

Araştırma Makalesi | Research Article

II. Dünya Savaşı Filmlerinde Çocukluk Travmaları Childhood Traumas in World War II Films



Gökhan EVECEN (Lecturer Ph.D.)
Akdeniz University, Faculty of Communication
Antalya/Türkiye
gokhanevecen@akdeniz.edu.tr



Ayça HİNDİOĞLU KASKI
Independent Researcher
Türkiye
aycahindioglu2015@gmail.com

Başvuru Tarihi | Date Received: 10.08.2024
Yayına Kabul Tarihi | Date Accepted: 17.12.2024
Yayınlanma Tarihi | Date Published: 30.01.2025

Evecen, G., ve Hindioğlu Kaski, A. (2025). II. Dünya Savaşı Filmlerinde Çocukluk Travmaları. *Erciyes İletişim Dergisi*, 12(1), 281-298
<https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.1531202>

Öz

II. Dünya Savaşı sırasında sinema, çoğunlukla propaganda amacıyla kullanılmıştır. Propaganda ihtiyacının azalmasıyla birlikte, savaşın yol açtığı travmalar sinemaya yansımaya başlamıştır. Bu çalışmada, II. Dünya Savaşı'nı ele alan filmlerde çocukluk travmalarının, savaşın iki karşıt tarafını temsil eden Rus ve Japon sinemasından seçilen iki film örneği üzerinden (Idi i Smotri, 1985 ve Hotaru no Haka, 1988) incelenmesi amaçlanmaktadır. Çocukluk travmalarının anlatıdaki izlerini takip etmek amacıyla, nitel veri analizleri arasında anlatı analizi tercih edilmiştir. İncelenen filmler arasında bazı ortak noktalar bulunsa da, yansıtma biçimlerinin tamamen farklı olduğu, oluşturulan travma temsillerinin ise iki tarafın buldukları konum ve kültürden kaynaklanan farklar taşıdığı sonucuna varılmıştır. Idi i Smotri filminin, daha eleştirel bir bakış açısıyla çekildiği ve savaşın çocuklar üzerindeki etkilerini dramatize etmektense, gerçekçi bir dille aktardığı gözlemlenmiştir. Buna karşılık, Hotaru no Haka filminde herhangi bir eleştiri yönü olmaksızın, sadece dönemin koşullarını yansıtan günlük hayat kesitleri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: II. Dünya Savaşı, Çocukluk Travmaları, Sinema, Rus Sineması, Japon Sineması.

Abstract

During the Second World War, cinema was primarily used for propaganda. As the need for propaganda decreased, the traumas experienced began to be reflected in films. This study explores childhood trauma in World War II films through two examples—Idi i smotri (1985) and Hotaru no Haka (1988)—selected from Russian and Japanese cinema, representing two opposing sides of the war. To trace the narrative trajectory of childhood trauma, narrative analysis was chosen over other qualitative data analysis methods. The study concludes that, while there are similarities between the films, their methods of representation are entirely different. The trauma depictions vary significantly due to the distinct positions and cultural contexts of both sides. It was observed that Idi i smotri adopts a more critical perspective, conveying the effects of war on children through a realistic lens rather than dramatizing them. On the other hand, Hotaru no Haka presents only scenes of everyday life, reflecting the conditions of the time, without any critical intent.

Keywords: World War II, Childhood Traumas, Cinema, Russian Cinema, Japanese Cinema.



Giriş

Travma, bireyin psikolojik ve fiziksel bütünlüğünü aniden tehdit eden, genellikle çaresizlik ve korku hissi yaratan olağanüstü olaylar olarak tanımlanır. Travma Sonrası Stres Bozukluğu (TSSB), belirgin bir psikolojik travmanın ardından ortaya çıkar ve travmatik olayı yeniden yaşama, o olayı hatırlatan uyarlardan kaçınma, heyecanın artması gibi spesifik semptomlarla kendini gösteren bir bozukluktur (F. Özgen & Aydın, 1999, s. 34). Toplumsal travmalar arasında savaş kaynaklı travmaların derinliği ve aşılma süreci oldukça zordur; bu tür olaylar, travma mağdurlarında genellikle suçluluk ve aşağılık duygularına yol açar. Çocukluk travmaları ise, çocukların yaşadığı çeşitli olumsuz deneyimlerin uzun vadeli etkilerini kapsar ve savaş özelinden bakıldığında çocuklar üzerinde hem ruhsal hem de fiziksel etkileri söz konusudur.

Sinema, yapım amaçları, sunuş biçimleri, hedef kitlesi, yapım tarihleri, kullanılan metaforlar ve simgeler ile ülkeler genelinde zaman zaman bir propaganda aracı olarak işlev görür. Bu durum özellikle savaş dönemlerinde belirgin hale gelir. Savaş temalı filmlerde çocuk karakterlerin yer alması, travmanın dramayı yoğunlaştırıcı bir öğe olarak kullanılması açısından önemlidir. Çocukların gelen etkiler karşısında hızlı ve kolay tepki verebilmeleri, yaşadıkları travmaların yetişkinleri derinden etkileyebilmesine neden olur ve sinemanın temsil gücünü artırır. Böylece, savaşın etkileri sinemada daha etkili bir şekilde temsil edilebilmektedir.

II. Dünya Savaşı, dönem filmlerinin en popüler konularından biri haline gelmiştir. Savaş izleri zamanla silinse de bu dönemi yansıtan filmler çekilmeye devam etmiş ve savaşın acıları taze kalmıştır. Bu filmler genellikle savaşın askeri olaylarına ve Holokost temalarına odaklansa da savaşın etkisi altında kalan çocuklar üzerine çekilmiş filmler oldukça nadirdir. Dünya Savaşını merkeze alan filmlerde söz konusu travmalar, çocukların savaşa maruz kalmaları sebebiyle etkilerinin doğrudan deneyimlenmesine ve savaş sonrasında bu travmatik olayların hatırlanıp anlatılmasına dayanmaktadır. Bu noktada, çocuk karakterlerin savaşın hiddetine karşı savunmasız kalan kitleler arasında nasıl konumlandırıldığını ve çocuk imgesiyle hangi mesajların verilmek istendiğini anlamak önemlidir. Çocukluk travmaları sinemada, sinematografik anlatım bileşenleriyle birlikte görsel imgelerin yaratılması ve karakterlerin savaşın yıkıcı etkilerine maruz bırakılma ve sonrasında travmayla başa çıkma süreçlerine odaklanmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, II. Dünya Savaşı sürecinde savaşan iki cephe açısından savaş konu alan ve benzer tarihlerde çekilen iki film – Rus yapımı *Idi i smotri* (1985) ve Japon yapımı *Hotaru no Haka* (1988) – üzerinden çocukluk travmalarının sinemada nasıl temsil edildiğini anlatı analizi aracılığıyla incelemeyi amaçlamaktadır.

II. Dünya Savaşı'na Genel Bir Bakış

İtalya, savaş sonrasında gizli antlaşmalar yoluyla umduğu statüye ulaşamamış ve Britanya ise savaş öncesi denge politikasını sürdürememiştir; bu durum Avrupa'da önemli etkiler yaratmıştır. Bu durum, savaşın patlak vermesine zemin hazırlayan bir dizi gelişmeye neden olmuştur. Amerika Birleşik Devletleri'nin Birleşmiş Milletlere katılmaması ve Sovyetler Birliği'nin devrim sonrası Batı'dan ayrılması gibi gelişmeler, ülkeler arasında gerginliklerin devam etmesine yol açmıştır (Sander, 1996, s. 14). İtalya'nın Habeşistan'ı işgali, Sovyet ordusunun Uzak Doğu'daki askeri hazırlıklarını tamamlamaması ve Japonya'nın Mançurya'yı işgali gibi olaylar, bu gerginliği daha da derinleştirmiştir.

Hitler'in Almanya'yı güçlendirmesi ve etrafında oluşan Mihver güçleri (Almanya, İtalya ve Japonya), yeni bir dünya savaşının patlak vermesinin temel nedenleri arasında yer

almıştır. Almanya ve İtalya'nın hızla yeniden silahlanması göz önüne alındığında, siyasi gelişmeleri yakından takip eden İngiltere ve Fransa, iki ülke karşılıklı olarak Müttefik güçler arasında bir ittifak kurmuştur. Bu denklemlerle savaşın zemini oluşmaya başlamıştır (Yıldız, 2019, s. 65). 1939 yılında başlayan ve altı yıl süren bu savaş, dünya genelinde büyük bir yıkıma neden olmuştur. Savaş neticesinde kırk milyon insan hayatını kaybetmiş, milyonlarcası sakatlanmış ve beş milyondan fazlası toplama kamplarında ve gaz odalarında öldürülmüştür. (Yavuz, 2016, s. 2). Bu bağlamda, savaşın getirdiği acı ve trajedi, dünya çapında büyük bir etki yaratmıştır.

Önce Polonya'yı, ardından Fransa'yı işgal eden Hitler, dikkatini savaşta başarılı olan İngiltere'ye çevirmiş, Almanya için Avrupa'da namağlup olmayan sadece iki ülke kalmıştır: Büyük Britanya ve Rusya. Sovyet ordusu, üç yıl boyunca Doğu Cephesinde Alman ordusuyla savaşmış ve bu savaşta ölenlerin çoğu Kızıl Ordu askerleri ve Sovyet sivilleri olmuştur (Çağrı, 1996, s. 260). ABD, savaşa girip Japonya ile ticareti dondurmuş ve iki ülke arasındaki ticareti kontrol altına alarak gerginlikleri artırmış, askerlerin baskısıyla Eylül ayında savaşa girme kararı almıştır. Japon uçakları Hawaii'deki Pearl Harbor Amerikan üssüne aniden saldırmasıyla ABD'ye savaş ilan edilmiştir (Armaoğlu, 1999, s. 196). Yavaş yavaş çöküşe geçen Mihver Devletleri'nden ilk teslim olan devlet İtalya olmuştur. Ardından Almanya Adolf Hitler'in intiharından sonra teslim olmuştur. Direnişi en son bırakan Japonya olmuştur.

II. Dünya Savaşı'nın en acımasız tarafı, Nazilerin gerçekleştirdikleri katliamlardır. Örneğin Treblinka toplama kampında, özellikle sıcaklıkların sıfırın altında 20 ila 30 dereceye düştüğü kış günlerinde Nazi subayları, kadınları ve çocukları dışarıda, donana kadar bekletmişlerdir. Kadınların ve çocukların ağlayış ve çığlıklarını bastırmak amacıyla kampa alınan kazların sesleri etrafı kaplamıştır. Savaş yıllarında büyüyen çocuklar, daha önce hiç görmedikleri ve bilmedikleri bir günlük rutine alışmak zorunda kalmışlardır. Örneğin 12 yaşında yakalanıp toplama kamplarına götürülen Ariana Szöreny, nakli sırasında yürümekten yorulup sendelediği için bir asker tarafından öldürülecekken, başka bir askerin onun kız çocuğu olduğunu söyleyerek öldürmesine engel olmuştur. Ne var ki, Ariana hayatının geri kalanında bu travmayla sürekli baş başa kalmış ve kendisine doğrultulan silahın anısını hayatının bir parçası olarak taşımak zorunda kalmıştır (Karasubaşı, 2015, s. 449).

II. Dünya Savaşı'nın Sinemaya Yansımaları

II. Dünya Savaşı döneminde sinemanın en etkin kullanılma amacı propaganda amaçlı yapılmış filmlerdir. İkinci Dünya Savaşı sırasında, Mihver Devletleri'nin Müttefik Devletleri'ne yönelik olarak gerçekleştirdikleri etkili propaganda filmleri, çizgi filmler ve animasyonlar olmuştur. Ülkelere göre çeşitlilikleri değişmekle beraber kimi ülkeler uzun veya kısa metrajlı filmleri; kimisi de çizgi film veya animasyon türlerini tercih etmişlerdir. Bu dönemde Avrupa'daki sinema ortamı büyük değişimler yaşarken, Sovyetler Birliği'nin sinema politikaları da bu geniş çaplı değişimlerin bir parçası olarak değerlendirilmelidir. 1945 yılından sonra değişiklik, çoğu şeyde kendini göstermiştir. Batı'da başlayan savaş karşıtı hareketler ve özgürlük talepleri, sinemada kendisini gösterirken anlatı yapısı anlamında klasik sinema, yapışöküme uğramıştır (Gazi & Çakı, 2019, s. 253).

Nazilerin iktidara gelmesinin hemen ardından, Alman film yapımcıları yasaklar, kısıtlamalar ve tutuklamalar nedeniyle yurt dışına göç etmiş, önemli film yapım merkezleri ise Nazilerin eline geçmiştir. Almanya'da kalan muhalif sinema emekçilerinin çoğu ya toplama kamplarında öldürülmüş ya da sessizliğe gömülerek hayatını sürdürmeye

çalışmıştır. Mevcut bütün kaynakların seferber edilerek, Nazilerin propaganda aleti haline gelen Alman sineması böylelikle 1950'lere kadar bu niteliğini devam ettirmiştir (Sarıtaş, 2018, s. 334-345). Ayrıca sinema, Naziler için yalnızca bir propaganda aracı değil, aynı zamanda istihbarat aracı olarak da kullanılmıştır. Nitekim Goebbels ve Hitler, sinemalarda çokça zaman geçirmişlerdir (Ferro, 1995, s. 56). Almanya'nın 2. Dünya Savaşı'nı kaybetmesinin ardından Almanya'nın yönetiminde aktif olarak yer alan Müttefik hükümeti, Hitler döneminde getirilen sansür yasalarını kaldırmıştır (Tivşek, 1968, s. 129).

Savaş öncesinde başlayan ve savaş sürecinde devam eden Sovyetler Birliği'ndeki sinema, Stalin'in iktidarı süresince, yani savaş öncesi ve sırasındaki dönemde propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Yine de Sovyet Sinemasının yakın geçmişi ve geleceği dikkate alındığında, savaş dönemi bir özgürlük vahası gibi görünmüştür. Bu zor durumda, Sovyet film endüstrisinin liderleri film endüstrisini şaşırtıcı derecede hızlı bir şekilde harekete geçirme adına ellerinden geleni yapmışlardır (Kenez, 1992, s. 449). Bu çabaların sonucunda, savaşın getirdiği acı ve zorluklarla başa çıkmak için yapılan sinema çalışmaları, Sovyet halkının moralini yükseltmek ve milli birliği güçlendirmek açısından büyük bir önem taşımaktadır. Sovyet halkının 1941-1945 yılları arasında faşizme karşı savaşıma zorlandığı II. Dünya Savaşı'na ilişkin filmlerde, şimdi ile geçmiş arasındaki bağlar çarpıcı bir biçimde verilmiştir. Savaş sonrası kuşaklar için tüm acılar sonunda elde edilen barış, doğal bir sonuçtur. Sorun, savaşı bir masal veya efsane olarak sunmaktan çok, savaşın gerçek trajedisin çağdaş sinema seyircisinin gözleri önüne sermektir. Bunu güçleştiren şey; konunun destansı niteliğinin bozulmaması zorunluluğudur (Plakhov, 1991, s. 56). Savaşın sinemaya yansımaları, Sovyetlerin hem iç hem de dış politikalarını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda savaşın toplumsal etkilerini de derinlemesine ele almaktadır. Sergei Eisenstein, 1242'de Rusya'yı işgal eden Töton Şövalyeleri'ni mağlup eden Rus kahramanı Alexander Nevsky'yi konu alan *Alexander Nevsky* (1938) filmini çekmiştir. Bu film, 1939'da Almanya ile imzalanan saldırmazlık anlaşması nedeniyle gösterimden çekilse de 1941'de Nazilerin Sovyetler Birliği'ni işgal etmeye çalışması üzerine yeniden gösterime girmiştir (Akarcalı, 2003, s. 205-206).

1942'den 1945'e kadar Sovyet film stüdyolarında 21'i tarihi drama dahil olmak üzere 70 film çekilmiştir. Savaş sürerken, savaşı romantikleştirme arzusuna bu süreçte pek rastlanmamaktadır. Cephe gerisini merkeze alan filmlerin ana karakterleri çoğunlukla kadınlar olup, sadakat, duyarlılık ve fedakârlık erdemleri yüceltilmektedir. Savaşın sonu film yapımcılarına daha özgür bir yol açmamış, Stalinist hükümet, savaş sonrasında hakimiyeti tekrar tesis etmek amacıyla sinema üzerinde baskı yaparak film endüstrisini neredeyse durma noktasına getirmiştir (Kenez, 1992, s. 451, 454). Savaş sonrası dönemde sinemanın yeniden şekillenmesi, Sovyetler Birliği'ndeki sinema politikalarının ne kadar etkili olduğunu ve nasıl değiştiğini göstermektedir.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Japonya'da sinema, Japonya İmparatorluğu ve müttefiki Nazi Almanya'sı tarafından güçlü ve etkili bir propaganda unsuru olarak kullanılmış, üretim ve dağıtım aşamaları tamamen devletin tekelinde kalmıştır (Bolel, 2020). Japonya'nın savaş dönemi sineması, aynı zamanda uluslararası ilişkiler ve milliyetçilik üzerindeki etkilerini de yansıtmaktadır.

Bu savaş ortamında sinemayı da kontrol altına almak isteyen Japon iktidarı, ağır sansür yasaları çıkararak istemediği konulardaki filmlerin yapımını engellemiştir. İktidar, propaganda filmlerinin yapılması için kendi ideolojilerine uygun yönetmenler bulma yoluna gitmişlerdir.

Savaş döneminde çekilen bu az sayıdaki filmin neredeyse tümü savaş ve kahramanlık konularını içermektedir (Oylum, 2011, s. 38). Özellikle Çin, Tayvan ve Güney Kore gibi ülkelerde kurulan film stüdyolarında Japon iktidarını yücelten propagandist filmler çekilmiştir. Bu süreçte Kurosawa, Ozu, Mizoguchi gibi toplumsal gerçekçi yönetmenlerin filmleri sıkı sansüre ve yasaklara uğrayarak endüstriden fiili olarak uzaklaştırılmışlardır. Savaş sonrasında ise muhtelif alanlarda yapılan değişikliklerin etkileri, sinema da dahil olmak üzere toplumun ve kültürün tüm bileşenlerini kalıcı olarak değiştirmiştir. Savaştan sonra Japonya, ABD liderliğindeki Müttefik Güçler tarafından işgal edilmiş ve General MacArthur, Japonya'nın savaş sonrası ilk lideri olmuştur (Bolel, 2020). Savaş sonrası Japon sinemasının yeniden şekillenmesi, kültürel ve idari değişikliklerin sinema üzerindeki etkilerini de beraberinde getirmiştir.

İki şehre atom bombası atılması sürecinde ülkede çok sayıda sinema salonu yok olurken çoğu stüdyo tesadüfi olarak ayakta kalmıştır. Amerikan işgalinin başlangıcı olan bu yeni dönem, tüm Japon örgütlerinin yapısını değiştirmiş ve işgal güçleri film endüstrisinin de kontrolünü ele geçirmiştir. Yeni sansür yasaları, Japon kültürünü yücelten, işgalci güçlere yönelik eleştiriler ve yönetim sorunlarının tasviri de dahil olmak üzere birçok konuda film yapımını yasaklamıştır (Oylum, 2011, s. 38). İkinci Dünya Savaşı ve Amerikan işgali 1952'ye kadar devam ederken, Japon film pazarı tamamen Amerikan ve Avrupa filmlerinin egemenliğine girmiştir. 1950'lerin sonlarından itibaren Japon sineması, iç ve dış pazarlara ağırlık verilerek yeniden kurulmuş ve bu tarihten sonra film yapımlarının sayısı önemli ölçüde artmıştır (Arslan, 2010, s. 56). Bu yeniden yapılanma süreci, Japon sinemasının küresel sinema arenasındaki yerini sağlamlaştırmasına ve dünya çapında dikkat çekmesine zemin hazırlamıştır.

Travma Kavramı ve Türleri

Travmatik olaylar, tanımları gereği kendiliğindenliği bozar ve kişisel kapasiteyi yok ederek müdahaleyi zayıflatır. Bu tür olaylarla başa çıkmak, bireylerin kendilerini nasıl hissettiklerini ve bu süreçte ne tür zorluklarla karşılaştıklarını anlamak açısından kritiktir. Travmatik bir hadise neticesinde mağdurlar, olayın anısı ve müdahale süreçleriyle baş başa kalmaktadırlar. Suçluluk ve aşağılık duygusu neredeyse her yerde mevcuttur (Herman, 2016, s. 66). Pek çok düşünürün çalışmalarına ve söylemlerine konu olan travmanın psikolojik alanla ilişkisi Freud tarafından yapılan çalışmalarda ortaya çıkmıştır. Freud'un travma anlayışı, daha sonraki araştırmalara da temel teşkil etmiştir. Freud, travmatik olayları "zedelenme nevrozu" olarak ele almakta ve bunu, "ağır mekanik darbelerden, demiryolu felaketlerinden ve yaşama yönelik bir risk taşıyan diğer kazalardan sonra ortaya çıkan bir durum" olarak nitelemektedir (Freud, 2002, s. 270).

Travmatik bir deneyime neden olan olaylar çok farklı olabilmektedir. Bu çeşitlilik, travmanın tanımlanması ve tedavi edilmesinde belirleyici bir faktördür. Bireyleri, birçok insanı ve topluluğu etkileyen travmatik olaylar birbirine çok benzemektedir. Psikolojide, travma yaşamış kişilerde görülen yaygın bulgular, travma sonrası stres bozukluğu adı verilen bir bozukluğa işaret etmektedir (Sönmez, 2012, s. 19-20). DSM-V (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders - Mental Bozuklukların Tanısal ve İstatistiksel El Kitabı) göre, TSSB aşağıdaki yollarla fiili veya ölüm tehdidi, ciddi yaralanma veya cinsel şiddet yoluyla meydana gelir: 1. Travmatik olay(lar)ı doğrudan yaşamak. 2. Olay(lar)ın başkalarının başına geldiğine bizzat şahit olmak. 3. Travmatik olayın/olayların yakın bir aile üyesinin veya yakın bir arkadaşın başına geldiğini öğrenmek, olay/olaylar şiddet içermeli veya kaza sonucu meydana gelmiş olmalıdır.) 4. Travmatik olay(lar)ın olumsuz ayrıntılarına tekrar tekrar veya aşırı derecede maruz kalma (örneğin, insan kalıntılarını toplayan ilk müdahale ekipleri; çocuk istismarının ayrıntılarına tekrar tekrar maruz

kalan polis memurları) olarak tanımlanmaktadır (American Psychological Association, 2022). TSSB birçok farklı türdeki travmatik olaydan (savaş, kentsel şiddet ve doğal afetler) kaynaklanabilmektedir. Her ne kadar karmaşık genetik ve nörogörüntüleme teknikleri yoluyla TSSB hakkında artan bilgi toplanmış olsa da altta yatan patofizyolojisi belirsizliğini korumakta ve şu anda TSSB için etkili kesin bir tedavisi söz konusu değildir. Semptomlar, travmatik olaydan sonraki üç ay içinde ortaya çıkabileceği gibi, daha uzun süre sonra da gözlemlenebilmektedir. Yukarıdaki satırlarda bahsi geçen travma nedenlerine bakıldığında ise son yüzyılda herhangi bir travma ögesi taşımayan insan bulunmasının oldukça güç olduğu anlaşılmaktadır.

Travmatik olay sonrası olumlu sonuçlar üzerine yapılan çalışmalar, *travma sonrası büyüme* terimini de ortaya çıkarmıştır. Bu olumlu değişimlerin anlaşılması, travmanın sadece zararlı etkileriyle değil, aynı zamanda potansiyel iyileşme fırsatlarıyla da değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Psikolojik ve bilişsel çabaların sonucunda ortaya çıkan olumlu değişimler, zorlu koşulların üstesinden gelmeyi ifade etmektedir (Ramos & Leal, 2013, s. 43). Travma sonrası büyüme süreci bireyin her bakımdan iyileşme sürecine girdiği ve böylelikle ruhsal gelişimin dışında olumlu biyolojik gelişimler de yaşayabileceği bir yoldur. Bu sürecin etkilerini ve birey üzerindeki potansiyel olumlu etkilerini daha iyi anlamak için detaylı incelemeler yapılması gereklidir. Bu yolda yaşantının farklı alanlarında çeşitli gelişimler görülmektedir. Dursun ve Söylemez'e göre yeni olasılıkların fark edilmesi kişinin bilincini harekete geçirerek farklı yollar keşfetmesine yol açmaktadır. Bu da bireyin, benliğini tanıma ve gücünü fark etme sürecine destek olmaktadır. Başkalarıyla ilişki kurmak, bireyleri daha seçici ilişkiler kurmaya motive eden bir yönü temsil etmektedir (Dursun & Söylemez, 2020, s. 3).

Toplumsal travma, savaş, doğal felaketler ve soykırım gibi olaylar sonucu ortaya çıkar ve nesiller boyu süren fiziksel ve psikolojik yaraları içerir. Bu tür travmaların etkileri sadece bireylerle sınırlı kalmayıp, toplumsal yapılar üzerinde de derin etkiler bırakmaktadır. Ayrımcılık, yoksulluk ve göç gibi sorunlarla birlikte yaşamının zorlaştığı bu fenomen, hayatta kalan insanlar üzerinde ciddi etkilere sahiptir. Bu etkiler arasında suçluluk hissi, fiziksel ve psikolojik sorunlar, uyku bozuklukları ve ilişki problemleri gibi belirtiler bulunmaktadır. Savaş nevrozlarından en sık gözlemlenen belirti sağ kalım suçluluğudur. Bunun en sık görülen belirti olmasının sebebi ise ölüme yaklaşmanın verdiği korkuyla kişiler arasında kurulan derin bağıdır. Kişi savaş ve/veya işkenceler sırasında kendini yanındaki kişilerden daima sorumlu bilmektedir. Savaştan ve/veya işkencelerden sağ kurtulan kişi yanındakilerin ölümüne ve kapana kısılmalarına şahit oldukça var olan savaş nevrozları bir o kadar güçlenmekte ve derinleşmektedir (Karatay, 2020, s. 374).

Savaşın harap ettiği bölgelerde yaşayan ve ciddi travma yaşayan çocuk ve ergenler, yüksek oranda zihinsel, davranışsal ve duygusal sorunlar sergilemektedirler. Bu sorunların yönetimi ve tedavisi, travmanın çocuklar üzerindeki etkilerini en aza indirmek için önemlidir. Bunlar arasında travma sonrası stres bozukluğu (TSSB), depresyon, anksiyete ve hiperaktivite yer almaktadır. Çatışma dönemleri ve doğal afetler sonrası yapılan çalışmalarda incelenen çeşitli ruhsal bozukluklar arasında en sık çalışılanı travma sonrası stres bozukluğudur (Çal, 2017, s. 74). Çocuklar şiddet, akran zorbalığı, istismar (fiziksel ve cinsel), trafik kazaları, aile içi şiddet, kanser gibi ciddi hastalıklar, hayvan saldırıları, doğal afetler, terör eylemleri, savaş vb. gibi çeşitli olaylar sonucunda psikolojik travma yaşayabilmektedirler (Oflaz, 2015, s. 47). Çocukluk travmalarının psikoloji alanıyla ilgili ilk bilimsel araştırmalar II. Dünya Savaşı sonrasında başlamıştır. Savaşta yakınlarını kaybeden veya Nazi kamplarından kaçmayı başaran çocukların davranışlarının

gözlemlenmesi sonucunda söz konusu travmalarla ilgili çalışmalar yoğunlaşmıştır. Benzer şekilde doğal afetlerin çocukluk travmalarına etkilerine dair de araştırmalar gerçekleştirilmiştir (Helvacı Çelik & Hocaoglu, 2018, s. 697).

Smelser, toplumsal travmanın grup üyelerine dayalı bir kamusal bellek olduğunu belirterek, toplumsal travmanın toplumsal bellekle ilişkisine vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda toplumsal bellek, travmanın nasıl aktarıldığını ve nesiller boyu nasıl devam ettiğini anlamak için önemli bir araçtır. Bu bellek, toplumun varlığını tehdit eden ya da temel kültürel ön varsayımlarını bozan negatif etkili ve silinemez bir biçime sahiptir. Bu anlamda toplumsal travma, kültürü yok eden, istilacı ve ezici bir olaya atıfta bulunmaktadır (Smelser, 2005, s. 38). Çocukluk travmalarına dair Oya Topdemir Koçyiğit'in araştırma için yaptığı görüşmeler, travmanın kuşaklar arası etkilerini ve toplumsal bellek üzerindeki uzun vadeli etkilerini daha iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır. Görüşmelerde birçok kişi, annelerinin çocukluklarında savaşa tanık olmalarının travmalarını derinleştirdiğini düşünmektedir. Türk-Alman kuşağı ise savaşı doğrudan yaşamamış olsa da toplumsal alanda savaşa karşı karşıya gelmiştir. Özellikle çocukluk yıllarında ayrıştırıcı nitelendirmelere maruz kalmışlardır, bu da eski travmaları canlandırmıştır. Verilen örnekte yaşanan travma savaş dönemine ait değildir fakat savaş kalıntılarının, savaşın süregelen ideoloji anlayışının, o döneme şahit dahi olmamış kişiler üzerinde oluşabilecek travmalara sebep olabileceği gözlemlenmektedir. Bu sebeple toplumsal travmaların yıllar geçse de insanlara, özellikle de çocuklara ne kadar çok etki etmeye devam edebileceği görülmektedir (Koçyiğit, 2016, s. 38).

Yöntem

Bu çalışmada, II. Dünya Savaşı dönemindeki çocukluk travmalarını ele alan ve tarihsel olarak birbirine yakın dönemlerde çekilmiş Rus ve Japon yapımı filmler incelenmiştir. Araştırmanın problemi doğrultusunda amaçlı örnekleme yoluyla *Idi i smotri* (Gel ve Gör, Rusya, 1985) ve *Hotaru no Haka* (Ateşböcekleri Mezarı, Japonya, 1988) filmleri örneklem olarak seçilmiştir. Savaşın çocuklar üzerindeki travmatik etkilerinin sinema anlatısı aracılığıyla imgelere nasıl dönüştüğünü tespit etmek amacıyla anlatı analizi kullanılmıştır.

Anlatının günümüzde, insanın bir uzvu haline geldiğini ve farkında olmadan bu evrenin bir parçası olduğunu söylemek mümkündür. Anlatmak, kullanılmak istenen ifadelerin güçlenmesini sağlamaktadır. Anlatı kuramı, ilk defa 1984 yılında Fisher tarafından önerilmiş ve hikayelerin başkalarıyla iletişim aracı olarak ortaklaşmasından türetilmiştir (Şardağı & Yılmaz, 2017, s. 90). İnsanların günlük hayatlarında da sıkça kullandıkları bu yöntem, kimi zaman bilgilendirmek, kimi zaman eğlenmek için kullanılabilir. Anlatı, tıpkı hikayeler gibi, insanlığın varoluşundan itibaren var olmuştur. Anlatı kelimesinin İngilizcesi "narrative" olup, kökeni Latince "bilmesini sağlama" anlamına gelen "narre" kelimesine dayanır. Bu anlamıyla anlatı genellikle bilgi taşır (Engin, 2013, s. 32). Anlatı, çatışmanın çözülmesini vurgulayarak kendi dünyasını inşa eder. Ayrıca, diyaloglar, tipler ve mizansen gibi ikonografik öğeler de bu tavrın anlaşılmasına yardımcı olur (Abisel, 2005, s. 260). Anlatının yapısal düzeni, karakterlerin tanıtıldığı sergileme bölümüyle başlar. Kahramanın hedeflerini belirlemesiyle gelişme bölümüne geçilir ve bu süreçte kahramanın karşılaştığı engeller dramatik bir yoğunluğa ulaşır. Bu engeller, dışsal, içsel ya da rakiplerden kaynaklanan olumsuz etkiler olabilir. Anlatıdaki çatışma ve çözüm süreci boyunca pek çok olay gerçekleşir. Anlatının son aşaması ise çözümün bulunduğu kısım ya da anlatının bitişi olarak tanımlanabilir (Gündeş, 2003, s. 49). Bu çalışmada da kuram, filmlerdeki çocuk travmalarının nasıl gösterildiğini anlamak amacıyla kullanılmıştır. Anlatı analizi, "filmsel anlatı", "karakterler", "çevre ve temel

mekanlar”, “sinematografik anlatım teknikleri” ve “travma açısından değerlendirme” başlıkları altında gerçekleştirilmiştir.

Bulgular

Idi i smotri (Rusya, 1985) Filmi İncelemesi

Filmsel Anlatı

Film, Belarusya’da bir köyde yaşayan Floria ve arkadaşının, silah bulma arzularına yenik düşüp savaş alanına girmeleriyle başlar. Oradaki bekçi, çocuklara kazmamalarını söylese de Floria en sonunda bir silah bulur. Partizanlara katılmak istediğini annesine söyleyen Floria büyük bir tepki ile karşılaşır, annesi çocuğunun yanından ayrılmasını istememektedir. Babasının zaten savaşta olduğunu ve evlatlarını da oraya göndererek hem kendi canlarına hem de küçük kız kardeşlerinin canlarına kıymak olduğunu anlatmaya çalışır fakat Floria dinlemez ve partizanlara katılır. Orada Glasha adında bir kızla karşılaşır. Bu kız partizanların tecavüzüne uğramış ve sadece cinsel ihtiyaçlar için kullanılan bir kızdır. Askerlerden gördüğü muameleyi Floria’dan da bekler fakat çocuk, kızdan uzaklaşır. Konuştukları, kavga ettikleri alan bir anda bombalanır ve oradan uzaklaşarak ormanın farklı bir köşesinde gizli bir hayat sürdürürler. Bir süre geçtikten sonra köye geri dönerler fakat köyde öldürülmüş insan haricinde hiçbir şey görmezler ve Floria delirir ardından kaçmayı ve direnmeyi başaran bir kesimin içinde bulurlar kendilerini birkaç yıl atlamasından sonra Floria ve Glasha’nın artık bir çocuğu vardır fakat çocuk bu sefer yoldaşlarıyla yemek bulmaya gider. Gittiği yerde saklanmak zorunda kalarak Perekhody köyünde bir ailenin içine girer. Almanların hükmü altına aldığı bu köyde denetimler yapılmaktadır. Halk Almanlar için çalışıyordu. Ahırın içine toplanan köy halkının arasına izdiham sırasında Floria’da dahil olur. Çocuklar hariç çıkabilenlerin çıkmasını söyleyen alman komutanlar ahır ateşe tutar ve yakar. Ardından Floria kendi halkının olduğu bölgeye dönmeyi başarır fakat şahit oldukları onu hayal edemeyeceği kadar yıpratmış ve değiştirmiştir. Ayrıca filmin sonunda ölüm kamplarından gerçek görüntüler gösterilmiştir.

Karakterler

Floria, 13 yaşlarında, çelimsiz ama bulunduğu koşullar sebepli içinde tutamadığı hisler sonucu savaş algısına kapılmış bir çocuktur. Partizanlara katılmadan önceki çocuk hevesli ve güler yüzlüken filmin sonunda 80 yaşında bir insanın yorgunluğuna erişir. Kız kardeşlerine karşı iyi bir abi olan Floria, annesine karşı da aynı şekilde davranırken, savaşın getirdiği milli duygulardan öte artık yaşam mücadelesi veren, babası gibi cepheye düşmanlarla çatışmak isteyen, ancak hala çocuk olduğunu idrak edemeyen bir çocuktur. Tamamen annesi ve kız kardeşleriyle büyüdüğü için kadınlara karşı, hatta insanlara karşı oldukça kibar ve nazik davranan bir çocuktur. Fakat filmin sonunda yaşanan travmatik işkenceler sebebinden o çocuktan eser kalmamıştır.

Glasha karakteri, Floria’ya yakın yaşlarda olan bu kız partizanların olduğu bir ortamda sadece kendisinin kullanıldığı bilincinde olduğu için depresif ve tutarsız bir kişiliktir. Yaşadığı tecavüz ve savaş travmalarının etkisiyle, neye geleceğini ya da ağlayacağını kestiremez. Kendisine davranış biçimi sadece cinsel yararlanma olduğu için herkesten aynı tepkiyi alacağını düşünür fakat içerisindeki hem anaç hem de çocuksu ruh Floria sayesinde ortaya çıkar. Fakat bu fark ediş dönem koşulları yüzünden olumlu bir sonuç yaratamaz.

Partizan karakterlerine bakıldığında, her iki tarafta da olduğu üzere bu dönemde hem yaşanan olaylar hem de propagandalar sonucu hiçbiri sağlıklı düşünememektedir. Ölüme gitme düşüncesinin bir neşe halini aldığı, hepsinin üzerinde bir gölge gibi durduğu görülür. Her biri diğlerinden daha da kinli olmak kaygısı taşır. Hem koruma hem de saldırma içgüdüleri çok yoğun yaşarlar.

Alman askerleri ise Partizanlar gibi, propagandalara maruz kaldıkları için çocuk, kadın, yaşlı demeden kaygısızca insan öldürebilmektedir. Alman ırkı haricindeki insanların insan bile olmadıklarını, yaşamaya haklarının olmadığını savunurlar. Kendi ırkları haricindeki insanları öldürmekten büyük keyif alırlar.

Çevre ve Temel Mekânlar

Genel olarak hâkim olan çevre, ormanlık alanlardır. İlk çıkış yeri de bir köy olduğu için her zaman bir orman, ağaçlık, samanlık, hendek kazılı araziler görülür. Yağmurların sürekli olduğu çevrede çamurlar, bataklıklar ve hayvan gübreleri yoğun olarak bulunur. Orman içlerinde ağaçtan veya yapraktan yapılan barınaklar partizanların saklanma ve barınma alanlarıdır. Genel olarak kullanılan temel mekanlardan biri de boş araziler ortasında yer alan büyük ahırlardır. Buraları, Alman askerlerinin yakmak ve yok etmek istedikleri halkı koyacak yerlerdir. Floria'nın evinin içinde sadece iki yatak ve bir masa bulunmaktadır. Tahtadan oluşan ev, her an yıkılmaya müsait durumdadır. Gösterilen ormanlık alanların bazıları harabe haldeyken, bazıları ise yeşilliğini korumaktadır.

Sinematografik Anlatım Teknikleri

Filmde, genel planlar özellikle toplu askerlerin olduğu sahnelerde savaşın yarattığı tahribatı anlatmak için yoğun olarak kullanılmıştır. Filmin açılış sahnesinde kullanılan kuşbakışı çekim, savaş alanı içerisinde küçücük duran iki çocuğu göstermektedir. Filmde orta planlar ise genellikle kalabalık grupları sığdırarak kullanılmıştır. Alman askerlerinin Perekhody halkını bir ahıra tıkip yakacakları sahnede orta plana tüm köylüler sığdırılmaya çalışılmıştır. Kalabalığın kadraja sığamaması, izleyiciyi akla sığmayacak bir kalabalık algısı yaratmaya yöneliktir. Ardından gelen genel planlarda ise Alman askerlerinin gurur dolu yürüyüşü yansıtılmıştır. Bu planla askerlerin arkasında bıraktığı tahribat anlatılmaya çalışılmıştır. Floria ve Glasha'nın, Floria'nın ailesini aradığı sahnede katledilen insanlar da orta plan ile aktarılmıştır. Floria'nın ailesine silah bulduğunu ve partizanlara katılmak istediğini söylediği sahnede konuşma boyunca orta ve yakın çekimler yapılmıştır. Annesi oğluna gitmemesini söylediği sırada sürekli kameraya bakmaktadır ve anne kamerada orta bir konumda tutulmaya çalışılmıştır. Floria'nın annesi ve kız kardeşlerinin, hatta tüm köy halkının öldüğünü anladığı sıradaki delirişi yakın plan ile verilmiştir. Bu sayede duygu, izleyiciye daha kolay geçecek ve daha derin hissettirecektir. Bir diğeri yakın plan ise Floria ve Glasha'nın ilk karşılaşmasında Glasha, ormanda tecavüze uğramış ve bitik bir haldeyken kullanılmıştır. Glasha o esnada yaşadığı travmalar sonucu gülmek ve ağlamak arasında oldukça seri geçişler yapmaktadır. Son sahnede ise Floria'nın ilk haline benzer bir çocuk ve Floria'nın son hali, sanki bir zaman aşımı yaşanmışçasına aynı kareye yakın plan ile yansıtılmıştır.

Annenin oğluna partizanlara katılmamasını söylediği sahnede kamera, aktüel olarak anneyi takip eder. Floria partizanların alnını tanımaya çalışırken takip kamerası kullanılır ve yere düştüğünde kamera ani bir hareketle aşağı iner. Ardından ise çocuğa gülen deneyimli partizanların konumları ve alaycı bakışları çocuğun bakış açısından yukarıya doğru hareket ederek gösterilir. Floria'nın ilk nöbetinde orman içinde bir ses duyup parola istediği sahnede kamera, çocuğun korkusunu belirtmek için orta hızda zoom

yapar. Komutanın çocuğa yaklaşması ise Floria'nın bakış açısından sabit bir kamera ile sergilenir. Komutan sabit kameraya bakarak sakin ve hafif sınırlı bir şekilde yürür. Floria'nın ailesini kaybettiğini öğrenip kurtulan köylülerin yanına gittiği sahnede ise kamera yine çocuğun gözü konumuna geçerek kalabalığı yararak ortaya varmaya çalışır. Meydana geldiğinde ilk sahnede ona silahları bulmak için kazmasına kızan bekçinin yanık bedeniyle karşılaşır ve iyice çöküşe girer, kamera Floria yaklaşır ve ardından hemen oluşan psikolojik zedelenmenin sebebini gösterircesine köylülerin yapmış olduğu Hitler korkuluğuna zoom yapmaya başlar. Almanların elinden kurtulduktan sonra bir suyun içinde Hitlerin fotoğrafını gören Floria o resme birkaç kez ateş eder ve nişan aldığı anda kamera, Hitler konumuna geçer ve çocuk aşağıdan çekilir. Üstün konum bu sefer Floria'dadır.

Filme hâkim olan temel renkler pastel yeşil, kahverengi ve sarı-turuncu tonlarıdır. Savaşın yansıması her renkte görülebilmektedir. Kasvetli ve soluk renklerin sürekli kullanılması, izleyiciyi dönem atmosferine sokmakta büyük rol oynamıştır. Bombardıman esnasında duyulan sesler ve özellikle insan kulağına vereceği zarardan dolayı oluşan çınlama sesi oldukça fazla kullanılmıştır. Işık olarak genelde gün ışığında çekilmiştir fakat her zaman kapalı ya da yağmurlu hava hakimdir. Bombalardan dolayı oluşan gaz bulutları da filmin ana temalarını oluşturan hâkim fonlardan biridir. Son sahnede Floria'nın ve yoldaşlarının buluşması ve tekrar birlik olup yürüdükleri sahnede ise ironik bir şekilde Alman marşı kullanılmıştır.

Travma Açısından Değerlendirme

Bir çocuğun yaşadığı travmaların temsili, film boyu derinlemesine gösterilmektedir. Floria'nın, tutsak tuttukları askere, onları yakmaya çalıştıkları, ahırdan çıkabileceklerini söylediği sahnede Alman asker şunları söyler: "Evet bunu söyledim, 'çocuklar olmadan dışarı çıkabilirsiniz'. Çünkü çocuklarla birlikte her şey yeniden başlar". Floria partizanların bölgesine ilk girdiğinde o ortamın çocuklar için ne kadar negatif bir ortam olduğu anlaşılabilir. Floria ilk anlarda herkese merhaba diyen kibar ve dönem koşullarına rağmen sevgi dolu bir çocukken, filmin sonunda o ahırdan çıkabilmesi, bu dönemin onun çocukluğunu elinden aldığı büyük bir göstergesidir. Glasha da bir çocuk olmasına rağmen o da farklı "ihtiyaçlar" için partizanlar tarafından kullanılmıştır. Savaş, çocuklardan sadece oyuncaklarını ve evlerini değil, ailelerini, ilk sevgi deneyimlerini ve en önemlisi de çocukluklarını çalmıştır. Floria'nın ormanda elinde silahla ilk yürüdüğü sahnede, bir yumurta yığına yanlışlıkla bastığı ve içindeki yavruların ezildiği gösterilmektedir. O anki yüz ifadesinde korku, pişmanlık ve acı belirir. Orada temsil edilen şey bir çocuğun hiçbir canlı türünü öldüremeyeceğidir. Öldürürse de yaşayacağı sancılar ve travmaların, gücünden çok daha büyük olacağıdır. Glasha'nın Floria ile ilk karşılaşmasında yaşadığı travmatik kriz esnasında söylediği cümleler hem çocukluğunun hem de geleceğinin çalındığını aktarmaktadır. Floria'nın yaşadığı en büyük travma ise annesi ve kız kardeşlerinin ölümüdür. Bataklık sahnesinde, travma sonucu yaşadığı kulak çınlaması ve cinnet anında neredeyse Glasha'yı boğacak konuma gelmiştir. Travma temsiline en yoğun gösterildiği bir diğer sahne de kendi çocuğu olmasına rağmen henüz o çocukken yaşadığı travmalar sonucu kimseyi göremez bir hale bürünmesidir. Ailesinin ölümü, bir anda girdiği ortamın çıkmazları, çocuğu oluşu, rehin alınışı ve az kalsın yakılacak olması onu çok kısa bir dönemde ruhsal olarak yaşlandırmıştır. Travma etkileri yalnız, ruhta kalmayıp bedenine de yansımıştır. Floria artık gülen bir çocuk değil, donuk bakışlı bir insan haline gelmiştir. Son sahnede Hitler resmine ateş açtığı kısımda yaşanan soykırım ve yıkımların tersine aktığı bir film şeridi görülür. O şerit geçtiği müddetçe Floria

resme sürekli ateş eder fakat en geriye ulaşıldığında yani Hitler'in bebeklik fotoğrafını gördüğünde duraksar. Yaşadığı onca travmanın sebebi olan kişinin de bir zamanlar çocuk olması onu durdurur. Burada çocukların yaşadığı travmadan ne denli etkilendiği, fakat bilinçlerinin derinliklerindeki temiz olan kısma ulaşmak oldukça sancılı da olsa daha hızlı gerçekleştiği anlaşılmaktadır.

Hotaru no Haka (Japonya, 1988) Filmi İncelemesi

Filmsel Anlatı

Film, Seita'nın hikâyesinin sonundan bahsetmesiyle başlar. Sonrasında ise o sona nasıl gelindiği aktarılmaya başlanır. Düzenli olarak hava saldırılarının yaşandığı günlerde saldırı sırasında Seita ve kız kardeşi Setsuko kaçır fakat anneleri sığınağa gider. Aldığı yaralar sonucu hayatını kaybeder ve babaları asker olan iki kardeş, teyzelerinin yanında yaşamak zorunda kalırlar. Seita, kül olmuş evlerinden çıkardığı yiyecekleri alarak teyzesine verir. Zamanla teyze, iki kardeşten rahatsız olmaya başlar ve onlara bedava bakmanın, ülkeye yararlı olmadıklarını dile getirerek sürekli söylenir ve Seita kız kardeşini alarak evi terk eder. Sığınak benzeri bir yerde baştan bir hayat yaratmaya çalışır. Çok mutlu devam eden hayatları yeteri kadar yiyecek bulamadıkları için zorlaşmaya başlar ama ikisi de neşelerinden bir şey eksiltmemeye çalışır. Annesinin bankada kalmış paralarından çekmeye giden Seita Japonya İmparatorluğu'nun teslim olduğunu öğrenir ve babasının mektuplarına neden cevap vermediğini anlar. İki ebeveynlerini de kaybeden kardeşler hayatta kalmaya çalışmaya devam ederler fakat Setsuko'nun küçük vücudu buna daha fazla dayanamaz. Seita kız kardeşini kaybettikten sonra ülkelerine geri dönen mutlu ailelere bakarak oradan uzaklaşır ve bir daha o sığınağa gitmez. Bir tren istasyonunda açlıktan, susuzluktan, barınamamaktan dolayı ölür ve son sahnede iki kardeş öldükten sonra buluşarak yeni ve ışıltılı Japonya'yı bir tepeden izlerler.

Karakterler

Filmdeki karakterler, savaşın ve kayıpların bireyler üzerindeki etkilerini yansıtan önemli unsurlardır. Seita, 13 yaşlarında, kardeşine ağabeylik yapmaktan çok büyük mutluluk duyan bir çocuktur. Babası asker olduğu için sorumluluk alma cesareti yüksek, ailesine sahip çıkan bir karakterdir. Kardeşini mutlu etmek, onun için çok büyük bir zevktir. Özellikle de anne ve babasını kaybettikten sonra her şeyini kardeşine adar. Yaşadığı sorunları kardeşine belli etmemeye çalışarak ona güzel bir yaşam sunmayı isteyen bir çocuktur. Bu bağlamda, Seita'nın karakteri, filmin dramatik yapısının merkezinde yer alır.

Setsuko, 5 yaşlarında, içinde buldukları durumu tam olarak kavrayamayan ama her şeye rağmen neşesini kaybetmeyen bir kızdır. Seita ile olan bağı inanılmaz güçlüdür. Yaşı küçük olduğu için ölüm olgusunu çok anlayamasa da üzüleceği bir şey olduğunun farkındadır. Ateşböcekleri ise en büyük eğlence kaynaklarından biridir. Setsuko'nun bu özelliği, filmdeki saflık ve masumiyetin temsilcisi olarak ön plana çıkar.

Teyze, otoriter ve kuralcı bir kadındır. Yaşanan olaylara karşı tutumu serttir. Ülkede yaşayan herkesin, kendi evinde yaşayan herkesin bir konuda emek vermesini yoksa hiçbir yemeği hak etmediğini düşünür. Bu yüzden yeğenlerine de isyan eder. Faydacılık anlayışı çok fazla olan bir kadındır. Bu karakter, savaşın ve toplumun acımasız yüzünü temsil eder ve Seita ile Setsuko'nun yaşam mücadelesindeki zorluklarını artırır.

Çevre ve Temel Mekânlar

Film boyunca görülen mekânlar, bahçesi ve sürgülü kapıları olan klasik Japon evleridir. Seita'ların evi de tam olarak böyle bir evdir. Film boyunca hava saldırıları düzenli bir

şekilde yapılmasından dolayı o bahsedilen evlerin yanan ve harabe olmuş halleri de sıkça görülmektedir. Filme temel anlamda hâkim olan çevre ise iki kardeşin kendi hayatlarını kurmaya çalıştıkları sığınaktır. Burası, etrafı göl, çiçek ve yeşillikle dolu olan bir manzaraya sahiptir. Yemek bulmak için sıkça gidilen tarlalar ise genellikle pirinç tarlalarıdır fakat savaş sebebiyle her şey ölçülü ve tasarruflu kullanılır çünkü yapılan tarımsal faaliyetler bombardımanlar yüzünden hep telef olmuştur. Bir savaş alanlarının bir de iki kardeşin huzur bulmaya çalıştığı hayatlar arka arkaya gösterilerek çatışma daha çok göz önüne çıkarılır.

Sinematografik Anlatım Teknikleri

Filmde kullanılan sinematografik teknikler, izleyicilere savaşın ve travmanın görsel yansımalarını sunar. Bombardıman sonrasında iki kardeşin kaçış anları ve aynı zamanda evlere atılan bombaların gözükmeye için genel plan kullanılmıştır. Seita'nın Setsuko'yu sırtında taşıyarak güvenli bir bölgeye giderken çekilen sahnede kullanılan genel plan, savaşın ortasında kalan iki kardeşi bariz bir şekilde gösterir. Yıkılan ve yanan yerlerin çekiminde de genel plan kullanılmıştır. Seita'nın hırsızlık yaptığı için dövüldüğü sahnede, küçük kızın ona gösterdiği merhamet ve şefkat, kullanılan kamera açısıyla daha derin bir şekilde vurgulanmıştır. Küçük kızın ağabeyini bu davranışıyla ağlattığı sahnede, aşağıdan yukarıya bakan bir bakış açısı ile Seita'yı görse de küçük kızın gözünden aktarılmamaktadır. Bu açı ve Seita'nın yüz ifadeleriyle, küçük bedenlerin gösterebileceği büyük şefkatler vurgulanmaktadır.

Filmde genel olarak sabit planlar tercih edilmiştir. Birkaç sahnede takip kamerası tercih edilmiştir. Görülen ilk bombardımanda iki kardeşin harap olmuş şehre baktıkları sahnede kamera, çocukların baktıkları tarafa yani sola doğru çevrinme gerçekleştirir. Bu geçiş, savaşın yıkıcı etkisini daha belirgin hale getirir.

Filmde hâkim tonlar kahverengi ve mavidir. Bu renkler, karakterler üzerinde ayrıştırıcı olarak da kullanılmıştır. Kahverengi rengi genel olarak erkekler üzerindeyken, mavi tonları daha çok kadınların üzerinde fark edilir. Pembe ve kırmızı renklerin kullanıldığı alanlar ise daha çok Setsuko'ya aittir, bu da küçük kızın ruhunun farkını yansıtmaktadır. Seita'nın annesini hayal ettiği sahnede ise annenin pembe tonlarla gösterilmesi Setsuko'nun ve Seita'nın özlemini ve küçük kız ile annesi arasındaki bağı vurgulamaktadır. Öbür dünya ile bu dünyayı ayıran renk olarak ise kırmızı kullanılmıştır. İki kardeşin ölü bedenlerinin gerçek yaşamın içinde fark edilmesi kırmızı rengi ile sağlanmaktadır. Müzik olarak ise genel anlamda Japon kültüründe duymaya alışılan melodiler kullanılmıştır. Müzikler olmadığı zaman ise filme hâkim olan ses, Amerika'nın düzenli olarak uyguladığı hava saldırılarının sesi ve uyarı sirenleri olmuştur. Bu sesler, savaşın sürekli tehdit ve kaygı yaratan atmosferini yansıtır.

Travma açısından değerlendirme

Ateşböceklerinin neden bu kadar erken öldüğü sorusunu soran Setsuko, tıpkı üzüldüğü ateşböcekleri gibi erken bir yaşta ölür ve bunun travmatik temsili Seita'nın hiçbir yaşam isteği kalmamasıyla aktarılmıştır. Filmde, Japon kültürünün alışık olunmayan disiplininden ve sert tavrından dolayı travmalar, derinlemesine yaşanmamaktadır. Çünkü ne olursa olsun kişinin kendisi için, en önemlisi ülkesi için faydalı bir birey olması gerekmektedir. Filmde savaşın verdiği zararların travmatik sonuçları anne ve babanın ölmesine sebebiyet verdiği için görülmüştür. Çocukları bu travmatik sürece sürükleyen başlıca sebep Amerika olsa da, Japonya'nın içindeki yaşam koşulları da aynı derecede zorlaştırıcı olmuştur. Çocuk üzerindeki bariz travmatik iz, Seita'nın savaşın bittiği

açıklanmasına rağmen normal bir uçak sesini hala hava saldırısı olarak algılamasıyla ortaya çıkmaktadır. Japon kültüründen kaynaklı olarak annesi ve babasının ölümüne alışık olunan cinste bir yas tutmayan kardeşler her ne kadar sorunlu gözükmesine de insan ruhu ve psikolojisi buna müsaade etmemektedir. Travma sonrası davranışlara kültürün, yaşam koşullarının büyük bir etkisi vardır. Bu sebeple her çocuğun, dolayısıyla her bölgede yaşamış çocuğun semptomları farklılık göstermektedir.

Sonuç

Bu araştırma, savaşın çocuklar üzerindeki etkilerinin sinemadaki temsili ve savaşın acı gerçeklerinin bireyler ve toplum üzerindeki psikolojik izlerini nasıl bıraktığına odaklanmaktadır. Araştırmada, II. Dünya Savaşı'nda zıt cephelerde yer alan Rusya ve Japonya'ya ait *Idi i Smotri* (Gel ve Gör, 1985) ve *Hotaru no Haka* (Ateşböceklerinin Mezarı, 1988) filmleri örneklem olarak seçilmiş ve anlatı analiziyle çözümlenmiştir. Yapılan anlatı analizleri, çocuk kahramanlar aracılığıyla sunulan savaş sonuçlarının, iki toplumun savaş deneyimlerini, inançlarını ve kültürel özelliklerini farklı şekillerde yansıttığını göstermektedir. Her iki film de savaşın çocuklar üzerindeki acı verici etkisini ele alırken, kültürel ve ulusal bakış açılarının travmatik temsilleri nasıl belirlediğine ilişkin bazı önemli farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Çalışmanın ana hedefi, her iki yapımın savaşın çocuklar üzerindeki etkilerini nasıl temsil ettiğini ve travmatik süreçleri sinema anlatısı aracılığıyla nasıl yansıttığını anlamaktır. Elde edilen bulgular ışığında her iki filmde de ortak temalar ve farklılıklar gözlemlenmiştir. Çocukların ailelerini kaybetmeleri karşısındaki çaresiz tutumları ve yaşadıkları travmatik sancıları bu benzerliklerin başlıca örneklerindedir.

Idi i Smotri filmi, savaşın çocuk ruhu üzerindeki olumsuz etkilerini oldukça dokunaklı ve gerçekçi bir şekilde tasvir etmektedir. *Floria'nın* savaşın acımasızlığına tanıklığı ve sonrasında yaşadığı psikolojik çöküş, savaşın korkunç yüzünü hassas bir biçimde ortaya koymaktadır. Film, çocuk masumiyetinin savaş zamanı vahşeti karşısındaki kırılmasını vurgularken, aynı zamanda bireylerin kültürel bağlamlar ve toplumsal değerler nedeniyle yaşadıkları psikolojik travmaları da resmetmektedir. Bu noktada, Rus sinemasının otantik temsil özelliği, savaşın bireysel ve kolektif hafıza üzerindeki travmatik etkilerini oldukça belirginleştirir.

Buna karşılık *Hotaru no Haka* filmi, savaşın hayatın gündelik yönleri üzerindeki yıkıcı etkisini sıradan yaşamı resmederek yansıtırken, travmanın derin ve bastırılmış bir başka boyutunu da çocuk kahramanları üzerinden ortaya koymaktadır. *Seita* ve *Setsuko* adlı kardeşler, hayatta kalmak için verdikleri mücadelede, Japon kültürünün geleneksel dayanıklılık ve sorumluluk anlayışına odaklanmaktadır. Film, travmayı bir toplumun kolektif hafızasına kalıcı olarak kazınan ve sonraki nesillere aktarılan bir tür üzücü miras olarak kavramsallaştırırken, çocukların bu dinamikten en çok nasıl etkilendiğine özellikle vurgu yapmaktadır. Bu Japon filminin anlatı yönü, çocukların trajik deneyimleri üzerinden ilerleyerek izleyicinin empati kurma yeteneğini genişletmekte ve savaşın insanlar üzerindeki sessiz ama uzun süreli etkisine ışık tutmaktadır.

Çocukluk travmalarının temsili öne çıkarken, kültürel ve sosyo-politik farklılıklar, travma sonrası stres bozukluklarının davranışlara yansımada belirgin farklar yaratmaktadır. Her iki filmde de çocuk karakterler, savaşın yıkıcı etkilerinin merkezinde yer almaktadır ve bu durum, onların psikolojilerini derinden etkilemektedir. *Idi i smotri* filminde, *Floria'nın* Holokost'a tanıklık etmesi ve savaşın gerçekliğine doğrudan şahit olması, onun üzerindeki travmanın boyutlarını belirginleştirir ve bu olayların bir parçası olma

bilinci, onun üzerinde büyük bir baskı oluşturur. Floria, savaşın dehşetini yalnızca duygusal olarak değil, aynı zamanda fiziksel olarak da hisseder. Bu da filmde kullanılan sinematografik yöntemlerle somutlaştırılmıştır. Hotaru no Haka filminde ise, Seita ve Setsuko'nun yaşadığı travmalar daha çok Japon kültürüne özgü bir şekilde sunulmaktadır. Çocukların, savaşın yıkımına karşı koyamamaları onları psikolojik olarak olumsuz yönde etkilemektedir. Japon sinemasında savaş esnasında çocuklara yönelik tutum, "ya okumak ya savaşmak ya da çalışmak" çizgisinde ilerlediği için bu kültür normları çocuklara ülkeye katkı sağlama zorunluluğunu kabul ettirmektedir.

Sonuç olarak, savaşın çocuklar üzerindeki etkisi, toplumların travmatik deneyimlerle başa çıkma biçimlerine, tarihsel olayları anlama yöntemlerine ve ortak ulusal hafızalarına göre şekillenmektedir. Her iki film arasında ortak noktalar bulunsa da temsil şekilleri, kültürel ayırım ve saldıran / saldırıya uğrayan taraf ayırmaları sebebiyle tamamen farklıdır. Her iki filmde de anlatılan travmalar evrensel olsa da kültürel ve toplumsal yapılar bu travmaların görünüşünü oldukça etkilemektedir.

Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Phoenix Kitap.
- Akarcalı, S. (2003). *2. Dünya Savaşı'nda iletişim ve propaganda*. İmaj Yayıncılık.
- American Psychological Association. (2022). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5. bs). American Psychological Association Publishing.
- Armaoğlu, F. (1999). *20. Yüzyıl siyasi tarihi (1914-1995)*. Alkım.
- Arslan, E. (2010). *Sinemada dağıtım: Tanıtım ve promosyon çalışmaları çerçevesinde dağıtım sürecinin Türk sineması örneğinde incelenmesi* [Doktora Tezi]. Ege Üniversitesi.
- Bolel, E. (2020). *Tezatlara harmonisi: Japon sineması ve 25 Japon filmi*. <https://www.bagimsizsinema.com/tezatlarin-harmonisi-japon-sineması-ve-25-japon-filmi.html>
- Çağrı, E. (1996). "Avrupa'nın intiharı» ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında temel sorunlar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 51(1), 259-273.
- Çal, R. (2017). Savaş veya doğal afet sonrasında çocuk veya ergenlere uygulanan okul bazlı müdahalelerin ruh sağlığı semptomlarına etkililiği üzerine bir sistematik derleme. *Talim Dergisi*, 1(2), 71-102. <http://talimdergisi.com/>
- Dursun, P., & Söylemez, I. (2020). Posttraumatic growth: A comprehensive evaluation of the recently revised model. *Türk Psikiyatri Dergisi*, 31(1), 57-68. <https://doi.org/10.5080/U23694>
- Engin, E. (2013). *Fisher'in anlatı paradigması bağlamında kurum hikayeleri üzerinden kurumsal değerlerin anlamlandırılması: Bir anlatı analizi* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve tarih*. Kesit Yayıncılık.
- Freud, S. (2002). *Metapsikoloji: Haz ilkesinin ötesinde ego ve id ve diğer çalışmaları*. Payel Yayınları.

- Gazi, M. A., & Çakı, C. (2019). II. Dünya Savaşı'nda çizgi filmlerin mihver devletleri tarafından karşı propaganda amaçlı kullanımı. *SineFilozofi*, 4(8), 249-265. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.542931>
- Helvacı Çelik, F. G., & Hocaođlu, Ç. (2018). Çocukluk çağı travmaları: Bir gözden geçirme. *Sakarya Tıp Dergisi*, 8(4), 695-711.
- Gündeş, S. (2003). *Film olgusu: kuram ve uygulamaya yaklaşımları*. İnkılap Yayınları.
- Herman, J. (2016). *Travma ve iyileşme*. Literatür Yayıncılık.
- Karasubaşı, İ. (2015). II. Dünya Savaşı çocukları. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 441-450.
- Karatay, G. (2020). Tarihsel / toplumsal travmalar ve kuşaklararası aktarım biçimleri üzerine. *STED / Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi*. <https://doi.org/10.17942/sted.767797>
- Kenez, P. (1992). Stalin dönemi Sovyet sineması. İçinde G. Nowell-Smit (Ed.), *Dünya sineması* (ss. 446-455). Kocabı Yayınevi.
- Kılınç, G., Yıldız, E., & Harmancı, P. (2017). Toplumsal travmatik olaylar ve aile ruh sağlığı. İçinde *Article in Journal of Psychiatric Nursing*. <https://www.researchgate.net/publication/323734727>
- Koçyiğit, O. T. (2016). Savaşın torunları: Travmatik belleğe kuşaklar ötesi bir bakış The grandchildren of war : A transgenerational perspective on traumatic memory. İçinde *Mobile Culture Studies. The Journal* (C. 2).
- Oflaz, F. (2015). *Travma yaşamış çocuk ve gençlerin ele alınmasında çocuk - ergen ruh sağlığı ve psikiyatri hemşireliği uygulamaları*. <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:180319525>
- Oylum, R. (2011). *Uzakdođu sineması*. Başka Yerler Yayınları.
- Özgen, F., & Aydın, H. (1999). Travma sonrası stres bozukluğu. *Klinik Psikiyatri*, 1, 34-41.
- Plakhov, A. (1991). *Sovyet sineması*. Arena Yayıncılık.
- Ramos, C., & Leal, I. (2013). Posttraumatic growth in the aftermath of trauma: A literature review about related factors and application contexts. *Psychology, community & health*, 2, 43-54. <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:19003268>
- Sander, O. (1996). *Siyasi tarih 1918-1994: C. 2*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Sarıtaş, İ. (2018). Nazi döneminde sinemanın propaganda aracı olarak işlevi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 47, 329-350.
- Smelser, N. J. (2005). Chapter 2. Psychological trauma and cultural trauma. İçinde *Cultural Trauma and Collective Identity* (ss. 31-59). University of California Press. <https://doi.org/doi:10.1525/9780520936768-003>
- Sönmez, S. (2012). *Toplumsal bellek ve sinema: Türkiye sinemasında travmatik temsiller* [Doktora Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Şardağı, E., & Yılmaz, R. A. (2017). Anlatı kuramı ve reklamda kullanımı: Anlatı analizi çerçevesinde bir inceleme. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4(2), 88-133.

- Tivşek, Ö. (1968). *Mukayeseli hukukta ve Türk hukukunda sinema filmlerinin sansürü*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Yavuz, U. G. (2016). II. Dünya Savaşı'nın Cumhuriyet ve Tan gazetelerinde temsili. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 3(11), 2-31.
- Yıldız, Ö. (2019). II. Dünya Savaşı'na genel bir bakış. *Uluslararası Yönetim ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(12), 62-75.

Childhood Traumas in World War II Films

Gökhan EVECEN (Lecturer Ph.D.)

Ayça HİNDİOĞLU KASKI (Independent Researcher)

Extended Abstract

Trauma describes extraordinary events that suddenly threaten a person's psychological and physical integrity, often causing feelings of helplessness and fear. Post-traumatic stress disorder (PTSD) can occur after traumatic events such as actual or threatened death, serious injury or sexual violence. The social dimension of trauma creates a public memory based on group members and reflects events that threaten the existence of society. Among societal traumas, war-related traumas are very deep and difficult to overcome; such events often lead to feelings of guilt and inferiority in trauma victims. Childhood trauma, on the other hand, involves the long-term effects of various negative experiences that children go through, and war has both psychological and physical effects on children.

Cinema, with its production purposes, presentation methods, target audience, production dates, metaphors and symbols used, from time to time functions as a propaganda tool in all countries. This is particularly evident in times of war. The inclusion of child characters in war films is important in terms of using trauma as an intensifying element of the drama. The fact that children can react quickly and easily to the effects means that the traumas experienced by children have a profound effect on adults, increasing the representational power of cinema. In this way, the effects of war can be depicted more effectively in cinema.

The Second World War became the most popular subject of historical films. Although the traces of the war were erased over time, films reflecting the period continued to be made, and the pain of the war was renewed. Although these films usually focus on the military events of the war and Holocaust themes, films about children affected by the war are quite rare. In the films that focus on the Second World War, the traumas in question are based on children's direct experience of the effects of the war through their exposure to the war and its aftermath.

At this point, it is important to understand how child characters are positioned among the masses vulnerable to the ravages of war, and what messages are intended to be conveyed through the child image. Childhood trauma in cinema focuses on the creation of visual images with cinematographic narrative components and the processes by which characters are exposed to the destructive effects of war and subsequently cope with trauma.

In this qualitative study, Russian and Japanese films dealing with the childhood trauma of the Second World War, made in historically close periods, were analysed. In accordance with the research problem, the films *Idi i smotri* (Come and See, Russia, 1985) and *Hotaru no Haka* (Grave of Fireflies, Japan, 1988) were selected by purposive sampling. The films were analysed using narrative analysis to determine how the traumatic effects of war on children are transformed into images through cinematic narrative.

There are significant similarities in terms of trauma in the films analysed. The helplessness and traumatic pain experienced by children in the face of the loss of their families at the hands of big people, state norms and ideological judgements are among the main

examples of these similarities. However, there are significant differences between the two films in terms of the reflection of post-traumatic stress disorder on behaviour.

First of all, the differences between Floria's environment in Russia and the conditions faced by Seita and Setsuko in Japan are obvious. Floria's witnessing of the Holocaust and her awareness of being a part of these events puts a lot of pressure on her. In this context, the children's response to the devastation and uncertainty of war in Japan offers a different perspective. Here, the fact that every child is forced to attack without learning the pains of war leads to frequent cases of extrajudicial executions.

Looking at the films from a cinematographic point of view, the cinematic languages used are very different. In Japanese culture, anime films emphasise visuality and the dramatic structure is strongly interwoven. On the other hand, Russian cinema often uses static scenes and plans. Although the two films were made in similar time periods, they are quite different in terms of reflecting the drama and traumatic processes. In Japanese cinema, the attitude towards children during the war is 'either study, fight or work', and these cultural norms impose an obligation on children to contribute to the country. Therefore, depictions of trauma may be less than in other countries because there is no time for mourning and grieving.

This study found that *Idi i smotri* was shot from a more critical point of view and presented the effects of war on children in realistic language rather than dramatising them. On the other hand, in *Hotaru no Haka*, only scenes of daily life reflecting the conditions of the time were presented without any critical motive, and the brother-sister phenomenon was emphasised. As a result, although there are similarities between the two films, the representations are completely different due to cultural differences and the distinction between aggressor and victim. The representations of trauma have differences based on the position and culture of both parties. In this context, reflecting on the representations of childhood trauma in cinema can be useful for social processes such as awareness raising, education and rehabilitation.

Keywords: World War II, Childhood Traumas, Cinema, Russian Cinema, Japanese Cinema.

Bu makale **intihal tespit yazılımlarıyla** taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

This article has been scanned by **plagiarism detection softwares**. No plagiarism detected.

Bu çalışmada "**Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi**" kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur.

In this study, the rules stated in the "**Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive**" were followed.

Yazarların çalışmadaki **katkı oranları** eşittir.

The authors' **contribution rates** in the study are equal.

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile **çıkar çatışması** bulunmamaktadır.

There is no **conflict of interest** with any institution or person within the scope of the study.