

“HAFIZA, TARİH, UNUTUŞ” ÜÇGENİNDE KADINLARIN “GÖRÜNMEYEN” SAVAŞI: QUO VADIS, AIDA?

Atifet Keleşođlu

Manastır kütüphanesinin başköşesinde muhteşem bir barok heykel bulunuyor. Tarih'i temsil eden iki sùretli heykel. Önde kanatlı tanrı Kronos (Zaman), alını kırışmış bir ihtiyar bu. Sol elinde tuttuğu kitabın bir sayfasını sağ eliyle koparmaya çalışıyor. Arkada Tarih duruyor, öne doğru hafifçe eğilmiş. Bakışları ciddi, arayış içinde; bir ayağıyla bereketin simgesi boynuzu devirmiş. Altın, gümüş damlalar damlıyor boynuzdan, bu ise istikrarsızlığın göstergesi. Sol eliyle Kronos'a engel olmaya çalışırken, sağ elinde tarihin malzemelerini gösteriyor: kitap, mürekkep hokkası, divit.

Paul Ricœur



Bu uçsuz bucaksız unutuş günlerinde belleğin uçuculuğunu/geçiciliğini, suistimale açık doğasını, “kaçışlığını” Rotterdam'daki ünlü savaş anıtından veya Bosna- Hersek Sırbistan sınırında çeyrek asır önce bir toplama ve tecavüz kampı

iken turistik bir otele (Vilina Vlas) dönüştürülmüş yapıdan daha açık ne anlatabilir? Bu inceleme yüz yıllardır savaşların, anıtların ve yüz yılı aşkın süredir de erleri, generalleri, karargâhları yücelten savaş filmlerinin arasında nefes almayı, yaşamını sürdürmeyi, kim olduğunu arayıp bulmayı ve benliğini her defasında yeniden inşa ederek korumayı seçen kadınlara ithaf edilmiştir.

Bir anlamda “öyküsel” bir bilim olan büyük “T” ile Tarih’in¹ temel sorularına Tarih’in dışında kalanların/bırakılanların bakış açılarından öyküler, cevaplar eklenmedikçe anlatılan kimin hikâyesidir gerçekte? Yunan mitolojisinde sol elinde bir trompet, sağ elinde bir kitapla tasvir edilen, hafızanın, tarihin ve yaratıcılığın müzü (*muse*) Clio’nun sahip olduğu şeyler parşömen ve kalemdir. Kalem tutan el bin yıllar boyunca tarihin ve hafızanın kurucusu ve koruyucusu olsa da sanat özgül araçlarıyla kayıt altına almanın, tarihe not düşmenin bir başka biçimini mümkün kılar.



De Vervoeste Stad (The Destroyed City) - Rotterdam

1950’de düzenlenen 25. Venedik Bienali’nde **Ossip Zadkine** *De Vervoeste Stad* (The Destroyed City) isimli bronz heykeliyle büyük ödülü alır (Martino, 2005, s. 46). Stilistik insan formundaki bu heykelin birbirinden neredeyse ayrı eklemleri, kederli bir hiçliği imleyen göğsündeki boşluğu, savrulmuş kollarının ilhamı II. Dünya Savaşı’nda en çok zarar gören şehirlerden Rotterdam’a dayanır.

¹ Gombrich’ten mülhem. Bknz. *Sanatın Öyküsü* (2022).

Heykeltıraş savaştan sonra trenle Rotterdam'a vardığında gördüğü kent manzarası karşısında "Bu, tiranların insanlık dışı vahşetine karşı bir korku çılgılığı." dediği eserini yaratır.² Heykel bugün Hollanda'nın milli kültürel mirasları arasındadır.

Meydanın orta yerinde duran bu heykele uzaktan baktığınızda, hafif bir yel eserse bu heykel yıkılıp dökülür diye içiniz oynar. Oysa heykel taştan³ yontulmuştur. Heykeltıraş, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki insanı simgelemek istemiştir. Fakat bu heykel çağdaş insanın simgesidir. Her zamankinden daha güçlü, kaya gibi, fakat her zamankinden çok mahvolacağı tasası içinde. (Şeriati, 2003, s. 54)

İranlı sosyolog **Ali Şeriati** bu anıt örneğini 1970'de Abadan'da Petrol Fakültesi öğrencilerine insana, topluma, tarihe, doğaya ve bilime dair tezini açıklarken verir. **Şeriati**, insanın insan olabilmesinin, öz bilincine varabilmesinin, seçme yeteneğini ve yaratıcılığını kullanabilmesinin yolunun özünü dört zorlayıcı gücün cebrinden kurtarmasına dayandığını savunur. Bu misal 20. yüzyılı şekillendiren iki büyük savaşın insanın temel yaşam hakkını, onurunu hiçe sayarak ezip geçişine; tahribatın toplum ve birey üzerindeki etkisini sanat aracılığıyla somutlaştırabilmesine; genelde toplumu, özelde insanı onarmak/onarabilmek, kendisini/kimliğini bulabilmesine aracılık etmek üzere başvurulacak ilk edimin "hatırlama" olmasına yaptığı vurguyla dikkate değerdir. Bununla birlikte tecrübe edilenler gösteriyor ki bireyin "belleği" başta olmak üzere birçok "hatırlama" kaynağına karşın taştan yontulmuş bir anıt aslında en başından adeta "gevşek bir kumun üzerine inşa edilmiş bir kalıcılık" vaadindedir (Huysen, 1999, s. 178). **Huysen** hatırlamak için yapılan anıtların başlangıçtaki anlamlarının ve amaçlarının zaman aşımına uğradığına dikkat çeker. Tarihin ve hafızanın kalem, kâğıt, divitin ardından kablolar, yansıtıcı yüzeyler, kameralar, hatta kablosuz taşınabilir belleklerle, bulut ortamlarıyla kurulduğu, mobilize edildiği çağda okyanus aşırı savaşları izleyerek duyuları ve duyarlıkları körelen insanın hafızasının uçuculuğu erozyona ve manipülasyona açık kırılabilirliği üzerinde durulmaya değerdir. Bu erozyonda kitle iletişim araçlarının rolü yadsınamaz ancak kitle iletişim araçları da tıpkı bellek gibi hatırlamanın hem imkânı hem engeli konumundadır. Burada kimin, neyi, nasıl, neden hatırladığı ve unuttuğu meselesi temel soru(n)lardır.

² Bknz "Ossip Zadkine", *Encyclopaedia Britannica*, 10 Temmuz 2022 ([bağlantı](#)).

³ Heykel bronzdan yapılmıştır.

Dünya kamuoyu “CNN effect” (Robinson, 2002) kavramıyla Körfez Savaşı’nda (1991) izlediklerinin, okuduklarının etkisiyle taraf tutması ya da sessiz kalmasının bir eleştirisi olarak tanıştır. Bu edilgenlik hatta uyurgezerlik hâli Somali, Ruanda, Kosova’daki soykırımlarda da sürüp gider. 1992’de Yugoslavya iç savaşında Bosna Hersek’in Sırp orduları tarafından yerle bir edilmesinin televizyonlardan eşzamanlı yayınlanması, buna rağmen askeri, hukuki, ekonomik ve sivil sahada etkili bir kamuoyu oluşmaması bu yakın tarihli uyurgezerliklerden bir diğeridir.

1995’te Birleşmiş Milletler’in ve BM’nin askeri güçleri arasında yer alan Hollanda’nın Srebrenitsa’da “BM Bayrağının Altındaki Soykırım”da⁴ oynadığı kilit rol *CNN effect* kavramıyla bir arada düşünülebilir. Anıta gelince, dünyayı sarsan bir savaştan 50 (elli) yıl sonra kendi coğrafyalarında yenisine kalkışanların ve bu vahşete bir türlü “dur” diyemeyenlerin, Rotterdam’ı yıktığı gibi Saraybosna’yı, Mostar’ı, Srebrenitsa’yı, vd. yerle bir edenlerin histerisinin hem tanığı hem önceden haber vereni gibi dünyanın kültür-sanat-ticaret kentlerinden birinin orta yerinde dikilmektedir. Figürün tekinsizliği ve bütünlüksüzlüğü yüz yılın insanının neyi kaybettiğini ikonik bir üslupta anımsatırken kaybedilenin nerede ve nasıl bulunacağı hakkındaki ip ucunu bir şaire bırakmış gibidir: “Kalbine dön! Eve dön! Şarkıya dön!” (İsmet Özel). Fransız filozof ve tarihçi **Paul Ricœur** bu “dönüşün” yol haritasını bireyin aktif bir arayış talebini gerektiren hatırlama eyleminde görür. Ona göre hafıza ve unutuş toplumun ve bireyin kimliğini bulmasında ve korumasında, değişerek özüne dönmesinde temel teşkil eder.

Genelde toplumun özelde kişinin kim olduğunu, neyi kaybettiğini hatırlaması, yani belleğe başvurabilmesi böylece “kimim” sorusuyla “kendiliği” inşa etmek için verdiği sözü ansıması ve ona göre bir tutum benimsemesi, değişebilmesi (vaat-söz) bellekle ve şimdiyle kurulacak ilişkiyle; belleğin doğru kullanımıyla mümkündür (Ricœur, 2020). Bu anlamda sinema, bireyin ve toplumun yaşamında herhangi anları arayıp bulma, çağırma, hatırlama ve deneyime açabilme yetisiyle kaybedilenin ve sözü verilenin izini sürmeye aracılık edebilir. Düşünürün terapiyle tarih arasında kurduğu ilişki sinemayla tarih arasında da kurulabilir. Dündeki (bellek) izlerinin, yaşam kesitlerinin, öyküsel bir süreçten geçirilmesi bağlamında tarihçiyle yönetmen arasında bir benzerlikten söz edilebilir. Bu benzerlik tarihçinin geçmişin sınırsız olayları ve olguları içerisinde çeşitli nedenlerle bir ayıklama yapıp seçtiği olaya/olguya dair ayrıntılar aracılığıyla “geçmişini yeniden

⁴ “Dünya bu olayı sadece seyretti”, *Cumhuriyet*, 6 Temmuz 2011 ([bağlantı](#)).

yaratmasıyla” yönetmenin seçtiği bir tema uyarınca zaman-mekân ve hareketi bir yüzeye yansıtıp sabitlemesi ve bununla bir anlam yaratması arasındadır.

Uzak ya da yakın geçmişi düşünürken tarihi sinemanın alanına taşımak, sinemanın öğeleriyle temsil etmek bütünde topluma, tekilde bireye ne tür açılımlar sağlayabilir? Örneğin, çeyrek asır önce Bosna’da yaşanan vahşeti tanıkların anlatıları, arşiv kayıtları, belgeler ışığında filmsel öykülemenin kurallarıyla yeniden kurgulamak; zamanında canlı yayınlanan ancak barış ve müdahale gücünü elinde bulunduran Avrupa’da, Amerika’da yeterli ilgi ve desteği göremediği için bir etnik ve dini kırıma/kıyıma maruz bırakılan insanlara ve/veya olaylara hiç tanık olmamış genç nesle bir şey söyleyebilir mi? Sinema bir iç savaşın şekillendirdiği bugünün insanına “bak, bunlar oldu” demek yerine “yeni” ne söyleyebilir? Olanı biteni dönemin yaygın haber alma/verme aracı televizyondan izleyen kitle/ler için bu tür bir yeniden temsil ne anlam ifade ediyor olabilir? Bu türden bir film bir tür gerçek hayattan “kaçış”, “sağalma” olanağı olarak, sinema salonundaki koltuğuna yığılmış; patlamış mısıryı, “özdeşlik” kuracağı romantizmin, aksiyonun, korkunun, maceranın beklentisindeki zamanın bedensel, ruhsal ve zihinsel yönden “yorgun” insanı/seyircisi için ne tür bir anlam/imekân taşır? Şimdi esas sorumuza gelelim: Sinema “zamanı mühürleyen” ve istendiğinde âna tekrar dönme imekânı tanıyan bir sanat olarak “hafıza, tarih, unutuş” (Ricoeur, 2020) üçgenindeki bireye ve topluma “kendine” bir yolculuk imekânı sunabilir mi? Soruyu daha da özelleştirerek devam edelim: Her gün bir başka savaşa, inşa edilen savaş anıtına, kıyımlar ve yaslarla harap bir sunağa dönen kentlere uyandıığımız dünyada sinema yaşananı deneyime açma yeteneğiyle savaşlardaki kadın deneyimine gerçek(çi) bir nazarla bakmayı sağlayabilir mi? Sinemanın zihinsel, duygusal ve duyumsal artalanı içeren hatırlatma yeteneği tarih (öğreten) ile birey (öğretilen) arasındaki hiyerarşik ilişkiyi kırmaya, tarihi sorguya açmaya, geçmişi başka anlatılar, tanıklıklar, bakış açıları ve kaynakların rehberliğinde yeniden kurgulamaya uygundur. Bu anlamda “Büyük Anlatı”da yer bul(a)mayan kesimlerin tarihinin temsilinde özellikle tarihsel bir bağlamdan hareket ettiği durumlarda sinema alternatif bir temsil ve terapi alanı yaratabilir. Sinema, “kurucu öyküleri” anlatmanın, öykülemenin imgesel esneklik imekânıyla hem “kendinin” “kendi” hakkındaki hem de “başkasının” “kendisi ve başkası” hakkındaki öyküsüyle buluşmanın olanağı olarak “aynı ile başkaya” bir “yüzleşme”, “sağalma” köprüsü kurabilir.⁵

⁵Ayrıca bkz. Selami Varlık, “Bellek ve Felsefe”, Akbank Sanat Felsefe Seminerleri Dizisi, 14 Aralık 2017 (YouTube, [bağlantı](#)).

Nereye Gidiyorsun, Aida? (Quo Vadis, Aida?, Jasmila Žbanić, 2021) BM tercümanı Boşnak **Hasan Nuhanoviç**'in kendi yaşam öyküsünü anlattığı *BM Bayrağının Altında* (Under The UN Flag, 2007) kitabından uyarlanmıştır. Filmde baş karakter, yönetmenin tercihiyle kadın olarak yeniden kurgulanmış, bu suretle savaştaki kadınların durumuna bir diğer açıdan bakmaya katkı sağlanmıştır. Yugoslavya'nın dağılmasıyla başlayan, iç savaş anlatılarından eseri ayıran yön, yönetmenin ilk gençliğine denk düşen bu vahşete tanıklığını bir başka çağdaşının kitabından uyarlarken kadınların savaş trajedisi ve sonrasındaki durumlarını esas almasında aranabilir. Öykü 1995 tarihli Srebrenitsa Katliamı'nı, Birleşmiş Milletler'in sığınma kampında yaşananları, kampta tercümanlık yapan, eşini ve iki oğlunu soykırımdan kurtarmaya çalışan öğretmen Aida'yı merkeze koyarak ele alır.

Film, gözlem mesafesindeki kameranın bir odada gündelik giysileriyle oturan üç erkeği betimlemesiyle açılır. Üçlünün yüz çizgilerinin, beden duruşlarının katılığından olağanüstü bir durumla karşı karşıya oldukları, ancak düşünüş ve duyuşlarının herhangi bir eyleme dönüşmediği anlaşılır. Ardından gelen kesmede mavi elbisesiyle koltuğunda diğerleri kadar gergin görünen, aldığı nefesin derinliği göğsünün inip kalkışıyla fark edilen, kontur yüz ifadesiyle gözünü kırpmadan bir noktaya bakmayı sürdüren bir kadın tasvir edilir. Tasvire yaylıların gergin tınısı eşlik eder. Üç "sıradan" erkeğin karşısında gezindikten sonra kamera seyirciye bir şeyler ezberletmek istercesine kadın karakterin karşısında bekler ancak seyirci herhangi bir yargıya varamadan, değişen ortam seslerinin fonunda "Avrupa, Bosna, 1992" ara yazısıyla bilgilendirilir. Bir savaş filmiyle karşı karşıya olan seyircinin alışageldiği tür uylaşımlarının yerini betimlemeye bıraktığı bir öykülemedir bu. Işıl ışıl bir günün ortasında, güneşin keskinliğini perdeleyen bir ağacın dallarının askeri tankın uzun namlusuyla kırılışını alt açıyla kayda geçiren kamera, tankın demir tekerlerinin ilerlediği arazide önüne gelen her şeyi ezip parçalayışına doğru kayar, askerler araca eşlik etmektedir. Bir kuşatmayı haber veren bu sekansla açılıştaki gerginliğin sebebi idrak edilir. Tarihten öğreniriz ki savaş suçlusu General **Ratko Miladiç** BM tarafından güvenli bölge ilan edilmesine rağmen Srebrenitsa'yı kuşatmış, yağma ve talanla halkı şehri terk etmeye zorlamıştır. Yaptığını bir "Sırp bayramı" olarak niteleyen adamın BM'nin ve Amerika'nın sessizliğiyle daha da şiddetlenen kısımları, sonunda güvenli alan olan kampın sınırlarına kadar dayanmıştır.

Eş zamanlı kurguyla bir bomba sesi tüm sıradanlığı bozup üç erkek, evin güvenli

alanından sokağın tekinsizliğine doğru ilerleyene dek kamera, ev ahalisinin hareketlerini takip eder. Evine geri döneceğine olan güvenle yanına defterini, tabakasını, birikmiş para ve iki el çantasını alan, baba olduğunu anladığımız erkek kapıyı kilitler, kardeş oldukları sezdirilen iki genç erkek arasında bir ödünç alma diyalogu geçer... Bu betimlemelerde evin annesi olduğunu anladığımız, biraz evvel koltukta oturan kadın ortalıkta görünmez. Peki, kadın nerede?

Aida BM kampında bir masanın etrafında birkaç erkek arasındadır, şehri kuşatılan Boşnak belediye başkanı ve encümenlerle BM komutanları arasında tercümanlık yapar. Kent kuşatılmış, halk evlerinden çıkmaya zorlanmış, **Miladiç** ilerlemeyi sürdüreceğini beyan etmiştir. Ancak, BM askeri temsilcilerinin, gelişi dünden belli bu katliamı önlemek için bürokratik sözler ve talepler dışında bir eyleme yönelmediği görülür. BM'nin bu eylemsizliği **Gabriel Garcia Marquez**'in *Kırmızı Pazartesi*'sini (2020) yansıtır. Tarafların gerginliği Aida'nın yüzünde somutlaşır.

Genelde savaşa maruz kalan tüm insanların, özelde kadınların ve çocukların savaştaki "kırılmalı ve savunmasızlığı" burada yerini kadın karakterin savaş sırasındaki ve sonrasındaki "duruşuna" ve seçimlerine bırakır. Karakterin idealize edilmediği bu tutumda eylemin ve eylemsizliğin yüzdeki mikro ifadelerle ve beden duruşlarıyla aksettirilmesinin estetiği üzerinde durulabilir. Ağlayan, gülen, ümit eden, korkan, koşan, kaçan, işinin peşini bırakmayan, direnen, dağılan, tutunan, hatırlayan, bilinçli unutan, hakkını arayan, affeden, elleri, dudakları öfkeden titreyen, çığlık atan, dişini sıkan, kahkaha atan, tebessüm eden, hüznle bakan, dik dik bakan, dalıp giden, ürkek ya da kararlı bakışlar sahibi bir kadın yüzüne dair bu aktarımlar **Bergman**'ın "Sinematografi insan yüzüdür." sözünü akla getirir. Nitekim, **Žbanić** bir "coğrafya" addettiği insan yüzünde bu nedenle optiğin imkânlarıyla keşif gezileri düzenler. Aida'nın savaş sırasındaki ve sonrasındaki yüzlerinden derlediğim fotoğraf dizisi "kahramanın yolculuğu"ndaki izlerin, iç içe geçmiş öykülerin, seçimlerin, değişim ve dönüşümlerin takibinde bir izlek sunabilir.

Şehvet, hüsrân, hatıra, mukavemet
Bunların çarkına kapılında
bir güzellik doğuyor
İnsanlar hep böyle şeylerin yedeğinde buluyor güzelliği

(Özel, 2002)



Başlangıçta kampa sığınanların sorunlarını çözmeye çalışırken “yalnızca bir tercüman” olduğunu dile getiren Aida’nın ailesini Sırp ordusuna teslim etmemek için çırpınışı alışılmış savaş filmlerindeki bir eri, bir komutanı, bir karargâhı kurtarma eylemlerinden farklıdır. Kampa sığınmasına karşın açlıkla, susuzlukla, sürgünle sınanan insanların tamamını kurtaramayacağını anlayan kadının eşini ve çocuklarını BM kampında tutabilmek için isimlerini listeye ekletmeye çalışmaktan, ortak anılarını yok ederek onları gözlerden uzak tutmaya değin her yolu soğukkanlılıkla denediği görülür.

Aida... Ölümü, açlığı, sefaleti, yıkımı, aşağılanmayı, sürgünü, tecavüzü, tacizi beraberinde getiren seçmediği bu savaşın ortasında herkesi kurtaramayacağını

anlamış bu kadın, kaçınılmaz sondan en azından ailesini korumaya çalışırken yaşama yalnız devam etmek zorunda kalan birçok kadının temsilidir. Mutfağında tezgâhın önünde iş yaparken vurulup düşen ya da düne kadar komşusu olan bir Sırp'ın, evine dalıp eşyalarını talan ettiği kadınlar. Savaşta babaları, kocaları, oğulları katledilen ancak onları aramaktan, bu arayışı her şeye rağmen sürdürmekten vazgeçmeyen kadınlar. Ellerinde kaybettikleri kimselere dair bir ya da birkaç parça kişisel eşyayla⁶ adeta bir açık hava müzesinde gezercesine açılan toplu mezarlarda gezerek yakınlarını arayan, bu inatlı arayışla artık örtbas edilemeyen bu vahşetten dünyanın haberdar olmasına aracılık eden kadınlar. Her şeyini kaybetmesine rağmen savaştan sonra şehrine, evine dönmeyi seçen kadınlar... Yönetmenin diğer filmlerinde de savaştan sonra kadınların savaşa dair yaraları sarmaya, affetmeye ve unutmaya bu yolla yaşamı sürdürmeye çalıştıklarına tanık olmaktadır.



Tarafların çoğunlukla hatırlamayı, yüzleşmeyi, hesap verme ve sağalmayı ötelediği, yeni nesillerin ise olan bitenden habersiz olduğu şimdiki zamana cinayetin, talanın, işkencenin, tecavüz ve toplama kamplarının “olağan” sayıldığı bir savaşın olanca dehşetini taşıırken onu ajite etme tuzağına düşmemek, şiddeti estetize ederek yeniden üretmemek etikle estetiğin netameli bir uzlaşmasını gerektirir. Film boyunca yönetmen etik duruşunu sinemanın kendine özgü unsurlarından yararlanarak sürdürür. Trajedinin tüm açıklığıyla yansıtılmasına karşın neredeyse gösterilmeden anlatılabilmesi mizansen öğelerinin isabetli kurulumuyla sağlanır.

⁶ Bknz. Srebrenica Memorial Center Twitter hesabı ([bağlantı](#)).



Miladiç'in kenti ele geçirip tüm dünyaya bunu ilan ettiği sıradaki eylem ve söylemlerinin bir yeniden yaratımı olan sekans, savaşın “etnik temizlik”le birlikte bir “kültürel temizlik” içerişini serimler. Sökülen sokak ve cadde isimleri (Silmanajic Caddesi), indirilen bayraklar, talan edilen evler toplumsal hafızanın savaşla ortadan kaldırılışının somut birer göstereni konumundadır. Yönetmen tüm topluma yayılan trajedinin temsilinde yaşamın rastgele anlarından ve yerlerinden derlediği hikâyelerle savaşın toplumsal hafızayı her yerinden delik deşik etme edimini öyküleştirebilir. Bu aktarım pekâlâ bir acı pornografisine dönüşebilecekken “savaş gerçeğini” kurgusal olanın süzgecinden geçirip sinematik deneyime açar. Ayrıca, savaşın “başkası”nın hafızasına dolayısıyla “kim” olduğuna kasteden, ona “kim” olduğunu unutturup yalnızca “ne” olduğuna şartlandıran (Buradaki sıfat savaş mağdurluğu olabilir.) kötülüğünü ıskalamaması yönetmenin savaşın tanığı olmasıyla doğrudan ilgili olabilir. Medya çağında hemen her yerde kayda alınmış asılları bulunabilecek bu eylemler, olay örgüsünün bir parçası olarak anlatısal belleği etkinleştirme işlevi kazanır. Yönetmenin her filminde beraber çalıştığı görüntü yönetmeni **Christine A. Maier**'in savaş suçlarına işaret ederken özellikle tercih ettiği geniş açılı lens kullanımı kurguya belge değeri kazandıran bir teknik seçim olarak düşünülebilir.

Bombalar ve tanklarla harap edilen bir kentten kaçışan insanlarla geride bıraktıklarının talan edilişi benzer renk seçimleri ve paralel kurguyla güçlendirilirken, tehciye zorlanan, yaşam hakkı her an elinden alınabilecek yığınlarla onlara eşlik eden askeri konvoyların dağla ovayı ayıran yoldaki çizgisel hareketlerinin doğal ışık, renkler ve manzarayla oluşturduğu tezat dramatik etkiyi güçlendirir. Kullanılan üst kamera açısı kaçışmanın panik, şok ve korkuyla aciziyeti içeren doğasının optik olanaklarla aktarımına aracılık eder. Bununla birlikte

sürgün, baskın ve yağmanın somutlaştırılmasında genel plan çekimlerle kurgulanmış tarihin belge değeri pekiştirilmiş olur.



Bir savaşın tüm dehşetini, insan hakları ihlallerini temsil etmeye çalışırken ortaya çıkan etik ve estetik sorunların temelinde neyin nasıl ve ne kadar gösterileceği meselesi yer alır. Sorunun etik yanını hafızanın seçiciliği, bilinçli unutmama, anlatılanın/temsilin kime ve neye hizmet edeceği türünden sorular, estetik yanını ise çerçevenin analitik kurulumuna eşlik edecek sanatsal, ruhsal ve zihinsel öğelerin bütünüle ilişkisi oluşturur. Burada savaşın hem failerin hem de kurbanların yüzleşmeyi ötelediği en yaygın suçlarından tecavüzün, etnik temizlik gayesiyle sistematik kitlesel cinsel şiddetin temsilinde yönetmenin tutumuna bakılabilir. **Žbanić**'in Bosna katliamında özellikle kadınların maruz kaldığı kötülüğü ve bununla baş etme süreçlerini merkeze aldığı sinematografisini **Laura Mulvey**'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (Visual Pleasure and Narrative Cinema, 1975) merkezinde kurguladığı görülür. Haber bültenlerine konu olan veya ol(a)mayan, bugün arşivin malzemesine dönüşmüş, istatistiği tutulan ancak bir tabu olarak addedilip konuşulması ötelenen tecavüz dehşetinin⁷ ana mesele olduğu *Esmâ'nın Sırrı* (Grbavica, 2006), *Sesini Duyuramayanlar İçin* (For Those Who Can No Tales, 2013) filmleri dâhil olmak üzere, teması farklı *Nereye Gidiyorsun, Aida?* da da yönetmenin bilinçli tercihiyle, tecavüzü bir etnik temizlik, bir işkence, bir aşağılama olarak eyleyen savaş suçlularının ifşasında ve

⁷ "Rape During the Bosnian War", *Wikipedia* ([bağlantı](#)). Bu konuda ayrıca Uluslararası Af Örgütü'nün raporlarına bakılabilir.

bunu bir utanç vesikası olarak taşımak zorunda kalan “mağdur”un temsilinde seyircinin cinsel şiddetten alabileceği hazzın önü kesilir. Bu suretle verili toplumsal cinsiyet düşüncesinin yeniden üretilmesine katkıda bulunmadan izleyicinin cinsiyetçi kurulumunun önüne geçilmiş olur.



Aida'nın eşi ve oğullarını kampta saklamaya çalıştığı sekans, hafıza ve imgelemin varla yok arasındaki soyut durumuyla o vakitler sıradan bir objeyken sonradan tarihin, arşivin malzemesi sayılacak somut şeylerin hafıza kurucu etkisi üzerine düşünmeye çağırır. Entelektüel biri olan Nihad'ın filmin başında evden çıkarken yanına aldığı çantada savaşın günlüğünü tuttuğu defterinin ve birkaç fotoğrafın olması insanın “beni ben yapan nedir?” sorusuna yanıt arayacağı yerin “hatıralar” olduğu gerçeğinin elle tutulur nesnelere mesabesinde. Aida'nın üç erkeğin yaşamlarını kurtarmak uğruna fotoğrafları ve savaş günlüğünü yırtması (bir anlamda tarihi bir kenara atmak mı?) unutmamanın ve anımsamanın “seçiciliği”, her iki eyleme karşı gösterilen mukavemet arasında zikzaklar çizen bireyin ve toplumun anlatısal kimliğine giden yolu imler gibidir. Yönetmenin savaş ve savaş sonrası anlatısını karşıt mevsimler üzerinden kurgulaması anlatısal kimlik açısından ikonik bir derinlik arz eder. Işıl ışıl bir günle açılan dehşete karşı lirik karlı bir yolla açılan savaş sonrası solgun silyaya dönüş sekansı, hatırlamanın ve seçilmiş unutmamanın uçlarında gezen karakterin belleğin seçiciliğine sığınışının, kimliğin bir kimseyi “o kişi” yapan şeylerle yeniden kurulmasının sinematografik temsili sayılabilir.

İnsanın ve toplumun kendi gerçeğinden uzaklaşarak, yarattığı alternatif “geçmiş”lerle rahat edebileceği olgusuna, **Sigmund Kracauer**'ın tespitiyle sinemanın bu “kaçışın” kapılarından biri oluşuna karşın film hatırlamayı ve kendilik bilinci için seçimler yapmayı öneren politik bir zemine sahiptir. Bu zemin

kör hamasetin yerini bilinçli unutuş ve affedişle bırakan bir yaşam direnci içerir. Bu nedenle şehir kuşatmasında, insanların katledilmesinde ve evlerinin, mallarının yağmalanmasında görev alan ve **Miladiç**'i sevinçle karşılayan askerlerden birini savaş sonrasında normal hayatına devam ederken göstermekten de, uyarıldığı kitapta da yer alan ve belge değeri nedeniyle Lahey'de 2011 yılında Hollanda'nın yaşanan kıyımında suçlu bulunmasını sağlayan katliamın hemen her ayrıntısındaki BM güçlerinin sorumluluğuna değinmekten de çekinmez. Kamp yakınlarında bile insanların öldürüldüğünü gören, buna rağmen onları kamptan çıkmaya, otobüslere binmeye zorlayan BM komutanlarının bu tanıklığını, "herkesin aptalı oynadığı" bürokrasinin akıl almaz işlevsizliğini çerçeveler. Halkı korumakla görevli BM'nin verdiği koruma garantisini yerine getirmeyerek insanları göz göre göre ölüme ve tecavüze sürüklemesi, buna karşın Hollanda'nın çok sıkı hazırlanmış emir-komuta zincirine bağlı kalarak inisiyatif al(a)mamasının detaylandırılışında "kötülüğün sıradanlığı" ve "suçlular aramızda" iması, barışı talep eden filmin, barışın ancak savaş suçlularının adil yargılanması ve savaş mağdurlarının kendine ait olana sahip çıkma cesaretini yeniden gösterebilmesiyle mümkün olduğunu anlatmanın gerekliliğini içerir. **Žbanić**, tüm söyleşi ve beyanlarında her kesimi düşünmeye, hatırlamaya davet ederken rövanşist, kindar bir tutumdan kaçınma politikasının altını çizer.⁸ Bu politikayı filme yayma becerisinin altında yaratıcılığın yanında, eleştirel bir bakış açısından beslenen sorumluluk bilincinin yattığı söylenebilir.

Şimdiyi kurmayı bir yanıt ya da bir eylem arayan klişelerden ziyade süren yaşamın akışı içindeki deneyimler, keşifler ve hafızayla ören benzer bir yaklaşımı bir başka Boşnak kadın yönetmen **Aida Begić**'in Bosna Savaşı'nın ardından hayatta kalmaya ve savaşın travmasıyla baş etmeye çalışan kadın ve çocukları konu edinen **Kar** (Snijeg, 2008) ve **Çocuklar** (Djeca, 2012) filmlerinde de görmek mümkün. **Žbanić**'in kadın kahramanı savaş sırasında ve sonrasında kentin ortasında kendisi ve kaybettiği ailesi için bir yaşam savaşı verir. **Begić**'in babalarını, eşlerini ve çocuklarını kaybetmiş kırsaldaki her yaştan kadınları, yaşamlarını dünle bugün, rüyayla gerçek arasında sürdürürken birbirlerine sığınıp hayatlarını idame ettirmek için reçel yapmaya devam ederler. Bir abla olan diğer karakteri kentin

⁸ TRT, 12 Punto Senaryo Günleri, **Quo Vadis, Aida?** film gösterimi ve yönetmen söyleşisi. Ayrıca bkz. "Living Room Q&As: Quo Vadis, Aida? Director Jasmila Žbanić talks to Ian Haydn Smith", *Curzon* (YouTube, [bağlantı](#)); "Living Room Q&As: Quo Vadis, Aida? Director Jasmila Žbanić and Mike Leigh", *Curzon* (YouTube, [bağlantı](#)).

günlük problemleri içerisinde erkek kardeşinin bakımını üstlenmeyi sürdürme mücadelesindedir. Bu kadınların ortak noktası, kötülüğe maruz kalmalarına karşın yaşadıkları beldelere dönüp insan onuruna yakışır bir yaşam için eyleyebilme, geçmişin gölgesinde bugünü ve dolayısıyla yarını karartmak yerine gözlerini ufka dikerek hatırlamanın ve unutuşun arasında bir denge kurup yaşamaya devam edebilme güçleridir.

Sinemanın insanın ve toplumun var oluş hikâyesindeki yarılmaları tecrübeye açma gücü filmde Aida'nın hayal dünyasına kaçtığı sekansla örneklendirilebilir. Kamptaki sağlık görevlilerinin yaşamın acımasızlığıyla baş etmenin yolu olarak başvurduğu “dumanlanma”ya tereddütle iştirak eden karakter, geçmişin sisleri arasındaki bellek sarayının bir odasında bir kutlamanın ânlarında gezinir. Filmde renk ve sesin “cana geldiği” kameranın katılımcı işleviyle gezindiği yerdir burası. Yarın savaşın sebebi sayılacak Sırp ya da Boşnak, Müslüman ya da Hristiyan olmanın gayrılığı, ideolojizmin vahşeti yoktur ortamda. Eş, dost, ahbap, aynı çağın tanıkları olmak, aynı şarkılarda dans etmek, kahkaha atmak, “başkası”yla aynı mekânı ve ruhu güven içinde paylaşmak; “aynı”lık hakimdir atmosfere. Biraz evvel oyunda eğlencede gördüğümüz yüzler el ele halay çekerken “dördüncü duvarı” aşarlar. Arka plandaki müziğin canlı ritmine ve hareketliliğe karşın objektifin önünde zamanın ritmi ağırlaşır, kamera gözlemci konumuna döner, neşeyle, umutla, güvenle, aşkla gevşemiş yüzler kontur ifadelerle yüzen kameranın karşısında savaş bilançosunda bir sayı olmadan önce herhangi hayatların herhangi kimseleri olduklarını hatırlatırcasına objektifle/seyirciyle karşı karşıya gelirler. **Clio**'nun kitabı, kalemi ve kâğıdı; yerini, yönetmenin elinde montaj masasında “zamandan heykeller yaratmaya” bırakır.



Bu karşılaşmada, zamanı, tarihi, estetiği, politikayı, felsefeyi, toplum ve bireyi kuşatan diğer sanatları kapsayabilen sinemanın optik operasyonu “kendilik” öykülerinin, anlatıl(a)mamış, sesi duyul(a)mamış/duyurul(a)mamış olanın bir kareye “sıkıştırılmış” (ziplenmiş de sanki dizine çıkarılmayı bekleyen) bilgisine; hatırlamaya, tanımaya, bilmeye bir çağrı olabilir. Bu üslup filmle seyirci arasında

seyredeni duygularından yakalamanın ötesine geçerek onda düşünce aralıkları açan, seyircisinden daha fazla düşünsel enerji talep eden bir takip mesafesi yaratır. İncelemenin çerçevesi nedeniyle yalnızca değinilebilen bu sekans başlı başına **Deleuze**'ün sinemada yüz ve yakın planın potansiyeli üzerine düşüncelerini kavramlaştırdığı “duygulanım imge”, hatıra ve rüya arasında salınan ritmiyle “kristal imge” ışığında karşılaştırmalı ayrı bir çalışmanın konusu olabilir (2021a, 2021b).

Yönetmenin bir beyaz setle (ağarmanın ardından karlı yol) ayırdığı geçmişin ve şimdiki zamanın anlatımında tezat mevsimlerin seçilmesinde bir derinlik duyumsanır. Karın her şeyi örtüp temizlemesi gibi bir vaat taşıyan kayıp, yas, hatırlama, aidiyet ve af kavramlarının iç içe geçişi bu yolla simgesel bir forma bürünür. Bu sekansta, adeta sökülüp atıldığı kentine, sokağına ve evine dolayısıyla belleğine dönüşündeki tedirginlikle kararlılık arasındaki bulanıklıkta resmedilir Aida. Savaşın tanığı arabanın hurda hâliyle sokağın aynı yerindeki bekleyişinin, savaş başladığında her yaştan insan telâşi ve kargaşasıyla gürültüye boğulan bu yerin yeni sakinlerinin çocuklarının telaşlı oyun çığıllıklarının ve Aida'nın bir misafir gibi kendi evinin kapısını çalışının, kapıyı açan yabancı bir Sırp kadının tedirgin, belki mahcup buyur etmesinin dünün, bugünün ve yarının tanığı zamanın somut nesnesi duvar saatiyle Aida'nın karşı açıları, sözsüz diyalogları anlatısal kimliğin gezdiği yerlerin, geçtiği evrelerin hülâsası sayılabilir.. . Duvar saati her iki taraf için ortak geçmişin tanığı, bir hafıza nesnesidir. Kronos'a engel olmak imkân dahilinde değildir, ancak tarihçinin ve sanatçının elinden “Hiç değilse şu inkisarı kâğıda geçir, sonuna kadar yaz!” çağrısına karşılık vermek gelebilir.



Savaş bitmiştir, Aida şehre dönmeyi seçen birçok kadın gibi şehrine dönmüş, evinin yolunu tutmuştur, ancak, kendi evinde bir yabancısıdır. Ona ait olduğu düşünülen biyografik nesnelere (fotoğraflar vd.) bir el çantasında gözden uzağa

saklanmıştır. Bu saklama eğilimi savaş sonrasında olan biteni unutmak isteyen savaşın tüm taraflarında ortak bir edimdir. Geçmiş yaşamın izlerinden kaçmanın her yolu denenmektedir. Ancak Aida geçmişinden kaçmadan bugüne bir biçim vermeyi seçenlerdendir. Bu nedenle öğretmenliğe geri dönüp Boşnakların ve Sırpların aynı okula gönderdiği çocukları eğitir.

Filmin kimi karakterlerinin mekânlardaki karşılaşmaları hafıza ve unutuşun bıçak sırtı sınırlarına şahit olmak açısından bir başka sözü edilesi noktadır. Aida'nın el konulmuş evinden ayrılırken savaş sırasında birçok kötülüğün faili olduğunu bildiğimiz kampa baskına gelen komutanla karşılaşması bu karşılaşmaların en zorlularından biridir.

Yönetmenin oyuncu seçiminde auteur bir tutum takındığı söylenebilir. **Žbanić**'in diğer filmlerinde yardımcı rollerden aşına olunan oyuncu ve akademisyen **Jasna Đuričić** (Aida) ve eşi **Boris Isaković**'in (Ratka Miladić) filmdeki kilit rollerinin gerçek hayatta Sırp asıllı olmalarından kaynaklanan bir başka karşılığı olduğu söylenebilir. Demeçlerinden tıpkı yönetmen gibi şimdinin kurulmasının ve iyileşmenin olanlarla yüzleşmekten geçtiğine inandıkları anlaşılır. Oyunculardan filmin ve kendilerinin ülkelerinde olumsuz karşılandığını hatta filmin Sırbistan'da sinemalarda gösterime girmediğini öğreniriz. Bu katı tutumun ardında kitle iletişim araçlarının en yaygınlarından sinemanın uluslararası alanda yadsınamaz ajanda oluşturma, gündem belirleyebilme potansiyelinin farkındalığı yatıyor, denebilir. Örneğin **Žbanić**'in diğer filmlerinde yarattığı savaşta tecavüze uğramış, hamile bırakılmış, savaşın tüm olumsuz sonuçlarıyla sürekli yaşamak zorunda olan kadın temsillerinin oluşturduğu kamuoyu, hükümetin bu kadınlar için rehabilitasyonu da içeren sürekli fon oluşturmaya önyak olmuştur. Tecavüz ve toplama kampının turistik otel oluşunu filmleştirerek bir başka savaş sonrası travmasını daha sinemanın olanaklarıyla dünyaya duyurmayı başarmıştır. **Quo Vadis, Aida**'yı internet yoluyla izleyen Sırp tarafından birçok seyircinin destek mesajları verdiklerini yine oyuncu ve yönetmenden öğreniyoruz.

Her filmin seyir(c)i için yapıldığı malumundan yola çıkıldığında filmin seyirciye ulaşmasında ve bilinirliğinde çok ülkeli bir ortak yapım oluşunun yanında, aldığı ödüllerin katkısı da göz önünde bulundurulabilir. 2021'de düzenlenen 77. Venedik Film Festivali'nin ana yarışma bölümünde gösterilen film, 34. Avrupa Film Ödüllerinde En İyi Film ödülünü aldı. Ülkemizde ise 2020 Altın Portakal Film Festivali En İyi Uluslararası Film ödülünü kazandı. Burada, filmin seyirci

oylamalarıyla belirlenen⁹ Avrupa Film Akademisi Lux Seyirci Ödülleri'ne seçilmesini özellikle değerlendirmek yararlı olabilir. Lux Seyirci Ödülleri Avrupa kültürünün korunması, Avrupa sinemasının daha geniş kitlelere ulaşması için Avrupa Komisyonu, Avrupa Parlamentosu, Avrupa Film Akademisi ve Avrupa Sinemalar Birliği tarafından desteklenen bir ödül faaliyeti. Sinemanın çeşitli alanlarındaki etkin jüri üyelerinin seçtiği Avrupa yapımı filmler Avrupa'da konuşulan 24 dildeki gösterim seçenekleriyle *online* olarak halka açılıyor. Oylamaya Avrupa halklarının yanında Avrupa parlamentosu üyeleri de iştirak ediyor. TRT 12 Punto Senaryo Günleri kapsamında düzenlenen 23 Haziran 2022'deki Avrupa Film Akademisi Masterclass sınıfında **Mike Downey**, bu kategorinin amacını Avrupa ana değerlerinin korunması için gençlere ulaşmak, Avrupa'nın demokratik değerlerini korumaya izleyiciyi dâhil etmek ve parlamento üyelerine, seçilen filmleri izleterek sinemanın ne olduğu konusunda eğitmek olarak özetledi. Bu bilgiler ışığında filmin Lux Seyirci Ödülünü almasının yapıtın sinematografik değerinin yanında etik ve politik bir dizi sebebi barındırdığını belirtmek malumun ilamı sayılabilir. Ödülün politik ve etik temelini Avrupa'nın orta yerinde çeyrek asır önce insan olmanın ilk ve koşulsuz şartı olan *yaşam hakkının* hunharca ihlâlüne, bir halkın trajedisine, ayaklar altına alınan insanlık onuruna karşı yürütülen görmezden gelme politikalarının bir özrü, soykırıma uğramış bir topluma karşı bir tür iade-i itibar eylemi olarak değerlendirmek aşırı yorum olmasa gerekir. Bununla birlikte gerek yabancı dilde Oscar'a aday gösterilmesiyle gerek bu ve diğer ödüllerle daha da görünür hâle gelen film, sinemanın olanakları ve kadınların bu olanakları değerlendirme biçimleri üzerine düşünmek için örnek teşkil edebilir. **Ricoeur** iyileşme için anlatısal kimliğin oluşturulmasına inanır. Bellek (geçmiş) ve vadin (gelecek) kuracağı diyalogla, bu öğelerin doğru kullanımıyla yeniden ve yeniden yaratılabilen, aynılığı ve başkalığı içermesiyle aslında durağan olmayan toplumsal ve bireysel anlatısal kimliğin uzlaşımına sağlanacağı fikrindedir. Aktif bir eylem olan hatırlamanın bir idrake, idrakin yapıcı bir eyleme dönüşmesi elzemdir.

Yönetmen, bellekle vaat arasındaki toplumda ve bireyde geçmişin izlerini, kayıp ve yas deneyimlerini Aida'nın -öncesi ve sonrası birbirinden keskin sınırlarla ayrılan- öz yaşam öyküsü aracılığıyla anlatırken umutlu bir sonu tercih eder. Bunun için öğrencilerinin sınıf gösterisinde elleriyle gözlerini kapatıp açtıkları

⁹ Bknz. Žbanić'in film için oy talep ettiği video (YouTube, [bağlantı](#)).

koreografiye bakılabilir. Bugünün çocukları geçmişte olanlara gözlerini kapatmayıp (aktif hatırlama) ebeveynlerinin hatalarını tekrar etmekten kaçınmayı seçerse (vaat) gözlerini umutlu bir gelecek tasvirine, tahayyülüne açabilirler. Tek tip din, dil ve ırkın olmadığı bu coğrafyada yeni nesiller bu farklılıklarla “kendilik” bilinci geliştirmeyi öğrenebilir. Kötülüğe maruz kalanlar için iyileşmenin ilk koşulu inkârdan kurtulup acıyı tanımak ve kabullenmek olabilir. Deneyimin bir yeniden yaratımıyla tekrardan ziyade özdeşleşmenin hislerle karşılaşmayı mümkün kılan olanaklarına kapı aralanabilir. Genelde sanatta özelde sinemada “karşılaşmanın” iyileştirici bir yönü olabilir. Bu nedenle yönetmene göre “bu film bir filmde çok daha fazlasıdır.”

Žbanić’in “Quo Vadis”¹⁰ sorusunu seçmesi o günlerde orada neler olduğunun pasif bir aktarıcısı olmaktan ziyade özellikle savaştan sonra evlerine dönmeyi seçen Boşnak kadınların bu seçimlerinin anlamı üzerine düşünmekle ilgilidir. Rivayete göre alevler arasındaki Roma’dan kaçan Aziz Petro’nun kente doğru ilerlediğini gördüğü Hz. İsa’ya hayretle yönelttiği “Quo vadis, Domine?” (Sienkiewicz, 2001) sorusuna Hz. İsa’nın verdiği cevapla, her şeyini kaybettiği şehrine dönerek orada yaşama yeniden tutunmayı seçen bu kadınların af ve umutla kardedığı direniş harcı arasında bir bağıntı kurduğu görülür. Bu nedenle eserini filminin başında bu vahşette kocasını, oğlunu, kardeşini, babasını kaybetmiş ancak sesini duyurmak için direnmeye devam etmiş Srebrenitsa’nın annelerine adar. Tarihin olay örgüsünün süzgecinden geçerek öyküleşmesinde sinemanın cazibesi, bir benzerin üretiminden ziyade detayların barındırdığı muhtemel anlamları kendine özgü operasyonlarıyla yeniden yorumlayarak tecrübeye açabilmesindedir.

Heykeltraş **Zadkine** ile yönetmen Žbanić’i Avrupa’nın gördüğü iki vahşetin birincil tanıkları olmakla birlikte bu tanıklığı bir sanat formu olarak serimleyebilme motivasyonlarında buluşturmak/karşılaştırmak olasıdır. Heykeltraşın yası ve emniyette olmamayı somutlaştıran ikonik eserine karşın yönetmenin filminde bugünü yoğurup şekillendirmek üzere geçmişin unutulmuş, yok sayılan gerçeklerini kadraja taşıdığı anlaşılır. Film, inkâra, unutuşa, manipülasyona, suskunluk sarmalına, hatanın tekrarına düşmeden, yaşanan acıyla ve vahşetle yüzleşip insandan ve toplumdan ümidi kesmeden iyileşmeyi, bir “bağışlama denklemi” kurmayı önerir.

¹⁰ “Talking Pictures: Quo Vadis, Aida? with Director Jasmila Žbanić”, *Palm Springs International Film Society* (YouTube, [bağlantı](#)).

Kaynakça

- Deleuze, G. (2021a). *Sinema I Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021b). *Sinema II Zaman-İmge*. (B. Yalım, E. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (2022). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Huysen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları Bellek Yitimi Kültüründe Zamana Belirlemek*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Marquez, G. G. (2020). *Kırmızı Pazartesi: İşleneceğini Herkesin Bildiği Bir Cinayetin Öyküsü*. (İ. Kut, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Martino, E. D. (2005). *The History of The Venice Biennale 1895-2005*. Venice: Papiro Arte.
- Özel, İ. (2000). *Erbain*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Özel, İ. (2002). *Bir Yusuf Masalı*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Ricœur, P. (2020). *Hafıza Tarih Unutuş*. (M. E. Özcan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Robinson, P. (2002). *The Cnn Effect: The Myth of News Foreign Policy and Intervention*. London: Routledge.
- Sienkiewicz, H. (2001). *Quo Vadis*. İstanbul: Cem Yayınları Yeni Yüzyıl Nobel Dizisi.
- Şeriati, D. (2003). *İnsanın Dört Zindanı*. İstanbul: İşaret Yayınları.