

Araştırma Makalesi – Gönderim Tarihi: 12 Eylül 2019- Kabul Tarihi: 17 Aralık 2019

Post-Yugoslav Sineması'nda Savaş Konulu Filmlerde Toplumsal Fantezi: “Düşman”

Zehra Yiğit¹

Öz

Çalışmada, Post-Yugoslavya sinemasında savaş konulu filmlerde toplumsal travmaların nasıl cisimleştirildiği saptanacak, Slavoj Žižek'in *Yamuk Bakmak* (2008) adlı kitabında Jacques Lacan'ı referans alarak sorduğu “Gerçek ne kadar gerçektir?” sorusu tartışılarak, toplumsal gerçeklik ve toplumsal fantezi arasında kurulan ilişki Dejan Zečević'in yönetmenliğini yaptığı, 2011 yapımı *Düşman (Neprijatelj)* adlı film özelinde ideolojik analizle cevaplanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Post-Yugoslavya sineması, Düşman, travma, ideoloji, fantezi.

Atrf: Yiğit, Z. (2019). “Post-Yugoslav Sineması'nda Savaş Konulu Filmlerde Toplumsal Fantezi: ‘Düşman’”. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (AKİL) Aralık (32), s. 769-780

¹ Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü, Prof. Dr. zehrayigit@akdeniz.edu.tr, ORCID No: 0000-0003-1869-8550

Abstract

This work determines how war movies reflect social traumas in Post-Yugoslavian cinema, discusses the question “how real is the reality” asked by Slavoj Žižek (Looking Away, An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture, 2008) and attempts to ideologically analyse the relationship between social reality and social fantasy by focusing the movie *The Enemy* (directed by Dejan Zečević 2011).

Keywords: Post-Yugoslav Cinema, *The Enemy*, trauma, ideology, fantasy.

Giriş

Dünyada yaşanan sosyo-ekonomik ve siyasal değişimler, savaşlar, toplu katliamlar, etnik ve dinsel soykırımlar, değişen sınırlar, göçler, mülteci sorunları, kayıp ve acılar; kimlik, bellek, aidiyet, yersizlik, yurtsuzluk ve bu bağlamda ev kavramını tartışmaya açmıştır. Bu toplumsal olayların Hong Kong, Türkiye, İran, Post-Yugoslavya Ülkeleri (Sırbistan, Bosna, vd.) gibi pek çok ülkenin son dönem sinemalarının ağırlıklı olarak ana teması haline geldiği görülmektedir. Kimlik krizinin en önemli nedeninin toplumsal bellek ile ilintili olduğu düşünüldüğünde çalışma özelinde ele alınan Post-Yugoslavya Sinemasına bu konuların damgasını vurmasının nedeninin ülkenin tarihsel, toplumsal, ekonomik, ideolojik değişim ve dönüşümlerinde yanıt bulabileceği söylenebilir.

90'lı yıllar sonrası filmlerde işlenen temalara, “dosdoğru bakıldığında”, Post-Yugoslavya sinemasının, özellikle iç savaş dolayısıyla toplumunun yaşadığı travmaların temsiline odaklandığı söylenebilir. Yugoslavya'nın dağılmasından sonra yeni kurulan ülkelerin sinemalarının çoğunlukla anti-militarist bakış açısıyla, savaşın anlamsızlığı, neden ve sonucu, toplum (özellikle kadınlar ve çocuklar) üzerinde yarattığı travma ve tahribatı kendisine konu edindiği saptanmaktadır. Dino Murtic, Post-Yugoslavya sinemasının birbiriyle bağlantılı iki hususa odaklandığını ifade etmektedir; Birincisi; Yugoslav politikası bağlamında milliyetçiliğin ele alındığı bir platform olarak: ikinci ise gelecekte başka türlü tasavvur etmek ve düşünmek için, geçmişin yaralarının sarılacağı bir kumaş olarak (2015, s. 3-giriş).

Çalışmada Dejan Zečević'in yönetmenliğini yaptığı, 2011 yapımı *Düşman (Neprijatelj)* filmi Post-Yugoslavya sinemasına ait savaş konulu filmler arasından, spesifik ve kapsayıcı bir örnek olması dolayısıyla seçilmiştir. Harper'a göre; *Düşman*, “zulmün faillerinin yaşadığı travmaları araştırır; bu kişiler, en nihayetinde kendi iğrenç eylemlerinden sorumlu olmaları gerekirken, yaptıklarından da zarar görür ve psikolojileri çöker” (2017, s. 132). Dijana Jelaca (2016) kitabının “Yugoslavia's Wars, Cinema and Screen Trauma” adlı üçüncü bölümünde *Düşman* filmine savaşan erkeklikler ve fail travması çerçevesinde değinir. Bu çalışma, fail travması olarak tanımlanan filmin anlatısının travmayı saptadığı ancak filmsel anlatının travmayı aşmaya çalışmak yerine travmayı kabul etmek üzerine kurulduğu iddiasında bulunmaktadır. Sinemanın toplumsal güçleri etkileme ve harekete geçirmedeki öneminden hareketle, savaş sonrası Post-Yugoslavya sinemasına ‘geçmişle yüzleşme’ (oluşan mağduriyetlerin ortaya

çıkarılması)² ve 'demokrasiye geçiş süreci adaleti'(geçmişte yaratılan mağduriyetlerin giderilmesi) noktasında önemli roller düşmektedir. Bu bağlamda filmlerin analizi de önem taşımaktadır.

Çalışmaya seçilen filmin çözümlenmesinde toplumsal fantezi, travma, semptom, gerçek, küçük öteki, büyük öteki, babanın yasası, arzu nesnesi gibi Jacques Lacan'ın tanımladığı kavramlar temel alınarak Slavoj Žižek'in *Yamuk Bakmak* kitabından hareketle ideolojik analiz yapılacaktır. Böylece Post-Yugoslavya sinemasında savaş konulu filmlerin anlatıları özelinde ideolojik fantezi saptanmaya çalışılacak son bölümde ise Herper ve Jelaca tarafından "fail travması" olarak tanımlanan *Düşman* adlı film analiz edilecektir. Analiz, klasik anlatı yapısındaki filmin giriş, gelişme ve sonucuna hakim kavramların bölümlendirilmesi ile yapılacaktır. Öncelikle anlatının giriş bölümünü kapsayan kavram "öteki üzerinden inşa edilen özne"dir ki bu özneler filmsel anlatının ana karakterlerini oluşturmaktadırlar. Gelişme bölümünde, savaş dolayısıyla yaşanan toplumsal parçalanma, kimlik krizi ve aidiyet gibi kavramlar denkleminde tanımlanan baba figürünün eksikliği ve dolayısıyla simgesel babanın inşa edilme süreci anlatılmaktadır. Sonuç bölümünde ise simgesel düzenin temsilcisi olarak yasayı inşa eden baba figürünün kahramanlaştırıldığı saptanmaktadır. Böylece bu başlıklar simgesel düzenin bozulması sürecinde, simgeselin yeniden nasıl kurulduğunun tanımlanması anlamında önem taşımaktadır. Analiz sonucu toplumsal gerçekliğin ortaya çıkarılması amacıyla anlatıdaki toplumsal travma ve semptomlar saptanarak, bu tekil örnek aracılığıyla ideolojik yanlısamanın filmler üzerinden işleyişi ortaya çıkarılacaktır.

Çalışmanın Yöntemi

Jacques Lacan'ın psikanaliz kuramından hareket eden Slavoj Žižek, bunu Marksist literatürle de birleştirip, ideoloji ekseninde gerçeği yeniden formüle eder. Žižek, ideolojik eleştirinin semptomatik bir okumayı gerektirdiğini ifade eder, tam da bu noktadan hareketle filmlerin arkasında yatan toplumsal gerçekliğin ortaya çıkarılması için semptomların okunması ve ideolojik fantezinin işleyişi üzerine düşünmek gerektiğini belirtir. *İdeolojinin Yüce Nesnesi* adlı kitabında Lacan'ı referans veren Žižek, Lacan'ın semptomu, "bastırılmış olanın dönüşü" olarak tanımladığından hareketle, bastırılmış olanın gelecekte döneceğini ifade eder. Žižek'e göre semptomlar anlamsız izlerdir, anlamları geçmişin gizli derinliğinden çıkartılamaz, keşfedilemez ancak geri dönüşlü bir biçimde inşa edilebilirler. Her tarihsel kopuşun, yeni bir ana gösterenin her ortaya çıkışının, bütün geleneklerin anlamını geri dönüşlü bir biçimde değiştirdiğini söyleyen Žižek, bu kitabında geçmişin anlamını yeniden yapılandırarak, yeni bir biçimde okunabilir hale getirilebilir olduğunu söyler (2012, s. 70).

Žižek'e göre "Gerçek simgeselin kavrayışına direnen ve ondan kaçan, dolayısıyla simgesel içinde ancak ondaki bozukluklar kılığına girerek tespit edilen şeydir. Kısacası gerçek, simgesel yasanın nedenselliğini bozan namevcut nedendir" (2002, s. 41).

2 "Yaygın ölçekte şiddete başvurmuş bir otoriter veya totaliter rejimin ya da merkezi otoritenin yokluğunda baş göstermiş yoğun bir çatışmanın toplumsal dokuda yarattığı tahribatin nasıl giderileceği önemli bir sorundur. Kamu hukuku ve siyaset bilimi alanında bu sorun genellikle 'geçmişle yüzleşme' ve 'demokrasiye geçiş süreci adaleti' kavramları üzerinden ele alınır. Her iki kavram da, esas itibarıyla, otoriter ve totaliter rejimlerin tasfiyesi aşamasında veya yoğun bir çatışma ortamı sonrasında yeni yapılandırılan demokratik rejimin geçmişin mirasıyla başa çıkmada kullanabileceği yöntemleri ve başvurabileceği araçları ifade eder" (Erözden, 2017; 15).

Öznenin, gerçekle yüzleşmediği ve semptomu aşamadığı noktada devreye öznenin kurgusal senaryosu olarak fantezi girer. “Lacan’ın psikanaliz kuramında fantezi, öznenin a ile, kendi arzusunun nesne-nedeni ile kurduğu ‘imkansız’ ilişkiye karşılık gelir. Fantezi çoğunlukla öznenin arzusunu gerçekleştiren bir senaryo olarak tasarlanır” (Žižek, 2008, s. 19). Fantezi gerçek olmayandır, kurgusaldır ancak aynı zamanda gerçekten kaçıştır da diğer yandan gerçeği de yapılandırandır. İmgeselden simgesele geçen ve bir daha asla imgesele geri dönemeyecek olan özne, verili düzendeki eksikliği sıklıkla fantezi aracılığı ile doldurmaya çalışır, eksikliği yeniden üretir. Çalışma buradan hareketle Yugoslavya sonrası ülkelerin sinemalarında temsil edilen, simgesel düzende hissedilen eksikliği ve semptomları, bu eksikliği kapatmak ve semptomları bastırmak amacı ile yaratılan toplumsal fanteziyi; ‘özne’nin, simgesel düzenin bozulması durumuyla baş etmek amacı ile yarattığı imgesel senaryoları ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Post-Yugoslavya Sinema Anlatıları ve Filmlerdeki Toplumsal Fantezi

Post-Yugoslavya sinemasında savaş konulu filmler; tema olarak özellikle savaş süreci ve savaş sonrası yaşanan travmalar, savaş sonrası değişen ekonomik ve kültürel ortam -çoğunlukla gençlerin durumu- ve romantize edilmiş Yugoslavya nostaljisi³ (Yugo-nostalgiya) olmak üzere üç temel konu üzerine yoğunlaşmaktadır. Savaş sürecini konu alan pek çok filmin anlatısının merkezinde, sıklıkla bir yanlış anlaşılardan ötürü ya da bilmedikleri bir nedenden ötürü birbirlerini öldüren ve/veya düşman olan akrabalar, çocukluk arkadaşları ya da ortak bir geçmişi bulunan ana karakterler yer alır. Bu karakterlerin etnik ya da dini kimliklerinin farklı oluşu anlatı için önem taşımaktadır. Örneğin Milcho Manchevski’nin yönetmenliğini yaptığı İngiltere, Fransa ve Makedonya ortak yapımı *Yağmurdan Önce* (Pred Doždot, 1994) filmi, üç farklı hayat hikayesini savaş ortamında kesiştirerek, Makedonlar ve Arnavutlar arasındaki dini inanç farklılığından kaynaklanan savaşın anlamsızlığını, aile fertleri, çocukluk arkadaşları, gençlik aşkları ve aynı köyde yaşayan ve savaşla birbirlerine düşman olan karakterler üzerinden sorgulatmaya çalışırken “bölgeye özgü” hoşgörü/hosgörüsüzlük üzerine yoğunlaşır. Benzer şekilde Srđan Dragojević’in, 1996 yapımı *Güzel Köyler Güzel Yanar* (Lepa Sela, Lepo Gore) filminde Müslümanlar ile Sırplar arasındaki etnik çatışma, iki çocukluk arkadaşı Halil ve Milan’ın, savaşta karşı karşıya gelişleri ile anlatılır. *Güzel Köyler Güzel Yanar* filmi, *Yağmurdan Önce* filminin yaptığı gibi konuya dışarıdan bakmaz, film taraf tutmadan savaşa ölçülü bir bakış açısı geliştirir. Danis Tanovic’in anti-militarist filmi *Tarafsız Bölge* (Ničija Zemlja, 2001) ise Sırp ve Boşnak savaşı üzerinedir. Her üç filme soyulan, yakılan köyler, işlenen acımasız cinayetler, tecavüz edilen kadınlar, hedef alınan siviller, işkence ve etnik temizlik gibi unsurlar ile BM’nin nosyonu ve riyakar tutumu, basın çıkarcılığı farklı dilsel ve estetik duruşlarla öznel veya nesnel dahil edilir. Filmsel anlatılardaki öteki üzerinden kurulan düşman imgesinin her iki taraf içinde sağlam bir zemine oturmuyışı, savaşın neredeyse nedensiz olduğuna dair bir kurgu ile tamamlanır. Erözden, Yugoslavya’nın bu denli kanlı şekilde parçalanışının nedenlerini yapısal, tarihi, kültürel gerekçelerle birlikte Bu sürecin farklı aşamalarını yöneten siyasi kadroların kullanmayı tercih ettikleri yöntemler ve araçları da ekleyerek açıklar (2017; 28). Filmsel anlatılarda ise etnik çekişmelerin mantığını anlamaya

3 Eski komünist günlere dair özlem (red-nostalgiya)

yönelik tavır yerine savaşa dair durum saptaması içerisine girilir. Dolayısıyla film finallerinde çözüm olarak sunulan hoşgörülülük, çok kültürlülük ve birlik/beraberlik fantezisi yaşanan iç travmayı aşmak yerine semptomun üstünü örter.

Yugoslavya sonrası ülkelerin sinemasında bir diğer tema, savaş sonrası sosyo-kültürel ve ekonomik durum dolayısıyla yaşanan çatışmalar ve travmalardır. Ravetto-Biagioli, Doğu Avrupa'da yapılan sayısız filmin, baskıcı sosyalist sistemden sınırsız kapitalizme geçişi görselleştirdiğini ifade eder (2012, s. 77-101). 1998 yapımı *Yaralar* (Rane, Srdjan Dragojevic) savaş sonrası sosyo-ekonomik ve ideolojik değişimi iki Belgradlı genç ve onların içinde buldukları çete savaşları üzerinden anlatır. *Bir Hurdacının Hayatı* (Epizoda u **životu** berača **željeza**, Danis Tanović, 2013) savaş sonrası Bosna'daki Romanların zorlu yaşamına eğilir. Filmsel anlatı, öncelikle bir savaş gazisi olan Nazif, eşi Senada ve çocukları aracılığıyla Romanlara yapılan ayrımcılığı, ikinci olarak Bosna'da savaş sonrası ağır bir kriz ile sosyo-ekonomik koşullar karşısında hayatta kalma mücadelesini, üçüncü ayakta ise değişen, dönüşen ve fabrika bacaları ile simge-lenen vahşi kapitalist sistem karşısındaki insanın çaresizliğini perdeye yansıtır. Almanya, Bosna Hersek, Hırvatistan, Slovenya ortak yapımı *Erkekler Ağlamaz* (Muškarcu ne plaču, Alen Drljević, 2017) farklı etnik ve dinsel kökenlere sahip bir grup Yugoslav savaşı gazisinin, para ödülü karşılığı katıldıkları iki günlük bir grup terapisini konu alır. Dino Mustafić'in yönettiği, 2003 yapımı *Tekrar* (Rimejk) filmi ise babası 2. Dünya Savaşı'na, kendisi ise Bosna Savaşı'na şahit olan Saraybosnalı bir baba ile oğlun farklı dönemlerde aynı kaderi paylaşmalarını anlatır. Filmlerde temsil edilen eril figürdeki eksiklik ya da sarsılma önemlidir. Savaş bittikten sonra askerlerin gündelik hayatın sıradan rutinlerine dönmeleri, simgeselin tekrar kurulma çabası, savaşın sonuçları ile baş etme durumu tekrarlayan travmatik anılar yüzünden oldukça zordur. Baba figürü olarak otoriteyi temsil eden erkekler ruhen ya da fiziksel anlamda yara almışlardır. Eril figür filmler aracılığıyla restore ediliyor gibi görünmektedir.

Savaş dönemi Bosna'da yaşanan sistematik tecavüzler, travmatik konulardan bir diğeri olarak -çoğunlukla kadınlar ve çocuklar üzerinden- anlatılır. İrlandalı yönetmen Juanita Wilson'un, İrlanda, İsveç ve Makedonya ortak yapımı filmi *Orada Yokmuşum Gibi* (As If I Am Not There, 2010) Lahey'de Uluslararası Ceza Mahkemesi'nde ortaya çıkan gerçek bir hikayeden sinemaya aktarılır. Anlatıda Saraybosna'nın küçük bir köyünde öğretmenliğe başlayan Samire'nin, Sırp toplama kampında sistematik tecavüze uğraması ve çocuğunu doğurmak zorunda kalışı anlatılır. Filmin finalinde gözyaşları içinde çocuğunu emziren kadınla beraber Saraybosnalı kadınların travması perdeye yansıtılır. Jasmila Žbanić'in Altın Ayı ödüllü *Grbavica: Esmâ'nın Sırrı* (*Grbavica: Esmas Geheimnis*) filminde de Esmâ'nın kızı, savaş gazisi olarak bildiği babasının, aslında annesine savaş sırasında sistematik tecavüzde bulunan Sırpardan biri olduğunu öğrenir. *Güzel Köyler Güzel Yanar* filminin bittiği noktadan bu filmin başladığını ifade eden Dijana Jeleca'ya göre, *Güzel Köyler Güzel Yanar*'daki 'öteki'nin ölüm ve acısının silinmesi söz konusu iken *Grbavica*'da, savaş sonrası -kendisi birçok fiziksel savaş yarası taşıyan bir mekan olan Saraybosna'daki çoğunluğu kadın ve çocukların post-travmatik sivil yaşamı tersine döndürülür (2014, s. 83). Adis Bakrač'ın 2010 yapımı *Terk Edilmiş* (Ostavljeni) filmi de benzer denklemden hareket eder; film terk edilmiş olduğunu sanan, ancak aslında savaşta tecavüze uğrayan bir kadının çocuğu olan

Alan'ın, kendi kökeni hakkında gerçeği bulmaya çalışmasını anlatır. Her üç filmin yönetmeni de, çatışmayı savaş sonrası aile içine çeker. Her üç çocuk da babasızdır. Yani imgeselden simgesele geçen çocuk için arzu ve yasanın birleştirici rolünü üstlenen baba yoktur üstelik olmayan baba "düşman"dır. Aidiyet duygusunun temsili olan evin inşası da babasızdır. Hem Samira ile hem de Esmâ ile toplumsal fantezi alanında bir eve ve bütünlük ihtiyacına duyulan özlemin altı çizilir ve yaşanan kriz anne ve çocuk arasında çözüme ulaştırılır. Anne, çocukların fallusu olarak tekrar birlik ve bütünlük içinde olmayı temsil eder. Dolayısıyla annelik mitinin arkasına sığınarak semptomun üstü örtülür. "Lacan'ın verdiği ders, **fanteziyi** kat etme siyasetidir: Fanteziyi kat etme siyaseti toplumsal çelişkileri örtbas etmez, görmezden gelmez, bilakis bu çelişkilerle yüzleşir" (Žižek, kurtayacademics.com, 2016). Filmsele anlatılar henüz bu denklemde kurulmamış durumdadır.

1969 yılında psikiyatrist Elisabeth Kübler-Ross, Ölüm ve Ölmek Üzere adlı kitabında yasin evrelerini inkar, öfke, pazarlık, depresyon, kabullenme olmak üzere -her birinin sırasıyla yaşanması şart olmayan- beş aşama ile tanımlar. Eski-Yugoslavya sonrası ülkelerin filmleri savaşın nedenini şimdilik yadsıyor olsa da savaş ve dolayısıyla yaşanan acılarla baş etmeye çalışıyor görünmektedir. Yasin beş aşamasından sonra Kübler-Ross, aynı isimli kitabında yas ödevleri diye adlandırdığı; kaybetme gerçeğini kabul etme; kaybetme acısının deneyimi; kaybettiğin objesiz yeni çevreye uyum; yeni gerçeklerle yeni yatırımlar olmak üzere 4 aşamanın devreye girdiğini belirtir (2010, s. 47-119). Post-Yugoslavya ülkelerinin sinemalarında savaş konulu filmlerde travmatik konular -savaşın yıkıcılığı, insanlık dışı uygulamalar, tecavüzler, işkenceler, etnik ve dinsel nefret, şiddet ve soykırım- kendine yer bulsa da filmsele anlatılarda daha çok liberal tavır takınılıp, toplumsal gerçeğin simgesel yasa ile desteklenerek yeniden kurulum denemeleri içine girildiği saptanmaktadır. Savaşın izlerinin çok taze oluşu fanteziyi henüz kat edecek bir sinema dilinin oluşmasına engel oluyor görülmektedir. Ancak yine de bu filmler aracılığıyla Post-Yugoslavya sineması, dünya sinema izleyicisini tanıkonumuna geçirmekte, yaşananları bilen izleyici de bu travmanın aşılması noktasında konuyu gündeme taşımakta, bir noktada adaletsizlik paylaşılmakta, travmaya bir *role-playing* olarak çözüm sunulmaktadır.

Düşman Film Analizi: Toplumun Yapısal Çıkmazı Olarak Savaş, Travma ve Fantezi

Sayırsavaşta tanık olmuş Yugoslavya coğrafyasından Sırp yönetmen Dejan Zečević, kötülük meselesini Sırbistan, Bosna-Hersek, Hırvatistan ve Macaristan ortak yapıımı filmi *Düşman* aracılığı ile tartışmaktadır. Đorđe Milosavljević ve Dejan Zečević ortaklığında senaryosu yazılan filmin anlatısı Balkan Savaşı'nı sona erdiren Bosna Hersek, Hırvatistan ve Yugoslavya Federal Cumhuriyeti arasında yapılan Dayton Anlaşması'ndan 7 gün sonra 21 Aralık 1995 tarihinde başlamaktadır. Yönetmen, filmi aracılığı ile tüm kötülüklerin savaş sırasında yapıldığına dair tezi çürüterek, savaş bitmesine rağmen devam eden kötülükler ve savaş travmaları üzerine saptamalarda bulunmaktadır.

Filmsele Anlatı Olarak Düşman Filmi

Filmin ilk sahnesinde bir kibrit yakılır, kibritin alevi ile karanlık aydınlanır. Karanlık içinde sigarasını yakan adamın tek gözü yakın çekimde perdeye yansır. Kadraj klas-trofobik, seçilen renkler oldukça soğuk, neredeyse siyah beyaza yakın bir grilikte perdeye yansır. Sonraki çekimde adamın bulunduğu yerdeki duvar yıkılırken içeriye sızan ışıklar görülür. Işıkla aydınlanan adamın sanki bir şeyleri bekler gibi sakince yerinde oturduğu görülürken, ışığın şiddeti duvarın yıkılması ile artar, adam çoğalan ışık huzmesi arasında görünmez olur. Arkasından filmin adı *Neprijatelj (Düşman)* ekrana düşer.

Filmsel anlatı bir grup Sırp askerinin, iki yıl önce kendi yerleştirdikleri mayınları toplamakla görevli olarak bir tarlaya gitmeleri ile devam eder. Mayınları toplayan Caki (Vuk Kostić), bu sahnede bir grup IFOR⁴ askeri (Stephane Monjo, Milorad Vekic, Stevan Medojevic) tarafından izlenmektedir. Neredeyse özgür olan bu askerler ertesi gün gelecek ekip hakkında şakalaşmaktadırlar. Askerlerin savaş ve savaşın getirdiği koşullardan bıkkınlıkları, sevdiklerine ve gündelik yaşamlarına dair özlemleri, barış anlaşmasına rağmen orada kalmak zorunda oluşlarından rahatsızlıkları filmsel anlatıya dahil olur. Böylece beklenilenden daha fazla savaş alanında kalmalarının yarattığı endişe, gerilim ve öfke filmin psikolojik alt yapısına hizmet eder.

Anlatının devamında, birimin keskin nişancısı Sivi (Vladimir Djordjević) kaybolur. Askerler, uçsuz bucaksız arazide, puslu mekanlarda, eski bir fabrikada, izole edilmiş, tekinsiz bir alanda onu ararlar. Gölge-ışık zıtlığı ile gerilim artırılmaya devam edilirken, toplu bir mezar bulan askerler, burada dost ve düşman askerlerin bir arada olduğunu ifade ederler. Tam bu sırada bir Boşnak'la bir Sırp, "duvarın içindeki adamı" sorarak, onlara ateş etmeye başlarlar. Aralarında çıkan çatışmada bir kısım asker ölür. Karargaha yaralı halde getirilen Bosnalı Binbaşı Faruk "*İblisi serbest bıraktınız*" der.

Klostrofobik atmosfer telsizin çalışmaması, ardından beklenen yedek birimin gelmemesi ve sabah uyandıklarında çevrelerinin tamamen mayınla çevrilmiş olması ile artar. Sıkışmışlık hissini ve hapsolme imgesini mekan olarak kullanılan Kozara ve Banja Luka dağı ve Prijedor kentinin görünümü de destekler. Bir süre sonra askerlerin aralarında çatlamalar yaşanmaya başlar. Vesko (Slavko Štimac), Case (Dragan Marinković) üniversite eğitilmiş Caki ve komutan Cole (Aleksandar Stojković) yavaş yavaş akıllarını kaybetmeye başlarlar. Ortam giderek daha gerilimli, baskıcı ve içinden çıkılmaz hale gelir.

Ne seyircinin ne de filmsel anlatının karakterlerinin Daba'nın kimliğinden emin olamayışları, karakterin kim olduğu ile ilgili netsizlik atmosferin iyice gerilmesi ile sonuçlanır. Gerilimin ve tüm olanların nedeni olarak Daba günah keçisi seçilir. Filmin finalinde Cole, Danica ve Daba kalır. Caki ise telsizin sinyal alabilmesi için yukarılara çıkmak üzere evden ayrılmıştır. Karargahtaki neredeyse herkes birbirlerini bir şekilde öldürmüştür. Evden dışarı çıkan Daba, Cole ve Danica, yolda Caki'ye denk gelirler. Caki, silahını kafasına dayar ve korkmadığını söyler. Caki'nin attığı kurşunla kadın yere düşer. Cole, Daba'dan onu geri getirmesini ister. Kadın kalkar ve kurşunun kendisini sıyırdığını söyler, sonra da onlardan ayrıлып, başka yola yönelir. Cole ise Daba'yı fabrikaya tekrar götürerek, onu çıktığı duvara bir kez daha hapseder. Daba'nın başında

4 IFOR: (Implementation Force) NATO önderliğindeki çok uluslu barış gücü.

silahı ile nöbet tutmaya başlar. Film, üzerine karlar yağan Cole'un hareketsiz şekilde duruşu ile biter.

Öteki Üzerinden İnşa Edilen Özne: Daba ve Askerler

Filmsel anlatının giriş bölümüne mitolojik ve teolojik bir alegori ile başlayan yönetmen, eski bir binanın duvarının yıkılarak içerideki gizemli adamın özgürlüğüne kavuşması ile mitolojideki Pandora'nın Kutusu'nun açılıp kötülüğün yeryüzüne dağılmasına gönderme yapar. Pandora'nın mitolojik anlatısında kutunun bilinmeden açılmasında olduğu gibi burada da duvar bir grup asker tarafından -bilinmeden- açılır. İçerde oturan, adının Daba (Tihomir Stanić) olduğunun öğrenileceği karakter, birlik beraberlik fikirlerinin hüküm sürdüğü Josip Bros Tito'nun Yugoslavyası'ndaki jargonu kullanarak (ne bizden ne ötekenden) "iki taraftan da olmadığını" ifade eder. Daba'nın gelişinden sonra ekipteki askerler birbirini öldürmeye başlayınca, Daba ile şeytan arasında bağ kurularak kötülüğün ondan geldiği düşünölmeye başlanır. Lacan'a göre; *"Gerçekdışı gerçeğe bizim anlayamadığımız bir şekilde eklemelenmesiyle tanımlanır; zaten bu yüzden, tıpkı bizim yaptığımız gibi mitos yoluyla temsil edilmesi gerekir"* (2017, s. 218). Din, mitoloji ve ideolojinin insanın gerçeğin yüklerinden kaçmak için kurguladığı zorunlu bir yanılsama olduğunu söyleyen Lacan'dan hareketle simgesel düzendeki büyük öteki, öznenin kimlik ediminde merkezi bir yere sahiptir. İnsanın büyük ötekisi olarak kurgulanan Şeytan (Daba), anlatıdaki karakterlerin kendilerini, ondan dolayımlyarak tanımlamaları noktasında önem taşımaktadır. Lacan'a göre "Ben" kendisini ancak "öteki" ile olan ilişkisinde kurabilmekte, ötekinin alanında oluşabilmektedir (2017, s. 220).

Filmsel anlatıda, karakterlerin ötekisi olarak kurgulanan Daba aracılığı ile Judeo-Hıristiyan inanışındaki Lucifer yani Şeytan'a gönderme yapılmakta, şeytanın cennetten atıldığında bahsi geçen "Gün Yıldız"ı ya da "Sabah Yıldız"ı olarak bahsedilen melek ışığı ile daha ilk karede (Daba'nın bulunduğu duvarın yıkıldığı sahne) seyirciyeye şeytanın varlığı muğlak olarak hissettirilir. Daba, Sırpça 'onlardan biri' anlamına gelmektedir. Diğer yandan karakterin adı kendi kültürel coğrafyasında şeytanın en eski ismidir. Ayrıca filmin ilk sahnesinde Daba'nın yüzüne değil de tek gözüne yapılan çekim ile dinsel ve mitolojik anlamda tek gözlü ya da kör olarak tasvir edilen şeytan figürü ile Daba arasındaki ilişki güçlendirilmeye devam edilir. Karakterler Daba'yı Demon, İblis, Şeytan, Demiurge gibi isimlerle kendi kültürel kodlarına göre tanımlarlar. Filmin ilerleyen sahnesinde Daba, köylünün kendisine topal dediğini ifade ederek imgeyi daha da güçlendirecektir.

Daba, bu tanımlamalara aldırmandan, askerlerin simgeselini bozarak, onları kurdukları gerçekliğin sahteliği ile yüzleştirmeye çalışsa da ciddiye alınmaz. Örneğin Daba'nın, diyalogunda (*"Hepiniz aynı iştesiniz! Öldürme"*) askerler katil olarak tanımlanır, bir başka sahnede ise kendi koyduğu mayınları toplayan Caki'yle dalga geçerek *"Kimin mayınları?"* diye sorar. Kendi gerçeği ile yüzleşemeyen askerlerden bir diğeri Sivi'ye bir başka sahnede şöyle der: *"Sivi duygusal gelgitleri olan biri. Tüfeğin dürbününden ölen insanların yüzlerini izlemek kolay olmasa gerek."* Böylece şeytan tasviri -dinsel anlamda da olduğu şekliyle de- kendileri ile yüzleşmeleri için askerlere "ayna tutar". Filmsel anlatıda Daba, yüzündeki anlam verilemez sinik gülümseme ya da mimikleri

ile günahkarlıkla masumiyet arasında giden durumu ile belirsizliğini korumaya devam ederken, bu haliyle bir günah keçisine dönüştürülür.

Benlik bir yandan öteki'nin bakışına ihtiyaç duyarken/bağımlıyken diğer yandan bu bakış özne için tehdit oluşturmaktadır. Lacan'a göre öteki'nin durumu hiçbir zaman bitmeyecek bir eksik yaratır. Bir eksiklik diğerini örter. Buradaki eksik, arzudur (2017, s. 227). "Lacan'ın belirttiği gibi, insan arzusundaki sorun, kelimenin her anlamıyla her zaman bir 'öteki'nin arzusu' olmasıdır: öteki'ne duyulan arzu, öteki tarafından arzulama arzusu ve özellikle de öteki'nin arzuladığı şeylere duyulan arzu (Žižek, 2018, s. 86). Bu noktada Daba özelinde kurulan toplumsal fanteziden bahsetmek gerekmektedir. Hakikatin yanlış tanımadan çıktığı bu paradoksal yapı film özelinde incelendiğinde şeytan ile ilgili iddialar, Žižek literatürü ile tanımlanırsa, ötekinin kusurunu algılarken farkında olmadan kendi sahte öznel konumun devamının sağlanması durumudur. Yani karakterler ancak kendilerini yanlış tanıdıkları sürece kendilerini yeniden üretebilen bir varlık paradoksu ile karşı karşıya kalırlar. Karakterlerin kendilerini "gerçekte olduğu haliyle" görmeleri, varlıklarının kendilerini feshetmeleri ve başka bir tür gerçekliğe dönüşmelerini neden olacaktır, bu yüzden karakterler böyle bir riski alamamakta, kendileri ile yüzleşememektedirler. Böylece filmin sonunda yüzbaşının kendisini sözde insanlık adına bir baba figürü olarak feda etmesi kutsal bir görev olarak tanımlanırsa, özne, inşa ettiği gerçeklik ile hakikati saklamaya devam etmekte, yüzbaşı, yaratılan sözde şeytan üzerinden ikircikli bir tutumla kendini kahraman ilan etmektedir.

Babasız Ev: Toplumsal Parçalanma, Kimlik Krizi ve Aidiyetsizlik

Lacan'ın büyük öteki, eksiklik ve haz kavramlarından hareketle, söylenmesi gereken bir diğer önemli unsur "babanın eksikliği"dir. Lacan'a göre imgeselden simgesele geçişte çocuk için babanın işlevi arzu ile yasayı birleştirmektir ki babanın yasası, büyük öteki'nin uğraklarından biridir. Tekrar filme dönülürse, dışarıda bir kadın; Danica Vukovic (Marija Pikić) yakalanır. Kadın eve gittiğini ve babasını aradığını söyler. Bu diyalog birincisi "ev" ikincisi ise "baba figürünün eksikliği" olmak üzere iki önemli kavrama dikkat çeker. Aidiyet öncelikle ev ile ilgili bir kavramdır. "*Ev, mekansal ve toplumsal olarak kendimizi 'ait' hissettiğimiz yerdir. (...) 'Ev'i, dünyaya bakışımızı ve dünyadaki konumlanışımızı şekillendiren simgesel bir evren olarak tanımladığımızda, 'yurt', 'memleket', 'ülke', 'vatan' kavramları ise 'ev'in bir tür uzantısı olarak karşımıza çık[ar]*" (Suner, 2006, s. 16-17). Eşyaları dışarı koyan ve orayı bir nevi karargaha çeviren ve hatta kızın babasının paltosunun üzerinde olduğu askerlere, Danica sorar: "*Buraya taşınma hakkını size kim verdi?*" Askerin verdiği yanıt -"*Savaş sanırım*"- esasen tüm bu aidiyet mevzusunda evin ve dolayısıyla vatan/memleket/yurdun yok olmasının nedeni. Post-Yugoslavya filmlerinin çoğunda ev gündeme gelen bir kavram olarak dikkati çeker. Ev, aynı zamanda sığınılacak, güvenli, mutlu bir yuvayı da temsil eder. Savaş, bu imgenin parçalanmasına neden olmuş, evin başkaları tarafından ele geçirilmesi ise babanın iktidarının parçalanmasının simgesi haline gelmiştir. Aile, yurt ve otoriter baba figürünün simgesi olarak evini dağılmış gören kadın; "*Şimdi burada misafir gibiyim*" derken, yönetmen ideolojik anlamda savaş sonrası değişen dengeleri eleştirir. Toplumsal parçalanma, aile düzleminde eleştirilir. Simgeselin çöktüğü bu mekanda yasa olmaması nedeniyle herkes birbirini öldürmeye başlayacak, ortama tekensizlik hakim

olacaktır.

Cole, filmsel anlatının gelişme bölümünde, eksik baba figürünü tesis etmek üzere toplumsal fanteziyi kurmaya çalışır ve yasayı sürdürmek ister. Cole simgesel baba olarak şefkatli, koruyucu ve cezalandırıcı rolünü üstlenirken, karargahtaki diğer kişileri kendi çocukları olarak kurgular. Koruyucu baba olarak kendini inşa etmeye çalışan Cole, Danica Vukovic mayının üstüne bastığında Caki'yle beraber onu kurtarır, Guzica evin kızı olan Danica'ya tecavüz etmek üzereyken, kadını korur ve bir baba figürü olarak Guzica'yı cezalandırır. Ancak anlatıda Cole, paternal bir figür olmaktan yoksun olarak kurgulanır: Askerleri ona itiraz ederler, saldırırlar ve otoritesini sorgularlar, haliyle Cole yasayı tam olarak tesis etmekte zorlanır. Örneğin Lik ile Sirovina'nın ona yumruk atışı ile kurmaya çalıştığı otoritesi sarsılır, Guzica, evin çevresine mayın döşer ve bu ortaya çıktığında Cole ile dövüşmeye başlar. Cole kural koyucu olarak düzeni devam ettirmek istese de sürekli engellenir. Zira simgeselin çıktığı savaş ortamında herkes her şeyi yapabilme hakkını kendinde bulur. Bazı askerlerde korku ve travmalar ve cepheden gelen deneyimleri ile donatılmış durumda olan post-travmatik stres bozukluğu görülmektedir. Hegel lakaplı asker uykusunda annesini sayıklamaktadır. Anne çocuğun imgesel düzende tümsellik, ayrılmamışlık sürecinin simgesidir. Müslüman askerin Allah'a sığınması da gerçeğe karşı bir toplumsal fantezi olarak görülebilir.

Yasayı İnşa Eden Baba ve Simgesel Düzenin Yeniden İnşası: Kahraman Baba Simgesi Olarak Cole

Cole'ün, simgesel düzenin temsilcisi olma durumu, bölünmelere uğrasa da devam eder. Bu durum kimlik ve aidiyet bunalımı çerçevesinde de okunabilir. Cole, evine dönerek bireysel düzenini kurmak yerine toplumsal düzenin devamı için orada kalmayı tercih eder. Toplumsal bütünleşme söyleminin bir parçası olarak, kamusal olana hizmet eden Cole, kendini özne olarak tekrar inşa ederek, kaybettiği eril kimliğini kazanmaya çalışır. Örneğin, Danica'nın "öldüğü" sahnede Cole, Daba'ya onu hayata geri döndürmesini söyler. Cole savaş sonrası travma ile yüzleşmek ve bunu aşmak yerine, kadını ve toplumu kurtararak eril iktidarını kurmaya çalışır.

Kamera kullanımı kadının gerçekten ölüp ölmediğini net şekilde perdeye yansıtmasa da film, izleyiciye, karakterler nezdinde, yansımanın devamını teklif eder. Bu durum fantezinin kat edilip aşılmasına engel olur. Anlatıda kadın kurbanlaştırılarak, onun nezdinde bir kahraman ihtiyacı yaratılır. Kadının koruyucusu, baba yasasını devam ettiren Cole'dur. Dolayısıyla anlatıda kahramanlık vasfı ona yüklenir. Hemen akabinde ayağa kalkan kadın, kurşunun kendisini sıyrıp geçtiği söyler. Cole, Daba'nın kadını yaşama döndürdüğü fantazyasından hareketle Daba'ya "başardı" der ancak kendisi bu "başarı"dan nemalanır ve kahramanlaşır. Daba'nın şeytan olduğuna dair kurulan izlenim⁵ ile toplumsal fantezi örtüşür, böylece filmin finali günah keçisini netleştirir. Bu vesile ile izleyicilere de karakterlere de kendilerini sağaltma imkanı verilir. Toplumsal olan bireysel olanın önüne konularak, filmin finalinde Daba tekrar duvarın içine hapsedilerek, bir askerin kahramanca duvarın dışında bekçilik yapması ile durum meşrulaştırılır.

5 Dejan Zečević, Vladan ile yaptığı röportajında (cineuropa.org, 2011) orijinal senaryo ile film arasında tutarsızlık olduğunu; Daba'nın senaryoda daha net bir şekilde şeytan olduğunu ancak ortak senaryo yazarı Djordje Milosavievic'le senaryo geliştirme sırasında karaktere bu netsizlik halinin eklendiği ifade eder.

Yönetmen, duvara tekrar konulan Daba'nın durumunun bir döngü olduğunu hissettirir. Filmin finalinde mutlu son vaadi yoktur. Daba'nın "Olayı bu şekilde gerçekten çözebileceğine inanıyor musun?" diye sormasına rağmen asker onu geldiği yere tekrar hapseder. Teğmen Daba'nın şeytan olduğuna inanmayı tercih eder. Askerin kendini feda etmesi onu "kahraman" durumuna getirirken bir yandan da "eve dönmek yerine" orada kalması, etik ve vicdana dayanan bir ihlal durumunda görülür. Hem teğmen hem de bir önceki sahnede korkularıyla yüzleşen ve ölen asker haz ilkesinin ötesine geçerek kahraman olmayı başarırlar. Böylece Lacan'ın tanımı ile kendilerini başkalarının iyiliğine adanmış olurlar. Kar yağarken üstü yavaş yavaş karla örtülen Cole, başarısız bir paternal figür ancak bir kahraman olarak, hikayeyi dramatik bir sona taşır.

SONUÇ OLARAK

Post-Yugoslavya sineması, iç savaşı tarihsel bir anlatı olarak değil; yaşanmış, tecrübe edilmiş, tanıklarının hala hayatını sürdürdüğü bir hikaye içine yerleştirir. İç savaş ile ilgili kültürel üretimin gitgide artması ve birikmesinin sebebi, iç savaşın öylesine olup bitmiş, unutulmuş bir tarihsel dönem olarak kalmamasını sağlamak, yaşananların hafızalarda canlı tutulmasına yönelik bir girişim olarak okunabilir.

Çalışmaya seçilen *Düşman*, savaş travmalarıyla beraber, savaşın sebeplerine yönelik bir arayış ile çatışmanın, düşmanlığın, yıkıcılığın ve şiddetin arka planına eğilmeye çalışır görülmektedir. Zečević, filmsel anlatısında, savaşın nedeninden daha çok kötülüğün doğasına eğilmekte, Pandora'nın kutusunu açarak, kötülüğün kaynağını büyük öteki üzerinden inşa etmektedir. Buradan hareketle yönetmen, savaşın anlamsızlığını ve zalimliğini yersizlik/yurtsuzluk, aidiyetsizlik kavramları ile sorgularken –diğer pek çok Post-Yugoslavya ülkelerine ait filmlerde olduğu şekliyle- bütün tarafların suçlu olduğundan hareket eder. Bir yandan tarafların kendi yanılısalarıyla yüzleşmelerini sağlayacak pek çok unsuru filmine katan yönetmen, filmi aracılığıyla karakterlerin kendi açılarından "iyi'ye bakışları ve şeytanı, kötülüğün kaynağı olarak tanımlamalarından hareketle, kendi iyi ve doğruları için her şeyi yapmalarını haklı çıkaran bir totalitarizmin, şiddetin, kötülüğün kaynağını da ortaya çıkarır. Ancak diğer yandan, filmde inşa edilen kahramanlık miti ve simgesel düzenin yeniden kurulması için yaratılan baba figürü ve Daba'nın şeytan olduğuna dair gönderme ile tüm kötülük bir günah keçisine mal edilerek, seyircisini sağaltmayı da ihmal etmez. Fantazyayı aşmaya engel olan filmin finali, izleyicinin semptomla bütünleşmesini sağlar.

Son olarak, toplumsal travmaları sarmak kadar, tekrar oluşmaması için onu yaratan nedenlerin çözülmesi de önem arz etmektedir. Post-Yugoslavya sinemasının, özelde *Düşman* filminin simgesel düzenin yeniden restore edilmesi noktasında liberal bir toplumsal fantezi kurduğu söylenebilir. Žižek'in ifade ettiği haliyle; "Fanteziyi kat etme siyasetinin amacı yalnızca "olanaksız bir rüyayı gerçekleştirmek" değildir, öncelikle aynı olmayan, ortak olmayan, aykırı bir söylemi (farklı bir tür toplumsal bağı) devreye sokmaktır (Lacan). Bu söylem, gerçeğe dokunan bir söylem olacağı için rahatsız edici de olacaktır" (2016, kurtayacademics.com, 2016).

Kaynakça

- Asuman, S. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Dijana, J. (2014). *The Genealogy of Dislocated Memory: Yugoslav Cinema after the Break*, (Unpublished Doctoral Dissertations). University of Massachusetts, Department of Communication, https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1061&context=dissertations_2. Erişim Tarihi: 10. 12.2018.
- Dijana, J. (2016). *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan.
- Dino, M. (2015). *Post-Yugoslav Cinema: Towards a Cosmopolitan Imagining*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Erözden, Ozan (2017). *Geçmişle Yüzleşme ve Ceza Adaleti:Yugoslavya Deneyimi*. Ankara: Dost Yayınevi.
- Harper, S. (2017). *Screening Bosnia: Geopolitics, Gender and Nationalism in Film and Television Images of the 1992-1995 War*. New York: Bloomsbury Academic.
- Ravetto-Biagioli, K. (2012). *Laughing into an Abyss: Cinema and Balkanization*, A., Imre (Ed.). A Companion to Eastern European Cinemas (77-100). Chichester: John Wiley & Sons.
- Kübler-Ross, E. (2010). *Ölüm ve Ölmek Üzerine*. (Çev. E. Uşaklı). Ankara: April Yayıncılık.
- Lacan, J. (2017). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap*. (Çev. N. Erdem). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Vladan, P. (28.04.2011). *Dejan Zečević- Regista*. <https://cineuropa.org/en/interview/202451/>, Erişim Tarihi: 13.02.2019.
- Zečević, D. (Yönetmen). (2011). *Neprijatelj* [Film]. Sırbistan, Bosna Hersek, Hırvatistan, Macaristan: Biberche, Balkan Film, Tivoli Film Prodüksiyon, Maxima Film.
- Zizek, S. (10.01.2016). *Fanteziyi Kat etmek Gerekir*. (Çev. E. Kurtay). <http://kurtayacademics.com/2016/01/10/fanteziyi-katetmek-gerekir/>. Erişim Tarihi: 08.02.2019.
- Žižek, S. (2002). *Kırılğan Temas*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Žižek, S. (2008). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Žižek, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (Çev. T. Birkan) (4. Basım). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Žižek, S. (2018). *Şiddet*. (Çev. A. Ergenç). İstanbul: Encore Yayıncılık.

