

-Araştırma Makalesi-

Çavuşesku'nun Hayaletiyle Hesaplaşmak veya Romanya Yeni Dalga Sinemasında Bir Hatırlama Girişimi: Amintiri din Epoca de Aur

Mehmet Aytekin*

Özet

Bellek ve sinema, birbirini besleyen veya biçimlendiren bir iş birliği içerisinde. Sinema, bireysel veya kolektif belleğe dair anımsamaları konu edinmekte; keza bellek de sinematik anlatıyı çeşitlendirmektedir. Bu birliktelik aynı zamanda, toplumların veya toplulukların başından geçen olayların dile getirilmesinde de akla gelmektedir. Zira hatırlanması gereken bir verinin veya travmanın hikâyeleştirilmesinde ve bunun benzer şeyleri yaşamış gruplarca paylaşılmasında sinemanın etkin bir rol oynadığı düşünülmektedir.

Romanya Yeni Dalga Sineması¹, yapısı itibarıyla, Demir Perde'nin aktörlerinden olan Nicolae Ceauşescu dönemine dair travmalardan yararlanmaktadır. Bireysel ve kolektif travmaların Romanya halkının belleğinde ciddi izler bıraktığı bilinmekte, Romanya Yeni Dalga Sineması çatısı altında ele alınan birçok filmde de esas olanın, yüzleşme ve hesaplaşma için gerekli bir zeminin varlığına duyulan ihtiyacın resmedilmesi olduğu düşünülmektedir. Zira sinematik anlatı örneklerinin sıklıkla yararlandığı bu dönemde, halk üzerinde oluşturulan büyük baskıların kişilerde ve topluluklarda travmalara sebep olduğu ve rejim değişene/yıkılana kadar bu travmaların yeniden üretildiği dikkat çekmektedir.

Bu çalışmada, Romanya Yeni Dalga Sineması'ndan Amintiri din Epoca de Aur (Altın Çağdan Öyküler, Hanno Höfer; Razvan Marvulescu; Cristian Mungiu; Constantin Popescu; Ioana Uricaru, 2009) filminin birinci parçasını oluşturan ilk dört bölüm örnek olarak ele alınmakta ve Ceauşescu dönemine ait olumsuzlukları kara mizah yoluyla aktaran bu dört bölüm vasıtasıyla kolektif bellek kavramı tartışılmaktadır. Bunun için Maurice Halbwachs'ın kolektif belleğe dair söylemlerine başvurulmakta ve bölümler bu çerçevede okunmaktadır. Bütüncül bir yaklaşımdan hareketle, belleğin her ne kadar bireysel bir niteliğe sahip olduğu düşünülse de bireyin içerisinde bulunduğu grubun bellek üzerinde daha baskın olduğu önermesi desteklenmek istenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kolektif Bellek, Hatırlama, Travma, Romanya Yeni Dalga Sineması, Nicolae Ceauşescu.

¹ Çalışma içerisinde, birtakım etnik kaygılar ve değerler gözetilerek, Rumen Yeni Dalga Sineması yerine Romanya Yeni Dalga Sineması şeklinde bir kullanım tercih edilmiştir.

*Doktora Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (İletişim DR), Antalya, Türkiye.

E-mail: aytekinmehmet1@gmail.com

ORCID :0000-0002-4206-2918

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1059632

Aytekin, M. (2022). Çavuşesku'nun Hayaletiyle Hesaplaşmak veya Romanya Yeni Dalga Sinemasında Bir Hatırlama Girişimi: Amintiri din Epoca de Aur, Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022

Geliş Tarihi: 18.01.2022

Kabul Tarihi: 21.09.2022

-Research Article-

Reckoning To Ceausescu's Ghost Or A Remembering Attempt In Romanian New Wave Cinema: Amintiri din Epoca de Aur

Mehmet AYTEKİN*

Abstract

Memory and cinema are in a cooperation that feeds or shapes each other. Cinema processes recollections of individual or collective memory, while memory diversifies cinematic narrative. This unity also comes to mind in articulation of the events that societies or communities go through. It is thought that cinema plays an active role in narrativizing a data or trauma that needs to be remembered about memory sharing it by groups who have experienced similar things.

Romanian New Wave Cinema, due to its structure, benefits from the traumas of Nicolae Ceausescu's period, one of the actors the Iron Curtain. It is known that individual and collective traumas leave serious traces in the memory of Romanian citizens, and it is thought that what is essential in many films under the umbrella of Romanian New Wave Cinema is to portray the need for the existence of a necessary ground for confrontation and reckoning. It is noteworthy that in this period, in which cinematic narrative examples are frequently utilized, the great oppression of the citizens caused traumas in individuals and communities, and these traumas were reproduced until the regime was changed/collapsed.

This study takes the first four episodes that first part of the movie Amintiri din Epoca de Aur (Tales from the Golden Age, Hanno Höfer et al., 2009), which is a representation of Romanian New Wave Cinema as an example and discusses the concept of collective memory through these four chapters that convey the negativities of Ceausescu's era through black humor. For this, the discourses of Maurice Halbwachs on collective memory are used and episodes are read within this framework. Based on a holistic approach, it is aimed to support the proposition that although memory is thought to have an individual quality, the group in which the individual belongs are more dominant over memory.

Keywords: *Collective Memory, Remembering, Trauma, Romanian New Wave Cinema, Nicolae Ceausescu.*

*PhD Student, Akdeniz University, Institute of Social Sciences (Communication), Antalya, Turkey.

ORCID :0000-0002-4206-2918

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1059632

Aytekin, M. (2022). Çavuşesku'nun Hayaletiyle Hesaplaşmak veya Romanya Yeni Dalga Sinemasında Bir Hatırlama Girişimi: Amintiri din Epoca de Aur, Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022

Received: 18.01.2022

Accepted: 21.09.2022

Extended Abstract

Memory, which is based on the experiences of individuals and affected by the actions of the group/groups they are in, processes data from the past and can be transferred to future generations, is considered as a living phenomenon. When it is accepted that the experiences of individuals or societies, as well as their traumas, are processed in memory, it is thought that the reactions shown/may be shown can also correspond to a collective action. Thus, the collective counterpart of memory, although it has an individual basis, becomes able to directly affect the concepts remembering and confrontation, in short, the possibility that collective memory can be powerful actuator/determinant comes to the fore.

Halbwachs (2017, pp. 22-23), one of the pioneers in collective memory, discusses the possibility of individual memory and talks about the needs for groups in the axis of the act of remembering. According to he/they, memories and reminiscences are remembered because they remind us of other people or group members, and even when these people disappear, the act of remembering continues. Because the act of remembering takes place within the group, the quality of the collective memory becomes permanent as the remembered element is considered in group dynamics -before- and group dynamics are maintained/reproduced in the current time axis. In order for an object to be remembered, the existence of the group, discourses of group members and reproductions of the discourses are needed, and in such a case, the possibility of "being alone" does not seem possible. Concepts and images borrowed from social environments or experiences of the groups are completely frame the individual memory and this makes the individual memory is dependent on a collective time and place.

Making inferences on collective memory, Assmann (2015, pp. 44-45), says that memory is formed in the socialization process of human beings and although memory always belongs to the individual, it is exposed to a social/collective determinism and individual memory is thus shaped. For this purpose, it is stated that memories or remembering actions can be possible through communication within or between groups -individuals may belong to more than one group, as well as collective or social memories may be more than one- because in the aforementioned process, the act of remembering is not only individual but also what the group members remember.

After the discussions on the collectiveness of the concept of memory, when the Romania of Ceausescu period is examined, it draws attention that various traumas were experienced and it is thought that this situation has a place both in the culture of remembering and in the collective memory of the Romanian people. It is estimated that negative qualities such as the network of informers in the country, economic insecurity, the policies developed around the interests of only a small group, the fear created in the eyes of the public, the dictatorship regime, and etc. which was constructed differently from the Soviet countries, have left deep traces in the memories of people or groups that can be called dissidents.

Ciobanu (2009, pp. 318-319) focuses on the necessity of analyzing the secret police unit called the Securitate and the nationalist-communist ideology reproduced by the Ceausescu regime in order to better understand the Ceausescu period and the traumas associated with it. According to she/they, these phenomena directly affect both the thinking practice and the remembering figures of Romania. These two pillars, which represent the Ceausescu regime, are thought to represent the fear and trauma networks established on the people. It is stated that especially after 1978, Securitate worked as a unit directly affiliated to Ceausescu and ensured the continuity of the regime by resorting to physical and psychological violence against any opposition and rebellion attempt. It is said that the espionage unit created on the axis of the Securitate not only controls the members of the opposition wing, but also the people who hold important positions in the regime order. In short, it is underlined that Securitate has a strong visibility in both private and public spheres, and it is stated that it is one of the main reasons for the state of fear and insecurity created on the public.

Considering the traumas and memories experienced, it is seen that there are serious breaks in the historical and political process of Romania and it is thought that this is intended to be expressed in various ways. At this point, Romanian New Wave Cinema (RNWC) sets an example and draws

attention to the fact that the acts of remembering and confronting the Ceausescu period in a formal and thematic sense are reproduced in a cinematic sense. Batori (2018, pp. 67-68) states that the aim of films belonging to RNWC is to portray reality explicitly and or implicitly, and also refers to the existence of a minimalist tendency. In the mentioned films, it is mentioned that the phenomenon of ideology is frequently handled and a reckoning concern is pursued for the Ceausescu period. It is underlined that a clear recollection of the past is discussed in many films -minimalist and modernist structures are excluded, albeit not directly- and an aesthetic dogma is captured, and therefore the films have similarities in their formal and thematic terms.

Based on all that has been said, in this study, it is desired to deal with the concepts of remembering and confrontation in cinema, in the context of the concept of collective memory. RNWC is used for this, because it is thought that this cinematic narrative has a chain of traumas and a catastrophic quality. In order to exemplify or limit the narrative, the movie Amintiri din Epoca de Aur's first four episodes (Tales from the Golden Age, 2009), which is an example of RNWC, is discussed, and the place of remembering and confrontation in collective memory.

Keywords: Collective Memory, Romanian New Wave Cinema, Remembering, Reckoning, Confrontation, Tales from the Golden Age, Nicolae Ceausescu.

Giriş

Bireylerin deneyimlerine dayanan ve içerisinde buldukları grubun/grupların eylemlerinden etkilenen, geçmişten gelen verileri işleyen ve gelecek nesillere aktarılabilen bellek, yaşayan bir olgu olarak ele alınmaktadır. Bireylerin veya toplumların başından geçen deneyimlerinin yanında travmalarının da bellek nezdinde işlendiği kabul edildiğinde, gösterilen/gösterilebilecek reaksiyonların da kolektif bir eyleme karşılık gelebileceği düşünülmektedir. Böylelikle belleğin -her ne kadar bireysel bir temele sahip olsa da- kolektif karşılığı, hatırlama ve yüzleşme kavramlarına da doğrudan etki edebilecek hâle gelmekte, kısacası kolektif belleğin güçlü bir eyleyici/belirleyici olabileceği ihtimali ön plana çıkmaktadır.

Kolektif bellek konusunda öncü isimlerden olan Halbwachs (2017, pp. 22-23), bireysel belleğin olasılığını tartışmakta ve hatırlama eylemi ekseninde gruplara duyulan gereksinimlerden söz etmektedir. Hatıraların veya anımsamaların, diğer insanlar veya grup üyeleri bizlere anımsattıkları için hatırlandığını ifade etmekte, hatta bu insanlar ortadan kalktığında dahi hatırlama eylemi devam ettiğini vurgulamaktadır. Zira hatırlama eyleminin grup içerisinde gerçekleştiğini öne sürmekte, hatırlanan unsur -öncesinde- grup dinamiklerinde düşünüldüğü ve şimdiki zaman ekseninde de grup dinamikleri sürdürüldüğü/yeniden üretildiği için kolektif belleğin niteliğinin kalıcılaştığının altını çizmektedir. Bir nesnenin hatırlanması için grubun varlığına, grup üyelerinin söylemlerine ve yeniden üretimlere ihtiyaç duyulduğunu aktarmakta ve böyle bir durumda "yalnız kalma" ihtimalinin mümkün görünmediğini hem insanın sosyal yapısı hem de grubun yaşayan dinamikleri bilişsel bir yalnızlığa müsaade etmediğini dile getirmektedir. Bulunan sosyal ortamlardan veya grupların deneyimlerinden ödünç olarak alınan kavramların ve imgelerin, bireysel belleği bütünüyle çerçeveledikleri ve bu durumun bireysel belleği kolektif bir zamana ve mekâna bağımlı kıldığını paylaşmaktadır. Bunun dışında, bireysel belleğin hatırlama ve yüzleşmeye zemin hazırlama ihtimali ufak da olsa göz önünde bulundurulması gerektiğini yadsımamakta ve bu durumu da *duyusal sezgi* ile tanımlamaktadır. Kısaca Halbwachs (2016, p. 186), hatırlama veya anımsama eylemlerinin gerçekleşmesi için bir grubun varlığına ve hem önceki günlerde hem de şimdiki zamanda aynı grubun veya grupların ortak düşünce sistemlerine ihtiyaç duyulduğunu belirtmektedir. İlgili eylemlerin "canlandırılması" için bireyin grubun perspektifiyle düşünmesi, gruba dair ilgi ve eğilimleri takip etmesi görüşü üzerinde durmaktadır. Böylelikle, belleğin kolektif bir niteliğe sahip olduğu ve her ne kadar eylemin bireysel belleğe dayanmış olsa da pratiklerin kolektif olmasının belleği kolektifleştirdiği şeklinde bir çıkarıma ulaşılmaktadır.

Kolektif bellek üzerinde çıkarımlarda bulunan Assmann (2015, pp. 44-45), belleğin insanın sosyalleşme sürecinde oluştuğunu ve belleğin her zaman bireye ait olmasına rağmen toplumsal/kolektif bir belirlenimciliğe maruz kaldığını ve bireysel belleğin, böylelikle, şekillendirildiğini söylemektedir. Buna yönelik olarak, anıların veya hatırlama eylemlerinin grup içi veya gruplar arası -bireylerin birden fazla gruba ait olabileceği gibi kolektif veya toplumsal belleklerinin de birden fazla olabileceği savını desteklemektedir- iletişimle mümkün olabileceğini dile getirmekte, zira bahsedilen süreçte hatırlama eyleminin salt bireysel değil, grup üyelerinin hatırladıkları ile yeniden üretileceğini vurgulamaktadır. Bellek ve hatırlamanın öznesinin insan olduğunun, ancak hatırlamalar için gerekli mekân ve uzam sağlanması açısından çerçevelere de ihtiyaç duyulduğunun altını çizmektedir. Zira çerçeveler ekseninde bireyde algıların oluşacağını belirtmekte, çerçeve dışında kalan her şeyin ise unutulacağını ifade etmektedir. Belleği, bireyin grup içi katılımları ve iletişim süreçleri sonucu oluşan “çok katmanlı bir yığın” olarak yorumlamaktadır. Kısaca, hatırlama eyleminin gerçekleşmesi için kolektif bir alana sahip olması gerekliliğinden bahsetmektedir.

Bellek kavramının kolektifliği üzerine yapılan tartışmaların ardından Ceauşescu¹ döneminin Romanya’ına bakıldığında çeşitli travmaların yaşandığı dikkat çekmekte ve bu durumun Romanya halkının hem hatırlama kültüründe hem de kolektif belleğinde yer edindiği düşünülmektedir. Ülkedeki muhbirlik ağı, ekonomik güvensizlik, geliştirilen politikaların salt küçük bir grubun menfaatleri ekseninde şekillenmesi, kamuoyu nezdinde yaratılan korku ve Sovyet ülkelerinden farklı olarak kurgulanan dikta rejimi gibi olumsuz niteliklerin, muhalif olarak adlandırılacak kimselerin veya grupların belleklerinde derin izlere yol açtığı tahmin edilmektedir.

Çavuşesku döneminin kısa bir politik tasvirini yapan Tismaneanu (1989, pp. 185-186), özellikle 1980’lerin ilk yıllarından itibaren ülkenin yönetimini elinde bulunduran Romanya Komünist Partisi’nin² (RKP) önde gelenlerinin görevden alınmaya başlanmasının sorunun çıkış kaynaklarından olabileceği ihtimali üzerinde durmaktadır. Bunun yanında, kemikleşmiş siyasi ve ekonomik yapıdaki reform ihtiyacının ısrarla reddedilmesinin ve Çavuşesku’nun eşi Elena Çavuşesku’nun Parti’nin önemli birimlerinde yetki sahibi hâline getirilmesinin, kısacası Parti’nin Çavuşesku’nun bir klanı veya uzantısı olarak konumlandırılmasının çöküş zemin hazırlayan başat unsurlardan olduğunu söylemektedir. Çalışmanın devamında, liderlik kültürünün güçlenmesinin, komplocu bir Parti grubunun iktidarı tekelleştirmesinin, plansız bir biçimde ağır sanayiye girilmesinin ve muhalif kanadın baskı ve şiddetle etkisiz hâle getirilmesinin de ülkenin kaderinde bir belirsizliğe yol açtığını belirtmektedir. Belirsizlik hâli detaylandırıldığında, Çavuşesku rejiminin plansız ağır sanayi hayalinin on milyar dolar dış borçlanma ile sonuçlandığının üzerinde durmakta ve bunun ekonomik yükümlülüklerinin de Romanya halkının üzerine yüklendiğini vurgulamaktadır.

Ciobanu (2009, pp. 318-319), Çavuşesku döneminin ve beraberindeki travmaların daha iyi anlaşılması adına, Securitate adındaki gizli polis birliğinin ve Çavuşesku rejiminin yeniden ürettiği milliyetçi-komünist ideolojinin çözümlenmesi gerekliliği üzerinde durmaktadır. Bu iki olgunun, Romanya’nın hem düşünme pratiğine hem de hatırlama figürlerine doğrudan etki ettiğini söylemekte, Çavuşesku rejimini temsil eden bu iki direğin, halkın üzerinde kurulan korku ve travma ağlarını temsil ettiğini belirtmektedir. Özellikle 1978 yılından sonra Securitate’nin doğrudan Çavuşesku’ya bağlı bir birim olarak çalıştığını ve herhangi bir muhalefet veya isyan girişimine karşı fiziksel ve psikolojik şiddete başvurarak rejimin sürekliliğini sağladığını ifade etmektedir. Özetle, Securitate ekseninde oluşturulan casusluk biriminin sadece muhalif kanadın mensuplarına değil, aynı zamanda, rejim düzeninde önemli pozisyonlara sahip olan kişileri de denetim/gözetim altına aldığı söylenmektedir.

¹ Çalışma süresince, bütünlük sağlayabilmek adına, Türkçe telaffuzu olan/olduğu düşünülen Çavuşesku kullanımına yer verilmiştir.

² Anlam ikiliğini önlemek adına Parti şeklinde bir kullanım tercih edilmiştir.

Travmalar ve bellek ekseninde düşünülürken, Romanya'nın tarihsel ve politik sürecinde ciddi kırılmaların yaşandığı görülmekte ve bunun çeşitli biçimlerde dışa vurulmak istendiği düşünülmektedir. Bu noktada Romanya Yeni Dalga Sineması (RYDS) örnek teşkil etmekte, biçimsel ve tematik anlamda Çavuşesku dönemine ilişkin hatırlama ve yüzleşme eylemlerinin sinematik anlamda yeniden üretildiği dikkat çekmektedir. Batori (2018, pp. 67-68), RYDS'ye çatısı altında değerlendirilen/ele alınan filmlerin amacının gerçeği açık veya örtük biçimde tasvir etmek olduğunu dile getirmekte ve bunun yanında minimalist bir eğilimin varlığına atıfta bulunmaktadır. Bahsedilen filmlerde ideoloji olgusunun sıklıkla işlendiğinden ve Çavuşesku dönemine yönelik bir hesaplaşma kaygısının güdüldüğünden söz etmektedir. Geçmişin açık bir biçimde hatırlanmasının birçok filmde -burada minimalist ve modernist yapılar doğrudan olmasa da dışarıda bırakılmaktadır- ele alındığının, estetik bir dogma yakalandığı ve bundan dolayı filmlerin biçimsel ve tematik anlamda benzerlikler taşıdığına altını çizmektedir.

Pop (2014, p. 93), RYDS haricinde Çavuşesku dönemindeki sinemaya bakıldığında, bunun sıklıkla propagandist bir nitelik taşıdığını ve lider kültürünün sinematik anlamda sıklıkla üretildiği ve yeniden üretildiğini belirtmektedir. Romanyalı film yapımcılarının külte yönelik filmler hazırlamasının yanı sıra, çekilen filmlerin niteliklerine ve istatistiki verilere bakıldığında filmlerin yaklaşık yüzde kırkının saf propaganda, geri kalanının ise çocuklar için filmler, basit komediler ve küçük siyasi referanslarla oluşturulmuş eğlence filmlerinden ibaret olduğunu dile getirmektedir. Bu dönemin film yapımcılarının ve/veya yönetmenlerinin neredeyse hiçbirinin politik kutuplaşmaya, Çavuşesku rejiminin sürekli -ancak örtük bir biçimde- dayattığı kültürel ve ideolojik yıkım değerlerine ve kısacası bir nefret mitine katkı sağladıklarının farkında olmadıklarını aktarmaktadır. Bahsedilen tekdüzelik hâlinin yeni kuşak sinemacıların merkezinde olduğu ve bu kaynak ekseninde doğrudan veya dolaylı olarak eleştirilerin oluşturulduğunu vurgulamaktadır. Böylelikle "film yapmanın başka bir yoluna" ihtiyaç duyulduğunu/duyulabileceğini ifade etmekte ve RYDS'nin çıkış noktasının kendilerinden önceki sinematik anlatının yüzeyselliğine dayanmasının ve buna yönelik eke tesadüf olmayacağı tahmin edilmektedir.

Bütün bu söylenenlerden hareketle, bu çalışmada, kolektif bellek kavramı ekseninde sinemada hatırlama ve yüzleşme kavramları tartışılmak istenmektedir. Bunun için RYDS'ye başvurulmakta, zira RYDS çatısı altında üretilen sinematik anlatıların bir travmalar zincirine ve katastrofik niteliğe sahip olduğu/olabileceği düşünülmektedir. Anlatıyı örneklendirebilmek veya sınırlandırabilmek adına RYDS'nin bir örneği olan *Amintiri din Epoca de Aur (Altın Çağdan Öyküler, 2009)* filminin ilk dört bölümü ele alınmakta, kara mizah ekseninde bir bütünlüğe dayanarak hatırlama ve yüzleşme eylemlerinin kolektif bellekteki yeri ve sinematik anlatıdaki temsili açıklanmaktadır. Dört bölüm altında toplanan çalışmanın birinci bölümünde; Romanya'nın Çavuşesku dönemindeki politik yapısı genel hatlarıyla işlenmektedir. Çavuşesku dönemindeki politik kararların salt Parti mensuplarının lehine geliştiği, reform girişimlerindeki başarısızlıkların yurttaşlara fatura edildiği ve kemer sıkma politikaları altında yurttaşların sosyal olarak varlığını sürdürmekte zorlandığı, bütün bu olumsuzluk hallerinin sonucunda yurttaşların karamsarlığa sürüklenmesinin yeni travmalarının tetiklenmesinin kaçınılmaz olduğu konu edilmektedir. İkinci bölümde ise kolektif bellek tartışmaları teorik anlamda ortaya konmakta, kolektif belleğin yapısı itibarıyla bir grup pratiğine dayandığı ve çerçevelemeye tabi tutularak salt grup üyelerinin hatırlamalarıyla yeniden üretildiği, kolektif belleği tetikleyen çeşitli ulusal unsurun ve travmaların yaşayan bir olgu olarak değerlendirilmeye açık olduğu ve dönemin Romanya'sında kolektif belleği harekete geçiren unsurların nelere karşılık gelebildiği üzerinde durulmaktadır. Üçüncü bölümde RYDS'nin biçimsel ve tematik niteliklerinden söz edilmekte, RYDS çatısı altındaki birçok filmin karamsar bir auraya sahip olabileceği ve izleyicilerde katastrofiğe yol açabileceği dile getirilmekte, filmlerde Çavuşesku dönemiyle bir hesaplaşma kaygısının güdüldüğü, RYDS öncesi sinematik anlatılarda kişilik kültürüne yönelik ürünler ortaya koyulduğu ve son olarak travmaların resmedilmesi ile hesaplaşma

için gerekli zeminlerin hazırlanması için uzun bir sürenin varlığına ihtiyaç duyulduğu ifade edilmektedir. Kısaca, kolektif bellek ve travma gibi olguların RYDS'deki yeri ve bunun teknik ve tematik bir filtreyle ilişkisi aktarılmaktadır. Son bölümde ise filmin birinci parçasındaki ilk dört bölümün analizine yer verilmekte, böylelikle bütüncül bir yol izlenerek (zira son iki bölüm aşk üzerine kurgulanmaktadır ve bunun kara mizah üzerine kurulu anlatının ritmini değiştirdiği düşünülmektedir) teorik anlamda oluşturulan arka planın pratiğe indirgenmesi hedeflenmektedir. Bu dört bölümde, Çavuşesku döneminde kişi kültürü ekseninde oluşturulan mitlere karşı-mit oluşturmak istenci dikkat çekmekte, esasen ekonomik ve politik anlamda sorunlu bir grafik çizen Romanya'nın gerçeklikten oldukça uzak bir profile sahip olduğu ve bu sorunlar altında ezilen Romanyalı yurttaşların ihtiyaçlarına -Parti tarafından- yüz çevrildiği görülmektedir. Parti'nin sosyal yaşam başta olmak üzere birçok konuda tek yetkili konuma getirilmesi, eşitsizliklerin Parti'li yetkililerce olağanlaştırılması ve yurttaşların hayatta kalmak adına çeşitli pratikler geliştirmek zorunda bırakılması gibi birçok ögenin sinematik anlatıda yer edindiği dikkat çekmektedir.

Çalışmada sayıp dökmeleri temellendirebilmek adına literatür taraması yöntemine başvurulmaktadır. Bunun yanında filme konu olmuş bölümlerin analizleri sürecinde niteliksel içerik analizi yönteminden yararlanılmaktadır. Strauss (1987: 10-11) niteliksel içerik analizi sürecinde, araştırmacının analizlerine/çalışmalarına araştırma becerilerini ve anlamlı verileri yerleştirdiğini belirtmekte, bunun yanında kişisel deneyimlerden ortaya çıkan deneyimsel verilere de yer verdiğini ifade etmektedir. Deneyimsel verilerin her ne kadar araştırmanın/çalışmanın yönünü saptırma eğilimi gösterse de bunların göz ardı edilmemesi gerektiğini dile getirmekte, niteliksel içerik analizinin elde edilen veriler ekseninde karşılaştırmalar yapmak, varyasyonlar bulmak ve teorik zeminlerde geniş çaplı çıkarımlarda bulunmak hususunda kullanışlı unsurlar olduğunun altını çizmektedir. Böylelikle araştırmacının, araştırma sürecinde, verilerin tek yönlü veya kesinkes bir yorumu olmadığını fark etmesinin muhtemel olduğunu vurgulamaktadır. Kısaca, araştırmacının çalışmasını detaylandırması ve kendisini doğrulayabilmesi için niteliksel içerik analizinin bir gereklilik olduğunu detaylandırmakta, ancak bunun araştırmacıya "çılginca bir koşma imkânı" tanınmasından ziyade "kontrollü bir hareketlilik alanı" sağlaması yönünde bir destek olduğuna dikkat çekmektedir.

Sonuç itibarıyla ilgili çalışmanın hipotezleri şu şekilde sıralanmakta ve çalışma ekseninde hipotezleri destekleyecek savlara yer verilmek üzere bir yol izlenmektedir:

- 1) Kolektif bellek bir grup dinamiğine dayanmaktadır ve grup üyeleri ortadan kalktığında dahi varlığını sürdürmektedir.
- 2) Hatırlama, yüzleşme ve hesaplaşma eylemlerinin gerçekleşebilmesi için travma yaratan kişi veya durumların ortadan kaldırılması gerekmektedir.
- 3) Sinema bir aktarım aracı olarak yeniden üretilebilmekte, toplumların veya toplulukların yaşadıkları deneyimlerin paylaşılmasında güçlü bir gösterge olarak konumlandırılmaktadır.
- 4) Romanya Yeni Dalga Sineması, örnek olarak ele alınan film üzerinden hareket edilerek, travmalardan yararlanan bir geleneğe dayanmaktadır ve Çavuşesku dönemine dair olumsuzlukların işlenmesinde bir misyon üstlenmektedir.

Politik Eksende Çavuşesku Döneminin Romanya'sına Bakış

Romanya'nın kolektif belleğinde, travmasında ve bunun çıktılarında doğrudan payı olduğu düşünülen Çavuşesku, yirmi beş sene boyunca (1965-1989) RKP'de önemli görevler üstlenmiştir. Sıklıkla Doğu ve Batı ekseninde bir denge politikası güden Çavuşesku, iç yapıdaki bütünlüğü baskı, korku ve şiddet gibi gayriinsani yollara başvurarak sağlamaya çalışmış ve bunu sürekli kılabilme adına ise propaganda araçlarını kullanmıştır. Ülkede yarattığı

belirsizlik, yoksulluk, kaynaklara eşit şartlarda ulaşamama ve aşırı kemer sıkma politikaları Romanya halkında derin izler bırakmıştır. Reformlara olan kapalılığı, denge politikasının -özellikle son dönemlerinde- başarısızlıkla sonuçlanması ve yüksek dış borçlanmanın Romanya halkına yüklenmesi sonucu oluşan güvensizlik hâli, rejime yönelik bir devrimi kaçınılmaz hâle getirmiştir. Nitekim 1989 yılında, Romanya’da Çavuşesku rejimi yıkılmış, Demir Perde fiziken sona ermiş ve “kanlı bir son” sadece Romanya’da gerçekleşmiştir.

Bir Demir Perde ülkesi olan Romanya’ya bakıldığında, Çavuşesku rejiminin politik dönüşümleri ve reflekslerinden dolayı diğer ülkelerden farklı bir strateji ve eğilim gösterdiği anlaşılmaktadır. Nitekim Tismaneanu (1991, pp. 87-89) çalışmasında, RKP’nin Çavuşesku’nun en abartılı planlarını uygulamak için varlığını sürdürdüğünü aktarmaktadır. Parti liderlerinin küçük düşürülmesinin “felakete giden sürecin başlangıcı” olduğunu ileri sürmekte, bağlılıklarını kaybetmiş ve Çavuşesku rejimine güvenmiş bürokratların çok sevdiği liderlerine nefret duymaya başladıklarını ifade etmektedir. Ancak Çavuşesku’nun, kendi yarattığı propagandist auradan kaynaklı, bu tehlikenin farkına varamadığını ve kendisine Securitate’nun dışında hiçbir desteğin kalmadığını da belirtilmektedir. Çalışmasında Securitate’ye ayrı bir parantez açmakta, bu polis biriminin başına hiçbir ideolojisi olmayan ve profesyonel bir polis olduğunun altı çizilen Iulian Vlad’ın getirilmesi ile Çavuşesku rejiminin daha da katı bir sisteme geçiş yaptığını vurgulamaktadır. Bununla birlikte, isyan tehdidinin her daim var olduğuna değinmekte ve polis biriminin buna yönelik hazırlıklar yapma eğilimleri gösterdiğini aktarmaktadır. Çalışmanın devamında, Çavuşesku rejiminin salt baskı politikası, Sovyet Rusya’nın geliştirdiği reform hareketi ve Perde’nin diğer ülkelerinin de reformlara kayıtsız kalamaması, Çavuşesku’nun gücünün azalmasına/parçalanmasına neden olan unsurlar olduğunu söylemektedir. Nüfusu tarafından düşman kabul edilen, uluslararası anlamda izole edilen, kendi hayal ve fantezi dünyasında yaşayan bir lider olarak tanımlanan Çavuşesku’nun ve Parti’nin tutucu/bağlı gruplarının, tehlikenin farkında olamadıkları ve Doğu Avrupa’da meydana gelen eylemlere kayıtsız kalmaları, rejimin sonunu getiren unsurlar olarak yorumlanmaktadır.

Verdery (1991, p. 11, p. 126), Çavuşesku Romanya’ında -çalışmasında bu kalıbı ironik anlamda kullandığını ifade etmektedir- hâkim olan ideolojik gücün ulusal ideoloji olduğunu söylemektedir. Totaliter bir rejim pratiğinden hareketle, ulusal fikrin ve ulusal birleşmenin öne çıkarıldığını belirtmekte ve bir anlamda çoğulcu anlayışın ortadan kaldırılmak istendiğini öne sürmektedir. Toplumsal/kamusal alanın homojenliğine dair yapılan bu vurguda, Parti eğiliminin, ulusal fikri ve ideolojiyi sağlamlaştırmak anlamında kavramların yeniden üretilmesi veya içlerinin boşaltılması olduğunu dile getirmekte, özellikle ulus kavramının Romanya halkı ekseninde nasıl tanımlanacağına dair bir sorunun varlığına dikkat çekmektedir. Kısaca, Romanya halkı üzerinde hegemonyanın meşrulaştırılmasının, oluşturulan açıklarla sağlanmak istendiğini ifade edilmektedir. Böyle bir durumda lider kültürünün önünün açılacağı akla gelmekte ve Romanya halkı üzerindeki tektipleştirme istencinin, ulus ideolojisinden ziyade, kültürü desteklemekle ilişkili olduğu düşünülmektedir.

Çavuşesku rejiminin iç ve dış politikadaki denge siyasetini ele alan Deletant (2016, pp. 70-72), Çavuşesku’nun ilk yıllarında, sefii Gheorghe Gheorghiu-Dej’in oluşturduğu terör mekanizmasını kısmen gevşettiğini ve RKP’nin marjinal bir düzlemde karakterize edilmeye çalışıldığını söylemektedir. Dış politikada özerk bir çizginin çizilmesinin ve hızlı sanayileşme gibi isteklerin, Çavuşesku’yu diğer Demir Perde ülkeleri liderlerinden farklı kıldığını aktarmaktadır. Perde’de Batı Almanya ile diplomatik ilişkiler kuran ilk ülkenin Romanya olduğunu belirtmekte, *Altı Gün Savaşları*’nın ardından Romanya ile İsrail arasındaki diplomatik ve ekonomik ilişkilerin sürdürüldüğünü dile getirmekte, Sovyet Rusya’ya dair sınırın korunduğunu, bağımsızlık tehdidinin her daim hissettirildiğini ve Varşova Paktı ülkelerinin -Romanya da bu ülkelerden biridir- Çekoslovakya’ya müdahalesinin yine Romanya tarafından kınandığını örnek olarak vermektedir. Çalışmanın devamında, Romanya’nın siyasi

anlamda kullanışlılığından bahsetmekte, Romanya'nın *Sovyetler Birliği'nin etine saplanmış bir diken* olarak tanımlandığından söz etmektedir. Dönemin Amerika Birleşik Devletleri (ABD) başkanı Nixon'ın Romanya'yı ziyaret etmesinin ciddi bir kırılmanın başlangıcı olduğunu söylemekte, ziyaretin sonrasında yakın dönemde Romanya'nın Uluslararası Para Fonu'na (IMF) ve Dünya Bankası'na (WB) kabul edilmesinin ve ardından Avrupa Topluluğu (EC) tarafından Romanya'ya tercih edilebilir ticaret statüsü kazandırılmasının "Batı ile edilen flörtün" bir tezahürü olduğunu aktarmaktadır. Batı ülkelerinin ülkesine yaptığı ziyaretlerin -Çavuşesku tarafından- bir zafer olarak yorumlandığını paylaşmakta, Çavuşesku'nun tüm bu "başarıyı" üstlenmesinin ve ülke üzerinde kontrolünü artırmasının ardından RKP'deki konumunu da güçlendirdiğinin ve tek adam rejiminin böylelikle direnç kazandığının altını çizmektedir. Son olarak, elde edilen veya güçlendirilen lider kültürünün ekseninde, özerk bir dış politikanın benimsenmesi ve beraberinde Batı ülkelerinin lehine Blok'ta bir açık oluşturulması ve Sovyet rejimine karşı geliştirilen reaksiyonlar, Çavuşesku rejiminin tipik bir Sovyet rejimi olmadığını göstergesi olarak düşünülmektedir. Zira her iki "taraf" ile kurulan denge politikası fazlasıyla kırılğan görünmekte ve nitekim her iki tarafın geri çekilmesinin ardından rejimin son yıllarındaki yalnızlaşma hâlinin de bu politikanın başarısız sonuçlanmasıyla ilişkili olduğu tahmin edilmektedir.

Son olarak, Çavuşesku döneminin iç ve dış politikadaki gelişmeleri ele alındığında, rejime yönelik kolektif bellek denemelerine kısaca değinilmek istenmektedir. Tileaga (2012, p. 464), Çavuşesku rejiminden sonra oluşturulan hükümetlerin veya siyasi yapıların, değişim ve geçmişle yüzleşmeye yönelik ilerici argümanları ve geçmişi dillendirme amacıyla muhafazakâr argümanları bir uzlaşma oluşturmak adına bir arada kullandığını ve bunu yaparken de kolektif bellekten yararlandığını ifade etmektedir. Rejimin sona erdiği 1989 yılından bu yana hâkim olan unutma siyasetine ve kültürüne karşı belleğin kamusal alanlarının oluşturulmasının ve gerçek bir zeminden yararlanılmasının gereğinden bahsetmekte, özetle Çavuşesku sonrası Romanya'nın geçmişle hesaplaşabilmek veya yüzleşebilmek adına siyasi ve toplumsal adımlar atmaya meyilli olduğunu vurgulamaktadır.

Bahsedilen totaliter rejim pratiğinden ve lider kültüründen kolektif belleğin etkilenmemesinin veya bu durumlar bütününe kayıtsız kalmasının pek mümkün olmadığı düşünülmektedir. Zira muhalif kesimlerin veya rejim ile uzlaşma sağlamayanların yaşadıkları hem mekânlarla hem de çeşitli belgelerle canlılığını korumaktadır, böyle bir durumda gerekli yüzleşmenin veya hesaplaşmanın aracının ise sinema olabileceği tahmin edilmektedir. Ancak öncesinde kolektif belleğin teorik alt yapısına ihtiyaç duyulmakta, Romanya'nın kolektif belleğindeki veriler sinema aracılığıyla somutlaştırılmak istenmektedir.

Kolektif Bellek ve Kolektif Belleğin Yeniden Üretimi

Bellek ve özelinde kolektif bellek üzerine yapılan tartışmalarda veya çalışmalarda, belleğin sosyal bir belirlenime tabi olduğu/tutulduğu görülmekte ve her ne kadar bireysel bir yetiyi içerisinde barındırıyor olsa da belleğin kolektif bir perspektifte yeniden üretilebildiği dikkat çekmektedir. Hatırlama eyleminden hareketle, eylemin salt bireyle değil grup içi etkileşimle çeşitlenebileceği ve bir noktada grup üyelerinin hatırlamalarıyla hatırlamanın mümkün olabileceği üzerinde durulmaktadır. Keza yüzleşme pratiklerinin gerçekleşebilmesi için de bir grup dinamiğine ihtiyaç duyulabileceği düşünülmekte, öncesindeki hatırlama eyleminden gelen verilerin grup içinde işlenmesi sonucu yüzleşmenin daha geniş bir ölçekte gerçekleşebileceği durumu göz önünde bulundurulmaktadır.

Bellek ve tarih arasında karşılaştırmalı bir yola -bu noktada salt bellek üzerine söylemleri irdelenmektedir- başvuran Nora (2006, p. 19), belleğin her zaman yaşanan gruplar içerisinde üretildiğini söylemekte ve belleğin "yaşamın kendisi" olduğundan bahsetmektedir. Belleğin, böylelikle, hatırlama ve unutma pratiklerine her daim açık ve sürekli bir gelişim içinde olduğunu belirtmektedir. Belleği kendini güçlendiren ayrıntılarla uyuşan ve iç içe

geçmiş karmaşık modellerden oluşan bir yapı olarak tanımlamakta, belleğin kendisini besleyen özel ve simgesel anlardan sürekli bir biçimde beslendiğini ifade etmektedir. Kısaca belleğin kolektif pratiklere sahip olduğunu aktarmakta, imgeye ve/veya nesneye eklenerek kalıcılığını sağlamlaştırdığını vurgulamaktadır. Kısaca, tarihin bireysel veya uzmanlaşmış, belleği ortadan kaldırmayı hedefleyen, kolektif veriyi değersizleştiren veya sahipsizleştiren ve detayları geri plana atan tutumunun yanında; belleğin grup dinamiklerine ve grup içi bireysel deneyimlere önem veren ve veriyi grubun ortak değeri olarak gören yapısını ön plana çıkarmaktadır.

Bellek ve zaman pratikleri üzerine çıkarımlarda bulunan ve kolektif belleği topluluklar ölçeğinde bir zemine oturtan Halbwachs (2007, pp. 56-60), tüm toplulukların kendine ait bir zaman dilimi ve davranış biçimleri olduğundan bahsetmekte, bununla beraber, bireyin topluluklar içerisinde geçiş yapma serbestisine atıfta bulunmaktadır. Bireyin, bir topluluktan/ gruptan başka birine geçişi öncesinde birinci grubun dinamiklerine bağlı olduğunu, geçtikten sonra ise ikinci grubun zaman ve mekân sınırlarını benimsemesi gerektiğini hatırlatmakta ve böylelikle kolektif belleğin homojen niteliğini açığa çıkarmaktadır. Zira ait/bağlı olunan grup pratiklerinin geçerli olduğu düşünüldüğünde, bireyin belleğinin bu gruba göre inşa edilmesinin kaçınılmaz olacağı tahmin edilmektedir. Dolayısıyla hatırlama ve unutma biçimleri de yine grupların zaman-mekân algısı ile şekilleneceğini ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Çalışmaya geri dönüldüğünde, kolektif belleğin bir miras niteliği de ön plana çıkarılmakta, tüm toplumlarda veya topluluklarda mevcut kabul edilen sistemin önceki eski bir toplumdan geldiği dile getirilmektedir. Grupların dinamiklerini koruma konusunda ısrarcı olmasına karşın değişimin varlığı/olasılığı da göz önünde bulundurulmakta, bir değişim olduğunda da grupların dağılarak yeni gruplar oluşturdukları ve eski grubun/grupların dinamiklerini yeniledikleri vurgulanmaktadır.

Zerubavel (2003, pp. 28-29), kolektif belleğin sınırlandırılması hususuna dikkat çekmekte ve bireysel belleğin toplamının kolektif belleğe karşılık gelemeyeceğini, zira kolektif bellek pratiklerinin grup edimlerine göre şekilleneceğini ifade etmektedir. Bir ulusun veya toplumun tarihsel gelişmelerinin veya geçmişteki eylemlerinin etkilerinin grubun tümünü "yakalayamayacağını", bu yüzden hatırlama eylemlerinin gerçekleşebilmesi için inşa edilen kolektif belleğe ve gruba dair ipuçlarına -bunların nesnelere, gelenekler, rutin davranışlar ve önceki toplumdan alınan dinsel öğeler olabileceği tahmin edilmektedir- başvurulması gerektiğinin altını çizmektedir. Nitekim çalışmada kutsal dönemlere değinmekte -burada resmi tarih kitaplarının kurduğu/oluşturduğu çizgiden gidilmesi esasında kolektif belleğin çıkış noktasıyla örtüşmemektedir- ve kutsal dönemlerin anımsamaya yardımcı olduğunu, bunu yaparken de geçmişten gelen büyük figürlere ve olaylara, ritüellerde yer verdiğini dile getirmektedir. Benzer bir çıkarıma Olick'in (2007, pp. 20) çalışmada da yer aldığı rastlanılmakta, kolektif belleğin gruba dayalı bireysel hatırlamalara, grup içi anmalara, kolektif temsillere ve bireyler/bedenler üstü bir yapılar bütününe dayandığı görüşünün üzerinde durulduğu anlaşılmaktadır.

Grup pratikleri ve bellek arasındaki ilişkinin somutlaştırılması konusunda Eyerman (2019, pp. 24-25), belleğin -genellikle- bireylerin "kafalarının içinde" yer aldığı için bireysel bir olgu olarak değerlendirilmeye müsait olduğundan söz etmektedir. Kimlik oluşumu ve sosyalleşme teorileri gibi kuramsal dayanakların belleği benliğin ve kişiliğin gelişmesi için gerekli bir parça olarak görmesine karşın, kolektif belleğin bir benlik kaybı olduğundan ve dolaylı olarak kolektif bellek içerisinde bireysel yapılara pek de yer olmadığından bahsetmektedir. Kolektif belleği ve kolektif kimliği, bu noktada, bireysel belleğin aşılması olarak değerlendirmekte, gruplarla özdeşleştirilen kolektif belleğin "grubu yönlendiren ve ona zamansal-bilişsel haritayı sağlayan" bir olgu olduğuna atıfta bulunmaktadır. Kolektif belleği canlı tutan olayların başında ise hikâyelerin geldiğini dile getirmekte, ayrıca kolektif belleğin bir anlatı çerçevesi oluşturarak grup içerisinde zaman-mekân bütünlüğü sağladığını

vurgulamaktadır. Ek olarak, anlatı kavramına vurgu yapıldığı görülmekte ve anlatının bireylerle birlikte hareket edebildiği veya bireylerden bağımsız varlığını sürdürebildiği, bunun için grubun dinamiklerinin canlı tutulmasının yeterli olduğu kanısı güçlendirilmektedir.

Kolektif belleğin tanımlarının yapılmasının, grup/gruplar için önemini belirtmesinin ve sınırlarının çizilmesinin ardından yeniden üretilebilir olduğu konusunda da eklemeler yapma gereği hissedilmektedir. Zira belleğin inşa edilebilen bir yapıya sahip olduğu göz önünde bulundurulduğunda, ulusların veya toplulukların kendi idealarını gerçekleştirebilmek adına belleğin yeniden üretilmesine ihtiyaç duyabileceği kuvvetle muhtemel görülmektedir.

Roudometof (2002, pp. 7-8), kolektif belleğin, ulusların inşası konusunda yeniden üretilebileceğini belirtmekte, milliyetçi söylemlerin ekseninde ulusal mitlerin varlığına ve halkların “hayali bir topluluğa” ait olması/hissetmesi veya hissin sürdürülmesi konusunda kolektif belleğin inşa edildiğinden bahsetmektedir. Bir ulusun kolektif belleğinin inşasının kültürel miraslara veya geleneklere dayandığını, buradaki amacın da sosyal ve kültürel anlamda bir uyum oluşturabilmek olduğunu söylemektedir. Farklı toplumlarda, kolektif belleğin inşası konusunda farklı pratikler olsa da nihai amacın aynı olduğunu vurgulamakta, geçmiş ile gelecek arasındaki bağın kalıcılığını koruyabilmesi için kolektif belleğin inşasının kaçınılmaz olduğunu aktarmaktadır. Tarihsel olayların -istenilen ölçüde- yorumlanmasının ve buna yönelik pratikler geliştirilmesinin inşa süreci ile doğrudan ilişkili olduğunu dile getirmekte, pratikleri geliştireceklerin de ulusal bayramlar, halka açık konferanslar ve kolektif kimliğe yönelik popüler yayınlar olduğunu ifade etmektedir. Çalışmada her ne kadar toplumlar ve uluslar nezdinde kolektif belleğe başvurulmuş olsa da ve bununla beraber kolektif belleğin gruplara özgü olduğundan sıklıkla bahsedilse de esasen bir eleştirinin varlığı göze çarpmakta ve resmi tarih yazımının milliyetçilik ekseninde çarpıtılabileceğinin altı çizilmektedir.

Son olarak, Margalit (2004, pp. 99-100), kolektif belleğin yeniden üretilebileceğini ve buradan hareketle, Çavuşesku döneminin Romanya’ında da benzer girişimlerin olduğunu ortaya koymaktadır. Kolektif belleğin sürekli bir biçimde manipüle edildiğini belirtmekte ve manipüle eden gruplar ile lider kültü vasıtasıyla toplumunu biçimlendirmiş kişiler, ulusal anıları amaçları doğrultusunda kullandığını söylemektedir. Kolektif bellekte yanılısamaların olabileceğini belirtmekte, ancak buradan kolektif belleğin yanılısamalar üzerine kurulu olduğuna dair bir anlamın çıkarılmaması gerektiğinin de altını çizmektedir. Zira tam veya eksiksiz bir hatırlama hâlinin pek mümkün olmadığı göz önünde bulundurulduğunda, kolektif bellekte yanılısamalar olması da -pekâlâ- normal karşılanmaktadır. Kısaca, bu noktada, kolektif belleğin çerçeveselendirilebilir olması ön plana çıkarılmakta, hatırlamak için kolektif bir yapıya ihtiyaç duyulmasının yanında biçimlendirilmeye müsait oluşu da unutulmamalıdır.

Romanya Yeni Dalga Sinemasına Bakış: Sorun-Çözüm Ekseninde Bir Eyleyen Olarak Çavuşesku

Romanya Yeni Dalga Sineması (RYDS), Çavuşesku döneminin travmalarından beslenen ve hatırlama kültürüne dayanan, tematik ve biçimsel anlamda bir tutarlılıktan hareketle ilgili dönemle hesaplaşma amacı güden sinematik bir anlatıya dayanmaktadır. Rejimin yasakları, bireyler üzerinde oluşturulan korku ve karamsarlık hâli, temel kaynaklara erişim konusundaki yetersizlik, politik anlamda işlevselliğin yitirilmesi, kamu yararı anlayışının terk edilmesi ve gelir dağılımı sürecindeki dengesizlik gibi kimi unsur RYDS’de işlenen konulara temel teşkil etmektedir. Bu tutum kimi zaman katı bir anlatı ve biçimsel niteliklerle (soğuk renklerin tercih edilmesi, aktüel kamera kullanımına ağırlık verilmesi, uzun diyaloglara ve yer yer monologlara başvurulması vb.) desteklenirken kimi zaman da kara mizah yöntemine başvurularak yeniden üretilmektedir.

Pusca (2011, pp. 573-574), RYDS’nin devrimci bir tema ile geliştiğini/geliştirildiğini ve devrimin hem öncesiyle hem de sonrasıyla alakalı bir köprü görevi gördüğünden bahsetmektedir. RYDS çatısı altında üretilen filmlerde tetikleyici bir unsurun varlığına dikkat

çekmekte, lokal bir eksende, kaybolduğu/etkisinin yitirildiği öne sürülen bir tartışmanın -burada 1989'daki devrimin etkilerinden söz edilmektedir- tekrar canlandırılmak istendiğini vurgulamaktadır. İlk dönem filmlerin ortaya çıktığı süreçte devrimci temanın TV şovları, komünizm soruşturma komisyonları, hoşnutsuz entelektüeller, politikacılar ve "devrimciler" tarafından tamamen tüketildiğini aktarmakta, sinemanın bu noktada canlandırıcı/harekete geçirici bir unsur olduğundan söz etmektedir. Böylelikle sinemanın hatırlama eylemlerine tanıklıklarla katkı sağlandığı düşünülmekte ve RYDS'nin çıkış noktasının Romanya halkında unutulduğu veya geri plana atıldığı düşünülen hesaplaşma kaygısının diri tutulmak istendiği anlaşılmaktadır. Çalışmanın devamına bakıldığında, RYDS'nin devrimci bir momentin etkisiyle bir yeniden üretim aracı olduğunun altının çizildiği görülmekte, Romanya halkının geçmiş ile bugün arasında bir müzakere sürecine girmesine katkı sağlayabileceğinin üzerinde durulduğu dikkat çekmektedir.

RYDS'nin ortaya çıkış/meydana geliş sürecine detaylı bir biçimde yaklaşan Nasta (2013, pp. 74-77), Çavuşesku dönemindeki olumsuzlukların devrimci nitelikteki sinemanın gelişmesinde etkili olduğunu belirtmekte ve ülkedeki kriz hallerinin yanı sıra Çavuşesku'nun verdiği sözleri tutmamasının ve salt baskı ile rejimini sürdürmesinin Romanya halkında travmalara yol açtığını söylemektedir. Romanya halkının standartların altında bir yaşama zorlandığını aktarmakta, kırsal nüfusun ülkenin yarısından fazlasına karşılık geldiğini ve bebek ölüm oranlarının olağandışı bir artış gösterdiğini ifade etmekte, bu durumun karamsar bir bakış açısına yol açtığını ve bunun sinema aracılığıyla yeniden üretilmeye müsait olduğunu düşünmektedir. Deneyimli film yapımcılarının, yeni ve sürgünden yeni dönen sinemacıların girişimleriyle, acil olarak, sansürün ortadan kaldırılmasına ve gösterimi ertelenmiş veya restorasyona ihtiyaç duyan filmlerin izleyicilere sunulmasına yönelik işlere girişildiğinin altını çizmekte, bunun yanında televizyonun da Romanya halkı için her zaman güçlü bir alternatif olduğundan söz etmektedir. Ek olarak, Çavuşesku rejiminin yirmi yıldan fazla bir süredir kolektif belleği rejim doğrultusunda kullandığını ve sinematik anlamda da rejimin meşruiyeti adına filmler üretildiğini paylaşmaktadır. RYDS'nin ilk dönemlerinde ve kuruluş adımlarında, politik serüveninin çeşitli çalışmacılar ve politikacılar vasıtasıyla bir zemine dayandırılmak istendiğini dile getirmekte ve Ulusal Sinema Merkezi adında Kültür Bakanlığı ile hiçbir organik bağı bulunmayan bir oluşum altında toplanmak istendiğini açıklamaktadır. Bu önerinin reddedilmesinin ardından birkaç ay sonra Kültür Bakanlığı Film Birimi'nin kurulduğunu ve böylelikle RYDS'nin resmi bir kanal üzerinden ideolojik-politik yol haritasının oluşturulduğunu eklemektedir. RYDS'nin teorik ve ideolojik arka planının üzerinde durulmasının ardından biçimsel ve teknik alanına geçildiğinde, eski ve verimsiz ekipmanların varlığına dikkat çekmekte ve bunun yanında yurt dışı yatırımlarının yoğunluğunu artırmasının yeni bir sansür ve ekonomik bir yaptırıma yol açabileceği riski üzerinde durmaktadır. Özel yatırımların önlenmesi veya denetlenmesi istencinin, esasen, yeni bir sinemanın hem tematik hem de anlatsal yönüne dolaylı bir biçimde etki ettiğini, zorlu koşulların ve özellikle eskimiş gösterim imkanlarının bu durumun negatifliğini perçinlediğini kaydetmektedir.

Serban, A. L., Uritescu-Lombard, R., Ieta, R. ve Ionita, M.'nin (2010, pp. 17-19) çalışmalarında, RYDS'nin beslendiği kaynağın temelinde gerçeklik olgusunun yattığı dile getirmekte ve komünizm sonrası Romanya'nın geçmişinden beslenen genç sinemacıların "Gerçek, 24 kare/saniyedir" ilkesi ile eyleme koyulduklarını ifade etmektedirler. Bu esnada, etrafta görülen veya akan bir sürecin sinemada görülmesinden daha doğal bir şeyin olup olmadığı ikilemini tartışmakta ve bahsedilen bu genç sinemacıların ideoloji adı altında kirletilen veya yerinden edilen gelenekleri ele alarak izleyicilere taze bir kan sunma isteği içinde olduklarını aktarmaktadırlar. Çalışmaya dönüldüğünde, Çavuşesku döneminin sinemasında her şeyin ideolojik bir nitelik taşıdığını belirtmekte, tarihi filmlerin zaten ideolojik bir nitelik taşıdığını ancak bununla beraber komedi unsuru taşıyan filmlerin de ideolojik bir perspektifle ele alındığını söylemektedirler. Gerçeğin bir şekilde saklandığı veya Parti çıkarları

ve kişilik kültü adına yeniden üretildiği bir ortamda RYDS'nin kolektif bir gerçeğe veya "kendi gerçeğine dayanarak" bir anlatı yoluna gittiğini vurgulamakta, böylelikle gerçekle olan ilişkisinin doğrudan, sert/katı ve kelimelerin değerini bilerek kurulduğunun altını çizmektedirler. Metaforik bir bağlamda, RYDS'nin gerçeğin parçalara ayrılarak incelenmesi sürecinde cerrahi bir yol izlercesine (anestezisiz ve eldivensiz) hareket ettiğini paylaşmakta ve minimalist bir tutum ekseninde yegâne kaygının gerçeğin veya gerçeğe en yakın olanın ortaya konmak istenci olduğu görüşü üzerinde durmaktadırlar.

Benzer bir yöntemle RYDS'ye yaklaşan Ieta (2010, pp. 24-26), gerçekliğin sinematik anlatı noktasındaki önemine değinmekte ve özellikle Çavuşesku rejimi sonrası eyleme geçen genç yönetmenlerin/sinemacıların katmanlı hâle gelmiş/getirilmiş gerçekliği açıklama ve bunu yaparken de anlatılarına felsefi derinlikler ile kodlanmış anlamlar yükleyerek ortak bir pratik yaratma isteklerinden söz etmektedir. Fransız Yeni Dalga hareketinin bir etkileneni veya onun çizdiği yol haritasının bir yararlanıcısı olarak nitelendirilebilen Romanya Yeni Dalga'sının geçmişe öfkeyle bakmak gibi bir anlayışa sahip olduğunu belirtmekte, bu öfke ekseninde anlatının yeniden üretildiğini ve gerçekliğin de öfke temelli devrimci pratiklerin üzerine kurulduğunu ifade etmektedir. Böylelikle, öfkenin kaynağı olan deneyim ile travmatik noktası bellek arasında doğrudan bir bağ kurulabilir olduğunu söylemekte ve gerçekliğin bu iki kavram arasında bağlayıcı bir rol üstlendiğinden bahsetmektedir. Filmler üzerinden gidildiğinde, oluşturulan bu gerçeklik ağının başlangıçta tüm sinemacıları hazırlıksız yakaladığını (gerçekliğin sinemacılar tarafından bağımsız oluştuğuna ve geçiş evresindeki belirsizliklere atıfta bulunmaktadır) ve sinemacıların anlatı oluşturabilmek adına yeni bir dil deneyimleme ihtiyacı duyduğunu aktarmakta, gündelik hayatın pratikleri arasında yer alan diyalog örüntülerine yer verilerek ve katmanlı olarak tarif edilen gerçekliğin parçalanarak açığa çıkarıldığını dile getirmektedir.

Kısaca RYDS'ye bakıldığında, Çavuşesku döneminin travmatik etkilerinin ve bundan etkilenen kolektif belleğin anlatıda yer aldığı görülmektedir. Bu sürece ek olarak gerçeklik olgusunun anlatı üzerinden daimî bir arayışın öznesi olduğu dikkat çekmekte ve buna alternatif sunabilmek adına gerçekliğe en yakın anlatının da tercih edildiği düşünülmektedir. Sinemanın bir hesaplaşma aygıtı olarak yeniden üretilmesinin önemine değinilmekte birlikte, Romanya Yeni Dalgası'nın doğrudan bir esin kaynağının olmaması -Fransız Yeni Dalga'sı ile sadece pratik bir benzerlik taşımasıyla beraber esas kaygılarının tam manasıyla örtüşmediği düşünülmektedir- ve hatırlamaya dayalı birçok öğeyi içerisinde barındırması, onu, incelemeye değer kılmaktadır. Nitekim çalışmada örnek olarak ele alınan *Amintiri din Epoca de Aur* (*Altın Çağdan Öyküler*, 2009) filmine bakıldığında, Çavuşesku döneminde üretilen mitlerin eleştirildiği ve gerçekliğe dair bir arayışın parçalarının resmedildiği anlaşılmaktadır. Bu arayış sürecinde kolektif bellekten hem kavramsal hem de pratik anlamında yararlandığı, katmanlı biçimde üretilen gerçekliğin açığa çıkarılmasında deneyimlerin ve travmaların etkili olarak anlatıya yön verdiği düşünülmektedir.

Çavuşesku'nun Hayaletiyle Dört Adımda³ Hesaplaşmak: Çerçeveye Neleri Dahil Edebiliriz?

Romanya Yeni Dalga Sineması'nın temsillerinden biri olan *Amintiri din Epoca de Aur* (*Altın Çağdan Öyküler*, 2009), sinemanın felsefi kolektiflik tartışmasından ayrı olarak eyleme dayalı bir kolektifliği de içerisinde barındırmaktadır, zira beş yönetmenin (Hanno Höfer, Razvan Marculescu, Cristian Mungiu, Constantin Popescu ve Ioana Uricaru) katkılarıyla meydana getirilen filmde hem hatırlama hem de hesaplaşma anlamında aktiflik söz konusudur. Filmin anlatısına bakıldığında, beş yönetmenin, Çavuşesku dönemindeki mitleri kara mizah yoluyla eleştirdikleri ve dönemin Romanya'sındaki "aksaklıkları" hesaplaşma kaygısı altında

³ Daha önceden belirtildiği üzere, çalışmada, tematik benzerliği korumak adına ilk dört bölüm incelemeye tabi tutulmuş olup, son iki bölüm aşk temasına yöneldiği için incelemenin dışında bırakılmıştır.

yeniden ürettikleri görülmektedir. Hatırlama noktalarının sıklıkla Parti ile kesişmesi tesadüf olarak nitelendirilmemekle birlikte, küçük bir grubun çıkarlarının korunması ve Parti merkezli geliştirilen politikaların tutarsızlığı filmde sıklıkla işlenmektedir. Film altı bölümden (*Resmi Ziyaret Efsanesi*, *Parti Fotoğrafçısı Efsanesi*, *Azimli Aktivist Efsanesi*, *Açgözlü Polis Efsanesi*, *Hava Satıcıları Efsanesi* ve *Tavuk Şoförü Efsanesi*) oluşmakta; ilk dört bölümde “Yoldaşlar, Hayat Güzeldir! (*Tovarăși, frumoasă e viața!*)” başlığı altında trajikomik öykülere yer verilmekteyken son iki bölüm “Boş Zamanlarda Aşk” (*Dragoste în timpul liber*) başlığı ile ikili ilişkilere odaklanmaktadır.

Resmi Ziyaret Efsanesi, temel hatlarıyla Parti mensubu kişilerin köylere⁴ yaptığı ziyaretlere dayanmakta ve burada gerçekleşen -daha doğrusu gerçekleşemeyen- olayları işlemektedir. Ziyaretin gerçekleşmemesi, ekibin son anda fikrini değiştirmesiyle açıklanmakta ve gerek köy halkının gerekse köydeki Parti sorumlularının hazırlıklarının aslında gereksiz olduğu trajikomik bir akışta resmedilmektedir. Bu esnada köydeki çarpıklıklar aktarılmakta ve en temel ihtiyaçların dahi Parti yetkililerin kontrolüne bırakıldığı sunulmaktadır. Böyle bir durumda Romanya halkının gösterdiği veya göstermesi beklenen reaksiyon(lar), hatırlama kültürü ve kolektif bellek vasıtasıyla izleyicilerle paylaşılmakta ve hatırlama eylemi yeniden üretilerek güçlü kılınmaktadır.

Anlatıya dönüldüğünde, Çavuşesku dönemine ait mitlerin yavaş yavaş yıkıma uğratıldığı dikkat çekmektedir: Köydeki atlıkarıncanın işletmecisi olan Florica, anlatıda süreklilik taşıdığı tespit edilmesinden hareketle, yerel yönetim ekseninde rejime yönelik pasif-agresif bir tavır sergilemektedir. Eylemleri kendi mantık çerçevesinde anlamlandıramayan Florica, Parti'nin idealize edemediği bir yurttaş olarak konumlandırılmaya açıktır. Polis memuru (Yoldaş) Gogu ile olan konuşmasında, Gogu kendisinden güvercin istemekte ve bunun karşılama töreni için kullanılacağından bahsetmektedir. Ancak Florica güvercini olmadığını belirtmektedir. Gogu geçen sene gördüğü güvercinleri sormakta, Florica, onların kayınbiraderine ait olduğunu ve kardeşinin de geçen sene onları yediğini ifade etmektedir. Beslenmek için temel kaynaklara erişim bir mizansenle eleştirilmekte, güvercinin tüketilebilir hâle dönüştüğü bir toplumsal düzende gıda kaynaklarının bolluğuna dair bir söylemin bir “mitten” öteye geçemeyeceği resmedilmektedir.



⁴ Yaren (2014, p. 18), otoriter rejimlere yönelik sinematik temsillere bakıldığında, groteskin kullanımı anlamında en çok tercih edilen yöntemin devlet veya parti yetkililerinin ziyareti ve bunun yanında kasabalı ve taşralı yurttaşların karşılama için seferberlik göstermesi olduğundan bahsetmektedir. *Amintiri din Epoca de Aur* üzerinden kurulan çıkarıma dönüldüğünde, köye yapılacak olan ziyarette yurttaşların tamamının seferber olması/hâle getirilmesi, yerel yetkililerin hem yurttaşlar üzerindeki otoritelerini hem de Parti'ye sadakatini gösterme konusunda önemli bir nokta olarak yorumlanmaktadır. Zira halktan kopukluk ve emir-komuta zincirinin bağlantısızlığı şekilci bir grotesk sunu ile değerlendirilmekte, yurttaşların yaptıkları tüm hazırlıkların boşa gitmesi ile (Parti marşları söylemek, şiir okumak, Parti bayrakları sallamak ve Parti'ye dair sloganlar atmak gibi propagandist eylemler) groteskin melankoliye dönüştüğü ifade edilmektedir.

Görsel 1: Kurulan mizansene bakılarak geçinmek kavramı hakkında fikir sahibi olmak son derece mümkün görünmektedir. Anlatının çözüm öğelerinden biri olan atlıkarıncanın görselin merkezinde bir denge unsuru olarak sunulması da merak uyandırmakta, nitekim hikâyenin metaforik tarafında önemli bir rol üstlendiği bölümün sonunda görülmektedir. Anlatıda yer alan tüm karakterler atlıkarıncaya binmekte veya binmek durumunda bırakılmakta, atlıkarıncanın kontrolden çıkması ve durdurulması kompleks bir dönemsel portre çizmektedir. Karar verme aşamasında herhangi bir bireysel girişim gerçekleştirilmediği gibi rejime yakınlığıyla bilinen kişilerin yeterliliği atlıkarınca üzerinden resmedilmektedir.

Parti'nin tutarsız bir politika güttüğüne dair mizansen, köye gelen iki mensubunun/ temsilcisinin beklentileri veya eylemleri ile somutlaştırılmaktadır. Adı sonradan öğrenilen (Yoldaş) Sandu ve bölüm boyunca adı bilinmeyen yetkili, önceki köylerde yapılan ziyaretleri anlatmakta ve gerekliliklerden bahsetmektedirler, bunu yaparken sunulan önerileri direkt olarak reddetmekte veya alternatifleri geri çevirmektedirler. Parti'nin köydeki temsilcilerinden olan Gheorghita, önceki köylerde slogan atıldığını belirtmekte, ancak yetkililer tarafından bu köyde buna gerek olmadığını yanıtını almaktadır veya yine önceki köylerde şiirler okunduğundan söz etmekte ve yine olumsuz bir yanıtla karşılaşmaktadır. Karşılaşma esnasında güvercin uçurma konusunda anlaşılan taraflar, bu kez de güvercinlerin renkleri yüzünden sorun yaşamakta ve nitekim güvercinler uçurulmamaktadır. Zira ziyaret -birkaç sahne sonra görüleceği üzere- gerçekleşmeyecektir.



Görsel 2: Sahnenin bütününde polis memuru Gogu, uçurmak için güvercin bulduklarını söylemekte, ancak Sandu ve arkadaşı tarafından güvercinlerin gri olduğu cevabını almakta ve dolayısıyla uçuramayacaklarını öğrenmektedir. Kısa bir sessizliğin ardından Sandu, güvercinlerin beyaz olması gerektiğini ifade etmekte ve Gheorghita da güvercinlerin beyaza dönüştürülmesi için Gogu'ya emir vermektedir. Bu mizansen ekseninde, sosyalist dönemin getirdiği çözümlerin sıklıkla gerçeklikten ve gerçekleştirilebilirlikten uzak olduğunun sunulmak istendiği tahmin edilmektedir.

Bölümün çözüm ayağı, ziyaretin gerçekleşmemesinin ardından yaşananlarda yer almaktadır. Önceki sahnelerin kısaca özeti yapıldığında; Sandu ve yanındaki yetkilinin Parti'yi temsilen köye geldikleri ve ziyaretin kusursuz bir biçimde gerçekleşmesi için görevlendirildikleri, Muhtar ve Parti'nin köydeki sorumlusu Gheorghita'nın yine ziyaretten dolayı köy halkını seferber ettikleri ve bunun için polis memuru Gogu'yu emirleri altına aldıkları, atlıkarıncayı işleten Florica ve kızı Luminita'nın köy halkına mensup olduklarından ziyaret hazırlığı sürecine -kısmen- dahil edildikleri resmedilmektedir. Anlatıya dönüldüğünde, ziyaretin gerçekleşeceği günün önceki akşamında, köye bir telefon geldiği görülmekte ve Sandu'nun telefon görüşmesini yapmasının ardından ziyaretin iptal olduğu öğrenilmektedir. Bu durum seferberlik gösteren herkesin keyfini kaçırmış ve yer yer sinirlendirmiş olsa da

Sandu'nun "emriyle" eğlenceye geçilmekte ve herkesin eğlenmesi "salık verilmektedir", atlıkarıncanın oluşturacağı tehlikeden ise kimsenin haberi olmadığı tahmin edilmektedir.



Görsel 3: Sandu, geceye katılan herkesi atlıkarıncaya binmek için "çağırmakta" ve bir noktada Parti'nin kendisine tanıdığı ayrıcalıktan, emir-komuta zinciri düzeninde düşünüldüğünde, yararlanarak bir tahakküm oluşturmaktadır. Atlıkarıncaya Florica da binmektedir, ancak unutulunan nokta, atlıkarınca artık kontrolsüz bir hâle getirilmekte ve yakıtı bitene kadar dönmeye devam etmektedir. Bilinmesi gereken ise, atlıkarıncanın yakıtı Gogu'nun da izniyle sabah doldurulmuş olmasıdır.

Sandu'nun emrinin ardından herkes atlıkarıncaya binmekte, böylelikle hem rejim hem de Parti özelinde aksaklıklar metaforikleştirilmeye başlanmaktadır. Florica da bindiği için atlıkarınca durdurulamamaktadır, kısaca Sandu'nun dediği gibi "herkes" atlıkarıncadadır. Metaforik olarak bakıldığında ve anlatı eleştirel bir okumaya tabi tutulduğunda, atlıkarıncanın güçlü bir gösterge olabileceği ihtimali dikkat çekmektedir. Zira atlıkarınca hareket yönü gereği daireseldir ve ileri yönde herhangi bir ivmeye sahip değildir, bu eylemin dönemin Romanya'sının büyüme veya gelişme politikası/politikaları ile paralellik gösterebileceği düşünülmektedir; gelişmek adına atılan adımlar ileri yönlü olmamakla beraber alınan politik kararlar bir hatalar çemberi oluşturmaktadır ve eylem olarak atlıkarıncanıninkine benzer bir yol izlemektedir. Bunun yanında, atlıkarıncadaki kişilerin -durmak/durdurulmak adına- yardım talebinde bulunmaları, seslerini duyuramamaları ve savrulmaya devam etmeleri, yine dönemin Romanya'sının yurttaşlar nezdinde politik çehresiyle benzeştirilmektedir. Georgescu'nun (1991, pp. 271-272) çalışmasına bakıldığında, Romanyalı yurttaşlar özelinde meydana gelen karamsar tablo daha belirgin hâle gelmektedir. Romanya nüfusunun -özellikle finansal yönden kontrolsüz kararlar alınması yüzünden- Doğu Avrupa'nın en yoksul nüfusu haline getirildiğini ve buna rağmen sömürülmeye de devam edildiğini söylemektedir. Yetersiz beslenmenin, yurttaşların fazla emek sarf etmelerine karşın yüksek enflasyon altında ezilmesinin, mal ve hizmet kıtlığından dolayı karaborsa sorunu ile mücadele etmesinin, bunları takiben elektrik ve ısınma konusunda yaşanan birçok kesinti veya aksaklığın, Romanyalı yurttaşların öncelikli sorunlarından olduğunu dile getirmektedir. Devletin kontrolsüz politikalarının sonucunda kemer sıkmanın kaçınılmaz hâle geldiğini aktarmakta, tasarruf adı altında alınan kararların yurttaşlara daha zorlu bir hayat yaşattığını ve sunulan tavsiyelerin modern bir toplum düşüncesinden hızla uzaklaşmakla eşdeğer olduğunu savunmaktadır. Köylülere kamyon ve traktör yerine kas güçlerini kullanmalarının tavsiye edilmesi, ticari firmalara malları üç tekerlekli bisikletle taşımalarına yönelik çağrı yapılması, elektrikli yerine kömürle çalışan ev aletlerinin tercih edilmesine dair caydırıcı kararlar alınması gibi birçok karardan bahsetmekte, kısaca Romanyalı yurttaşların zorlu şartlar altında yaşamaya itildiklerinin altını çizmektedir.

Sunulan karamsar perspektife dayalı düşünülürken ve filme geri dönüldüğünde, atlıkarıncanın yakıtı bitene kadar döneceğinin bilinmesi bir noktada Romanya'nın sosyo-politik kaderine dönüş yapmayı gerektirmektedir. Atlıkarıncadakiler türlü zorluklar deneyimlemelerine rağmen dönüşü durduramamakta, zira kontrole sahip olamamaktadırlar. Kontrolü sağlayan kişi, Florica, onlarla dönmekte ve yakıtın bitmesini beklemektedir. Bu gösterge, yine eleştirel bir okumaya gidildiğinde, Parti'nin Romanyalı yurttaşları tektipleştirme istenciyle açıklanmakta ve bununla beraber ideolojik bir tutumun yansıması olarak alternatif sunabilecek karşıt görüşlerin de "potada" eritilmesinin hedeflendiğini düşündürmektedir. Söylenildiği üzere, Florica bölüm nezdinde pasif-agresif bir dinamik geliştirmekte ve kısmen muhalif bir çizgi çizmektedir, atlıkarıncanın kullanımı konusunda bilgi sahibi tek kişi olan Florica, Sandu'nun emriyle, yetkisiz hâle getirilmekte ve Parti'lileşmektedir. Böylelikle, Parti'den kaynaklı girilen kaos sarmalına çözüm üretebilecek kişiler ortadan kaldırılmakta, kontrolü kaybetmiş ve yüzeysel çözümlerle dolu bir düzen meydana gelmektedir.

Bölüm, "Efsane bu ya, konvoyun köye geleceği tuttuğunda onlar hâlâ dönmeye devam ediyorlarmış" şeklinde bir karşı-mitle sona ermekte, bahsedilen durumun gerçeklik payı taşımadığı resmedilmektedir. Zira Romanyalı yurttaşların hayatlarını idame ettirebilmek için dahi temel kaynaklara ulaşamadığı bir düzende atlıkarıncanın saatlerce dönebilecek yakıtı sahip olması pek olası görülmemektedir. Bunun yanında, gerçekleşmeyen ziyaretin son anda gerçekleşmiş olması da yine rejimin tutarsızlıklarının sembolize edilmesi şeklinde yorumlanmaktadır.

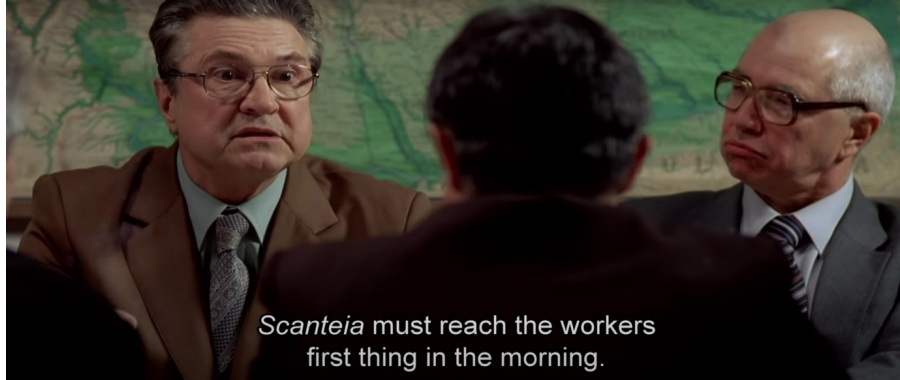
İkinci bölüm *Parti Fotoğrafçısı Efsanesi* adıyla sunulmakta ve adından da anlaşılacağı üzere, Parti'nin basın üzerindeki gücünü yurttaşları kontrol etmek amacıyla kullandığı resmedilmektedir. Bölümün açılış sahnesi Romanya Parlamento Sarayı'nın gösterimi ile başlamaktadır, saray özelinde düşünülürken birçok Romanyalı yurttaşın açıklık veya benzer olumsuz deneyimlerle mücadele ettiği dönemde böylesine maliyetli ve ihtişamlı bir yapının aktarılması güçlü bir eleştirel göstergeler serisinin başlangıcı olarak yorumlanmaktadır. Nitekim anlatı kişilere odaklandığında, yaşlı ve genç iki karakter dikkat çekmekte ve ikisinin görevinin fotoğraflarının rötuşlanması olduğu öğrenilmektedir. Anlatıda Çavuşesku ve yanındaki bir kişinin fotoğrafının çekildiği ve fotoğrafı çekenin de fotoğrafta yer aldığı görülmekte, fotoğrafı çeken kişinin fotoğraftan kaldırılmasının ve Çavuşesku'nun boyunun da biraz daha uzatılması gerektiği -yaşlı karakter tarafından- belirtilmektedir. Genç olan zaten Çavuşesku'nun boyunun -fotoğraf açısına göre- yanındaki kişi kadar uzun olduğunu söylemekte, ancak yaşlı olanın uyarısıyla tartışmayı bırakması gerektiğini öğrenmektedir.



Taller? From this angle,
he's as tall as the Frenchman.

Görsel 4: İkili arasındaki tartışmada fotoğrafın banyo ettirildiği görülmekte ve yukarıda belirtilen tartışmanın odağındaki söylem resmedilmektedir. Çavuşesku'nun en az yanındaki kişi kadar uzun görünmesinin hem onun liderlik kültürünü güçlendireceği düşünülürken hem de yurttaşlar üzerinde güçlü bir figür olduğunun ispatı niteliğinde kullanılabilirliği aktarılmaktadır. Zira Çavuşesku kendisi Romanyalı yurttaşların gözünde kutsal bir noktaya koymakta ve bu noktayı da eylemleriyle yeniden üretmek için kendi oluşturduğu mitini kuvvetlendirmektedir.

Bölüme dönüldüğünde, habere konu olacak fotoğrafa ve haber diline Parti yetkililerince karar verildiği anlaşılmakta ve hiyerarşik bir zincirinin ardından alınan kararların uygulandığı dikkat çekmektedir. Söz konusu eylemlerin perde arkasında Çavuşesku'nun ve onun kültürünü simgeleyen haber yazım talimatlarının olduğu görülmekte, kısacası her şeyin açık ve nihai amacın Çavuşesku'nun görünürlüğüne iyileştirilmesi olduğunun (belki de kraldan çok kralcı bir tavırla) altı çizilmektedir. Sınırları son derece belli olan bir alanda basın özgürlüğünden veya kamu yararından bahsetmenin trajikomikliğinin yanında sürekli olarak gazetenin (burada *Scinteia* adındaki Parti'nin yayın organı olan bir gazeteden bahsedilmektedir) işçilere yetiştirilmesi gerektiğinin vurgulanması, esasen işleyişin bir çarpıklıklar zinciri olduğuna karşılık gelmektedir. Zira gazeteye yapılan editöryal dokunuşların gerisinde Parti mensubu kişilerin olduğu resmedilmekte ve gerçeğin yeniden üretilerek işçilerin rejim lehine manipüle edilmek istendiği dikkat çekmektedir.



Görsel 5 ve 6: Her ne kadar işçilerin haber alma "özgürlükleri" veya "ihtiyaçları" ön plana çıkarılması hedeflense de asıl amacın veya niyetin Parti'nin propagandasının yapılmak istendiği yönünde bir sunum söz konusudur. Fotoğrafa veya habere dair odada bilgi sahibi olanlar fotoğrafların montajlanmasından sorumlu genç ve yaşlı iki çalışandır ve onlar da sürekli bir biçimde kontrol altındadır. Yaşlı olanın emekliliğine kısa bir süre kalmasından dolayı temkinli biçimde hareket etmesi, Parti'nin göstergelerinden dahi endişelenmesi ve çoğunlukla uyumlu bir karakter olarak resmedilmesi Parti'nin yurttaşlar üzerindeki yarattığı korkuyla açıklanmaktadır. Genç olan çalışan ise Parti mensuplarına karşı sorgulayan ve idealize edilemeyen bir pozisyonda sunulmaktadır, anlatıda Temeşvarlı olmasının vurgusu yapılmakta ve Temeşvar'ın halk hareketi/isyan/devrim için önemi anlatıcı tarafından hatırlatılmak istenmektedir: Çavuşesku'nun sonunun hazırlandığı olaylar zincirinin ilk ayağı ve belki de en kuvvetli olanı Temeşvar'da gerçekleşmiş ve burada gösterilen reaksiyon Romanyalı yurttaşların kolektif kimliğine olumlu yönde katkı sağlamıştır.

Ely ve Stoica (2004, pp. 105-106) çalışmalarında, *ahşap dili* şeklinde bir kullanımı ön plana çıkartmakta ve bu dilin gösterişli veya ihtişamlı bir tarafının olmasının yanında durumun/durumların gerçekliğini maskeleyen bir tarafının olduğunun da altını çizmektedirler.

Çavuşesku rejiminin resmi propagandasında kullanılan dilin giderek ampirik gerçeklikten koptuğunu ve kullanılan kelimelerin içinin boşaltıldığını veya yeniden üretilerek propaganda amaçlı kullanıldığını aktarmakta, Romanyalı yurttaşların hem Çavuşesku döneminde hem de Çavuşesku sonrası dönemde *ahşap diline*⁵ oldukça maruz kaldıklarını vurgulanmaktadır. “Romanya’nın En Parlak ve Aydınlik Geleceği!” gibi slogana benzer ifadelerin yinelendiği yayınlara rastlamanın olası olduğunu dile getirmekte, kişi kültürünü desteklemek ve miti yeniden üretebilmek adına Romanyalı yurttaşların (kolektif) belleklerinde yer edinme istencinin yoğunluğu üzerinde durmaktadırlar. Halk kelimesinin kullanımı üzerinden hareket edilerek ahşap dilinin kullanımını somutlaştırmakta, Çavuşesku’nun yargılanması sürecindeki mahkeme kayıtlarına değinmekte ve halk kelimesinin hem yeni hükümetin meşruiyet kazanmak hem de Çavuşesku rejiminin “ihametini” ön plana çıkarılmak amacıyla kullanıldığını belirtmektedirler. “Halkın en sevgili oğlu” söyleminin sıklıkla Çavuşesku’yu tanımlayan bir ibare olarak gerek yazılı basında gerekse görsel-işitsel ürünlerde tercih edildiğini ifade etmekte ve halkın bu ve benzeri yollarla istismar edildiğini söylemektedirler.

Anlatı, (dönemin) Fransa Cumhurbaşkanı Giscard d’Estaing’ın Romanya’ya ziyareti ve Çavuşesku ile çekilen fotoğrafı ekseninde şekillenmekte, ilgili görselin rötuşlanması aşaması anlatıya konu edilmektedir. Görselde d’Estaing’ın başında şapka görülmekte ve Çavuşesku’dan da uzun görünmektedir; Çavuşesku’nun şapkası ise elindedir. Mizansen, Parti yetkililerince “sorunlu” addedilmekte ve Çavuşesku’nun başında da şapka olması konusunda fikir birliğine varılmaktadır. Gazetenin basılması ve erken bir saatte işçilere dağıtılmak adına yola çıkarılması konusunda acele edilmesi, işlemi yapan ikiliye hata yaptırmakta ve bu hatayı ancak gazete basılıncaya ve hatta dağıtılıncaya kadar kimse fark etmemektedir. Çavuşesku’nun başında olan şapka aynı zamanda elindedir, acele edildiği için elinde şapka rötuşlanmamış ve gazete bu hâliyle basılıp dağıtıma çıkarılmıştır.



Görsel 7: Yapılan hataya bakılarak aktarılmak istenenin, Parti mensubu kişilerin liyakatten uzak olduğu ve getirildikleri görevler için yeterli olmadıkları yönündedir. Esas kaygılarının işçilerin haber almalarının olmadığı, bunun yerine rejimin propagandasını yaparak Çavuşesku’nun ideallerini haberleştirmek için orada buldukları aktarılmaktadır. Nitekim gazetelerin işçilere dağıtılmak amacıyla trenlere yüklendiği ve sonrasında fotoğraftaki rötuş hatası yüzünden trenlerden toplatıldığı sahnelere bakıldığında gelişigüzel biçimde istiflendiği dikkat çekmekte, nicel bir istatistiğin nitel bir etkiye tercih edildiği anlaşılmaktadır.

⁵ Ahşap dilinin basın merkezli kullanımına yer veren İbrahim (2014: 30-31), ahşap diline totaliter rejimlerde yaygın bir biçimde başvurulduğunu ve Romanya basınında da bu kullanıma zemin hazırlandığını öne sürmektedir. Amaçın gerçeği örterek yurttaşların haber almasını önüne geçmek ve toplumun eleştirel düşünmesine ket vurmak olduğunu aktarmakta, haberlerin standart bir dil kuralları çerçevesinde yazıldığını ve Çavuşesku’yu yücelten/yükselten sıfatların haber metinlerinde kullanımının bir kural hâline geldiğini paylaşmaktadır. Rejim süreci içerisinde *Scinteia* gazetesinde “Karpatların Dahisi” ve “Romanya’nın Aydın” gibi söylemlerin görüldüğünü, rejimin sona ermesinin ardından bu kez aynı haber metinlerinde “İğrenç Diktatör” ve “Soğukkanlı Katil” gibi kullanımların tercih edildiğini ve ahşap dilinin aslında rejim sonrasında da varlığını sürdürdüğünü belirtmektedir.

Bölüm, “Efsane bu ya, o gün Scinteia’nın işçilere ulaşmadığı tek günmüş” cümlesiyle sona ermekte, haber alma gerekliliğinden ziyade yurttaşların hayatta kalmak gibi daha önemli işlerinin olduğu izleyicilere sunulmaktadır. Nitekim son sahnede trendeki bir görevlinin gazeteyi yemek yerken örtü amaçlı kullanması mitin yıkımıyla açıklanmaktadır: Romanya’da işler iyiye gitmemektedir, rejim halkın ihtiyaçlarını gidermekten ziyade kendi meşruiyetini güçlendirmek adına yazılı basını propagandist bir biçimde kullanmakta, halkın taleplerini göz ardı etmekte ve bir noktada tutarsızlığını yeniden üretmektedir.

Parti’nin eğitim politikasının eleştirildiği *Azimli Aktivist Efsanesi* isimli üçüncü bölümde, kalabalık bir Parti toplantısı ile anlatı kurgulanmakta ve köylerdeki okuryazarlık oranlarının düşüklüğü tartışılmaktadır. Anlatıda komünizm ideasının merkeze alındığı görülmekte, komünizmin ofislerde değil sahada kurulduğu/pratik hâline getirildiği ve okuryazarlık oranının yükseltilmesi adına -aktivistlerin de desteğiyle- cehaletle savaşmak gerektiği vurgulanmaktadır. Zira çizilen resme bakıldığında planların oldukça gerisinde kaldığı aktarılmakta ve bir yerde Parti’li yurttaşlara görevleri hatırlatılmaktadır. Aktivistlerden biri olan ve adı sonradan öğrenilecek olan (Yoldaş) Curelea da toplantıdan sonra göreve başlamak üzere yola koyulmakta ve görevlendirildiği köyde okuryazarlık oranını artırmak adına harekete geçmektedir.

Curelea’nın köye yolculuğu ve köyde geçirdiği süre, genel anlamıyla, sancılı bir süreç olarak değerlendirilmektedir: Öncelikle köyün fiziki sorunları (yolların bozuk olması, sürekli yaşanan elektrik kesintileri, okul ve kliniğin yetersizliği, kısaca gündelik yaşama dair daha nesnel sorunların varlığı) çözüme kavuşturulmadığı için köy halkının eğitime yönelik yaklaşımı pek de iç açıcı görünmemektedir. Curelea’nın (Yoldaş) Muhtar ile konuşmasında sorunlar ve yaşananlar daha da belirginleşmekte, komünizm özelinde, teoride öğrenilenlerin pratik de pek de geçerli olmadığı durumu resmedilmektedir. Muhtarın sorunları ele alış biçimi, sahayı deneyimleyen biri olarak, oldukça realist bir çerçevede gelişmekteyken, şehirde yaşayan Curelea, şehrin dinamikleriyle köyün gerçeklerini anlamaya çalışmakta; ancak başarılı olamamaktadır.





Görsel 8 ve 9: İki görsel üzerinden ilgili sahne yorumlanmak istendiğinde, öncelikle, Curelea'nın öğrendiklerinin şehir pratiklerinden ibaret olduğu ve köy yaşantısına dair, Curelea özelinde, Parti'nin pek bilgi sahibi olmadığı anlaşılmaktadır. Muhtar'ın köyün sorunlarından bahsettiği sahnede, köyün eksiklerinden bahsettiği ve kliniğin olmamasından dolayı bir kadının tarlada doğum yapmak zorunda kaldığı öğrenilmektedir. Elektrik kesintisinin sıklığının tüm yaşamı olumsuz etkilediği ve özellikle kuvvetli bir biçimde yağmur yağdığında her şeyin normale dönmesinin en az bir hafta sürdüğü ayrıca (Muhtar tarafından) dile getirilmektedir. Curelea, sorunların farkında olduğunu söylese de şehrin dinamikleri ile yaklaşmaya devam etmekte ve "konuyu geçiştirerek" kuru bir idealizm temsilini sürdürmektedir.

Szakács (2018, pp. 61-63), Çavuşesku dönemindeki eğitim anlayışını faydacı bir perspektifte yorumlamakta ve bireyin topluma karşı sorumluluğu adı altında Parti'nin felsefesini yaşatabilmek adına eğitim almasının şart koşulduğunu söylemektedir. Aktif vatandaşlık nosyonunun sıklıkla ele alındığını, topluluk yaşamına dahil olmanın yurttaşlık için gerekli olduğu, (gönüllülük anlayışıyla) sosyalizmin inşa edilmesi için yurttaşların kolektif katılımının eğitim ile mümkün hâle geldiği bir anlayışın ekseninde esas olanın onurlu bir yaşam sürdürmek yerine Parti'nin genel ilerlemesine katkı sağlamaktan öteye gitmediğini dile getirmektedir. Eğitime yönelik alınan kararların kemer sıkma politikaları ile zamansal örtüşmesinin tesadüf olmadığını ifade etmekte, nitelikli yurttaşlar yetiştirme isteğinin altında yine Parti yararına eylemlerin yattığını söylemektedir. Dönemin Romanya'sının eğitim anlayışının esasen Avrupa modelleriyle benzeşim göstermekle birlikte ideolojik olarak Parti'nin retoriğine uygun olarak eğitim modelinin yeniden kurgulandığını belirtmekte ve bunun "yeniden ulusallaştırma" modeliyle eğitim alanına entegre edildiğini aktarmaktadır.

Parti'nin eğitim politikasını sürdürmek için istikrarlı bir duruş sergileyen Curelea, eğitim seviyesini ölçme amaçlı hazırlanan son rapora göre okuryazar oranının yüzde on olduğundan bahsetmekte ve sadece çocukların değil, köyde yaşayan herkesin eğitim alması gerektiğinden söz etmektedir. Muhtar'ın aktardığına göre, köyde yaşayan yetişkin insanlar çocuklarla aynı yerden eğitim almaktan hem utanmakta hem de işlerini daha önemli/gerekli görmekte dirler. Curelea, zorla getirmek üzere, polis gücünü kullanmaktan çekinmeyeceğini ve bunun yanında kim okula gelirse ona da bir kilo şeker verileceğini (ulak vasıtasıyla) söylemektedir. Bu mizansenden hem Parti'nin polis gücünü yurttaşlar üzerinde -kendi menfaatleri doğrultusunda- kullanabilme imkanına sahip olduğu hem de işlerin çözülebilmesi adına rüşvetin güçlü bir yaptırım unsuru olarak kullanılabilirdiği anlaşılmaktadır.



Görsel 10 ve 11: Parti'nin köydeki temsili olan Curelea, içinde yetiştiği habitatın kurallarını uygularken -her ne kadar uyumlu bir karaktere sahip olsa da- polis gücüne başvurmaktan da çekinmemektedir. Ancak köyün dinamiklerine yabancı olduğu (yabancılık Curelea üzerinden Parti'ye yönelik bir eleştiri olarak kullanılmaktadır) mizansen ile yeniden üretilmekte, zira köylülerin gündelik işleri görmezden gelinmektedir. Köylüler özelinde düşünüldüğünde, Ion adındaki köylü okula gelmek istememekte ve okula gelmesi durumunda koyunlarına kimin göz kulak olacağını bilememesinden dolayı kaygılanmaktadır. Ion da "sorunu çözmek için" rüşvete başvurmakta ve Curelea'ya kendisinin yaptığı peynirden göndermekte, bir noktada, peşini bırakması için sus payı vermektedir. Kısacası, temsillere odaklanıldığında, köy ile şehir arasında ihtiyaçlar ve gereklilikler açısından farklılıklar görülmektedir. Bourdieu ve Passeron'ın (1990, pp. xx-xxi, 25, 178), çalışmalarında yer verdiği sembolik şiddet kavramı ile taraflar arasındaki ilişki ele alınmak istenmekte, okulun sahip olduğu ve uyguladığı "meşru" şiddet ile devletin "fiziksel" şiddetinin eş zamanlı hareket etmesinin sembolik şiddete karşılık geldiği düşünülmektedir. Sembolik şiddetin, uygulayana, sembolik bir güç sağladığı ve gücün hareket sınırlarını belirleyen iktidar ilişkileri olduğu göz önünde bulundurulmaktadır.

Bölüm sonuna gelindiğinde, yine, Parti ile köy arasındaki bilgi çeşitliliğinin ele alındığı görülmekte ve Curelea'nın teorik bilgilerinin işlevsiz kalabileceği önermesinin yeniden üretildiği anlaşılmaktadır. Ion'un okula gelmediğini yoklama esnasında öğrenen Curelea, onu okula getirmek üzere yola koyulmaktadır. Hava oldukça yağışlıdır ve ayakkabıları çamurlanan Curelea, onları silmek için köydeki elektrik direğine dayanmaktadır. Bu esnada, önceki sahnelerde, okuldaki öğrencilere yağmurlu havalarda elektrik akımının tehlikeli olabileceğinden bahsettiği akla gelmekte ve Ion'un torunu Curelea'nın elektrik akımına

kapıldığını sanmaktadır. Çocuk derhal dedesine haber vermekte ve geleneksel bir öğretiden (elektrik akımına kapılan kişiye bir tahta parçası ile müdahale etmek, zira tahta parçası iletken değildir) yardım alan Ion, bir odunla Curelea'ya vurmakta ve onu "kurtararak" bir anlamda gerginliği de sonlandırmaktadır. Bölüme yönelik çıkarımlarda bulunan Gheorghiu (2021, pp. 103-104), birçok örtük anlatının bölümde işlendiğini söylemekte ve en basitinden Curelea'nın gittiği köyün ismi olan Adâncata'nın kabaca "derinliklere doğru, tecrit, uzaklık düşüren" anlamına geldiğini ifade etmektedir. Böylelikle daha en başında, isim üzerinden, merkez ile köy arasında bir ayrıma başvurulduğu görülmekte ve genel anlamıyla köylerin bilinçli bir şekilde dışarıda bırakıldığı ortaya konmak istenmektedir. Bunun yanında, Curelea'nın polis kuvvetine başvurmasının yasal otorite ile okul otoritesinin birleşmesi olarak yorumlanmakta, Curelea'nın Parti'nin ücretsiz eğitim politikasından, dünyanın tehlikelerle dolu olduğundan ve bu tehlikelerden sadece eğitim ile korunulabileceğinden bahsetmesinin ise ironik olduğu düşünülmektedir. Zira önemli olanın Parti'nin propagandası ve bunu meşru kılabilen alanlar olduğu göz önünde bulundurulmakta, bölümün sonunda "Efsane bu ya, yıl sonu geldiğinde köyden gelen bilgiye göre okuryazarlık oranı yüzde 99 olmuştur" mitinin ise tamamen kurmacaya dayandığı ve bunun yerel yetkililerin üstleri tarafından azarlanmamak için rapordaki sayıları artırmaya yönelik uygulamasından ibaret olduğu tahmin edilmektedir.

Kara mizahın işlendiği son bölüm olan *Açgözlü Polis Efsanesi*, polis memuru (Securitate mensubu olduğu düşünülmektedir) Alexa'nın kardeşi Fane'den yılbaşı kutlaması için domuz istemesi, ancak domuzun canlı getirilmesi sonucu meydana gelen trajikomik bir akışa dayanmaktadır. Komşularından gizli bir şekilde domuzu getirten Alexa, canlı bir domuzla (ismi Costica) ne yapacağını bilememekte ve sorunu çözmek adına arayışa girmektedir. Domuzu kesmesi tüm komşularının dikkatini çekeceği için bu riski göze alamayan Alexa, sonunda oğlu Danut'un da önerisiyle kapalı bir alana koyduğu domuzu bütan gazı yardımıyla öldürmektedir. Domuzun ölümünün ardından tüylerini yakmak için bir pürmüz kullanırsa Alexa, tüylerde kalabilecek bütan gazını hesaba katmamakta ve domuzla ateşle yaklaşmasıyla birlikte bulunduğu yer patlamaktadır. Böylelikle komşularından gizli gerçekleştirilen eylem başarısızlıkla sonuçlanmakta, anlatı içerisindeki göstergelerden de yararlanılarak süreç trajikomikleştirilmektedir.

Bölüm, polis memuru Alexa'nın yaşadığı mahallenin kısa bir tasviri ile başlamakta, ardından Alexa'nın komşusu Grigore'nin tüp kuyruğuna girmesiyle anlatı şekillenmektedir. Grigore'nin Alexa'nın tüpünü de dolum için alana getirmesi, kuyrukta bekleyen arkadaşları tarafından yadırganmakta, Grigore de bunu birbirlerine yardım etmeleriyle açıklamaktadır. Aslında böyle bir yardımlaşma gerçekleşmemekte, bölüm özelinde, Alexa'nın Grigore'yi kullandığı anlaşılmaktadır. Ancak burada gösterilmek istenilenin polis gücünün baskın olduğu tahmin edilmekte, muhbirlik ağının yoğun bir biçimde hissedildiği dönemin Romanya'sında polis ile iyi geçinmenin bir yaşamı kolaylaştıran bir tutum hâline gelebileceği düşünülmektedir.



Görsel 12: Seksenli yıllardaki Romanya'nın sosyo-politik durumuna değinen Keil ve Andreescu (1999, p. 487), yaşanan ekonomik krizin ve beraberindeki dış borçlanmanın kemer sıkma politikalarını kaçınılmaz hâle getirdiklerinden bahsetmekte, bu durumun Romanyalı yurttaşların gündelik hayatlarının birçok noktasına sirayet ettiğini dile getirmektedirler. *İthalatın keskin bir biçimde kesilmesi ve temel ürünlerin de dahil olduğu birçok üründe ihracatın artırılmasının kısıtlıya yol açtığını* söylemekte, başta Bükreş olmak üzere ülkenin diğer bölgelerinde su, elektrik ve doğal gazın bile karneyle verildiğini ifade etmektedirler. Romanyalı bilim insanlarının -ulusal üretimi sürdürülebilmek adına- bir insanın ihtiyacı olan minimum kaloriyi hesapladığını ve böyle bir ortamda ailenin desteklenmesinin oldukça zorlaştığını aktarmakta, insanların temel gıdaların yanı sıra giyim ve mobilya gibi diğer malları almak için dahi uzun kuyruklarda beklemek zorunda bırakıldıklarının altını çizmektedirler.

Bölüme dönüldüğünde, Danut ve Mircea'nın (Grigore'nin oğlu) sınıf arkadaşı olduğu anlaşılmakta ve ders başlamadan evvel bir marş okunduğu dikkat çekmektedir. Marşın niteliğine bakıldığında militarist öğelerin varlığı görülmekte (Marş, "Bu dünyada üç renk bilirim" şeklinde başlamakta, bu üç renk ise Romanya bayrağını simgelemektedir), marşın sonunda ise Romanyalı yurttaşlar arasındaki sınıfsal farklılıklar yeniden üretilmekte veya yeniden üretilmeye devam etmektedir. Danut ve Mircea, marşı okutan Georgiana'ya sandviçlerinden vermek istemekte, Mircea'nın sandviçinde Mortadella salamı ve Danut'un sandviçinde ise Sibiu salamı olduğu öğrenilmektedir. Ghita'nın (2018, p. 143) çalışmasında bu göstergelerin sınıfsal bir karşılığı olduğu düşünülmektedir. Çavuşesku döneminin Romanya'sında yemek pişirmenin ve yemek kitaplarının ideolojik bir "düzeltmeye" maruz kaldığını ifade etmekte, orijinal tariflerin ya ortadan kaybolduğunu ya da yerel ve ucuz ürünlerle uyarlanarak yapılmaya devam edildiğini söylemektedir. Mortadella'nın bu tariflerde önerilen ürünlerden biri olduğunu dile getirmekte, sığır veya domuz eti yerine Mortadella'nın veya soya salamının kullanılmasının daha uygun bulunduğu altını çizmektedir. Kemer sıkma politikaları ile endeksli bir düzenleme süreci göz önünde bulundurulduğunda ve Sibiu salamının Romanya'nın önemli ihraç kalemlerinden biri olduğu kabul edildiğinde, pekâlâ, Mortadella salamının kullanılmasının veya rejim tarafından önerilmesinin altında ideolojik bir "uygunluk" yattığı tahmin edilmektedir.

Domuzun getirilmesi ve öldürülmesinin kurgulanması sahnesine geçildiğinde, Alexa'nın kardeşi Fane'nin domuzu aracının bagajında canlı bir biçimde getirdiği görülmekte ve bu durum Alexa tarafından hoş karşılanmamaktadır. Zira bir önceki sahneye dönüldüğünde, komşusu Grigore'nin kasapları dolaşarak yılbaşı için domuz aradığı resmedilmekte ve hiçbir yerde bulamamaktadır. Domuzun canlı bir biçimde getirilmesinin tüm komşuları ayağa kaldırdığından endişe edilmesi ve onun nasıl öldürüleceğinin bilinmemesi, Alexa için bir çıkmaza yol açmakta ve nitekim kardeşi Fane'nin de yardımıyla domuz bir battaniyeye sarılarak eve çıkarılmaktadır.



Görsel 13: Stan (2000, pp. 155-156), tüketimin seksenli yıllarda hassas bir konu hâline geldiğini belirtmekte ve Çavuşesku dönemindeki ideolojik kontrolün Romanyalı yurttaşlar üzerinde yıkıcı bir etki yarattığından bahsetmektedir. Çavuşesku'nun Romanyalı yurttaşların çok fazla tükettiğini düşündüğünü dile getirmekte, seker ve yemeklik yağda başlayan gıda kısıtlamasını ekmek, buğday unu ve salamın takip ettiğini söylemektedir. Oluşturulan "sosyalist ticaret ağının" esasen başarısız bir girişim olduğunun altını çizmekte ve bu durumun karaborsayı tetiklediğini ve zaten az olan ürün miktarının iyice bulunamaz hâle gelmesinin devletin kendi politikasını baltalamakla eşdeğer olduğunu ileri sürmektedir. Yurttaşların kendilerine takas yoluyla paralel bir sistem yarattığını ve tüketim alışkanlıklarını bu sistem üzerinden yeniden kurguladığını aktarmakta, domuzun da bu sistemde önemli bir işleve sahip olduğunu vurgulamaktadır. Zira gıda kıtlığı dönemleri içerisinde yılbaşında tedarik edilen domuzun, bir ailenin bir yıl boyunca et ihtiyacını karşılayabileceğini ifade etmekte ve etin elde edilmesinin imtiyaz göstergesi olarak yorumlanabileceğine dikkat çekmektedir. Domuz etinin parasal karşılığının yanında parçalarının da takasa tabi tutulmasının ve bunun yanında bürokratik işlerin -rüşvet yoluyla- çözülmesinin değerine değinmekte, özetle domuzun ekonomik bir değerden çok daha fazlasına karşılık geldiğini ve karaborsa değerinin yanında sosyal bir değerinin de olduğunu paylaşmaktadır.

Costica'nın kesilerek öldürülemeyeceğinin anlaşılması üzerine, Alexa ve ailesi onu nasıl öldüreceklerini kararlaştırmaya çalışmaktadırlar. Bu noktada Danut'un kimya dersinde öğrendiği bir yöntem, Danut vasıtasıyla, ailecek hatırlanmaktadır: Kapalı bir ortama -mutfağa-götürülen Costica'nın, gaz yoluyla boğularak öldürülmesinde karar kılınmakta ve nitekim niyet gerçekleşmektedir. Komşusu Grigore'den doldurduğu tüpü ödünç alan Alexa, ev içi elektrik hattını kapatarak gazı kullanmaya başlamakta ve Costica boğulmaktadır. Costica'nın öldüğünden emin olan aile, sıradaki aşama olarak, onun tüylerinin yakılması için harekete geçmekte ve pürmüze benzer bir alet yardımıyla işleme başlamaktadır. Aleti kullanan Alexa, Costica'ya ateşle yaklaşır yaklaşmaz büyük bir patlamaya yol açmakta ve belki de Costica'nın tüylerinde tutunan gazı hesaba katmamaktadır. Bölüm, "Efsane bu ya, aile hayvandan kalanları mevsimlik kutlamalarda kullanmış" karşı mitiyle sonlandırılmakta, hatırlama ve anımsama eylemlerinin deneyimlerle pekişmesi sonucu Çavuşesku dönemine ait bir şehir efsanesinin daha yıkıldığı ve kolektif belleğin bir kez daha grup pratiklerine dayanan yaşayan bir olgu olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Strausz (2017, pp. 139-140), *Amintiri din Epoca de Aur (Altın Çağdan Öyküler, 2009)* filminin komünist dönemden kalma şehir efsanelerini ele aldığını ve filmin belleği tetikleme konusunda hemen ön plana çıktığını söylemektedir. 1989 yılında gerçekleşen halk hareketinin/devrimin/isyanın Romanya'yı ciddi bir değişime uğrattığını ve filmin de bu tarihi ve toplumsal değişime tanıklık ettiğini vurgulamaktadır. Tarihçilerin ancak son yıllarda bu döneme ait araştırmalar yapmaya başladığını, bunun da bellek konusunda bireylerin deneyimlerine uzak kaldığını ve sinematik tahayyüllerin bu eksikliği gidermek adına önemli bir rol üstlendiğini

belirtmektedir. Zira sinematik anlatı içerisinde kurgusal bir tarafın olduğundan bahsetmekte, izleyicilerin özdeşimine açık bir alan yaratılması sonucu geçmişle kurabilecekleri bağın -özellikle kimlik anlamında- daha işlevsel olduğunun altını çizmektedir. Filmin ortak bir dünya görüşüne, inanca, ahlaka ve etik norma sahip kimseler için “geçmişin tanıdık yüzlerini” sunan bir sorumluluk üstlendiğinden söz etmekte, üzerinde sıklıkla durulan hesaplaşma için de önemli bir araç olduğu dile getirmektedir. Kısaca, *Amintiri din Epoca de Aur (Altın Çağdan Öyküler, 2009)* filminin her bir bölümünde -buna değerlendirme dışında tutulan beşinci ve altıncı bölüm de dahildir- hikâye anlatımı yoluyla kolektif değerlerin yeniden üretildiği ve tarihsel nesnellikten kısmen uzaklaşarak şehir efsaneleri⁶ yoluyla deneyimlerin işlendiği görüşü ön plana çıkarılmaktadır.

Tartışma ve Sonuç

Yaşayan bir olgu olarak değerlendirilen ve kuşaklararası bağlantının kurulması sürecinde önemli bir bağlayıcı olduğu düşünülen (kolektif) bellek, sinema ile ikili bir ilişki ağı içinde görülmektedir. Sinema ekseninde hem bir temsil imkânına sahip olan hem de yeniden üretime tabi tutulan belleğin, toplumların/toplulukların geçmişe dair gösterebilecekleri reaksiyonlara da bir zemin hazırlamaktadır. Resmi tarih yazımının nesnellik adı altında tekdüzeliği göz önünde bulundurulduğunda ve “sıradan insanın” gündelik hayata dair pratiklerini anlatı dışında bırakma eğilimi dikkate alındığında, kolektif belleğe daha fazla ihtiyaç duyulduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Sinemanın çeşitli iletişim öğelerini içerisinde barındırması ve birçok duyuya hitap edebilecek bir anlatı yöntemi geliştirmesi; belleğin ise anlatı dışında kalan kimselerin deneyimlerini içermesi veya bu deneyimleri muhafaza etmesi hâli, bahsedilen ikiliği ve ilişkiyi somutlaştırmaktadır.

Romanya Yeni Dalga Sineması (RYDS) gerek tematik eğilimi gerekse anlatı geçmişi bakımından kolektif bellekle dirsek teması içerisinde görünmektedir. Çavuşesku döneminin katı politikaların ve yurttaşlar üzerinde oluşturulan korku ağının kuvvetli travmalara yol açtığı düşünülmekte, bu travmaların grup pratiklerince hatırlanması ve bunlarla hesaplaşılması, RYDS'nin kimliğinin oluşmasına zemin hazırladığı tahmin edilmektedir. Özgül (2017, pp. 159-160), her yeni dalganın kendisini babaların inkârı olarak tanımlamaya müsait bir grafik çizdiğinden bahsetmekte, ancak babaların hayaletinin de yeni dalga filmlerinde dolaşmaya devam ettiğini belirtmektedir. RYDS'nin anlatı yönünde bireylerin zulmün veya baskının sadece nesnesi olarak sunulmadığını eklemekte, etkin öznelere anlatıda yer aldıklarının ve toplumun dışında yer alan saf, masum ve tarafsız kimseler olmadıklarının altını çizmektedir. Karşı bir inşa veya direniş unsuru olarak düşünülmesi gereken RYDS, bir bakıma Çavuşesku'nun hayaletiyle hesaplaşmak adına kendisine bir alan açmaktadır. 2000'li yıllarda çekilmiş birkaç filme⁷ bakıldığında, Çavuşesku'nun hayaletinin veya gölgesinin gerçek ile kurgunun iç içe geçtiği anlatılarda oldukça görünür olduğu dikkat çekmektedir. Burada önemli olan husus, neyin hatırlanacağından ziyade hatırlayanların kimler olduğu ve nasıl hatırladıklarıyla alakalıdır.

Amintiri din Epoca de Aur (Altın Çağdan Öyküler, 2009) hem yapısı hem de işleyişi bakımından kolektif bir eylemin sinematikleştirilmesi olarak yorumlanmaktadır. Zira beş yönetmenin fiziki olarak katılımı eylemin kolektif bir nitelik taşıdığını resmetmekte, hatırlama

⁶ Difonzo ve Bordia (2007, p. 32), şehir efsanelerinin insanların anlam ihtiyaçlarından kaynaklandığından, bu nedenle şehir efsanelerinin adetleri ve değerleri aktarma konusunda önemli bir işlev gördüklerinden bahsetmektedirler. Komik, korkunç veya mizahi olaylardan oluşan şehir efsanelerinin çeşitli mekânlara veya zamana uyum sağlayan bir yapıya sahip olduğunu dile getirmekte, efsanelerin, anlam arayışı sürecinde anlatının oluştuğu bağlamlardan bağımsız düşünülemediğini vurgulamaktadırlar. Filme bakıldığında, şehir efsanelerinin niteliklerini karşılayan çoğu ögenin işlendiği dikkat çekmekte, kent hikâyelerinin veya kenti deneyimleyen kişilerin hatırlama biçimlerinin kara mizah yoluyla yeniden üretildiği anlaşılmaktadır.

⁷ *Moartea domnului Lazarescu (Bay Lazarescu'nun Ölümü, Cristi Puiu, 2005)*; *A fost sau n-a fost? (12:08 Bükreş'in Doğusu, Corneliu Porumboiu, 2006)*; *4 luni, 3 saptamâni și 2 zile (4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün, Cristian Mungiu, 2007)*; *Hirtia va fi albastră (Kâğıt Mavi Olacak, Radu Muntean, 2006)* gibi örnekler bunlardan birkaçıdır.

pratiklerinin kolektif bellek ekseninde üretilmesi ve böylelikle kolektif belleğin üretim sürecinde tetiklenmek istenmesi ön plana çıkmaktadır. Altı bölümden oluşan, ancak ilgili çalışmada ilk dört bölümünün ele alındığı filmde, Çavuşesku döneminin mitleri birer birer yıkılmakta ve kolektif belleğin göstergelerle desteklendiği görülmektedir. Birinci bölümde ziyaret kararının her an değişebilirliği, alınan kararların sorgulanamayışı ve yurttaşların pasifize edilmeye müsait oluşu; ikinci bölümdeki basın üzerindeki tahakkümün ve propagandanın görünürlüğü ve bunun yanında yine yurttaşlar ekseninde müdahale alanının tartışılabilirliği; üçüncü bölümde istatistiklerle verilen değerlerin gündelik yaşamda karşılık bulmaması ve verilerin manipüle edilmeye açık oluşu, bunun yanında Parti'nin idealarının yurttaşların idealarından öncelikli görülüşü; dördüncü bölümde aç gözlülük ve kaynaklara erişimin kısıtlılığı, sınıfsal farklılıklar ve bunların rutinleştirilmesi (beşinci bölümde kolay yoldan para kazanma istenci ve son olarak altı bölümde hayatta kalabilmek adına hırsızlık yapabileme düşüncesi) gibi birçok gösterge, Çavuşesku döneminde yurttaşlar ile Parti arasındaki kopukluğu yansıtmakta ve ana akım anlatının pek de doğru olmadığı hatırlanmaktadır. Ribeiro (2011), bu süreci absürtlük kavramını kullanarak ele almakta ve Çavuşesku yönetiminin özellikle son dönemlerinin Romanyalı yurttaşların gündelik hayatlarını ne hâle getirdiğini göstermek adına RYDS örneklerinin absürtlüğe sıklıkla başvurduğunu söylemektedir. Sinematik anlatıya bakıldığında, masumiyetin tüm karakterler için geçerli olmadığını -zira herkesin yanlış da olsa bir yol arayışı veya alternatif geliştirdiğinden bahsetmektedir- ancak bireylerin de devletin kontrolden çıkmış otoritesi içerisinde oradan oraya savrulduklarını ifade etmektedir. Yine bölümler özelinde düşünüldüğünde, birinci bölümde Sandu'nun; ikinci bölümde yaşlı fotoğrafçının; üçüncü bölümde Curelea'nın ve son bölümde Alexa'nın her ne kadar uyumlu kimselermiş gibi resmedilseler de masum olmadıklarını söylemek son derece olasıdır. Zira rejimin kendileri gibi düşünmeyen yurttaşlara yönelik tutumundan haberdar olmalarına rağmen herhangi bir reaksiyon göstermemekte ve kurallara harfiyen uymaktadırlar. Otobiyografik niteliklere sahip olduğu düşünülen Müller'in (1997, 2009, 2017, 2018) romanlarına bakıldığında durum daha da belirginleşmekte, Romanya'daki muhalif yurttaşların rejimin tüm katılığını sert bir biçimde hissederken birçok kişinin buna kayıtsız kaldığını ve insanların en yakınlarının dahi Securitate'ye muhbirlik yaptığı görülmektedir. Korku ve şiddet ağının böylesine kuvvetli olduğu bir habitatta bazı yurttaşları masumiyetle tanımlamanın, en iyi ihtimalle, bir iyimserlik girişimi olacağı düşünülmektedir.

RYDS'ye ve örnek olarak belirlenen filme eleştiri getirmek istenildiğinde, ilk başvuru detayın kolektif belleğin çevrelenmesi veya çerçevelenmesi olduğu yönündedir. Her ne kadar Çavuşesku çoğu travmanın sorumlusu gibi görünse de aslında hiçbir zaman tek başına hareket etmemekte ve yanındaki kişilerin de hem Çavuşesku'nun hem de Parti'nin nüfuzunu sonuna kadar kullanmaktadırlar. Dolayısıyla birçok Romanyalı yurttaşın yaşadığı travmalardan o kişilerin de sorumlu tutulması gerekmektedir. Bunlardan birisi de 1989'daki olaylardan sonra Romanya'nın devlet başkanı olan Ion Iliescu'dur. Iliescu'nun 1989'taki olaylardan öncesindeki yaşantısına bakıldığında Parti'nin önemli kademelerinde yer alan bir mensubu olduğu, ancak son dönemlerinde Çavuşesku yönetimiyle ters düştüğü gerekçesiyle Parti yönetiminden uzaklaştığı/uzaklaştırıldığı bilinmektedir. Nitekim sonrasında Iliescu tarafına veya onun görüşüne yakın, fakat öncesinde Parti'nin önemli kademelerinde yer alan kişilerin Romanya'nın yönetimini devraldığı ve Romanya'nın kaynaklarını demokratikleşme hareketi adı altında kendi çıkarları doğrultusunda özelleştirdikleri anlaşılmaktadır. Bir grup yurttaşın zenginliklerine zenginlik kattığı, onlardan daha kalabalık bir gruba karşılık gelen yurttaşların ise daha da fakirleştiği⁸ dikkat çekmektedir. Böyle bir perspektifte, hesaplaşma veya yüzleşme eylemlerinden bir kısım kişilerin muaf tutulduğu ve çerçevenin kasıtlı bir biçimde bu kişileri dışarıda bıraktığı kabul edilmektedir. Zira yönetenler hâlâ varlığını sürdürmekte,

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=jNe8Khm5Jzo> (Erişim Tarihi: 16.01.2022). *Diktatörün Sonu* (2006) isimli belgeselde sadece Bükreş örneğinden bakıldığında sınıflar arasındaki ekonomik farkın gittikçe büyüdüğü ve Çavuşesku sonrası Romanya'nın Çavuşesku dönemindeki Romanya'dan işleyiş anlamında pek farka sahip olmadığı (33:03-35:12) aktarılmaktadır.

sadece rejimin politik dünya görüşü değişime uğramaktadır. Ancak hem sinematik anlatıda hem de resmi tarih yazımında Çavuşesku dönemine yönelik karşıt mitler oluşturulurken bir yandan da ulusal mit yazımı da yeniden üretilmekte, kolektif bellek inşa edilerek -çıkarlar doğrultusunda- kullanılmaktadır. Politize edilmeye müsait bir belleğin hatırlamasına veya hesaplaşma isteğinin gerçekliğine duyulabilecek güven duygusu da tartışmalı bir biçimde varlığını sürdürmekte, Popan'ın (2014, p. 231), bahsettiği üzere, RYDS'nin her ne kadar Avrupa'nın sinematik alanda yükselen değerlerinden biri olarak kabul edilse de *Yeni Dalga* yönetmenlerinin gerçeği yeniden yansıtmak hususunda çerçevelerine bağlı yol izlemeyi yeğlediklerini, izleyicilerin de komünist geçmiş ve bu geçmişin hayaletlerini izlemekten kaçındığını ve şimdiki zamanın kirden arınmamış olmaması dolayısıyla filmlere temkinli yaklaştığını söylemektedir. RYDS'nin yol haritası ile uygulama yöntemi arasındaki birtakım tutarsızlıkların aslında kolektif belleğin çerçevelenebilir olmasıyla açıklanabilir görülse de belleğin yer yer çarpıtılmaya müsaitliği veya pasifize edilebilmeye açıklığı ile de eleştirilebilir olduğu unutulmamalıdır.

Kolektif belleğin grup içi hatırlamaya dayanması ve grup pratiklerini sıklaştırarak bazı değerleri dışarıda bırakması veya hatırlama-hesaplaşma kavramları üzerinden geçmişe eleştiri getirmesi, olağan bir durum olarak yorumlanmaktadır. Romanya Sineması'nda (RYDS'nin hesaplaşma misyonunu son dönemlerde tamamladığı ve birey odaklı bir anlayışa dönüldüğü düşünülmektedir) bazı örneklerle bakıldığında, hatırlama ve hesaplaşmanın bu kez Çavuşesku sonrası dönemle olduğu/olabileceği izlenimi dikkat çekmektedir. Joost Vandebreg'ün *Bruce Lee and the Outlaw (Bruce Lee ve Eşkıya, 2018)* ve Alexander Nanau'nun *Colectiv (Kolektif, 2019)* filmleri bunların içerisinde değerlendirilmekte, sağlık ve barınma sorunlarının Romanyalı birçok yurttaş için hayati önem taşıdığı verilerle desteklenmektedir. Çavuşesku'nun hayaleti ile verilen mücadelenin -ilerleyen yıllarda- başka politik isimlerle yeniden üretileceği muhtemel görülmekte, zira kolektif bellek hatırlama eylemi için gereken parçalara ve şartlara zemin hazırlamaya devam etmektedir. Grupların deneyimleri ve inançları değiştikçe kolektif belleğin yeniden inşa edileceği, resmi tarih yazımının yeniden eleştirilerek dönemi deneyimleyen yurttaşların aktardıklarıyla hesaplaşmanın farklı bir zemin ve ideolojiye taşınacağı tahmin edilmektedir.

Son olarak belirtilen hipotezlere odaklanıldığında, kolektif belleğin bir grup pratiğine dayandığı ve hatırlama eyleminin bir sürece tabi tutulduğu görülmektedir. Grup üyelerinin ortadan kalkmasının dahi hatırlamaya engel teşkil etmeyeceği ve grup içinde kabul gören görüşlerin varlığını her daim sürdürmeye müsait olduğu anlaşılmaktadır. İkinci olarak, hatırlamaya konu olan ve hesaplaşmak için hazırlanan kişinin ortadan kalkmasının veya kaldırılmasının travmayla yüzleşilmesi hususunda bir başlangıç olabileceği düşünülmekte ve sinematik anlatı ekseninde bu düşünce yeniden üretilmektedir. Zira Çavuşesku'nun hayatını kaybetmesinin ve tehlike yaratamayacağı kesinleşmesinin ardından sinematik anlatılara başlandığı bilinmekte ve bu doğrultuda filmler çekilerek yüzleşme girişimlerinin somutlaştırıldığı dikkat çekmektedir. Genel hatlarıyla sinemanın bir aktarım aracı olduğu ve toplumların veya toplulukların yaşadıklarının paylaşılmasında önemli bir temsil gücüne sahip olduğu -çalışma sonucunda- çıkarımı doğrulanmakta, bireylerin bu temsillerden faydalanarak hatırlama pratiklerini güçlü tuttuğu kanısına varılmaktadır. Böyle bir durumda RYDS çatısı altında incelenen filmlerde güçlü bir geçmişle yüzleşme temasının olduğunu söylemek ve Çavuşesku döneminde yaratılan travmaların resmedilmesinde bir misyona karşılık geldiğini dile getirmek oldukça olası kabul edilmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. (A. Tekin, Çev.), Ayrıntı.
- Batori, A. (2018). *Space in Romanian and Hungarian cinema*. Palgrave Macmillan.
- Bourdieu, P. ve Passeron, J. C. (1990). *Reproduction in education, society and culture*. Sage Publications.
- Ciobanu, M. (2009). Criminalising the past and reconstructing collective memory: The Romanian Truth Commission. *Europe-Asia Studies*, 61(2), 313-336. <http://dx.doi.org/10.1080/09668130802630870>
- Deletant, D. (2016). *Ceausescu and the Securitate: Coercion and dissent in Romania, 1965-1989*. Routledge.
- Difonzo, N. ve Bordia, P. (2007). Rumor, gossip, and urban legends. *Diogenes*, 54(1), 19-35. <https://doi.org/10.1177/0392192107073433>
- Eyerman, R. (2019). *Memory, trauma, and identity*. Palgrave Macmillan.
- Ely, J. F. & Stoica, C. A. (2004). Re-membering Romania. İçinde H. F. Carey (Ed.), *Romania since 1989: Politics, economics, and society* (ss. 97-115). Lexington Books.
- Georgescu, V. (1991). *The Romanians: A history*. Ohio State University Press.
- Gheorghiu, O. C. (2021). Anecdotal takes on social history: Tales from the Golden Age told and re-told. İçinde M. Praisler ve O. C. Gheorghiu (Ed.), *The odyssey of communism: Visual narratives, memory and culture* (ss. 89-107). Cambridge Scholars Publishing.
- Ghita, I. I. (2018). Altering cooking and eating habits during the Romanian communist regime by using cookbooks: A digital history project. *Encounters in Theory and History of Education*, 19, 141-162. <https://doi.org/10.24908/eoe-ese-rse.v19i0.6752>
- Halbwachs, M. (2007). Kolektif bellek ve zaman. *Cogito*, 50(Bahar), 55-77.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif hafıza*. (B. Barış, Çev.), Heretik.
- Ieta, R. (2010). The New Romanian Cinema: A realism of impressions. *Film Criticism*, 34(2/3), 22-36.
- İbram, O. (2014). *Çavuşesku Döneminde Romen Kamuoyunun Gazeteler Yoluyla İnşası*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi].
- Keil, T. J. ve Andreescu, V. (1999). Fertility policy in Ceausescu's Romania. *Journal of Family History*, 24(4), 479-492. <https://doi.org/10.1177/036319909902400405>
- Kırılma Noktası. (2022, 16 Ocak). Diktatörün sonu - Romanya: Kırılma noktası [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jNe8Khm5Jzo>
- Margalit, A. (2004). *The ethics of memory*. Harvard University Press.
- Müller, H. (1997). *Yürekteki hayvan*. (Ç. Tanyeri, Çev.), Telos.
- Müller, H. (2009). *Tilki daha o zaman avcıydı*. (N. Oral, Çev.), Telos.
- Müller, H. (2017). *Keşke bugün kendimle karşılaşmasaydım*. (M. Tüzel, Çev.), Siren.
- Müller, H. (2018). *Tek bacaklı yolcu*. (Ç. Tanyeri, Çev.), Siren.

- Nasta, D. (2013). *Contemporary Romanian cinema: The history of an unexpected miracle*. Wallflower Press.
- Nora, P. (2006). Hafıza mekanları. (M. E. Özcan, Çev.), Dost.
- Olick, J. K. (2007). *The politics of regret: On collective memory and historical responsibility*. Routledge.
- Popan, E. R. (2014). Recent Romanian Cinema: Is it a real New Wave or just a splash in the water? *The Communication Review*, 17(3), 217-232. <http://dx.doi.org/10.1080/10714421.2014.930273>
- Özgül, G. E. (2017). Post-sosyalist Romanya'nın alegorisi olarak Sieranevada. *Sinecine*, 8(2), 139-169. <https://doi.org/10.32001/sinecine.536542>
- Pop, D. (2014). *Romanian new wave cinema: An introduction*. McFarland.
- Pusca, A. (2011). Restaging the 1989 revolution: The Romanian New Wave. *Cambridge Review of International Affairs*, 24(4), 573-592. <https://doi.org/10.1080/09557571.2011.558888>
- Ribeiro, A. (2011). Tales from the Golden Age: Absurdity at the dusk of Ceausescu's era. *East European Film Bulletin*, 12.
- Roudometof, V. (2002). *Collective memory, national identity, and ethnic conflict: Greece, Bulgaria, and the Macedonian question*. Praeger Publishers.
- Stan, S. (2000). What's in a Pig? "State", "market", and process in private pig production and consumption in Romania. *Dialectical Anthropology*, 25(2), 151-160.
- Szakács, S. (2018). *Europe in the classroom: World culture and nation-building in post-socialist Romania*. Palgrave Macmillan.
- Serban, A. L., Uritescu-Lombard, R., Ieta, R. & Ionita, M. (2010). Romanian cinema: From modernity to neo-realism. *Film Criticism*, 34(2/3), 2-21.
- Strauss, A. L. (1987). *Qualitative analysis for social scientists*. Cambridge University Press.
- Strausz, L. (2017). *Hesitant histories on the Romanian screen*. Palgrave Macmillan.
- Tileaga, C. (2012). Communism in retrospect: The rhetoric of historical representation and writing the collective memory of recent past. *Memory Studies*, 5(4), 462-478. <https://doi.org/10.1177%2F1750698011434042>
- Tismaneanu, V. (1989). Personal power and political crisis in Romania. *Government and Opposition*, 24(2), 177-198. <https://doi:10.1111/j.1477-7053.1989.tb00115.x>
- Tismaneanu, V (1991). The revival of politics in Romania. *Proceedings of the Academy of Political Science*, 38(1), 85-99. <https://doi.org/10.2307/1173815>
- Verdery, K. (1991). *National ideology under socialism: Identity and cultural politics in Ceausescu's Romania*. University of California Press.
- Yaren, Ö. (2014). Doğu Avrupa sinemasında post komünist nostalji. *Sinecine*, 5(1), 9-25. <https://doi.org/10.32001/sinecine.540627>
- Zerubavel, E. (2003). *Time maps: Collective memory and the social shape of the past*. The University of Chicago Press.

Filmler

- Burlac, D., Porumboiu, C. (Yapımcı), & Porumboiu, C. (Yönetmen). (2006). *A fost sau n-a fost?* [Sinema Filmi]. Romanya: 42 Km Film.

Caucheteux P., Mungiu, C., Mutu, O. Teodorescu, A. (Yapımcı), & Höfer, H., Marculescu, R., Mungiu, C., Popescu, C. ve Uricaru, I. (Yönetmen). (2009). *Amintiri din epoca de aur* [Sinema Filmi]. Romanya: Mobra Films.

Cornwell, A., Rapace, N., Sibrt, R., Kaaj, R. Trommel, J., Vernon, P., Einsiedel, O. (Yapımcı), & Vandebrug, J. (Yönetmen). (2018). *Bruce Lee and the Outlaw* [Sinema Filmi]. İngiltere: Grain Media.

David, A., Kastelicova, H., Michaux, B., Nanau, A., Oana, B. (Yapımcı), & Nanau, A. (Yönetmen). (2019). *Colectiv* [Sinema Filmi]. Romanya: Alexander Nanau Production.

Mungiu C., Mutu, O. (Yapımcı), & Mungiu, C. (Yönetmen). (2007). *4 luni, 3 saptamâni si 2 zile* [Sinema Filmi]. Romanya: Mobra Films; Centrul National al Cinematografiei

Munteanu, A., Paunescu, B., Puiu, A. (Yapımcı) & Puiu, C. (Yönetmen). (2005). *Moartea domnului Lazarescu* [Sinema Filmi]. Romanya: Mandragora.

Vilcu, D. (Yapımcı), & Muntean, R. (Yönetmen). (2006). *Hîrtia va fi albastră* [Sinema Filmi]. Romanya: Multimedia Est.