

PAPER DETAILS

TITLE: DOGU AVRUPA SINEMASINDA POST KOMÜNİST NOSTALJI

AUTHORS: Özgür YAREN

PAGES: 9-25

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/672011>

DOĞU AVRUPA SİNEMASINDA POST KOMÜNİST NOSTALJİ

Özgür Yaren

Ankara Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Öz

Soğuk savaşın ardından politik istikrarsızlıkların, ekonomik krizlerin ve etnik çatışmaların damgasını vurduğu geçiş dönemi sona erdiğinde Doğu Avrupa devletleri serbest Pazar ekonomili post komünist ulus devletlere dönüştüler. Bu sancılı sürecin hayal kırıklığına uğrattığı halklarda totaliter geçmişin travmalarını gölgeleyen huzursuzluk, belirsizlik ve güvensizlik hissi belli bir tür nostalji duygusu doğurdu. Bu özel nostalji biçimi tüm Doğu Avrupa'da Jugo-nostalgiya ya da Ostalgie gibi farklı isimler altında ortaya çıktı. Doğu Avrupalı post komünist filmler, bireysel ve kolektif bellek, sözlü tarih, şehir efsaneleri, belgesel ve arşiv görüntüler yoluyla geçmişle yüzleşirken bu komünist nostalji deneyimine katkıda bulundular. Bu makale post komünist filmlere ve bu filmlerin en yaygın başvurduğu estetik stratejilere, özellikle geçmiş rejimi grotesk törenlere indirgeme ve belgesel arşiv görüntülerini oyuncu bir biçimde kullanarak manipüle etme stratejilerine odaklanıyor.

Anahtar Sözcükler: Nostalji, post komünist, Doğu Avrupa, sinema, Jugo-nostalgiya.

Post Communist Nostalgia in East European Cinema

Abstract

After the end of the Cold War and transition stages marked by political instability, economic crisis, and ethnic clashes, East European states were transformed into post communist nation states with a liberal market economy. This painful process created discontent, uncertainty, and insecurity among the disillusioned people, overshadowing the trauma of a totalitarian past and creating a certain feeling of nostalgia that emerged all over East Europe in guises such as Jugo-nostalgiya and Ostalgie. East European post communist films contribute to post-Communist nostalgia by dealing with the past through individual and collective memory, oral history, urban legends, and documentary and archival footage. This paper is focused on common aesthetic strategies of post communist films, particularly the reduction of past regimes into grotesque ceremonies and the playful manipulation of documentary footage.

Keywords: Nostalgia, post communist, East Europe, cinema, Jugo-nostalgiya.

Giriş¹

Berlin duvarı yıkıldığında, bu anı hatırlamak isteyenlerin kütüphanesinde birer yadigar olarak sergilenecek molozların ve beton parçalarının altında kalan onca şeyin arasında Doğu Avrupa'nın II. Dünya Savaşı sonrasında oluşmuş statükosu da vardı. Rejim değişiklikleri, savaşlar, etnik çatışmalar ve politik istikrarsızlığın damgasını vurduğu bir geçiş dönemi sona erdiğinde bölgedeki ülkelerin imparatorluklardan bağımsızlıklarını elde eden ve Nazi işgaline dek hüküm süren kısa ömürlü krallıklarının bayrakları ve armaları, inşa sürecindeki ulusal birliğin sembolleri olarak sandıklardan çıkarıldı ve Doğu Avrupa'nın komünist rejimleri yerlerini irili ufaklı yeni kapitalist ulus devletlere bıraktılar. Bu rejimlerin totaliter partilerinin kimi muktedir üyeleri yeni düzen içinde de yerlerini aldılar, ancak çoğunlukla kişilikleri kültleşmiş diktatörler kimi doğal nedenlerle kimi halk ayaklanmaları sonucunda tarih oldular.

Özellikle Balkanlar'da savaşlar ve etnik çatışmalarla birlikte gelen bu sancılı geçiş dönemine çoğu durumda özgürlüğe ve refaha yönelik acil beklentiler ve hayal kırıklıkları damgasını vurdu. Geçiş dönemi kargaşasının sona erdiği 2000'li yılların başlarına kadar Doğu Avrupa'nın hemen her ülkesinde nüfusun hatırı sayılır bir bölümü geçmişe dönmeyi arzulamaya devam etti. Tüm Doğu Avrupa'da, özellikle yeni kapitalist dönemin ekonomik performansının daha çok hayal kırıklığı yarattığı ülkelerde adı ve sembolleri farklı olsa da otokrat bir rejimi ve güçlü lider yönetimini özleyen ve onaylayan kayda değer bir kesim vardı (Ekman & Linde, 2005, s. 354-372 ve özellikle 359).² “Komünist nostalji” olarak adlandırılan bu olgu bireysel ve kolektif belleklerin geçmişi değerlendirme süreçleri hakkında ilginç ipuçları içerir. Nostalji, travmatik anılar, unutma, yeniden hatırlama, yeniden inşa gibi süreçlerin karmaşık birlikteliği, belleğin geçmişle olan ilişkisini biçimlendirir. Geçmişle kurdukları ilişki ve takındıkları sinik eleştirel tutumla benzerlik gösteren, ortak bir stratejiyle ironi ve kara mizahı eleştirel bir hatırlama için devreye sokan, post komünist olarak adlandırabileceğimiz bir dizi film, Doğu Avrupa'da komünist rejimler sonrasında bireysel ve kolektif belleğin geçmişle ilişkisini izlemek için ilginç malzemeler sunar. Çalışma bu malzemeyi, post komünist filmleri ve bu filmlerin en yaygın başvurduğu estetik stratejileri, özellikle geçmiş rejimi grotesk törenlere indirgeme ve belgesel arşiv görüntülerini oyuncu bir biçimde kullanarak manipüle etme stratejilerini değerlendirecektir.

¹ Bana Sırpça çevirilerde yardım ederek bu makalenin yazımını mümkün kılan Biljana Yaren'in anısına.

² Ekman ve Linde, 2001 yılında yapılan *New Europe Barometer* araştırmasına dayanarak Eski Yugoslavya ülkeleri hariç Orta ve Doğu Avrupa'da komünist rejimin dönüşünü onaylayanların oranlarının % 15-%30 arasında seyrettiğini ve yükselme eğiliminde olduğunu kaydeder (Ekman & Linde, 2005, s. 359).

Böyle Bir Ülke Hiç Var Olmadı

Yunanca *nostos* (ev) ve *algia* (özlem) sözcüklerinden türetilen nostalji kavramı artık var olmayan ya da zaten hiç varolmamış eve özlem anlamını taşır. Nostalji “geri getirilemeyeceği bilindiği halde aranan bir şeyi özleme durumu” (Cook, 2005, s. 2) ya da aslında yitik öznenin geri gelmesinin ancak “yarı-ciddi” biçimde istendiği bir tür “dilek kipinde tarih” kavrayışı hali (Hillman, 2003, s. 225, 235) olarak tanımlanabilir. Öte yandan nostalji, “zaman-uzam farklılaşmasının türlü yolları ve ulus devletten küreselleşmeye uzanan süreçle ilgili” politik bir araç olarak da iş görür (Legg, 2004, s.100). Genellikle geçmişteki (aslında hiç olmamış) altın günlere dönüşü hatırlatan nostalji, muhafazakar hatta gerici olarak kabul edilir. Geçmişin mimari üsluplarını taklit etmekten İstanbul’da Gezi parkına yapılmak istenen Topçu Kışlası imitasyonu gibi siyasal simgesel değeri yüklü yeniden inşa girişimlerine nostalji bu gerici/muhafazakar geri dönüş arzusunu temsil eder. Ancak nostaljinin farklı boyutları olduğunu ileri süren araştırmacılar da vardır.

Svetlana Boym’un nostaljinin farklı işlevlerini sergileyen dikotomik tanımlaması son dönemlerde bellek etrafında çalışan araştırmacılarca yaygın olarak kabul görür. Boym’un *Nostalji’nin Geleceği*’nde yer verdiği tanımlaması “onarıcı” (yeniden kurucu) ve “düşünsel” nostalji arasında bir ayrım yapar. Bu çerçevede “onarıcı” nostalji ulus adına resmi, kurumsal bir hatırlama pratiğini tanımlar. *Nostos*’a (ev) odaklanır ve yitirilen evi çoğu kez milliyetçi ya da dinsel canlanmalarla ilişkili olarak yeniden inşaya girer. Buna göre Milliyetçi ideologlar nostaljiden faydalanmaya ve onu müzelerde ve anıtlarda kurumsallaştırmaya çalışırlar. Bu nedenle onarıcı nostalji ulusal geçmişe ve geleceğe seslenir; kolektif resimli sembollere ve sözlü kültüre meyleder. Kuşkusuz bu kurumsal bellek kendisini ölümüne ciddiye alır. Düşünsel nostalji ise özlemle birlikte varolur. Daha çok bireysel ve kültürel hafızaya odaklanır, ayrıntıları ve hatırlama işaretlerini önemser, hafızanın parçalanmış kırıntılarını takdir eder, ironik ve mizahidir. Özlem ile eleştirel düşüncenin, yakınlık duymanın ve yargılamanın birbirine karşıt olmadığını gösterir (Boym, 2009, s. 87-88).

Kuşkusuz Boym’un onarıcı/düşünsel nostalji ayrımı, bu nostalji türlerinin doğada ayrı ayrı saf halde bulundukları anlamına gelmez. Linda Hutcheon benzer bir kavramsallaştırmadan hareketle postmodern kavrayışta nostaljinin hatırlanırken aynı anda sömürüldüğünü ve ironiye maruz kaldığını kaydeder. Bu nostaljiyle alay edilmesinin, otantiklik için geriye dönülüp bakılma isteğiyle bir arada olduğu karmaşık bir hamledir (Hutcheon, 2000, s. 205). Hut-

heon'a göre aynı anda hem ironi hem duygusal etkilenmeye olanak veren bu postmodern kavrayış, Boym'un düşünsel nostalji nosyonunu andırır.

Boym gibi kesin ayrımlar yapmadan da nostaljinin geçmişle hesaplaşma adına olumlu rol taşıma potansiyeline vurgu yapan Pam Cook ise nostalji ve sinema üzerine yazdığı kitabında bu kavramı kategorik olarak reddetmek yerine nostaljinin olumlu işlev de görebileceğini savunur:

Tarih, geçmişin yeniden sunumunda inkar ya da fantezi ögesini bastırırken, nostalji bu öğeleri ön plana çıkarır ve tamamen hatıraların kalbinde yer alır. Bu anlamda geleneksel tarihsel analizin ürettiğinden farklı biçimde olsa ve farklı yollarla yaşansa da nostalji bilgi ve iç görüyü üretir [...] [Nostalji] duygusallıkla aşılanmış geriye yönelik bir durum ve gerici olarak görünmek yerine, geçmişle hesaplaşmanın, toplum ve bireylerin yollarına devam edebilmesi için geçmiş defetmenin bir yolu olarak algılanabilir. Başka bir deyişle, ille de kendi başına ilerici olmamasına karşın, nostalji ilerleme ve modernliğe geçişin bir parçası olabilir (Cook, 2005, s. 3).

Elbette olumlu rol potansiyelini vurgulayanlar kadar kavramı kategorik olarak mahkum eden düşünürler de vardır. Fredric Jameson, "Postmodernizm ve Tüketim Toplumu" makalesinde nostaljiyi çağdaş kapitalizmin büyüttüğü yabancılaşma duygusu ve tarihsel bilinç eksikliğinin bir parçası olarak görür ve pop imgelerle, stereotiplerle geçmiş arayışı olarak tanımlar. Jameson'ın gerçek tarihi eğlence ve salt seyirlik malzemeye dönüştürdüğünü iddia ettiği nostalji, Boym'un moral kategorileri ima eden ayrımına uymaz (Jameson, 1998, s. 6).

Jameson'ın nostalji filmleri ya da pastiş olarak nitelediği bu filmler geçmiş toplam yaşanmışlığı içinde sunan bir resim yaratmak yerine geçmiş bir dönemin karakteristik sanatının biçimini ve verdiği hissi yeniden yaratarak bu nesnelerle ilişkili bir geçmiş duygusunu canlandırmak isterler. Jameson bunun ardında tüketici kapitalizmin tarihi belirsizleştirerek çağdaş deneyimimizi dolaylı olarak belirsiz bir tarih üzerinden yeniden üretmesine ya da günümüz toplumunun zaman ve tarihi ele alma becerisini yitirmek gibi bir patolojik belirti göstermesine bağlar (Jameson, 1998, s. 5-6).

Jameson tarihi seyirlik malzemeye dönüştüren nostalji tanımını yaparken 1930'ların *Art Deco* tarzı dekorlarından ve kostümlerinden ibaret bir kostümlü parti gibi anlatan Hollywood dönem filmlerinden örnekler verir. Bu bakımdan tarihi seyirlik bir dekor olarak kullanan Hollywood filmleriyle post komünist dönemde II. Dünya savaşı öncesini eleştirelilikten uzak ve ağdalı bir tonda ele alan milliyetçi altın çağ filmleri arasında Jameson'ın nostalji tarifine uyan bir akrabalık vardır. Türklerin çekilmesinden sonra silkinip eskiden

kurtulmaya çalışan yeni Sırp ulusunu anlatan *Zona Zamfirova* (Zdravko Šotra, 2002), 1930'ların Yugoslav krallığı dönemini ve uluslaşma sürecini bir futbol hikayesi üzerinden anlatan *Montevideo, Bog te Video* (Dragan Bjelogrić, 2010) ve 19. Yüzyıl sonu Sırbistan Krallığında modern eğitim veren, genç ulusun yeni aydınlarını ve devlet adamlarını yetiştiren bir lisenin *Hababam Sınıfı*'nı hatırlatan hikayesini sunan *Šešir profesora Koste Vujića* (Zdravko Šotra, 2012) kostümlerin egemenliğindeki nostaljik altın çağ anlatılarıdır.

Yine de bu filmler Jameson'ın eleştirdiği Hollywood filmlerinden çok Boym'un onarıcı nostalji kategorisine yakın anlatılardır. Bu anlatılarda stereotipleştirilip bulanıklaştırılmış tarih, günümüzün tüketici kapitalizm deneyimini ezeli bir geçmişe yaymaktan çok, çok uluslu sosyalist dönem sonrası yeniden kurulan ulus devletin moral sakıncalarından arındırılmış resmi tarih söylemini kurmakla ilgilenir. Ulusun kökenlerine ve halk güzellemesine hizmet eden yelek, entari, çarık, çakşır gibi folklorik giysiler, batılılaşmayı ve modernleşmeyi kestirmeden anlatmaya yarayan melon şapkalı ve fraklı takımlar ve ulusal anlatının olmazsa olmazı savaşları anlatıya dahil eden askeri uniformalar bu filmlerde ulusal etnografya müzelerindeki mankenler kadar karton karakterler üzerinde geçit yaparlar.

Tarihin çok spesifik bir döneminde, çok spesifik bir geçmişi ele alan post komünist filmler ise bu milliyetçi altın çağ anlatılarından farklı olarak Jameson'ın bütünüyle iskartaya çıkarttığı, Boym'un ise ancak sivil ya da kişisel olmak kaydıyla mümkün olduğunu savunduğu eleştirel nostalji potansiyeli barındıran kayda değer örnekler olarak dikkat çeker.

Post Komünist Nostalji Biçimleri: *Jugo-nostalgia* ve *Ostalgie*

Timothy Barney, nostaljinin genellikle devrimlerden ve politik alt üst oluşlardan sonra bireylerin istikrarsızlığın dertleriyle karşı karşıya kaldıklarında ortaya çıktığını kaydeder (Barney, 2009, s. 137). Özel olarak Doğu Avrupa'da ortaya çıkan komünist nostalji olgusuna ilişkin olarak da benzer saptamalar yapılır. Nataša Kovačević, komünist nostaljinin Walter Benjamin'in tehlike anında açığa çıkan bellek önermesiyle okunmasını önerir. "Doğu Avrupa komünist nostaljisi, zıvanadan çıkmış bugünün başka bir haline erişmek üzere açık bir gelecek önermesi için komünist geçmiş hayaletinin benimsenmesidir". Ona göre nostaljinin böylesi kapitalist küreselleşmenin teleolojisinin onaylamayacağı ve üstesinden gelemeyeceği bir türüdür (Kovačević, 2008, s. 8, 18).

Doğu Avrupa'daki sosyalist rejimlere yönelik nostalji duygusunu tanımlamak için Doğu Almanya'da *Ostalgie*³ (Legg, 2004), eski Yugoslavya'da *Jugo-nostalgiya* (Volčič, 2007) gibi farklı sözcükler türetilmiştir. Yugoslavya bağlamında 1990'lardaki savaşlar ve dirilen milliyetçiliğin fesat ve yıkıcı yönü en azından bazı çevrelerde bir tür nostaljinin ortaya çıkmasına yardımcı olur. Volčič'e göre bu duygu Titoculuğun teşvik ettiği pan-Slavik rüyaya ilişkin değil 1970'lerin ve 1980'lerin ilk yıllarının görece barış ve refahına yöneliktir. Post-sosyalist dönemde doğan ticari kültür tarafından tüketimi teşvik etmenin bir yolu olarak faydalanılan, işte bu kayıp geçmiş duygusunu harekete geçiren nostalji duygusudur. Volčič, Yugo-nostaljinin, yok edilmesine neden olduğu geçmişe yönelik özleminin paradoksal doğasına dikkat çeker (Volčič, 2007, s. 25-26). Yugo-nostalji çoğu kez bir tür retro-moda, Yugo-rock ya da eski Yugoslavya'daki popüler ürünlerin yeniden canlanması ve ticarileşmesini açıklamak için kullanılsa da özellikle savaş ve istikrarsızlık dönemlerinde alevlenen sosyal güvenin kaybolması, toplumsal güvensizlik gibi kayıpların yarattığı ütopya ve aidiyet ihtiyacı ile ilgili yönü de ciddiye alınmalıdır (Palmerberger, 2008, özellikle 356-57). Todor Kuljić, aynı olguyu benzer gerekçelerle fakat farklı bir adlandırmayla tanımlar. Ona göre sıcak ve duygusal Yugo-nostaljiyle bağlantılı (ancak kesinlikle aynı şey olmayan) Titonostalji, Titoizmin geçiş dönemiyle soğuk ve gerçekçi bir karşılaştırması olarak tanımlanabilir. Yani Titonostalji, geçiş döneminin ve sosyalizmin toplumsal güvene ilişkin farklı boyutlarının (savaş ve barış, etnik sürgün ve etnik kimlikler arası tolerans, iş güvencesi ve işsizlik, ücretsiz ve pahalı sağlık güvencesi ve eğitim hakkı, kapalı ve açık sınırlar, orta ve yüksek suç oranı) karşılaştırılmasının sonucudur (Kuljić, 2009, s. 256).

Vinko Bresan'ın *Mareşal* (Maršal, 1999) filmi sosyalist nostalji duygusunun tüketime sunuluşunu anlatan erken örneklerdendir. Film Adriyatik denizinin Hırvat sahillerindeki küçük bir adada Mareşal Tito'nun hayaletinin görülmesi ve sonrasındaki olayları anlatır. Artık kimsenin umursamadığı yaşlı komünistler bir arkadaşlarının cenaze töreni sırasında Tito'nun hayaletini görürler. Olay kısa zamanda duyulur ve soruşturma için merkezden bir polis memuru gönderilir. Soruşturma sırasında insanların karşısına çıkanın Tito'nun hayaleti değil, adaya öğretmen olarak atanan Slavica'nın akıl hastanesinden kaçan babası olduğu anlaşılır. Kendini Tito sanan deli adam, artık kimsenin umursamadığı Tito müzesinden çaldığı üniformayla gezerek Tito'nun sözlerini tekrarlamaktadır. Adanın belediye başkanı ve uyanık kapitalist girişimci Luka komünistlerden nefret etmesine rağmen Tito'nun hayaletinden kâr ede-

³ *Der Osten* ve *Nostalgia* sözcüklerinden türetilen sözcük Doğu Almanya nostaljisini tanımlar (Legg, 2004, s. 99).

bileceğini fark eder ve tüm adayı bir tür Sosyalist Yugoslavya temalı eğlence parkına çevirmeye çalışır. Ancak Tito'nun görüldüğünü haber alan, ülkenin farklı yerlerinden gelen II. Dünya Savaşı'nın komünist gazileri hayaletlere inanmadıkları için önce gördüklerinin bir komplo sonucu öldüğü iddia edilen Tito'nun kendisi olduğunu düşünürler. Gerçeği anladıklarında ise Tito'nun benzerinden faydalanarak bir darbeye adanın yönetimini ele geçirirler ve eski düzeni yeniden kurmaya girişirler.

Mareşal'ın özelliği, kapitalist girişimcilerin eliyle Yugoslavya-Tito-Komünizm nostalgisinin ticari bir ürün olarak pazarlanması fikrinin belki de ilk kez dillendirmesindedir. Girişimci Luka, önceleri Tito'nun hayaleti dedikodularından rahatsız olur ancak adaya bir grup komünist savaş gazisi geldiğinde Tito'nun hayaletinden turistik bir başarı elde edebileceğini anlar. Metruk Tito müzesinden dönüştürdüğü otelini kızıl yıldız ve bayraklarla dekore eder. Akşamları adanın yegane müzisyenlerine sosyalist marşlar çaldırır. Ada halkını örgütleyerek eski haber filmleri ve posterler yardımıyla onlara tekrar sosyalist ritüelleri öğretir, kostümler diktirir ve Tito'nun band kayıtları eşliğinde Yugoslavya döneminde kalan resmi 1 Mayıs geçiş törenlerini taklit eder. Kapitalist girişimci Luka'nın sosyalist Yugoslavya ve Tito temalı eğlence parkı sadece bir fantezi değildir. "1990'ların sonunda başlayan ticari kültür, kabaran eski Yugoslavya temalı televizyon programları dalgası ve yeniden bulunan, yeniden piyasaya sürülen Yugo-filmler ve Yugoslav müziği gibi nostaljik kültürel ürünler aracılığıyla kendisini gösterir" (Volčič, 2007, s. 25). Volčič'in tanımladığı biçimiyle Yugo-nostalji, Boym'dan çok Jameson'ın tanımına uyar:

Yugo-nostalji, ironik olarak kapitalist girişimcilerce ödünç alınan ve sömürülen kayıp duygusunu seferber eder. Yugo-nostaljinin bu destekleyicileri eski Yugoslavya'nın en iyi yönlerini diriltebildiklerini iddia ederler. Bu anlamda Yugo-nostalji, sosyalist geçmişi ve bu geçmişin 1990'lardaki Yugoslav savaşlarında patlak veren gerilimleri körüklemeye oynadığı rolü kavramayı sınırsız olarak erteleyen bir tür kaçınma mekanizması olarak da iş görür (Volčič, 2007, s. 34-35).

Öte yandan Hırvat yazar Dubravka Ugrešić, Doğu Avrupa'da komünizmin çöküşüne karşı nostaljinin alanı içinde farklı bir Yugo-nostalji tanımı yapar. Bu tanım, milliyetçilerin ortaçağ krallıklarının geçmişteki hayali ya da gerçek başarılarına dayanan hastalıklı bir milliyetçi nostaljinin karşısında yer alır. Ugrešić'e göre Yugo-nostalji, milliyetçilerin aksine, görece iyi huylu bir hatırlamayı, belirli bir devleti ya da politik sistemi değil gündelik hayatın sıradan ayrıntılarını içerir (aktaran Simmons, 2009, s. 459). Bu, milliyetçilerin

1389 Kosova savaşı ve etrafındaki mitlerine karşı Yugoslavya’da çok popülerleşen, Anadolu Rock akımını andıran, kaynağını folk ezgilerinden alan *pastirski rok* (çoban rock) şarkılarını hatırlamak anlamına gelir.⁴

Volčič, Yugo-nostalji’nin birçok katmanının ilginç ve yaratıcı anlatılmasının üretilmesiyle ilişkili olduğuna katılır. “Eğer bu nostalji kaçışçıysa (escapist) kargaşalı geçiş dönemindeki yurttaşlar için işe yarar bir kaynak olabilir. Nostaljiyi bu biçimde anlamak nostaljinin (politik olarak) üretken olduğunu ima eder. Yugo-nostalji elbette eski Yugoslavların çağdaş çatışmalarda çok sık ortaya çıkan tarihsel gerilimlerle müzakere etmelerine yardımcı olan çok önemli bir araçtır” (Volčič, 2007, s. 27).

Doğu Almanya nostaljisini ifade eden *Ostalgie* kavramı da tarihin seyirlik bir malzeme olarak metalaştırılması, pazarlama, geçmişin travmaları karşısında kaçışçılık gibi Yugo-nostalji’ye benzer karmaşık süreçleri akla getirir. Hillman, *Ostalgie*’yi geçmişle şimdinin birleştirilmesi, geçmişi şimdiki zamanda koruyabilmek için duyulan imkansız arzu olarak tanımlar. Ona göre Berlin duvarının yıkılışının coşkusu yatıştığında birçok Batı Almanyalı ve Doğu Almanyalı yarı ciddi olarak duvarın geri dönmesini arzulamışlardır. Hillman’ın “dilek kipinde tarih çalışması” olarak nitelediği Wolfgang Becker’in filmi *Elveda Lenin* (*Goodbye Lenin*, 2003) bu arzuyu gerçekleştirir (2003, s. 225, 235).

Elveda Lenin’de sosyalizm simülasyonu ticari amaçlarla kapitalist bir girişimci tarafından değil, Berlin Duvarı yıkıldığı sırada kalp krizi geçirip aylar sonra komadan çıkan annesinin hassas sağlığını düşünen oğlu tarafından kurulur. Annesinin heyecanlanmasını ya da üzülmesini istemeyen Alex, etiketleri değiştirilen turşu kavanozları, marş söyleyen çocuk korusu ve ev ortamında hazırlanan sahte televizyon yayınlarıyla, Duvar sonrası Doğu Berlin’inde düzeltilmiş, yüceltilmiş bir Demokratik Almanya geçmişi sunar. Birleşme sürecinde Demokratik Almanya başdöndürücü bir hızla Batı Alman-

⁴ Kovačević, Yugoslav çoban rock grubu Bijelo Dugme’nin 1980’lerin sonunda milliyetçiliği yapıbozumuna uğratıp gülünçleştirmek için folklore başvurduğunu, öte yandan Milošević’i destekleyen milliyetçi grupların da folk müziği kullanmaya başladıklarını, hatta grubun savaş karşıtı bir şarkısını (*Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo / Tükiir ve Şarkını Söyle Benim Yugoslavya’m*) kendilerine uyarladıklarını aktarır (Kovačević, 2008:186). Boym’un kavramsallaştırmasıyla değerlendirecek olursak, bu durum aynı ürünün nasıl hem onarıcı nostaljinin hem de düşünsel nostaljinin malzemesi olarak değerlendirildiğini gösteren ilginç bir örnektir. “Eski-Yugoslav” dostlarımdan Milošević yanlılarının *Pljuni i zapjevaj...*’ı Milošević yanlısı milliyetçilerin de kullandığını onaylayan çıkmadı, ancak bu tekil olay doğru olmasa da folk müziğin Yugoslavya’nın son döneminde ve Yugoslavya sonrası ulusçu parçalanma sırasında farklı motivasyonlarla kullanımı nostaljinin çok katmanlılığına işaret eder.

ya'ya dönüşürken, 8 ay önceki geçmişin artefaktlarına erişmenin tek yolu çöpleri karıştırmak ve bitpazarını arşınlamaktır. Geçmişin ürünlerinin önce ortadan kaybolması, daha sonra hızla bağlam değiştirmesi (günlük, olağan nesneler olmaktan çıkıp viktoryen objeler gibi belli bir tarihsel dönemi imleyen antika artefaktlar haline gelmesi) ile *Elveda Lenin* tarihin metalaştırılmasının ipuçlarını verir.⁵ *Ostalgie* ya da Yugo-nostalji bu bağlamda bir endüstri olarak nostaljiyi ve kurnaz girişimcileri akla getirir.

Sinemada Düşünsel Nostalji Taktikleri: Grotesk ve Belgesel-Kurmaca Kombinasyonu

Hutcheon'un postmodern nostalji ya da Boym'un düşünsel nostalji kavramlarına örnek oluşturan post komünist Doğu Avrupa filmlerinin, geçmişle yüzleşmek ve eleştirel bir tarih okuması yapmak için belli taktiklere başvurdukları söylenebilir. Bu çalışma farklı filmlerde tekrarlanarak trop haline gelen bu taktiklerden en belirgin ikisine, devlet ritüellerinin gülünçleştirilmesine ve belgesel (arşiv)-kurmaca kombinasyonuna odaklanır.

Totaliter rejimlerin seküler ritüelleri olan devlet törenlerinin, resmi geçitlerin, nutukların ve karşılamaların grotesk bir estetikle sunulması, Doğu Avrupa filmlerinin en sık başvurduğu taktiklerdendir. György Palfi'nin *Taksidermi*'sinde (*Taxidermia*, 2006) sunulan hayali yemek yeme yarışması, bu grotesk estetiğin eksiksiz bir örneğidir. Macaristan'ın yakın tarihinin farklı dönemlerinde geçen filmin sosyalist dönemin anlatıldığı episodunda bir tür sosyalist devletler olimpiyatında Doğu Bloğunun farklı ülkelerinden gelen sporcular, tribündeki parti yetkililerinin ve rütbeli askerlerin önünde sıkı kurallara bağlanmış bir turnuvada yarışır. Filmin yarışma sekansı, gösteri uçuşu yapan savaş uçaklarının geçişiyle açılır. Sporcuların mide bulandırıcı performanslarını sergiledikleri "spor alanı" kırmızı kumaşlarla dekore edilmiştir. Fonda farklı sosyalist ülkelerin bayraklarını tutan üniformalı gençler, parti sloganları ve gösterinin merkezinde parti/devlet amblemi yer alır. Müsabakanın bir devresi sona erdiğinde üniformalı çocuklar, ellerinde parti bayraklarıyla gösterilerini yaparken, sahanın gerisinde sporcular bir yandan antrenörlerinden taktik alır, bir yandan da yediklerini kusarlar. *Taksidermi*'nin bu grotesk sekansı, sözde müsabakayı, oyunların törenselliğini, mekânın dekorasyonuna hakim olan parti ambleminin, bayrakların, kırmızı ve sarı renklerin kullanıldığı, belli bir hiyerarşiyi izleyerek oluşturulmuş estetik biçemi, geçen zamanı imleyen doygunluğu düşük, solgun renk kullanımıyla biçimlendirir.

⁵ Daphne Berdahl, "'N(O)stalgie' for the Present: Memory, Longing and East German Things" makalesinde Doğu Almanya'da üretilmiş tüketim mallarının birleşme sonrasında yeni bir bağlam kazanma sürecini çok ayrıntılı bir biçimde ortaya koyar (Berdahl, 1999).

Taktik olarak groteskin kullanımı sırasında en sık rastlanan motif, devlet başkanı ya da üst düzey parti yetkililerinin ziyareti ve karşılama ritüeli için taşradaki köyün ya da kasabanın seferber olmasıdır. Božidar Nikolić'in *Holivut'a Üç Bilet* (*Tri karte za Holivud*, 1993), Gjergj Xhuvani'nin *Sloganlar* (*Parullat*, 2001), Cristian Mungiu'nun *Altın Çağdan Öyküler* (*Amintiri din epoca de aur*, 2009) filmleri bu motifi⁶ kullanır. Kasabaya yapılacak üst düzey ziyaret, partinin yerel yetkililerinin hemşerileri üzerindeki otoritelerini ve partiye olan sadakatlerini sergilemek için müthiş bir fırsattır. Kasabanın ya da köyün ziyarete ve karşılama törenine hazırlığı rejimin otoriterliğini, halktan kopukluğunu, şekilciliğini ve irrasyonelliğini ortaya koyan grotesk bir gösterebilir. Bu gösterinin gülünçlüğü, ziyaret etmesi umulan başkanın köyün onca emeğini boşa çıkararak ve herkesten çok yetkilerini zorlayan, bu uğurda hemşerileri ve ailesiyle çatışan yerel yetkilileri hayal kırıklığına uğratarak geçip gitmesiyle zirveye çıkar. Köylüler ellerinde hazırlanmış parti bayrakları ve parti sloganlarının yazıldığı pankartlar, parti marşları çalan bando ve törenin görseelliğine katkı sağlayan taklar, o gün için özel olarak hazırlanmış kostümlerle geçip giden parti liderinin aracına bakakaldıkları an grotesk seyirlik, hayal kırıklığı ve melankoli duygusu yoğun, hüznü bir dramaya dönüşür.

Totalitarizmin irrasyonelliği sadece parti liderinin ziyareti gibi olağanüstü anlarda ortaya çıkmaz, gündelik yaşamın her alanına sızmıştır. *Sloganlar* filminin anlattığı Arnavutluk'taki dağ köyünde parti komitesinin direktifleriyle tüm öğretmenler öğrencileriyle birlikte düzenli olarak taşlarla yamaçlara dev sloganlar yazarlar. Sloganlar uzadıkça işin zorluğu arttığından, payına kısa slogan düşen öğretmenler ve öğrenciler kendilerini şanslı hissederler. Örneğin "*Devrimci ruhu yüceltelim*" sloganı "*Amerikan emperyalizmi sadece kağıttan bir kaplandır*" sloganına yeğlenir. Uzun slogan hazırlama görevi partinin yerel örgütü ve okul müdürü tarafından kimi zaman cezalandırma ve yıldırma yöntemi olarak kullanılır.

Xhuvani, rejimin irrasyonelliğini göstermek için kullandığı dağa taş slogan yazma motifinden alabildiğince faydalanır. Köyün dışında yaşayan adanmış bir parti üyesi eskimiş bir sloganı ("*Vietnam Kazanacak*") koruduğu için suçlanır. Köyün çobanı sürüsünü bir tepenin yamacındaki sloganın üzerinden geçirip yazıyı bozunca tutuklanır. Çocuğu okulda dil sürçmesiyle Sovyetler yerine Çin'e revizyonist dediği için zaten partililerin dikkatlerini üzerine çekmiş olan çoban, bu son karşıdevrimci hamlesinden sonra hapse atılır.

⁶ Nesli Çölgeçen'in *Selamsız Badosu* (1987), aynı motifin Türk sinemasında karşımıza çıkan şaşırtıcı ve erken bir örneğidir.

Romen yönetmen Cristian Mungiu'nun *Altın Çağ'dan Öyküler*'inin (*Amintiri din epoca de aur*, 2009) bir episodü, görevi Çavuşesku'nun gazetede yayınlanacak fotoğraflarını partinin uygun gördüğü biçimde rötuşlamak olan iki fotoğrafçının öyküsünü anlatır. Fotoğrafçılar rutin olarak Çavuşesku'yu yanındakinden uzun göstermek için, rötuş yaparlar. Ancak Fransız cumhurbaşkanının ziyareti sırasında çekilen fotoğrafta Çavuşesku'nun konuk cumhurbaşkanına şapka çıkarmış olarak görünmemesi için kafasına rötuşla bir şapka yerleştirdiklerinde, diktatörün elinde tuttuğu şapkayı silmeyi unuturlar. Bu hata büyük bir krize neden olur ve fotoğrafı bu biçimde basan gazete okuyucuya ulaşmadan toplatılır.

Kurmaca-Belgesel Kombinasyonu

Post komünist Doğu Avrupa filmlerinde sık karşımıza çıkan bir hatırlama stratejisi, kurmaca ve belgesel görüntülerin bir arada kullanılmasıyla, belgesel görüntülere ses ya da görüntü kuşağında müdahale edilmesiyle ya da kurmacayla sözde belgesel görüntü üretimiyle gerçekleştirilen kurmaca-belgesel kombinasyonudur. Nevena Daković'e göre kurmaca ve belgesel kombinasyonu nostalji, bellek, duygular ve geçmişin gösterenleri, *Zeitgeist* [zamanın ruhu] ve *Weltanschauung* [dünya görüşü] ifadesi, tür bileşenleri ya da yeni anlamların taşıyıcıları olarak iş görür. Ona göre bu stratejinin "farklı etkileri arasında geçmişin yeniden değerlendirilmesi, resmi kamusal ve kolektif tarihin metaforik ve sembolik yollarla yeniden inşa aracılığıyla düzeltilmesi [...], nostaljik bireysel ve özel hatıraların eşleştirilmesi yer alır" (Daković, 2008, s. 117-118).

Kollektif geçmişe ilişkin bir filmin kişisel geçmişe dair bir kayıtlarla başlaması, daha en başında *Elveda Lenin*'in nostaljik konumunun habercisi niteliğindedir. Demokratik Almanya'nın askeri resmi geçit törenleri, uzaya kozmonot gönderilmesi, nihayet Berlin duvarının yıkılışı gibi kolektif belleğe seslenen kamusal olaylara ilişkin belgesel ve haber görüntülere kurmaca anlatı içinde sıklıkla başvuran *Elveda Lenin*, nostalji duygusunu güçlendirecek bir taktikle, filmin kahramanı Alex'in kişisel geçmişine dair 8 mm film kayıtlarıyla başlar. Solgun ve sıcak tonlarıyla çocuk yaştaki Alex'i ailesiyle birlikte yazlık kulübelerinde gösteren film, Demokratik Almanya'nın devlet kanalının haber bültenlerinde gösterilen siyah beyaz ve soğuk bir resmiyet içindeki haber filmleriyle ve Berlin duvarının yıkılışını gösteren, geçmiş, haber ve gerçek kavramlarını çağrıştıran dijital gürültüsü bol haber filmleriyle bir arada kullanılır.

Goran Marković, *Tito ve Ben (Tito i Ja, 1992)* filminde Tito'nun gezilerini ve egzotik ülkelere ziyaretlerini de gösteren arşiv görüntülerini, üzerine neşeli Latin müzikleri bindirerek kullanır. Tito'nun kült kişiliğini ona hayran olan, hayallerinde Tito'yu gören ve onu herkesten daha çok sevdiğini düşünen küçük bir çocuğun gözünden sunan film, Yugoslavya'nın yakın geçmişini ve Tito'lu yılları, gülünçleştirilmiş arşiv görüntüleri ve çocuksu hayal sahneleleriyle (aradan çok zaman geçmemesine rağmen) mesafe koyarak ve yabancılaştırarak aktarır. Zaten filmin yapım yılı, Slovenya'nın ayrılması ve Yugoslavya'nın dağılmaya başladığı yıl olur ki bu da Marković'in ülkenin yakın geçmişini bu denli mesafeyle ele alışı haklı çıkarır.

Daković'e göre Tito'nun belgesel görüntüleri üzerine bindirilen bu neşeli müzik, Yugoslav sosyalizminin siyasal elitler tarafından tadı çıkarılan politik bir maskeli balo olduğunu ima ederek Bahtinci anlamda karnavalesk bir etki yaratır. Tito ile Latin Amerika diktatörleri, Yugoslavya ile muz cumhuriyetleri arasındaki benzerlikleri vurgular, Yugoslavya'nın dağılmasıyla ortaya çıkan istikrarsız ve çalkantılı devletleri "domates cumhuriyetleri" olarak etiketler (Daković, 2008, s. 122).

İroni yaratmak üzere arşiv görüntülerine müdahalenin parlak bir örneği de Emir Kusturica'nın *Yeraltı (Underground, 1995)* filmidir. Kusturica, benzeri daha önce *Forrest Gump*'da (1994) görülen bir teknikle kurmaca kahramanını haber filmlerinin ve belgesel görüntülerin gerçek kahramanlarıyla bir araya getirir. Canlandırma süreçlerini ön plana çıkaran bu yöntem, "geçmiş ve şimdinin, belgesel çekim ve kurmaca karışımının yaratılması yoluyla tarih ve mitin ulusal bellekte nasıl atlanıp unutulduğunu ortaya koyar" (Cook, 2005, s. 1). Kusturica, kurmaca ve belgesel arasındaki sınırları belirsizleştiren bu yöntemi, belgenin otantikliği ve güvenilirliğiyle dalgasını geçmek için de kullanır. Filmin anti-kahramanı Marko anlatı dünyasının inanırlık sınırlarını zorlayarak kırk yılı aşkın bir zaman boyunca yeraltındakileri II. Dünya Savaşı'nın hâlâ sürdüğü yalanıyla kandırırken, savaştan kalma haber filmlerini kullanır. Kurmaca karakterin belgesel görüntülerin içine gömülmesi, Marko ve yeraltındakiler arasındaki ilişkinin bir benzerinin anlatıcı ve filmin seyircileri arasında kurulmasına neden olurken, aynı ilişkinin sosyalist rejimle Yugoslav halkları arasında da var olduğu ima edilir.

Dušan Kovačević'in *Profesyonel (Profesionalac, 2003)* filmi, Milošević rejiminin son dönemini, NATO bombardımanlarını, hileli seçimleri ve sokak protestolarını eski bir polis şefinin gözünden aktarırken video haber görüntülerine başvurur ve televizyonda yaygınlık kazanan bir format olan yakın tarih

belgesellerini andıran bir gerçeklik etkisi yaratır. Kovačević, kurmacayı desteklemek için vurucu haber görüntülerini montaj sekanslarına yerleştirirken, bunun yanında sözde belgesele başvuran örneklerle de yer verir.

Srdjan Dragojević'in Bosna savaşını anlattığı *Güzel Köy Güzel Yanar* (*Lepa Sela Lepo Gore*, 1996) filmi bir sözde haber filmiyle açılır. Film 1971 yılında Bosna'da tünel açılışını anlatır ancak 40'lı yılların haber filmleri biçimindedir. Giriş yazılarında Roma rakamlarıyla dalga geçilir, böylece olduğundan çok daha eski görünen bir döneme, Yugoslavya'nın sosyalist bir federasyon olduğu yıllara anıştırma yapar. Kızıl fularlı "öncü" çocuklar korusu, üzerinde parti sloganlarının yazılı olduğu bez pankartlar, Tito marşları çalan bando gibi ayrıntılar sosyalist Yugoslavya dekoru oluştururlar. Siyah beyaz film ilerledikçe renklenir ve çekimler ağırlaşır, ses kuşağı da yavaşlayarak tekinsiz bir hava oluşturur. Parti yetkilisi tünelin açılışı için kurdelayı keserken elini de keser, kan her yere bulaşır. Bir süre şaşkınlık geçiren bando daha sonra hızlı bir oyun havasıyla ortamı canlandırmaya çalışır. *Güzel Köy Güzel Yanar*'ın açılışındaki otoritenin ve iyimserliğin çok kısa sürede yerini karmaşaya ve kanlı görüntülere bıraktığı sözde haber filmi, Yugoslavya sonrası iç savaşın habercisidir.

Belgesel ve kurmacanın gerçeklikle olan ilişkisini sorgulayan sıradışı bir yapım da Alexandru Solomon'un *Büyük Komünist Banka Soygunu* (*Marele Jaf Comunist*, 2004)'dur. Film, diğer örneklerde olduğu gibi belgesel arşiv görüntülerini kendi hikayesini anlatmak üzere kullanmak yerine, kendi hikayesini doğrudan arşiv görüntüleri ve bu görüntülerin gerçeklikle ilişkisi üzerine kurar. Belgesel görüntüleri konu eden bir belgesel olan *Büyük Komünist Banka Soygunu*, 1959 yılında Romanya Halk Cumhuriyetinde gerçekleştirilen bir banka soygununun ve tutuklanmalar sonrasında polis yetkilileri tarafından çekilen, soygunun nasıl gerçekleştiğini anlatan, soyguncuların kendilerini oynadıkları, propaganda niteliğinde bir canlandırma filminin (*Reconstituirea*, 1959) hikayesinin peşine düşer. Soyguncuların komünist bir ülkede gönüllerince harcayamayacakları, yurt dışında karşılığı olmayan bir miktar para için banka soymaları akla yatkın değildir. Nitekim sorgulama sonunda soyguna karışan isimlerin hepsinin eğitilmiş, meslek sahibi, devlette üst düzey görevler almış, itibarlı parti üyeleri olduğu ortaya çıkar. Rejimin kalbinden gelen bu insanların hepsinin Yahudi kökenli olması, ortak bir hayal kırıklığı sonrasında gelen meydan okumayı akla getirir. Canlandırma filminde olayın gerçek kahramanları olan polisler, sorgucular, mahkeme heyeti ve suçlular rol alarak kendilerini canlandırırlar. Filmin sahneleri gerçek olayların geçtiği yerlerde çekilir, hatta mahkeme sahnesinde soyguncuların gerçek mahkemesinin kaydı kullanılır. Filmin girişinde sinemada aygıtın gerçekliğe sadakati vurgulanır:

Günümüzün olayları bu göz (kamera) tarafından alınır, bu otomatik katip (ses kayıt bandı) ezberlenir ve bu modern parşömen (sinema filmi) üzerinde kaydedilir. Kimse bu kayıttan şüphe duyamaz. Belleğimizde kalırlar çünkü canlıdırlar, gerçekliğe sadıktırlar.

Gerçekliğe sadakat yemini eden prologa rağmen sadece parti üyelerinin izlemesi için tasarlanmış, bir parti propagandası haline getirilmiş film gerçekleri eğip büker, bazı gerçekleri görmezden gelir. Soyguncuların açgözlülüğünden böyle bir işe kalkıştıkları vurgulanır. Onların parti geçmişleri ve Yahudi kimliklerinden bahsedilmez. İşkence altında yapılan sorgulamalar ve sanıkların yöneltile suçlamaları uzun süre reddetmeleri doğal olarak filmin dışında kalır. Canlandırma filminin çekilmesinden yıllar sonra, Solomon soygun olayıyla ilişkili tanıkların hayatta kalanlarına ulaşır ve onların sözlü tanıklıklarına başvurur. Solomon'un belgeseli, 1959 tarihli *Canlandırma* adlı propaganda filmiyle sözlü tanıklıkları bir arada kurgular. Aynı mekânlarda ve filmde rol alanlardan hayatta kalan aynı görevlilerle kırk üç yıl arayla yapılan çekimler ve olayların canlandırma filminde sunulduğu biçimiyle sözlü tanıklıkların arasındaki uçurum Solomon'un filminin gerçeklikle bağını güçlendirirken, canlandırma filmini gerçekliği çarpıtan bir propaganda filmi olarak mahkum eder. Sözlü tanıklıklar ve bireysel hatıralar bu tuhaf soygun olayıyla sınırlı kalmaz, bir dönemin, Romanya Halk Cumhuriyeti'nin ve rejimin baskıcı doğasının tanıklığına dönüşür.

Sonuç Yerine

Iordanova Güneydoğu Avrupa sinemasının önemli filmlerinin hepsinin bir biçimde tarihsel bellekle ilgili olduğunu ileri sürer. Ancak bazı anılara öncelik verilirken bazıları ihmal edilir ya da bütünüyle dışarıda bırakılır. Bu koşullar genellikle bölgenin tarihsel geçmiş, bugün ya da geleceğinin eşitsiz ya da tutarsız anlatılarının ortaya çıkmasına neden olur (Iordanova, 2007). Post komünist Doğu Avrupa filmlerinde ele aldığımız iki özel taktiği, özellikle devlet ritüellerini hedef alan grotesk tasvirleri ve belgesel (arşiv) - kurmaca kombinasyonunu kullanan filmler, Boym'un tarif ettiğine benzer eleştirel nitelikte bir hatırlama ve geçmişle yüzleşme potansiyeli taşırlar. Ancak bu filmlerin çoğu durumda Iordanova'nın kaydettiğine benzer seçici bir algıyla geçmişe baktığı görülür.

Devlet ritüellerinin gülünçleştirilmesini ve eleştirel bir hatırlama biçimi olarak groteski kullanan anlatıların sunduğu görsellikte komünist dönem öteberisini biriktiren, bir araya getiren, dekor oluşturan ya da yeniden üreten nostalji endüstrisine benzer bir dekor ve aksesuar vurgusu ön plana çıkar. Bu

durumu bir yandan Boym'un tanımıyla düşünsel nostaljinin "hafızanın parçalanmış kırıntılarını takdir eden, ironik ve mizahi" yönüyle açıklayabiliriz. Öte yandan pankartların, flamaların, bayrakların, belirli renklerin, belirli kostümlerin vurgulandığı bu örnekler Jameson'un söz ettiği yabancılaşma ve tarihsel bilinç eksikliği gibi ciddi yan etkilere yol açan bir tür pop imge nostaljisini çağırıştırır. Elbette bu komünist dönem artefakt koleksiyonu çılgınlığını salt tarihsel bilinci bulanıklaştıran olumsuz bir eğilim olarak görmeyen kuramcılar da vardır. Örneğin komünist nostaljiyi türlü komünist öteberinin bir araya getirilmesi ya da müzeleştirilmesi olarak tanımlayan Charity Scribner'e göre bu durum hastalıklı bir geçmiş melankoli ve politik felce yol açacak biçimde fetişleştirmek yerine, ilk ve son defa komünist dönemin yasını tutmamıza, bu politik yanılısamaya karşı yumuşak bir red sergilememize yardımcı olur (2003, s. 304).

Boym'un düşünsel nostaljiyi onarıcı nostaljiden ayırt etmek için özellikle vurguladığı mizah ve ironi her durumda eleştirel bir mesafenin garantisi anlamına gelmez. Geçmiş eleştirel bir hatırlamaya tabi tutmak üzere devlet ritüellerinin gülünçleştirilmesi taktiğini kullanan filmler kaçınılmaz olarak bütün rejimi ve tarihsel bir dönemi, devlet ritüelleri ve karşılama törenlerinin aşırı sembolizmine indirgerler. Belgesel (arşiv)-kurmaca kombinasyonuna başvuran anlatılardan *Tito ve Ben*, *Underground* ve *Güzel Köy Güzel Yanar*'ın manipüle ederek kullandığı ya da taklit ederek ürettiği belgesel görüntüler yine devlet törenlerini ve onların grotesk sembolizmini sunar. Törenlerdeki simge bombardımanı kuşkusuz groteskleştirmeye elverişlidir ancak bu törenleri groteskleştirerek sunan filmlerin ve hatta bu törenlerin orijinallerinin iddialarının aksine, bütün bir rejimi ve tarihsel dönemi temsil etmezler.

Öte yandan belgesel (arşiv) görüntülerinin yeniden kurgulanmasının ve manipülasyonun sağladığı olanaklar grotesk indirgemecilikle sınırlı değildir. Solomon'un *Büyük Komünist Banka Soygunu* ve Kovačević'in *Profesyonel* filmleri, arşiv görüntülerini yeni bir bağlamda tekrar değerlendirirler. İlkinde belgesel, ikincisi kurmaca anlatı içinde arşiv görüntüler yeni bir anlam kazanır. Böylece tek güçlü bilgi kaynağı olmanın verdiği güvenle olan biteni totaliter bir yorumla çarpıtarak sunan propaganda görüntüleri ilk anlamlarını ve iddialarını yitirerek, üretilirken niyet edilmemiş başka verilerin (rejimin totaliter doğası, gerçekleri manipüle edışı) kaynağı haline gelir.

Onarıcı nostalji karşısında moral yönü aşırı vurgulanmış düşünsel nostalji kategorisinin yerleştirilmesi, bu karmaşık fenomeni tümüyle kavramaya yetmeyecek bir idealleştirme olarak görülebilir. Çoğu araştırmacı tarafından

duygusal bir fenomen olarak görülen nostalji, altın çağ vurgusuyla gözlerini kamaştırmak için geçmişe dönmek yerine yüzleşme ve eleştirel bir muhasebe niyetiyle geriye baktığında bile sağlıklı bir sonuca varamayabilir. Her iki durumda da geçmişin bugüne ilişkin tasavvurların, beklentilerin ve kaygıların etkisi altında ele alındığı görülür.

Kaynakça

- Barney, T. (2009). When We was Red: Good Bye Lenin! And Nostalgia for the Everyday GDR, *Communication and Critical/Cultural Studies*, 6(2), 132-151.
- Becker, W. (Yönetmen, Senarist). (2003). *Goodbye Lenin / Elveda Lenin* [Film]. Almanya: X-Filme Creative Pool.
- Berdahl, D. (1999). N(O)stalgie for the Present: Memory, Longing and East German Things. *Ethnos*, 64(2), 192-211.
- Bjelogrlić, D. (Yönetmen). (2010). *Montevideo, Bog te Video / Montevideo* [Film]. Srbistan: Intermedia Network.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği* (F. B. Aydar). Metis: İstanbul.
- Bresan, V. (Yönetmen). (1999). *Maršal / Mareşal* [Film]. Hırvatistan: HRT.
- Cook, P. (2005). Rethinking nostalgia: In the Mood for Love and Far From Heaven. *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema* (s. 1-16). Londra & New York: Routledge.
- Daković, N. (2008). Out of the Past: Memories and Nostalgia in (Post-) Yugoslav Cinema. O. Sarkisova & P. Apor (Ed.), *Past for the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989* (s. 117-141). Budapeşte: Central European Press.
- Dragojević, S. (Yönetmen, Senarist). (1996). *Lepa Sela Lepo Gore / Güzel Köy Güzel Yanar* [Film]. Yugoslavya: Cobra Films.
- Ekman, J. & J. Linde (2005). Communist Nostalgia and the Consolidation of Democracy in Central and Eastern Europe. *Journal of Communist Studies and Transition Politics*, 21(3), 354 – 374.
- Galt, R. (2006). *Redrawing the Map: The New European Cinema*. New York: Columbia UP.
- Hillman, R. (2006). *Goodbye Lenin* (2003): History in the Subjunctive. *Rethinking History*, 10(2), 221-237.
- Hutcheon, L. (2000). “Irony, Nostalgia, and the Postmodern.” Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association ‘Literature as Cultural Memory’, (s. 189-207). Amsterdam: Rodopi.
- Iordanova, D. (2007). Whose is this memory?: Hushed narratives and discerning remembrance in Balkan Cinema. *Cineaste*, 32(3). <http://acturca.wordpress.com/2007/06/24/whose-is-this-memory-hushed-narratives-and-discerning-remembrance-in-balkan-cinema/>

- Jameson, F. (1998). Postmodernism and Consumer Society. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998* (s.1-20). Londra:Verso.
- Kovačević, D. (Yönetmen). (2003). *Profesionalac / Profesyonel* [Film]. Sırbistan ve Karadağ: Vans See.
- Kovačević, N. (2008). *Narrating Post/Communism: Colonial Discourse and Europe's Borderline Civilization*. Londra & New York: Routledge.
- Kuljić, T. (2009). Titostalgia, Mitja Velikonja Titostalgia – A Study of Nostalgia for Josip Broz, 2008, Mirovni inštitut, Ljubljana, 146 stranica. *Filozofija Društvo*, 3, 253-257.
- Kusturica, E. (Yönetmen). (1995). *Underground* [Film]. Yugoslavya: CiBy 2000.
- Legg, S. (2004). Review Essay: Memory and Nostalgia. *Cultural Geographies*, 11, 99–107.
- Marković, G. (Yönetmen). (1992). *Tito i Ja / Tito ve Ben* [Film]. Yugoslavya: Avala Film.
- Mungiu, C. (Yönetmen). (2009). *Amintiri din epoca de aur / Altın Çağdan Öyküler* [Film]. Romanya: Mobra Films.
- Nikolić, B. (Yönetmen). (1993). *Tri karte za Holivud / Holivut'a Üç Bilet* [Film]. Yugoslavya: Centar Film.
- Palfi, G. (Yönetmen). (2006). *Taxidermia / Taksidermi* [Film]. Macaristan: Amour Fou Filmproduktion.
- Palmberger, M. (2008). Nostalgia Matters: Nostalgia for Yugoslavia as Potential Vision for a Better Future. *Sociologija*, Vol. L (4), 355-370.
- Scribner, C. (2003). *Requiem for Communism*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Simmons, C. (2009). Miljenko Jergović and (Yugo)Nostalgia, *Russian Literature* LXVI (IV), 457-469.
- Solomon, A. (Yönetmen, Senarist). (2004). *Marele Jaf Comunist / Büyük Komünist Banka Soygunu* [Film]. Romanya: BBC.
- Šotra, Z. (Yönetmen). (2005). *Zona Zamfirova* [Film]. Yugoslavya: Dream Company.
- Sotra, Z. (Yönetmen). (2012). *Šešir profesora Koste Vujića / Profesör Koste Vuyiç'in Şapkası* [Film]. Sırbistan: Kosutnjak Film.
- Volčič, Z. (2007). Yugo-Nostalgia: Cultural Memory and Media in the Former Yugoslavia. *Critical Studies in Media Communication*, 24 (1), 21-38.
- Xhuvani, G. (Yönetmen). (2001). *Parullat / Sloganlar* [Film]. Arnavutluk: Albanian General Vision.