadıkları mağduriyetleri ele aldıkları filmlerinde (kadın temalı politik filmler) doğrudan anlatım yerine sembolik anlatımı tercih ederek, ataerkil düzene ve İslami ideolojiye göndermede bulunurlar. Bu konuda Cook da Barthes’in söylediklerini destekleyen bir açıklamada bulunur. Cook’a göre, sinema, hayal kırıklığına uğramış arzusunun melodramatik senaryolarının ötesine geçerek, kostüm yerleştirilmesine, tasarım, müzik ve performansın, dönemin yeniden yapılandırılma sürecindeki kilit oyuncuların yanı sıra, duygusal uyaranlara ve sembolik ifade araçlarına da uzanır (Cook, 2005, 16). Barthes’in anlama ilişkin üçüncü düzeyini ise “apaçık, hatalı, direşken” diye tanımladığı alan oluşturur. Barthes’a göre, bütün bunlar örtük anlama göndermede bulunur. Önemli olan bir göndermenin hemen anlaşılabilmesi ve bir ölçüde hemen yakalanamaz ve ele geçmez olmasıdır. Örtük anlam sinematografide vazgeçilemez bir unsurdur (Pezzella, 2006, 85- 86).



Bu bağlamda sembolik anlatımın sinemasal açıdan ne kadar önemli olduğunu ve özellikle “sanat sineması” olarak nitelendirilen Yeni Dalga Sinema akımları içerisinde daha çok tercih edildiğini vurgulamak gerekir. Çalışma kapsamına dâhil ettiğimiz İran Yeni Dalgasının ikinci döneminde çekilen ve kadın temalı politik filmler arasında gösterilen “Border Cafe” filminde de sembolik anlatımın yaygın olduğu görülür. Erelvanlı’ya göre, İran Yeni Dalga Sineması, Yeni Gerçekçi İtalyan Sinema Akımı’ndan etkilenmiştir. Bu akımın İran’da derinleşmesini sağlayan faktörler; siyasal iktidarların yasakları ve toplumsal yapının tabularıdır. Yeni Dalga akımının önemli filmleri, baskı ve sansürün üstesinden gelebilmek için semboller (metaforlar) üretmişlerdir. Sanatsal yaratıcılığın üstündeki denetim mekanizmalarının güçlü olması, ifadelerin imgelere dönüşmesine (incelenen filmlerdeki kadın imgeleri gibi) neden olmuştur (Erelvanlı, 2014: 11- 12). Tam da bu noktada, sinemada bellek konusunun ele alındığı bu çalışmada, inceleme kapsamına dâhil edilen “Border Cafe” filminde belleğin sembollerle ilişkisini ve geçmişin semboller aracılığıyla yeniden nasıl inşa edildiğini ortaya koymak gerekecektir.

7. Border Cafe (Sınır Kafe)

Yönetmen: Kambuzia Partovi/**Yapım Yeri:** İran/**Yapım Yılı:** 2005

7.1. Olay örgüsü

“Border Cafe”, evli ve üç çocuklu dul bir kadın olan Reyhan’ın hayat hikâyesinin anlatıldığı bir film. Reyhan’ın kocası İsmail, Türkiye-İran sınırında genellikle sınırdan geçen kamyonların uğrak yeri olan bir restoran işletmektedir. Bir gün İsmail vefat eder. Reyhan, üç çocuğuyla birlikte dul kalır. İsmail’in ağabeyi Nassır Ağa ise, İran’daki törelere göre hareket ederek, Reyhan’ı nikâhına almak ister. Reyhan ise bu duruma karşı çıkar ve Nassır Ağa ile evlenmek istemez. Nassır Ağa’nın Züleyha isminde bir eşi vardır. Ancak İran’ın töreleri gereği, dul kalan bir kadını ölen adamın erkek kardeşlerinden biri nikâhına almak zorundadır. Bu nedenle Nassır Ağa, korumacı tavrıyla Reyhan’ı evlenmek için ikna etmeye çalışır. Nassır Ağa ile evlenmeyi reddeden Reyhan, kocasının restoranını işletmeye karar verir ve daha önce kocası ile birlikte aynı restoranda çalışan Qujan isimli adamla restoranı işletmeye başlar. Restorandaki yemekleri çok beğenen müşteriler, sürekli olarak yemekleri kimin yaptığını merak ettiklerini söylerler. Reyhan, restoranın mutfak kısmındaki bütün işleri hallederken, servis işlerini de birlikte çalıştığı Qujan yapmaktadır. Bir gün Yunan bir kamyon şoförü Reyhan’ın işlettiği restoranda yemek yemek için durur. Reyhan’ın yaptığı musakkayı karısının yaptığı musakkaya benzeten adam, teşekkür etmek için restoranın mutfak kısmına geçer. Orada Reyhan’ı gören adam, karısını beş yıldır görmediğini, bu restoranın ve yemeklerin ona karısını hatırlattığını söyler ve Reyhan’a hayranlıkla bakar. Reyhan ve Qujan’ın işleri iyi gitmektedir. Nassır Ağa ise bu durumdan çok rahatsızlık duyar. Arada sırada restorana uğrayan Nassır Ağa, Reyhan’ı bu işleri bırakması gerektiği konusunda uyarır. Ancak Reyhan oralı olmaz ve işine sevece ve dört elle sarılır. Reyhan ve Qujan’ın işlettiği restorana yine bir gün bir kadın müşteri gelir. Savaş nedeniyle Rusya’dan kaçarak Yunanistan’a ablasını bulmak için yola koyulan kızı, Reyhan çok küçük olduğu için bırakmak istemez. Reyhan, Esvieta’ya sahip çıkar. Esvieta, Rusya’daki savaşta bütün ailesini kaybetmiş, 19 yaşında gözü yaşlı bir genç kızdır. Reyhan ise kızın anlattıklarından çok etkilenir ve onu yanına alır. Aynı dili konuşmamalarına rağmen, birbirlerini çok iyi anlayan iki kadın, birbirlerine çok alışmışlardır. Reyhan ve Qujan’ın işlettiği restoranda her şey yolunda gitmektedir. Restoranda yemek yiyen şoförler, yemek yedikleri esnada haberlerde Türkiye’nin PKK nedeniyle sınırdan geçişleri durdurduğunu işitirler. Sınırdan mahsur kalan şoförlerden bir kısmı restoranda kalır. Bu sırada Reyhan’ın yemeklerini çok beğenen Zakario isimli Yunan şoför de iki hafta kadar sınırdan beklemek zorundadır. Bu süreçte Reyhan’ın çocuklarıyla ilgilenen Zakario, Reyhan’a âşık olur. Reyhan’a onu sevdiğini söyleyen Zakario, Reyhan’dan aynı karşılığı alamaz. Reyhan’a birlikte Yunanistan’a gitme teklifinde bulunsa bile Reyhan, Zakario ile Yunanistan’a gitmeyi göze alamaz. Bu durumu Reyhan’ın kayını Nassır öğrenir ve adam, restoranı basar ve Zakario’yu öldüresiye döver. Bunun üzerine yerel yetkililerin şikâyeti ile birlikte Reyhan’ın işlettiği restoran mühürlenir. Zakario ile Esvieta, birlikte Yunanistan’a giderler. Reyhan ise pes etmez ve ortağı Qujan ile işletmek üzere başka bir dükkân bulur. Nassır Ağa ise Reyhan ve çocukları için yaptırdığı evi, Reyhan’ın büyük kızı Meryem’e vermek ister. Reyhan, Nassır Ağa’nın yaptırdığı evde hiçbir zaman oturmamıştır. Meryem de annesi gibi amcasının teklifini reddeder ve Nassır Ağa’nın gözyaşları eşliğinde film sona erer.

7.2. Karakter analizi

7.2.1. Reyhan

“Sınır Kafe” filminin baş kadın karakteridir. Filmde Reyhan karakteri, kocası öldükten sonra İran’da uygulanan ataerkil düzenin kadına dayattığı, dul kadının ölen adamın erkek kardeşi ile evlendirilmesi olayına karşı çıkan ve eşinin ağabeyi Nassır Ağa ile evlenmeyi reddeden cesur bir kadın olarak canlandırılır.



Ayrıca filmin ana karakteri Reyhan, İran'da kadınların bir erkeğe bağlı olmadan toplumsal alanda çalışarak kendi ayakları üzerinde durabileceğini gösterir.

7.2.2. Nassır Ağa

Filmde Nassır Ağa karakteri, baskıcı, korumacı, gelenek ve göreneklerine sonuna kadar bağlı bir erkek karakter olarak sunulur. Kardeşi İsmail öldükten sonra, onun eşi ve çocuklarına sahip çıkmak ve bu nedenle törelerin de uygun gördüğü üzere kardeşi İsmail'in karısı Reyhan'la nikâhlanmak ister. Ancak Reyhan, törelere karşı gelerek Nassır Ağa ile evlenmeyi kabul etmez. Nassır Ağa'ya bir kadın tarafından reddedilmek çok ağır gelir ve Nassır Ağa, film boyunca Reyhan üzerinde baskı kurmaya çalışır. Reyhan'ı kendi himayesi altına almaya çalışan Nassır Ağa, kadının kendi ayakları üzerinde durma isteğini de gereksiz bulur. Reyhan'ın çalıştırdığı restorana giderek kadına çalışmaması ve kendisiyle evlenmesi hususunda baskı yapan filmdeki Nassır karakteri, İran'da hâkim olan ataerkil yapının kadın karşısında erkeğe ne kadar büyük bir güç ve özgüven sağladığını göstermesi bakımından önemlidir.

7.2.3. Züleyha

Filmin baş erkek karakteri Nassır Ağa'nın karısıdır. Filmde Züleyha karakteri, filmin ana kadın karakteri Reyhan kadar güçlü bir kadın değildir. Filmin önemli kadın karakterleri arasında gösterilen Züleyha, İran toplumunda uygulanan baskıcı ataerkil sistemi içselleştirmiş, kocasının sözünden asla dışarı çıkmayan, gelenek ve göreneklerine bağlı bir kadındır.

7.3. Sinematografik anlatım teknikleri

7.3.1. Çekim ölçekleri

Filmde, hem genel hem de yakın plan çekimler kullanılmıştır. Dış mekânda gerçekleştirilen çekimler sırasında genellikle genel plan tercih edilmiştir. Çünkü genel plan çekimler; filmlerde izleyiciye olayın geçeceği ya da başlayacağı yer hakkında bilgi vermek için kullanılan bir çekim biçimidir. İran toplumundaki kadınların sancılı geçmişinin (bellek) Reyhan karakteri üzerinden anlatıldığı bu filmde, yönetmen hikâyenin gerçekliğini izleyiciye geçirebilmek için oyuncuların duygusal yaklaşımlarını (aşk, hüznün, endişe v.s) yakın plan ya da ayrıntı çekimde göstermiştir. Yönetmenin amacı, filmde genel bir anlatı yerine, dünyadaki Yeni Dalga Sinema Akımları'nın önemli bir özelliği olan ve karakterlerin psikolojisi temelinde ilerleyen bir hikâye tasarlamaktır. Filmde, yakın ve ayrıntı çekimlerin sayıca fazla oluşu da bu yüzdendir.

7.3.2. Filmde kullanılan ses, müzik ve kurgu

"Border Cafe" adlı film klasik anlatım tekniğine göre tasarlanmış ve filmde düz kurgu tekniği kullanılmıştır. Giriş, gelişme ve sonuç bölümleri sırayla verilmiştir. Düz kurgu tekniğiyle olaylara gerçekçi bir anlatım kazandırılmış, izleyicinin filmde geçen olayları rahatça kavrayabilmesinin önü açılmıştır.

Filmde, sanatsal bir anlatım oluşturmak için daha çok ters ışık kullanılmıştır. Ters ışık kullanılan sahnelerde, kişinin yalnızca silueti görünmekte, ancak kişinin kim olduğu anlaşılabilir. Filmde genellikle doğal sesler kullanılmıştır. Yalnızca Yunan şoför Zakario'nun Reyhan'ın bir akrabası tarafından dövüldüğü sahnede, Reyhan'ın küçük kızının yere düşen oyuncak bebeğinin ağlama sesi, filmde kullanılan tek yapay sestir. Kavga sahnesinde, yönetmen görüntü kullanmak istememiş, kavga anında çıkabilen doğal sesleri kullanarak sahneyi çekmiştir. Yönetmen bu sahneyi sadece işitsel öğeler kullanarak tamamlamasına rağmen yine de yönetmenin vermek istediği mesaj anlaşılacaktır. Zakario'nun Reyhan'ın yüzünü okşamak istediği sahnede, elini Reyhan'ın yüzüne doğru uzatmasıyla bir anda irkilen kadının ruh hâli yönetmenin o anda sahneye gök gürültüsü sesini eklemesiyle desteklenmiştir. Filmin bazı sahnelerinde anlatımı desteklemek ve anlatıma duygusal katkı için müzik kullanımı tercih edilmiştir. Filmde Türk müziklerine de yer verilmiştir.

7.4. Filmde bellek üretiminde öne çıkan unsurlar

7.4.1. Kimlik

İran'da Sosyal Sinema (Politik Sinema) döneminin en önemli filmleri arasında yer alan "Border Cafe" filmi, kimlik olgusu üzerinden belleğe yönelen yapıyla dikkat çeker. İran'da çekilen kadın temalı politik filmler içerisinde gösterilen bu film, toplumdaki cinsiyet ayrımcılığını kadın kimliği üzerinden kurduğu anlatımla toplumda egemen olan söylemin dışına çıkarak izleyiciye sunar. Sinemanın, kimlik ve onun toplumsal olarak yeniden inşasına odaklandığı düşüncesinden yola çıkılarak bu filmde, yönetmenin geçmişten çok daha farklı yeni bir kadın kimliği inşa ettiği görülür. Devrim karşıtı yönetmenlerden biri olan Partovi, bu yeni kimliği inşa ederken bellekten (geçmişteki olaylardan) yararlanır ve belleği, filmin çekildiği dönemin şartları doğrultusunda, siyasal iktidarın izin verdiği ölçüde, dönüştürür ve böylelikle kadını geçmişten kurtararak yeni bir imaj içerisinde tüm dünyaya sunar.



Bu filmde, Reyhan adlı bir kadının hikâyesi konu edilir. Filmde kendi ayakları üzerinde durmak isteyen, güçlü bir kadın imajı çizen Reyhan, daha önce kocasının işlettiği restoranın başına geçerek, geçmişte aile ve toplum içerisinde kadına layık görülen “öteki” konumunu reddeder. Bu sayede yönetmen Partovi'nin filminde başkarakter olarak yer verdiği Reyhan karakteri üzerinden kurduğu anlatım eşliğinde, kadının geçmişinden (bellekte bastırılan olaylardan) faydalandığı ve o günün şartları doğrultusunda geçmişe inat, daha güçlü ve mücadeleci yeni bir kadın kimliği inşa ettiği görülür.

Filmde, evli bir adam olan Nasır ağa'nın gelinleri Reyhan'ı, ölen erkek kardeşinin çocuklarıyla birlikte ortada kalan eşi olarak görüp, evlenmeye zorladığı sahne geçmişe (gücsüz, aciz, öteki kadın imajı), Nasır Ağa'nın evlilik teklifini reddeden Reyhan'ın ölen eşinin işlettiği restoranının başına geçtiği sahne ise bugüne ait (mücadeleci ve güçlü kadın imajı) bir kadının göstergesidir. Böylelikle “Border Cafe” filminde yönetmen, filmin öznesi konumuna yerleştirdiği Reyhan karakteri üzerinden kurduğu anlatım ile belleği dönüştürüp, bu yeni oluşum içerisinde kadına toplumda yeni bir kimlik kazandırmayı amaçlar.

Yönetmen Partovi'nin filmde, geçmişte eve hapsedilmiş ve bir erkeğe bağlı yaşamak zorunda olan kadını, belleği dönüştürüp eşinin ölümüyle kocasının işi olan restoran işletmeciliğine koyduğu Reyhan karakteri üzerinden oluşturduğu bu anlatımını, Varoluşçu Feminist De Beauvoir'ın kadınlar üzerine yönelttiği düşüncelerle desteklemek yerinde olacaktır. De Beauvoir, ev kadınlarının hiçbir yaratıcı, aşkın uğraş ümitleri olmadan, yaşamlarını steril bir tekrara adadıklarını ve yaşamlarının kocalarının projeleri aracılığıyla dolaylı yoldan oluşturulduğunu söyler. De Beauvoir, çıplak yaşamın verili koşullarına maruz kaldığı her sefer, aşkınlığın içkinliğe ve durgunluğa yenildiğini, bu yenilginin, eğer özne buna rıza göstermişse, ahlaki bir hata olduğunu savunur (Donovan, 2015: 234- 235). Filmin ana kadın karakteri Reyhan'ın, Nassır Ağa'nın kadını durgunlaştıracak ve içkinleştirecek olan evlilik teklifine karşılık, kadını aşkınlaştıracak olan sosyal yaşam içerisinde kendi ayakları üzerinde durma çabası, bir özne olan kadının bu yenilgiye rıza göstermediğini ve bu durumun da Reyhan'ın kadın kimliğine vermiş olduğu değeri gösterir. Nassır Ağa'nın ev hanımı olan karısı Züleyha ise, De Beauvoir'ın da belirttiği gibi, filmde hiçbir yaratıcı ve aşkın uğraşları olmayan, yaşamını steril bir tekrara adanmış, kocasının hizmetinde bir kadın olarak sunulur. Yönetmen, filmde yer verdiği Reyhan karakteri üzerinden İran'da bazı kadınların öteki olmayı bile kabul etmezken, Züleyha karakteri üzerinden de bazı kadınların ötekinin (Reyhan'ın) ötekisi olmayı bile kabul edebildiklerini iki kadın üzerinden kurduğu diyalektik anlatımla gözler önüne serer. Bu bağlamda filmde Züleyha karakterinin kadının geçmişini (belleği), Reyhan karakterinin ise bugünü (protez belleği) temsil ettiği söylenebilir.

7.4.2. Mekân

“Border Cafe”nin büyük bir bölümü, Reyhan'ın işlettiği restoranda geçer. Filmin ana mekânı olan restoran, kadına ev dışına çıkarak sosyal bir alanda çalışma imkânı sunan ve kadının toplum içerisinde bağımsız bir birey olarak yer edinmesini sağlayan “özgürleştirici bir mekân” olarak gösterilir. Yönetmen Partovi filmde yer verdiği Reyhan karakteri ve bu karakteri yerleştirdiği filmin ana mekânı olan restoran ile kadını toplumda ikincil plana iten geçmişten kurtarmış ve belleği dönüştürerek bu yeni oluşum içerisine yerleştirdiği kadına, güçlü ve mücadeleci yönünü ön plana çıkardığı yeni bir görünüm kazandırmıştır.

Eşi öldükten sonra, eşinin kardeşiyle evlenmeyi reddeden, bir erkeğin himayesi altına girmeden kendi ayakları üstünde durmaya çalışan bu cesur kadınının işlettiği restoranın mutfak bölümünde çalışması, İran toplumunda kadının çalışma alanı olarak belirlenmiş mutfığa bir göndermedir. Filmde anlatımı destekleyici bir unsur olarak kullanılan mutfağın, bir evin değil, bir restoranın mutfağı olması mekânın anlamını tamamıyla değiştirir ve bu sayede yönetmen kadının sosyal alan içerisinde de yine bildiği bir işi (mutfak işleri) yapıp, bir erkeğe muhtaç olmadan kendi ayakları üstünde durabileceğini gösterir. Bu bağlamda Yönetmen Partovi'nin filmde kadının sosyal çalışma ortamı içerisindeki başarısını, mutfak mekânı ile pekiştirmeye çalıştığı söylenebilir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, filmin en önemli mekânlarından biri olan mutfak, geçmişte kadın için belirlenen anlamından oldukça uzak, kadını toplumda daha güçlü ve aktif gösteren bugüne özgü anlamıyla filmde kadını özgürleştiren bir mekân olarak kullanılır.

7.4.3. Zaman

“Border Cafe” filminde yönetmen Partovi, 1979 yılında yaşanan İslam Devrimi'nden sonra İran'da değişen siyasal ve sosyal yapı sebebiyle kadının aile ve toplum içerisinde yaşadığı mağduriyetleri filmde yer verdiği Reyhan karakteri üzerinden ele alır. Devrim sonrası İranlı kadınların yaşadıkları bu sancılı süreçlerin ardından oluşturdukları ortak belleklerinde bastırmak zorunda kaldıkları en önemli konulardan biri de, ataerkil sistemin hâkim olduğu İran'da kadınların bir erkeğin himayesi altına girmek zorunda bırakılarak, aile ve toplum içerisinde ötekileştirilmeleridir. Bu filmde yönetmen Partovi'nin, özellikle Nassır'ın Reyhan'ı nikâhına alabilmek için kadın üzerinde baskı kurduğu sahnelerde geçmişi (bellekte bastırılan olayları)



izleyiciye sunmaya çalıştığı görülür. Böylece geçmişte kadınların yaşadıkları sıkıntılı ve zorlu süreçler, Partovi'nin filminde yer verdiği Reyhan ve Nassır karakterleri üzerinden gözler önüne serilir. Ancak filmde Reyhan'ın Nassır ile evlenmeyi reddettiği ve ölen eşinin restoranının başına geçtiği sahnelerde yönetmen, kadını toplumda öteki konumuna koyan geçmişe inat, daha güçlü ve özgür göstermeyi tercih ederek filmin çekildiği dönemin şartları doğrultusunda belleği yeniden inşa eder. Bu sayede, Küçüköner'in de söylediği gibi, belleğin insanı geçmiş zamana götürmediği, geçmiş çağrışımlar yoluyla şimdiki zamana getirdiği yönetmenin filmdeki kurgusal anlatımıyla doğrulanmış olur (Küçüköner, 2007, 80).

7.4.4. Sembol

Filmde sanatsal anlatımı en üst düzeye çıkarmak isteyen yönetmenin filmin anlatımına yönelik olarak tercih ettiği en önemli sembollerden biri, restoranın içerisinde Reyhan'ın çalıştığı mutfak ile müşterilerin yemek yediği bölümü ayıran penceredir. Filmde bu pencere, Reyhan'ın dışa açılan hayatını temsil etmektedir. İran gibi İslami kurullarla yönetilen ve ataerkil sistemin hâkim olduğu bir ülkede, yasalara, sisteme ve töreye karşı gelerek çalışma hayatına adım atan Reyhan'ın hikâyesi, yönetmenin filmde yer verdiği bu pencere metaforuyla desteklenir ve kadının başarısı doğrudan anlatım ile değil de, yönetmenin tercih ettiği bu örtük anlatım sayesinde vurgulanmış olur. Bu açıdan, filmde pencere metaforunun kadını bir nebze de olsa geçmişinden koparıp şimdiki zaman içerisine yerleştirmek için yönetmen tarafından özellikle seçilen özgürleştirici bir sembol olduğu düşünülebilir.

Filmde yönetmenin kadının geçmişi ile bugünü arasındaki farkı göstermek için anlatımı desteklemek üzere kullandığı önemli sembollerden biri de başörtüsüdür. Bu filmde yönetmen filmin ana karakteri Reyhan'ın başını örtüş şekli (saçlarının bir kısmı görünür şekilde) üzerinden kurduğu sembolik anlatım ile kadını geçmişteki kara çarşafından kurtarır ve şimdiki zamana taşır. Bu sayede yönetmenin filmde kullandığı semboller aracılığıyla da belleği şimdiki zamanın şartları doğrultusunda dönüştürmeye çalıştığı görülür. Buradan da anlaşılacağı üzere, yönetmen Partovi, filmde kadını simgeleyen başörtüsünü (sembol) -özellikle kadının kullanım şekli dolayısıyla- geçmişteki sınırlayıcı anlamından sıyrıp, şu anki (filmin çekildiği dönemdeki) özgürleştirici anlamına kavuşturur.

Reyhan'ın hayat hikâyesinin anlatıldığı bu filmde yönetmen, yıllarca İran'da zorlu şartlar altında yaşamış ve eve hapsedilmiş kadınların sancılı geçmişlerine yönelik eleştirisini, filmde kadını özdeşleştirdiği bir sembol olarak kullandığı mutfak ile yapar. Yönetmenin filmde sembolik bir anlam yükleyerek yer verdiği mutfak, bir evin mutfağı değil, bir restoranın mutfağı olması nedeniyle filmde farklı bir anlam kazanır. Bu sayede yönetmen, restoranın mutfağı ile ilişkilendirdiği Reyhan karakteri üzerinden, geçmişte eve hapsedilen ve sosyal yaşamdan soyutlanan kadını, bu hapsedilmişlikten kurtarıp sosyal yaşam içerisine yerleştirir ve kadına güçlü ve mücadeleci yönünü ön plana çıkaran yeni bir kimlik kazandırır.

Sonuç

İran'da 1990'lı yılların sonlarına doğru, İran İslam rejimine karşı olan yönetmenler, toplumsal problemleri ortaya koymak amacıyla Modern İran sinemasını (Yeni Dalga İran Sineması) kurmuşlardır. Modern İran sineması aracılığı ile geçmiş işlenerek İran İslam rejiminin olumsuzlukları gözler önüne serilmiş ve mağdurların acılarının tanınmasıyla bu insanların, özellikle kadınların toplumla yeniden ve onurlu birer birey olarak bütünleşmeleri sağlanmıştır. Bu amaçla, İran'da 1979 yılında gerçekleştirilen İslam Devrimi sonrası özellikle kadınların yaşadıkları zorluklar ve sıkıntılı süreçler, 1990'lı yılların sonu 2000'li yılların başında sinemada yerini almış ve geçmişe yönelik hakikatler sinema aracılığıyla ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu dönemde kadın sinemasında, cinsiyet ayrımcılığı (aile ve toplum içerisinde kadının ötekileştirilmesi), toplumda kadına biçilen roller (kadının eve hapsedilerek sosyal hayattan dışlanması) ve örtünme (kadınların kara çarşafa hapsedilmesi) gibi kadınların belleklerinde bastırmak zorunda bırakıldıkları konular, 1990'lı yıllarda İran sinemasında yerini bulmuştur. Böylece, siyasal iktidarların bastırmaya (unutturmaya) çalıştığı geçmiş, Devrim'e karşı olan İran'ın önemli yönetmenleri tarafından sinemaya taşınarak hatırlatılmaya çalışılmıştır. Ancak Devrim karşıtı yönetmenlerin filmlerinde kadınların geçmişini bütün gerçeklikleriyle değil de, geçmiş şimdiki zamanın şartları doğrultusunda kendilerine göre yeniden inşa ederek işledikleri görülür. Bu doğrultuda çalışmamızın analiz kısmında çalışma kapsamına dâhil ettiğimiz "Border Cafe" filminin kadın karakterleri üzerinden "geçmiş" ve "geçmişin şimdiki zamanda yeniden inşası" nitel araştırma yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Nitekim sinema ve bellek ilişkisinin "Border Cafe" filminin kadın karakterleri üzerinden incelendiği bu çalışmada, sinemanın görsel anlatımlarıyla kendi yarattığı bellek olan ve "Protez Bellek" olarak nitelendirilen belleğe ilişkin bulgulara da bu sayede ulaşılmıştır.

Ulaşılan sonuçları şöyle sıralayabiliriz;



- Bu çalışmanın sonucunda, Border Cafe filminin yönetmeni Partovi'nin İranlı kadınların geçmişinden (bellekte bastırılan olaylardan) faydalandığı ve belleği şimdiki zamanın şartları (filmin çekildiği dönem) doğrultusunda yeniden inşa ederek protez bir bellek oluşturduğu tespit edilmiştir.
- "Border Cafe" filmi, kimlik olgusu üzerinden belleğe yönelen yapısıyla dikkat çekmiştir. Bu filmde, toplumdaki cinsiyet ayrımcılığının kadın kimliği üzerinden kurulan anlatım eşliğinde, toplumda egemen olan söylemin dışına çıkılarak gözler önüne serildiği tespit edilmiştir. Yönetmen Partovi'nin sinemada yeni bir kadın kimliği inşa etme hususunda toplumda egemen olan söylemin dışına çıkabilmesine ise, o dönemin (filmin çekildiği 2005 yılı) siyasal iktidarının ılımlı politikalarının destek olduğu görülmüştür. Bu sayede, toplumda mevcut olan kadın algısı değiştirilmiş ve yönetmenin inşa ettiği bu yeni bellek içerisinde kadının mücadelecisi, güçlü, aktif ve cesur yönleri ön plana çıkarılarak kadın kimliği yüceltilmiştir. Ayrıca filmde, kadının nesne konumundan çıkarılıp filmin öznesi konumuna getirildiği de görülmüştür.
- İnceleme kapsamına alınan bu filmde, anlatımı tamamlayıcı bir unsur olarak kullanılan mekânların kadın belleğini ortaya koyabilmek için kadını "sınırlayıcı" ve "özgürleştirici" yönleri analiz edilmiştir. Buna göre, kadını sınırlayan mekânların, kadının geçmişte yaşadığı mağduriyetlere yönelik olayları anımsattığı ve bu geçmişe ilişkin anlatımı tamamladığı için belleği, kadını özgürleştiren mekânların ise, o günün şartları doğrultusunda kadına yeni bir görünüm kazandırmaya çalışan yönetmenlerin yeniden inşa ettiği protez belleği temsil ettiği ortaya konulmuştur.
- Belleği anlayabilmek için onun zamansal boyutunu iyi bir biçimde kavrayabilmek gerekir. Çünkü geçmişe yönelik hatırlamaların zamansal statüsü şimdidir. Bu bağlamda Devrim karşıtı bir yönetmen olan Partovi'nin 2005 yılında çektiği kadın temalı politik filmi Border Cafe'de, özellikle zengin bir görsel anlatım tercih ederek, geçmiş ile bugün arasında bir bağ kurmaya çalıştığı görülmüştür. Bu filmde, geçmişin olaylarını bugünün şartları doğrultusunda kendine göre yorumlayan yönetmenin, bu olayların öznesi konumunda yer alan kadını, geçmişin pasif ve öteki kadınına inat, daha modern ve mücadelecisi bir tasarım içerisinde sunduğu ortaya konulmuştur.
- Kadının geçmişte yaşadığı mağduriyetlerin (bellekte bastırılan olayların) konu edildiği bu filmde geçmiş, siyasal iktidarın baskıları yüzünden bütün çıplaklığıyla gözler önüne serilemediği için, sembolik anlatımın daha yaygın bir biçimde kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca kadının geçmişinden faydalanarak bugünün şartları doğrultusunda yeni bir bellek inşa etmek isteyen yönetmenin, geçmiş ile bugün arasındaki bağı bu sembolik anlatım eşliğinde kurduğu görülmüştür. Bu filmde yönetmen Partovi'nin, kadını geçmişteki öteki imajından sıyrıp, bugünkü (filmlerin çekildiği yıllar) güçlü, mücadelecisi ve özgür imajına kavuşturabilmek için kurduğu anlatımı özellikle filmde sıkça kullandığı semboller ve metaforlar eşliğinde desteklediği ortaya konulmuştur.
- Filmde aile ve toplum içerisinde kadının sınırlandırıldığını vurgulamak için kullanılan sembollerin ve metaforların, kadının geçmişte yaşadığı mağduriyetleri anımsatması nedeniyle belleği, kadını özgür bir görünüme kavuşturmak isteyen yönetmenin anlatımını desteklemek için kullandığı sembol ve metaforların da o günün şartları doğrultusunda yeniden inşa edilmeye çalışılan protez belleği temsil ettiği görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. (2. Baskı), İstanbul: ALFA Yayınevi.
- Aksümer, G. (2014). *Kentsel Dönüşüm Karşıtı Enformel Mahalle Hareketleri ve Mücadele Belleği: Sokağın Belleği*. (1. Baskı), (Ed: D. Fırat), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. (2. Basım), (Çev: A. Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bağder, D. (1999). Sinema Göstergesibilimi. *Dilbilim Araştırma Dergisi*.
- Bergstrom, A. (2015). Cinematic Past Lives: Memory, Modernity, and Cinematic Reincarnation in Apichatpong Weerasethakul's Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives: *Academic Journal Article*, December.
- Berktaş, F. (2005). Meşum Kadınlar, Solucanlar, Maymunlar, Zehirli Sarmaşıklar: 19. Yüzyılda Kadın İmgeleri. *Kadın Belleği Dergisi*. Sayı:1.
- Bilgin, N. (2013). *Tarih ve Kolektif Bellek*. (1. Baskı), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Blatz, C., W., Ross, M., (2015). Tarihi Anılar: *Zihinde ve Kültürde Bellek*. (1. Baskı), (Der: P. Boyer, J. Wertsch), (Çev: Y. Aşçı Dolar), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Blight, D., W., (2015). Bellek Patlaması: Neden ve Neden Şimdi? : *Zihinde ve Kültürde Bellek*. (1. Baskı), (Der: P. Boyer, J. Wertsch). (Çev: Y. Aşçı Dolar). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Boyer, P. (2015). Anılar Geçmişimizi Nasıl Yapılandırır?: *Zihinde ve Kültürde Bellek*. (1. Baskı), (Der: P. Boyer, J. Wertsch), (Çev: Y. Aşçı Dolar), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Boyer, P. (2015). Bilişsel Yatkınlıklar ve Kültürel Aktarım: *Zihinde ve Kültürde Bellek*. (1. Baskı), (Der: P. Boyer, J. Wertsch), (Çev: Y. Aşçı Dolar), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.



- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (1. Basım), (Çev: F. B. Aydar), İstanbul: Metis Yayınları.
- Büyükdüvenci, S., Öztürk S. (2014). *Postmodernizm ve Sinema*. (1. Baskı), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Connerton, P. (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar*. (2. Baskı), (Çev: A. Şenel), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cook, P. (2005). *Screening The Past: Memory And Nostalgia In Cinema*. London&New York: Routledge Taylor&Francis Group.
- Donovan, J. (1997). *Feminist Teori*. (1.Baskı), (Çev: A. Bora, M. Gevrek, F. Sayılan), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Düzcan, B. (2014). Toplumsal Hafızada "Sokak" İmgisinin Dönüşümü: "Sokak Ortasında" Söylemi ve Sokağın Kriminalleştirilmesi: *Sokağın Belleği*. (1. Baskı), (Ed: D. Fırat), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Erelvanlı, S. (2014). *İki Bacaklı At ya da Dört Bacaklı İnsan: İran Yeni Sineması Üzerine Denemeler*. (1. Baskı). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Erkılıç, Duruel, S. (2012). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Erkol, Ç. (2014). Taş Üstüne Taş Koymak: 12 Mart Romanlarında Görgü Tanığı Belleğinin Yazınsallaştırılması: *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları*. (2. Basım). (Der: L. Neyzi). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Fırat, D. (2014). Bellek, Uzam ve Mücadele: *Sokağın Belleği*. (1. Baskı), (Ed: D. Fırat), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Fırat, D., Muti, Ö. (2014). 1980 Askeri Darbesinin Bellek Mekânları: *Sokağın Belleği*. (1. Baskı), (Ed: D. Fırat), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Hansen, J., G. (2011). *Media and Memory*. Endinburg University Press.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*. (Birinci Basım), (Çev: K. Atakay), Metis Yayınları. İstanbul.
- Işıklar, G. (2014). Bir Aşk Söyleminde Görüntüyü Okumak: "Aşk Tesadüfleri sever": *İletişim Araştırmalarında Göstergibilim Yazınsaldan Görsel Anlam Arayışı*. (Ed: A. Güneş), Konya: Literatürk Academia.
- Karaca, B. (2006). *Sözde Ermeni Soykırımı Projesi: Toplumsal Bellek ve Sinema*. (1. Basım), Say Yayınları: İstanbul.
- Keene, J. (2010). *Cinema and Prosthetic Memory: The Case Of The Korean War*. University of Sydney.
- Web: <http://www.researchgate.net/publication.21> Aralık 2017 tarihinde alınmıştır.
- Kilbourn, R., J., A. (2010). *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. London&New York: Routledge Taylor&Francis Group.
- Kuhn, A. (2002). *An Everyday Magic Cinema and Cultural Memory*. London&New York: I.B. Tauris
- Küçüköner, M. (2007). İmge ve Bellek İlişkisine Bir Bakış: *Sanat Dergisi*. S:1, s: 79-82.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation Of American Remembrance In The Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lotman, Y., M. (2012). *Sinema Göstergibilimi*. (Üçüncü Baskı), (Çev: O. Özügül), Ankara: Nirengi Yayıncılık.
- MacBean, J., R. (2006). *Sinema ve Devrim*. (1. Basım), (Çev: E. Yılmaz), İstanbul:Kabalıcı Yayınları.
- Marks, L., U. (2000). *The Skin of the Film Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham&London: Duke University Press.
- Monaco, J. (2010). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. (12. Baskı), (Çev: E. Yılmaz), İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik*. (1. Baskı), (Çev: F. Demir), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Sayın, Ş. (2006). Edebiyat ve Anımsama: *Bellek, Mekân, İmge*. (1. Baskı), (Ed: M. Karakuş, M. Oralış), İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Sivas, A. (2012). Göstergibilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme: *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(11).
- Sönmez, S. (2012). *Toplumsal Bellek ve Sinema: Türkiye Sinemasında Traumatik Temsiller*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Suner, A. (2015). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. (2. Basım). İstanbul: Metis Yayınları
- Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*. (Birinci Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uşaklılar, Ö. (2016). Alternatif Bellek: Sinema: *Ünivers Sinema Dergisi*. 52(6).
- Wollen, P. (2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (4.Baskı). (Çev: Z. Aracagök, B. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yüksel, S., D. (2010). Sinemada Ulusal Kimliğin Pekiştiricisi Olarak Kadınlar: *Selçuk İletişim Dergisi*. 6(3).
- İnternet: www.akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/nposteki31.05.2013_00.54.44bildiri.pdf. 22. Temmuz. 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: www.gercekhayat.com.tr/yazarlar/sinema-ve-bellek/ 26 Temmuz 2017 tarihinde alınmıştır
- İnternet:(www.academia.edu/24601651/Mekanın_Belleğinden_Bellek_Mekanlarına_Korumada_Değişen_Değer_Anlayışı_ve_Kültürel_Miras).