

2020, 7(1): 72-87

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.1.7287>

Makaleler (Tema)

SOĞUK SAVAŞ FİLMİNDE KAYIP ANAVATAN VE NOSTALJİ

Sinem Evren Yüksel¹

Eren Yüksel²

Öz

Bu çalışmada Soğuk Savaş (Cold War, Pawel Pawlikowski, 2018) filmi, toplumsal kriz dönemlerinde ortaya çıkan kayıpları telafi etme girişimiyle bağlantılı olarak, geçmişe yönelik özlemi, ev/yuva arayışını ifade eden “nostalji” ve Freud’dan hareketle, kaybın yasının tutulamaması, kayıp nesnenin benlikte muhafaza edilmesi şeklinde tanımlanabilecek “melankoli” kavramları aracılığıyla değerlendirilmektedir. Çalışmada, Soğuk Savaş döneminde yaşanan kutuplaşmış siyaset ve bu siyasetin toplumsal-kültürel hayattaki ya da kişilerin bireysel yaşamlarındaki tezahürünün ulusal kimlik, karşı bellek, nostalji ve melankoli tartışmaları çerçevesinde nasıl anlamlandırılacağı ele alınmaktadır. Bir aşk öyküsünü Soğuk Savaş’a, özelde ise Polonya ulusuna dair bir anlatıyla iç içe geçiren filmin, resmi kültür/bellek inşası sonucunda açığa çıkan toplumsal çöküntüyü, kimliksizliği ve vatansızlık endişesini sorunsallaştırdığı ileri sürülmektedir. Bu bağlamda filmin nostaljik ve melankolik temelde örgütlenen anlatı yapısının, sosyalizm öncesinde var olan;

¹ Sinem Evren Yüksel

Dr. Öğretim Üyesi, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi
ORCID ID: 0000-0002-4426-5882, sevrenyukse@gmail.com

² Eren Yüksel

Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi
ORCID ID: 0000-0003-1299-7517, erennyukse@gmail.com

Makalenin Geliş Tarihi: 17/02/2020 | Makalenin Kabul Tarihi: 14/03/2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

yıkılmış kilise, karla kaplı köyler ve deformasyona uğramamış otantik halk şarkılarıyla sembolize edilen yeni bir ulusal kimlik/bellek inşasına dair arayışla ilişkilendirilebileceği savunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Pawel Pawlikowski, Soğuk Savaş, nostalji, melankoli, ulusal kimlik

LOST HOMELAND AND NOSTALGIA IN COLD WAR

Abstract

In this study, Cold War (Pawel Pawlikowski, 2018) is evaluated using the concept “nostalgia” which expresses the longing for the past and the search for home in connection with the losses that occur during the times of social crisis and the concept “melancholy” which can be defined as not being able to mourn for the loss and preserving the lost object in self. The study examines how polarized politics during the Cold War period and its manifestation in the social-cultural life and the individual lives of people can be interpreted within the discussions of national identity, counter-memory, nostalgia, and melancholy. It is claimed that the film, which intertwines a love story with the Cold War and a narrative about the Polish nation, problematizes the social collapse, the loss of identity, and the anxiety of statelessness that emerged as a result of the construction of official culture and memory. Therefore, the present study argues that the nostalgic and melancholic narrative of the film can be associated with a search for the construction of a new national identity/memory symbolized by the ruined church, the snow-covered villages, and authentic folk songs that were not deformed, all of which existed before socialism.

Key terms: Pawel Pawlikowki, Cold War, nostalgia, melancholy, national identity

Giriş

Bu çalışmada Polonya asıllı yönetmen Pawel Pawlikowski'nin sosyalist ve kapitalist blok arasındaki ideolojik savaşın yaşandığı dönemde, yeni kurulan bir müzik topluluğunda tanışıp birbirlerine âşık olan bir çiftin öyküsünü anlattığı Soğuk Savaş filmi (Cold War, 2018), nostalji ve melankoli tartışmalarından hareketle ele alınmaktadır. Çalışmada Stalin dönemi Polonya'sına yönelik totalitarizm eleştirisi sunan filmin, Altın Çağ olarak işaret ettiği herhangi bir tarihsel dönem olup olmadığı, Doğu Avrupa nostaljisi sunup sunmadığı, anavatan, ulusal kimlik ve kültürel bellek üzerine ne tür bir söylem geliştirdiği sorgulanmaktadır. Bu bağlamda kayıp/eksiklik deneyimini yorumlamak için başvurulan önemli bir kavramsal araç olan nostalji, ev ve yerleşme arzusu (McKnight, 2004, s. 60) çerçevesinde değerlendirilmektedir. Öznel ve nesnel olanı, ruhsal ve toplumsal olanı birleştirmesi açısından da bir çıkış noktası oluşturan, tarihsel ve politik olanı bir arada düşünmeye olanak tanıyan nostalji (Radstone, 2010, s. 188-189) eş zamanlı olarak kaybedilen anavatan ve sevgiliyi çözümlenmeye dahil etmeye imkân sağlayan elverişli bir bağlam oluşturmaktadır. Çünkü nostalji, aslında “kayıp bir tarihsel an, kayıp bir yaşam biçimi(ni)” (Brown, 1999, s. 22) gerektirmektedir. Dolayısıyla Soğuk Savaş filmi özelinde nostaljiye daha yakından bakmak, McKnight'ın

ifade ettiği, nostalji anlatılarına hâkim olan belirsizlik, uyumsuzluk ve ayrılık deneyimini (2004, s. 60) anlamak bakımından yararlı olacaktır. Çalışmada başvurulan bir diğer kavram olan melankoli ise filmin anlatısını şekillendiren yası tutulamayan kayıp duygusuyla ilişkilidir. Filmde melankoli âşık iki karakterin ayrılığının yanı sıra sosyalist ütopyanın düş kırıklıkları ve ulusal kimliğin krizi çerçevesinde karşımıza çıkmaktadır.

Melankoli, Kristeva'nın (2009, s. 17) da vurguladığı gibi "kriz zamanlarında kendini dayat(makta), konuşul(makta), arkeolojisini oluştur(makta), temsillerini ve bilgisini üret(mektedir)." Bu nedenle siyasal idollerin çöktüğü kriz dönemleri karanlık ruh haline, melankoliye daha elverişli olarak görülmektedir. Stalin liderliğindeki Soğuk Savaş dönemi de günümüzdeki Doğu Avrupa ülkeleri, özellikle Polonya açısından bu tarz bir travmatik parçalanma anına karşılık gelmektedir. Bu çerçevede çalışmada öncelikle nostalji ve melankoli, kavramların geçirdiği tarihsel dönüşümün ve barındırdığı anlamsal çeşitliliğin izinde geçmişe dönüş, eksiklik, kayıp deneyimi, mekânsal özlem, yer değiştirme ve sürgün gibi meselelerle ilişkili olarak tartışılacak, daha sonra Soğuk Savaş filmi bu kavramların getirdiği açılımlar doğrultusunda analiz edilecektir.

Nostalji ve Geçmişe Dönüşün İmkânsızlığı

Nostos (eve dönüş) ve algia/algos (özlem/acı, eziyet) kelimelerinin birleşiminden oluşan nostalji başlangıçta tedavi edilebilir bir hastalığın adı olarak tanımlanmıştır (Boym, 2009, s. 14; Cassin, 2018, s. 17). İlk kez Johannes Hofer tarafından 17. yüzyılda bir tıp tezinde kullanılan nostalji, Svetlana Boym'un deyişiyle evinden/yurdundan uzakta olan askerlerin, öğrencilerin ve hizmetkârların yakalandığı, "dertli bir muhayyilenin" hastalığıdır (2009, s. 26-27).³ Nostaljinin başlangıçtaki tıbbi çağrışımlarından uzaklaşıp giderek felsefe ve edebiyatın konusu haline gelmesi ise 18. yüzyılda gerçekleşecektir. Boym'un da belirttiği gibi (2009, s. 38-41), özellikle akli merkeze alan Aydınlanma Çağı'na karşı duyguyu yücelten romantikler, sıla özlemine eserlerinin temel meselesi haline getirmiş, felsefe geleneği de melankoli, nostalji ve öz-farkındalığı birlikte değerlendirmeye başlamıştır. Bu noktada romantiklerin "memleket topraklarının duygusal coğrafyasının haritasını" çıkarma girişimleri önemlidir. Bu bakış açısına göre halk türküleri söyleyen köylüler kendi tarihlerini dile getirmekte, halklarının arşivini yani bir tür hazineyi ortaya koymaktadır. Bu türküler romantiklerin melankolik ruh haliyle birleşmiş ve nostaljik özlemin nesnesini oluşturmuştur.

19. yüzyıl ise nostaljinin modernlikle ilişkisi bağlamında yeniden düşünülmesi açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Yerel bağların giderek çözüldüğü bu dönemde nostalji, genel bir yitirme duygusu haline gelmiştir. Bu bağlamda David Löwenthal 19. yüzyılda nostaljinin ilk kurbanlarının kalabalıklarda ya da kentin anonimliğinde kaybolan kırsal kesim halkı olduğunu belirtir. Geri dönme arzuları büyük ölçüde kentin bilinmezliğinden duyulan korkularla ilişkilidir ve kapalı, tanıdık çevreye yöneliktir (1975, s. 2). McKnight'ın ifadesiyle (2004, s. 61), 19. yüzyılda yabancılaşma durumunu, ontolojik evsizliği tanımlamak üzere anlamı genişletilen nostalji, modernliğe özgü anahtar kavramlardan, metaforlardan olur. Yer değiştirme/yerinden olma bu dönemde nostaljinin çözmeye çalıştığı bir çıkmazdır. Sanayileşmenin hızlı temposu, insanların geleneğe ve toplumsal kaynaşmaya özlemini artırmış (Boym, 2009, s. 45), rolleri değişen ve çeşitlenen insanlar dünyada artık evlerinde hissetmemeye başlamıştır. Fritzsche (2001, s. 1591) bu dönemde

³Hofer hastalığın beyinde başlayıp bedene yayıldığını ve zihinde, anayurdu hatırlama fikri yarattığını belirtmiştir (aktaran Boym, 2009, s. 26). Bu dönemde ayrıca köy türkülerinin Fransa'daki İsviçreli askerler arasında nostalji salgını yaratması üzerinde durulmuş ve yerel ezgiler komutanlar tarafından yasaklanmıştır (Boym, 2009, s. 27).

nostaljinin kentleşme ve endüstrileşmeyle birlikte geçmiş zamana yönelik müphem, kolektif bir özleme dönüştüğünü, toplumsal hareketliliğe ve hızlı değişime bağlı kültürel gerilimin bir semptomu olduğunu belirtmektedir.

Tüm bu gelişmeler nostaljinin anlamının mekâna yönelik özlemden, yitirilmiş zamana duyulan özlem biçimine doğru yön değiştirmesinin de habercisidir. Natali'nin vurguladığı üzere (2004, s. 19), nostalji büyük ölçüde geçmişin geri döndürülemezliğine yaslanmaktadır: Geçmiş geri dönüşü olmayan bir biçimde kaybolmuştur. Geçmişe bağlanma, nostaljiyi imkânsız bir arzu haline getirir ve bu imkânsızlık nostaljinin varlığı için esastır.

Bu noktada Hutcheon ve Valdes'in (2000, s. 20), nostaljide söz konusu geçmişin "nadiren gerçekte olduğu gibi deneyimlen(diği)" yönündeki tespiti önemlidir. Burada daha çok hayal edilen, bellek ve arzu aracılığıyla idealize edilen, saf, istikrarlı, güvenli, bozulmamış bir geçmiş söz konusudur. Bu anlamda nostalji sıkça dile getirildiği üzere geçmişle ilgili olmaktan çok günümüzle ilişkilidir. İdealize edilmiş bir tarihin çağırılması, şimdiki zamandan duyulan memnuniyetsizlikle birleşir. Geçmiş bir Altın Çağ olarak tanımlanırken, şimdiki zaman başarısızlık olarak işaretlenir. Bu bağlamda Andrew Highson'a göre (2004, s. 123-124), nostaljik deneyim genellikle iki yönlü işler: Bir yandan şimdiki zamanın istikrarsızlığına dair bir kayıp anlatısı ortaya koyarken diğer yandan özneyi geçmişe fırlatan bir fantazi ve iyileşme anlatısı ileri sürer. Dolayısıyla modern nostalji bir tür tahayyüldür; şimdiki zamandaki kayıp ya da eksiklik deneyimiyle başa çıkmaya yönelik hayali bir bütünlük alanı sunar. Boym'a göre (2009, s. 45) kayıp ne kadar büyükse idealleştirme eğilimi de o kadar fazla olacaktır.

Yitirme, yer değiştirme, yersizlik-yurtsuzlukla ilişkili modern nostaljik deneyimin melankoli duygusuyla pek çok açıdan kesiştiğini, çoğu zaman da iç içe geçtiğini belirtmek gerekmektedir. Bunu örneklendiren en önemli metaforlardan biri ise "sürgün"dür. Edward Said sürgünü, insan ve anayurdu/vatanı, gerçek evi arasında iyileştirilemez bir yarık olarak tanımlar. Temeldeki hüznün hiçbir zaman aşılamaz. Edebiyat ve tarih, sürgünün hayatından romantik, kahramanca kesitler ortaya koysa da bunlar aslında sakatlayıcı kederle baş etme yolları sunar. Sürgün sonsuza dek arkasında kalacak bir şeyler bırakmıştır; bu kayıp, onun başarısını kalıcı olarak zayıflatır. Said'in deyişiyle (2001, s. 173), sürgün modern kültürün motifine dönüşmüştür; ruhsal olarak yetim ve yabancılaşmış hissetmek, modern çağı endişe ve yabancılaşma çağı olarak düşünmek olağan hale gelmiştir. Modern dönemde giderek hız kazanan göçmen-sürgün deneyimi, kayıp meselesi ve sürgünün "hayali memleketi", Boym'un da nostalji bağlamında tartıştığı önemli noktalardan biridir. Boym'un (2009, s. 364) ifadesiyle, "Sürgün (exile) sözcüğü (ex-salire'den) dışarı atlamak anlamına gelir. Sürgün hem sürüldüğün yerde sıkıntı çekmek, hem de yeni bir hayata atlamak demektir. Atlamak demek, aynı zamanda ortada bir boşluk var demektir ve bu boşluk çoğunlukla kapatılamaz".

19. yüzyıl sonuyla birlikte "aşkın evsizlik" ve "kalıcı sürgün" modern dönemin hastalığı olarak tanımlanmaya başlamıştır (Boym, 2009, s. 365). Bu dönemin sürgün anlatıları da tarihi, evsiz bırakan kapsamlı bir felaket olarak betimlemektedir (Fritzsche, 2001, s. 1605). Kökene/eve dönüş için duyulan acı verici bir arzu söz

konusudur; “kök salmak ve kökünden sökülme”⁴ hem nostaljiyi hem de sürgünü en iyi tanımlayan ifade biçimidir (Cassin, 2018, s. 51).⁵

Görüldüğü üzere nostalji geriye dönüşün, geçmişe dönüşün, eve dönüşün imkânsızlığı ve kayıp deneyimi üzerine şekillenmiş, zamanla modern dönemin korku ve kaygılarının, doldurulamaz boşluğunun, imkânsız arzularının simgesi haline dönüşmüştür. Pickering ve Keightley’in ifade ettiği gibi (2006, s. 921), nostaljiye ilişkin bu tarz bir yaklaşım nostaljinin geleceğe yönelik yenilenme için bir araç olarak kullanılıp kullanılmayacağı tartışmalarını da beraberinde getirmektedir. Bu noktada Svetlana Boym’un nostaljinin eleştirel potansiyelini araştırırken ortaya koyduğu “yeniden kurucu nostalji” ve “düşünsel nostalji” ayrımına göz atmak yararlı olacaktır. Boym’un daha çok gelenekle, kökenlere dönüşle, ulusal ve dinsel canlanmalarla ilişkilendirdiği yeniden kurucu nostalji, yitirilmiş evin yeniden inşasına girişen ve kendisini mutlak hakikat olarak gören nostalji biçimidir. Düşünsel nostalji ise semboller yerine ayrıntılarla ilgilenen, özlemi öne çıkararak, modernliğin çelişkilerini ortaya koyan, mutlak hakikati sorgulayan yapısıyla tanımlanmaktadır. Ayrıca ulusal geçmişe odaklanan yeniden kurucu nostaljiye karşın düşünsel nostalji, ulusal bellek ve toplumsal bellek arasında ayrım yapmayı olanaklı kılar (Boym, 2009, s. 20). Boym’a göre düşünsel nostaljide özlem olsa da eleştirel düşünce işleyişini sürdürmektedir. Yeniden kurucu nostalji, evi mitik bir yer olarak inşa etmeye girişirken düşünsel nostaljide eve dönüş ertelenir; ev yıkıntıları içindedir ya da tanınmayacak haldedir (Boym, 2009, s. 88). Nostaljiye yönelik bu ikili kavrayış, hem nostaljinin muhafazakâr düşünceye eklenmesi biçimini ortaya koyması hem de taşıyabileceği eleştirel potansiyeli göz önüne sermesi bakımından ufuk açıcudur.

Nostaljinin taşıyabileceği olumlu potansiyele yönelik bir diğer yaklaşım Georg Stauth ve Bryan S. Turner’ın (2009, s. 65) nostaljiyi eleştirel bir paradigma olarak tanımladıkları yaklaşım biçimidir. Buna göre nostaljik paradigma dört temel bileşene sahiptir. Bunlardan ilki tarihin bir çöküş ve yitirme olarak görülmesine dayanmaktadır. İnsanlar dünyada artık yuvalarında değillerdir; bireysel düzeyde de bir keder ve umutsuzluk söz konusudur. Paradigmanın ikinci boyutu bütünlüğün ve ahlaki kesinliğin yitirilmesi duygusudur. Kapitalist endüstrileşme süreciyle birlikte toplumsal yapının karmaşıklaşması, rekabetçi koşulların ortaya çıkması gibi gelişmeler tarihin birtakım ortak değerlerin kaybı olarak algılanmasını ve ahlaki göreciliği beraberinde getirmiştir. Stauth ve Turner’ın üzerinde durduğu üçüncü boyut sahici toplumsal ilişkilerin çökmesi ve bireysel özerkliğin yitirilmesi olarak ifade edilir. Weber’in “demir kafes” tabiriyle de tanımlanan devlet kurumlarındaki bürokratik ilişkiler ağı bireyi zayıflatmış; Foucault, Adorno gibi kuramcılar tarafından da farklı şekillerde dile getirilen bürokratik denetim ve tahakküm ilişkileri modern toplumsal yapının en önemli araçları haline almıştır. Nostaljik paradigmanın dördüncü ve son boyutu ise kendiliğindenliğin ve sahiciliğin kayboluşu, duygunun dışavurumunun engellenmesi ve denetlenmesidir. Nostaljinin bu boyutu uygarlaşma süreciyle birlikte, yabancı olduğu düşünülen duygu ve tutkuların bastırılıp denetim altına alınmasına dayanmaktadır (Stauth ve Turner, 2005, s. 65-67). Stauth ve Turner’a göre (2005, s. 68) nostaljik paradigma söz konusu bu özellikleri dolayısıyla modern toplumun çözülüşünü anlamak açısından anahtar bir kavram olarak işlev görme olanağına sahiptir.

⁴ Cassin’e göre *Odysseia* miti evden ayrılma ve dönüş arzusu bağlamında nostaljiyi konu alan en eski anlatılardan biridir. Mitin ana kahramanı Odysseus kendisine teklif edilen ölümsüzlüğe rağmen sonluluğu, ölümü, sevdiği kadına ve eve dönüşü seçer. Odysseus’un uzun ve zorlu bir yolcuktan sonra eve dönüşü aynı zamanda onun kökenlerine dönme, kimlik edinme ve tanınma arzusuna işaret etmektedir (Cassin, 2018). Benzer bir tartışma için ayrıca bkz. (Boym, 2009).

⁵ “Kökünden sökülme eğer geri dönme umudu olmadan gerçekleşirse, buna maruz kalan kişi bir sürgüne dönüşür” (Cassin, 2018, s. 51).

Nostaljinin idealize edilmiş bir geçmişe dönüş ve muhafazakâr bir tepki olarak görülüp reddedilmesine dayanan yaklaşımlar ise daha çok nostaljinin olumsuz yönüne odaklanmaktadır. Nostaljiye yönelik olumsuz algı ve eleştirilerin çıkış noktalarından biri Natali'nin de ifade ettiği üzere (2004, s. 13), modern döneme özgü ilerlemeci tarih anlayışıyla ilişkilidir. Bu anlayış çerçevesinde geçmişe özlem, sosyal adalete engel olan politik bir sorun olarak görülmüş, Kant ve Hegel geçmişe özlemi reddederken Marx dünyanın bireysel özgürlük ve bilimsel gelişme yönünde, daha adil bir topluma doğru ilerlediğini savunmuştur. Dolayısıyla sosyal adaletle ilgilenenlerin geçmişe odaklanmaması gerektiği fikri, nostaljiyle bağ kurmaktan kaçınılmasına ve nostaljinin politik bir suç olarak görülmesine neden olmuş, geçmişle bağlantılı kelimeler muhafazakâr ve gerici olarak nitelendirilmiş, geçmişçi koruma arzusu şüpheli bulunmuştur.

Nostaljiye bir diğer olumsuz yaklaşım, nostaljiyi "Bir moda göstergesi ya da cilalı imge olarak geçmiş" ifadeleriyle tanımlayan Fredric Jameson'dan (2011) gelmiştir. Jameson (2011, s. 181), nostaljinin yalnızca estetik bir görüntüden, alıntılardan ibaret kalabileceğine dikkat çekmektedir. Ona göre nostalji stereotipler aracılığıyla işlemesi ve hüznün duyulan bellek anılarına dönüşmesi nedeniyle seyirlik bir olguya dönüşmüştür (Jameson, 2011, s. 230). Burada geçmişe ait bir fantazyadan alınan haz söz konusudur (Jameson, 2011, s. 248).

Görüldüğü gibi nostalji hem modernitenin belirsizlikleri karşısındaki muhafazakâr bakışla hem de modernliğin eleştirel yorumuyla bir arada düşünülmektedir. Bu bakımdan nostaljinin farklı siyasi ideolojiler tarafından kullanılma biçimlerinde de yukarıda ifade edilen kavramsal çeşitliliğin karşımıza çıktığı söylenebilir. Örneğin Almanya'da gerçekleştirilen "komünist tema parkı" gibi projelerle sosyalist dönemin izlerini taşıyan eşya ya da mekânların metalaştırılması ve seyirlik bir gösteriye dönüştürülmesi yoluyla (Esbenshade, 1995, s. 84-85) araçsal bir çerçevede işlerlik kazanan nostaljiden bahsedebileceğimiz gibi, sosyalist geçmişe özlem duyulan Altın Çağ olarak sunan post komünist nostalji tahayyülünden ya da sosyalist geçmişe eleştirel anlayışla yaklaşan karşı belleğe dayalı anlatıların varlığından söz etmek mümkündür. Bu kapsamda sosyalist döneme yönelik Altın Çağ anlatısının Doğu Avrupa'da 1989 sonrasında Doğu Bloku'nun çöküşü ve serbest piyasa ekonomisine geçiş nedeniyle yaşanan hayal kırıklıklarıyla, kimlik krizleriyle, kolektif aidiyet arayışı ve sembolik birlik duygusuyla ilişkilendirildiği (Bartmanski, 2011, s. 227); komünizm sonrasında gündeme gelen karşı bellek anlatılarının ise Boym'un deyişiyle "resmi bürokratik söyleme meydan oku(duğu)", daha çok resmi olmayan kanallardan yayıldığı ve geçmişe yönelik alternatif bir bakış ortaya koyduğu (2009, s. 103) ifade edilebilir. Dolayısıyla geçmişe değerlendirmek üzere bir kavramsal harita sunan ve çok boyutlu bir anlayışla düşünülmesi gereken nostalji aslında ulusal kimliğin inşası, aidiyet/ev/yuva, köksüzlük gibi meseleleri sorgulamaya da imkân sağlamaktadır.

Bu çalışmada nostalji Soğuk Savaş filminin değerlendirilmesinde, kimlik ve parçalanma, ulusal bütünlük özlemi ve kayıp deneyimi, sürgün ve vatan, Soğuk Savaş ve Altın Çağ arayışı ikilikleri bağlamında ele alınacak, filmde nostaljinin, ne tür bir anlayışla (eleştirel ya da muhafazakâr) karşımıza çıktığı tartışılacaktır. Tarihsel bir süreci konu alan filmin, nostalji meselesine, geçmişe/yitik zamana yönelik özlem ve eve/anayurda dair mekânsal özlem bağlamında nasıl bir yer verdiği araştırılacaktır. Nostaljinin sıklıkla ilişkilendirildiği bir başka kavram olan; "kayıp", hüznün", "kayıp" gibi motifleri içinde barındıran melankoli ise filmin analizinde başvurulacak bir diğer kavramsal araçtır. Filmde melankoliyi hem yitirilen sevgiliyle hem de eksikliği hissedilen ve özlem duyulan kayıp anavatanla ilişkilendirmek mümkündür. Bu bağlamda çalışmanın bir sonraki bölümünde bu tartışmaları daha kapsamlı biçimde değerlendirebilmek açısından melankoli kavrayışı üzerinde durulacaktır.

Melankoli ve Kayıp Deneyimi

Melankoli kimi zaman bir hastalık,⁶ kimi zaman bir ruh hali olarak görülen, kayıp, hüznün gibi kavramlarla ilişkilendirilen, bazen yaratıcılıkla bazen de düzene uyamamakla, düzen dışı olmakla tanımlanan bir olgudur. Richard Kearney'e göre (2012, s. 203-216), Antikçağ'da başlayan ve melankoliyi bir yandan tanrısallıkla diğer yandan canavarlıkla eşleştiren bu bakışın izlerini Ortaçağ'dan Rönesans'a, oradan da romantiklere ve modern döneme kadar takip edebilmek mümkündür. Düşünürlerin melankolik olmaları büyük ölçüde bilgiye ulaşmak için içe yönelmelerine, tefekküre dalmalarına bağlanmış ancak melankoli her zaman delilikle bilgelik arasında bir yerlerde gezinmiştir.⁷

Ortaçağ'da melankoli büyük ölçüde olumsuz bir kavramdır. Özellikle Hıristiyan dünyasında melankolik duygulanımla ilişkilendirilen ve ruhun hastalığı olarak kabul edilen *acedia* ruhsal çöküşle, içe kapanmayla tanımlanmış, bir tür günah olarak nitelendirilmiştir (Starobinski, 2007b, s. 224-226). Melankolinin Panofsky'nin deyişiyle (2007, s. 197-199), "entelektüel güç" düzeyine yükselmesi ise 15. yüzyıl sonrasına rastlar. 15. yüzyılda hümanist bilinçle birlikte yeniden ele alınan Platoncu anlayış ve önemli düşünürlerin melankolik olduğunu vurgulayan Aristotelesçi melankoli öğretisi tekrar gündeme gelecek; bu süreç melankoliye yeni bir değer atfedilmesiyle sonuçlanacaktır. Bu dönemde antik kavramların yeniden canlandırılması, melankoliye dair görüşlerin yeniden anlamlandırılarak "modern deha" kavramına ulaşılması söz konusudur.

Yine de 16. ve 17. yüzyıl edebi/ikonografik geleneğine göz atıldığında iki karşıt ruh durumunun hâlâ varlığını sürdürdüğü görülecektir; melankolik kişi hem en yüksek düşünce mertebesine ulaşan hem de umutsuz ve yalnız kişi olarak tarif edilmiştir (Starobinski, 2007a, s. 47). Bu durumun en iyi görsel ifadelerinden biri Alfred Dürer'in Melankoli-I adlı çalışmasında bulunur. Bu gravürde melankoli bir yarısı karanlıkta, diğer yarısı aydınlıkta kalan bir insan olarak temsil edilmiştir; "...öne eğik başı, yanağına dayadığı eli, ümitsizliğin içgörüyü, bitkinliğin bilgeliğe dönüşümünü" ifade eder (Kearney, 2012, s. 214).

Öte yandan Giorgio Agamben'in de işaret ettiği gibi (2007, s. 258-261), Antik dönemden beri tekrarlanan "nesneden uzaklaşma" ve "kendi içine dönme" olarak tarif edilen eğilimlerin modern psikiyatride, özellikle de Freud'un melankoli üzerine olan çalışmalarında yeniden karşımıza çıkması dikkat çekicidir. Bu noktada modern dönemde melankoliyi yeni bir anlayışla ele alan Freud'un görüşlerine başvurmak yararlı olacaktır. Freud'un bu konudaki görüşlerinin temelleri, melankoli konusundaki kurucu metinlerden biri olarak kabul edilen "Yas ve Melankoli" başlıklı çalışmada karşımıza çıkmaktadır. Freud, ayrılık ve kayıp deneyimini ele

⁶Antik dönemden kaynaklanan bu yaklaşım, melankolinin tıbbi bir hastalık olarak ele alınmasına dayanır. Hipokrat'ın vücut sıvılarıyla ilgili çalışmalarından itibaren varlığını sürdüren bu yaklaşıma göre, melankoli sözcüğü Yunanca *melas* (kara) ve *khole* (safra) sözcüklerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. "Kara safra" olarak nitelendirilen melankoli, tedavi edilmezse ölüme yol açabilecek tehlikeli bir hastalıktır. Dört vücut sıvısından biri olan kara safranın üretilmesi vücut için gereklidir ancak kontrol altına alınmalı ve aşırı üretimi engellenmelidir (Galenos, 2007, s. 131-137). Bu bağlamda hastalık olarak melankoli bu dönemde korku, kaygı, keder gibi belirtilerle ilişkilendirilmiştir (Binkert, 1999, s. 103-104). Melankolinin sadece Batı dünyasına özgü bir kavram olmadığı, Arap, Hint ya da Çin tıbbında da vücut sıvılarıyla ilgili benzer araştırmalar yapıldığı bilinmektedir (Radden, 2000, s. ix-x).

⁷Montaigne "Melankoli Üzerine Denemeler"de "En ince delilik en ince bilgeliğin ürünü değildir de nedir?" diye sorar ve Platon'un bu konudaki görüşlerini dile getirir: "Platon, melankoliklerin en iyi disiplin altına alınabilen, muhteşem kişilikler olduğunu söyler: ayrıca, deliliğe en çok eğilimi olanlardır melankolikler" (Montaigne, 2007, s. 159). Aristoteles'e atfedilen metinde ise melankoli, yetenek ve yaratıcılık arasındaki bağa dikkat çekilmekte (Binkert, 1999, s. 117); politika, sanat ve felsefeyle uğraşan sıra dışı insanların melankolik olduğu vurgulanmaktadır (Aristoteles, 2007, s. 108).

aldığı 1917 tarihli bu çalışmasında öncelikle yas ve melankoli arasındaki bağa dikkat çekmiş, ardından bu iki olgu arasındaki farklılıklara değinmiştir. Buna göre yas, sevilen birinin ya da ülke, özgürlük, ideal gibi soyut değerlerin kaybı karşısında gelişen bir tepkidir; bu kayıp bazen de melankoliye neden olmaktadır. Ancak melankoliye yol açan kayıp daha çok düşünseldir ve ölümden çok terk edilme söz konusudur. Kişi kaybın gerçekleştiğini anlasa da tam olarak neyi yitirdiğini kavrayamaz. Bu da melankolinin yastan farklı olarak bilinçdışı süreçlerle ilişkili olduğunu göstermektedir (Freud, 2013, s. 243-246).⁸ Freud'un burada dikkat çektiği nokta, yas ve melankolinin derin bir hüznün duygusunun varlığı, dış dünyaya ilginin yitirilmesi, sevme kapasitesinin kaybı, tüm faaliyetlerin kısıtlanması şeklinde sıralanabilecek ortak semptomlara sahip olmasıdır. Melankoli bunlara ek olarak kendini cezalandırma ve kendine saygının azalması gibi belirtiler de gösterir (Freud, 2013, s. 243-244).⁹

Freud'un vurguladığı bir başka nokta, belli bir insana bağlanan ancak reddedilme ya da hayal kırıklığı nedeniyle serbest kalan libidonun bu süreçte başka bir nesneye yatırılmayıp egoya geri dönmesidir. Dolayısıyla nesneyle olan bağı koparmanın reddiyle, kaybın içselleştirilmesiyle ortaya çıkan melankoli duygusu, kaybedilen sevgi nesnesiyle özdeşleşmeyle ilişkilidir. Freud'un deyişle nesnenin gölgesi egonun üzerine düşmüş, nesne kaybı bir benlik kaybına dönüşmüştür (2013, s. 249). Bu süreçte nesne üzerinde, sevgiyle nefretin birbiriyle çarpıştığı, libidoyu nesneden ayırmak ve saldırı karşısında libidonun konumunu korumak biçiminde gerçekleşen mücadeleler söz konusudur ve "sevgi Ego'ya sığınarak yok olmaktan kurtulur" (Freud, 2013, s. 257-258).

Freud'un bir sonraki çalışması "Ben ve İd" ise kaybı özdeşleşme süreçleri çerçevesinde yeniden ele alarak özdeşleşmeyi özne oluşumunun bir parçası olarak değerlendirmektedir. Buna göre özdeşleşme id'in nesnelere vazgeçebilmesinin ön koşuludur (Freud, 2014, s. 90). Yitirilmiş sevgi nesnesiyle özdeşleşme aracılığıyla içselleştirilmiş kayıp, Freud'a göre insanı özne haline getiren şeydir (Clewell, 2004, s. 61). Dolayısıyla bu ilksel kayıp ve kaybın içselleştirilmesiyle işleyen melankoli benliğinin önkoşulu olarak belirir. Ancak Butler'ın da belirttiği gibi aslında "bağlılığın nihai koparılışı diye bir şey yoktur; bağlılığın özdeşleşme sonucunda bedene alınması söz konusudur; ...içselleştirme kaybın psişede korunmasının bir yoludur" (2007, s. 277); varoluşun bütünlüğe ulaşma arzusunun tezahürüdür.

Freud'un bu çalışmada vurguladığı bir diğer nokta yaşamın yıkımına yönelen ölüm içgüdüsüne karşın yaşam içgüdüsünün nesne yatırımı aracılığıyla devam etmesidir (2014, s. 105). Eros, libido temelinde insanları bir araya getirir, birbirine bağlar (Freud, 1999, s. 76). Bu noktada sevilen nesneye bağlılık "toplumsal ve kültürel dünyada bir anlam yaratma ve onu pekiştirme umudunu" ifade eder (Kernberg, 2003, s. 67). Sevilen nesnenin yitimiyle tanımlanan melankoli ise Kristeva'nın deyişle (2009, s. 13), "aşk tutkusunun karanlık yüzü"dür.

Kimi zaman patolojik bir ruh haliyle, kimi zaman yaratıcılıkla, derin düşünceyle ilişkilendirilen, kimi zamansa yalnızlıkla, hüznle bütünleştirilen melankolinin ikili karakterine yönelik algının, Freud'un yas ve melankoli üzerine yaptığı çalışmalarla birlikte yeni boyutlar kazandığı görülmektedir. Yine Freud'un melankoliyi sevgi nesnesinin kaybının yanı sıra vatan, özgürlük gibi soyut değerlerin kaybıyla ilişkilendirmesi de yersiz-yurtsuzluk, köksüzlük, kolektif kimliğin kaybı gibi meseleleri ele almak açısından önemli bir çıkış noktası oluşturmuştur. Bu doğrultuda çalışmanın bir sonraki bölümünde nostaljiyle birlikte melankoliye

⁸ Freud'a göre yasta değersiz ve boş hale gelen dünyadır; melankolide ise egonun kendisidir (2013, s. 246).

⁹ Kişinin ötekine yönelik suçlamaları kendisine yöneltmesi ve cezalandırılmayı beklemesi söz konusudur (Freud, 2013, s. 246). Clewell'in deyişle (2004, s. 60), "melankolik, bir tür iç isyan olarak, kayıp ötekenden intikam almak için kendisini cezalandırır".

ilişkin bu kavramsal genişlemeden hareket edilecek, anavatan ve sevgilinin kaybı çerçevesinde Soğuk Savaş'ın nostaljik ve melankolik temelde örgütlenen anlatısının geçmişin inşası, ulusal kimlik ve aidiyet duygusuyla ilgili ne söylediği değerlendirilecektir. Filmde bir türlü doldurulamayan, içsel bir boşluk olarak beliren melankolinin daha önce ifade edilen yaratıcılık ve dehadan çok bütünlük kaybı, toplumdan geri çekilme, yalnızlık, yabancılaşma, feragat ve intihara varan bir tür umutsuzluk haliyle iç içe geçirilmesinin ne anlam ifade ettiği tartışılacaktır.

Soğuk Savaş: Nostalji ve Kültürel Melankoli

Soğuk Savaş, filmlerinde sıklıkla savaş, göç, sürgün gibi temaları ele alan Pawel Pawlikoski'nin *Ida*'dan¹⁰ (2013) sonra Polonya'nın toplumsal travmalarıyla yüzleşmesini ve geçmişiyle hesaplaşmasını konu aldığı ikinci filmidir. Yönetmenin kendi ailesinin otobiyografik hikâyesinden yola çıkarak oluşturduğu, 1949-1964 yılları arasında geçen film, Soğuk Savaş dönemini Polonya'da halk şarkıları söyleyen müzik topluluğu Mazurka'nın kurucularından biri olan besteci ve müzisyen Wiktor ile toplulukta şarkı söyleyen Zula'nın tutkulu aşkını merkeze alarak anlatır. Soğuk Savaş koşulları topluluğu ideolojik bir dönüşüme zorlarken, bürokrasinin taleplerinden ve özgürce sanatını icra edememekten bunalan Wiktor, sevgilisiyle birlikte Paris'e kaçma planları yapar. Zula ise Paris'te yaşamak istemez ve Wiktor'la Avrupa'ya kaçmak yerine Polonya'da kalır. Böylelikle ikili ayrı coğrafyalarda yaşamaya başlar; ancak fiziksel ayrılık aşkın sona ermesine neden olmaz, seyrek de olsa farklı zamanlarda birbirlerini gören çift, Zula'nın bir İtalyanla evlenip Polonya'yı yasal yollarla terk etmesiyle Fransa'da yeniden bir araya gelir. Bununla birlikte Fransa'da birlikte yaşamaları da mutlu olmalarını sağlamaz; yaşadıkları çatışmalar Zula'nın tekrar Polonya'ya dönmesi ve Zula'yı bulmak için peşinden Polonya'ya giden Wiktor'un tutuklanmasıyla sonuçlanır. Çiftin kavuşması, Zula'nın Wiktor'u hapisten kurtarmasından sonra mümkün olacak ama artık dünyada aşklarına bir yer olmadığını anlayan ikili yaşamak yerine intihar etmeye karar verecektir.

Filmde geçmişin inşası, Stalin'in liderliğini kabul eden Doğu Bloku ülkelerine ilişkin, post komünist dönemde ortaya çıkan hâkim totalitarizm anlatısıyla çerçevelenmektedir.¹¹ Bu noktada Polonya sinemasında sosyalist dönemin değerlendirilmesinde iki farklı eğilimin söz konusu olduğu belirtilmelidir. Bu eğilimlerden ilkinde, geçmiş ele alınırken bastırılmış bellek geri çağırılmakta ve Stalinizmin mirası sorgulanmaktadır. Ancak Marek Haltof'a göre (2000, s. 48-50), Stalinizmin mirası sorunu, sıkı sansür nedeniyle 1970'lere kadar tam olarak tartışılmamış, Andre Wajda'nın *Man on Marble* (1977) filmi, 1950'leri ve Stalin döneminin baskıcı doğasını anlatan ilk güçlü politik film olmuştur. Polonya sinemasındaki ikinci eğilim ise Eva Mazierska'nın belirttiği gibi (2003, s. 32), komünist geçmişe ait kültürel sembol ve imgeler içeren nostaljik filmlerin Doğu Bloku'nun çöküşünden sonra Polonya'da yaşanan ekonomik, toplumsal ve kültürel krizlerle başa çıkma yolu olarak belirmesidir.¹² Bu doğrultuda çalışmada ele alınan Soğuk Savaş filminin Polonya sinemasındaki bu iki

¹⁰ *Ida*, 1960'lı yıllarda Yahudi olduğunu öğrenen manastırdaki bir rahibenin geçmişiyle hesaplaşmasını ve Polonya'nın Yahudi katliamındaki payını konu almaktadır.

¹¹ 1949-1956 arasındaki dönem, Polonya tarihinde "Stalinizm dönemi" olarak adlandırılmaktadır. Dönemin tek parti yönetiminin yaşamın tüm yönlerini kontrol etmeye yönelik tutumu Polonya'nın Sovyetlerin küçük bir totaliter kopyası olduğu yorumlarına neden olmuş, Polonya devlet başkanı Boleslaw Beirut, Stalin'in sadık bir izleyicisi olarak nitelendirilmiştir (Haltof, 2000, s. 48).

¹² Özellikle komünist rejimin yerini kapitalist ulus devletlere bıraktığı geçiş sürecinde, istenen özgürlük ve refahın hemen sağlanamaması Doğu Avrupa'da önemli oranda geçmişe dönüş arzusunun ortaya çıkmasına neden olmuş ve bu durum genellikle komünist nostalji olarak nitelendirilmiştir. Kovacevic'in ifade ettiği gibi (aktaran Yaren, 2014, s. 10-13), "Doğu Avrupa Komünist nostaljisi, zıvanadan çıkmış bugünün başka bir haline erişmek üzere açık bir gelecek önermesi için komünist geçmiş hayaletinin benimsenmesidir".

eğilimden ilkinine yakın olduğunu ifade etmek mümkündür. 1989'dan sonra Polonya'da İşçi Partisi'nin yenilgiye uğramasıyla öne çıkan karşı bellek tartışmalarından¹³ beslenen film, tarihsel geçmişi seçmeci biçimde değerlendirip bir aşk öyküsünün arka planına yerleştirerek nostaljik ve melankolik bir anlatı ortaya koyar. Sosyalist ve kapitalist blok arasındaki kutuplaşmanın ve Doğu Bloku ülkelerinde Stalin döneminde öne çıkan otoriterleşme eğilimlerinin, dönemin kültür-sanat hayatında ve sanatçıların özel yaşamlarında yarattığı baskı; parti ideolojisi çerçevesinde manipüle edilen şarkılar, kitlesel tabiiyeti ifade eden ve simetrik kompozisyonlar aracılığıyla sunulan gösteriler, kaçak yollarla geçilen sınırlar, Doğu ve Batı toplumlarına ilişkin önyargılar, bürokratik talepler, topluluk bağının çözüldüğüne işaret eden gizli fişleme ve soruşturmalar, kimliksizlik, yabancılaşma ve yalnızlaşma gibi temalar üzerinden sunulur. Geçmiş komünist nostaljide olduğu gibi mitsel bir çerçevede Altın Çağ vurgusuyla ele alınmaz; tersine komünist dönemde, iki âşığın kavuşma-kavuşamama melankolisi ve intiharı üzerinden ulusun trajedisi ortaya konulur. Bunu Soğuk Savaş döneminde ulusun hayali olarak tasavvur edilen homojen yapısının ve inşa ettiği toplumsal bütünlük algısının parçalanması ya da kırılmaya uğraması olarak ifade etmek de mümkündür. Anlatı süresince izini sürebileceğimiz aşkla tamamlanma arzusu ve bütünlük arayışının aynı zamanda ulusa yönelik yabancılaşmayla, yersiz-yurtsuzlaşmayla, izolasyonla, sürgünde yaşamakla ve sıla özlemiyle ilgili olduğu görülür. Filmin ilk sahnelerinden itibaren metaforik bir anlam kazanan İki Kalp Dört Göz adlı şarkının Doğu'dan Batı'ya geçildiğinde Fransızca bir caz parçasına¹⁴ dönüşümü, yitirilen vatani, köksüzlüğü, kimliksizliği ve evsizliği ifade eder; şarkının pazarda alınıp satılan içi boş bir metaya dönüştüğü vurgulanır. Agnieszka Morstin'in de ileri sürdüğü gibi (2018, s. 79), Doğu'dan Batı'ya geçiş özgürlük ve başarıyı beraberinde getirir de aynı zamanda hayal kırıklığı ve yalnızlık üretir. Bu doğrultuda Soğuk Savaş döneminde Doğu'dakinin yanı sıra Batı Avrupa'daki yaşama dair de eleştiriler yönelten film, terk edilse de özlem duyulan ve geri dönülen anavatan vurgusuyla, Bennett ve Marciniak'ın ifade ettiği (2019, s. 12), 1940'ların ve 1950'lerin film estetiğini ifade eden pastiş kullanımıyla, Paris caz kulübünün sunumu ve halk şarkılarına yönelik ilgisiyle nostaljik bir bakış ortaya koyar. Bu bağlamda filmin Boym'un (2009) çerçevesini çizdiği yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostaljiyi eş zamanlı düşünmeyi gerektiren anlatsal ve tematik unsurlar barındırdığı söylenebilir.

Filmin parlak siyah beyaz estetiğinin de katkı sağladığı yeniden kurucu nostalji, ilk sahnelerden itibaren otantik halk şarkılarını derlemek için karla kaplı köyleri dolaşan grubun faaliyetleri çerçevesinde görünürlük kazanır. Sovyet yöneticilerin isteğiyle, Mazurka adı verilen müzik topluluğunun repertuarını oluşturmak için Polonya kırsalında yollara düşen Irena, Wiktor ve Kaczmarek'in şarkılar aracılığıyla otantik halk sanatını oluşturma çabası, yeniden kurucu nostaljide öne çıkarılan köklere dönüşü vurgular. Soğuk Savaş döneminde kaybedildiği düşünülen hayali bütünlük ve ev/vatan özlemi, kırsal manzaralarıyla, yıkık kilisesiyle, evlerde başköşeye asılan Meryem Ana portreleriyle, aşktan, evlilikten, ihanetten, kadın-erkek ilişkilerinden ve sarhoş olmaktan bahseden kimi zaman neşeli kimi zamansa hüzünlü halk şarkılarıyla sosyalist yönetim öncesinde

¹³ Söz konusu dönemde Batı Avrupa ve Doğu Avrupa'da ortaya çıkan hatırlama süreçlerinin farklı yönelimler barındırdığı söylenebilir. Richard S. Esbenshade, Tony Judt'dan hareketle, Batı Avrupa'da belleğin yetersizliğine karşın Doğu ve Orta Avrupa'da bellek çoklaşmasının söz konusu olduğunu ve belleğin bir tür silah olarak kullanıldığını ileri sürer (1995, s. 85- 86). Ayrıca yazar, Batı Avrupa'nın Doğu Avrupa'daki hatırlama sürecini kabile savaşları ve kan davalarıyla özdeşleştirip kontrol dışı olarak nitelendirmesi karşısında Doğu Avrupa'daki belleğin kayıptan nostaljiye değişen şekillerde deformasyon içermesini aynı bakış açısının iki farklı yüzü olarak tanımlar. Esbenshade Doğu ve Batı Avrupa'nın kolektif bellek ve ulus, siyasal iktidar gibi farklı kavramlar üzerindeki mücadelenin çelişkili doğasını dikkate almamaları bağlamında ortaklaştığını vurgulamaktadır (1995, s. 73).

¹⁴ Pawlikowski, her ne kadar Polonya'da 1956 yılına kadar yasaklanan cazın Stalin dönemi sonrasında bir patlama yaşadığını ve özgürlük müziği olarak nitelendirildiğini vurgulasa da (Murray, 2018, s. 6) filmde caz, Wiktor'un kulüpte müzik grubuyla birlikte performans sergilediği ya da Zula'nın Fransa'ya geldiği ve birlikte neşe içinde dans ettikleri ilk sahnelerdeki kullanımının dışında çoğunlukla acıyı ve yalnızlığı çağırıştırır; özellikle Polonya halk şarkılarının caz formatında söylenmesi melankolik bir etki yaratır.

kalmış gibi görünen Polonya'ya yönelir. Svetlana Boym'un 18. yüzyıl romantiklerinden bahsederken altını çizdiği, müziğin ve şarkıların izinde "memleket topraklarının duygusal haritası"nı (2009, s. 38) ortaya koyma çabası bu filmin de anlatısını şekillendirir. Polonya halk şarkılarını derlemek için yollara düşen Wiktor ve Irena'nın dinledikleri şarkılar karşısındaki heyecanı, yönetmenin geçmişteki gizli/saklı bir hazineyi tarihin derinliklerinden açığa çıkarmaya yönelik nostaljik bakışını yankılar. Filmin dönüm noktalarında devreye sokulan müzik, aynı zamanda ulusun kültürel ve tarihsel belleğinin inşasına da katkı sağlar.

Ancak filmin taşrada geçen ilk sahnelerinde Kaczmarek'in pragmatik, araçsal bakışı ve şarkı söylerken kaydedilmekten hoşnutsuz yoksul köylüler aracılığıyla, yeniden kurucu nostaljiyle eş zamanlı olarak düşünsel nostalji de devreye sokulmaktadır. Ela Bittencourt'un deyişiyle, rejimin Polonyalı sanatçıların işlerini ele geçirdiğine işaret eden bu sahneler (2018, s.73), ironik bir yorum ortaya koyar. Sosyalist yönetimin kendi ideolojik gereksinimleri doğrultusunda otantik, saf halk sanatı yaratma çabası, dinlediği şarkıları çoğunlukla basit ve ilkel bulan, köylüleri sarhoşlar diyerek aşağılayan Kaczmarek'in Polonya'da küçük bir etnik grup olan Lemkoslarla ilgili bir şarkıyı "bizim değil" diyerek repertuara dahil etmekten kaçınması ve yırtık, hırpani kıyafetleriyle dikkat çeken bazı köylülerin inceleme nesnesi haline getirilip kayıt altına alınmaktan duydukları rahatsızlığı ifade eden hüznü bakışları Bruce Bennet ve Katarzyna Marciniak'ın da ileri sürdüğü gibi hem Polonya ulusal kimliğinin kuruluşundaki özcü yapıya ve dışlanan etnik gruplara (2019, s. 7-8) hem de sosyalist yönetim tarafından araçsallaştırılan köylülerdeki yabancılaşmaya işaret eder. Bennett ve Marciniak'a göre (2019, s. 7), müziklerinin köylülerden alındığına işaret eden belgesel izlenimi veren bu sahneler, ötekileştirici ve nesneleştirici devlet bakışının muhatabı olan köylüleri kültürel şiddetin nesnesi kılar. Yine ilerleyen sahnelerde, köylülerin gereksinimlerini ve gündelik yaşamını dikkate almayan sosyalist yönetimin, propaganda faaliyetleri doğrultusunda halk şarkılarını manipüle etmesine yönelik bir eleştiri devreye sokulur. Sosyalist dönem Polonya'sında her şeyin bir çeşit kimlik performansından ibaret olduğunun altı çizilerek, ulusal bellek ve toplumsal bellek arasındaki ayrım (Boym, 2009, s. 20) vurgulanır. Örneğin, nota bilgisine sahip olsalar da Mazurka topluluğunun üyelerinden otantik köylü performansı sergilemeleri beklenmekte ya da Kaczmarek, Slavları yeterince iyi temsil etmediğini düşündüğü bir kadın üyenin saçlarının sarıya boyanmasına karar vermektedir. Bu doğrultuda filmin geçmişteki olayları anlatılaştırma biçiminde dikkat çeken kayıp duygusu ile arada kalmış, parçalanmış, yönünü yitirmiş ve kimlik krizi yaşayan karakterlerin melankolik sunumu, Georg Stauth ve Bryan S. Turner'ın (2005, s. 65- 67) daha önce sözü edilen nostalji tanımlamasındaki üç temel özellikte örtüşür. Bunlar; tarihin bir çöküş ve yitirme olarak görülmesi, bütünlüğün ve ahlaki kesinliğin kaybedildiği duygusu ile bireysel özerkliğin ve sahici toplumsal ilişkilerin çökmesidir. Filmde de Stalin liderliğindeki sosyalist blokta yer alan Polonya'da, bürokratik baskıların ve kültürel olarak özcü politikaların neden olduğu parçalanma hissi ve bütünlük kaybı dikkat çeker. Özellikle hükümetin Mazurka'nın repertuarında bazı değişiklikler istemesiyle topluluk içinde ortaya çıkan görüş ayrılıkları, ahlaki çöküntünün ve sahici toplumsal ilişkilerin yok oluşunun altını çizer. Kırsal nüfusun reform, barış ve liderlik üzerine şarkı söyleyemeyeceğini ifade eden Irena'nın kendilerinden istenen bu değişikliği geri çevirmesine karşın otoriteye bağlı müdür Kaczmarek'in kabul etmesi, Wiktor'un ise Irena'yı desteklemek yerine sessiz kalması, Mazurka'nın propaganda faaliyetleri çerçevesinde araçsallaştırılmasını beraberinde getirir. Böylelikle Polonya halk şarkılarını söylemesi için kurulan Mazurka, Stalin'in gözlerini ön plana çıkararak dev posterlerin açıldığı konser salonlarında Stalin'le ve Doğu Avrupa halklarıyla ilgili şarkılar söylemeye başlar. Örneğin Doğu Almanya'da düzenlenen bir gençlik festivalinde konser vermeye gitmeden önce, üniformalar giydirilip askeri bir sıra düzenine geçirildiği görülen Mazurka üyelerinin Yugoslavya'da ise kendi repertuarlarına ek olarak Sırpça şarkılar söyledikleri duyulur. Ayrıca topluluk üyeleri, özellikle de Zula, Wiktor'un hangi müziği dinlediği, Tanrıya inanıp inanmadığı, doları olup olmadığı gibi konularda bilgi vermeye zorlanır. Batı'yla her türlü kültürel ve ekonomik alışverişin

yasaklandığını gösteren bu tutum, aynı zamanda Tanrı inancının da sosyalist dönemde saklanması gereken bir özellik haline geldiğine işaret eder.

Filmin ilk sahnelerinde, pragmatist Kaczmarek'in Polonya kırsalındaki yıkılmış kiliseye girmesi ve kilisenin duvarında, silinmekte olan bir çift gözle karşılaşmasının da sosyalist dönemde gözden düşen Hıristiyanlıkla ilgili değerlere işaret ettiği ve bu motifi filmin anlamının belirlenmesine katkıda bulunduğu söylenebilir. Bu kilisenin, filmin son sahnelerinde Wiktor ve Zula'nın evlenmek ve ölmek için seçtiği yer olması, filme döngüsel bir nitelik kazandırmasının yanında 1989 sonrası Polonya ulusal kimliğinin en önemli bileşeni haline gelen dinle bütünleşmeyi vurgular. Bu doğrultuda 1960'lara gelindiğinde sarhoş bir şarkıcıya dönüşen ve Wiktor'u kurtarmak için Bakan yardımcısını tanıyan Kaczmarek'le -Kaczmareck'in otoriteye olan bağlılığı ve sadakati onun yükselmesini ve hatırı sayılır bir konum almasını sağlamıştır- evlenmek zorunda kalan Zula ve zorlu kamp koşulları ve maruz kaldığı işkence sonucunda artık piyano çalamayacak olan Wiktor'un gelecekle ilgili umudunun kalmaması ve yıkılmış, eski kiliseye sığınması geçmişi, teslimiyeti, nostaljiyi ve melankoliyi ifade eder. Jerry White'ın da belirttiği üzere, iki sevgilinin birbirlerine ve Polonya'ya döndüklerini gösteren bu tarz bir temsil, aynı zamanda romantizmin saf Katoliklikle kutsanmasını ve din-kültür bağının kurulmasını mümkün kılar. Bağlılık ve maneviyat imgelerinin harabe kilise görüntüsüyle bir araya getirilmesi aracılığıyla kültürel aidiyetin ve sevginin aşkınlık kazanması sağlanır (White, 2009, s. 49-50).¹⁵ Kristeva'nın ifadesiyle (2009, s. 77), "geçmişe saplanmış, aşılmaz bir deneyimin cennetine ya da cehennemine gerileyen melankolik kişi tuhaf bir bellektir: Her şey geçip gitti, der gibidir, ama ben o geçip giden şeye sadığım, ona çivilenmişim, bir devrim olanağı yok, gelecek yok". Dolayısıyla Soğuk Savaş döneminde tıpkı kilise gibi yıkıntılar içinde kalan ve özlem duyulan eski Polonya'nın da dinsel referanslarla sabitlendiği ve karakterlerin intihar ederek geleceklerinden vazgeçtiği görülmektedir.

Melankolik Kayıp ve Anavatan

Filmde Doğu ve Batı arasında yaşanan coğrafi ve siyasi kutuplaşma nedeniyle kaybedilen sevgilinin yasının tutulamamasının beraberinde getirdiği melankoli, karakterlerin birbirine kavuşmasıyla da sona ermez. Aslında iki âşığın ayrılığını anlatan ve filmin leitmotifi niteliğindeki İki Kalp Dört Göz adlı melankolik şarkının "Şu kara gözler hangisiyle ağladın. Seninle tekrar buluşamıyorlar", "Annesiz çocuk gibiyim", "Böyle bir çocuğu kim sever", "Ben sadece bir çocuk ve bir sesin kalıntısıyım" şeklindeki sözleri de âşıkların bir araya gelemeyeceğine dair bir ipucu barındırır. Doğu'da baskıcı koşullar, Batı'da kendi evinden ve vatanından uzakta yaşamanın neden olduğu yabancılaşma ve sıla hasreti aşkla tamamlanmayı mümkün kılmaz. Wiktor ve Zula arasındaki aşkın sürekli olarak ayrılıkla kesintiye uğraması ulusal bütünlük kaybının ve Doğu ve Batı arasındaki uzlaşmazlığın da bir yansımasına dönüşür. İki sevgili arasındaki aşk, anayurda dair olanaksız bir sevginin ve arzunun metaforu haline gelir.

Filmde Doğu Avrupa'ya yönelik totalitarizm eleştirisi yapılırken, Batı'nın da Doğu için bir rol modeli olarak önerilmediği görülür. Bennett ve Marciniak'ın da ileri sürdüğü gibi (2019, s. 10), Soğuk Savaş'ın herhangi bir tarafını ayrıcalıklı kılmaktan kaçınan anlatı, kutuplaşmanın yıkıcı sonuçlarını sergiler. Medeniyet ve özgürlük söylemleriyle idealleştirilen Batı Avrupa'nın gerçekte göçmenler ya da sürgünler için yabancılaşma ve kimlik

¹⁵ Jerry White aynı zamanda ahlaki bir tutum barındıran bu tarz bir temsili, yönetmenin BBC için daha önceden gerçekleştirdiği *Sırp Destanları* (1992) gibi belgesellerindeki din-milliyetçilik birlikteliğini eleştiren soğukkanlı politik bakış açısından ciddi bir uzaklaşma sunduğunu ifade etmektedir (2019, s. 50).

krizleri yaratan dışlayıcı bir coğrafya olduğu vurgulanır. Doğu Avrupa'nın geri kalmışlığı üzerinden inşa edilen Batı'nın üstünlüğü miti; göçmenin kendisini yetersiz ya da yabancı hissetmesine ve melankolik bir kimlik üstlenmesine neden olur. Örneğin Zula ve Wiktor'un eski sevgilisi Juliette arasında geçen diyalog, iki farklı kültür arasındaki etkileşimin eşitsizlik içeren hiyerarşik doğasına işaret eder. Juliette'nin, İki Kalp Dört Göz şarkısının Fransızca çevirisini anlamadığını ifade eden Zula'yı metaforlardan bahsederek küçümsemesi ve Zula'nın sinemalar, restoranlar, kafeler ve dükkânlarla dolu Fransa'da şok yaşamış olabileceğini vurgulaması, Doğulu/Batılı, eğitilmiş/eğitimsiz, modern/geleneksel, köylü/kentli gibi karşıtlıkları bir araya getirir. Ayrıca Wiktor'un Paris'in sanat çevrelerinde kabul görebilmesi için sevgilisiyle ilgili egzotik bir Polonya hikâyesi sunması göçmenin ya da sürgünün ikilemine işaret eder; eksikliği kabul eden ve dışlayıcı oryantalist bakışı içselleştiren Wiktor, bunu pazarda değeri olan, alınıp satılan bir metaya dönüştürür. Zula'yı Stalin önünde dans eden ve babasını öldürdüğü için hapis yatan bir köylü olarak tanıtan Wiktor, sevgilisinden Slav cazibesini kullanarak insanları etkilemesini ve İki Kalp Dört Göz şarkısını Fransızca yorumlamasını talep eder. Ancak Zula için otantik köylü performansı üstlenmek kadar İki Kalp Dört Göz şarkısını Fransızca söylemek de kimliksiz, vatansız ve evsiz kalmak anlamına gelir.¹⁶ Edward Said'in işaret ettiği sürgünün ait olmayı reddetme hakkının devreye girdiği (aktaran Bennett ve Marciniak, 2019, s. 10) ve Zula'nın farklılığını bir silah olarak kavradığı görülür (Bennett ve Marciniak, 2019, s. 10). Daha önce Juliette ile yaptığı konuşmada "Polonya'da daha iyi bir hayatı olduğunu" belirten Zula'nın Wiktor'a yönelik "sen orada adamdın" sözü ve Fransızca kaydettiği İki Kalp Dört Göz şarkısı için "piç" kelimesini kullanması, kayıp/eksiklik duygusunu ve erkekliğin ve hayali ulusal kimliğin krizi karşısında yaşanan melankoliyi ifade eder. Böylelikle Zula âşık olduğu Wiktor'u geride bırakarak Cassin'in ifadesiyle (2018, s. 29), "geçen zamanı, ölümü, daha da kötüsü yaşlılığı bulmak pahasına eve dönmeyi tercih (eder)". Daha sonra ise aynı yollardan Wiktor geçecektir. Ancak Wiktor'un Polonya'ya dönmesi Zula kadar kolay olmaz. Bennett ve Marciniak'ın da belirttiği üzere, Fransa'daki Polonya konsolosluğuna başvurduğunda, Wiktor'a ne Fransız ne de Polonya vatandaşı olduğunun söylenmesi, Wiktor'un iki ülkeye de ait olmadığı (2019, s. 11), bir yabancı/sürgün olduğu gerçeğiyle yüzleşmesine yol açar. Bu durum Polonya'yı sevdiğini söyleyen Wiktor'un evine/sevgilisine geri dönmeye ve parçalanmış kimliğini yeniden bütünleştirmeye çabalamasıyla sonuçlanır. Melankoli daha önce de belirtildiği gibi Freud tarafından yas süreci karşısında kaybedilen nesnenin benliğe dâhil edilmesi olarak tanımlanır; burada ise kaybedilen hem sevgili hem de anavatandır. "Bu açıdan bakıldığında melankoli sevgi nesnesinin kaybına verilen regresif tepkiden çok, elde edilemeyen bir nesneyi kayıpmış gibi göstermeye dair hayali kapasitedir" (Agamben, 2007, s. 259). Bu doğrultuda tıpkı Odysseus'un eve dönüşünün insan yazgısını temsil ettiği (Boym, 2009, s. 32) düşüncesinde olduğu gibi Wiktor'un ülkesine dönüşü de kimlik kazanma ve tanınmaya dair bir mücadele kapsamında anlamlandırılmalıdır.

Sonuç

Bu çalışmada devrimci ütopya olarak tanımlanabilecek sosyalizmin Stalin dönemindeki bürokratik uygulamalar çerçevesinde totaliter bir yönetim biçimi haline gelişine odaklanan ve bu durumun yarattığı hayal kırıklığının izlerini ve bütünlük arayışını nostalji ve melankoli kavramlarıyla çözümlenmeye imkân sağlayan Soğuk Savaş filmi analiz edilmiştir. Soğuk Savaş dönemindeki kutuplaşmacı siyasetin ve ideolojik

¹⁶ Bu noktada Hannah Arendt'in vatandan sürgün edilmenin aynı zamanda dilden sürgün edilmek anlamına geldiği yönündeki tespiti önemlidir. Arendt şöyle der: Biz mülteciler... "anadilimizi yani doğal tepkilerimizi, duygularımızın kendiliğinden gelen jestini ve ifadenin basitliğini kaybettik" (aktaran Cassin, 2018, s. 74).

propaganda ortamının hem Doğu hem de Batı Avrupa'da yarattığı tahribatı sergileyen filmin, temel karakterleri olan Wiktor ve Zula'nın aşkının olanaksızlığıyla anavatana dair hayali ulusal bütünlük algısının parçalanması arasında bir paralellik kurduğu savunulmuştur. Bu doğrultuda parçalanma ve beraberinde getirdiği eksiklik hissi Svetlana Boym'un (2009) ifade ettiği iki farklı nostalji kavrayışıyla değerlendirilmiştir. Filmde düşünsel nostalji Stalin dönemi Polonya'sında tektipleşme, farklılığı dışlayan özcü kimlik tanımları, yabancılaşma, muhbirlik mekanizması, soruşturmalar çerçevesinde açığa çıkan baskıcı hükümet uygulamalarını sorgulamak için kullanılmış; otantik halk şarkıları olarak sunulan şeyin de aslında bir çeşit inşa, performans olduğu vurgulanmıştır. Stalin döneminde parti politikaları çerçevesinde propaganda aracı olarak öne çıkarılan bu şarkıların Batı coğrafyasında paketlenen içi boş metalara dönüştürülmesi karşısında eleştirel bir bakış açısı devreye sokulmuştur. Aynı zamanda Batı coğrafyası da sürgün ya da göçmen için ideal bir vatan olarak önerilmemiş, Batı'nın kültürel üstünlüğü mitinin ya da Batı'ya dair medeniyet söyleminin, kültürler arasında hiyerarşi kuran dışlayıcı bir yapıya sahip olduğu gösterilmiştir. Yeniden kurucu nostalji ise yıkık kilise ve silinmekte olan bir freskteki göz imgesi, karla kaplı yollar, geniş düzlükler, köylülerin evlerini süsleyen dinsel motifler, kadın-erkek ilişkilerinden, ayrılıktan, içki içip sarhoş olmaktan bahseden halk şarkıları gibi unsurlar çerçevesinde taşra yaşamıyla ve sosyalizm öncesi mitsel bir dönem arayışıyla bağ kurmaktadır. Filmin son sahnelerinde Wiktor ve Zula'nın taşraya geri dönüşü ve yıkılmış kilisede haç çıkartarak gerçekleştirdikleri sahte evlilik töreni Hıristiyanlıkla yitirilen bağa ve yeniden bütünlüşme arzusuna işaret etmektedir. Yenilenen bir ulusal kimliğe yönelik arayış, aşk/sevgi gibi değerlerin Hıristiyanlığa eklenmesi üzerinden sunulmakta ve ev/vatan/yuva imgesi tekrar idealize edilmektedir.

Anlatı yapısını şekillendiren melankolinin ise filmin müziklerinin yarattığı kederli ruh halinin yanı sıra evin/anayurdun/sevgilinin kaybı ve bütünlüğün yeniden elde edilememesi karşısında intihara kadar varan bir tür teslimiyet ve gelecekte vazgeçişle, bir tür yok oluşla ilişkilendirildiği görülmektedir. Filmde melankoli yaratıcılık ve dehadan çok yersiz-yurtsuzluk, ahlaki belirsizlik ve umutsuzluk üzerinden işlerlik kazanmaktadır. Dolayısıyla filme sızan nostalji ve melankoli arzusunun imkânsızlığını, yabancılaşmayı, yalnızlığı, köklerden kopmayı ve sürgünü, kolektif bağların çözülüşüyle ve kayıp deneyimiyle birlikte okumaya imkân tanır. Bu koşullarda eve/sevgiliye dönüş artık mümkün değildir.

Kaynakça

- Agamben, G. (2007). Kayıp nesne. (Ş. Öztürk, Çev.). Cogito: Melankoli, 51, 258-261.
- Aristoteles (2007). Karasafırlılık. (Ö. Aygün, Çev.). Cogito: Melankoli, 51, 108-125.
- Bartmanski, D. (2011). Successful icons of failed time: Rethinking postcommunist nostalgia. *Acta Sociologica*, 54(3), 213-231.
- Bennett, B & Marciniak, K. (2019). Close encounters with foreignness. *Transnational Screens*, Erişim <https://doi.org/10.1080/25785273.2019.1602325>.
- Binkert, D. (1999). Melankoli kadındır. (İ. İgan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bittencourt, E. (2018). Cold War. *Film Comment*, 72- 73.
- Boym, S. (2009). Nostaljinin geleceği. (F. B. Aydar Çev.). İstanbul: Metis.

- Brown, W. (1999). Resisting left melancholy. *Boundary 2*, 26(3), 19-27.
- Butler, J. (2007). Melankoli ve toplumsal cinsiyet: Reddedilmiş özdeşleşme. (Z. Direk, Çev.). *Cogito: Melankoli*, 51, 275-291.
- Cassin, B. (2018). Nostalji: İnsan ne zaman evindedir? *Odysseus, Aeneas, Arendt*. (S. Kaynak, Çev.), İstanbul: Kolektif.
- Clewell, T. (2004). Mourning beyond melancholia: Freud's pschoanalysis of loss. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52 (1), 43-67.
- Esbenshade, R. S. (1995). Remembering to forget: Memory, history, national identity in postwar East-Central Europe. *Representations*, 49, 72- 96.
- Freud, S. (1999). Uygarlığın huzursuzluğu. (H. Barışcan, Çev.). İstanbul: İmge.
- Freud, S. (2013). Yas ve melankoli. (E. Kapkın ve A. Tekşen, Çev.). *Metapsikoloji*. (s. 243-259). İstanbul: Payel.
- Freud, S. (2014). Haz ilkesinin ötesinde-Ben ve id. (A. Babaoğlu, Çev.). İstanbul: Metis.
- Fritzsche, P. (2001). Specters of history: On nostalgia, exile, and modernity. *The American Historical Review*, 106 (5), 1587-1618.
- Galenos (2007). Karasafra hakkında. (B. Kovulmaz, Çev.). *Cogito: Melankoli*, 51, 126-145.
- Haltof, M. (2000). The representation of Stalinism in Polish cinema. *Canadian Slavonic Papers*, 42 (1/2), 47-61.
- Highson, A. (2004). Nostalgia is not what it used to be: Heritage films, nostalgia websites and contemporary consumers. *Consumption Markets & Culture*, 17 (2), 120-142.
- Hutcheon, L. ve Valdes, M. J. (2000). Irony nostalgia and the postmodern: A dialogue. *Poligrafias*, 3, 18-41.
- Jameson, F. (2011). Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı. (N. Plümer ve A. Gölcü, Çev.). İstanbul: Nirengi Kitap.
- Kearney, R. (2012). Yabancılar tanrılar ve canavarlar: Ötekiliği yorumlamak. (B. Özkul, Çev.) İstanbul: İmge.
- Kernberg, O. (2003). Aşk ilişkileri: Normallik ve patoloji. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Kristeva, J. (2009). Kara güneş: Depresyon ve melankoli. (N. Demiryontan, Çev.). İstanbul: Bağlam.
- Löwenthal, D. (1975). Past time present place: Landscape and memory. *Geographical Review*, 65(1), 1-36.
- Mazierska, E. (2003). The redundant male: Representations of masculinity in Polish postcommunist cinema. *Journal of Film and Video*, 55 (2/3), 29-43.
- McKnight, M. (2004). Scarcely in the twilight of liberty: Empathic unsettlement in Charles Chesnutt's *The Conjure Woman*. *Iowa Journal of Cultural Studies*, 5, 59-76.

- Montaigne, M. (2007). Melankoli üzerine denemeler. *Cogito: Melankoli*, 51, 159-162.
- Morstin, A. (2018). Kieslowski versus Pawlikovski. The Double Life of Veronique and Cold War as tales of bipartite world. *Kwartalnik Filmowy*, 103, 79-90.
- Murray, J. (2018). The music of freedom, an Interview with Pawel Pawlikowski. *Cineaste*, 44 (1), 4-7.
- Natali, M. P. (2004). History and the politics of nostalgia. *Iowa Journal of Cultural Studies*, 5, 10-25.
- Panofsky, E. (2007). Satürn ve melankoli. (C. İleri, Çev.). *Cogito: Melankoli*, 51, 192-211.
- Pickering, M. ve Keightley, E. (2006). The modalities of nostalgia. *Current Sociology*, 54(6), 919-941.
- Radden, J. (2000). Preface. J. Radden (Ed.), içinde, *Nature of melancholy: From Aristotle to Kristeva* (s. vii-xii). New York: Oxford University Press.
- Radstone, S. (2010). Nostalgia: Homecomings and departures. *Memory Studies*, 3(3), 187-191.
- Said, E. (2001). *Reflection on exile and other essays*. London: Granta Publications.
- Starobinski, J. (2007a). Aynada melankoli. (M. E. Özcan, Çev.). Ankara: Dost.
- Starobinski, J. (2007b). Tanrı katında ruh: Akedia günahı. (S. B. Öztürk, Çev.). *Cogito: Melankoli*, 51, 224-232.
- Stauth G. ve Turner, B. S. (2005). Nietzsche'nin dansı. (M. Küçük, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- White, J. (2019). Cold War contexts: Pawlikowski in film, television, and European history. *Film Quarterly*, 72 (3), 44- 51.
- Yaren, Ö. (2014). Doğu Avrupa sinemasında post komünist nostalji. *Sinecine*, 5(1), 9-25.