

GÜNEŞSİZ'DE HİKÂYE ANLATICISININ HATIRLADIKLARI

Can Öktemer

Ersan Ocak ve Kurtuluş Özgen Hocalarıma

Deneme, edebiyatın önemli türleri arasından kabul edilmektedir. Düşünceler arası serbest gezinti yapmak, farklı konuları birbirine bağlamak ve yeni sorular üretmek olarak da tarif edebileceğimiz denemeyi, nedenlere ve sonuçlara bağlı bir bilgi üretimi yerine merakın peşinde sonsuz kanaatler oluşturma edimi olarak da tarif edebiliriz. Deneme konu olarak birden çok uğrak noktası olan bir yorumlama biçimidir aynı zamanda. **Adorno** (2004, s.37), denemede bir meseleyi tartışmanın tek bir patika üzerinden hareket eden bir süreç olmadığını bunun tam aksine metinde ele alınan konuların farklı patikalardan hareket edip ortak bir noktada buluştuğu bir örgü olduğunu söyler. Deneme bu doğrultuda kendi yolunu ve düşüncesini bu farklı yollardan hareketle inşa eder. **Adorno**, denemeyi çocuksu bir merak olarak tarif edip şu yorumu yapar:

(...) deneme, kendi sorumluluk alanının dışardan dayatılmasına izin vermez. Bilimsel bir şey üretmek ya da sanatsal bir şey yaratmak yerine, çocuksuluğun esinini yansıtır onun çabası, hiç sıkılmadan, başkalarının çoktan yapmış olduğu şeylere tutulur. Sınırlandırılmamış bir çalışma ahlakını model alıp da tını hiçlikten yaratılmış olarak tasarlamaya kalkışmaz, bunun yerine sevileni ve nefret edileni yansıtır. Talih ve oyundur onun için en önemli şey. (2004, s.19).

Adorno'nun yukarıdaki alıntıda ifade ettiği gibi denemede konu edinen bir mesele nihayete ermiş değildir. Bunun tam aksine metin içinde tartışılan konuya yeni sorular eklenerek mesele derinleştirilmeye çalışılır. O yüzden denemeyi

bilimsel bir iddia yerine anakronik bir düşünce pratiği olarak da görmek mümkündür. Yine **Adorno**'nun tarifıyla: “Âdem ile Havva'dan değil de, neden söz edecekse ondan başlar; o konuda içinden ne geçiriyorsa onu söyler ve kendini sona gelmiş hissettiği yerde durur, söyleyecek bir şey kalmadığı yerde değil.” (2004, s.19)

Deneme edebiyatın bir alt türü olarak bilinse de sinema ve görsel sanatlarla da yakın bir ilişki içindedir. Özellikle 20. yüzyılın başlarında belgesel ve avangard sinemaya farklı bir bakış getirmeye çalışan sinemacılar kuşağı, edebiyattaki deneme türünü bu alanla buluşturmaya çalışmışlardır. Deneme, belgesel ve avangardın yan yana gelmesi de hiç şüphesiz yeni bir sanatsal ifade biçiminin önünü açmıştır. Deneme film fikri ilk olarak 1930'lu yıllarda Sovyet sinemacılarla yaygınlık kazanmış bir türdür. **Sergei Eisentein**'in **Karl Marx**'ın *Kapital*'ini deneme film olarak uyarlamaya çalışması ilk girişimler arasında sayılmaktadır (Rascaroli, 2017, s.2). Deneme filmin kavramsallaştırılması ve teorize edilmeye başlanması ise 1950'li yıllarda olmuştur. 1960'lı yıllarda ise başta Fransız Yeni Dalga sinemacıları olmak üzere birçok sinemacının ifade alanına girecektir. **Alexandre Astruc**, örneğin, kamera-kalem kavramını ortaya atmıştır. **Astruc**, 1948 yılında yayımladığı *Kamera-Kalem* metninde sinemanın tıpkı resim ve roman ve başka sanat alanlarında olduğu gibi bir ifade aracına dönüşeceğini aktarır (2010, s.22). Fransız yazar, makalesinde sanatsal ifadenin soyut düşüncelere ve sanatçının öznel bakışına dayandığını söyleyerek; sinemada da yönetmenlerin tıpkı edebiyatta yazarların kalem kullanmaları gibi filmlerini inşa etmeleri ile benzer bir aktarım haline dönüşebileceği inancındadır (2010, s.22). Elbette, **Astruc**'un işaret ettiği durum popüler sinema değil 1930'lu yıllarda öne çıkmaya başlayan avangard sinemadır. Bu doğrultuda deneme film, sinemanın doğuştan sahip olduğu anlatı ve geniş kitleleri etkileme maharetini kullanarak hem kişisel ve politik düşünceleri görselleştirebilecek hem de yeni bir düşünme pratiği olarak bu tahayyüllerdeki etki ve derinliği genişletebilecek kapasiteye sahiptir. **Astruc**, avangard sinemanın gücüne o kadar inanmıştır ki **Descartes** için şu ifadeyi kullanır: “**Maurice Nadeau**, ‘Eğer **Descartes** bugün hayatta olsaydı roman yazardı’ demiştir. **Nadeau**'ya saygısızlık etmek istemem ama bugün bir **Descartes** yanına bir 16mm kamera ve biraz da film alarak kendisini yatak odasına kilitler ve düşün dünyasını filme alırdı.” (2010, s.22)

Deneme film kişisel bir ifade aracı olduğu kadar belgesel ve kurmaca türlerini de kendine göre yorumlar. **Hans Richter**, deneme filmin sınırları aşan, başka türlerle ve olaylarla bağlantısı olan, özgürlükçü bir ifade biçimi olduğunu aktarır (2017, s.3). Sinemadaki deneme türünü, tıpkı edebiyattaki deneme gibi fikirler arasında serbest bir gezintiye çıkılan bir mecra olarak tarif edebiliriz. Bu gezintiler de hiç kuşku yok ki montaj sayesinde bir araya gelir. Örneğin, **Dziga Vertov**, birbirleriyle bağlantısız gibi görünen imgeleri ve konuları montajla bir araya getirip yeni bir anlam oluşturmaya çalışmıştır. **Hans Richter**, 1940 yılında yazdığı “*Yeni Sinemanın Doğuşu*” isimli makalesinde deneme filmin, düşünen bir sinema olduğunu ve soyut düşüncede görülmeyeni görünür kılmaya çalıştığını belirtir (Richter’den aktaran Alter, 2006, s.17).

Deneme filmlerin esas olarak kişisel bir ifade aracı olması onun politikayla ve bellekle yakın bir ilişkide olduğunu imlemektedir. **Richter** bu doğrultuda deneme filmi sinemadaki yeni bir ifade biçimi olarak adlandırıp, tıpkı yazılmış bir deneme gibi deneme filmin de oyunbaz, farklı konuları barındıran ve oldukça politik yapımlar olduğunu dile getirir (Richter’den aktaran, Alter, 2006, s.17-18). Deneme filmin dünya çapında ilgi görmeye ve güçlü bir sanatsal ve politik ifadeye dönüşmesi ise 1960’lı yıllarda olmuştur. Bilindiği üzere 1960’lı yıllar “tarihin uyanışı” olarak adlandırılıp başta Güney Amerika olmak üzere birçok ülkede kolonyalizm ve sömürgecilik karşıtlığının öne çıktığı, ulus devlet fikrinin sorgulandığı, farklı kimliklerin kamusal alanda kendilerini ifade ettiği ve antikapitalist hareketlerin ivme kazandığı bir dönemdir. Dönemin politik atmosferi de sinemaya doğrudan yansımıştır. Deneme film de modern artistik bir form olarak politik hareketliliğin içerisinde yer almıştır. Bu doğrultuda film yapımındaki teknolojik gelişmelerin getirdiği yeni olanakların, bağımsız sinemanın da önünü açtığı söylenebilir. İlerleyen dönemlerde videonun sunduğu imkânlar doğrultusunda deneme film güçlü bir ifade biçimine dönüşmüştür. Özellikle **Fernando Solanas** ve **Octavio Getino**’nun 1976 yılında yazdıkları *Üçüncü Sinema Manifestosu* ve çektikleri filmler bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Rascaroli, 2017, s.4). Özetle, deneme film kişisel anlatı biçimi olduğu kadar politik meselelerle, özellikle tarih, bellek ile güçlü bir bağlantısı vardır.

Deneme film özet olarak imajlarla siyasi, kültürel ya da politik olarak düşünebilmeyi amaçlayan hem sinema hem de edebiyatın farklı alanlarını

bünyesine katabilmiş; belgeselin ve klasik kurmacanın anlatı kalıplarını sorgulayan; görsel rejim inşasında, üst ses kullanımında ve montaj tekniğinde yenilik arayan bir tür ola gelmiştir. Bununla beraber deneme film tıpkı edebiyatta olduğu gibi otobiyografik, biyografik, tarihsel gibi birçok türü içerisinde barındıran ve uyarlayan bir alandır. Erken dönem Sovyet avangard sinemacılar, 1940'lı yıllardaki Alman yönetmenler ve sonrasındaki Fransız sinemacılar deneme film ve belgeseli bir arada ele almaya, yaptıkları işlerde bu yaklaşıma yer vermeye çalışmışlardır. **Anges Varda, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard** gibi isimler kurmaca filmleri yanı sıra deneme film türünde de yapımlar vermişlerdir. Bu sinemacılardan çok azı kendisine doğrudan “denemeci” demeyi tercih etmiştir. 1950'li sinemacılar kuşağından ayrıksı bir isim olarak tarif edebileceğimiz **Chris Marker** ise kendini doğrudan denemeci olarak tarif etmiştir. **Marker**, sinemanın imkânlarının **Godard**'ı nasıl bir anlamda romancı haline getirdiyse kendini de denemeci yaptığını ifade etmiştir (Alter, 2006, s.16).

Chris Marker, işlerinde deneme filmi hem bir arayış hem de politik ve sanatsal bir ifade aracı olarak kullanmaya çalışmıştır. **Marker**, hem belgeselin hem de kurgunun sınırlarını zorlamış ve deneme filmin önemli temsilcileri arasında yer almıştır. Yönetmen, filmlerinde, yeni medya teknolojilerinden, hafızaya, tarih yazımına, gezginliğe ve seyahatliğe varana kadar çok farklı alanlardaki meselelere ve temalara değinmiştir. Yukarıda da değinildiği gibi **Marker** denemenin yapısına uygun olarak filmlerinde cevaplar bulmak yerine yeni sorular ortaya koymaya çalışmıştır. Kendisinin en çok bilinen ve deneme türünün en önemli yapıtları arasında yer alan filmi, **Güneşsiz**'dir (Sans Soleil, 1983). **Güneşsiz** filmi, tarih, hafıza ve kent bağlamında sorduğu sorularla her izlenişte farklı okumalar yapılabilecek bir filmidir. Özellikle deneme filmin özünde yer alan gezginlik, bellek ve tarihle olan ilişkisi ve sorduğu sorular **Güneşsiz** filmini daha da katmanlaştırmaktadır. Bu yazıda, **Chris Marker**'ın **Güneşsiz** filmi ve onun film boyunca sorduğu sorular üzerinden deneme film, hafıza, kent, politika ve hikâye anlatıcılığı ilişkisi ele alınmaya çalışılacaktır.

Hikâye anlatıcılığı ve seyahatlik

Deneme film örneklerinde yolculuk öne çıkan bir tema olarak kabul görmektedir. Bu filmlerde egzotik yerlerden, metropollere, dünyanın farklı

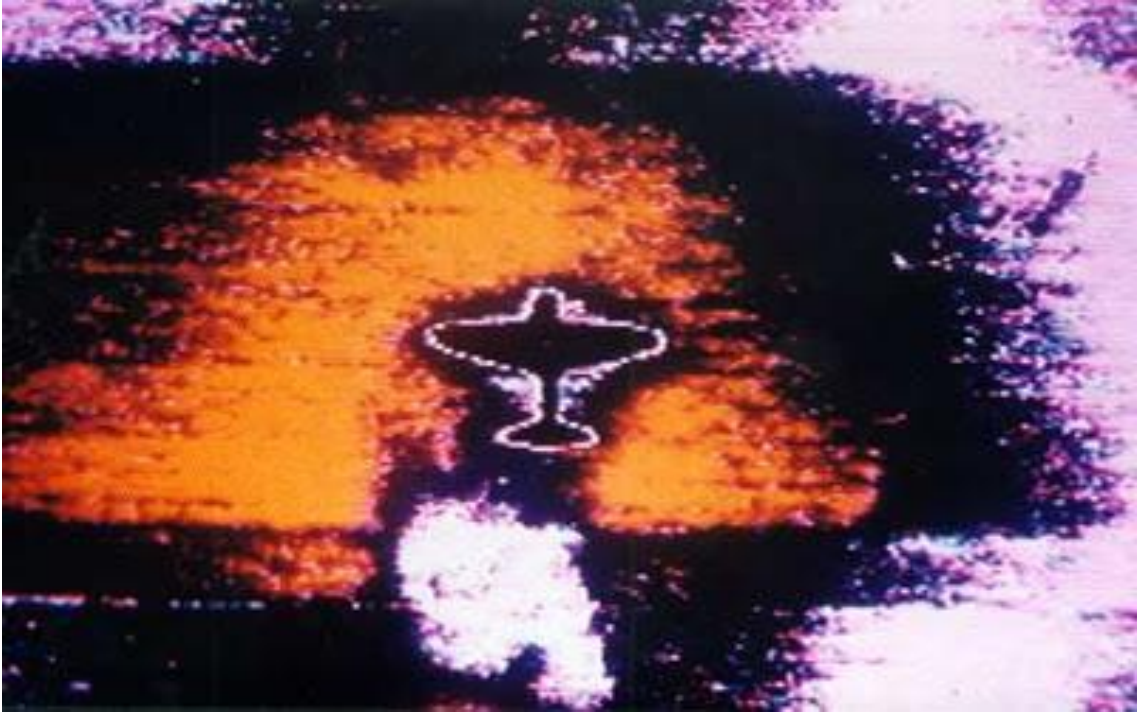
yerlerine ve mekânlarına geziler yapılır. Gezilerin konusunda da gündelik hayatın etnografisi ve otantik kültürlere dair imgeler yer almaktadır. Bu filmlerde seyahat edilen yerlerdeki gündelik hayata dair detaylar ve mekânların tarihi ya üst ses tarafından ya da bizzat sahnelerin içerisinde yer alan hikâye anlatıcısı tarafından bizlere aktarılır. **Timothy Corrigan** (2011, s.104), edebiyattaki denemelerde okuduğumuz gezginliğin ve farklı coğrafyalara seyahat deneyiminin türün önemli temalarından biri olduğunu vurgulayarak benzer bir şekilde deneme film mantığında da mekânlar ve ülkeler arası gezginliğin sinemanın imkânları doğrultusunda yeni deneyimlere kapı araladığını belirtmektedir. **Corrigan**'ın tarifinden hareketle, yukarıda da ele alındığı gibi, deneme nasıl metinde yer alan düşünceler arası serbest bir gezinti haliyse, seyahat halinde olmak da bir anlamda düşünceleri hem zihinsel hem de bedensel bir yolculuğa çıkarmak anlamına gelir bir yerde. Bu bağlamda **Timothy Corrigan**'ın deneme film içerisinde gezi-denemesi olarak tarif ettiği türün en bilenen yapımları arasında **Chris Marker**'ın *Güneşsiz* filmi yer almaktadır. Film, kurmaca bir karakter olan Sandor Krasna'nın yazdığı mektup üzerinden ve ismini bilmediğimiz bir kadın anlatıcı tarafından okunur. Film boyunca Japonya, İzlanda, Cape Verde ve Fransa'ya gidilmektedir. Bu seyahatlerde Sandor Krasna'nın metnine ve görsel kadrāja giren imgelerin odağında ise otantik ve geleneksel kültürler vardır.

Filmde karşımıza çıkan birbirleriyle hiçbir ortak kültürel ya da tarihsel bağı olmayan bu ülkeler arası seyahatlerin ortak bağı ne olabilir? Bu soruyu "Aralık" kuramıyla açıklayabiliriz. **Ulus Baker** (2011, s.209), "Aralık" kuramının birbirinden uzakta olan iki "şey" arasındaki mesafeyi değil tam aksine o iki şey arasındaki yakınlığı ölçmeye yaradığını belirtmektedir. Kavramı biraz daha açacak olursak; "Aralık" kuramı, matematikte, fizikte, felsefede ya da müzikte birbirine uzak olan şeylerin arasındaki yakınlığı ölçen bir ölçüt olarak kabul edilmektedir (Baker, 2011, s.209). Buna göre uzak gibi görünen kavramların bağlantıları "Aralık" denilen boşlukta bir araya gelebilir. Böylelikle politik bir eylem, bir düşünce mesafeyi daraltıp o iki şeyi aynı hat üzerine oturtabilir. Bununla beraber "Aralık" mesafeleri daraltabileceği gibi iki zıt durumu da yan yana getirebilir. Farklı olasılıklara açıktır. Örneğin, havanın ani değişimi rüzgârın esmesi, yaprakların hışırdaması huzuru çağırıştırabileceği gibi yağmurun habercisi de olabilir (Baker, 2011, s.210). Bu doğrultuda **Ulus Baker**, "Aralık" kuramının

sinematik karşılığını **Vertov** sineması üzerinden ele alır. Yazara göre, bu kuramın sinemadaki karşılığı **Vertov** sinemasındaki montajdır. **Vertov**'un montaj ilkelerinde "Aralık" birbirine uzak iki imge arasındaki boşluktur (Baker, 2011, s.209). "Birbirinden uzak ve bağlantısız görünen iki imgenin ya da görüntünün arasında yer alan şeydir. **Vertov**'a göre, iki imgenin arasında bir boşluk yoktur, aksine bir yakınlık vardır ve bu sinematografik imge adı verilen şeyden başkası değildir." (Baker, 2011, s.209) Dolayısıyla montaj sayesinde zıt gibi görünen iki imajdan bir anlam hatta metafor üretilebilmektedir.

Bu noktadan tekrar filme dönersek, film **T.S. Eliot**'un şu alıntısıyla başlar ve bir anlamda farklı ülkeler arası seyahati ve bağlantıları imler: "*Ülkeler arasındaki mesafeler, zamanın aşırı yakınlığını bir ölçüde telafi eder.*" **Eliot**'un bu tarifi ve **Güneşsiz** filminde gezginlik teması ülkeler arası mesafelerin aslında ne kadar yakın olduğuna bir göndermedir. Bununla beraber **Güneşsiz** filminde "Aralık" kavramı ile birbirine uzak yerleri bağlayan durum ise politikadır. Filmin başında İzlanda'da çekilmiş ve Sandor Krasna'nın tarifiyle mutluluğun imgesi olan üç çocukla, paralel sahnede savaş uçakları görüntüsü karşımıza çıkar. Krasna filmde bu zıtlığı şöyle tarif eder: "*Bunun kendisi için mutluluğun resmi olduğunu ve diğerleriyle bu imge arasında birçok kez bağ kurmaya çalışmışsa da bunun hiç işe yaramadığını söyledi. Bir gün, bunu bir filmin başına; uzun, siyah bir giriş parçasıyla birlikte öylece koymak zorunda kalacağını yazdı. Resimdeki mutluluğu göremeyenler en azından siyahlığı görebilirdi.*"





Yukarıda da tarif ettiğimiz gibi “Aralık”ta mesafeleri yakın eden durum zıtlık da içerebilir. Bu doğrultuda **Chris Marker**, İzlanda gibi bir ada ülkesinde çocuklardaki mutluluk imgesiyle, savaşla iç içe yaşadığımız çağ arasında bir bağlantı kurmuş olur. Dolayısıyla çocukların imgesindeki huzurla, yetişkinlerin modern dünyasındaki savaşa hazır halin arasında bağlantı bu noktada filmin anlatısı içerisinde politik bir eleştiri haline gelir. Filmde karşımıza çıkacak bir başka örnek ise Gine Bissau’da geçen hikâyedir. Gine Bissau’yu filmde önemli kılan ise ülkenin tarihinde önemli bir yerde duran **Amiral Cabral**’dır. **Amiral Cabral**, Portekiz ordusunu mağlup edip ülkesinden çıkarabilmiş bir komutandır. Filmde Gine Bissau’nun geçirmiş olduğu devrim mücadelesi, tarih yazımı ve dünyayla olan bağlantısı nasıl yorumlanabilir? **Güneşsiz**’de Gine Bissau’ya geçtiğimizde anlatıcı bize “*Burayı Cape Verde adalarının müziğiyle sunmalıyız.*” der. Cape Verde adası da tıpkı Gine Bissau gibi eski bir Portekiz kolonisidir. Yine Gine Bissau gibi fakir ve küçük bir liman kentidir. İki ülkenin kaderi de kendi tarihlerini yazmaları da aynıdır. Peki, bu ülkelerinin kaderinin benzerliği dünyanın geri kalanı için ne ifade etmektedir? Ya da “Aralık” kuramının sinemasal karşılığı bu anlamda ne ifade etmektedir? Gine Bissau’nun anti-kolonyal mücadelesi, kendi tarihini yazması ve kaderini “tayin” etmesi dünyanın geri kalanındaki antiemperyalist hareketleri de kapsayacak bir tarihi olaya dönüşür bir anlamda. Gine Bissau’da **Amiral Cabral** mücadelesi kendi ülke sınırları dâhilinde olmakla birlikte, en nihayetinde dünyanın herhangi bir

yerindeki politik eylemin söylemsel karşılığı olarak hiç kuşkusuz evrenseldir, sınırları aşar. Filmde Krasna'nın ifadesiyle: “Çünkü onlar yapabileceklerini yaptılar; özgürleştiler, Portekizlileri kovaladılar. Portekiz ordusunu öyle sarstılar ki; bu, diktatörlüğün devrilmesine ve bir an için de olsa Avrupa’da yeni bir devrim doğduğuna inanılmasına neden oldu.” **Ulus Baker** ise “Aralık” kavramını şu şekilde genişletmektedir: “Neden Chipas yerlilerinin isyanıyla uğraşıyoruz? Açıkçası, bunun nedeni, onların herhangi bir dayanışma ya da katkı beklemeden, herkesin ‘bulunduğu yerde’ direnmesinin olanaklı olduğunu gösterebilmeleridir. Bu yüzden mücadeleleri yalnızca buldukları mekânla sınırlanmıyor, bir bütün olarak Yeni Dünya Düzeni diye dayatılan şeyi karşısına alıyor.”

Sinemasal imgelerin “yersiz - yurtsuz” olması ve sınırları aşabilmesi ve geniş kitlelere ulaşabilme konusundaki kabiliyeti bu doğrultuda “Aralık” kavramının işleyişi açısından bir kolaylık sağlamaktadır bir anlamda. Dolayısıyla bu imgelerdeki politik angajman ya da göndermeler sınır ötesi bir hale gelip dünyanın geri kalanıyla bir bağlantı kurabilir. **Ulus Baker**’in bu tarifinden yola çıkarak **Güneşsiz**’de **Chris Marker**’ın imgeleri de politik metnin sınırlarını aşmaktadır bir anlamda. Bu imgelerde herkes kendinden bir şeyler görebileceği gibi dünyadaki antiemperyalist mücadeleleri birbiriyle aynı söylemde buluşturabilir.

Filmde gezi teması üzerinden öne çıkan bir başka durum da hikâye anlatıcılığıdır. **Walter Benjamin** (1993, s.98), hikâye anlatıcılığını insanlığın en önemli deneyim ve hafıza aktarma aracı olarak kabul etmektedir. Gerek antik dönemde gerekse modern dönemde hikâye anlatıcıları bir taraftan toplumların hafızasını oluşturmakta diğer taraftan aktarılan deneyimlerle bireylerin hayatlarında önemli bir işlev görmektedir. **Benjamin**, günümüzün enformasyon bombardımanı altında, her gün değişen gündemlerle birlikte hem hikâye anlatıcılığının öneminin yitirildiğinden hem de deneyimin artık paylaşılamadığından bahseder (1993, s.99). Deneyimin düzgün bir şekilde paylaşılamadığı bir ortamda da ne savaşla ne de başka bir felaketle yüzleşilebileceğini söyler:

Savaş bittiğinde cepheden dönenlerin dilsizleştiğini, başkalarıyla paylaşabilecekleri deneyimler bakımından zenginleşmediklerini, aksine yoksullaşmış olduklarını fark etmemiş miydik? On yıl sonra ortalığı saran savaş kitaplarının, ağızdan ağıza aktarılan deneyimle hiçbir ilgisi yoktu. Bu, hiç de şaşırtıcı değil. Çünkü deneyim hiçbir zaman, stratejik

deneyimin siper savaşı, iktisadi deneyimin enflasyon, bedensel deneyimin mekanik savaş, ahlaki deneyimin iktidar sahipleri tarafından boşa çıkarıldığı bu dönemdeki kadar yalanlanmamıştı (1993, s.98-99).

Bu doğrultuda **Benjamin**'in tarif ettiği karamsar durum aynı zamanda otantik olanın, yerel olanın da yitimine neden olmuştur bir anlamda. Özellikle modernlik deneyimi sonrasında dünyanın kültürel anlamda dönüşümü ve küreselleşme fikri yerel kimliklerin ve kültürlerin aşınmasına neden olmuştur. Hikâye anlatıcılığının işlevinin de ortadan kalkmasıyla beraber bu kültürler yavaş yavaş dünya tarihinden silinmeye başlanmıştır. **Güneşsiz** filminde de **Chris Marker**'ın kadraji başta Tokyo olmak üzere gezilen yerlerde hem otantik olanın hem yerel olanın peşine düşüyor. Filmin bir yerinde Krasna "*Dünyayı dolaştım ama artık sadece banallik bana ilginç geliyor.*" cümlesini kurmaktadır. Bu cümle yukarıda **Walter Benjamin**'in hikâye anlatıcılığı tarifiyle paralellik taşımaktadır bir anlamda. Hikâye anlatıcısının ve deneyiminin giderek kaybolduğu bir dünyada **Chris Marker**, modernlik fikrinin altında kaybolan kültürleri, inançları ve yaşayışları ısrarla kamerasına kaydetmeye çalışır. Tokyo'daki Kedi Tapınağı, yerel danslar, Japon İmparatorluğu'na dair eski masallar filmin içerisinde karşımıza çıkan detaylardır. Bu noktada **Marker**'ın özellikle "banallığın" ya da yerel kültür ve inançların kaybolmasına dair ağırlık noktası olarak Tokyo'yu seçmesi anlamlıdır.





Batılılaşma fikri, sadece iktisadi bir kalkınma ve aydınlanma perspektifiyle hareket eden ilerlemeci anlayış değil aynı zamanda yeni bir yaşam tahayyülünü imlemektedir. Kentler, yaşayış biçimlerimiz, inançlarımız bu doğrultuda Batılılaşma fikri altında yeniden düzenlenmiştir. **Kevin Robins** ve **David Morley**'in tarifıyla “Modernliği yaratanın Batı olduğunu kabul edersek; Batı olarak tanımlanan hayali mekân ve kimliği yaratanın da modernleşme olduğunu kabul etmemiz gerekir.” (2011, s. 207) Japonya gibi geç modernlik yaşayan ülkelerde Batılılaşma oldukça sancılı bir şekilde gerçekleşmiş, geleneksel toplumla, modern toplum pratiği Japonya’yı iki tahayyül arasına sıkıştırmıştır. Özellikle 1980’li yıllarla birlikte hızla iktisadi bir kalkınma içerisine giren Japonya’da bu doğrultuda aynı hızla geleneksel toplum yapısından Batılı hayat tarzına dönüş yaşanmıştır. Japonya’nın hızlı modernleşmesi **Kevin Robins** ve **David Morley**’e göre neredeyse postmoderne dönüşecek kadar modernleşmiş olmasıdır (2011, s.207). **Nora Alter** (2011, s.105), Japonya’nın 1960’larda başladığı büyük modernleşme hamlelerinin 1980’li yıllarda tamamlandığını ve **Chris Marker**’ın filminin de Tokyo’nun modern bir kent olarak dönüşümünü yansıtmaya çalıştığını aktarır. Bu doğrultuda, film boyunca karşımıza çıkan Tokyo imgesinde neon ışıklı, rock gruplarının videolarının döndüğü çok katlı binalar ve trenler kentin aslında kendine has otantikliğinin yitimini imlemektedir. Tokyo, artık dünyanın başka yerlerindeki metropollerin bir yeniden yorumuna dönüşmüştür; kentin kendine has otantik imgesinin yerini

bowling salonları, gökdelenler almıştır. Dolayısıyla kendine has biricik imgeler artık yoktur. **Güneşsiz** filmiyle ilginç bir bağı olan **Wim Wenders**'in **Tokya Ga** filminde **Werner Herzog** kentin kendine has imgesinin yitimini şöyle açıklamaktaydı: “Bugünlerde elimizde pek fazla imge kalmadı. Çevreye bakarsan neredeyse yalnızca binalar görürsün. İmgeler artık neredeyse olanaksız. Çaresizce, uygarlığımızın ve içsel dünyalarımızın durumu ile uyumlu imgelere ihtiyacımız var.”

Dolayısıyla buradaki otantiklik ve kendine has kültürün yitimi filmin hikâye anlatıcısında bir tür melankoli hissiyatı yaratacaktır. Unutulmamalıdır ki, 1980'li yıllar yeni bir dünya düzenini imlemektedir. Özellikle bu yıllardaki küreselleşme fikri kültürel anlamda farklı coğrafyaları birbirine yakın kılmıştır. Bu yakınlığı sağlayan da hiç kuşkusuz televizyonun varlığıdır. Televizyonun varlığıyla birlikte daha çok enformasyona ulaşmamız ve o mecrada hakikatin yeniden üretilmesi de **Walter Benjamin**'in tarif ettiği hikaye anlatıcısı figürünün giderek önemsiz hale dönüştüğünü imlemektedir bir anlamda. **Walter Benjamin**, her yeni gün yeni haberler aldığımızı ama bunların çok azının hikâyelerimize karşılık geldiğini belirtmektedir. “Bu böyle, çünkü artık bütün olaylar bize hazır bir açıklamayla ulaşıyor. Başka bir deyişle, günümüzde olup bitenler hikâye anlatıcılığının değil enformasyonun işine yarıyor.” (1993, s.105) Tüm bu anlık geçici olaylar silsilesi içerisinde hikâye anlatıcısının işlevi ortadan kalkmakta ve bunun sonucu olarak da toplumların yüzyıllardır anlatısal hale getirdiği kültürler, ritüeller ortadan yok yolma tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum hem her şeyin aynılaşmasına neden olmakta, hem de hafızasızlık tehlikesini yaratmaktadır. Filmde bu durum Krasna'nın anlatımıyla daha belirginleşmektedir:

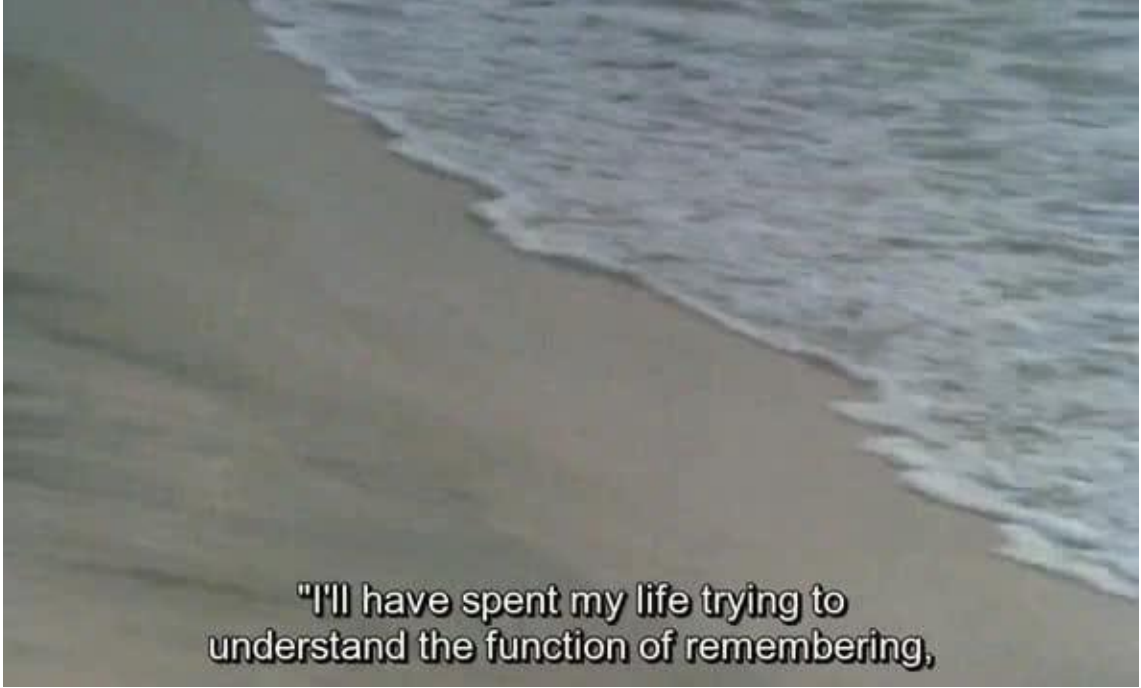
Her topluluğun rahipleri var; horolar. Japonlar, konumlarını adım adım savundular. Günün sonunda, L bölüğünden geriye kalanlardan oluşan iki yarım müfreze, tepenin ancak yarısına varabilmişti. Arınma ayini yapmaya giden bu köylülerin peşinden gittiğim bu tepe gibi bir tepede. Norolar denizin, yağmurun, toprağın ve ateşin tanrılarıyla konuşuyorlardı. Kutsal kadının önünde herkes eğiliyor. Şafakta Amerikalılar geri çekildi. Savaş, ada, modern dünyaya teslim olana kadar bir aydan fazla sürdü. 27 yıllık Amerikan işgalinden ihtilaflı Japon egemenliğinin yeniden inşasından sonra Bowling salonları ve benzin istasyonlarından iki mil mesafede 'noro'lar, tanrılarla konuşmaya devam ediyorlar. Onlar gidince diyalog da bitecek. Erkekler, ölmüş kadınlarının onları izlediğini artık bilemeyecek.

En nihayetinde **Güneşsiz** filminde **Chris Marker**'ın imgesine sızan melankolisinin nedeni Tokyo'da karşısına çıkanların gelip geçici olduğunu ve son kuşaklarla beraber birçok ritüelin ve kültürün ortadan kalkacağını bilmesidir. Dolayısıyla filmdeki imgeler bir anlamda bu değişime direnç de göstermektedir. Filmde, Japonya'da eski ritüelleri, inançların hafızasını hikaye anlatıcısı gibi gelecek kuşaklara aktaran kadınlardan bahsedilir. Krasna filmde bu durumu şöyle ifade eder: "*Kadınlarını, hafızasının koruyucusu yapmak adalara ait bir özellik midir? Bijagoslar'da olduğu gibi burada da kutsal bilgiyi aktaranlar kadınlar mı?*" Görüldüğü üzere, hikaye anlatıcılığı modern Japonya'nın tuzla buz ettiği modern olmayan kültürlerine dair bir direniş halini almıştır. Lakin buradaki açmaz şudur: deneyime tanıklık edenlerin sayısı azaldıkça, deneyimin geleceğe aktarılma ihtimali de kalmayacaktır. Bunun için kamera **Benjamin**'in *Hikâye Anlatıcısı* metnindeki gibi bir arayış içindedir. **Marker**'ın kamerası bu anlamda aynı zamanda gelip geçiciliğe direnen bir hafıza biçimini de imlemektedir: "Oysa hikâye farklıdır: Kendini tüketmez, gücünü toplar ve korur, yıllarca sonra bile harekete geçirebilir." (1992, s.106) Dolayısıyla **Güneşsiz** filminin bir diğer önemli ağır noktası ise hafıza ve hatırlama üzerine olacaktır.

Hafıza, tarih ve hatırlamanın imkânları

Hatırlama ve unutma arasında sıkı bir bağ söz konusudur. Hafızalarımız bizi biz yapan hatta toplumları bir arada tutan en önemli bağlardan biridir. Lakin insan beynindeki hafızanın sınırlı olması nedeniyle zaman ilerledikçe deneyimlediğimiz birçok olayı unutmak durumunda kalırız. Geçtiğimiz son otuz yılda hafıza çalışmalarının hem akademide hem de diğer başka alanlarda büyük ivme kazanmasının en büyük nedeni de hafızanın nasıl korunacağı sorunsalı olmuştur. Özellikle Holokost dehşeti deneyimini yaşayan kuşakların sayısının giderek azalması sebebiyle, Holokost hafızasının nasıl canlı kalacağı önemli bir sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Holokost gibi bir insanlık suçunun unutulma tehlikesi, hafızayı bir noktada politik bir mesele haline getirmektedir. Toplumları ilgilendiren siyasi olaylar, soykırımlar, savaşlar geleceğe nasıl kalacaktır? Tarih yazımı bu noktada nerede durmaktadır? Resmi tarih yazımında hangi olayların bastırıldığı, hangilerinin kolektif belleğe dâhil edildiği önemli sorulardır.

Chris Marker'ın filmi hafızayı bu anlamda politik yönüyle ele almaya çalışmaktadır. Özellikle bellek ve tarih arasındaki ilişki ve bu ilişkinin olmazsa olmazı hatırlama-unutma ikiliği, **Marker**'ın film boyunca sorduğu sorular oluyor. Modern dünyada hangi olayların tarih yazımına ya da tarih akışına girdiği hangilerinin kolektif hafızanın bir parçası olduğu **Marker**'ın deneme filminde sorguladığı önemli patikalardan biri haline gelmektedir.

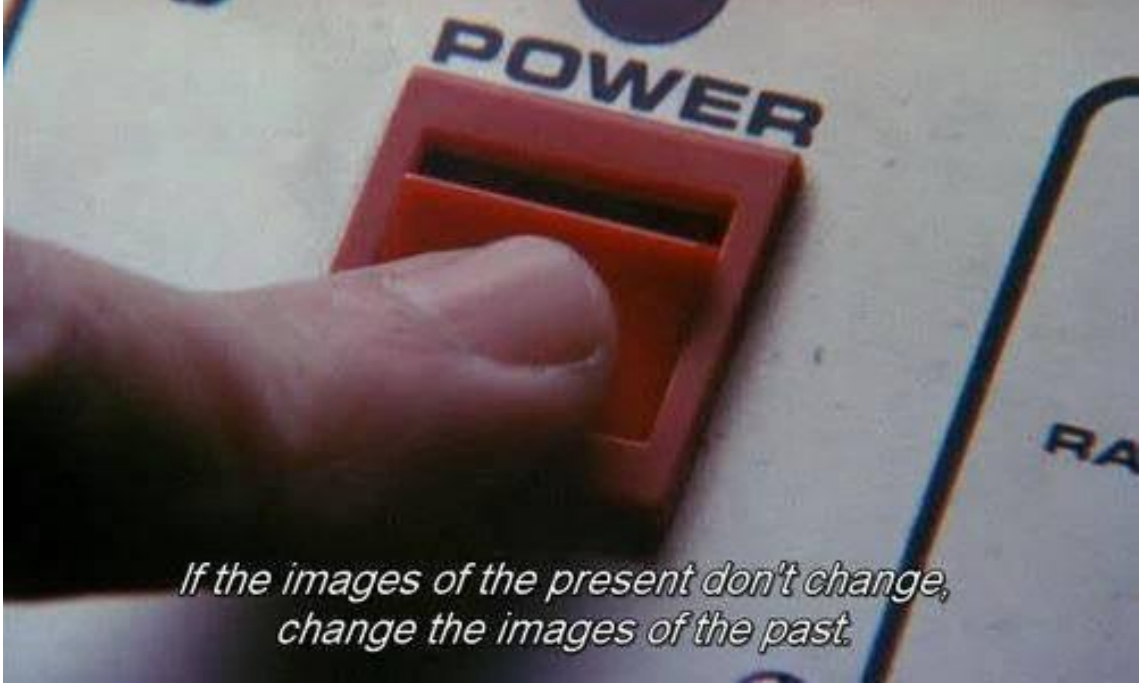


Filmde karşımıza çıkan **Amiral Cabral**'ın mücadelesi, **Marker**'ın hafızaya dair sorgulamalarında önemli bir patikada durmaktadır. Filmde, Sandor Krasna **Cabral**'ın zaferine yönelik bize şunu sorar: “*Ama bütün bunları hatırlayan kim?*” Krasna sonrasında devam eder, bu sefer de şu soruyu yöneltir: “*Böylesine küçük ve fakir bir ülke, dünyanın neden umrunda olsun?*” Burada Krasna'nın bize yönelttiği soru bir bakıma resmi tarih yazıcılığına dair sorgulamadır. Resmi tarih yazıcılığı kralların, zafer kazanmış komutanların kısacası egemenlerin hikâyesini anlatır. Bu anlatı çemberinde azınlıklar, mağluplar yer almaz. **Walter Benjamin**'in ifadesiyle: “Gel gelelim belli bir dönemin iktidar sahipleri, daha önceki bütün galiplerin mirasçılarıdır. Bu durumda galip gelenle özdeşleşme, her zaman tüm iktidar sahiplerinin işine yaramaktadır.” (2002, s.40-41) Üstelik tarihin ilerlemesi ve zamanın hızlanması sebebiyle, yaşanan olaylar kaydedilmediği gibi neredeyse hiç yaşanmamış hale gelebilir. Sandor Krasna, filmde bu sorudan kısa bir süre sonra **Amiral Cabral**'ın trajik sonuna değinip şu cümleyi kurar: “*Tarih, işini bitirdiklerini fırlatıp bir köşeye atıyor.*”

Dolayısıyla Krasna'nın sorduğu soru resmi tarih anlatılarının sahip olduğu hakikati çarpıtma veya eksik aktarma tehlikesidir. Resmi tarih yazımı, en nihayetinde, olayları seçme bir akış dâhilinde kendi dünya görüşüne ve ideolojisine göre yontar. Bu durumun bir neticesi olarak da geleceğe aktarılan bellek sınırlı olabilmektedir. “Ama bütün bunları hatırlayan kim?” sorusu da “Kolektif belleğe dâhil anlatı kimin?” sorusunu beraberinde getiriyor.

1960'lı yıllar “tarihin uyanışı” adı verilen bir dönemi imlemektedir. Bu dönemde büyük anlatılara dâhil edilmeyen azınlıklar, kadınlar ve imparatorluk çağının kolonyal ülkeleri bağımsızlıklarını ilan etmiş, kendi tarihlerini yazmaya başlamıştır. Filmde **Amiral Cabral** ve Bissau-Guinean'ın antiemperyalist mücadelesi ve ülkede yaşanan devrim tam da bu dönemi imlemektedir. Lakin **Chris Marker**'ın geçmişten geleceğe bakışı biraz melankoliktir. “*Tarih, işini bitirdiklerini fırlatıp bir köşeye atıyor.*” sözüyle Bissau-Guinean'daki devrimin başarısız olmasını, **Amiral Cabral**'ın öldürülmesinin paralelinde verir. Filmdeki ifadeyle: “*Tarihin, onu yazmaya yeni başlayanlar arasında hayır ya da çıkar amacıyla paylaştığı bir amneziye inanası geliyor insanın. Amilcar, kendi kurduğu partinin üyelerince öldürüldü.*” Bununla beraber, **Marker**'ın Afrika'ya dair dikkat çekmek istediği bir başka husus da eski kıtanın yaşadığı açlık ve su sıkıntısıdır. 1980'li yıllarla birlikte Afrika kıtasında açlık ve sefalet trajik boyutlara

ulaşmıştır. Hatırlanacak olursa 1985 yılında Afrika'daki açlığa dikkat çekmek için dünyaca meşhur müzisyenlerin katılımıyla oluşan Live Aid konseri gerçekleşmişti. Filmin hemen başında "İnsan susuzluğu nasıl hatırlar?" sorusu da yine bu hat üzerinden okunabilir. Modern dünyanın ilgilenmediği bir coğrafyanın yaşadığı trajediler kimin umrundadır ya da bunları kim hatırlayacaktır?



Tarihin iyimser ilerlemeciliği bu anlamda kısa sürmüş ve geriye yine kaos kalmaktadır. Film içerisinde Japonya'daki havaalanı protestosu bölümü bu

duruma örnek olarak gösterilebilir. Sandor Krasna, 10 yıl önce Japonya’da yapılması planlanan Narita havaalanına yönelik protestoların 10 yıl sonra neredeyse aynı sloganlarla ve polisin vermiş olduğu aynı karşılıkla gerçekleştiğini aktarır örneğin. Buradaki tarihsel kriz sadece ilerlemecilik üzerine değildir. Tarihin her yeni dönemde yeniden yazılmasıdır. En nihayetinde tarihin her dönem yeniden yazılması, olayların akışındaki değişimler kolektif bellekte boşluklar bırakmaktadır. Modern dünyanın hafızasının kesikliği, yakın dönemlerdeki trajedileri ve yıkımları bu denli çabuk unutulması da bu yüzdendir. Filmde Krasna’nın tarifıyla: “Ömrü boyunca, hatırlamanın; unutulmanın zıttı olmayan, onu da kapsayan hatırlamanın işlevini anlamaya çalıştığını yazdı. Bizler hatırlamayız, tıpkı tarihin yeniden yazılışı gibi, hafızamızı yeniden yazarız.” Peki, buradan çıkış nasıl olabilir? Kolektif hafızada açılan yarık ve tarih yazımındaki sürekli değişimlere nasıl direnilir? **Güneşsiz**’de karşımıza Krasna’nın arkadaşı Hayao Yamanenko’nun **Tarkovski**’den ilhamla kurguladığı “Zone” adını verdiği bir işlem vardır. Yamanenko’nun “zone”u geçmişin imgelerini *synthesizer*le değiştirip yeniden yorumlamaktadır. Krasna, Yamanenko’nun girişimini “Eğer bugüne ait imgeler değişmiyorsa; geçmişin imgelerini değiştir.” cümlesiyle tarif eder. Yamanenko’nun “Zone” kavramı, **Walter Benjamin**’in “Tarih Meleği” kavramıyla beraber okunabilir. Benjamin’in bu kavramında geçmiş unutarak ilerleyen modern zamana, felaketleri, trajedileri sayfasına not etmeyen, geçmişin yükünü kenara iten tarih yazımına dair bir eleştiride bulunulur. **Benjamin**, hakiki bir ilerlemenin ancak geçmişle yüzleşilerek olabileceği inancındadır (2012,42). Bu tarife göre, Yamanenko’nun “Bugüne ait imgeler değişmiyorsa; geçmişin imgelerini değiştir.” sözü de bu bakış açısının paralelindedir. En nihayetinde Yamanenko’nun “zone”u bir taraftan gelecektir diğer taraftan da geçmişin imgelerini yeniden ve yeniden yorumlamaktadır. Bu doğrultuda, Yamanenko’nun “zone”unun ana önermesinde geçmişle yüzleşmek ve ilerleyebilmek ancak geçmişe bakarak olur. **Walter Benjamin**’in tarifıyla:

Klee’nin *Angelus Novus* adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açıktır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı

yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır (2012, s.42).

Peki, modern çağlarda nasıl hatırlıyoruz? Zamanın bu denli hızlı aktığı, tarihin sürekli olarak yeniden yazıldığı dönemde deneyimler geleceğe nasıl kalıyor? Bu noktada hafıza çalışmalarında *postmemory* kavramı öne çıkmaktadır. Buna göre, *postmemory* kavramını ilk ortaya koyan **Marianne Hirsch**, günümüzde bellek aktarımının sözel olarak değil kitle iletişim araçları sayesinde dolaylı olarak gerçekleştiğini aktarmaktadır (Hirsch'ten aktaran Sarlo, 2012, s.80). *Postmemory* kavramına göre modern dünyada hikâye anlatıcısı gibi deneyim aktarıcılarının yerini fotoğraflar, filmler ve medya almıştır. İnsanlar kitle iletişim araçları sayesinde kolektif bir hafıza oluşturmaktadırlar artık. Filmde bu noktaya Krasna şu şekilde değinmektedir: “Tokyo’daki ocak ayını hatırladım. Daha doğrusu, ocak ayında Tokyo’da çektiğim film görüntülerini hatırladım. Hafızamda asıllarının yerini almışlardı. Artık anılarım onlardı. Filme almayan, fotoğraf çekmeyen veya banda almayan insanlar nasıl hatırlıyorlar acaba?” Burada Krasna’nın da tarif ettiği gibi modern dünyada artık hafıza aktarıcılarının kalmamış olması nedeniyle insanlar hafızalarını dolaylı yollardan birer aygıt sayesinde korumaktadır. Bu hafıza aktarım biçimi, deneyimin korunması için kıymetli olsa da, televizyonun ve propaganda sinemanın varlığı sebebiyle belleğin çarpıtılması ya da eksik aktarılması da söz konusu olabilir. **Chris Marker**, burada dolaylı hafızayı hem olumlu hem de olumsuz anlamda kullanmaktadır. **Marker** bir hikâye anlatıcısı olarak modern dünyanın unutmaya başladığı modern öncesi ritüelleri ve kültürleri kaydetmekte ve **Ulus Baker**’in tarifıyla *Video Ars Memorativa* oluşturmaktadır. **Marker**’ın çabası **Benjamin**’in şu tarifıyla bir uyum içindedir:

Olayları, aralarında büyük ve küçük ayrımı götmeksizin anlatan vakanüvis, bir kez olmuş hiçbir şeyin tarih açısından yitip gitmiş sayılamayacağı gerçeği doğrultusunda davranmış olur. Doğal olarak, ancak bütünüyle kurtuluşa erebilmiş bir insanlık geçmişine de bütünüyle sahip olabilir. Anlatılmak istenen, şudur: Ancak kurtuluşa ermiş bir insanlık için geçmişi, her anıyla alıntılanabilir nitelik kazanmıştır. Yaşanmış anlarından her biri, gündemdeki bir alıntıya dönüşmüştür - mahşer gününün gündeminde olan bir alıntı (2012,s.38).

Diğer taraftan da televizyon gibi iletişim araçları ise hem hafızayı hem de tarihi çarpık ve eksik bir şekilde aktarmaktadır. Bu durum da kolektif hafızaya zarar vermektedir. Bu da bu çağın trajedisidir. **Chris Marker**'ın imgeleri de hiç kuşku yok ki bir taraftan bu duruma direnmekte diğer taraftan çağın melankolisini imlemektedir.

Sonuç niyetine

Deneme film ele aldığı konuyu belirli sınırlara dahil etmeden özgür ve kişisel bir bakışla ele alır. Bu doğrultuda, deneme filmin biçimsel olarak hiçbir türe tam olarak bağlı kalmaması onu farklı patikalar eşliğinde ele alma ve yorumlama imkânı sağlar. **Güneşsiz**, **Chris Marker**'ın denemeci üslubunu şiirsel ve politik bir şekilde aktardığı farklı dönemlerde farklı okumalar yapılacak bir filmidir. **Marker** film boyunca, denemenin “düşünen sinema” kavramına uygun olarak, belgesel sinemanın neden-sonuç eksenli anlatı yapısının dışına çıkarak, sürekli seyirciye sorular sormaktadır. Seyirciyle kurulan bu diyaloga da belgesel sinemada sıklıkla karşımıza çıkan her şeyi bilen bir üst ses yerine, şüpheli ve mesafeli bir anlatıcıyla hasbihal edilmektedir. Bu hasbihalde mutlak bir hakikat arayışı veya bilimsel otorite yoktur tam aksine yaklaşılan her konuya meraklı ve mesafeli bir bakış vardır. **Marker**'ın bu noktada üst ses olarak erkek değil de bir kadını tercihi etmesi anlamlıdır. En nihayetinde klasik belgesel filmlerinde üst anlatıcının erkek olması ve neredeyse Tanrı konumundaymışçasına bir ses tonuyla olayları aktarması bir iktidar pozisyonunu işaret etmektedir. **Marker**'ın üst ses olarak bir kadını tercih etmesi iktidar pozisyonunun sarsılmasına neden olmuştur bir anlamda.

Filmde bize yönelen bu sorular da politik meselelerden hafızaya ve seyahatliğe kadar geniş bir perspektiften oluşmaktadır. Filmler, doğrudan çekildiği dönemin siyasi ve politik atmosferini yansıtır. **Marker**'ın soruları da bu hat üzerinden okunabilir. **Chris Marker Güneşsiz**'de 1980'li yılların “Yenidünyası”nda küreselleşmeyi, otantikliğin kaybını, her yerin birbirine benzemesini, televizyonun hayatımıza etkilerini melankolik bir şekilde anlatmaktadır. Yeni dünya tahayyülünün hafızasında nelerin yer alacağı, hangi olayların tarih yazımına dâhil edileceği çarpıcı bir şekilde aktarılır. Bununla beraber elinde kamerasıyla dünyayı dolaşan **Marker**, seyahatliğin “Batılı” kadrajını da

sorgulamakta, “kamera_göz”le üçüncü dünyanın bakışını bir araya getirmektedir. Bu eşleşmede de "kamera-göz"ün arkasında üstten bakan bir bakış yoktur tam aksine kadrajda eşitlik söz konusudur. Böylelikle geçmişten bugüne beyaz, batılı kadrajın otantik imajı hem sorgulanmış olur hem de bu bakışı kırmanın yollarını gösterir.

Marker'ın “düşünen sineması” tek filmde birden fazla perspektif sunarak denemenin doğasına uygun bir oyuna davet etmektedir. **Marker**'ın bu oyun davetinde çağın melankolisi, hafıza, tarih ve politika vardır. Modern dünyanın trajedisi, nasıl hatırladığımız ve birbirine uzak gibi görünen coğrafyaların aslında ne kadar yakın olduğu çarpıcı insanlık halleriyle **Güneşsiz**'de vücut bulur. Deneme nasıl bitmiş, nihayete ermiş bir kanaatler bütünü değilse, **Chris Marker**'ın **Güneşsiz** filmi de bitmiş, nihayete ermiş bir düşünen sinema değildir tam aksine her izlenişte başka bir patikanın açtığı merak ve bakış açısı filmi zamansız ve sınırsız kılmaktadır.

Kaynaklar

- Adorno, T. (2004) (Çev.: Yücesoy S., Koçak O.) *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Metis Yayınları
- Alter, N. (2006) *Chris Marker (Contemporary Film Makers)*. USA: University of Illionis Press
- Alter, N. & Corrigan T. (Ed.) (2017) *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press
- Astruc, A. (2010) (Çev. Özer, N.) “Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem”, (Ed. Karadoğan, A.) *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. Ankara: de ki Yayınları
- Baker, U. (2011) (Der. Berensel, E.) *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Yayınları
- Benjamin, W. (2012) (Çev.: A. Cemal) *Pasajlar*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Benjamin, W. (1993) (Yayına hazırlayan Nurdan Gürbilek) *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları
- Corrigan, T. (2011) *The Essay Film from Montaigne, After Marker*. Oxford University Press
- Rascaroli, L. (2017) *How the Essay Film Thinks*. Oxford: Oxford University Press
- Richter, H. (2017). “The Film Essay: A New Type of Documentary Film.” (Ed. Alter, N., Corrigan, T.), *Essays on the Essay Films*. New York: Columbia University Press
- Robins, K. & Morley, D. (2011) (Çev. Zeybekoğlu, E.) *Kimlik Mekanları Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Sarlo, B. (2012) (Çev: Ekinci, D. & Charum, P, B.) *Geçmiş Zaman Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*. İstanbul: Metis Yayınları