

## COSTA GAVRAS'IN KAYIP FİLMİNİN ZORLA KAYBETME BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

Gülenay PINARBAŞI  
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye  
gulenaypinarbası@yahoo.com  
https://orcid.org/0000-0002-8758-287x

<i>Atf</i>	Pınarbaşı, G. (2022). Costa Gavras'ın Kayıp Filminin Zorla Kaybetme Bağlamında Çözümlemesi. Journal of Communication Science Researchs, 2 (3), 167-183.
------------	---

### ÖZ

Bir kimsenin yasal düzende "yok" sayılacak şekilde özgürlüğünden yoksun bırakılmasını ve bazen de fiziksel varlığının "yok" edilmesini ifade eden zorla kaybetme, kişinin özgürlük, güvenlik, adil yargılanma gibi haklarını da elinden alır. Zorla kaybetme eylemlerinin büyük bir bölümü ölüm ile sonuçlandırılır. Kayıpların ardından çıkan sorunlar psikolojik ve kültürel bir okumayı gerektirmektedir. Kaybolmanın şiddeti hem fiziksel hem de epistemiktir. Yani hem bilgiyle hem de kavramayla ilişkilidir. Bir insanlık suçu olan zorla kaybetme sadece bireysel sınırla kalmaz aynı zamanda kişinin ailesini, çevresini ve ortak bağlarla bağlandığı toplumu da hedef alır. Costa-Gavras'ın 1982 yapımı Kayıp (Missing 1982) filmi zorla kayıp olgusunu çeşitli bakımlardan anlatmaktadır. Film, Edmund Horman'ın zorla kaybedilen oğlunu bulma çabası üzerinden ölüm ve hayat, umut ve umutsuzluk gibi ikilikler içinde kalan kayıp yakınlarının zorlu, dinamik ve karmaşık bir süreçle nasıl baş ettiklerini de ortaya koymaktadır. Bu çalışmada filmin çağdaş ve tarihi olayları nasıl yorumladığı, belirli bir politik duyarlılığa dayanarak ulus ötesi kamuoyunu etkilemeye çalışması ve bu durumu kayıp gibi çok kritik bir olgu üzerinden anlatması ortaya konmaya çalışılacaktır. Çalışmanın amacı, Kayıp filmi üzerinden zorla kaybetme olgusunu yeniden düşünerek sorunsallaştırmaktır. Eleştirel nitel bir araştırma olarak tasarlanan çalışma, betimleyici yöntemle gerçekleştirilerek film analizi yapılmıştır. Zorla kaybetme olgusu; politik film ve Costa Gavras filmleri, Kayıp filminin tarihi ve politik arka planı ve nihayetinde filmin zorla kaybetme olgusunu ele alış tarzı çözümlenerek değerlendirilmiştir. Nihai aşamada ise bilgi ve bulguların sentezi oluşturularak film değerlendirilmesi yapılmıştır. Çalışma sonucunda filmin zorla kaybetmenin etkisini uluslararası kamuoyunda bir tartışma konusu yaptığı ve Costa-Gavras'ın sinemasının etkisini kullanarak askeri müdahalelerin bireylere, ailelere ve topluma nasıl etki ettiği ile ilgili söylem inşa ettiği sonucuna varılmıştır.

*Anahtar Kelimeler:* Kayıp, Costa Gavras, Zorla Kaybetme, Politik Sinema.

## ANALYSIS OF COSTA GAVRAS' LOST FILM IN THE CONTEXT OF FORCED LOSS

### ABSTRACT

Forcibly getting rid of takes a person's freedom and fair judgement from its hands by depriving them of their freedom and risking their physical existence. Enforced disappearance getting rid of mostly ends up with death. And the problems that come up after all the deaths needs a psychological and cultural reading into. The power of getting rid of is both physical and epistemic. So, it is both connected with knowledge and grasping it. enforced disappearance of is a crime to humanity and further more targets the affected person's family, its environment and the community that the person was bonding with. Costa-Gavras' Missing from 1982 takes the concept of enforced disappearance and explains it from different point of views. The movie, tells the process of Edmund Horman finding his

enforced disappearance of son by going over the affected kin's dualities like life and death, hope and hopelessness and their hard, dynamic process. In this work, there will be topics like how the movie interprets modern and historic events, how it depends on a political sensitivity to impress world's public opinion and how the movie tells this all of these through the critical phenomenon of losing someone. This work's goal is to put the phenomenon back on the table by going over the movie, *Missing*. As qualitative research, the study was carried out by descriptively and a film analysis was made. The phenomenon of enforced disappearance of was interpret by politic movie and Costa Gavras movies, history and the political background of the movie and finally the process of the movie's interpretation of the phenomenon. And in the last stage, the film evaluation was made by creating a synthesis of information and findings. At the end of the work, it was concluded how the movie makes enforced disappearance a global arguing topic and how Costa Gavras's cinema uses its effect and shows how military intervention affects people, their family and the community.

**Keywords:** *Missing, Costa Gavras, Enforced Disappearance, Political Cinema.*

## GİRİŞ

İkinci Dünya Savaşı'nın bitişiyle beraber dünya onlarca yıl sürecek bir döneme girdi. Savaş ve sonuçları dünyayı yeniden şekillendiren jeopolitik bir gerilim meydana getirdi. Soğuk Savaş ismi verilen bu yeni dönem, vekalet savaşları ve yabancılar tarafından perde arkasından yönetilen devletleri ortaya çıkardı. Aslında biri Amerika Birleşik Devletleri diğeri de Sovyetler Birliği olmak üzere iki ana eksen vardı. Özellikle Latin Amerika ülkelerinde müdahaleye çok açık bir dış politika stratejisi yürütülürken, büyüyen küresel çatışmanın ortasında halklar kaldı. Özellikle Amerika'nın Latin Amerika'ya müdahalesi askeri yönetimler aracılığıyla oldu. Bu yönetimlerin uygulamaları Güney Amerika halkı için yıkıcı eylemlere dönüştü. İnsan hakları hiçe sayılarak kullanılan baskı ve işkence yöntemleriyle, rejimler vatandaşlarını boyun eğmeye zorladı. O kadar ki çalışmaya konu olan zorla kaybetme olgusu Latin Amerika yönetimlerinin ayırt edici özelliği haline geldi. Rejimler, sistemin dışına almak istedikleri bireyleri, gizli gözaltı merkezlerine götürüp tutukladılar. Bu tutuklamalar hiçbir zaman resmi olarak kaydedilmediği gibi kayıplar da yok sayıldı. Schneider'e göre (2019), Latin Amerika'da yaşanan zorla kaybetmelerin travmasıyla başa çıkamayan halk, resmi yönetimlerin unutturma politikasını kabul etmiştir. Diğer yandan yazar, sinemanın kolektif hafıza aracı olarak kullanıldığını ve yas dönemindeki halka benzersiz, temsili bir çıkış noktası olduğunu söylemektedir. Eski rejimlerin çöküşünü takip eden yıllarda çekilen filmler gerçek zorla kaybetme olgusu hakkında bir hafıza inşa etmiş ve yeni bir tartışma sahası açmıştır.

Sinema bir sanat biçimidir ve aynı zamanda önemli bir iletişim aracıdır. İcadından bu yana bireyler tarafından kendilerini ifade etmek ve çevrelerindeki dünyayı keşfetmek için kullanılmıştır. İzleyiciye hikayeler anlatan görsel bir ortam olarak kabul edilen sinema, bazen gerçekliği ortaya çıkarıp izleyicinin düşünmesine aracılık eder. Karmaşık bir temsil aracı olarak, icadından bugüne gerçeklikle kurduğu ilişki üzerinden tartışılmaktadır (Armes, 1974) Yedinci sanat olan sinema, temsil çalışmasında temel araçlardan biridir. Sinema ve politika arasındaki ilişki karmaşık ve son derece dinamikdir. Bu dinamik "ilişki" farklı seviyelerde ortaya çıkabilir ancak sinema ve siyaset karşılıklı olarak birbirini etkilemektedir. İnsan hakları ihlallerinin ardından oluşan travmatik durumda sinematik keşif önemlidir. Geçmişin acılarıyla doğrudan bağlantının yerine sinema aracılığıyla etkileşim sağlanır. Sinema adeta bir tampon olur, aynı zamanda figüratif mesafe meydana getirir.

Yönetmen Costa Gavras'ın 1969 ve 1982 yılları arasında farklı ülkelerdeki siyasi deneyimleri ele alan -hepsi gerçek olaylara dayanan- dört filmi mevcuttur. Çalışmada incelenecek olan *Kayıp* (1982) yönetmenin sinemasal söylemini ve beslendiği siyasi hassasiyetleri ortaya koymaktadır. Makalede konu ile ilgili yayınlardan ve ağ ortamından elde edilen bilgilerle zorla kaybetme olgusunu, ardından eleştirel-nitel yaklaşımla film sahnelerinden örnekler verilerek *Kayıp* filminin zorla kaybetme olgusunu nasıl ele aldığını açıklamaya çalışacağız.

Zorla kaybetme olgusu, çeşitli bakımlardan Türkçe yayınlarda ele alınsa da film çözümlemesi içinde değerlendirilmemiştir. Costa Gavras'ın sinemasını inceleyen önemli çalışmalar olmakla beraber *Kayıp*

filmi daha önce çözümlenmemiştir. Bu bakımdan makalenin alana katkı sunması beklenmektedir. Çalışmanın amacı ise Kayıp filmi üzerinden zorla kaybetme olgusunu yeniden düşünerek sorunsallaştırmaktır.

### **Politik Sinema ve Costa Gavras Sinemasına Bir Bakış**

Sinema sanatının ortaya çıkışında her ne kadar eğlence faktörü başat bir rol oynasa da toplum üzerindeki etkisi fark edildikçe işlevleri genişlemiş, kitleyi harekete geçirebilen bir üretime evrilmiştir. Önce siyaset toplumu etkiler, dolayısıyla sinemanın konusu ya da arka planı haline gelir. Ardından sinema kamuoyu oluşturur. James Combs'un (1993) söylediği gibi belirli politik ve sosyal değişikliklerin motoru sinemadır. Bazı filmler sosyal ve politik söylem içinde üretilen sanatsal ve endüstriyel iklimin etkisiyle davranışların gelişimine katkıda bulunur. Bu gerçek, sinematografik çalışmaların ortaya çıkmasına neden olur. Bu önermenin sonucu, tüm sinematografik eserler şu ya da bu düzeyde politika ile ilişkilidirler. Sinema üzerine denemesinde Zimmer (1974: 15), Brechtien şiirsel bir öncül kullanarak şu sonuca varmaktadır: “Ya bütün filmler politiktir. Ya da hiçbiri.” Guy Hennebelle (1976, s. 11) ise her film hatta her sanat eserinin bir dereceye kadar zorunlu olarak “politik” ve “militan” olduğu fikrini öne sürmektedir. Çünkü belirli bir dünya anlayışını yansıtır. Zimmer ise (1974) bu durumu şöyle açıklar: “Bütün sinema politik olarak yeniden okunabilir ve aslında eleştiri bu görevi çoktan başlattı”. Öte yandan tarihe bağlantılı görsel-ışitsel üretim, tarihi bir belge haline gelmektedir. Bir analiz aracı ve tarihin yeniden inşası için bir kaynak olan günlük hayata dayalı yapımlar aynı zamanda resmi tarihin bıraktığı boşlukları netleştirmeye çalışmaktadır. John G. Cawelti (1977) ise siyaset ve sinema arasındaki ilişkinin üç düzeyini dolaylı olarak; politik, açıkça politik ve diğerleri şeklinde kabul eder. Cawelti dolaylı olarak politik filmi şöyle açıklar: Herhangi bir filmin politik bir okuması olabilir. Yani “örtük olarak da politik” filmler üretilebilir. Hikâye romantik veya maceralı olabilir ancak arka plan politiktir veya bağlamda siyasi unsurlar bulunabilir. Cawelti (1977) bu duruma Casablanca (Michael Curtiz, 1942) filminden örnek verir. Başka bir deyişle, siyaset filmi belirler ya da filmin içinde bulunur. Söylemi örtük olarak söyler ancak onu tematik olarak belirlemez çünkü unsurlar filmin doğasında daha güçlü bir şekilde ortaya çıkar. Cawelti “açıkça politik” filmlerin “konu ve olay örgüsü” üzerinden tanımlanması gerektiğini belirtir. Karakterler veya tema politik meselelerle ilgilenir. Fraser (2014), Habermas’ın kamusal alan tanımını genişletmiş ve çağdaş dünyada bunun ulusal sınırları aştığını belirtmiştir. Habermas, kamuoyunun üretildiği ve hem özel güçler hem de devlet üzerinde baskı kurarak kendisini bir yurttaş siyasi gücü olarak ifade edebildiği iletişimsel alanı tanımlamıştır. “Politik sinema” çağdaş gerçekliğinin farkındadır.

Costa-Gavras 1933'te Yunanistan'da doğmuştur. Yüzyılın sonunda Fransa'ya göç eden yönetmen, gençlik dönemlerinde dikkat çekici politik filmler çeker ancak Gavras'ı otorite yapan, siyasi çatışma ile sinemasal anlatımı dengeli bir şekilde birleştirdiği filmleridir. Aynı zamanda senaryo yazarı olan hatta bazı filmlerinde oyunculuk yapan Gavras, en önemli çıkışını Yunanistan'dan Albaylar Rejimi döneminde sürgün edilen Yunan yazar Vassilis Vassilikos'un aynı adlı romanından uyarlanan Z (Ölümsüz) filmi ile yakalar (Atayman, 2022). Yunan solunun sistematik öldürmeye maruz kaldığı Albaylar Rejimi sırasında, sol muhalif politikacı Grigoris Lambrakis'in Selanik'te öldürülmesini anlatan film, mekansız ve zamansız bir anlatımla sunulur. Yönetmenin kişisel hikayeler ve dramlar üzerinden politik hakikati anlatma düşüncesi seksenlerden sonraki filmlerine kadar uzanır. Gavras'ın sinematik yolculuğunun üçüncü aşaması ise özellikle tarihsel koşullar ışığında belirli bir gerçeklikten uzaklıktır. Yani bir olgu, tema gerçekte vardır ancak filmde mekânı, çevresi gerçekte olanla örtüşmez, değiştirilmiştir. Bu durum Amen'de olduğu gibi (Amen, 2002) rücu yoluyla üretilir. Ya da siyasal süreçler olarak değil, toplumsal sonuçlar olarak yansıtılırlar. Ölümçül Çözüm'de işsizliği (Le Couperet, 2005), Eden'de (Eden Is West, 2009) bir Batı başkentindeki finansal aşırılıkları, Sermaye (Le Capital, 2012)'de ise kapitalist krize yol açan süreci ele almıştır. Costa-Gavras'ın, Avrupa solunun eleştirel dilinin ötesine geçerek geliştirdiği, dengeli ve eleştirel konumuna bağlı kaldığı tespitini yapabiliriz. O kadar ki Costa-Gavras, çeşitli mekanizmalardan üretilen baskıyı kınayan yeni bir siyasi pozisyonun parçası olduğunu gösterircesine, Uluslararası Baskı Mağdurları Sanatçıları Savunma Derneği'ni (AIDA) kurmuştur. AIDA, 1979'daki kuruluşundan bu yana (Cristiá, 2017) askeri müdahaleler ve baskıyla yıkılan sivil toplumun yanındadır.

Costa-Gavras, politik sinemanın ABD menşeli önemli bir yönetmenidir. Gavras'ın tartışmasının arka planını 1960'ların dünya çapındaki sosyal ve politik çalkantıları, eş zamanlı olarak Latin Amerika ve dünyanın çeşitli yerlerindeki askeri müdahaleler oluşturur. 1960-70'lerde başlayan ve Costa-Gavras'ın önemli bir temsilcisi olduğu Politik Sinema, neokolonializmi ve kapitalist sistemi eleştiren bir akımdır ve sinemanın kişisel bir araç olarak görülmesini reddeder. Filmlerde doğrudan toplumsal ve politik okumalar yapılır. Politik sinemanın en önemli temsilcilerinden biri olan Gavras, Kayıp filminde hedef kitlesini Amerikan hükümeti ve kurumlarına karşı eleştirel bir şüpheciliğe dönüştürme çabasıyla öne çıkmaktadır. Film, tarihi ve politik gerçeklikle aynalı bir ilişki kurmuştur. Kurmaca ve kurmaca olmayı kapsayan bir bütün olarak politik sinema, somut bir tipoloji yaratmış ve militanca olmasa da filmle bir kamuoyu oluşturmuştur. Costa-Gavras, politik sinema aracılığıyla hafıza oluşturmuş, geçmişin gözden geçirilmesine katkıda bulunmuştur. "Z" (1969), "Kuşatma Durumu" (1972), "Kayıp" (1981), "Amin" (2002) filmleri ile Gavras, dünya siyasi tarihinin Şili örneğinin uzmanı olacak şekilde, fikrini otuz yıl süresince çalışma konusu olarak odaklamıştır. Ona göre "geçmiş her zaman hatırlanmalı, görülmeli, bilinmeli ve çalışılmalıdır çünkü o bir aynadır. Affetme fikrini destekleyenler muhakkak vardır ama unutmamız mümkün değildir" (<https://www.dw.com/en/cinema-is-always-political-says-star-director-costa-gavras/a-3099374>). İlginç bir şekilde Gavras, dört filmi Vanished (1982), The Trail of Betrayal (1988), The Music Box (1989) ve Mad City (1997)'de, Kayıp filminde yakaladığı eleştirel stilini bulanıklaştırmaz aksine kendi halinden memnun olan Amerikan toplumunu rahatsız eder. Amerika'nın baskıcı rejimlere desteklerini açıkça kınayarak savaştan sonra Nazi suçlularının kabulü ve medyanın olumsuz rolünü ortaya koyar.

Politik sinemadan söz edilen her yerde uluslararası bir ölçüt olan Costa-Gavras, dönemin politik sinemasının temel paradigmasını ortaya koymuştur. Z (Ölümsüz, 1969) filmi ve sonraki dört filmine kadar, genişleterek daima ideolojik sistemleri işlemiştir. Gavras'ın "iktidar mekanizmalarını sistematik olarak betimleme" modelinden kopuşu 1970'lerin sonunda gerçekleşir. Gavras'ın Şili darbesinde geçen Kayıp filmi (1982) bir dönüm noktasıdır. Bu filmle başlayan dönemde yeni bir fikirle siyasete geri döner: Siyasi çatışmanın kınanmasını anlatımla dengeli bir şekilde birleştirmiştir. Kayıp filminin, Türk sineması ile önemli bir ortak noktası bulunmaktadır. Yılmaz Güney'in Yol (1982) filmiyle Costa-Gavras'ın Kayıp (1982) filmi 1982'de Cannes film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü birlikte almışlar, ödülü paylaşmışlardır. Her iki filmin askeri müdahalelerin toplum üzerindeki etkisini göstermesi bakımından benzerlikleri mevcuttur.

Costa-Gavras'ın filmleri, sosyal gerçekliğin temsilidir ve geçmişin yeniden inşası için politik bir çaba göstermektedir. Filmlerinde egemen sınıfın ve kapitalist toplumun zorba gücüne karşı tarihsel kanıtlar sunarak bir protesto ortaya koymaktadır. Ayrıca egemen güçlerin çıkarlarıyla bezenmiş bir dünyada aktörlerin bir insan olduğunu unutturmamaya gayret göstermektedir. Sonuç olarak, Costa-Gavras'ın filmleri, sinemanın kişisel bir araç olarak görülmesini reddederek hakikati gösterme yoluyla kitlelere hitap eder.

### **Zorla Kaybetme**

Zorla kaybetme, uluslararası hukukta insanlığa karşı suç olarak tanımlanan bir durumdur. Zorla kaybetme suçu, insan hakları hukuku çerçevesine giren karmaşık bir olgudur ve iki yönü mevcuttur. Bunlardan biri uluslararası ceza hukuku diğeri ise uluslararası insani hukuktur. Uluslararası insani hukuk direk mağdurlarla ilgilidir. Hukuki bakımdan "kayıp"lar, en yalın anlatımla, "zorla kaybetme"<sup>1</sup> eylemlerinin kurbanları olarak tanımlanmaktadır. Zorla kaybetme eylemleri çoğunlukla öldürme ile sonuçlandırılır. Mevcut literatürün çoğu zorla kaybetme yöntemini terörün kullandığı bir araç olarak tanımlamaktadır. Bargu (2014) ise Zorla Kaybolmayı Yeniden Düşünmek" adlı çalışmasında zorla kaybetme olgusunu çok kapsamlı bir şekilde teorize etmiştir. Zorla kaybetme, kaçırılma anından, zorla kaybetmenin gerçekleştiği güne kadar birçok insan hakkının ihlal edilmesidir. "İşlenebilecek en kötü insan hakları ihlallerinden biri" olarak kabul edilen zorla kaybolma, kişinin iz bırakmadan kaybolmasını içerir (Nowak, 1996, s. 348). Zorla kaybetme Adolf Hitler'in "Nacht und Nebel Erlass"ı

<sup>1</sup> Enforced disappearance.

(Gece ve Sis Kararnamesi) yayınladığı tarihte, 7 Aralık 1941'de görülmüştür. Daha sonra 1960'ların ikinci yarısında Latin Amerika'da görülen zorla kaybetmeler devletler ve aygıtları aracılığıyla yapılmıştır (Frey, 2009) Otuz yıl içinde pek çok ülkede başvurulan bir uygulama haline gelen bu eylemler uluslararası örgütleri harekete geçirmiş, BM Genel Kurulu 18 Aralık 1992'de Herkesin Zorla Kaybedilmelere Karşı Korunmasına İlişkin Bildirge'yi uygulamaya koymuştur. Arendt'in üzerinde durduğu konu ise zorla kaybedilenlerin pek çoğunun kamusal hayata dair bir politik görüşü olduğu ve eyleme geçtiği gerçeğidir. Böylece zorla kaybedilen birey iktidarsızlaştırılır, siyasetten arındırılır ve yetkisiz kılınır. Bu durum modern devletin ortaya çıkışıyla yakından ilgilidir. Zorla kaybetme ile üretilen yaşam modern devletin kimin siyasetle ilgili kalacağına ve kimin görüneceğine veya kimin görünemeyeceğine karar verme yetkisi ile inşa edilmiştir (Arendt, 1978). Zorla kaybetme yeni bir uygulama olmamasına rağmen, suçun kesin tanımı üzerinde uzlaşmış değildir. Zorla kaybetmeye ilişkin uluslararası ve yerel yasalar farklı tanımlar ve açıklamalar içermektedir. Özetle çalışmaya konu olan zorla kaybetme vakasının tanımlanması için aşağıdaki şartların oluşması gerekir:

- 1- Tutuklama, alıkoyma, kaçırma veya diğer herhangi bir özgürlükten yoksun bırakma biçimi
- 2- Devlet görevlileri veya devlet dışı aktörler tarafından gerçekleştirilen özgürlükten yoksun bırakma
- 3- Davranış biçimi olarak özgürlükten yoksun bırakıldığını kabul etmeyi reddetme veya kaybolan kişinin nerede olduğunun gizlenmesi
- 4- Kişinin yasanın koruması dışında konumlandırılması

Diğer yandan zorla kaybetme, hayatta kalanlar için bir travma sebebidir. Cambridge<sup>2</sup> sözlükte aşırı derecede üzücü bir deneyimin neden olduğu şiddetli ve kalıcı duygusal şok olarak tanımlanan travma, kayıplar noktasında hem bireysel hem de kolektif şekilde yaşanabilir. Yani kaybolma, bir bireyi ilgilendirdiği gibi bütün bir grubu da ilgilendirebilir. Kişinin kaybına ailesinin tanıklık etmesi veya öğrenmesi gibi çeşitli uzun vadeli stres faktörleri travma literatürüne eklenmiştir. Travmatik bir olay yaşamak, bir kişinin güvenlik duygusuna, benlik duygusuna ve duygularını düzenleme becerisine zarar verebilir. Travmatik olay meydana geldikten çok sonra travmalı kişiler sıklıkla utanç, çaresizlik, güçsüzlük ve yoğun korku hissedebilirler<sup>3</sup>. Bu, kişisel veya kolektif fark etmeksizin zorla kaybetmenin ardından ortam aniden ve hoş olmayan bir şekilde değiştiğinde gerçekleşir (Alexander, 2004, s. 2). Kaybolmayı konu alan filmlerde, örtük olarak travmatik durumu anlatan bir dil inşa edilir. Anlatım yas ritüelleridir.

Latin Amerika ülkelerinde zorla kaybetme, askeri diktatörlükler tarafından vatandaşları korkutmak ve tehlikeli olduğu düşünülen kişileri sistemden ayıklamak için kullanılan bir strateji olmuştur. Örneğin Meksika, 1968'de Kirli Savaş'taki Tlatelolco Katliamı'ndan bu yana hiçbir askeri darbeye tanık olmamasına rağmen, zorla kaybetme, işkence ve diğer ağır insanlık dışı veya aşağılayıcı muameleler gibi suçlarda öne çıkan bir ülkedir (GTDFI 2015). Şili de askeri darbe sırasında birçok zorla kaybetme olayına sahne olmuştur. Kurbanları kaçırma eylemi, genellikle halka açık yerlerde ve tanıkların önünde gerçekleştirildiği için 'görünür' iken, bu mağdurların akıbetleri ise gizli tutulmuştur. Ara sıra rastgele yerlerde ortaya çıkan ve vahşice işkenceye maruz kaldıklarının açık belirtilerini taşıyan, kimliği belirsiz birkaç ceset, kurbanların korkunç işkencelere maruz kaldığını göstermiştir. Aslında bu bir anlamda Latin Amerika yönetimlerinin, bu görünmezliğin arkasındakileri toplumun görmesini istemesidir. Zorla kaybetme vesilesi ile ortaya çıkan travmatik olay, etkilenen topluluk ve birey üzerinde silinmez izler bırakarak, anılarını yeniden tasarlama ve gelecekteki kimliğini geri dönülmez bir şekilde değiştirmeye neden olma potansiyeli taşımaktadır. (Alexander, 2004).

Zorla kaybetme olgusunu anlatan en önemli filmler aşağıda kronolojik olarak yer almaktadır:

- Missing. Yönetmen Costa Gavras. Universal Pictures, ABD. 1982.
- The Official Story. Yönetmen Luis Puenzo. Almi Pictures, Arjantin. 1985.
- Night of the Pencils / La noche de los lápices Yönetmen: Héctor Olivera, Arjantin. 1986.

<sup>2</sup> [TRAUMA | Cambridge İngilizce Sözlüğü'ndeki anlamı](#)

<sup>3</sup> [Trauma | CAMH](#)

- A Wall of Silence/ Un Muro de Silencio. Yönetmen: Lita Stantic, Arjantin. (1993)
  - La muerte y la doncella / Death and the Maiden (1994) Yönetmen: Roman Polanski, ABD, İngiltere, Fransa. 1994
  - The Disappearance of Garcia Lorca. Yönetmen: Marcos Zurinaga, ABD, İspanya. 1997.
  - Imagining Argentina. Yönetmen: Christopher Hampton. Arenas Entertainment, ABD, İspanya ve İngiltere. 2003.
  - Saíram de Férias. Yönetmen: Cao Hamburger, Brezilya. 2006
  - Rendition. Yönetmen: Gavin Hood, USA. 2007
  - Dukot. Yönetmen: Joel Lamangan, Filipinler. 2009
  - Clandestine Childhood / Infancia clandestines (2011), Yönetmen: Benjamin Avila, Arjantin İspanya, Brezilya.
  - The Day I Was Not Born / Das Lied in Mir (2011), Yönetmen: Florian Cossen, Almanya, Arjantin.
- Yukarıda yer alan filmlerin yanı sıra konuyla ilgili belgesel filmler çekilmiş ve romanlar yazılmıştır.

## AMAÇ VE YÖNTEM

Bu çalışmadaki amaç tarihsel arka plan ışığında zorla kaybetme olgusunu Kayıp filmi üzerinden değerlendirmektir. Tarihsel bir okuma gerektiren bu çalışmada tarihi olayların bir tanığı niteliği taşıyan Kayıp filmi ele alınmakta ve elde edilen bulgular sistematik bir yöntem izlenilerek değerlendirilmektedir. Söz konusu yöntemde sırasıyla zorla kaybetme olgusu, politik film ve Costa Gavras filmleri, Kayıp filminin tarihi ve politik arka planı ve nihayetinde filmin zorla kaybetme olgusunu ele alışı çözümlenerek ele alınmaktadır. Nihai aşamada ise bilgi ve bulguların sentezi oluşturularak film değerlendirilmesi gerçekleştirilmektedir. Çalışma eleştirel nitel bir araştırma olarak tasarlanmış, betimleyici yöntemle gerçekleştirilmiştir. Eleştirel niteliksel film analizi yapılmıştır. Araştırmada, ortaya konan durumun kimin çıkarlarına hizmet ettiği sorusu merkeze alınmaktadır. “Eleştirel nitel araştırma, güç ilişkilerinin nasıl bir grubun çıkarlarını artırırken diğerlerinininki baskı altına aldığını irdelemektedir” (Merriam, 2015, 34). Makalede Kayıp filmi üzerinden, kültürel çalışmalardan da yardım alınarak zorla kayıp olgusu askeri müdahaleler bağlamında değerlendirilecektir. Çalışma amacımızın sınırları, seçilen başlıkta çerçevelenmiştir. Film metinlerarasılıkla tarihle ve politikayla ilişki kurarak ögeler ve olayları anlatmaktadır. Stuart Hall (2017), filmlerin tek başlarına değerlendirildiklerinde bir anlam ifade etmediklerini söylemektedir. Bunun yerine metinler birbirleriyle bağlantılı olarak analiz edildiklerinde ve temsil pratiklerinin örüntüleri gözlemlendiğinde anlam inşa edilebilir. Analizde ayrıca Costa-Gavras'ın Kayıp filminde darbenin ve zorla kaybetmenin yıkıcı etkilerine karşı sivil toplumu savunması ve temsil teorileri için kayıp olgusunun daha geniş etkileri incelenmektedir.

## KAYIP FİLMİNİN ÇÖZÜMLEMESİ

### Filmin Künyesi ve Yönetmeni

<b>Yönetmen:</b> Costa Gavras
<b>Yapımcı:</b> Edward Lewis, Mildred Lewis
<b>Senarist:</b> Donald E. Stewart-Costa-Gavras (Thomas Hauser'ın kitabından uyarlanmıştır)
<b>Oyuncular:</b> Jack Lemmon (Ed Horman), Sissy Spacek (Beth), Melanie Mayron (Terry), John Shea (Charles Horman), Janice Rule (Kate Newman),
<b>Müzik:</b> Vangelis
<b>Dağıtıcı:</b> Universal Pictures
<b>Süre:</b> 122 dk
<b>Ülke:</b> Amerika Birleşik Devletleri

### Filmin Hikayesindeki Siyasi, Sosyal ve Ekonomik Arka Plan

Politik sinemanın gelişiminde toplumsal dinamiklerin oldukça fazla etkisi vardır. Diğer sanat şubelerinde olduğu gibi sinema da içinde bulunduğu toplumun politik ve kültürel süreçlerinden ayrı değerlendirilemez. Çalışmada yer alan, Costa Gavras'ın sinematografik bakış açısında yansımaları bulan siyasi durumların başında Şili'de gerçekleşen askeri müdahale gelmektedir. 3 Kasım 1970'te Şili, ilk sosyalist başkanı Salvador Allende'yi seçmiştir. Kısa başkanlığı sırasında uyguladığı çeşitli

politikalarla Amerikan çıkarlarına aykırı davranmıştır. Ayrıca işçilerin ücretlerini artırmış ve yarattığı ulusal açığı dengelemek için daha fazla para basılmasına izin vermiştir. Başlangıçta Şili halkı Allende'yi ve politikalarını desteklerken, ülkenin ekonomik olarak zora girmesi, enflasyonun artması ve gıda kıtlığı sebebiyle ülkede iç karışıklık meydana geldi (Margaret, 2009, s. 49-66). Askeri darbeye uzanan olaylar vatandaşların hükümeti protesto etmek için geceleri tencere tava çalmasıyla başladı.

Film, idealist genç bir gazeteci olan Charles Horman'ın kayboluşuna dair arka planı dramatik bir biçimde anlatmaktadır. Sol görüşlü bir gazete olan FIN için yazan Horman, 11 Eylül 1973'te Şili'de askeri darbe sırasında kaybolur. Öykü babasıyla karısının onu araması üzerine inşa edilmiştir. Film emperyalist bir ülkenin, sosyalist bir ülkeye yönelik baskıcı çıkarlarını betimlemesi bağlamında öne çıkmaktadır. Çalışmaya esas olan Kayıp filmi, gerçek bir hayat hikayesinden önce romana ardından sinemaya aktarılmıştır. Amerikan vatandaşı Charles Horman ve Frank Teruggi, demokratik olarak seçilmiş Başkan Salvadore Allende'yi devirmek ve askeri yönetimi dayatmak için General Augusto Pinochet liderliğinde yapılan darbe sırasında Şili'de bulunmaktaydı. Askeri rejim tarafından kaçırılan, sorguya çekilen, işkence gören ve idam edilen binlerce kişinin arasındaydılar. Charles'ın karısı Joyce Horman, kocasının cinayetinin ardındaki gerçeği ortaya çıkarmak için uzun yıllar süren bir kampanya yürütmüştür. ABD ordusunu ve CIA'ı askeri darbeyi desteklemek ve Amerikalı gazetecilerin öldürülmesinde suç ortağı olmakla itham etmiştir. Thomas Hauser'in Charles Horman'ın İnfazı: Bir Amerikan Kurbanı kitabından uyarlanan filmin anlattığı askeri darbede (1973) Augusto Pinochet, Şili'yi kontrolü altına almıştır. Sert cezalar içeren katı yeni kurallar getirmiş, ulusal sokağa çıkma yasağı ilan ederek gece yarısı ile 06:00 saatleri arasında hiçbir erkek, kadın veya çocuğun dışarı çıkmasına izin vermemiştir. Yasakları eleştiren ve/ya ihlal edenler kaçırma, tutuklama ve hatta ölümle cezalandırılmıştır.

Diğer yandan Kayıp filmi, Amerikan hükümetini eleştirel bir şekilde tasvir etmesi nedeniyle Amerika Birleşik Devletleri'nde büyük tartışmalara yol açtı. Birçok yetkili özellikle ABD'nin Şili büyükelçisi Nathaniel Davis bu olumsuz sunuma içerledi ve Costa-Gavras ile MCA hakkında dava açılmasını sağladı. Dava açıldıktan sonra film piyasadan çekildi ancak 2006'da yeniden gösterime girdi.

### **Filmin Çözümlemesi**

Costa-Gavras bu filmle, filmografisiyle öne çıkmış politik sinema anlayışını yenilemiştir. Kayıp arama sürecindeki var olan belirsizlik, baş edilmesi gereken ana durumdur. Senaryosu ile Akademi Ödülü kazanan filmin başrol oyuncusu Jack Lemmon ise Cannes'da en iyi erkek oyuncu ödülünü almıştır.

New York'ta kendi halinde, orta halli bir iş adamı ve ilahiyatçı olan Edmund Horman (Jack Lemmon), askeri darbe ertesinde kaybolan oğlu Charles'ı (John Shea) bulmak için Şili'ye gelir. Geline Beth (Sissy Spacek) ile oğlunu aramaya koyulan Baba Horman, hem gelinine hem oğluna çok öfkeli. Amerikan değerlerini ve sistemle iş birliği içerisinde çalışmayı çok önemseyen kayınbaba ile diplomatik kadroların çürümüşlüğü Şili'de fark eden gelin arasında gerilimli bir arama serüveni başlar. Amerika Birleşik Devletleri vatandaşı oldukları için Şilililere göre ayrıcalığa sahip olan ikili, kayıp arama sürecinde adım adım hakikati idrak ederler.

Filmler hem siyasetin temsili hem de tasvir için önemli bir araçtır. Filmin yönetici sınıfa yalnızca ordudan üst düzey yetkililerin dahil olmasını betimlemesi çok dikkat çekicidir. Güçsüzlerin mücadelesi, baskıcı eylemler, sağcı siyasetin hakimiyeti ve nihayetinde sosyal ve politik tehdit sayılan komünizme karşı anti-komünizm ideolojisi filmde bir senaryo planı ile anlatılmıştır. Film aynı zamanda kaybolmanın ürettiği boşlukları ve sessizlikleri dolduran, kurbanlarını görünür kılan dramatik bir kurguya sahiptir. Gerçekçi anlatının özelliklerini kullanmıştır. Kayıp filminin somutlaştırdığı bir enternasyonalizmin sınırlarından bahsetmek mümkündür.

Bir insanlık suçu olan zorla kaybetme sadece bireysel sınırla kalmaz aynı zamanda kişinin ailesini çevresini ve ortak bağlarla bağlandığı toplumu da hedef alır. Amerikan ideallerine inanan, halkının haklarını korumak için her zaman çok istekli olan Baba Horman, ülkesinin yüksek mevkili yetkilileri

ile görüşmeleri ve ısrarcı tavrı sonucu, oğlunun ölümünde ABD'nin suç ortaklığı yaptığını ortaya çıkartır.

Film, bir anlamda ABD'nin Şili'deki paradoksal mirasının simgesidir. Bir yandan dış işlerin nasıl olmaması gerektiğini gösterirken bir yandan da politik bilinç ve siyaset dersi vermektedir. Filmdeki tiyatro gösteriminden ayrılan Amerikalıların “Orta Amerika'da yaptığımız şey korkunç değil mi?” dedikleri duyulmaktadır. Gavras, bizatihi bu sahneyle Amerikan masumiyetini aşındırmaya katkıda bulunmaktadır.



Şekil 1. Beyaz At.

Şekil 1’de yer alan, sokağa çıkma yasağıyla boşalan sokaklarda dolu dizgin koşarak hakimiyet kuran beyaz at, direnişin bir simgesi gibi filmin başlangıç noktası epizodunda yer almaktadır. Travmatik şiddet ve işkence içeren ölüm politikalarına karşı hayatı savunan film, özellikle sokağa çıkma yasağı sırasındaki sokak görüntülerinde, beyaz bir ata dahi ateş eden darbeci askerleri betimlemiştir. Bu beyaz atın izine, kendisi de sürgüne aşına olan ve on sekiz yaşında Yunanistan'dan Fransa'ya yerleşmek üzere ayrılan Costa-Gavras’ın bir röportajında rastlanmaktadır: “Benim karakterim biraz Ulysses gibi, çünkü karakterimin denizi Akdeniz gibi, çileler, fırtınalarla doludur. Modern canavarlarla yüzleşir ve zamanımızın mitlerini alt üst ederler. Ulysses'in evine dönmek istemesinin aksine benim karakterim gelip kendi evini kurmaya çalışıyor” (Zoppelletto, 2021). Yönetmenin bu söyleminden yola çıkarak özgürlük algısının bir miktar, mitolojiyle ilişkili Avrupa kültür havzasından etkilendiği tespit edilebilir. Ulysses, Truva Savaşı’nda üstlendiği stratejik rol ile bilinmektedir. Erdemli olması nedeniyle tarihe bir prototip olarak geçmiştir ve insanlığın aşılması gereken engel ve zorluklara karşı direnişinin sembolü olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla bir kahraman olarak Ulysses, filmde beyaz atta tezahür etmiştir denilebilir.

Filmde ele alınan şiddet, uluslararası belgelerde insanlığa karşı suç olarak tanımlanan nitelikte ve toplumun hemen hemen her kesimini etkileyecek kadar büyüktür. Ancak bu şiddete rağmen askeri müdahalede bulunan sınıf, partilerine devam etmektedir. Filmde, büyük siyasi bir hapishaneye çevrilen stadyumdaki görüntüler ile egemen sınıf tarafından yapılan siyasi baskı ve diğer yandan akıp giden eğlence hayatı çarpıcı şekilde işlenmiştir. Charles, sıkıyönetimden dolayı cesetlerle dolu sokakları aşip evine gidemezken, üst sınıf için eğlence hayatı devam etmektedir. Hemen ardındaki sahnede ise izleyici, Charles’ın gözünden beyaz bir ata dahi ateş eden silahlı kuvvetleri alkışlayan yönetici sınıfını görür (Şekil 2).





Şekil 2. Parti Sahnesi ve Tankları Alkışlayanlar.

Şekil 3'te yer alan sahnede Charles Horman, onu kaybolmaya götüren sürecin başlangıç noktasındadır. Şili'de Vina del Mar kentinde otelde kaldığı gün darbe gerçekleşir ve Horman balkonda askeri helikopterle karşı karşıya kalır. Ardından lobiye indiğinde ABD'li bir subayla tanışır ve Vina kentinin ABD'li subayların bir nevi üssü olduğunu fark eder. Subaylara bir gazeteci refleksiyle sorular soran ve Amerikalı olduğu için soruları yanıtlanan Charles, darbeye bu subayların rol oynadığını anlar. Filmin sonunda ise Horman'ın zorla kaybedilmesinin sebebinin, öğrendiği bu bilgiler olduğu ortaya çıkar. Zorla kaybetme, Horman'ın özel vakası üzerinden filmin ana teması olsa da bu baskıcı yöntem, karakterlerin başlarının üzerindeki yarı saydam bir tavana dağılmış cesetleri keşfettikleri bir sahnede de temalaştırılmıştır. Üst üste yığılmış, buzlu camın etkisiyle bulanık şekilde görülen isimsiz bedenler, kaçırılma izlerinin ektiği terörün içinden sessizce işleyen, suçlarının kanıtlarını saklayan gizli şiddete gönderme yapmaktadır.



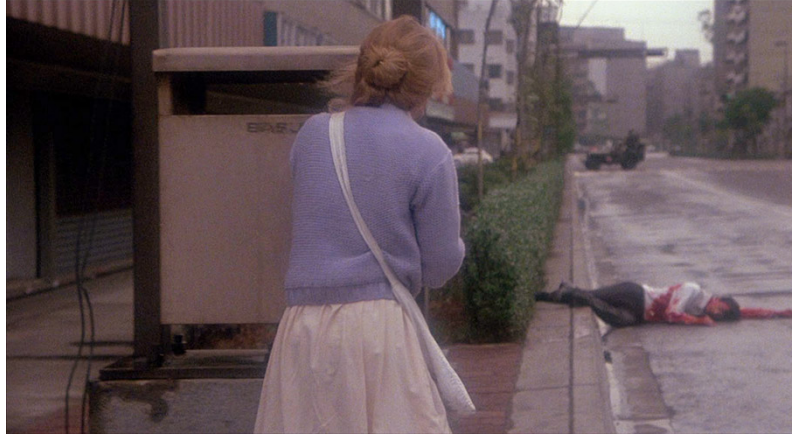
Şekil 3. Darbeyi Balkondan Gören Charles Horman,

Sokağa çıkma yasağı Şili'deki çaresiz vatandaşlar (Şekil 5), sokaklarda öldürülen gençler (Şekil 6), büyükelçiliklere ve konsolosluklara sıkışık kalmış olan mültecilerle (Şekil 7) grotesk üslupla ortaya konulmaktadır. Şekil 4 detayında olduğu gibi pantolon giyen bir kadın, etek giymeye zorlanmak suretiyle askeri rejimin baskıcı yönüyle karşı karşıya kalır. Diktatörlüğün gücünün aksine izleyici, bazı sivillerin şehrin duvarlarına diktatörlük karşıtı sloganlar yazmak için acele etmesi gibi birtakım direniş girişimlerine de tanık olmaktadır.



Şekil 4. Etek Giymeye Zorlanan Bir Kadın Askeri Aracın Yanına Çağrılır.

Askeri darbelerin vatandaşlara her bakımdan karıştığını gösteren Şekil 4’teki sahne aslında evrensel hakikatlere dair bir bellek oluşturma amacını gütmektedir. Ordunun sebep olduğu travmatik kırılma, cuntaların zorla kaybetmeleri kullanması, cevaplardan çok sorular bırakarak aniden kaybolan bireylerden sonra ortaya çıkan bellek boşluğu adeta Gavras’ın kamerasıyla bir çağrıya dönüşmektedir.



Şekil 5. Sokaklarda Öldürülmüş Gençler.

Gavras, şekil 5’te görüldüğü gibi öldürülmüş gençleri kadrajına alarak öğrencilerin nasıl susturulduğunu göstermeye çalışmaktadır.



Şekil 6. Askerlerin Sokaklarda Uyguladıkları Şiddet Eylemleri.

Film, gösterdiği rijit sahnelerde hem askeri darbelerin yıkıcı etkisini hem de zorla kaybetmenin, kaybolmanın ötesinde çok daha derin anlamlar içerdiğini göstermeye çalışmaktadır. Geçmişin şiddetini küçümseyen ve üzerini örten resmi anlatılara karşın yönetmen birçok kurbanın hikayesini anlatmaktadır. Film tarihe geçmişi, dolayısıyla öznelere, çatışmaları ve gerçekleri geçirmiştir. İnsanlara

bir başkasının acısını ve ıstırabını anlatarak sistemin ve darbe sonrası Şililerin, askeri rejim tarafından yapılan hak ihlallerini kabul edilebilir bir maliyet olarak görmemesine katkıda bulunuyor.



**Şekil 7.** Çoluk Çocuk Büyükelçiliklere Sığınarak Hayatta Kalmaya Çalışan Mülteciler.

Baba, stadyuma gelene kadar Amerikan toplumu ile ilgili verili ideolojik algıdan kendini sıyıramamaktadır. Oğlu kaybolmasaydı Amerikalı milyoner Edmund olarak hayatına New York'ta devam edecek olan baba, güvendiği ülkesinin Şili'deki müdahalelerini görünce önce sorgulamaya sonra değişmeye başlar (Şekil 8). Ve ardından oluşan boşluk ile belirsizlikten kabullenişe doğru yol almaktadır. Baba Horman, oğlunu aramak için Şili'deki baskıcı eylemlerin simgesi olan Ulusal Stadyum'a girip (Şekil 9), siyasi mahkumlarla dolu tribünlerin önüne geldiğinde, durumun gerçekliği ile ilk kez yüzleşir. Olay yerindeki şiddet net olmasa da durum hem kurbanların çokluğu hem de babanın çaresiz arayışındaki acizliğini ortaya koymaktadır. Diğer yandan bir Şilili tutuklunun "Benim babam buraya gelemiyor" cümlesinin yer aldığı sahne başka bir sorunu gündeme getirmektedir: Charles Horman'ın akrabalarının Amerikalı oldukları için gördükleri istisnai muamele. Yerel muadillerinin erişemeyeceği yerlere girebilmektedir baba Horman. Yani Şili'de darbe yönetiminde insanlara sadece üretim değerleri kadar önem verilmektedir.



**Şekil 8.** Stadyumda Oğlunu Arayan Baba.

Sanatın, topluma karşı etik bir sorumluluğu vardır. Sanat, edebiyat ve sinema ezilen sesleri duyurarak ve tarihte unutturulmaya çalışan olayları hatırlatarak bir hafıza oluşturulmasında önemli bir rol oynamaktadır. Aynı zamanda, gerçekleşen hadiselerin aktörleri ve yakın çevresinin durumuyla empati kurulmasını sağlar. İşte Gavras, bu sahnede çaresiz bir baba ile tutukluları bir araya getirerek adaletsizlik biçimlerini görünür hale getirmektedir.





**Şekil 9.** Tutukluların Bir Arada Tutulduğu Ulusal Stadyumun Genel Görünüşü.

Ed Horman, klasik yasin ilk aşamasını yaşamaya başlamıştır. Kayıp kişinin ölümünü doğrulamannın imkansızlığını yaşayan baba stadyumda yoğun duygular altında çaresiz bir halde kalmıştır. Kaybedilen kişilerin aile üyeleri, kaybolmadan önceki yaşamlarından kopma yaşarlar. Günlük rutinleri sona erer ve kaybolan kişiyi arama ana iş olur. Süreçte bazı kayıp yakınları yoksullaşma yaşar ve bazen işlerini bazen diğer sosyal ilişkilerini kaybederler. O kadar ki geniş ailelerinin bir kısmı veya tamamı ile bağları kopar, arkadaşlıkları sona erer. Kayıp Yakınlarını Arama Derneği gibi başka yapılar, başka insanlar “ikinci bir aile gibi” olmaya başlar (Adams, J. 2019). Burada da gelin ve kayınpeder, zorla kaybetme hadisesinden önce son derece kopuk ilişkilere sahipken bu noktadan sonra yakınlaşırlar.



**Şekil 10.** Ölülerle Dolu Kapalı Alan.

Şekil 10’da yer alan bu görüntüler, şiddetle ilgili bilgilerimize ve duyumlara atıfta bulunurken, görsel olarak bir kıyamet panoraması oluşturur. Kahramanlar birbirlerine sarıldıklarında kadının burnunu kapatmasıyla ortamda ceset kokusu (Şekil 10) olduğunu anlayan izleyici, dramın zirvesine tanıklık eder. Beth, dağılmış bedenler arasında tanıdık bir yüz gördüğünde dehşeti yaşar ve yüzündeki korku ifadesi ile izleyiciye de yaşatır. Bu şekilde, katliam ve soykırımların tahayyülünden ve Hristiyan ikonografisinin (Şekil 11) çeşitli temsillerinden yararlanan bir kâbus senaryosu inşa edilir. Gösterilen çıplak ve cansız bedenler orantısız şiddetin altını çizmektedir.



**Şekil 11.** Cesetlerle Dolu Salonu Gösteren Bir Diğer Açık.

Bunun yanı sıra cansız bedenlerin ayaklarına iliştirilmiş etiketlerin varlığı ile verilen görsel detay bize devlet sorumluluğunu hatırlatır. Tanınan cesetlerin ayakları, askeri bürokrasinin ölümü hem bildirme hem de kaydetme (ya da vermeme) rolüne atıfta bulunur. Charles'ı bulamayan Beth, Amerikalı arkadaşı Frank Teruggi'nin cesedini bulur. Morg binasında karşılaştıkları yüzlerce kimliği belirlenmiş veya belirsiz cesedin görüntüsü, darbe öncesi Beth ve Charles'ın farklı mekanlardaki görüntüleri ile birleşince darbelerin hayat karşındaki etkisi daha da görünür olmuştur. Alexander'ın (2014) Yahudi Soykırımı hakkındaki araştırmasında analiz ettiği gibi, travmatik durumu oluşturan bir bileşen de kurbanları insanlaştırma sürecidir. Yönetmen, kurbanları kişisiz ve kaotik bir kitle olarak göstermek yerine, onları kişiselleştirmeyi tercih etmiştir. Mağdurlara insan olarak yüklenen yeni anlam, izleyenlerin onlarla duygusal bir özdeşleşme yaşamasını sağlamaktadır. ABD konsolosluk yardımcısının ve depo müdürünün ilgisizliği, tanık olan izleyicide bir ürperti oluşturmaktadır. Beth'in, ölü arkadaşını bulunca attığı çığlığa dayanamayan Edmund Horman, ona sarılır ve tam bu esnada kafasını yukarı kaldırdığında şeffaf tavanın (Şekil 12) bile cesetlerle dolu olduğunu görür.



**Şekil 12.** Cesetle Dolu Cam Tavan.

Aslında yönetmen bu sahne ile her yerde hatta gökyüzünde bile ceset olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Ülkeyi işgal eden korkunun, ölümle çevrili olduğunu anlatmaktadır. Cam tavan ve cansız bedenlerin gölgelerinin birleşimi, şiirsel bir anlatımla “ölümün her yerde olduğu” hissini somutlaştırırken, karakterlerin dramlarına izleyicinin katılımını artırır. Vangelis'in müziği filmin dramatik etkisini artırmaktadır. Baba Horman o inanılmaz gerçekliğe doğrudan tanıklık edip, katliamın mutlak dehşetini yaşayınca bilinci travmatik olsa da açılır ve bu yüzden konsolos soruşturma yaparken, özel olarak konuştuklarında Beth'e onay verir. Böyle bir dünyada yaşamayı hayal bile edemediğini belirtir ve gelini Beth'in ellerini tutarak: “Bu nasıl bir dünya?” der. Kendine güvenini ve rahatlığını kaybeder. O zamana kadar oğlu Charles'dan hiç bahsetmeyen Edmund, ilk kez Beth'in hak savunuculuğu ile ilgili bir konuşmasında “Charles gibi konuşuyorsun, oğlum da böyle konuşuyordu” der. O an oğlunun zorla kaybedildiğini kabullenmiştir. Beth kayınpederine gururlu bir ironi ile cevap verir: “Geriye iki aşama daha kaldı, çocuğunuz öldüğünün teyidi ve Amerikan sistemine olan çelişkili güveniniz”.

Edmund Horman karısıyla telefonda konuşup onu rahatlatmaya çalışırken, neredeyse filmin ikinci bölümünü meta-sinematik olarak özetleyen şu cümleleri kurar: “Her ipucu bizi en başa götürüyor gibi görünüyor, biliyor musun? Daireler çiziyoruz!”. Arayışın devam ettiği ve zorla kaybetmenin yavaş yavaş kabullenildiği filmin ilerleyen sahnelerinde sokağa çıkma yasağının dehşeti tüm otel misafirlerinin aşağı inmesine neden olan bir yer sarsıntısı ile anlatılır. Deprem bile olsa sokağa çıkmak yasaktır. Ed, önceki sekansta gelinine başlattığı itirafı: “Sana bir özür borçluyum. Uzun zamandır ikinize de tepeden bakıyordum” cümleleri ile sürdürür. Bu noktada Baba Horman izleyiciyle özdeşleşmiş yolculuğunun sonunda dahi olsa eleştirel farkındalığını açıkça ortaya koymaktadır. Filme Ford Vakfı'nın rolünün dahil edilmesi dikkat çekicidir. Kendini kalkınmayı teşvik etmeye adanmış bu sivil toplum kuruluşunun tartışmalı bir yürüngenin nesnesi olması şaşırtıcıdır. Milyoner ABD vatandaşı ve bir din adamı olan Ed, şimdi sadece oğlu ölen çaresiz bir babadır (Şekil 13). Diğer yandan Horman, özel bir vakıftan oğlunun akıbetini öğrenirken büyükelçilik yeni teorilerle onu şaşırtmaya çalışmaya devam eder. Mesala, asker üniforması giymiş solcular tarafından kaçırılmış olabileceğini ve ülke dışına çıkartıldığını söylerler. Ancak baba Horman bu bildirimlere hiç inanmaz. Görsel olarak bu sahne dram ve içsel yalnızlığı vurgular.



Şekil 13. Edmund Horman

Bir diğer sahne, binanın giriş holünün büyük bir genel görüntüsü ile verilir, onu yalnız küçük ve yönünü şaşırmış (Şekil 14), kelimenin tam anlamıyla ne yaptığını bilmez halde gösterir. Baba son kez yetkilerle konuşmaya gelmiştir, yetkililere öfkeyle yanıt verir. Bir anlamda “Pirus zaferi” yaşamaktadır. İlk profilindeki maskesini tamamen çıkararak Ed Horman, zorla kaybolmada elçiliğin oynadığı rolü açıkça ortaya koyan suçlamalarda bulunur. Büyükelçi ise alaycılıkla yanıt verir. Amerikan çıkarlarının ve yaşam biçiminin savunucusu olan Horman'ın mutlu bir şekilde yaşadığı, korunaklı yaşamına gönderme yapar. Bu konuşma içgüdüsel görünmesine rağmen aslında ideolojik bir MacGuffin<sup>4</sup>dir. “Charles, çok şey bildiği ve çıkarlarını tehlikeye attığı için öldü” demeye getirmektedir. Bu yaklaşım Horman'ın davasını, şu ifadeyle bir mafya kurbanının davasıyla eşitler: “Ateşle oynarsan yanarsın.” Horman, Amerikan -iş dünyası- çıkarlarının bu savunmasını, pencereden görünen bahçenin durumuyla kıyaslar. Gavras burada bir metafor sunar. Şili’de iltica yerine dönüştürülen Batı elçilikleri: Latin Amerika'nın boş bahçesi -Monroe Doktrini<sup>5</sup>'nin arka bahçesi- sessiz ve yalnız, bir park gibi mezarlık gibidir. Bu sahneler kayıp dramının gerçekleşmesiyle verilir ve bu durum izleyicide rahatsız edici bir his oluşturur.

<sup>4</sup> Sıradan gibi görünen ama filmin akışını belirleyen obje, unsur ya da olay.

<sup>5</sup> ABD Başkanı James Monroe'nin, 2 Aralık 1823'te kongreye sunduğu doktrin. Antikolonyalizm önerisiyle tarihe geçmiştir.





Şekil 14. Yönünü Şaşırın Baba Horman.

Bu sahnelerde kültürel travmayı çevreleyen anlamın inşası mevcuttur. İnsanların duygularına hitap eden yönetmen, zorla kaybetme olgusunu özellikle tehdit, korku ve güvensizlik gibi duygularla bağlantılı aktarır. Bireylerin izledikleri olayla ilgili duygularını yorumlama biçimi, Alexander'ın (2004: 10) travmatik durum dediği şeydir. Genç Amerikalı bir gazetecinin kaybolmasıyla ortaya çıkan travmatik durum, sadece Latin Amerikalıların değil ABD vatandaşlarının sevdiklerinin de doğrudan tehdit edildiğine dair oluşturduğu hislerdir: 'Yarın benim oğlum da kaybolabilir'. Filmde insanların travmatik olayla -zorla kaybetmeyle- doğrudan ilişkilendirdiği korku ve tehdit gibi duyguların yanı sıra, kolektif travmanın inşasında rol oynayan ve mağdurları başkalarıyla ilişkilendiren başka duygulara da yer verilmiştir. Kolektif ölçekte ortaya çıkan travma, gelişmiş bir ülkenin vatandaşlarının da tehlikede olabileceğini hisseden toplumun, kirli politik yöntemlerle yüzleşmesidir (Alexander, 2004). Film paylaşılan bir acının yeniden yapılandırılmasının sonucudur. Büyükelçilikten ayrıldıktan sonra Horman, polisin Beth'i götürmek istediğini anlar ve şiddetle karşı çıkar. Bir sonsöz olarak kapanışta Ed ve Beth, Charles'ın tüm anılarını ve çizimlerini toplar. Baba bununla birlikte, kendisi tarafından bilinmeyen başka bir gerçekliği de çok geç bulur: Küçük Prens'i okuyarak şiirsel olarak kurtardığı oğlu, çocuk çizimleri yapmıştır. Baba, oğlunu ararken aynı zamanda oğlunun hayata bakışını, politik görüşlerini ve meraklarını keşfeder. Bu sahne, filmin dramatik-duygusal olay örgüsünü çözmenin yanı sıra, karakterler ve izleyici için bir nevi yas teşkil eder. Ölen kişinin nesnelere yapılan gönderme, trajedinin doruk noktası olarak karşımıza çıkar. Büyükelçi ve ataşesi, cenazenin ülkesine geri gönderilmesi için ücret ödemeleri gerektiğini hatırlatır. Gavras, bürokrasinin soğukluğunu göstererek oluşan öfkeyi pekiştirir. Beth ve Ed birlikte uzun bir koridorda yürürler. Bu kalabalığın olduğu bir yol ve yolculuktur ve auteur sinemanın tipik bir sahne örneğini oluşturmaktadır. Horman davası bazı ticari sırlara konu olduğu gerekçesiyle iptal edilir. Charles'ın cesedinin gelmesi birkaç ayı bulur bu yüzden otopsi imkânsız hale gelir. Baba Horman, hala Amerikan sisteminin adil ve demokratik olduğuna inanır ve bu acımasız bir paradoks içerir. Edmund Horman, "Çünkü özgür bir ülkede yaşıyoruz" söylemiyle bunun ipuçlarını verir. Amerikan halkı da Horman gibi, Şili'de darbenin desteklenmesinin resmi bir dış politika değil bir avuç insanın suç komplosunun ürünü olduğuna ikna olur. Kayıp Amerikan vatandaşı Charles Horman gayrimeşru bir rejimin kurbanı, masum ve idealist gazeteci olarak tahta bir kutuda Amerika Birleşik Devletleri'ne geri döner. Filmin söylemi Amerikan dış ilişkileri tarafından kurulan ikiyezli siyasetin üzerine yoğunlaşmıştır. Dönemin ABD Başkanı Nixon ve Dışişleri Bakanı Henry Kissinger'ın fotoğraflarının filmin akışında çeşitli yerlerde görülmesi rastlantı değildir.



Şekil 15. Nixon ve Dışişleri Bakanı Henry Kissinger'in Birlikte Asılmış Fotoğrafları.

Diğer yandan yönetmen tahta tabutu göstererek yas ritüellerini yaşatmak istemiştir. Çünkü yas tutulacak bir beden olmasa travmatik kaybın üstesinden gelmek çok daha zor olur. Gavras'ın filmine ilk resmi tepki Ronald Reagan hükümetinin Dışişleri Bakanlığı tarafından gönderilen üç sayfalık bir belge ile geldi. Nixon yönetimi ve Henry Kissinger'in aklandığı açıklamada Horman'ın ölümüyle ilgili herhangi bir sorumluluk kabul edilmedi. Ayrıca eski büyükelçi Nathaniel Davis, eski konsolos Frederick Purdy ve Yüzbaşı Ray E. Davis, Costa-Gavras, Universal, Thomas Hauser ve kitabın yayıncısına dava açıldı. Yargıç Milton Pollack, 1987'de sanıklar lehinde karar verdi<sup>6</sup>. ABD hükümeti, CIA ve Şili arasındaki ilişkilere ilişkin belgelerle Şili'deki insan hakları derneği, Pinochet'ye kişisel olarak dava açtı. Ayrıca Şilili subaylar ve aralarında Henry Kissinger'in de bulunduğu Amerikalı yetkililer hakkında suç duyurusunda bulunuldu ve Yargıç Juan Guzmán tarafından kabul edildi<sup>7</sup>. Aslında yönetmenin sorumluyu belirleme ihtiyacı, bir devlet ile vatandaşları arasındaki "toplumsal sözleşmeyi" sürdürmek ve güçlendirmek için gerekli olan, siyasi kurumlar ve vatandaşlık arasındaki ilişkiyi pekiştiren duyguları harekete geçirme isteğidir.

## SONUÇ

Film, Amerika'nın ürettiği "vatandaşına aidiyet" hissini sorgulanmasına neden olur. İzleyici, Şili'deki 1973 darbesinin ardından oğlu kaybolan Edmund Horman ile özdeşim kurar. Hikâyenin sonunda ABD Adalet Bakanlığı konuyu çözümsüz bırakır ve egemen sınıfın iradesini yeniden kuran devletin sırrı olarak tanımlar, dava takipsizlik alır. Film, kapitalist emperyalizme karşıt olarak inşa edilmiş gözükse de Soğuk Savaş'ın kutuplaşmış okumasından uzaklaşma niyeti de açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu çalışma boyunca incelendiği gibi, bu filmler aynı zamanda görünüşte demokratik rejimlerde bile kullanılan baskıcı uygulamaları göstermekte ısrar etmekte ve aynı zamanda onları desteklemeye tekrar tekrar katkıda bulunan jeopolitik çıkarlara ayna tutmaktadır. Yargılamaların keyfilikle dolu olduklarını hatta hâkim gücün sadece bir gerekçesi olarak işlev gördüklerini göstermektedir. Bazı durumlarda güçlü etkiye sahip görüntülere, bazı durumlarda ise metaforik veya şiirsel bir sinematografik dilin kullanımına başvuran bu film otoriterizmin toplumlarda cisimleştiği, toplumun hassas manzaralarında ortaya çıktığı durumların çokluğunu görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bir Amerikan yapımı olarak Amerikalı yıldızlarla çekilen, ABD dış politikasını sorgulamaktan çekinmeyen Kayıp filmi, çokuluslu kamuoyunu hedef almaktadır. Bu politik okuma bakımından paradoksal görünmektedir. Costa-Gavras'ın senaryosuna büyük katkıda bulunduğu Kayıp, politik gerçeklerin yanı sıra auteur bir yönetmenin yazarlık yeteneğini de gösterir. Bu kurmaca yapım, gerçek politik etkiler yaratır ve zorla kaybetmenin etkisini uluslararası kamuoyuna anlatır. ABD hükümetinin darbeye aktif katılımının kanıtlanması ayrı bir konu olmakla beraber yönetmen, sinemasının etkisini çok iyi kullanarak askeri müdahalelerin ailelere nasıl etki ettiği ile ilgili söylem inşa eder. Çünkü insan psikolojisi, şahit oldukları, tecrübeleri ve okudukları hakkında tanımlayıcı modeller geliştirir. Haklarında sadece dolaylı yani söylem yoluyla bilgi sahibi bulunulan diğer olaylar kitle iletişim araçlarıyla sağlanır (Dijk, 2019, 132). Dolayısıyla bir kitle iletişimi aracı olan sinemayla ortaya konan zorla kaybetme olgusuyla

<sup>6</sup> <https://www.washingtonpost.com/archive/business/1987/07/29/judges-decision-boosts-suit-filed-by-boesky-investors/9148a555-feaa-48ff-bf43-86a6751e90b8/> Yayın tarihi 29.07 1987. Erişim tarihi 5.09.2022.

<sup>7</sup> [https://stringfixer.com/tr/Indictment\\_and\\_arrest\\_of\\_Augusto\\_Pinochet](https://stringfixer.com/tr/Indictment_and_arrest_of_Augusto_Pinochet). (Erişim tarihi 5.04.2022)



mücadele Kayıp filminde temsil edilmiştir. Diğer yandan acı ve yas kişisel bir olgu iken, filmler aracılığıyla travmanın paylaşılması topluma yansıyan bir kültürel yorum haline gelir. Filmin bir mağduru insan olarak tanıtması kaybolanla sıradan insanı özdeşleştirilmesi bir topluluğun kolektif kimlik duygusunu genişleten, güçlendiren ve sürdüren şeydir aynı zamanda. Bu bağlamda film, dünyanın çeşitli ülkelerinde zorla kaybetmeye maruz kalan insanların duygularını kolektif topluma aktarmaktadır.

#### KAYNAKÇA

Arendt, H. (1978). *The Life of the Mind*. Harcourt, Inc.

Alexander, Jeffrey (2004), "Toward a Theory of Cultural Trauma", en Alexander, Jeffrey *et al.* [comps.], *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press.

Atayman E.İ. (2022). *Costa Gavras ve Politik Gerilim Sineması*. Ayrıntı Yayınları.

Bargu, B. (2014). Sovereignty as Erasure: Rethinking Enforced Disappearances. *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 23(1), 35-75. Doi:10.1353/qui.2014.0013.

Cawelti J. G. (1977), *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* Paperbac. University of Chicago Press.

Combs, J. (1993), *Movies and Politics: Who's Running This Show? Ideology, Formula And Hegemony In American Film And Tv*". Routledge Publishing.

Costa-Gavras (1982) *Missing*, Universal Pictures.

Dijk, A.T (2019), *İdeoloji*, Hece Yayınları.

Fraser, Nancy Et Al. (2014). *Transnacionalizing The Public Sphere*. Cambridge: Polity Press.

Frey, B. A. (2009). Los Desaparecidos: The Latin American experience as a narrative framework for the International norm against enforced disappearances. *Hispanic Issues On Line*, 4(5), 52-72.

GTDFI (Grupo de Trabajo sobre las Desapariciones Forzadas) (2015), *Informe del Grupo de Trabajo sobre las Desapariciones Forzadas o Involuntarias* .

Hall (2017). *Temsil*. Pinhan Yayıncılık.

Hennebelle, G. (1976), "Cinema Militant", *Cinéma D'aujourd'hui*, Marzo-Abril 1976, N° 5-6, P. 11.

Merriam. Nitel Araştırma. Çev. Selahattin Turan. Nobel Akademik Yayın, 2015.

Nowak, M. (1996). Monitoring disappearances—the difficult path from clarifying past cases to effectively preventing future ones. *European Human Rights Law Review*, 348

Power, M., "The U.S. Movement in Solidarity with Chile in the 1970s" *Latin American Perspectives*, vol. 36, no. 6, 2009, pp. 49-66.

Schneider, M. C., "Constructing Memory in the Wake of Tragedy: An Analysis of Film as a Tool of Collective Memory in the Aftermath of the Dictatorships in Argentina and Chile" (2019). CMC Senior Theses. 2256. [https://scholarship.claremont.edu/cmc\\_theses/2256](https://scholarship.claremont.edu/cmc_theses/2256)

Zimmer, C., (1974). *Cine Y Política*, Ediciones Sígueme, Salamanca,

Zoppelletto, C. (2021). *Eden is West, Europe as a Magic Trick*, Routledge Publishing.