

BELLEĞİ ÇAĞIRMAK: PİNOCHET ÜÇLEMESİNDE TARİHE TANIKLIK

Neslihan GÖKER
Fırat Üniversitesi, Türkiye
neslihanyucesoy@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8294-8916>

<i>Atf</i>	Göker, N. (2021). BELLEĞİ ÇAĞIRMAK: PİNOCHET ÜÇLEMESİNDE TARİHE TANIKLIK. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), 984-1003.
------------	---

ÖZ

Sinema filmlerinde belleğin inşasında iki yol izlenir. İlk olarak iktidarlar kendi mevcudiyetlerinin devamı için sinemayı ideolojik bir bellek yaratma aracı olarak kullanırlar. Buna göre geçmişin temize çekilmesinde, travmatik geçmişin yok sayılmasında ve kurgulanmış gerçekliğin inşa edilmesinde sinema önemli bir araçtır. Özellikle negatif bir geçmişe sahip olan ülkelerin iktidarları travmatik geçmişleri yok sayma noktasında toplumsal belleği yeniden inşa ederler. Bu bakımdan geçmiş, bellekte olduğu gibi kalmaz, sürekli olarak kurgulanır. İkinci olarak sinema, iktidarların unutturma politikalarına karşın güçlü bir bellek oluşturma ve geçmişe tanıklık sağlama aracıdır. Özellikle travmatize durumların filmlerde ele alınması sinemayı geçmişle hesaplaşma, yüzleşme ve tanıklık etme mekânına dönüştürür. Bu bakımdan bellek, bir mücadele alanıdır. Bu çalışmanın temel motivasyonunu Şilili yönetmen Pablo Larrain'in sinema filmleri aracılığıyla geçmişi nasıl inşa ettiğini analiz etmek oluşturmaktadır. Bu amaçla bu çalışmada, Şilili yönetmen Pablo Larrain'in Pinochet dönemini ele alan ve sinema tarihine Pinochet üçlemesi olarak geçen Tony Manero (2008), Post Mortem (2010) ve No (2012) filmleriyle Şili'nin travmatik geçmiş bilgisini nasıl inşa ettiği ve toplumsal belleğin oluşumuna nasıl katkıda bulunduğu teorik bir çerçevede tartışılmaktadır. Bu çerçevede analiz edilen filmlerin, resmi tarihi olumlayan ve geçmiş bilgisini pekiştiren bir anlayışın aksine Şili'nin darbe sonucunda yaşanan sancılı dönemlerinin insan ve toplum üzerindeki etkisini sorgulayarak resmi tarih söylemlerinin dışında bir karşı söylem pratiği geliştirdiği tespit edilmiştir. Bu filmlerle alternatif bir hatırlama ve geçmişle hesaplaşma biçimi ortaya koyan Larrain, ülkesinde yaşanan travmatize durumun bir daha yaşanmaması ve unutulmaması adına sinemayı etkili bir bellek mekânı olarak kullanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Bellek, Travmatik Bellek, Sinema, Şili Sineması

INVOKING MEMORY: WITNESS TO HISTORY IN THE PINOCHET TRILOGY

ABSTRACT

Two ways are followed in the construction of memory in cinema. First, governments use cinema as a means of creating an ideological memory for the continuation of their existence. Accordingly, cinema is an important tool in the clearing the past, ignoring the traumatic past and constructing the fictionalized reality. Especially the powers of countries with a negative past rebuild social memory to ignore traumatic past. In this respect, the past does not remain as it in memory; it is constantly constructed. Secondly, cinema is a tool of creating a strong memory and witnessing the past, despite the policies of the powers to efface. The handling of traumatized situations in films turns cinema into a space of reckoning, confronting and witnessing the past. In this respect, memory is a challenge. The main motivation of this study is to analyze how the Chilean director Pablo Larrain constructs the past through his movies. In

this study, Chilean director Pablo Larrain's films that Tony Manero (2008), Post Mortem (2010) and No (2012) which knowns as Pinochet trilogy in history of cinema, analyzed in terms of how constructs Chile's traumatic past knowledge and contributes to create social memory. In this context, it has been determined that contrary to an understanding that affirms the official history and reinforces the knowledge of the past; the films have developed a counter-discourse practice outside the official historical discourses by questioning the effects of the painful periods because of a coup in Chile on people and society. Presenting an alternative way of remembering and reckoning with the past with these films, Larrain used cinema as an effective memory space in order not to experience and forget the traumatized situation in his country.

Keywords: *Social Memory, Traumatic Memory, Cinema, Chilean Cinema*

GİRİŞ

11 Eylül 1973'te Şili'nin seçilmiş sosyalist devlet başkanı Salvador Allende yönetimine General Augusto Pinochet önderliğinde bir askeri darbe düzenlenir. Şili 17 yıl boyunca diktatörlük rejimi altında yönetilir. Diktatörlük rejiminin yasallaşması için uluslararası baskılar artınca 1988 yılında düzenlenen referandumda Pinochet yönetimi seçimleri kaybeder ve 1990 yılında görevinden ayrılır. Böylece Şili, darbe sürecini geride bırakarak, demokratik günlerine adım atar. Şili'de askeri diktatörlük sürecinin çözülmesiyle beraber kitlesel travmanın yaşandığı ülkenin geçmişi her anlamda tartışılmaya ve sorgulanmaya başlanır. Sancar'ın da dikkat çektiği gibi insan eliyle gerçekleştirilen baskı dönemlerini yaşayan ülkelerin geçmişle hesaplaşmaları unutmaya ve hatırlama ediminin mücadelesine dönüşür. Latin Amerika ülkelerinde olduğu gibi Şili'nin de geçmişle hesaplaşma mücadelesinin temel mottosu "no al olvido" yani unutmaya hayırdır (2016: 55). Bu ülkelerde hatırlamak yaşanan olayların tekrar yaşanmaması adına adeta bir görev sayılmıştır (Sarlo, 2012: 18).

Askeri yönetim boyunca baskı altına alınan kurumlardan biri olan Şili sineması travmanın faillerinin ülkedeki güçlerini kaybetmesiyle beraber tarihin ve travmatik geçmişin kaydını tutan filmlerle toplumsal belleğin unutulmasına karşı mücadele verir. Bu çalışmanın amacı, Şilili yönetmen Pablo Larrain'in Pinochet dönemini ele alan ve sinema tarihine Pinochet üçlemesi olarak geçen Tony Manero (2008), Post Mortem (2010) ve No (2012) filmleri ile travmatik geçmiş bilgisini nasıl inşa ettiği ve toplumsal belleğin oluşumuna nasıl katkıda bulunduğunu analiz etmektir. Çalışmada ele alınan filmler teorik bir çerçevede tartışılmıştır. Bu bakımdan çalışmada öncelikli olarak çözümleme bölümünün kuramsal altyapısı için toplumsal ve travmatik bellek ele alınmış, sonrasında belleğin politik yapısı incelenerek, sinema-bellek ilişkisine değinilmiştir.

Kavramsal Çerçeve

Kişisel ve Toplumsal Bellek

Blight (2015: 301) insanları diğer canlılardan ayıran en önemli özelliğin bellek kapasitesi olduğunu vurgular. Hayvanlar da biyolojik ve sosyal anlamda belleğe sahiptirler ve bu sayede inanılmaz şeyler başarabilirler. Ama diğer canlılardan farklı olarak insan belleği; yaratmak, deneyimleri kaydetmek, bilinçli çağrışımlar kurmak, dil oluşturmak/kullanmak; geçmişi bilmek, saklamak, anlatmak ve yazmak için kullanılır. Draaisma (2014: 47) Batı kültürü tarihinde, bellek ile yazı arasındaki yakın bağı Latince *memoria* sözcüğüne dayanarak aktarır. *Memoria*'nın "bellek" ve "hatıra" olarak iki anlamı vardır. İngilizcedeki "*memorial*" sözcüğünün de karşılığı "hatıra" ve "yazılı kayıt" anlamına gelmektedir. Draaisma bu ikili yapıya dikkat çekerek insanların hatıraları ile bunları kaydetmek için keşfedilen araçlar arasındaki bağlantıyı ortaya çıkarır. Tarihin ilk zamanlarından bu yana anıların saklanması için yeni araçlar ve modeller her döneme göre farklılaşmış ve birbirine eklemlenerek çoğalmıştır. Bilgin'in de dikkat çektiği üzere (2007: 211) teknolojik gelişmelerin katkısıyla yeni araçların icadı, belleğin vasıtalı bir nitelik kazanmasına neden olmuştur. Buna bağlı olarak kayıtlı bellek aşamasına geçilmiştir.

Bilgin (2007: 211) zihinlerde iz bırakan şeyleri saklama ve hatırlama yeteneği olarak tanımladığı bellek sayesinde bireylerin geçmiş bilincine eriştiğinin altını çizer. Ama sadece bireyler değil toplumlar da bellek sayesinde geçmiş bilincini oluşturmaktadır. Bu anlamda kişisel belleğin yanı sıra toplumsal bellekten söz etmek gerekir. Birçok araştırmacı çalışmalarında bireysel bellekten çok toplumsal belleğe

vurgu yaparak görüşlerini temellendirmişlerdir. Bunların başında Fransız sosyolog Maurice Halbwachs gelmektedir. Olick'e göre (2014: 178) toplumsal belleğin kökeni Emile Durkheim'ın ve onun öğrencisi olan Maurice Halbwachs'ın çalışmalarında yatmaktadır.

Belleği biyolojik açıdan ele almayan Halbwachs'ın formülü açıktır. Mutlak bir yalnızlık içinde büyüyen bir bireyin belleği olmaz. Bellek her zaman bireye aittir ama bu bellek toplumsal olarak belirlenir. Yani toplumlar, üyelerinin belleğini belirler (Assmann, 2015: 44). Schudson da bireysel bellek diye bir şey olmadığı görüşünden yola çıkarak belleği toplumsal olarak tanımlar. Çünkü bellek; kurallar, kanunlar ve standartlaştırılmış usuller halinde kurumlara yerleşmiş ve yerleştirilmiş olduğu için toplumsaldır (2007: 180).

Belleğin oluşumu zihinsel bir süreç olarak ortaya çıkar ve belleğin bir fonksiyonu olarak hatırlama, belirli bir ayıklamanın sonucudur. Bu özellik, belleği dışarıdan yönlendirmeye, inşa edilmeye ve çarpıtılmaya açık bir yapı haline getirir. Toplumsal belleğin yapısı nesnellikten uzak öznel bir yapıya sahiptir. Bu nedenle toplumsal bellek kalıcı bir yapıda değildir. Yani geçmiş, bellekte olduğu gibi kalmaz, yeniden kurmalara tabidir (Huysen, 1999: 177). Bu yüzden toplumsal bellek Assmann'a göre (2015: 50) iki yönde işler. Bellek sadece geçmiş kurgulamakla kalmaz, aynı zamanda şimdi ve geleceğin deneyimleri çerçevesinde sürekli olarak yeniden inşa edilir. Bu açıdan bakıldığında dönemin şartları ve gereksinimlerine göre bazı olaylar bastırılıp unutturulurken, bazı olaylar ise bastırıldıkları derinlerden yüze çıkarlar. Bu da şimdiki zamanın koşullarına göre değişir ve dönüşür (Susam, 2013: 71). Schudson'a göre (2007: 181) bellek yalnızca bir kaydetme yöntemi olarak işlev görseydi "gerçek" bir anı da bu sayede mümkün olabilirdi. Ama bellek; bilgiyi depolama, kodlama ve bilgiyi stratejik biçimde bulup getirme süreci olduğu için her aşamasında toplumsal, psikolojik ve tarihsel etkiler söz konusudur. Bu nedenle toplumsal bellek bir kurgudur (Huysen, 1999: 13). Bu, belleğin inşa süreçlerinin politik ve ideolojik yönlendirmelere maruz kaldığının en önemli göstergesidir.

Belleğin Politikası

Olick'e göre (2014: 176) son dönemde toplumsal bellek, politik ve toplumsal dönüşümlerin sembolü haline gelmiştir. Siyaset ve toplum ilişkisi içerisinde önemli bir role sahip olan toplumsal bellek sayesinde, iktidarlar geçmiş dönemlere bakarak iki türlü strateji izler. Bazı ülkeler pişmanlık siyaseti uygulamaya girişirken bazıları da kendilerine miras kalanlara bir çözüm politikası bulmanın yollarını ararlar. Geçmişte yaşananlara uygulanan pişmanlık siyaseti ve çözüm bulma stratejilerinin yanı sıra iktidarlar geçmiş döneme hızla çizgi çekme politikasıyla geçmiş yok sayarlar. Bu açıdan toplumsal bellek iktidar tarafından politik gücü keşfedilen son derece önemli bir kavramdır. Çünkü iktidarın kendi hegemonik gücünü kurmasında geçmiş her zaman geleceğe yön vermektedir. Buna bağlı olarak Connerton (1999: 27) toplumsal belleğin biçimlenişinde iktidar yapısına vurgu yaparak toplumsal belleği "*tarihi yeniden kurma pratiği*" olarak tanımlar. İktidar sahipleri vatandaşlarını ulusal bilinçten yoksun bırakmak istediğinde sistemli unutturma yöntemleri kullanırlar. Bunu kimi zaman bellekleri tutsaklaştırarak, kimi zaman da onları belleklerinden ederek başarmaya çalışırlar. Oskay'a göre (2001: 148) belleksiz kalan bir toplum, varolan'ı, olabilecek olan tek hayat sayarak; varolan karşısında eleştirel bir duygu ve zihin zenginliği kazanamamaktadır. Bu uygulamalar ile geçmişin tanıklığını yapacak kimse kalmamaktadır.

Ricoeur da aynı doğrultuda giderek (2020: 88-100) iktidarların doğal belleği suiistimal etmesini üç negatif bellek tipi üreterek analiz eder. İktidar sahipleri tarafından unutma ve bastırma politikaları sonucunda "engellenen, manipüle edilen, kötü niyetle yönlendirilen bellek" tipleri ortaya çıkmıştır. İktidar sahipleri bu bellek tipleri sayesinde kendi tarihlerini kendilerine göre inşa ederler. Yani bir anlamda Connerton'un da yukarıda vurguladığı gibi iktidar kendi tarihini kurmak için toplumsal belleği kullanır. Schudson (2007: 181-193) toplumsal ve tarihsel süreçlerle iç içe olan toplumsal belleğin çarpıtmaya açık olan yanını vurgular ve buna ilişkin dört çarpıtma süreci öne sürer. Bunlar uzaklaştırma, araçsallaştırma, öyküleştirme ve uzlaşısallaştırmadır. Birinci çarpıtma süreci olan uzaklaştırmada geçmişin sorumluluğu üstlenilmediği gibi, geçmişteki olaylar yaşanmamış olarak gösterilir. İkinci çarpıtma dinamiği olan araçsallaştırmada bellek, güncel çıkarılara uygun olarak bir seçme ve bozma işlemine tabi tutulur. Schudson bastırma yönteminin de bir araçsallaştırma biçimi olduğuna vurgu yapar.

Bir diğer çarpıtma süreci de öyküleştirmedir. Geçmişin bir yorumunu nakletmek için geçmiş öyküleştirilir. Bu yöntemle geçmiş basitleştirilir ve ilginç bir hale getirilir. Son çarpıtma süreci bilişselleştirme ve uzlaşımallaştırma değildir. Bu süreçte geçmiş bilinebilir hale getirilir. En iyi bilinen geçmiş, düzenlenmiş ve yapılmış olandır.

Sarlo (2012: 18) bellek alanını bir mücadele ve anlaşmazlık alanı olarak betimler. İktidar bellek ilişkisinin mücadele alanı tarihtir. Tarihin anlatısı egemen olanın bakış açısıyla şekillendiğinden bellek, iktidarın belirleyici olduğu söylemlerle kurulum ve yeniden üretilir (Susam, 2013: 72). Buna göre Burke (2020: 181) geçmişini hatırlamanın ve bunun hakkında yazmanın artık masum faaliyetler olmadığına vurgu yapar. Yazının tarihi; devletin, iktidarın ve eşitsizliğin tarihidir. Bu yüzdendir ki tarih her zaman egemenlerin tarihi olarak kavramsallaştırılır (Yalçınkaya, 2005: 11). Buna bağlı olarak ne bellek ne de tarih objektif değildir. Çünkü her iki durumda da seçme, yorumlama ve bozulma aşamaları vardır (Burke, 2020: 181). Susam'ın da ifade ettiği gibi (1993: 4) toplumsal belleğin kurgusal niteliği özellikle resmi söylemlerle ulusal kimliğin ve tarihin inşasında gözlenebilir. Halbwachs da çalışmalarında toplumsal belleğin karşısına muhalif bir kavram olarak tarihi çıkarır.

Halbwachs (2017: 53) tarihi “bir dönemin diğerlerinden ayırt edilmesini sağlayan ve genellikle kitapların ve hikâyelerin bize sadece epey şematik ve eksik bir tablosunu sunduğu her şey” olarak tanımlar. Bu nedenle tarih, Halbwachs'ta toplumsal belleğin işleyişine ters bir seyir izler. Çünkü bellek benzerlik ve sürekliliği temel alırken, tarih farklılık ve düzensizlikleri önemser. Toplumsal bellek geçmişin görüntüsünü hatırlanabilir biçimde yansıtmayı hedefler ve derin değişimleri reddederken, tarih bu tür değişimsiz dönemleri resmin dışında bırakır (Assmann, 2015: 51). Nora da (2006: 19) Halbwachs ile aynı doğrultuda giderek tarih ve bellek arasında mesafe koyan görüşler belirtir. Nora'ya göre bellek somuta, uzama, harekete, imgeye ve nesneye kök salmışken; tarih zamansal sürekliliklere, gelişmelere ve nesnelere ilişkisizliğine bağlıdır. Toplumsal bellek aracılığıyla iktidarlar şimdide sürekli olarak geçmişini bastırmaya ya da unutturmaya veya olumlamaya ve değiştirmeye çalışmıştır. Buna göre Traverso'nun dikkati çektiği gibi (2009: 10-11) bellek bir yapıdır. İster bireysel isterse toplumsal olsun, şimdiki zamanın daima filtre ettiği bir geçmiş görüntüsünden ibarettir.

Travmatik Bellek

Hesaplaşılın, tanıklığına ihtiyaç duyulan geçmiş, genellikle negatif bir geçmiştir. Travmatik bir geçmiş toplumlar ve bireyler üzerinde yıkıcı ve kalıcı etkiler bırakır. Bu etkilerin tartışılması için yapılan çalışmalarda travma kavramı önemlidir. Son dönemde toplumların ve bireylerin geçmişle hesaplaşma, yüzleşme veya tanıklık aşamalarında, bellekte en çok yer edinen ve iz bırakan toplumsal travmalara sıklıkla başvurulduğu görülmektedir. Traverso'ya göre bellek birçok evreden geçer. Bu evrelerden ilkinde önemli bir olay ve dönemeç olarak tanımlanan toplumsal travma yer alır (2009: 35). Pennebaker ve Gonzales'in de değindiği gibi (2015: 222) tarihsel olayların çoğu travmatik değişimlerden kaynaklı olarak başlar. Toplumsal belleğin ağır, sarsıcı ve yaralayıcı olaylarını imleyen toplumsal travmalar (Sönmez, 2015: 53) insan belleğinde diğer olaylara göre daha fazla yer kaplar. Nietzsche de (2011: 55) tarihsel süreç içerisinde belleklerde yalnızca acısı dinmeyen yaşantıların yer aldığına vurgu yapar. Bu nedenle insanoğlunun belleği Nietzsche'nin de belirttiği gibi kan, işkence ve kurbanın eksik olmadığı şiddet dolu bir geçmişin izleriyle doludur.

Buna bağlı olarak travmatik bellek normal bellekten farklı bir işleyişe sahiptir. Janet, normal belleği “bir hikâyeye anlatma edimi” olarak tanımlarken, travmatik bellek, kelimesizdir (Herman, 2020: 219). Çünkü toplumsal travmalar; ruhsallaştırılmayan, temsillere ve kelimelere dönüştürülmeyen yıkıcı ve çığ bir gerçeklik (Erdem, 2015: 49) olduğu için hemen dile dökülmesi zordur. Özellikle diktatörlük koşullarını deneyimlemiş ve birebir yaşamış bireyler, o korkunun ve şiddetin ağır bastığı ortamlardan çıktıktan sonra dahi sessizliklerini uzun süre korurlar. Bu nedenle Kaptanoğlu'nun da belirttiği gibi travmatik olaylar, onları doğrudan yaşayanlar veya tanık olanların öyküleştirmelerine direnir. Bu bağlamda travmatik bellek; katlanılmaz görüntülerin, seslerin, kokuların yer aldığı imgeler mekânına dönüşür (2009: 212-213).

Travmatik durumdan kurtulabilmek için tıpkı normal hafızadaki gibi durumun dile dökülmesi gerekmektedir (Herman, 2020: 245). Bu nedenle travmatik bellek için geçmişin hatırlanması ve onunla yüzleşilmesi önemlidir. Yani bir hikâye anlatma edimi sonuna gelindiğinde travmatik deneyim gerçekten geçmişe ait olur. Bu noktada travmatize olmuş kişiler hayatını şimdide yeniden inşa etmeye ve gelecek özelemlerinin peşinden gitmeye hazırlardır (Herman, 2020: 245). Bir başka ifade ile hatırlama bireylerin iletişim sürecine katılımı sayesinde gerçekleşir. Sürekli iletişim içinde varlığını sürdüren bellek, kişinin çeşitli sosyal gruplara dâhil oluşuyla canlılık kazanır. Bu alışverişi duraksarsa hatırlamanın yerini unutmaya alır (Assmann, 2015: 45).

Hatırlamak, aynı zamanda geçmişin yok sayılmasına karşı da verilen bir mücadeledir çünkü geçmişin bastırılması ve hatırlanmasının engellenmesi, hatırlama edimini siyasal mücadelenin ilgi alanına dâhil eder. Bu açıdan toplumsal hatırlama ve unutmalar iktidarlarla ve ideolojilerle de iç içe bir görünüm sergiler. O nedenle toplumların bellekleri çoğu zaman iktidarların ve onların ideolojik aygıtlarının manipülasyonlarıyla şekillenir (Susam, 2013: 4). İktidarların yaptıklarını meşrulaştırmaları ya da yaşanan olumsuz olayları olmamış saymaları çok karşılaşılan bir durumdur. Geçmişte yaşanmış olumsuz olayları hatırlamak, eleştirmek ve bunlarla yüzleşmek iktidarların bilinçli unutturma çalışmaları sayesinde çoğu zaman mümkün olmamaktadır. Çünkü iktidarlar politik tercihlerine göre çizilmiş bir tarih ve toplumsal bellek yaratma çabasında oldukları için geçmişte yaşanmış olayların hatırlanmasına engel teşkil edecek unutturma politikaları sergiler (Sönmez, 2015: 55). Temiz bir geçmiş ve ideal ulus kimliği için travmalar baskılanır, inkar politikalarıyla yok sayılır ve unutturulmaya çalışılır. Bu açıdan bellek stratejisinde unutturmak ve bastırmak politik düzeyde işlemektedir. Ama hatırlamak da unutmak kadar politiktir. Bu nedenle unutmaya ve hatırlama diyalektiğinde anıların üzerindeki politik etki son derece önem taşımaktadır (Susam, 2013: 4).

Huyssen hatırlamayı bir arayış olarak tanımlar. Her hatırlama kopmaz biçimde geçmiş bir olaya bağlı olsa bile, herhangi bir anımsama ediminin zamansal statüsü hep şimdidir (1999: 13). Marc Augue ise Huyssen'in hatırlama için açtığı yolu unutmaya devam ettirir. Augue'ye göre unutmak şimdiki zamanla çekimlenir (1999: 175). Unutmanın toplum, bireyler ve bellek için bir zorunluluk olduğunu belirten Augue bellek ile unutmaya arasındaki ilişkiyi yaşam ile ölüm arasındaki ilişkiye benzeterek unutmamanın üç biçimi olduğunu öne sürer (1999: 5-34). Birinci unutmaya biçimi geriye dönmektir. İkinci unutmaya biçimi ertelemenin gerçekleştirmeye çalıştığı şey, şimdikiyi yeniden bulmaktır. Üçüncü unutmaya biçimi ise yeniden başlamadır. Üçüncü biçimin gerçekleştirmeye çalıştığı şey, geçmişini unutarak geleceği yeniden bulmaktır (1999: 169-175). İktidarların uyguladığı unutturma politikaları her zaman başarılı sonuçlar vermeyebilir. Bunun öncelikli nedeni unutmamanın da bir tür hatırlama politikası olmasıdır. İktidarın bastırma politikaları yoğunlaştığında bile gerçeklerin her zaman ortaya çıkma gücü vardır (Mersin, 2010: 13). Çünkü iktidarlar travmatik yaşantıları unutmaya ve bastırmaya başaramazlar. Sadece onları görmezlikten gelmenin yollarını ararlar. Ama travmatik anı her zaman oradadır ve sembolize edilip gün yüzüne çıkmayı bekler (Kaptanoğlu, 2009: 213).

Travmatik durumların tanığı olan ve bunu yaşayan toplumlar yaşananlar karşısında sessiz kalmayı tercih ettiği gibi tam tersi bir tepkide de bulunabilir. Geçmiş yaşantılarıyla hesaplaşmak ve mücadele etmek için geçmişini kabul eder ve hatırlamaya böylece başlarlar. Bu nedenle Kaptanoğlu'nun da dikkat çektiği gibi (2000: 91) travmatize olmuş toplumların travmatik anılarını hatırlamaları ve hesaplaşabilmeleri için, iyi tanıklara ihtiyacı vardır. Geçmişle hesaplaşmak için travmatik geçmişin kaydını tutan ve son dönemde etkili bir bellek mekânı olarak kabul edilen sinema geçmişin tanıklığını yapacak güçlü bir araçtır.

Sinema ve Bellek

Draaisma; günümüzde doğal belleğe yardım eden, bazen de onun yerine geçen çok sayıda yapay belleğin varlığına ilişkin tarihsel bir analiz gerçekleştirir. Antik dönemlerde kil veya balmumu tabletler, ortaçağda parşömen ve tirşe, daha sonraları da kâğıt üzerine yazılmış olan yazı en eski yapay bellektir. Görüntülerin doğrudan kaydına imkân veren fotoğraftan sonra Lumiere kardeşlerin icad ettiği olan sinematograf aygıtı imgeleri saklayan aynı zamanda bunların hareket etmesine izin veren diğer bir yapay bellektir (2014: 19). Sinema kayıtlı bellek aşamasında travmatik geçmişin anlatıya dönüştürülerek

saklanması ve aktarılmasında etkili bir hatırlatma ve bellek yaratma mekânıdır. Geçmişte yaşanan olaylara kültürel ilgiyi arttıran ve tarihin yazılışının izleme şekillerinden biri olan (Pennebaker ve Gonzales, 2015: 235) müzeler, anıtlar ve abideler belleğin mekânı denildiğinde ilk akla gelen yerlerdir. Aslında travmatik belleğin en yaygın biçimde görünür olduğu arşivlemeye de izin veren bellek mekânları her türlü medya ortamıdır (Çelenk, 2010: 172). Morley ve Robins, zamanımızın bellek mekânları olarak sinema endüstrisini gösterir. Buna göre sinema endüstrisi kolektif anıların ve kimliklerin oluşturulmasında güçlü bir aktördür (2011: 131). Bundan dolayı sinema; geçmiş hatırlamanın ve geçmişe tanıklık etmenin gerçekleştiği bir bellek mekânıdır.

Sinema tarih ilişkisi sinemanın doğduğu günden itibaren başlamıştır. Sinemanın etkili bir bellek mekânına dönüşmesinde görsel ve işitsel bir araç olması önemlidir. Connerton'un belleğin üç yönüne dair yaptığı kodlama, sinemanın neden belleğin kaydında etkin bir araç olduğunu gözler önüne serer. Bellek kodlamasının üç yönü; semantik, sözel ve görsel kodlamadır. Semantik kodlama; kitaplıktaki kitapları kodlamada yapılarına benzeyen bir kodlamadır. Belleği kodlamasının ikinci yönü sözel kodlama; her şeyi söze dile getirmeye olanak veren bilgiyi ve programı içerir. Belleğin üçüncü yönünü oluşturan görsel kodlamada kolaylıkla imgelere çevrilebilen somut öğeler yer alır. Görsel kodlamada, imgeler çifte kodlamadan geçirildiğinden dolayı bellekte soyut şeylerden çok daha kalıcı bir yapıya kavuşur (1999: 46). Bu açıdan bakıldığında diğer kitle iletişim araçlarına kıyasla sinema bireylere toplumsal bir hatırlatma ve bellek yaratma imkânı sağlar. Geçmiş öyküleştirerek hatırlama edimini güçlendirir (Mersin, 2010: 13).

Ricoeur'a göre hatırlamak, bir anıya sahip olmak ya da bir anının peşine düşüp o anıyı aramak demektir. Anı ancak imgeleşerek geri gelir. Bu nedenle hatırlama edimi içinde olan bellek imgelerin dünyasındadır. Geçmiş bir olayı zihnimizde canlandırdığımızda o olayla ilgili aklımızda bir imge bulunduğunu ifade ederiz. Bu "anının imgelere dönüştürülme" sürecidir (2020, s. 22-25). Sinema; "geçmişe dönük işlenen suçların, katliamların, yapılan savaşların, konuşmaların, vaatlerin, inançları temsil eden söz ve düşüncelerin en sağlam delillerini" belleklere kazınan imgelerle oluşturur. Çok az insanın hatırlayabileceği bir hava saldırısı sonucunda ortaya çıkan acı bir katliamı bütün dünyaya göstererek herkesin hatırlayabileceği bir imge konumuna getiren Picasso'nun "Guernica"sında (Küçüköner, 2007: 81) olduğu gibi sinema da tarihteki travmaların izlerini filmlere yansıtarak sadece buna şahit olanları ve deneyimleyenleri değil bütün dünyanın bu yaşamlara tanıklığını sağlar. Bu nedenle geçmişin görüntüsü sinemasal imgelerle belleklerde güçlü bir etki bırakır.

Pennebaker ve Gonzales geçmişte yaşanmış bir olayın filmini yapmanın neden uzun bir zaman aldığına dair bir soruyu çözümlenmeye girişirler. Geçmiş konu alan filmler neden yapılmaktadır ve seyirciler geçmiş neden hatırlamak isterler sorularıyla paralel bir şekilde bu arayışı gerçekleştirirler. Yazarlara göre ülkeler artık unutmak yerine hatırlamayı tercih ederler. Son zamanlarda hatırlama ve unutma arasındaki güç ilişkisi hatırlama yönünde değişim göstermiştir. İnsanlar travmatik olayların kendi yaşamları ve kendi toplumları üzerindeki etkilerinin farkına varmaya başladıkça geçmişe bakma isteği artar (2015: 237). Pennebaker ve Gonzales'in açtığı yoldan askeri diktatörlük dönemine dayanarak bir analize girişen Sarlo ise askeri diktatörlük döneminde sorunlar üzerine eleştirel düşünmeye izin verilmediğinden sistemi eleştiren filmlerin uzun bir süre yapılamadığına vurgu yapar. Çünkü baskı döneminde eleştirel filmlerin yapılması yasaktır, buna bağlı olarak yönetmenler ve yapımcılar bunları yapmaktan çekinmektedir. Bunun yanı sıra baskı döneminde gizli olarak gerçekleştirilen filmlerde seyircisine ulaşamama engeliyle karşı karşıya kalır. Ama koşullar değiştikçe, diktatörlük ortamı demokrasiye yerine bıraktıkça travmatik olaylar üzerinde düşünmeyi reddetmek bir kenara itilir (2012: 18). Özgürlük ortamıyla beraber sinema, geçmişin travmatik anılarıyla yüzleşme mekânına dönüşür.

Huyssen dilde, anlatıda, görüntüde ya da kaydedilmiş seste olsun, bütün temsil biçimlerinin belleğe dayandığını vurgular (1999: 13). Bu noktada geçmişle hesaplaşmanın, yüzleşmenin ve tanıklık etmenin mekânı olan sinemanın, tarihi ve geçmiş nasıl temsil ettiği önem taşımaktadır. Geçmiş, tartışma alanına iki nedenle davet edilir. Birinci olarak geçmişin çizgisinden ayrılmamak, geçmişin zihniyet yapısını koruyup sürdürmek ya da tam tersine geçmişin hâkimiyetinden kurtulmak için geçmişle hesaplaşmak gerçekleşir (Sancar, 2016: 48). Bu ayırım sinema için de geçerlidir. Sinema tarihsel süreç içerisinde var

olan geçmiş bilgisini pekiştiren örneklerin yanı sıra alternatif bir geçmiş bilgisi sunarak karşı hafıza oluşumuna da aracılık etmiştir (Başaran İnce, 2010: 24).

Sinema ilk yıllarından itibaren toplumlar üzerinde etkili bir araç olduğu için propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Bu açıdan sinema tarih ilişkisinde politika temel yönlendiricilerden biridir. Sinema bu temsil biçimiyle iktidarın söylemini güçlendirme ve toplumu biçimlendirme süreçlerinde etkili bir araçtır (Susam, 2013: 5). Buna göre sinema; toplumsal belleğin ideolojik olarak yeniden üretilmesinde ve çarpıtılmasında en önemli araçlardan biridir. Özellikle ana akım/ticari/popüler sinemada resmi tarih söylemlerini yeniden üreten çok fazla sayıda örnek yer alır. Hollywood sinemasında üretilen Vietnam savaşı konulu filmler bu çerçevede ele alınabilir. ABD, her ne kadar Vietnam'da ağır bir yenilgi almış olsa da Vietnam savaşını anlatan birçok film, kahramanlık ve zafer anlatıları çerçevesinde izleyiciye sunulur. Amerikalı askerlerin yüceltildiği bu filmlerde geçmiş çarpıtılır ve geçmişe yönelik ideolojik bir anlatı inşa edilir. 1970'lere damga vuran Rambo serisi toplumsal belleğin çarpıtılmasına iyi bir örnektir.

Sinema, ideolojik bir yeniden üretim aracı olarak resmi tarih söylemlerini üretmenin yanı sıra, onun sorgulanmasına ve alternatif tarih arayışlarına da kaynaklık edebilir (Duruel Erkılıç, 2014: 25- 26). Foucault, karşı hafıza terimini geçmişin resmi, hâkim versiyonlarına direnen alternatif hatırlama biçimi olarak tanımlar (2020: 215). Böylece karşı hafıza bugüne kadar görmezden gelinen ve sesleri bastırılan toplumların kendilerini ifade etmesinin bir aracı haline gelir. Resmi tarih anlatısının güçlü olduğu ülkelerde karşı hafıza yaygınlık kazanamasa da Latin Amerika örneğinde karşı hafıza oluşumu etkinliğini korumuştur. Devletlerin desteklediği resmi belleklerin dışında Latin Amerika'da sömürgecilikten ve soykırımdan doğan gizli ya da yasak bellekler vardır. Bu bellek, devletlerin resmi belleğinin doğrudan doğruya zıddı, antagonist bir bellektir (Traverso, 2009: 44).

Sinemada travmatik geçmişin kaydını tutan karşı hafıza, geçmişin tekrarlanmasını önlemek için gereklidir. Bu çerçevede karşı söylem üreten filmlere örnek olarak Hollywood sinemasında Vietnam savaşında izlenen politikaları eleştiren filmler gösterilebilir. Resmi tarih anlatısının güçlü olduğu bir ülkede Amerikalı yönetmen Martin Scorsese 1976 yapımlı Taxi Driver (Taksi Şoförü) filmiyle Vietnam savaşını Travis karakteri üzerinden eleştirerek, bir nevi resmi tarihi ters yüz eden bir filme imza atar. Çünkü bugüne kadar yapılan çoğu Vietnam filminde savaş olumlanmış ve Amerikan askerleri yüceltilmiştir. Taxi Driver filminde Vietnam'da savaşmış bir asker olan Travis, savaş sonrası topluma uyum sağlamayan bir karakter olarak çizilir. Yönetmen, Travis karakteri üzerinden Vietnam savaşının askerlerde yarattığı tahribatı gözler önüne sererek, Vietnam savaşında izlenen politikaları eleştirir ve Hollywood sineması içinde karşı söylem oluşturur.

Hollywood sineması dışında politik sinema örnekleri veren Üçüncü sinemanın önemli temsilcilerinden olan Şili Sinemasında karşı söylem geliştiren yönetmenler çoğunluktadır. Pablo Larrain dışında Şili sinemasında karşı söylem üreten yönetmenler arasında Patricio Guzman ön plana çıkar. Augusto Pinochet'in gerçekleştirdiği darbe sırasında ve sonrasında birçok film üreten Guzman, Şili sinemasında toplumsal belleği canlı tutan yönetmenlerden biridir. Özellikle filmografisinde yer alan üç bölümlük La Bataalla de Chile, 1973-1976 (Şili Savaşı) filmi, Pinochet'nin Şili'de yaptığı darbeyi ele alan bir çalışma olmasıyla ön plana çıkar. Chile, Obstinate Memory (İnatçı Bellek, 1997), Nostalgia for the Light (Işığa Özlem, 2010) ve Salvador Allende (2004) isimli belgesel filmleriyle Guzman, belleğin sinemasına katkıda bulunarak karşı söylem üreten filmlere imza atar. Bu filmler aracılığıyla Guzman, unutmadan ziyade hatırlamanın önemini vurgulayarak geçmişle hesaplaşma içine girer ve geçmişi sorgular.

Ferro, karşı söylem pratiği geliştiren filmlerin işlevini egemen sistemle mücadele etmek olarak tanımlar. Ona göre akıntıya karşı kürek çeken bu filmler geçmişin tanıklığını yaparken aynı zamanda geçmişe karşı verilen mücadeleye de dâhil olurlar (1995: 190). Ferro, toplumlara ilişkin bağımsız ya da yenilikçi bir bakış öneren filmlerin karşı söylem pratiğini yerine getirmesinin koşulunu, sinemacıların kendilerini ideolojik güçler ve kurumlardan özerk kılmalarına bağlar. Aksi takdirde ürettikleri, egemen ideolojiyi desteklemekten öteye gidemeyecektir (1995: 190). Huyssen'e göre (1999: 13) "geçmiş, belleğin içinde yalın bir halde bulunmaz, anı haline gelmesi için dile getirilmelidir. Bir olayı yaşamak ile onu temsil içinde anımsamak arasında bir yarığın oluşması kaçınılmazdır. Bu çatlaktan yakınmak ya da bu çatlağı görmezlikten gelmek yerine, onu kültürel ve sanatsal yaratıcılık açısından güçlü bir uyarıcı olarak ele

almak gerekir". Huyssen'in dikkat çektiği çatlağı görmezden gelmeyen ve onu güçlü bir uyarıcı olarak ele alan sinema, karşı hafıza oluşturarak resmi tarihin karşısında alternatif bir hatırlama ve geçmişle hesaplaşma biçimi ortaya koyar.

Şili Tarihinin Sinematik Belleğe Kaydı: Pinochet Üçlemesinin Çözümlemesi

Filmlerin Öyküleri

1976 doğumlu Pablo Larrain çocukluk ve gençlik dönemi Pinochet diktatörlüğünde geçen, Şili'nin travmatik geçmişini bizzat yaşamış ve tanık olmuş bir yönetmendir. Bu nedenle Larrain kişisel deneyimini ve Şili'nin travmatik belleğinin kaydını Pinochet üçlemesiyle tutar. Üçlemeyi oluşturan Tony Manero (2008), Post Mortem (2010) ve No (2012) filmlerinde askeri darbenin öncesi, sonrası ve askeri yönetimden kurtulma süreçleri anlatılır.

Pinochet üçlemesinin ilki olan Tony Manero'da darbe gerçekleşmiş ve diktatörlük rejimiyle yönetilen bir toplumda darbenin yansımaları Raul karakteri üzerinden anlatılır. 1977 yapımı John Travolta'nın başrolünde yer aldığı Saturday Night Fever (Cumartesi Gecesi Ateşi) filminin dansçı olan başkarakteri Tony Manero'ya Raul takıntılı derecede hayrandır. Raul bir yandan Şili'de düzenlenen televizyon programında Tony Manero olabilmek için mücadele ederken bir yandan da askeri rejimin iyice sertleştiği bir dönemde hayatta kalmanın yollarını arar.

Post Mortem'de ise darbe öncesini de ele alan bir anlatım vardır. Henüz darbe gerçekleşmemişken seyirci ülkenin genel durumuna Mario karakteri aracılığıyla tanıklık eder. Mario, morgda çalışan bir memurdur. Otopsi raporlarını daktiloya geçen Mario'nun darbeye denk gelen hayatından Şili'nin nasıl bir ülkeye dönüştüğünün hikâyesi anlatılır. Morgda çalışan Mario'nun hayattaki en büyük amacı karşı komşusu Nancy ile evlenip mutlu bir yuva kurmaktır.

No filminde ülke askeri rejim ile yönetilmeye devam eder. Ülkenin Pinochet diktatörlüğünden demokrasiye geçiş süreci reklamcı Rene üzerinden öyküleştirilir. Rene, darbe gerçekleştiğinde Meksika'ya sürgün edilmiş bir Şililidir. Rene diktatörlük rejiminin yasallaşması için düzenlenen referandumda hayır kampanyasının reklamlarını yapması için teklif alır. Hayır kampanyasının reklam kampanyalarını yapacak olan Rene'yi zorlu bir mücadele bekler, çünkü ülke halen askeri rejim ile yönetilmektedir.

Üçlemenin ilk filmi Tony Manero olmasına rağmen çözümleme tarihsel süreci de takip etmek amacıyla darbe öncesi dönemi de ele aldığı için Post Mortem'den başlanarak gerçekleştirilecektir. Çalışma kapsamında Larrain'in sinema filmleri aracılığıyla geçmişi nasıl inşa ettiği çeşitli başlıklar altında tartışılacaktır. Travmatik belleğin görünümü başlığı altında Şili toplumunun travmatik olayı yaşamadan önceki gündelik hayatının yansımaları, sonrasında travmatik olayın oluşumu, gelişimi ve diktatörlük sürecinin nasıl çözüldüğü aynı başlık altında filmlerin karşılıklı analiziyle ortaya konulacaktır. İkinci olarak askeri rejimin toplumda yarattığı apolitik karakterler üzerinden toplumun genel görünümünün analizi yapılacaktır. Üçüncü olarak Pinochet hükümetinin travmatik geçmişi toplumsal bellekten silme ve unutturma politikalarından kültür endüstrisi ürünlerini ne şekilde kullandığı; dördüncü olarak travmatize toplumun askeri rejimi temsil eden travmatize bireyleri nasıl yarattığı ve son olarak üçlemeyi oluşturan filmlerin travmanın temsilinde tanıklık stratejisini ne şekilde kullandığı incelenecektir.

Travmatik Belleğin Görünümleri: Oluşumu, Gelişimi ve Geri Dönüşler

Üçlemenin ikinci filmi olan Post Mortem darbenin gerçekleşeceğini seyirciye hissettiren bir açılışla başlar. Tankın paletlerine ve çıkardığı sese odaklanan bu açılış sekansıyla seyirci baskı altına alınır. Bu açılış, Şili'de yaşanacak olan darbeye ve darbe sonrasındaki travmatik döneme seyirciyi hazırlar. Post Mortem filminin başkarakteri Mario üzerinden ülkedeki darbe sürecinin öncesi ve sonrasındaki yaşananlara izleyici tanıklık eder. Mario, morgda çalışan bir memurdur. Doktor Castillo'nun otopsi raporlarını daktiloya geçiren Mario, orta yaşlı kendi halinde yaşayan bekâr, sıradan bir adamdır. Bir işe, eve ve arabaya sahip olan Mario, morgda her gün otopsi raporlarını tuttuğu cesetler gibi soluk renkli bir karakterdir. Post Mortem filminde yer alan tüm karakterlerin tenlerinin soluk, neredeyse cansız gibi görünmesi, yaşayanların da ölümlerden farksız olmadığını vurgulamak içindir. Çünkü yönetmen, hem

Post Mortem hem de Tony Manero’da tercih ettiği renk kullanımıyla, darbe sonrasını yaşamdan çok ölüme yakın bir varoluşla anlamlandırır. Yönetmen Larrain, darbe sonrası yaşayanları da ölüye çeviren rejimi estetik tercihleriyle betimler.

1973 yılında gerçekleşen ve neredeyse bir iç savaş ortamı yaratan darbe Latin Amerika tarihinde en kanlı olanıdır (Chasteen, 2017: 330). Askeri rejimin, iç düşman ilan ettiği muhaliflere karşı savaş açtığı bu dönemde uygulanan şiddet kampanyasına sadece Şili’de yaşayanlar değil, ülke dışında olanlar da dâhil edilmiştir. Pinochet “Demokrasi arada bir kanla yıkanmalıdır ki, varlığını sürdürebilsin” diyerek işkence uygulamalarını açıkça savunmuştur. Pinochet rejiminde on binlerce insan gözaltına alınmış, binlerce insan ülkelerinden sürgün edilmiş, yüzlerce insandan bir daha haber alınmamıştır. Rejim ardında binlerce ölü, on binlerce işkence mağduru, yüzbinlerce parçalanmış yaşam öyküsü bırakmıştır (Sancar, 2016: 226-227). Bu nedenle yönetmenin bir morg görevlisi üzerinden ülkede yaşanan darbeyi anlatması son derece tutarlıdır. Çünkü morg, darbenin en korkunç yönüyle yüzleşilen bir mekân haline gelmiştir. Öyle ki Post Mortem filmi üzerine çalışan Rosa Tapia, Post Mortem filmi korku film türüne benzettir. Filmde karakterlerin soluk tenleri, korku türünü destekleyen özelliklerin başında gelir. Tapia çalışmasında bir gecede halka açık alanların korku filmlerinin mekânına dönüşmesini, sokakların savaş alanına dönmesini ve cesetlerle dolup taşan morga vurgu yaparak, Post Mortem filminin izleyicinin kolayca izleyebileceği bir film olmadığını altını çizer (2019: 284). Bu doğrultuda Pablo Larrain’in her üç filmde seyirciyle mesafeli bir ilişki kurduğunu söylemek mümkündür. Çünkü klasik anlatı yapısını, yani konvansiyonel bir sinema dilini benimsemeyen yönetmen; seyircisine bu anlatı yapısında yer alan serim, düğüm ve çözüm aşamalarını barındıran bir sinema anlayışı vaat etmez. Aksine travmatik durumun izleyiciye sunulduğu bu üçlemde; anlatı yapısında bırakılan boşluklar, seçilen karakterler, ses, renk gibi biçimsel öğeler ile izleyicinin düşünsel bir izleme edimi içinde olması istenir ve beklenir.

Darbe sonrası askeri arabalara yüklenmiş Şilililerin cansız bedenleri morgu doldurur. Morga gelen cansız bedenleri taşıyan Mario ve arkadaşları, darbenin toplumda yarattığı tahribata en yakından tanıklık eder. Bu bağlamda Pablo Larrain, Post Mortem filminde Şili’nin tarihi geçmişinin kaydını ülkenin travmatik mekânı haline gelen morg üzerinden tutar. Özellikle morgun hiçbir rengi barındırmayan doğası ve ortama hâkim olan ölüm sessizliği, Şili’nin içinde bulunduğu travmatik durumu seyirciye aktarmak açısından en uygun yerdir.

Morg aynı zamanda askeri gözetimin baskısı altında işlerin doğru yapılmadığı bir yer haline dönüşür. Bir sahnede Mario ve arkadaşları ülkenin lideri olan Allende’nin otopsi raporunu hazırlamak için askeri arabayla götürüldükleri yerde, generallerin gözleri üzerinde otopsi raporunu hazırlarlar. Askeri rejimin otopsi raporundan beklediği sonuç cinayet yerine intihar ifadesidir. Ülkenin darbeyle devrilen lideri Allende’nin korku ve baskı altında hazırlanan otopsi raporuna düşülen intihar ifadesi askeri rejimi memnun eder. Bu bağlamda yönetmen Larrain, bir ülkenin liderinin öldürülmesiyle bir toplumun nasıl yok edildiğinin ve darmadağın hale getirildiğinin kaydını morg üzerinden tutar. Amacı unutturmak değil, geçmişle hesaplaşmanın gerçekleşmesi için hatırlatmaktır. Bu hatırlama ve hatırlatma Post Mortem filmi ile başlar.

Tony Manero filminde ise darbeyle ülkenin yönetimini eline alan Pinochet’nin uyguladığı askeri rejim Şili’ye iyice yerleşmiştir. Post Mortem filminden farklı olarak Tony Manero’da halk dışarda değil, askeri rejimin baskı ve şiddetine tanıklık ettiğinden dolayı evlerinde ya da belli saatlerde açık olan işyerlerindedir. Caddeler askeri rejimin temsilcileri tarafından kontrol edilmektedir. Askeri rejimi zayıflatacak gruplaşmalara engel olmak için yapılan bu arama çalışmalarına engel teşkil edenler hemen etkisiz hale getirilmektedir. Post Mortem filminde halkın dışarıda özgürce gezdiği, restoranlarda yemekler yediği ve birlikte sinemaya giderek eğlendiği anlar Tony Manero’da yer almaz. Özellikle vurgulamak gerekirse, sinema salonlarının doluluk oranını seyirciye göstermek için yönetmen Post Mortem ve Tony Manero filmlerinde aynı sinemayı kullanır. Seyirci, Post Mortem’in darbe öncesi sinema salonlarının kalabalıklığı ile Tony Manero’da sinema salonlarının sessizliğini karşılaştırma imkânı bulur. Darbenin sosyal yaşantıyı etkilemesi bakımından sinema salonlarının durumu önemlidir.

Tony Manero filminde darbenin gerçekleştiği ilk döneme göre halk ağır bir yoksulluk altındadır. Halkın ağır bir yoksulluğun altında yaşaması Pinochet rejimiyle beraber uygulanmaya başlanan neoliberal

politikalarının sonucudur. Öyle ki Tony Manero'da halk bozuk gıdalar tüketmekte, kötü evlerde oturmakta, yiyecek ekmekleri olmamasına rağmen televizyondan yansıyan imajları tüketerek ve yarışmalarda o imajların taklitlerini sergileyerek bir yaşam savaşı vermektedir. Tony Manero filminde ülke tüketim ürünlerinin egemenliği altındadır. Demirer'in de (2008: 55-56) vurguladığı gibi Şili, Pinochet rejimiyle birlikte neoliberalizmin hegemonik bir model haline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Pinochet'ye ekonomik danışmanlık yapan Şilili ekonomist bir ekip ülkedeki birçok şeyi özelleştirerek ülkenin doğrudan yabancı sermaye yatırımlarına açık hale getirir. Ama bu ekonomik politikaların hayata geçirilmesinin bedeli halk için ağır olmuştur. Yoksullar, 1970'te Şili nüfusunun % 20'sini oluştururken, bu rakam 1990'da % 41'e çıkmıştır. Buna karşın zenginler milli gelirden aldıkları payı da arttırarak toplumun neredeyse yarısını ele geçirmişlerdir. Böylece Chasteen'in de vurguladığı gibi (2017: 282) Latin Amerika'da kötü şartlar altında yaşayan büyük çoğunluk gerçek bir devrim yapılması gerektiğine inanmaya başlamıştır.

No filminde ülke diktatörlük rejimiyle yönetilmeye devam etmektedir. Bu filmdeki en önemli farklardan biri Tony Manero'da görünür olan kültür endüstri ürünlerinin yerini o ürünleri pazarlayan reklamcılara bırakmasıdır. Rene de bir reklam şirketinde çalışan başarılı bir reklamcıdır. Post Mortem ve Tony Manero'da darbenin yarattığı yıkıcı etkiye bizzat şahit olan izleyici No filminde bunların arşiv görüntüleriyle saklandığına tanıklık eder.

No filminde ülkede yaşanan darbenin üzerinden on beş yıl geçmiştir. Askeri rejimin bir sekiz yıl daha devam edip etmemesini onaylamak için düzenlenen referandumda Pinochet yönetimi Evet kampanyasının reklamlarında geçmişin şiddet görüntülerini kullanarak geçmişin tekrarının yaşanmaması adına Şililileri evet oyu vermeye ikna etmeye çalışır. Reklam şirketinde kültür endüstrisi ürünlerinin reklamlarını yapan Rene korkunun ve şiddetin değil mutluluğun ve umutlu geleceğin Şilililerin oyunu belirgin kılacağına inanarak reklam kampanyasını geçmişin travmatik arşiv görüntüleriyle kurmayı tercih etmez. Kapitalist sistemin ürünlerini pazarlarken kullandığı stratejileri Rene, hayır kampanyasının reklam filmlerini hazırlarken de uygular. 27 gün boyunca devam edecek olan reklam kampanyasında askeri rejimle özdeş hale gelen korkunun ve şiddetin yer aldığı bir ülke yerine geleceğe umutla bakan Şilililerin yer aldığı reklam kampanyaları yapar. Yani Rene, kapitalist sistemin ürünlerini pazarlarken uyguladığı mutlu gelecek mottosunu hayır kampanyası için de uygulayarak diktatörlük rejiminin yıkılmasında ve demokrasinin ülkeye gelmesinde önemli bir rol oynar.

Tony Manero filminde kötü şartlar altında yaşayan büyük çoğunluk gerçek bir devrim yapılması gerektiğine inanmaya başlamıştır. İşte bu hareketin Şili toplumuna yansımaları No filminde açıkça görülür. Korku ve şiddetin gözetiminde hayır oyunu kullanan Şili halkı, özgürlük için eline gelen fırsatı iyi değerlendirerek kendi devrimini gerçekleştirmeyi başarır. 1989 seçimlerinde Patricio Aylwin başkan olarak seçilir. Pinochet yönetimindeki askeri diktatörlük rejimi böylece sona erer ve Şili, darbe sürecini geride bırakarak demokratik günlerine adım atar.

Tony Manero'da yaşam enerjisinin kalmadığı bir toplum grenli görüntülerin hâkim olduğu mekanların içinde soluk tenli, iletişimden yoksun karakterlerin yer aldığı sinematografik bir dille anlatılmıştır. Aynı zamanda Tony Manero filminde kullanılan hareketli kamera ile Raul ve ülkenin içinde bulunduğu travmatik durum ortaya konulmaya çalışılmıştır. Pablo Larrain, Raul'ü takip eden hareketli kamera tekniğiyle toplumun ve bireylerin sarsıntılı durumlarını perdeye yansıtmaya çalışmıştır. Seyirci, bu teknik sayesinde dışarıdan bir göz olarak travmatik duruma eleştirel bir perspektiften bakma imkânı yakalar.

Üçlemenin iki filminden farklı olarak No filminde yönetmen biçem açısından da değişime gitmiştir. Çünkü No filmi, demokratik sürece geçişin filmi olduğu için temaya uygun biçem seçimiyle yönetmen anlatı yapısını kurmuştur. Post Mortem ve Tony Manero filmine göre daha canlı renklerin kullanıldığı bu film, Şili için özgürlüğün yakın olduğunu seyirciye sinematografik diliyle de hissettirmektedir. Post Mortem filminde tankın altından yapılan açılış, darbe sürecinin gelişle oluşan baskı ortamını biçimsel olarak vurgularken, No filminde de ülkenin geleceği için verilen mücadeledeki değişim, renk paletinin

genişlemesiyle verilmiştir. Sonuç olarak Pablo Larrain, sinema dilini kurarken, travmatik durumda yaşanan değişimlere bağlı olarak, görsel ve işitsel öğelerini de buna göre düzenlemiştir.

Askeri Rejim ve Apolitik Karakterler

Pinochet üçlemesinin ortak özelliklerinden ilki karakterlerin apolitik olarak çizilmesidir. Post Mortem filminde Mario apolitik bir karakterdir. Darbe gecesi uyuyan, darbe sonrası komşularının evi basıldığında ve bombalandığında banyo yapmaya devam eden Mario, darbe sonrası işine gittiğinde askeri gözetime dönüşen morgda işinin gereğini yerine getirir. Şili ordusunun bir mensubu olarak Mario, orduya hizmet ettiği için mutludur. Ordunun bir mensubu olması Mario'ya güç kazandırmıştır. Allende'nin otopsi raporuna düşülen cinayet yerine intihar ifadesi askeri rejimi memnun ettiği gibi Mario'yu da memnun eder. Sıradan bir yaşamı olan Mario artık rejimin bir parçasıdır. Mario, askeri diktatörlüğün istediği vatandaş tipine uygun bir davranış eğilimi sergiler. Toplumda olan biten hakkında konuşmayan olaylara eleştirel bakmayan, demokrasinin yerle bir edildiği ülkesinde her gün morga gelen onlarca cesedi taşıırken de duygularını dışa vurmayan Mario'nun tek derdi ve düşündüğü şey Nancy'dir. Nancy ile evlenip mutlu bir yuva kurmak ister.

Post Mortem'in Mario'su gibi Tony Manero filminin başkarakteri Raul da apolitik bir karakterdir. Mario'nun hayattaki amacı Nancy ile birlikte olmak ise Raul'un de tek derdi darbeyi yaşayan ve diktatörlük rejimiyle yönetilen ülkesinde Şili'nin Tony Manero'su olmaktır. Darbe sonrasında Şili televizyonlarında farklı ülkelerin yıldızlarının taklitlerinin yer aldığı yarışma programları düzenlenir ve bu yarışmalardan biri de Tony Manero'dur. Tony Manero ismi 1977 yapımlı John Travolta'nın başrolünde yer aldığı Üçüncü Dünya sinemalarında 1978 yılında gösterilmeye başlanan Cumartesi Gecesi Ateşi filminin dansçı olan başkarakterinden gelir. Raul da Tony Manero gibi dansçıdır ve Cumartesi Gecesi Ateşi filmindeki dans gösterilerini ekibiyle beraber seyirciye sunar. Askeri rejimin iyice yerleştiği ülkesinde darbeye ilgili konuşmayan Raul, askeri rejimin birey üzerinde uyguladığı şiddete bizzat tanık olmasına rağmen hiç kimseye yardım etmez aksine şiddet uygulamaya eğilimli biri haline gelir.

Mario ve Raul gibi No filminin başkarakteri reklamcı Rene de apolitiktir. Hayır kampanyası için teklif geldiğinde patronunun gözdağına ve hükümetin tehditlerine karşın korkmadan reklam kampanyasının içine dâhil olur. Ama hiçbir sahnede politik bir görüş bildirmez. Hatta darbenin onun üzerindeki etkisi ülkesinden sürgün edilmesine neden olsa da olumlu/olumsuz bir politik görüş bildirmez. Darbe sonrası ülkeden sürgün edilen binlerce Şilili gibi Rene de ailesiyle birlikte Meksika'da yaşamını sürdürmüştür. Politik bir görüş bildirmemesinin altında yatan temel sebep bir daha aynı travmatik günleri yaşamak istememesinden kaynaklıdır. Sadece reklam kampanyası ne gerektiriyorsa ve seçimi kazandıracak kampanyanın amacı neyse onun üzerine çalışır. Sonuç olarak Allende'nin gidişi Pinochet'nin gelişi ve Şili toplumu için her şeyin başlangıcı olan darbenin toplumda yarattığı travmatik durum Mario, Raul ve Rene'nin başta hayatlarını, zihinsel sağlıklarını ve iş hayatlarını doğrudan etkilemiştir. Bu karakterler darbenin yarattığı toplumsal travmanın ve koşulların ürünüdürler.

Yönetmen Larrain, apolitik olarak çizdiği ana karakterlerin karşısına politik olaylara kayıtsız kalmayan ve politik olaylara bağlı karakterler yerleştirerek Şili'nin toplumsal görünümünü ortaya çıkarmaya çalışır. Post Mortem'de Mario gibi herkes darbe karşısında sessiz kalmaz. Özellikle de iş arkadaşı olan Sandra askeri emirler karşısında düşüncelerini söylemekten çekinmez. Darbenin gölgesinde yapılan otopsi otopsi protokölüne uygun olmadığını söylerken de sevilen başkanları Allende'nin vücuduna otopsi uygulamayı reddederken de Mario'dan ve diğerlerinden farklı olarak korkmadan düşüncelerini dile getirir. Sandra bir sahnede askeri rejimin temsilcisi olan askerle karşı karşıya geldiğinde üzerine doğrultulan silaha karşı konuşmaktan ve yaşananların yanlış olduğunu söylemekten geri durmaz. Ama askeri rejimin temsilcisi General, Sandra'nın bu yakarışlarını askeri diktatörlüğe engel teşkil ettikleri için öldürülen Şililere bir kez daha kurşun sıkarak durdurur.

Post Mortem'in Sandra'sı dışında Mario'nun aşık olduğu kadın Nancy'nin ailesi ve sevgilisi Pinochet karşıtıdır. Bir sahnede Mario, Nancy'yi akşam yemeğine davet etmek için Nancy'nin evine gittiğinde evde Allende yönetimine destek için düzenlenen bir toplantıya şahitlik eder. Mario, toplantıda ülke

hakkında yapılan hararetli konuşmalara ve tartışmalara karşı kayıtsız kalarak evine döner. Bir sahnede ise Nancy ile sevgilisi Allende yönetimine destek veren bir yürüyüşe katılırlar. Post Mortem filminin başlangıcında henüz darbe gerçekleşmemişken ülkede Allende hükümetini destekleyen yürüyüşler düzenlenir. O dönemde hükümete yönelik bir girişimin duyuları toplumda konuşulur. Düzenlenen eylemlerin ve yapılan toplantıların sonucunda önlenemeyen darbe sonrası evi bombalanan Şilililerden biri de Nancy'nin ve ailesinin evi olmuştur.

Tony Manero filminde apolitik karakter Raul'un karşısında iş yerinde beraber çalıştığı iş arkadaşı Goyo yer alır. Kendisinden yaşça küçük ve genç olan Goyo, Raul'un Şili'nin Tony Manero'su olmasının önündeki en büyük engellerden biridir. Çünkü Goyo, Şili televizyonlarının düzenlediği Tony Manero yarışmasına katılacak kişilerden bir tanesidir ve Raul'un en büyük rakibidir. Raul'den genç olmasının dışında Goyo, Raul gibi yaşananlar karşısında sessiz ve hareketsiz kalmaz. Goyo, Pinochet'nin ülkeden gitmesi için verilen mücadelede gizlice bildiriler dağıtır. Bildirileri dağıtmasının sonucunda çalıştığı iş yeri askeri rejim tarafından basılır ve Goyo askeri rejimin şiddetine maruz kalır.

No filminde Rene'nin karşısına yönetmen Pinochet'nin devrilmesi için mücadele eden politik bir eş koyarak Rene'nin apolitikliğini sürekli olarak vurgular. Rene, film boyunca siyasi olaylara karışan eski eşini gözaltından almaya gider. Gözlerinin önünde eski eşinin askeri şiddete maruz kaldığını gören Rene aynı zamanda film boyunca eşinin ülkeyi yönetenler hakkında sorularına maruz kalır. Hayır kampanyasının reklam filmlerini yapacak olması bu soruları daha da artırır ama Rene her defasında soruları geçiştirerek ayrı olduğu eşini evde kalmaya ya da çocuğuyla daha fazla ilgilenmeye ikna etmeye çalışır. Çünkü Rene de diğer iki karakter gibi neoliberal kapitalist sistem için geçerli sayılacak bir vatandaştır ve bu vatandaş tipinin getirdiği davranışları sergileme eğilimi taşır. Tıpkı diğer iki filmde olduğu gibi No filminin ana karakteri Rene de aslında rejimin (neoliberal kapitalist sistemi uygulayan rejimin) bir nevi suç ortağıdır. Böylece yönetmen bir yandan apolitik kimlikler üzerinden darbenin birey ve toplum üzerindeki etkisini yansıtırken bir yandan da toplumda mücadele gücü yüksek karakterleri odak noktasına alarak Şilin daha geniş bir toplumsal panoramasını çıkarır. Bu toplumsal panoramada politik görüş bildirenler ve diktatörlüğe karşı olanlar rejimin şiddetine maruz kalırken, apolitik karakterler Şili'nin travmatik durumuna ayak uydururlar.

Larrain'in Şili'nin tarihi geçmişinin belleklerde yitimine karşı verdiği bu savaşın ürünü olan Pinochet üçlemesinde dikkat çekici noktalardan bir tanesi de Şili halkının suskunluğudur. Diyalogların azlığı özellikle Tony Manero filminde daha yoğun hissedilir ve bu suskunluğun sebebi darbenin insanlar üzerindeki bıraktığı sarsıntıdan kaynaklıdır. Pennebaker ve Gonzales'in Körfez Savaşıyla ilgili yaptıkları çalışma Pinochet üçlemesindeki suskunluğun sebebini analiz etmek için yol göstericidir. Pennebaker ve Gonzales travmatik bir olay olduğunda üç farklı toplumsal durumun oluştuğuna vurgu yapar (2015: 224). Bu aşamaları, acil durum aşaması, inhibisyon aşaması ve uyum aşaması olarak belirlerler. Acil durum aşamasında travmatik durumu yaşayanlar olay hakkında çok yüksek oranlarda konuşurlar. Bu aşamada pek çok kişi tanımadığı insanlarla konuşmaya başlar. Bu dönem toplumsal bir birleşme dönemidir (2015: 224). Acil durum aşaması Post Mortem'de yaşanır. Darbe öncesinde birbirleriyle konuşan ve akşam yemeklerine çıkan yani gündelik hayatını yaşayan özgür Şilililer caddeleri sokakları doldurur. Darbe olduktan sonra da morgda çalışanlar gizli gizli konuşmaya devam ederler. Konuşmaları engelleyen, onları susturan tek şey askeri rejim temsilcilerinin tehditleridir.

Pennebaker ve Gonzales'e göre inhibisyon aşaması bir olay olduktan iki üç hafta sonra başlar ve en az iki ay sonrasına kadar sürer. Bu aşamada insanların olay hakkındaki konuşmaları yavaş yavaş azalır (2015: 224). İnhibisyon aşamasına denk gelen Tony Manero filminde Herman'ın ifade ettiği gibi mağdur, kötülüğün önünde adeta dilsiz kalmıştır (2020: 222). İnsanların daha az konuştuğu bu dönemde duyguların ifade edilmesini engelleyen ve duyguları sömüren kültür endüstri ürünlerinin de varlığı suskunlaşmanın önemli sebeplerinden biridir. Bu nedenle kültür endüstrisi ürünlerinin sunduğu imajlarla sömürülen halk, yaşananlar karşısında adeta kayıtsızlığa bürünür.

Son aşama uyum aşamasında insanların tekrar yaşamla barışık hale geldiği, "inhibisyon-sonrası" dönem yaşanır (Pennebaker ve Gonzales, 2015: 225). No filmi inhibisyon sonrası döneme denk gelir. Artık

insanlar travmatik duruma karşın belli bir suskunluk dönemi yaşadktan sonra, hayata uyum sağlamaya başlamışlardır.

Kültür Endüstrisi: Travmatik İzleri Unutturma Politikaları

Yönetmen Larrain, ülkede yaşanan darbenin insanların üzerinde bıraktığı korku ve çaresizliğin nasıl kayıtsızlığa dönüştüğünü, ülkesini istila eden kültür endüstrisinin ürünlerini hedef alarak gösterir. Çünkü iktidarlar geçmişte yaşanmış olayların hatırlanmaması için çeşitli bastırma ve unutturma politikaları uyguladılar. Bu bastırma ve unutturma politikalarından ilkinin Tony Manero filminde görmek mümkündür.

Tony Manero filminde sokağa çıkma yasaklarının olduğu, askeri rejimin şiddetini arttırdığı bir dönemde Şili televizyonlarında farklı ülkelerin yıldızlarının taklitlerinin yer aldığı yarışma programları düzenlenir. Şilililer kimi zaman Amerikalı dövüşçü Chuck Norris, kimi zaman Tony Manero kimi zaman ise İspanyol şarkıcı Julio Iglesias olabilmek için birbirleriyle yarışır. Kültür endüstrisi ürünleriyle içi boşaltılan Şili toplumunun korku ve şiddetten kaçarak tüketim ürünlerine sıkı sıkıya bağlanmasının en iyi örneğini televizyon programları oluşturur. Bu programları düzenleyenlerin de askeri diktatörlükten çekindiği ve yarışmalarda hükümeti eleştiren davranışlara izin vermediği görülmektedir. Çünkü televizyon çalışanlarının amacı yarışmaların iyi bir şekilde düzenlenmesi ve bu yarışmalarda taklit edilen sanatçının kıyafetiyle yarışmacının kıyafetinin uyumlu olmasıdır. Öyle ki Raul'un Tony Manero kıyafetindeki bir düğmesinin eksik olması Raul için hayatının tepetaklak olmasına denktir. Bu, Raul'un tüketim ürünlerine olan bağlılığını ve imajların etkisi altında kaldığının en iyi şekilde ifadesidir. Ülkedeki askeri rejimin de amacı budur. Askeri yönetim hakkında konuşmayan, eleştirmeyen insan tipi üretmek için rejimin kültür endüstrisinin ürünlerine ihtiyacı vardır. Özellikle de Tony Manero filminde yönetmen, Pinochet yönetiminin, Şili halkının geçmişte yaşadığı darbeyi hatırlamaması ve eleştirel düşünme pratiğinden yoksun kalması, yani geçmişin yok sayılması için uyguladığı bilinçli unutturma politikalarında kültür endüstrisi ürünlerinden, özellikle de sinema filmlerinden ve televizyon programlarından etkili bir biçimde yararlanmışır. Ülkeyi işgal eden kültür endüstrisi ürünleriyle Şilililerin bellekleri tutsaklaşarak, apolitik hale gelmiştir. Eleştirel düşünme yeteneğini kaybetmiş travmatik bir toplumda, Pinochet iktidarı bu şekilde kendi tarihini inşa etmeyi başarmıştır.

Kültür endüstrisi ürünlerine olan bağlılık bir başka sahnede Raul'un bir kadını öldürerek sahip olduğu renkli televizyonu omuzunda taşıdığı sahneden yansır. Bu sahnede Raul televizyona tek başına sahip olmak, ondan yansıyan imajları tek başına izleyip tüketmek için askerlerin devriye gezdiği tekinsiz sokaklarda gizlenerek televizyonu omzunda taşır. Bu televizyon onun Şili'nin Tony Manero'su olması yönünde önemli bir araçtır. Godard'ın 1966 yapımlı Masculin Feminin yani diğer bir adıyla Marx ve Coca-Cola'nın Çocukları filminde ülkesindeki kapitalist sistemi eleştirmesi özellikle Tüketim Ürünüyle Konuşma bölümünde gerçekleşir. Bu bölümde; *"Bize bir televizyon ve bir de araba verin özgürlüğümüzü elimizden alma hakkına sahipsinizdir "* cümlesi Tony Manero filmi ve Şili için de geçerlidir. Bu, Raul'un ve onun üzerinden Şili'nin darbeye giden özgürlüğünün tüketim ürünleriyle beraber iyice yok olduğunun anlatımıdır.

Raul, Tony Manero'ya takıntılı derecede bağlıdır. Tony Manero gibi olabilmek için her şeyi yapar. Bu sadece yarışma için değil Tony Manero Raul'un hayatının merkezindedir. Onun gibi giyinir, onun gibi saçını boyar, onun gibi İngilizce konuşur. Burada dikkat çekici olan nokta İspanyolca altyazıyla seyirciye sunulan filmin diyaloglarını Raul'un İngilizce olarak ezberlemesi yani ithal edilen kültüre kendini entegre etme çabasıdır. Raul'un kültür endüstrisinin bir ürünü ve egemen ideolojinin bir aracı olan sinema sayesinde gündelik hayatını hayal dünyasındaki Tony Manero'ya harcamasının altında yatan sebep Adorno'nun sözlerinde bulunabilir. Sinemanın kitleleri etkileme ve yönlendirme gücü üzerine vurgu yapan Adorno (2007: 55-56) kültür endüstrisinin en karakteristik ürünü sayılan filmin amacının, gündelik algı dünyasının aynısını yaratmak olduğunun altını çizer. Sinema seyircisi beyazperdede izlediği filmin sonrasında dışarıdaki sokakları filmin devamı olarak algılar. Filmin yarattığı hayal dünyası ile gerçeklik özdeş hale gelir. Bu filmlerin önemli özelliği çabuk kavranması ve eleştirel düşünmeye izin vermemesidir. Bu ürünler, insanlar perişan halde olsa bile canlı bir biçimde

tüketilmeye devam edilecektir. Tıpkı Raul örneğinde olduğu gibi. Ülkesinde diktatörlük rejiminin iyice yerleşmiş olduğu bir dönemde tekinsiz sokaklarda korkarak ilerleyen Raul'ün belki de tek kaçış noktası sinema salonudur. Hollywood sineması aynı zamanda bir kaçış sinemasıdır. Bu kaçış sineması, durumlarının farkına varamayanlar için yaşadıkları hoşnutsuzluklardan, zor yaşam koşullarından kaçışın aracı haline gelmiştir (Akbal Süalp, 2014: 111-116). Yani bu sinemada seyirci Adorno'nun da vurguladığı üzere eleştirel düşünme yeteneğini kaybetmiş; pasif ve tüketici bir nesne olarak görülmektedir. Çetin Erus'un da vurguladığı gibi (2013: 113) Hollywood sineması Üçüncü Dünyadaki az gelişmişlik koşullarının devam etmesini sağlayan, emperyalist ve kapitalist bir sinemadır.

Yönetmen Larrain verdiği bir röportajda Cumartesi Gecesi Ateşi filminin Üçüncü Dünya ülkeleri için çok önemli olduğunu vurgular. Aslında bu filmin üçüncü dünyadan sıradan Şilili bir adamın, birinci dünyadan gelen bir şeyi nasıl algıladığıyla ilgili bir film olduğunun altını çizer. Çünkü uzun süredir yabancı ülkelere bir sürü şeyin ithal edildiği bir kültür içinde yaşayan Raul kendi kimliğini korumayı bırakarak, ithal edilen kültürün içinde yaşamaya başlamıştır (Onaran ve Emin, 2009: 47). Bu algıyı da yaratan ve kuran birinci sinema yani Hollywood sinemasıdır. Bu sinemada amaç çok sayıda seyirciye ulaşip egemen ideolojiyi doğal, gerçek ve değiştirilemez olarak göstermektir. Mevcut yaşam tarzı olarak Amerikan yaşam tarzı sunulur ve bu yaşam tarzının sorgulanmasını engellemek temel amaçtır (Yılmaz, 2008: 71). Chasteen'in de altını çizdiği gibi Şilililer her gece ABD halkının yaşam tarzını televizyon ekranından izlerken bu sayede Batı'nın tüketici kültürüne sıkı sıkıya dahil olurlar (2017: 12). Yani Larrain, Raul üzerinden Tony Manero karakteriyle kültür endüstrisi ürünleriyle dolu olan ülkesindeki kültürel ve sosyal yapının nasıl sömürgeleştirildiğini anlatırken toplumsal belleğinden yoksun kalan Şili halkının da geçmişine bu sayede tanıklık sağlar. Larrain, Şili'nin travmatik geçmişinin sinemasal belleğe kaydını tutarken aynı zamanda sinemayı Ulusay'ın da dikkat çektiği gibi "toplumsal bilinci yükseltmeyi hedefleyen dinamik bir mecra" olarak kullanır (2020: 374).

Travmatize Toplum: Travmatize Bireyler ve Hayatlar

Darbenin bireylerde yarattığı tahribat Raul ve Mario'nun sıradan yaşamını farklı bir noktaya taşır. Post Mortem filminde sevdiği kadın Nancy ile birlikte mutlu bir yuva kurmak isteyen Mario'nun darbe sonrasında nasıl bir insana dönüştüğünü gösteren Larrain, darbenin insan üzerinde ve dolaylı olarak toplum üzerinde bıraktığı etkiyi gözler önüne serer.

Post Mortem filminin Mario'su Hannah Arendt'in "Kötülüğün Sıradanlığı" kitabındaki Adolf Eichmann'ı hatırlatır. Bu kitapta Arendt, Yahudi soykırımının mimarı olarak sunduğu Adolf Eichmann'ın Nazi Almanya'sı döneminde milyonlarca Yahudi'yi toplama kamplarına göndermeden önceki hayatına dikkat çeker. Diktatörlük rejimlerinde düşünmeden, rahatsızlık duymadan ve sonrasında vicdan azabı çekmeden rejimin dışına dönen memurları ve düzeni ise şu sözlerle ifade eder: "Totaliter yönetimin özü ve belki de her bürokrasinin doğası, insanları yetkililere ve yönetim mekanizmasındaki çarklara dönüştürmekten ve nitekim onları insanlıktan çıkarmaktan ibarettir" (Arendt, 2018: 294). Arendt (2018) özetle Kötülüğün Sıradanlığı kitabında Nazi Almanya'sı döneminde kendisine verilen emirlerini yerine getiren, terfi etmekten başka bir düşünmeyen ve Yahudi halkına karşı suçlar işlerken bowlinge gidebilen Eichmann'ın hayatının nasıl normalden kötülüğün sıradanlığına döndüğünü betimler. Post Mortem filminin başkarakter Mario'nun davranışları bu kitapta anlatılan Eichmann'ın davranışlarına benzer. Öyle ki seyirci Post Mortem filminde Mario'nun sıradan Şilili bir devlet memurundan askeri rejimin bir parçası haline geldiğine ve şiddetin bir aracına dönüştüğüne şahitlik eder.

Darbe gecesi evi bombalanan Nancy, askeri rejimden kaçarak Mario'ya sığınır. Mario, Nancy'nin bütün ihtiyaçlarını karşılar. Bir gün Nancy'nin gizlendiği yerde aslında sevgilisiyle birlikte olduğunu gören Mario, Nancy'nin kendisini saklanmak için kullandığını anlar. Morg görevlisi olması nedeniyle darbenin Şili halkına neler yaptığının en yakın tanığı olan Mario, filmin finalinde Pinochet'nin ve askeri rejimin bir yansımasına dönüşür. Mario, filmin uzun kapanış sekansında sığınağa gizlenen sevgilileri sonsuza dek oraya hapseder. Yani aslında Pinochet'nin askeri rejime karşı gelenlere uyguladığı yöntem Mario üzerinden gösterilir. Foucault'nun ifade ettiği gibi şiddet zorlar, bükür, işkence uygular, tahrip eder ya da bütün imkânlarla kapıyı kapatır. Bir direnişle karşılaştığında onu en aza indirmekten başka bir

seçeneği yoktur (Foucault, 2005: 73). İşte Mario da Nancy ve sevgilisine bütün imkânları kapatacak kapıyı kendisi hazırlar. Boan'ın (2021: 284) film ile ilgili yaptığı analizin merkezinde de bu durum yer alır. Boan, filmde morgda dağ gibi yığılan cesetlerin arka bir fon olarak kaldığını, yönetmenin asıl amacının Mario'nun darbe sonrasında askeri rejime uygun bir vatandaş tipine dönüşümünü göstermek olduğunu belirtir.

Filmde ilginç bir ayrıntı dikkat çeker. Filmin serim bölümünde Doktor Castillo'nun morgda Nancy'ye yaptığı otopsi görülür. Yani yönetmen filmin sonunda seyircinin öğreneceği ölümü, filmin başında verir. Bu, yönetmenin seyirciye eleştirel bir alan açtığı andır. Doktor Castillo, Nancy'nin susuzluktan dolayı öldüğünü söylediğinde, bu notu kayıtsızca yazan kişi, onun ölümüne sebep olan Mario'dan başkası değildir.

Tony Manero'nun Raul'ü ise darbenin şiddetine tanıklık etmiş, korkunun hâkim olduğu bir ülkede yaşam savaşı vermektedir. Raul, darbeden sonra Tony Manero olabilmek için her şeyi yapma potansiyeli yüksek bir karaktere dönüşür. Saldırıya uğrayan bir kadına yardım etmeye çalıştığında Raul'ün iyi niyetli bir şekilde kadına yanaştığını zanneden seyirci bir anda kadının Raul tarafından öldürülmesiyle şaşırır. Kadının evindeki renkli televizyona sahip olabilmek için kadını öldüren Raul, bu eylemden sonra hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam eder. Çünkü bu televizyon imajlarla beslenen Raul için bir ihtiyaçtır. Tony Manero'nun renkli dans pistini kendi çalıştığı barda gerçekleştirebilmek yani Tony Manero olabilmek için birçok kişiyi öldürür. Tıpkı Pinochet'nin kendi düzenini kurmak için önündeki engelleri yok etmesi gibi Raul de Tony Manero olma yolundaki engelleri birer birer ortadan kaldırır. Öldüren, hırsızlık yapan ve Tony Manero olma yolunda her şeyi mübah gören Raul, arkadaşı Goyo'nun Tony Manero kıyafetinin üstüne yarışmaya katılmaması için tuvaletini yapar ve yarışmadaki rakiplerinden birini böylece elemiş olur. Çünkü Raul dışındaki herkes Tony Manero olma yolunda onun düşmanıdır. Raul, yönetmenin ifadesiyle sıkı bir diktatörlük rejimi altında yaşayan bir toplumu temsil etmektedir (Onaran ve Emin, 2009: 47). Özellikle filmde Raul'ün askeri rejim ile bütünleştiğini gösteren bir sahne yer alır. Pinochet hükümetinin ülkeden gitmesi adına bildiri dağıtan bir kişiyi takip eden Raul, bu kişiyi öldürmeyi planlar ve eline bir taş alır. Raul'den önce askeri rejim bu kişinin önünü keser ve çantasındaki bildirileri görür ve askeri rejimin önündeki engel yine şiddetle sonlandırılır. Vurularak bir dere kenarına bırakılan kişinin yanına gelen Raul, yaşayan adamı kurtarmak yerine Tony Manero olması yolunda para edecek şeyleri adamın üstünden çalar ve askeri rejimin yaptığı gibi adamı orada bırakarak uzaklaşır. İnsan haklarını ihlal eden diktatörlük gibi Raul de öldürmekten, hırsızlık yapmaktan çekinmez. Wells'in de altını çizdiği (2017: 509) gibi adaletin olmadığı bir toplumda Raul'ün sorgulanma hatta ceza alma ihtimali dahi yoktur.

Film boyunca Tony Manero olabilmek için çabalayan Raul için o gün gelmiştir. Şili'nin Tony Manero'su olmak için yarışmaya birçok kişi katılır. Raul yarışmada Tony Manero olabilmek fırsatını kendisinden yaşça genç ve yakışıklı olan başka bir Şililiye kaptırır. Karısıyla beraber Şili'nin Tony Manero'su olduğu için sevinçli bir şekilde evine dönen genç adamı Raul takip etmeye başlar. Seyirci filmin başından bu yana Raul'ün Tony Manero olma yolunda önüne çıkan engelleri ne şekilde sonuçlandırdığını bildiği için genç adamın başına gelecekleri anlar. Hem Post Mortem hem de Tony Manero, darbenin bireyi nasıl yıkıp, darmadağın ederek rejimle bütünleştirdiğini en iyi şekilde ifade eden, etkisi uzun soluklu sonlarla biter.

No filmdeki Rene karakterinde ise insan haklarını ihlal eden bir durum yoktur. Rene, film boyunca reklam kampanyasında başarılı olmak için mücadele eder. Hayır kampanyasının kazandığını öğrendikleri an herkes sevinirken Rene hiçbir sevinç gösterisinde bulunmaz. Yüzünde oğlunun geleceği ve tüm Şili'nin geleceği için başarılı bir işe imza attığını gösteren mağrur bir ifade vardır. Kalabalığın arasından oğlunun elini tutarak gururla ayrılan Rene, ertesi gün başka bir kişi olmaz. Yine reklam kampanyalarının başında, bu kez hayır kampanyasının başındaki başarılı reklamcı olarak yer almaya devam eder. Yani yönetmen Pablo Larrain, Rene üzerinden Şili'de Pinochet'nin devrilmesiyle ülkenin demokrasiye adım attığını gösterirken, aynı zamanda ülkeye hâkim olan kültür endüstrisi ürünlerinin ve o ürünlerin pazarladığı imajların tüketilmeye devam edeceğine dair bir mesaj vererek filmin sonunu gerçekleştirir. Ayrıca filmin sonunda Rene daha önce diktatörlüğü destekleyen ve diktatörlük için

çalışan patronu ile beraber çalışmaya devam eder. Filmin başındaki gibi bir ürünün reklam kampanyası için müşteri görüşmesine aynı kalıp pazarlama cümleleri ile başlar. Aslında filmin sonunda darbenin yerini demokrasiye bırakması dışında mutlu ve aydınlık bir son yer almaz. Çünkü Rene karakteri üzerinden yönetmen bilinçli olarak neoliberal kapitalist sistemin istediği uygun vatandaş modelinin devam ettiğini gösterir. Yani Rene, muhalif güçlerle birlikte mücadele eden bir karakter değil, rejimin yarattığı karakterlerden biridir. Pinochet ülkeden gitse bile ülkeye hâkim olan ideoloji, yani neoliberal politikalar ve onun yarattığı karakterler ülke içinde var olmaya devam edecektir.

Travmatik Geçmiş Tanıklık

Sinemada travmanın nasıl temsil edildiği önemlidir. Çünkü geçmişte yaşanan travmatik durumun sinema aracılığıyla çarpıtılma ihtimali vardır. Bu nedenle Kaplan ve Wang de sinemada travmatik temsillerin var olan tarihi çarpıtma gücüne dayanarak travmatik temsillere şüpheyle yaklaşır. Sinemada travmatik temsillerin dört şekilde gerçekleştiğini öne sürerler. Travmanın temsilinde uygulanan dört adet sinematografik strateji; tedavi, şok, röntgencilik ve tanıklıktır. Bu temsil biçimleri arasında politik açıdan yararlı ve kullanışlı buldukları tanıklık stratejisi olur. Çünkü tanıklık stratejisinde seyirciler ajitasyona düşmeden olayla ya da kişilerle empati kurma olanağı yakalar ve bu sayede travmatik durumlara eleştirel bir açıdan yaklaşabilir. Ama diğer strateji biçimlerinde örneğin izleyicinin röntgenci pozisyonunda yer aldığı temsil biçimi izleyiciyi yaşanan travmatik durumlardan haz almaya teşvik etme tehlikesi taşır. Bu nedenle temsil biçimlerinde seyircinin konumlandırılacağı alan önemlidir. Travmanın temsilinde uygulanan tanıklık etme stratejisinde seyirci dramatik durumu hissedecek, ama aynı zamanda olaylara belli bir mesafeye yaklaşarak travmatize kişilerin travmatize durumlarına eleştirel bir açıdan bakma imkânı yakalayacaktır. Bu nedenle tanıklık; travmatik olayları seyirciye aktaran en kullanışlı temsil biçimidir (2004: 8-10).

Pablo Larrain de Pinochet üçlemesinde Şili'nin travmatik geçmişinin temsilinde tanıklık stratejisini uygular. Tony Manero filminde Raul, Post Mortem de Mario ve No filminde Rene'nin hikâyelerinden yola çıkarak darbe sürecinin bireyler ve toplum üzerindeki etkisine odaklanır. Böylece yönetmen Şili'de yaşanan travmatik durumu seyirciye yansıtırken sürekli askerlerin gösterildiği, tankların yoğun olarak kullanıldığı, Pinochet'nin sürekli olarak vurgulandığı bir travmatik anlatımı değil toplumda yaşanan kırılmayı ve yıkıcı etkileri bireysel temsillerle sunarak, izleyiciyi travmatik durumun sonuçlarıyla yüzleştirir. Yani Larrain'in toplumsal bellekte yer alan travmatik durumu kişisel bir hikâyeden yola çıkarak anlatmayı tercih etmesi, geçmişi konu edinen filmlerde çoğunlukla karşılaşılan bir yaklaşımdır. Duruel Erkılıç'ın da vurguladığı üzere (2014: 17) büyük bir tarihsel anlatı oluşturmak yerine, kişisel olandan yola çıkarak, kişisel tarihsel anlatı içine yerleştirmek sinema ve tarih ilişkisini ele alan filmlerde öne çıkan bir özelliktir. Sönmez de travmatik anlatı yapısının bireysel hikâyeler üzerinden ilerlemesini birçok kişinin benzer travmalara sahip olduğunu göstermesi açısından önemli olduğuna dikkati çeker. Çünkü yönetmen bireysel hikâyeden yola çıkarak ele aldığı konuyu dramatikleştirmeden kolektif bir anlatıya dönüştürme imkânı yakalar. Böylece bireysel hikâyeler ülkenin toplumsal ve tarihsel durumu hakkında bilgi verici olur (2015: 38). Bu temsil biçimiyle seyirci darbenin bireyler üzerinde yarattığı etkiye kişisel yaşamlara tanıklık ederek katılım sağlarken aynı zamanda daha geniş toplumsal çıkarımlarda da bulunabilme imkânı yakalar.

Larrain, Pinochet üçlemesinde tanıklık stratejisini kurma yolunda belgesel ve kurmacanın birlikteliğinden yararlanır. Ülkesi için halen sıcaklığını koruyan bir konuyu kurmacayla öyküleştiren ve belgesel teknikleriyle belgeleyen Larrain, Şili'nin travmatik geçmişini bellek mekânı haline gelen sinemayla kaydetmeyi başararak, belleğin yitimine ve unutmaya karşı siper oluşturur. Pablo Larrain, Pinochet üçlemesinde ele aldığı travmatik konunun inandırıcılığını belgesel filmin özelliklerini kullanarak arttırmıştır. Örneğin No filminde 80'li yılların video teknolojisi olan U-matic 3:4 kullanılmıştır. Geçmişe ait kayıtların, resimlerin, arşiv görüntülerinin kullanıldığı bu filmin yüzde otuzu arşiv görüntülerinden oluşmaktadır (Yücel, 2017: 24-29). Kurmaca içerisinde belge görüntülerinin kullanılması filmin gerçekçi olan yanının ortaya çıkmasını desteklemektedir. Belgesel filmlerde de sıkça kullanılan hareketli kamera, izleyiciyi tanıklık pozisyonuna yerleştirmiştir. Özellikle Tony Manero filminde Raul karakteri üzerinden askeri araçlar gösterilmeden sadece Raul'ü takip eden hareketli

kamera tekniğiyle toplumun ve bireylerin sarsıntılı durumları perdeye yansır. Aynı zamanda bu teknik seyirciye dışarıdan bir göz olarak travmatik duruma eleştirel bir perspektiften bakma imkânı sağlar. Bu bağlamda Larrain, Pinochet üçlemesinde geçmişin travmatik izlerini aydınlatmaya ve izleyiciyi bilgilendirmeye çalışırken Suner'in sinemaya yüklediği işlevleri de yerine getirir. Pablo Larrain'in Pinochet üçlemesi bir yandan toplumsal süreçlere "tanıklık sağlarken" bir yandan da "eleştirel müdahalelerde" bulunarak "seyirciye yeni görme ve düşünme biçimleri" önermektedir (2006: 10).

SONUÇ

1970'li yıllarda Latin Amerika ülkelerinde ardı sıra yaşanan darbeler, ülkelerin geçmişlerinin travmatik görünümüne sahip olmasının en önemli sebebidir. Şili'nin de geçmişle hesaplaşma mücadelesinde yaşanan olayların tekrarlanmaması için temel mottosu geçmişin unutulmasına hayır olmuştur. Bu nedenle ülkelerin geçmiş travmatik durumların kaydını tutan, geçmişin tanıklığını yapan örneklerle ihtiyaçları vardır. Askeri rejim boyunca üretimi engellenen Şili sineması, askeri gücün etkisini kaybetmesiyle beraber toplumsal belleğin tanıklığını yapan, sinemayı etkili bir bellek mekânına dönüştüren örnekler vermeye başlamıştır. Bu çalışmada darbe sürecini bizzat yaşamış bir yönetmen olan Pablo Larrain'in sinema tarihine Pinochet üçlemesi olarak geçen Tony Manero (2008), Post Mortem (2010) ve No (2012) filmlerinde Şili'nin travmatik geçmiş bilgisini nasıl inşa ettiği ve toplumsal belleğin oluşumuna nasıl katkıda bulunduğu teorik bir çerçevede incelenmiştir.

Çözümleme sonucunda Larrain'in Pinochet üçlemesinde ele aldığı karakterleri apolitik olarak çizdiği tespit edilmiştir. Darbe sürecine tanıklık etmiş ve bunu bizzat yaşamış bu karakterlerin apolitik olarak seçilmesinin nedeni darbenin bireyler üzerinde yarattığı tahribatı gözler önüne sermek içindir. Darbenin koşulları bu üç karakterin hayatlarını belirlemiştir. Post Mortem filminde sıradan bir yaşamı olan Mario'nun Pinochet'nin ve askeri rejimin bir yansımaya dönüştüğüne seyirci tanıklık eder. Mario, Pinochet'nin askeri rejime karşı gelenlere uyguladığı yöntemi sevdiği kadın ve sevgilisini saklandıkları sığınağa sonsuza dek kilitleyerek gösterir. Böylece seyirci Mario'nun sıradan Şilili bir devlet memurundan nasıl askeri rejimin bir parçası haline geldiğine ve şiddetin bir aracına dönüştüğüne şahitlik eder. Raul ise hayatının merkezinde yer alan Tony Manero olabilmek için birçok kişiyi öldürür. Tıpkı Pinochet'in kendi düzenini kurmak için önündeki engelleri yok etmesi gibi Raul de Tony Manero olma yolundaki engelleri birer birer ortadan kaldırır. Yani Raul ve Mario sıkı bir diktatörlük rejimi altında yaşayan bir toplumu temsil eden karakterlerdir. Film boyunca askeri diktatörlüğün istediği vatandaş tipine uygun davranışlar Raul ve Mario tarafından sergilenir. Raul ve Mario'dan farklı olarak No filminin karakteri Rene'de insan haklarını ihlal eden bir durum yoktur. Rene de tıpkı Raul ve Mario'da olduğu gibi apolitik ve rejimin yarattığı bir karakterdir.

Pablo Larrain'in üçlemenin her bir filminde; Kaplan ve Wang'in sinemada travmatik temsil biçimlerinden politik açıdan yararlı ve kullanışlı buldukları tanıklık stratejisini uyguladığı tespit edilmiştir. Larrain, travmatik anlatısında Raul, Mario ve Rene'nin kişisel yaşamlarından yola çıkarak darbe sürecinin bireyler üzerindeki etkisine odaklanır. Böylece yönetmen sürekli askeri rejim temsilcilerinin gösterildiği ve kullanıldığı bir anlatıyı değil, toplumda yaşanan kırılmayı ve yıkıcı etkileri bireysel temsillerle sunar. Bu temsil biçimiyle seyirci darbenin bireyler üzerinde yarattığı etkiye şahitlik ederken daha geniş toplumsal ve tarihsel çıkarımlarda bulunabilme imkânı yakalar.

Çözümleme sonucunda Larrain, Pinochet üçlemesinde tanıklık stratejisini kurma yolunda belgesel ve kurmacanın birlikteliğinden yararlanır. Ülkesinde geçmişle hesaplaşmanın devam ettiği bir süreçte sıcaklığını koruyan bir konuyu kurmacayla anlaşılır hale getiren ve öyküleştiren Larrain, travmatik geçmişe şahit olmayanların da tanıklığını bu şekilde sağlar. Ülkesindeki travmatik geçmişi kurmacayla öyküleştiren Larrain, arşiv görüntüleriyle de ele aldığı konuya inandırıcılığı arttırarak bir anlamda geçmişini belgeler. Bu bağlamda Larrain'in, Pinochet üçlemesi Şilililerin toplumsal bellekte kalıcı izler bırakan geçmişini hatırlatmaya ve unutturmamaya çalışır.

Sonuç olarak Şilili yönetmen Pablo Larrain bizzat deneyimlediği askeri darbenin birey üzerinde bıraktığı etkiyi ve toplumun darmadağın edildiğinin resmini sinemasal belleğe Pinochet üçlemesiyle kaydeder. Travmatik dönemlerin insan ve toplum üzerindeki etkisini sorgulayarak resmi tarih

söylemlerinin dışında bir karşı söylem pratiği geliştirir. Bu filmlerle Şili'nin tarihi geçmişine yönelik alternatif bir hatırlama ve geçmişle hesaplaşma biçimi ortaya koyar.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. (2007). *Kültür Endüstrisi*, (Çev: Nihat Ülner; Mustafa Tüzel; Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akbal Süalp, Z. Tül. (2014). *Marksizm ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak*. Murat İri (Der.), *Sinema Araştırmaları Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, İstanbul: Derin Yayınları, s. 103-125.
- Arendt, Hannah (2018). *Kötülüğün Sıradanlığı*, (Çev: Özge Çelik), İstanbul: Metis Yayınları.
- Assmann, Jan (2015). *Kültürel Bellek*, (Çev: Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Augue, Marc (1999). *Unutma Biçimleri*, (Çev: Mehmet Sert), İstanbul: Om Yayınevi.
- Başaran İnce, Gökçen (2010). "Medya ve Toplumsal Hafıza". *Kültür ve İletişim Dergisi*, 13(1), s. 9-29.
- Bilgin, Nuri (2007). *Kimlik İnşası*, Ankara: Aşina Kitaplar.
- Blight, David W. (2015). *Bellek Patlaması: Neden ve Neden Şimdi?*, (Editörler), Pascal Boyer ve James V. Wertsch. (Çev: Yonca Aşçı Dalar), *Zihinde ve Kültürde Bellek*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, s. 301-319.
- Boan, Xose Pereira (2021). *Theaters, TV and the Microwave: Screening Regimes in Pablo Larraín's Trilogy*, *Quarterly Review of Film and Video*, 38:3, s. 278-297.
- Burke, Peter (2020). *Toplumsal Hafıza Olarak Tarih'ten*, (Editörler), Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi, Daniel Levy. (Çev: Zehra Can; Ümit Keskin; Tarık Özbek), *Kolektif Hafıza Kitabı*, Ankara: Dipnot Yayınları, Ankara: Dipnot Yayınları, s. 181-187.
- Chasteen, John C. (2017). *Latin Amerika Tarihi: Kanla ve Ateşle Yoğrulmuş Toprakların Öyküsü*, (Çev: Ekin Duru), İstanbul: Say Yayınları.
- Connerton, Paul (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar*, (Çev: Alaeddin Şenel), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çelenk, Sevilay (2010). *Bir Bellek Mekânı Olarak Televizyon: Bu Kalp Seni Unutur mu?*, *Mülkiye Dergisi*, 34 (269), s. 171-197.
- Çetin Erus, Zeynep (2013). *Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği* (Editör), Zeynep Özarslan. *Sinema Kuramları-2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*, İstanbul: Su Yayınları, s.93-130.
- Demirer, Temel (2008). *Zulmün ve İsyanın Latincesi*, (Editör), Sibel Özbudun. *Latin Amerika'da İsyanın Tarihi*, Ankara: Ütopya Yayınları, s.17-86.
- Draaisma, Douwe (2014). *Bellek Metaforları*, (Çev: Gürol Koca). İstanbul: Metis Yayınları.
- Duruel Erkılıç, Senem (2014). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*, Ankara: Deki Yayınları.
- Erdem, Nilüfer (2015). *Sonbahar: Travmayla Anlam Arasında Kurula Sağaltıcı Bir Köprü*. (Editör), Özden Terbaş. *Sinema ve Psikanaliz- 2/Kayıp Zaman*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 47-55.
- Ferro, Marc (1995). *Sinema ve Tarih*, (Çev: Turhan Ilgaz ve Hülya Tufan). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Foucault, Michel (2005). *Özne ve İktidar*, (Çev: Işık Ergüden ve Osman Akınhay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2020). *Popüler Hafızada Film: Michael Foucault'yla Mülakattan*, (Editörler), Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi, Daniel Levy. (Çev: Zehra Can; Ümit Keskin; Tarık Özbek), *Kolektif Hafıza Kitabı*, Ankara: Dipnot Yayınları, s. 215-217.

- Halbwachs, Maurice (2017). Kolektif Hafıza, (Çev: Banu Barış), Ankara: Heretik Yayınları.
- Herman, Judith (2020). Travma ve İyileşme, (Çev: Tamer Tosun), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Huysen, Andreas (1999). Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek, (Çev: Kemal Atakay), İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, Ann ve Wang, Ban (2004). Trauma and Cinema, Cross-Cultural Explorations, Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Kaptanoğlu Cem (2009). “Travma, Toplumsal Yas ve Bağışlama”, Toplum ve Hekim Dergisi, 24 (3), s. 212-215.
- Kaptanoğlu, Cem (2000). “Ben Hayali, Ulusal Kimlik ve Travma”, Birikim, 134-135, s. 87-91.
- Küçüköner, Mustafa (2007). “İmge ve Bellek İlişkinine Bir Bakış”, Sanat Dergisi, 12(0), s.79-82.
- Mersin, Serhan (2010). “Azınlık Filmleri: Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek”, Sinecine, 1(2), s. 5-29.
- Morley, David ve Robins, Kevin (2011). Kimlik Mekânları, (Çev: Emrehan Zeybekoğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (2011). Ahlakın Soykütüğü, (Çev: Zeynep Alangoya), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Nora, Pierre (2006). Hafıza Mekânları, (Çev: Mehmet Emin Özcan), Ankara: Dost Yayınları.
- Olick, Jeffrey K. (2014). “Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür”, (Çev: Meral Güneşdoğmuş), Moment Dergi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 1(2), s. 175-211.
- Onaran, Gözde ve Emin, Esen (2009). “Sıradan Şilili Bir Adamın Algısı”. Altyazı Dergi, 83, s. 47.
- Oskay, Ünsal (2001). Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım, İstanbul: YKY Yayınları.
- Pennebaker, James ve Gonzales, Amy (2015). Tarih Yazmak: Kolektif Belleğin Altında Yatan Sosyal ve Psikolojik Süreçler. (Editörler), Pascal Boyer ve James V. Wertsch. (Çev: Yonca Aşçı Dalar), Zihinde ve Kültürde Bellek, İstanbul: İş Bankası Yayınları, s. 217-245.
- Ricoeur, Paul (2020). Hafıza, Tarih, Unutuş, (Çev: Mehmet Emin Özcan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Sancar, Mithat (2016). Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sarlo, Beatriz (2012). Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma, (Çev: Peral Bayaz Charum ve Deniz Ekinci). İstanbul: Metis Yayınları.
- Schudson, Michael (2007). Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri, (Çev. B. Kovulmaz). Cogito, 50, s. 179-199.
- Sönmez, Sevcan (2015). Filmlerle Hatırlamak, Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi, İstanbul: Metis Yayınları.
- Suner, Asuman (2006). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, İstanbul: Metis Yayınları.
- Susam, Asuman (2013). 2000 Sonrası Türk Belgesellerinde Toplumsal Bellek ve Geçmişin Temsili, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Tapia, Rosa (2019). Affect, Spectacle, and Horror in Pablo Larrain’s Post Mortem, (Editör) Patricia Vilches, Negotiating Space in Latin America, Volume 32, Publisher, Brill/Rodopi, s. 281-299.
- Traverso, Enzo (2009). Geçmişini Kullanma Kılavuzu: Tarih Bellek Politika, (Çev: Işık Ergüden), İstanbul: Versus Yayınları.

Ulusay, Nejat (2020). Latin Amerika'da Sinema ve Siyaset, (Derleyenler), Kazım Ateş ve Esra Akgemci. Dünyanın Ters Köşesi, Amerika: Tarih, Toplum, Kültür, (İstanbul: İletişim Yayınları, s. 373-390.

Wells, Robert (2017). Trauma, Male Fantasies, and Cultural Capital in the Films of Pablo Larrain. Journal of Latin American Cultural Studies, 26:4, s. 503-522.

Yalçınkaya, Ayhan (2005). Siyasal ve Bellek Platon'da Yansıma Platon'u Yansıtmaya, Ankara: Phoenix Yayınları.

Yılmaz, Ertan (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine, (Derleyenler), Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji. Sinema İdeoloji Politika ve Büyüleyen Faşizm). Ankara: Nirengi Kitap, s. 63-85.

Yücel, Fırat (2017). "Travolta, Mikrodalga ve Neruda. Altyazı Dergi", 170, s. 24-30.