

PAPER DETAILS

TITLE: Nesillerasi Aktarilan Travmanin Kibris Sanatindaki Yansimalari

AUTHORS: Derya Ulubatli

PAGES: 94-113

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3785321>

*Özgün Makale***Nesillerarası Aktarılan Travmanın
Kıbrıs Sanatındaki Yansımaları¹****Reflections of Intergenerational
Trauma on Cypriot Art****Derya ULUBATLI*****Öz**

Kişisel ve toplumsal hikâyelerden beslenen bir unsur olarak sanat, nesiller boyunca hem kolektif belleğin bir yansıması olarak öne çıkmış, hem de bu belleğin oluşmasına yardımcı olmuştur. Bu bağlamda sanat, toplumların geçirdiği politik ve sosyal süreçlerle ilişki içerisinde olmanın ötesinde, bu süreçlere farklı perspektiflerden bakmanın da bir aracıdır. Bu da, nesiller arası bağın kurulumunu belirlemekte ve bu bağın yansımaları, başka birçok alanda olduğu gibi, sanatta da kendini göstermektedir. Kıbrıs'ta 1963-1974 yılları arasında yaşanan çatışma ve bunun ardından gelen bölünme ve göç de bellek temelinde adadaki sanatın üretimine yön veren bir dönüşüm alanı açmıştır. Hâlen bölünmüş olan adanın kuzeyinde yaşayan, farklı nesillerden üç sanatçının çalışmalarını konu alan bu makale, savaş ve bölünmenin yarattığı travmanın bu sanatçıların çalışmalarındaki etkisini incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Kolektif Bellek, Kıbrıs, Travma, Yas, Çağdaş Sanat.**Abstract**

As an element nourished by personal and social stories, art has stood out as a reflection of collective memory throughout generations and has helped create this memory. Beyond being in relationship with the political and social processes that societies go through, it is also a tool for looking at these processes from different perspectives. This determines the establishment of the bond between generations, and the reflections of this bond manifest themselves in art. The conflict in Cyprus between 1963 and 1974, and the subsequent division opened an area of transformation that guided the production of art on the island based on memory. This article, which includes the artworks of three artists from different generations living in the northern part of the island, examines the impact of the trauma caused by war and division on the works of these artists.

Keywords: Collective Memory, Cyprus, Trauma, Mourning, Contemporary Art.¹ Makalenin başvuru tarihi: 10.03. 2024. Makale kabul tarihi: 29.04. 2024.

* Dr.Öğretim Üyesi, Kıbrıs Arın Yaratıcı Sanatlar ve Tasarım Üniversitesi, Sanat Fakültesi, Plastik Sanatlar Bölümü. derya.ulubatli@gmail.com, ORCID: 0009-0005-3387-9837.

Giriş

Travma hem bireysel hem de toplumsal boyutlarıyla var olan ve gerek fiziksel, gerekse psikolojik anlamda izler bırakan bir “yaralanma” hâli olarak tanımlanmaktadır. Psikanalizin önemli kuramcılarından Jean Laplanche ve Jean-Bertrand Pontalis travmayı, “bir öznenin yaşamında meydana gelen ve yoğunluğu, öznenin buna yeterince yanıt verebileceğinin üzerine çıkan, meydana getirdiği karışıklık ve uzun süreli etkiler yüzünden ruhsal mekanizmayı etkileyen olaylar” olarak betimlemektedir (akt. House, 2017-18). Yine Laplanche ve Pontalis’e göre psikanaliz, fiziksel değişimler için kullanılan bu terimi benimsemiş ve içinde saklı olan üç fikri ruhsal seviyeye getirmiştir: “Şiddetli bir şok yaratması fikri, bir yara oluşturma fikri ve tüm ruhsal mekanizmayı etkileyen sonuçlar doğurması fikri.” (akt. House, 2017-18)

Sigmund Freud ise *Haz İlkesinin Ötesinde* (2011) kitabında, zihnin yarasının, vücudun yarası gibi basit ve iyileştirilebilir bir olay olmadığını, daha ziyade tam olarak bilinemeyecek kadar erken, çok beklenmedik bir şekilde deneyimlenen ve bu nedenle hayatta kalanın kabuslarında ve tekrarlayan eylemlerinde kendini tekrar tekrar empoze edene kadar bilince açık olmayan bir olay olduğunu öne sürmektedir. Öte yandan Cathy Caruth’a göre travma, ani veya yıkıcı olayların ezici bir deneyimini tanımlamaktadır. Bu travmalar aynı zamanda tarihi de yeniden okumanın yolunu açan araçlardır. Travma aracılığıyla, resmî tarihin referans aldığı noktaların yeniden düşünülebileceğini belirten Caruth (1996), “buradaki amaç tarihi ortadan kaldırmak değil, onu kendi anlayışımıza yeniden yerleştirmektir.” (s. 11) demektedir.

Hangi sebepten olursa olsun, travmaların boyutu kişilere göre farklılık göstermektedir. Her bireyin karşılayabileceği travma ağırlığı, geçmişten getirdiği travmalar ve günümüz koşullarında yaşadıkları kendine özgüdür. Ne var ki bu travmalar bireysel etkiler oluşturma ötesinde, toplumsal bir yapı içerisinde şekillenmekte ve bazen yansımaları da aktarılma yoluyla toplumun genelini etkileyebilecek noktalara ulaşabilmektedir.

Bu makalede savaş ve göç gibi toplumsal dönüşümler sonucu oluşan ve nesiller boyu devam eden bir olgu olarak ele alınacak olan travma kavramı, yas ve melankoli ile de sıkı sıkıya bağlantılıdır. Herhangi bir olayın sonucunda yaşanan travma bazen bireyin peşini yıllarca bırakmayan bir ruhsal bunalıma dönüşebilmektedir. 1917’de, Birinci Dünya Savaşı’nın hemen ardından, kayba karşı psikolojik tepkiler üzerine sorgulamalar yaptığı *Yas ve Melankoli* (2020) başlıklı makalesinde Freud, iki farklı tepki tanımlamaktadır. Bunlardan biri yas, öteki ise melankolidir. Bu iki tepki, keder hâli içermeleri açısından benzerlik gösterse de bazı farklılıklar da bulunmaktadır. Yas durumu, sonlu ve dönüştürücü bir süreçken, melankoli ise kalıcı bir durumdur ve kişinin bilinçli davranışlarının dışında gelişmektedir (s. 10). Bu bağlamda aslında travmalar yası oluşturan anlık kayıplar sonucu ortaya çıkmakta ve çeşitli hatırlama/hatırlatma unsurlarıyla kalıcı hâle gelebilmektedir. Bunlar, Kıbrıs özelinde çoğunlukla millî törenler, müzeler ve başlı başına hâlen var olan fiziksel sınır gibi “dışsal” unsurlardır.

Bir diğer teorisyen Darian Leader ise bir kaybın ardından ortaya çıkan yasın aynı zamanda bir düşünme ve analiz etme sürecini de beraberinde getirdiğini yazmaktadır (Leader, 2018, s. 13). Yasın toplumsal bir sürece de dönüştüğünü ve mutlaka başka insanları gerektirdiğini öne süren Leader şu çıkarımlarda bulunmaktadır: “Yaşanan kayıp giyinme ve yeme içme alışkanlıklarında görülen değişikliklerden oldukça stilize anma seremonilerine kadar uzanan törenler, gelenekler ve kodlar sistemi aracılığıyla topluluğun bünyesine işlenir. Bu sistem sadece ölen kişiyi ve onun ailesini değil, daha büyük sosyal grupları da ilgilendirir.” (Leader, 2018, s. 13)

Özellikle Leader'in çıkarımından yola çıkarak, yas ve travmanın hatırlanmasında bir "grup" olma hâlinin önemi yadsınamaz. Grup ise, kolektif bir hareketle hem yas hem de travmanın toplumsal bir sürece dönüşmesine yol açmaktadır. Bu süreçte hatırlama, unutma ve bunlarla bağlantılı olarak "kültürel bellek" de önemli bir çıkış noktasıdır. Kültürel bellek, nesiller arası etki-leşim yoluyla topluluk oluşturma ve o topluluğu ayakta tutmanın önemli araçlarından biridir. Diğer birçok şeyin yanında, savaşlar, felaketler, şiddet, adaletsizlikler gibi kolektif travmaların hatırlanmasını da kapsamaktadır. Topluluklar bu tür deneyimleri hatırlamak için çoğunlukla, çeşitli ritüellere, anma törenlerine ve hikâye anlatıcılığına katılım göstermektedir. Dahası, bu ritüeller travmaları da içeren bir kültürel miras olarak nesilden nesle de aktarılmaktadır. Assmann (2015), bu tarz ritüellerin grup kimliğinin korunması ve aktarılmasındaki görevini şu şekilde açıklamaktadır:

Bayramlar ve ritüeller, düzenli tekrarları ile kimliği koruyan bilginin iletilmesi ve devredilmesi, böylece kültürel kimliğin yeniden üretimini üstlenirler. Ritüel tekrar, grubun zaman ve mekânsal birlikteliğini garanti eder. Ritüeller ve efsaneler gerçeğin anlamını açıklarlar. Onlara saygı gösterilmesi, korunması ve gelecek kuşaklara devredilmesi dünyanın düzenini -aynı zamanda grubun kimliğini- korur. (s. 65)

Ne var ki, grup kimliğini bir arada tutmaya yardımcı olan bu "hatırlatma" faaliyetleri, aynı zamanda travmaları canlı tutarak grup kimliğinin dışında nefes almayı da zorlaştırmaktadır. Kolektif travmalar ile kişisel travmalar arasındaki ilişkiler ve bu olgunun adanın kuzeyindeki izdüşümleri, bu araştırmanın merkezî konusudur. Kolektif travma çoğunlukla toplumun geneli-ni aynı anda ve benzer derecede etkileyen bir felaketin sonucunda yaşanıyor gibi görülmektedir ancak hem herkesi etkileyen hem de toplumsal bellek yoluyla aktarılan travmanın kişisel etkileri üzerinde durmak ve bunların çözümü için çaba sarf etmek de önemlidir. Joseph Triest "Travmanın Bireysel ve Kolektif Boyutları: Bilinçdışı Kâbus Gerçeğe Dönüştüğünde" (Triest, 2017) başlıklı yazısında her kişisel travmanın kolektif bir boyutu, her kolektif travmanın ise kişisel bir boyutu olduğunu aktarmaktadır (s. 60). Bu bağlamda kültürel bellek aracılığıyla yapılan nesillerarası aktarım, her iki travma biçimini de tetiklemekte ve iyileşmenin yolunu tıkamaktadır.

Yukarıdaki literatür ışığında, bu makalede ele alınacak üç sanatçı da Kıbrıs'ın kuzeyinde yaşayan farklı nesillerden bireyler olarak adanın çatışma gemişi ve mevcut bölünmüşlüğü'nün yarattığı travmaları gün yüzüne çıkaracak, gönürür kılarken de bir nevi 'iyileşmenin' yolunu arayacak sanatçılardır. Sanatçılardan ilki olan Hüseyin Özinal, savaşı bire bir deneyimleyen bir sanatçı olarak ölüm fikriyle yüzleşme ve bu düşünceden sıyrılma üzerine yoğunlaşırken, savaş sonrası doğan iki sanatçı Rahme Veziroğlu ve Nurtane Karagil ise çalışmalarında, savaşı aktif tutan imgelerle olan iletişimlerini ve bunların travmanın aktarılmasındaki rolünü ele almaktadır. Bu sanatçıların incelenmesindeki amaç, benzer travmaların farklı dönemlerdeki etkisini farklı yıllarda doğan üç sanatçı temelinde incelemek ve adanın içinde bulunduğu politik kısırdöngüyle, sanata yansımaları aracılığıyla yüzleşmektir.

Acıya "Direnme" Çabasıyla Yaratım

Sanat, tarihsel olarak değerlendirildiğinde, yaşanan travmaların birçok sanatçı tarafından "yaratıcı bir süreç" olarak dışa vurulduğu görülmektedir. Ghyslain Levy, sanatçı Alberto Giacometti'nin yaşamından bahsettiği "Travmatığın Gölgesinde Estetik Nesne" isimli yazısında şunları aktarmaktadır:

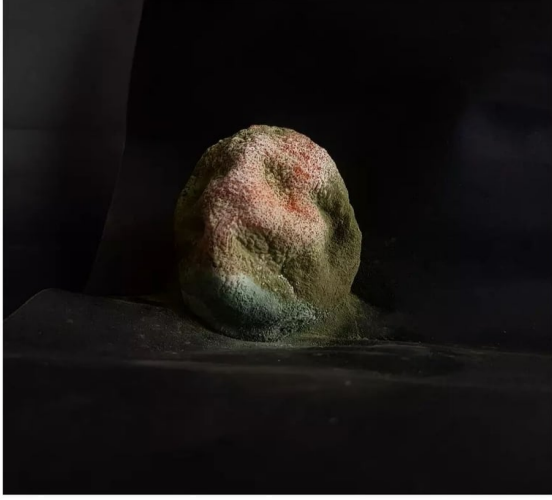
Sanatçı yaşamında ilk kez bir ceset görmüştür. Kafası arkasına düşmüş ve ağzı açık bu ölü beden ona çok zavallı ve sefil görünür... Yıllar öncesine dayanan bu tuhaf, tedirgin edici, tekinsiz yaşantı Giacometti için hem bir kaygı kaynağı olmuştur, -o olaydan sonra hep ışıık açık olarak uyuyabilmiştir- hem de verimli bir başlangıç olmuştur. (Levy, 2004'ten aktaran Parman 2017, s. 76)

Yaşanan birtakım travmalardan çıkma çabası, sanatçılar için çoğunlukla yaratıcı bir zemin oluşturmakta, üretken bir sürecin tetikleyicisi olmaktadır. Sanatçı Hüseyin Özinal'ın son birkaç yıldır üzerinde çalıştığı fotoğraf dizisi de toplumsal travmadan yola çıkarak kişisel travmayla birleşen bir “direnme çabası” olarak okunabilmektedir.

Bu makalede ele alınacak çalışmaların çıkış noktası, sanatçının çocuk yaşlarda gördüğü bir cesetle tetiklenen ölüm fikridir. Neredeyse her gün tekrar eden bu “anı saklama” girişimi geçmişin izlerinden sıyrılma ve bir sonraki günü görme hevesiyle yapılmış gibidir. Bu çalışmaların öznesi bazen, her an tuzla buz olabilecek bir yaprak, bazen kabuğuna çekilmiş bir salyangoz, bazen kırık bir bardak, bazense çürük bir elmadır. Ölümü çağrıştıran bu “kuru” ya da “çürümüş” nesnelere sanatçının seçimiyle eşlik eden bazı edebî alıntılar, ölüme karşı yeni bir çıkış yolu, yeni bir kurgu ve başka bir dünya ihtimali olarak fotoğraflara eşlik etmektedir. Bu görseller sanat tarihi kapsamında incelendiğinde ölü doğa temsilleriyle bağdaştırılabilmektedir. Bir şekilde kusurlu nesnelerin izleyici karşısına çıkarıldığı bu sanat türünde aslında sanatçı, izleyicinin görmekten ve hatırlamaktan kaçındığı şeylere işaret etmektedir. Ölüdoğa resimlerin tarihçesi ve temsil ettikleri üzerine yazan Richard Leppert bu türün, insanların görmek istediği şeyleri sorgulattığını ve tam da bu yüzden çok önemli olduğunu söylemiştir (Leppert, 2002, s. 71). Mülkiyet üzerinde yoğunlaşan ve bu mülkiyetin görünür kılınmasıyla ölümden kurtulma isteği üzerine kurulan ölüdoğa tasvirleri, aslında ölümlülüğü de hatırlatan kurukafa öğeleri de barındırmaktadır. Özinal'ın resimleri de bu anlamda sadece ölümü değil, ölümün sürekli aktif olduğu bu coğrafyada onun da görmezden gelinmesini de öne çıkarmaktadır. Bu görmezden gelme hâli adanın geneline yayılmış bir ruh durumudur. Savaşın izlerini taşıyan kurşun delikleri, askerin varlığını hissettiren variller ve sınırı belirleyen dikenli teller sürekli göz önünde durmasına rağmen görmezden gelinmekte, ya da tam bu yüzden normalleştirilmektedir. Ölüdoğa resimler ise tam aksine bu görmezden gelmeyi ortadan kaldırmak ve bakışı tek bir alana yönlendirerek kontrol etmek üzerine kurulmuş, tam bu yüzden iktidarla bağlantılı olarak görülmüştür. Leppert (2002) bu жанr için şunları yazmıştır:

Tüm resimler bakılmak içindir ama natürmort bakılmayı beklemez, bakışı uyandırır. Natürmort, fiziksel ve duyumlu varlıklar olarak bizimle maddi dünya arasında özellikle bir ilişki kurması ölçüsünde, bize kendi cisimleşmiş varlığımızı, tüm öbür resim türlerinden çok daha güçlü bir tarzda anımsatır. Gerçekten de kurban muntazaman tam da öldürmeyi sokar resme. Görsel olarak güzel ve muhtemelen arzulanan bir şey hâline dönüştürülen ölüme bakmaktan haz duymaya davet ederiz. Bakma hakkındaki bir yargıyı programına yerleştiren bir sanat, siyasal bir sanattır: haz ve arzunun bilgi ve iktidarla bağlantısı etrafında dönen eski tartışmalara katılan bir sanattır. (s. 72)

Özinal'ın çalışmaları da hem coğrafya hem de iktidarın yarattığı güvenlik eksikliği ve ölüm korkusunu çocukluktan getirdiği travmalarla birleştirmekte ve bakışı, birçokları tarafından “normalleştirilen” ölüm fikrine yöneltmektedir. Ancak unutulmamalıdır ki ölümü hatırlatan bu fotoğraflar yaşam çabasıyla da bağlantılıdır. Tıpkı ölü doğaların yaşamın geçiciliğini hatırlatırken, ölümlle birlikte yaşamı da içinde barındırması gibi pandemi dönemindeki karantina sürecinde başlayan fotoğraf çalışmaları da sanatçının ölmek, hayatını sürdürebilmek için bulduğu bir çözüm, her gün yeniden uyanabilmek için ürettiği bir sebeptir.



Her sabah gündeğümüyle birlikte yaşadığım ülkeye baktığımda gördüğümüdür...

Şekil 1: Hüseyin Özinal, "Fotoğraf Denemeleri" serisi, 2020'den itibaren.

Öyle ya da böyle birçok uygarlık ölüm hakkında düşünmüş, ölüme farklı bakış açıları getirmiş, ölümle ilgili farklı inanışlar geliştirmiştir ancak bunun temelinde çoğunlukla "bu dünyadaki son" ve "bilinmezlik" vardır. Bu anlamda onu ertelemek ve bir yandan üretmenin bedenen olmasa da kültürel olarak bir "ölümsüzlüğü" sağlayacağını hissetmek önemlidir. Bu yüzden insanlar, ölümün gelmesi tehlikesine karşı önlemler almak durumunda hissetmektedir. Ölümün tamamen yok edilemeyeceği bilinse de, hiç değilse ertelenmesi için çaba sarf edilmektedir. Ölüdoğa temsilleri de tam olarak bu ikilem üzerine ku-

rulmakta, ölümün varlığının bilinmesine rağmen ölümü erteleme üzerine bir mücadele olarak temsile dönüşmektedir.

İlk kez 13 yaşındayken, savaş esnasında bir insan cesediyle karşılaştığını anlatan sanatçı, ardından annesinin de hastalık sürecine tanıklık ettiğini ve ölümün farklı anlarıyla yüzleşmek durumunda kaldığını söylemektedir.² Bu anlamda çalışmalar, aslında bitmemiş bir yas durumunun da yansıması gibidir. Vamık Volkan ve Elizabeth Zintl *Gidenin Ardından* (2010) isimli kitaplarında yas tutmanın sadece ölüme karşı verilen bir yanıt değil, insanların herhangi bir yitim ya da değişikliğe verdiği psikolojik yanıt ve iç dünyaları ile gerçeklik arasında uyum sağlayabilmeleri için yaptıkları uzlaşmalar olduğunu söylemekte ve şöyle devam etmektedir: "Ölüm kayıpların en somut ve en acı olanıdır. Ölüme karşı verdiğimiz tepkilerimizde farkında olmaksızın, geçmişimizdeki yarım kalmış, dayatılmış ya da aceleye gelmiş ayrılıklarımızın bilinçaltımızdaki kalıntılarını da bir arada yaşarız." (ss. 8-9) Bu bağlamda Özinal'ın ölümle ilgili çekincesi ve sanat aracılığıyla yaptığı ölüme direnme çabasının da geçmişten gelen birtakım yıkımlar ve sonrasında yaşadığı kayıplarla bağlantılı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu kaybın yarattığı hissin "temsiliyet" biçimi de önemlidir. Bu noktada, yasın bir duygu durumu olarak, sanat aracılığıyla temsil edilebilir olup olmaması üzerinde durmakta da fayda vardır. Jacques Ranciere (2012), "temsil rejimi" olarak adlandırdığı "sanatın temsil etme şekli"ni şu şekilde açıklamaktadır:

Güzel sanatlara güzel sanatlar denmesinin nedeni, mimesis yasalarının bir yapma tarzı -bir poiesis- ile ondan etkilenen bir var olma tarzı -bir aisthesis- arasında kurallı bir ilişki tanımlamasıdır. Bu üçlü ilişki -"insan doğası"nın garantörlüğü altında- temsili rejim adını vermeyi önerdiğim bir sanat tanımlama rejimini belirler. (s. 13)

Bu bağlamda aslında temsil biçimi olarak adlandırılan unsur, yaratılan çalışmanın sonuçlarının önceden belirlenmiş olmasıyla bağlantılıdır. Bu da, politik ve estetik uzlaşmalarla belirlenen bazı yasalar dahilinde var olan "mimesis"ın izleyiciye, üretilen çalışmayla "iletişime girme" anlamında çok da fırsat vermemesi anlamına gelmektedir. Zira estetik ve politik kaygının

² Hüseyin Özinal ile yapılan kişisel görüşmeden alınmıştır, 23 Kasım 2021, Kıbrıs.

kuralları, belli bir mesafeyi zorunlu kılmaktadır. Temsil rejiminin bu açıklaması karşısına, temsil edilemez olanın tanımını da koyan Ranciere (2012), “temsil edilemezliğin” iki unsurla bağlantılı olduğunu söylemektedir. Bunlardan ilki “yasak” diğeri de “olanaksızlık”tır (s. 122). Bu durumlardan ilki, temsil edilmesi zor durumların sanatın alanına girmesindeki “sınır aşımından” dolayı yasağa, diğeri ise sanatın, mevcut kuralları çerçevesinde bunu temsil etmesindeki yetersizliğe gönderme yapmaktadır.

Bu noktada iki belirgin örnek üzerinden giderek Yahudi soykırımı üzerine yapılan *Holocaust* isimli diziyle, Lanzmann’ın *Shoah* filmini karşılaştıran Ranciere, soykırım konusundaki esas temsil sorunun, aslında yukarıda yazılanların aksine her şeyin temsil edilebilir olmasından ve kurgusal temsil ile gerçeği bire bir sunma arasında herhangi bir fark olmayışından kaynaklandığını savunmaktadır. Ranciere’e göre esas soru, temsiliyetin mümkün olup olmadığından çok, neyin, hangi temsil tarzıyla verilmek istendiği olmalıdır (ss.123-124). Tam burada Shoah ile Holocaust arasındaki farka temsil noktasından değinen Ranciere (2012) şunları yazmaktadır:

Shoah ile Holocaust arasında, temsil edilemeyen sanatı ile temsil sanatı arasındaki gibi bir karşıtlık yoktur. Temsilin klasik düzeninden kopuş, temsil edilemeyen sanatının ortaya çıkışı değildir. Tersine, Laocoon’un acısını ya da Lucifer’in yüceliğini temsil etmeyi yasaklayan normlardan özgürleşmedir. Temsil edilemeyeni tanımlayan, yine bu temsil normlarıydı; bazı sahnelerin temsili yasaklar, şu konu için şu formun seçilmesini buyururdu... Oysa bu kuralların hiçbiri Shoah’nın ait olduğu sanatta geçerli değildir. Eski temsil mantığının karşısında olan şey, temsil edilemeyen değildir. Tersine, temsil edilebilir konular ile onları temsil etme araçları arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasıdır. Temsil-karşıtı bir sanat, temsil etmeyi bırakmış bir sanat değildir. Ne temsil edilebilecek olanlar bakımından ne de temsil etme araçları bakımından sınırlı olmayan sanattır. (ss.124-125)

Özinal’ın çalışmalarında da kişisel yasın temsiline kullanılan malzemenin özneliği, bu sınırın ortadan kalktığı bir duruma gönderme yapmaktadır. Bu, genel anlamda toplumun ve iktidarın normlarının karşısında duran ölmeye yüz tutmuş meyvelerin, sanatın “temsil rejimi” dışına çıkarak, temsil edilmesi zor bir kişisel duygu durumunu tüm çıplaklığıyla temsil edebiliyor olmasına dönüşmektedir. Bu noktada sanat, yalnızca sanatçının yas ve travmadan “iyileşme” biçimi değil, gerek sanatın, gerekse hayatın normlarına da direnmenin bir biçimi hâline gelmektedir.

Gilles Deleuze (2019) sanatın ölüme direnen tek şey olmasa da, direnen şeylerden biri olduğundan söz etmekte, hem direnme eyleminin hem de sanatın insani şeyler olduğunu vurgulamaktadır. Deleuze’e göre sanat eseri iletişim kurmak için değil direnmek için vardır ve yaratma edimi iletişim kurmaktan farklı olarak kaçıp kurtulmak ya da bir şekilde direnmek için yapılmaktadır. Bu anlamda yaratmayı iletişim kurmak değil, direnmek olarak tanımlamakta ve sanatın ölüme, köleliğe, alçaklığa ve utanca direndiğini anlatmaktadır.

Bu noktada erteleme bir sebebi de, Özinal’ın bu hiçlik içerisinde hâlen üretilecek bir şeyleri olduğuna inanmasıdır. Ölümün sürekli hatırlatıldığı bir coğrafyada yaşamak ve toplumsal travmanın devam ettiği bir ateşkes bölgesinde olmak, üretkenliği de baltalamaktadır. Bu anlamda sanatçının yaptığı sadece ölümü değil, üretkenlikten, elden ayaktan düşmeyi, bir şekilde muhtaç olma ihtimalini de ertelemek, yaşama tutunmak gibidir. E. M. Cioran (2017), *Çürümenin Kitabı* isimli kitabında yeni bir şeye başlama ve ölümden kaçma çabasını şöyle anlatmaktadır:

Zamanın her anı üzerimize bir hançer gibi atıldığı, arzuların ayarttığı tenimiz taşlaşmayı reddettiği vakit, bahtımıza eklenecek tek bir anla bile nasıl yüz yüze gelebiliriz? Hangi hünerlerin yardımıyla başka bir hayatın, yeni bir hayatın peşinden gidebilecek yanılısama kuvvetini

bulabiliriz? Şu ki, geçmiş yıkımlarına bir göz atan bütün insanlar, gelmekte olan yıkımlardan kaçabilmek için kökten yeni bir şeye başlayabilme gücünde olduklarını hayal ederler. (s. 78)

Fotoğraf çalışmaları ve bunlara eşlik eden dizelerde hem geçmişten getirdiği travmalara hem de şu an ülkenin içinde bulunduğu durumdan duyduğu rahatsızlığa gönderme yapan Özinal, taşıdığı “yaraları” bir yaşama sevincine çevirmeye çalışıyor gibidir. Bunları kabullenerek kırık dökük bardaklar, incinmeye müsait yapraklar ve çürük meyveler şeklinde dışa vuran sanatçı, tıpkı kendisi gibi kırılmış yanları olan, “kusurlu” objeleri de olduğu gibi kabullenmiş, an ve mekân içerisinde fotoğraflayarak bir nevi ölümsüzleştirmiştir. Zamanla çürüyen portakal artık fotoğraf-taki hâliyle ölüme direnecek ve geleceğe aktarılacaktır. Özinal bu yolla, kırık dökük şeyleri dışlamak yerine onlar için adalet aramakta, onların hatırlanmasını, bellekte yer etmesini sağlamaya çalışmaktadır.

Bu noktada bir diğer bakış açısı da sanatçının böylesi bir toplumda savaşa götüren “ötekinin” yaralanabilirliğini önemsemesi ve savaş döneminde gördüğü “yası tutulmamış” ölümler sebebiyle ölümden korkması ihtimalidir. Judith Butler (2004) “yaralanabilirlik” üzerine kimi nüfusların “keyfi şiddete” daha çok maruz bırakıldığından bahsetmekte ve bazı kişilerin yası tutulmaya daha değer görüldüğünü yazmaktadır (s. 10). Bunlar kuşkusuz iktidarın kurallarına, normlarına uyan ve belirli çizgilerin dışına taşmayan insanlardır. Hem bir Kıbrıslı Türk, hem de kuir bir birey olarak her iki kimliğiyle de birileri için öteki olan sanatçı, bu tanımın dışarısında kalmaktadır. Ölümle bu kadar yüzleşmiş ve pandemi döneminde bunun korkusunu yaşayarak ölüme direnmeye çalışmış bir sanatçının, “ölümünün yasının tutulmayacağı” ihtimalini düşünmesi de muhtemeldir. Bu nedenle, insanların çoğunlukla görmezden geldiği, bakmaktan kaçtığı ya da iğrenç bulduğu şeyleri açıkça resmederek sahiplenmekte, her yönüyle görünür kılarak iktidarın gözüne sokmakta, normların dışına çıkarak ötekiliği sahiplenmektedir. Bu da aslında sisteme ve onun koyduğu kurallara ciddi bir direnme yöntemi sayılabilmektedir.



BEN İŞE YALNIZ BAŞIMA YATMAKTAYIM/YARALARIMLA, BUZDAN DİKENLERİN İÇİNDE/ I. BACHMANN

Şekil 2: Hüseyin Özinal, “Fotoğraf Denemeleri”, 2020’den itibaren (1).

Butler (2014) bununla ilgili “Bir hayatı idrak edebilmek için gerekli epistemolojik kapasite, kısmen o hayatın, onu bir hayat ya da hayatın bir parçası olarak niteleyen normlar uyarınca üretilmiş bir hayat olmasına bağlıdır” (s. 1) demektedir. Yani elimizde özne olarak tanınabilecek özneler ve tam olarak tanınamayan hayatlar (ya da aslında hayat olarak tanınmayan hayatlar) vardır. Butler’a göre, kişinin yaralanabilecek olması, başkalarının yaralanabilecek olması, bir başkasının kör kaprisiyle ölüme maruz kalınabilecek olması hem korku hem

de keder sebepleridir. Butler şöyle yazmaktadır: “Kayıp vermemizin ve yaralanabilir olmamızın kaynağında toplumsal olarak kurulmuş bedenler olmamız, başkalarıyla bağlarımızın bulunması, bağlarımızı kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya olmamız, başkalarına maruz kalmamız, maruz kalma nedeniyle şiddet tehlikesiyle karşı karşıya olmamız yatar” (s. 36). Bu anlamda, farklı güçler tarafından çıkarılmış bir savaş, bu savaşta birileri tarafından “yası tutulabilir sayılmayan” birçok kişinin ölmesi ya da öldürülmesi Özinal’ın günümüze taşıdığı travmayı tetikle-

yen başlangıçlardan biridir. Yara almış olmak ve ardından gelen farklı kayıplarla kabuk bağlamış bu yaranın sürekli yeniden kanaması, öte yandan ülkede hâlen tam bir barış ortamının sağlanamamış olması, Özinal'ın hem geçmişe hem şimdiye hem de geleceğe korkuyla bakmasına neden olmaktadır.

Kırık bir cam nesnenin fotoğrafının altına Filiz Naldöven'in "Çünkü dönem artık eve/ Sanki koptu ardındaki yol savruldu başka bir yere" dizelerini yerleştiren Özinal, savaş sonrası yapılan yer değiştirme ve verilen kayıplar üzerine yitirilmiş bir önceki hayatla ilgili kırılabilirliği ve yaralanabilirliğini göstermiş, Kıbrıslı bir şairin dizelerini kullanarak sadece bireysel değil toplumsal bir kırılabilirliğe de dikkat çekmiştir.

Özinal çalışmalarında, kendi kırılabilirliğiyle birlikte ötekinin kırılabilirliğini de kabullenerek devam etmenin yollarını aramaktadır, çünkü Butler'a göre savaşı, ölümleri ve birilerini yaralamayı durdurmanın en iyi yolu, başkalarının da kırılabilirliğini ve yaralanabilirliğini kabul etmektir. Bu bağlamda sanatçıyı kendi deyimiyle "ölümün sürekli canlı kaldığı bir coğrafyada ölümü ertelemeye" yönelten dürtünün aracı belki de kendi yaralarını gösterme yoluyla yeni yaralar açılmasını engellemek ve kendini de "yası tutulabilir" hâle getirmektir.



Çünkü dönem artık eve/ Sanki koptu ardındaki yol savruldu başka bir yere/ F. NALDÖVEN

Şekil 3: Hüseyin Özinal, "Fotoğraf Denemeleri", 2020'den itibaren (2).

Nesillerarası Aktarılan "Şiddetten" Sıyrılmak: Devlet, İktidar, Hatırlama

Toplumsal belleğin yarattığı pratiklerle her yerde görünür olmaya devam eden şiddet ve onun yarattığı travma, savaşı yaşamayan nesilleri de bu sarmalın içerisine almaktadır. Bu nesilden bir sanatçı olan Rahme Veziroğlu da özellikle millî törenler ve milliyetçi pratiklerle sürekli tekrar edilen bu şiddetten sıyrılmaya çabası olarak "States Break Away" (Devletler Ayrılıyor, 2019) videosunu kurgulamıştır.

Kolektif travmanın kişisel boyutunu keşfetmeyle ilgilenen sanatçı, videosunda çeşitli coğrafyalardaki şiddet görüntülerini derlemiş, farklı otoriteler tarafından toplumun çeşitli kesimlerine uygulanan şiddeti kendi perspektifinden vermiştir. Veziroğlu'nun çalışması Kıbrıs ölçeğinde, bu çalışmanın temel çıkış noktalarından biri olan kolektif bellek yoluyla aktarılan travma üzerinden okunabilmektedir. Savaş sonrası doğan nesilde şiddeti doğrudan çalışmasına konu eden oldukça sınırlı sayıda sanatçıdan biri olan Veziroğlu'nun çalışması, kişisel ve kolektif travmanın ortak noktasını bulması ve şiddetin sonraki nesillerin belleğini canlı tutmak adına nasıl tekrar tekrar yeniden üretildiğini inceleyebilmesi açısından dikkat çekici bir örnek olarak ele alınacaktır.

Şiddet üzerine kurgulanan bu video çalışması, sanatçının kendisine uygulanan şiddet görüntüleri de dahil olmak üzere çeşitli imgelerle oluşturulmuş ve Veziroğlu tarafından bir "görünür kılma ve iyileştirme" çabası olarak görselliğe (yeniden) sokularak yeniden üretilmiştir. Veziroğlu çalışmasının başlığına "Devlet"i yerleştirmekte ve bu noktada devletle şiddet arasındaki görünür-görünmez bağlantıları ifşa etmektedir. Devlet özellikle de iktidar yüzyıllardır şiddetin

varlığını desteklemekte ve çoğunlukla bunu, varlığının devamı için bir araç olarak görmektedir. Kıbrıs'ın tarihinde yaşanan şiddet olayları da bir nevi iktidarı güçlendirme amacı taşımaktadır. İngilizlerin böl-yönet politikasını gerçekleştirmek amacıyla başlattığı düşünülen Kıbrıslı Türk ve Kıbrıslı Rumlar arasındaki çatışmanın on bir yıllık bir savaşı ve hâlen devam eden bir bölünmeyi beraberinde getirmesi, bu dönemi yaşamış kişiler için ciddi bir yıkım olmakla kalmamış, kolektif bellek aracılığıyla sonraki nesillere de aktarılacak iyileşmeyen bir travma yaratmıştır. Kolektif bellek ve unutma üzerine yazan Nietzsche (2011) şunları söylemiştir:

...Biz ancak bizden önceki kuşakların tortusu, kalıntısı olduğumuzdan aynı zamanda bu kuşakların yanlış davranışlarının, tutkularının, yolsuzluklarının, hatta cinayetlerinin de tortularıyız, kalıntılarıyız; kendimizi bu bağlardan bütünüyle koparmamız olanaksızdır. Bu yolsuzlukları suçlu bulsak da kendimizi onlardan kurtardığımızı sansak da bu, bizim onlardan çıkmış olduğumuz gerçeğini ortadan kaldırmaz. Biz olsa olsa soyumuzdan aldığımızla, çıktığımız doğamızla bilgimizi çatışma durumuna getiririz, ayrıca eskiden beri eğitimle aldığımız şeylere ve doğuştan gelen yapımıza karşı da yeni bir sıkı düzenle, eğitimle savaşa gireriz, kendimize yeni bir alışkanlık, yeni bir içgüdü, bir ikinci doğa aşılarız, öyle ki birinci doğamız kurur, etkisiz kalır. Bu, insanın kendisinin çıkmış olduğu bir geçmişi bir tür a posteriori olarak yaratma denemesidir. (s. 106)

Nietzsche'nin teorisinden yola çıkarak Rahme Veziroğlu'nun çalışmasını da bir "ikinci doğa" arayışı olarak nitelendirmek yanlış olmayacaktır. 2013 yılında başlayan İstanbul Gezi Parkı protestolarında bulunan sanatçı, ilk kez o zaman video kamerasını "aktivist bir araç" olarak kullanmaya başladığını söylemektedir.³ Derin bir "nefes alma" sesiyle başlayan videoda bu ses, her adımda şiddeti hatırlatan bir coğrafyada nefes almanın ve var olmanın zorluğuna vurgu yapar gibidir. Video, Gezi Parkı eylemleri sırasında polislin eylemcilere biber gazı sıktığı bir görüntüyle açılmaktadır. Dumanlı bir karanlık içerisinde çekilen görüntülerin ardından sahne yine bir nefes sesiyle kesilmekte ve bu kez de Kıbrıs'ın kuzeyindeki askerî bir törenin görüntüleriyle devam etmektedir.



Şekil 4: Rahme Veziroğlu, "States Break Away", video kesiti, 2019.

3 Rahme Veziroğlu ile yapılan kişisel görüşmeden alınmıştır, 30 Mart 2021, Kıbrıs.

Belirli olayların yıldönümünde yapılan dinî ve askerî törenler, gelenekler ve ritüeller ya da bir “kahraman” anısına yapılan kalıcı anıtlar, o olayın sürekli olarak hatırlanarak yeniden üretilmesine de olanak sağlamaktadır. Emile Durkheim “Dinsel Yaşamın İlk Biçimleri” (2018) isimli yazısında bu törenlerin bir milleti hatırlama yoluyla birbirine bağladığını şu sözlerle anlatmaktadır:

Söylenceyle anıları yaşatılan gelenekler, o toplumun insanı ve dünyayı nasıl tasarladığını anlatır... Demek ki dinsel tören, ancak bu inançların canlılığını sürdürmeye, onların belleklerden silinmesine engel olmaya, yani kısacası ortak bilincin en temel öğelerini canlandırmaya yarar ve yalnız buna yarayabilir. Bu tören aracılığıyla küme, kendisine ve birliğine ilişkin duyguyu düzenli aralıklarla canlandırmaktadır; aynı zamanda da bireylerin toplumsal varlık niteliği sağlamlaştırılmaktadır. Gözlerinin önünde yeniden yaşatılan, onlarca paylaşılan şanlı artılar bireylere bir güç ve güven duygusu vermektedir... Görüldüğü gibi bunlar, tek amacı kimi düşünce ve duyguları uyandırmak, bugünü geçmişe, bireyi topluluğa bağlamak olan bir dizi törenlerdir... (ss. 145-146)

Töreni kayda aldığı gerekçesiyle polisten şiddet gören sanatçının kendi hırpalanma görüntülerinin de olduğu bu sahnenin ardından, yine bir şehit anma töreni esnasında komut alarak ateş eden bir dizi asker görülmektedir. Bu da yine törenler aracılığıyla hatırlanan şiddetin hem psikolojik hem de fiziksel yansıması gibidir. Kıbrıs’ın her iki tarafında da silah ve jet uçağı sesi ya da yüksek sesle verilen bir asker komutu, özellikle savaşı yaşamış nesillerin belleğinde geçmişle ilgili kötü anılar canlandırmaktadır. Bu seslerin olduğu ortamda güvensiz ve endişeli hisseden Kıbrıslıların bunu sonraki nesillere de aktardığı gözlemlenmektedir. Videonun bu kısmında atılan ateş ve verilen askerî komutlar, savaş yıllarını yeniden üreterek yeni nesiller için de korku anlamına gelmektedir. Videodaki görsellerin sadece Kıbrıs’a ait olmaması dikkat çekicidir, ancak sanatçı için çalışmanın temeli Kıbrıs ile bağlantılı şiddet olaylarından oluşmakta ve farklı yerlerde “şahit olunan” çatışmaların hepsi kendi coğrafyasından taşıdığı travmaların açığa çıkması olarak yorumlanabilmektedir. Bu görüntüler, sanatçının içinde bir şekilde var olmayı sürdüren ve bu zamana kadar hep halının altına süpürülen rahatsızlıkların bir yansımasıdır. Burada sanatçının bir itirafı ve yüzleşmesi söz konusudur.



Şekil 5: Rahme Veziroğlu, “States Break Away”, video kesiti, 2019.

Gerek fiziksel gereke psikolojik şiddetin olduğu bu görüntülerde bir yüzleşme, bir eleştiri var gibidir. Nietzsche geçmişe eleştirel bir bakış getirmek gerektiğini savunmaktadır:

Burada geçmişi incelemek için anıtcı ve eskiyi koruyucu biçimler yanında, insanın bir üçüncü biçime de yani eleştirici biçime de gereksinimi bulunduğunun ne denli zorunlu olduğu açık olarak görülür: Hem bunu da yine yaşamın hizmetinde kullanmak üzere. İnsanın yaşayabilmesi için geçmişi kırıp dökmeye ve ortadan kaldırmaya bir gücü olması ve bunu zaman zaman uygulaması gerekiyor. Buna da geçmişi mahkeme önüne çıkarmak, kılı kırk yararcasına sorguya çekmek ve sonunda mahkûm etmekle erişilebilir; her geçmişin bir değer olduğu düşüncesi yargılanıp cezalandırılacaktır. (Nietzsche, 2011, s. 105)

Veziroğlu da bu çalışmasıyla açığa çıkararak, yüzleşerek ve eleştirel bir bakış getirerek bir takım travmaların temelini kazımakta ve iyileşmenin yolunu açmaktadır. Kendi deyimiyle tıpkı Kintsugi⁴ yapar gibi kırıkların, yaraların değerli malzemelerden oluşan sıvalarla birleştirmekte ve hem görünür kılmakta hem de iyileştirmeye çalışmakta, geçmişle şimdiyi birbirine bağlayarak onu geleceğe yollamaktadır. Kusurların nesnenin bir parçası olmaya devam ettiği, ancak onarılan şeyin bir şekilde varlığını da sürdürebilecek hâle getirildiği bu teknik, bir çeşit “dönüşüm felsefesini” de içinde barındırmaktadır.

Geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki bağlantı, Derrida’nın “iz” ve “difference” konseptlerini akla getirmektedir. Derrida’ya göre iz kavramı, mevcudiyetten ziyade belleğe gönderme yapmaktadır. Bu da zaman olgusuyla yakından bağlantılıdır. Mevcut olmayan varlık, aslında gerçekliğin zamanını sorgulatmaktadır. Derrida (1978) şöyle yazmaktadır:

Şüphesiz hayat tekrarlar, izler, difference (gecikmeyle) kendini korumaktadır. Ancak bu formülasyona karşı dikkatli olmalıyız: İlk başta, daha sonra kendini koruyacak, geciktirecek veya farklılığa ayıracak bir yaşam mevcut değildir... Varlık *ousia*, mevcudiyet, öz/varoluş, töz veya özne olarak belirleniyorsa, farklılık bir öz olmadığına, herhangi bir şey olmadığına göre, hayat değildir. (s. 203)

Derrida’nın sözü geçen konseptlerini yorumlayan Nermin Saybaşılı (2011) ise, “Derrida’ya göre, hemen orada olmuş bir an yoktur. Her an zaten kendisinin etkisidir, geçmiş ve gelecek ilişkili olarak var olur.” (s. 16) şeklinde yazmaktadır. Bununla bağlantılı olarak Derrida’nın bir diğer çalışması olan *Marx’ın Hayaletleri* kitabına da değinen Saybaşılı, burada “varlık olmayan” bir unsur olarak hayaletin, gerçekliğin istikrarsızlığını ve sabitlenemeyişini temsil ettiğini yazmaktadır (s. 17). Bir iz olarak hayalet, aslında geçmişten geleceğe ulaşmış bir “miras” taşımaktadır. Saybaşılı, Derrida’ya göre bu mirasın Marx’ın sorumluluk ve eleştiri ruhuyla bağlantılı olduğunu yazmakta ve bu sorumluluklardan bazılarını şöyle sıralamaktadır: “...savaş ve siyasal şiddet kurbanlarına karşı sorumluluk; milliyetçi, ırkçı, sömürgeci, cinsiyetçi, ya da başka türden yıkımlar karşısında duyulacak sorumluluk; kapitalist empreyalizmin ya da başka totaliterlik biçimlerinin ezdiği kurbanlara karşı sorumluluk” (Saybaşılı, 2011, s. 17). Tüm bunlar, varlık olmayanın, zamanı ve mekânı ihlal ederek, farklı noktalardan dahil olduğu hayata bir şeyler hatırlatması ile bağlantılıdır. Veziroğlu’nun bu çalışmasını izlerin görünür olduğu bir kintsugi’ye benzetmesi de farklı zamanlar arasında kurmaya çalıştığı adalet arayışının bir parçası gibidir.

Görüntülere eşlik eden sesler de genellikle görülenle karşıtlık kuracak, yaratacak sesler arasından seçilmiştir. Sert ve şiddet içeren görüntülerin arka planına daha hafif ve yumuşak tınılar yerleştirilmeye çalışılmıştır. Bu yolla bir derinlik yaratmak isteyen sanatçı, görüntünün

⁴ Kintsugi veya kintsukuroi, bir Japon toz altın, gümüş veya platin ile toz hâline getirilmiş veya karıştırılmış reçine ile kırık çömlükleri onarma sanatıdır. Bir felsefe olarak Kintsugi, bir nesnenin, tarihin bir parçası olarak kırılmasını ve yeniden onanılmasını ele alır.

yarattığı otomatik şiddet reaksiyonunu yumuşak seslerle kırmış ve izleyiciye bir düşünme alanı, bir gedik, bir boşluk bırakmış gibidir. Asker komutları, kalabalık tören ve eylem sesleri üzerine yerleştirilen bu sakin müzik, kendi mekânını oluşturarak, bu video özelinde bir “arınma” alanı yaratmaktadır. Bu seslerin karakteri arasındaki zıtlık, Laub ve Felman’ın kitaplarında incelediği, Lanzmann’ın İkinci Dünya Savaşı’nda Yahudi soykırımından hayatta kalan kişilerle yapılan röportajlara dayandırılan filmi *Shoah*’ta geçen, ses ve sessizlik arasındaki karşıtlığını anımsatmaktadır. Filmde, özellikle söylediği şarkılarla ve “meleksi” sesiyle herkesin zihninde huzuru canlandıran Srebnik’in, soykırımın mekânına dönüşü görülmektedir. Laub ve Felman (1992), özellikle içinde şarkıların söylendiği kiliseyle ilgili sahnenin analizi için şunları yazmaktadır:

Aslında kilise sahnesi sadece bir sessizlik salonu (aynası) değil, aynı zamanda bir susturma eyleminin icrası ve tekrarı sahnesinin ta kendisidir. Her ne kadar Srebnik burada tanığın geri dönüşünü -tanığın olay sahnesine geri dönüşünü- temsil etse de, gerçek tanığın tarihe ve hayata geri dönerken kalabalığın darbesiyle bir kez daha sessizliğe gömülmesidir. (s. 267)

Ne var ki Srebnik’in tanıklığındaki bu sessizlik ve susturulma durumu, filmin bir noktasında sektereye uğratılmıştır. Filmde “şarkının dönüşü” aslında tanığın sesinin de geri dönüşüdür. Bu şekilde tanık, unutulmaya direnebilecek ve kendisiyle yeniden yüzleşebilecektir (Felman ve Laub, 1992, s. 268). Tekrarlanan melodiyle tanığın geri dönüşünü sağlayan filmle ilgili Felman ve Laub (1992) şunları aktarmıştır:

Kendi susturulmasına ve sessizliğine rağmen, filmin üstlendiği tanığın geri dönüşü yine de varlığını sürdürür, devralır ve şarkının geri dönüşünde varlığını sürdürür. Holokost ile kendi tanığı arasındaki eşzamanlılığın yokluğunda ve başarısızlığında, şarkı yine de ses ile sesin tarihsel (yeniden ziyaret edilen) alanı arasında, şarkı ile sesin duyulduğu yer arasında farklı türde bir eşzamanlılık yaratır. (s. 268)

Bu alıntıların ışığında, Veziroğlu’nun çalışmasında şiddet sesleriyle zıtlık oluşturan huzur sesleri de şiddet sesleriyle anılan şiddet anılarına yeni bir okuma, yeni bir eşzamanlılık getirmektedir. Yeniden ziyaret edilen bu alan, farklı bir sesle yeniden hatırlanmakta ve tıpkı sessizliğin şarkıyla yıkılması gibi, şiddet de huzura dönüşmektedir. Yukarıda mekânın sessizliğini kıran şarkıya karşılık, burada şiddetin sesleriyle özdeşleşmiş mekâna yeniden huzurlu bir alan yaratmak adına eşlik eden sakin sesler oluşturulmuştur.

Mekâna farklı bir noktadan bakan Gaston Bachelard (2020) ise, kendi mekânını yaratmanın bir nevi yüzleşme ve kendi alanını resmî tarihten ayırabilme gücüne sahip olma durumu olduğunu ilgili, *Mekânın Poetikası* kitabında şunları yazmaktadır:

İnsan bazen zaman içinde kendini tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey, varlığın durağanlık kazandığı mekânlar içindeki bir dizi bağlanmalardır yalnızca; geçip gitmek istemeyen varlığın... Tarihi aşmak istediğimizde, ya da tarihin içinde kalarak, kendisini oluşturan varlıklarla her zaman dolup taşan kendi tarihimizi tarihten ayırmak istediğimizde, yaşam takvimimizin ancak kendi imge dağıyla oluştuğunu fark ederiz. Varlığımızı bir varlıkbilim hiyerarşisi içinde çözümleyebilmek, ilkel barınaklara gömülmüş bilinçdışımızın ruh çözümlemesini yapabilmek için önemli anılarımızı normal ruh çözümlemenin sınırında, toplumsallıktan arındırmamız ve yalnızlıklarımızı yaşadığımız mekânlarda sürdürdüğümüz düşünme düzlemine ulaşmamız gerekir. (s.39)

Bu bağlamda, aslında içinde bulunan mekânın bireyi ve bireyin belleğini şekillendirdiği görülmektedir. Kurulan hayaller, yaşam biçimleri çoğunlukla bu mekânlar aracılığıyla oluşmaktadır. Bu mekanın sınırlarını ve mahremiyetini belirlemek ise oldukça elzemdir. Toplumsallığın sınırları aşarak bireyselin hayal kurma alanına girmesi, insanın kendini tanıyamayacak, bazen

de kurduğu hayalin öznelliğinden şüphe duyacak noktaya getirebilmektedir. Bu noktada önemli olan, kişisel olanla toplumsal olanın sınırlarının bulanıklaştığı noktaları bulabilmek ve oralara müdahale edebilmektir.

Bachelard'ın alıntısından yola çıkarak bu çalışmalarda da sanatçı, bir şekilde “yaşam takvimini oluşturan imge dağarcığını” çözümleyebilecek düşünce mekânını sesle yaratmıştır. Toplumsallığa etki etmiş bu seslerin her yıl rutine binmiş bir biçimde tekrarını kaydeden sanatçı, şiddetin izlerini taşıyan bu seslerle, şiddetten kurtulamamış bir coğrafyanın sınırlarını çizmiş ve şiddet travmasını yaratan unsurları izleyicinin tanıklığına sunarak, bu eylem alanında yüzleşme aracılığıyla şiddetin “üstesinden gelmenin” yolunu aramıştır.

Savaş ve yıkım gibi travmatik olayların hatırlanmasında kolektif belleğin belirleyici rolüne, askerî törenler, dikilen anıtlar ve kültürel pratiklerin bu belleği güçlendirerek travmaların yinelenmesine zemin hazırladığına dikkat çeken bir diğer sanatçı da Nurtane Karagil olmuştur. Karagil'in bu makalede ele alınacak “Ayşe Tatilde” (2015) isimli sanat çalışmasının yer aldığı “Bir Savaş Nasıl Hatırlanmalıdır?” sergisine ilham kaynağı olan sanat kuramcısı Toby Clark (2004), *Sanat ve Propaganda* isimli kitabında savaşın hatırlanması üzerine şu soruları sormaktadır:

Bir savaş nasıl hatırlanmalıdır? Savaş anıtları sadece ölenlerin anısına mı yoksa onların uğruna öldükleri değerlere mi adanmalıdır? Kimlerin ölenleri anmak için semboller üretme hakkı vardır; bu sadece bireylere tanınan bir hak mıdır yoksa ulusal anma ve uzlaşma günlerini düzenlemek devletin yükümlülüğü müdür? Bu sorular matemın kişisel ifade biçimleri ile tarihin kamusal sunumu arasında çeşitli gerilimlere neden olmuştur. (s. 159)

Bu sorulardan hareketle Karagil, şerit hâlindeki beş metrelik biz dizi çizim ve bir videodan oluşan “Ayşe Tatilde” isimli çalışmasında, savaşın çeşitli yollarla hatırlatılma biçimleri ve bu yolla, sonraki kuşakların da savaşı bizzat görmüş nesiller kadar savaştan etkilenecek duruma geldiğini, özellikle ülkenin çeşitli yerlerindeki anıtları ve askerî törenleri çizerek ve video çalışmasında okullarda öğrencilere okutulan ve milliyetçi öğeler içerdiğini düşündüğü Andımız'ın sözlerini dönüştürerek anlatmaya çalışmıştır. Başta çalışmanın adı, 1974 yılında Türkiye'nin gerçekleştirdiği askerî çıkartmanın gizli kodu olan “Ayşe tatile çıksın” cümlesinden gelmekte ve Ayşe'nin hâlen tatilde, savaşın da hâlen hatırlanır olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu işin bütününün, kolektif bellek ve hatırlama ritüelleriyle sıkı bir bağlantısı vardır. Sanatçının kendisi de bu çizimleri bir “bellek çizimi” olarak tanımlamakta ve bizzat savaşı yaşamamasına rağmen, savaşın bıraktığı bütün travmaların içinde dolaşarak bu çizimleri yaptığını söylemektedir.⁵

Karagil'in çevresinde gördüğü ve çizimlerine yansıttığı anıtların hepsi savaşı, militarizmi ve Kıbrıs'ın tarihinde yer etmiş siyasi liderleri konu almaktadır. Bunların hepsi kolektif bellek ve bunun aracılığıyla yinelenen travmayla ilişkilendirilebilecek olgulardır. Anıt kelimesi, başlı başına bir şeyleri hatırlatmak ya da empoze etmek anlamına gönderme yapmaktadır. “Moneie” kelimesinden gelen anıt (*monument*), “hatırlatan şey”, “birinin hatırasına getirmek” ya da “bir şey söylemek” anlamlarına gelmektedir. Bu kelimenin kökleriyle kurulan bellek bağı dışında, birçok yazar ve düşünür de anıtların ya da anıtsal yapıların bellek ile güçlü bir bağı olduğunu ve bunun toplumun bireyleri arasında da çeşitli bağlar oluşturduğunu savunmuştur.

Kültürel belleğin bu bilinci oluşturmada başrol oynadığından bahseden Assmann (2015), kültürü toplumun bireyleri arasındaki “bağlayıcı yapı” olarak nitelendirmektedir (s. 23). Kültürel belleğin bunu yapmak için kendi dili olan sembolik bir dünya yarattığını savunan Assmann (2015) şunları yazmaktadır:

⁵ Nurtane Karagil ile yapılan kişisel görüşmeden alınmıştır, 24 Temmuz 2023, Kıbrıs.

Bu yapı aynı zamanda, önemli deneyim ve anıları biçimlendirip canlı tutarak, ilerleme hâlindeki şimdiki zamanın ufkuna, bir başka zamanın görüntülerini ve öykülerini katarak ve böylece ümit verip anıları canlandırarak, dünle bugünü birleştirir. Kültürün iki yönü, yani kuralcı ve anlatısal, yönlendirici ve nakledici yönü bireylere “biz” deme imkânı veren kimlik ve aidiyet temellerini yaratır. Tek tek bireyleri böyle bir “biz”de birleştiren, bir yandan ortak kurallar ve değerlere bağlılık, öte yandan ortak yaşanmış geçmişin anılarına dayanan, ortak bilgi ve kendini algılayış biçiminin oluşturduğu bağlayıcı yapıdır. (s. 23)

Bu bağlamda Karagil’in çalışmalarındaki anıtlar ve anılar da, bu birleştirici “biz” duygusunun sembolleri olarak iktidarın hem geçmişi hatırlatma, hem de geleceği şekillendirme üzerinde kurduğu tahakkümün parçaları olarak değerlendirilebilmektedir.

Öte yandan tarih, hatırlama ve unutmaya üzerine yazan Nietzsche, hâkim güç ve baskın anlatıların, ölümleri ve neden öldüklerini sürekli olarak hatırlatmanın bir yolunu bulduklarını ve bu anıtsal tarihin, sonraki nesillerin ancak bu anlatılar ışığında hayatlarını devam ettirebilmelerine izin verdiğini anlatmaktadır. Nietzsche (1995) şunları yazmaktadır:

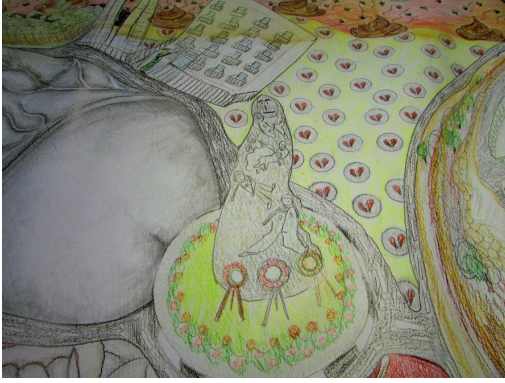
...ama bir şey yaşayacak: En özgün varlıklarının imzası, bir eser, bir amel, ender bir ilham, bir yaratım; o yaşayacak çünkü gelecek nesiller onsuz yapamaz. Bu hâliyle, en biçim değiştirmiş hâliyle şöhret, Schopenhauer'ın dediği gibi, kendimize olan sevgimizin en lezzetli lokmasından daha fazlasıdır; tüm çağlarda büyük olanın tutarlılığına ve sürekliliğine olan inançtır, nesillerin değişmesine ve geçiciliğe karşı bir protestodur. (s. 98)

Kıbrıs’ın her yerinde görülen çeşitli biçimlerdeki anıtlar, anlatılar, hatta sınır bile, bu “anıtsal” tarihin, kahramanlığın, sonraki nesillerin zihinlerinden silinmemesi gerektiğine inanılan savaşın bir parçasıdır. Nietzsche’nin önerisi ise bu “anıtcı” zihniyete karşı durmak, onu sorgulamak ve en genel tabiriyle, unutmaktır.

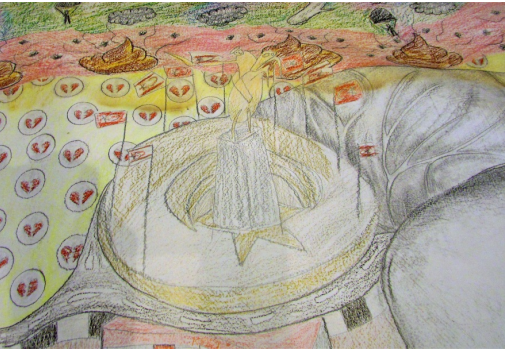
Ne var ki Karagil’in millî törenler, anıtlar ve militarist eylemler üzerine kurguladığı bütünlüklü çalışması, bayrakları ve sembollerle dolu bir hatırlama biçimini içermektedir. Bu biçimler kolektif belleği güçlendirmek ve yukarıda söylendiği gibi topluluğun üyeleri arasındaki bağı oluşturmak üzerine kurgulansa da Karagil unutmaktan çok, “farklı” bir hatırlamayı denemektedir.

Kent ve bellek üzerine yazan Anita Bakshi (2017) ise, anıtlar ve bellek bağlantısını anlatmak için anıtların resmî tarih anlatılarıyla ilgili mitolojileri yansıttığını ve şehrin dokusuna ve sakinlerinin hayal gücüne belirli imgeler yerleştirdiğini söylemiştir. Bu hayal gücüne müdahale, yukarıda bahsedilen “ortak bağı” oluşturmak için de önemlidir. Etrafta sürekli aynı hikâyeleri temsil eden anıtların görülmesi, bir müddet sonra zihne belli imgelerin yerleşmesine ve sorgulama gücünün giderek kaybolmasına yol açmaktadır. Zihinde yer eden bu anlatılar, zamanla hayal gücünün, başka bir “tarih” ya da “temsil” ihtimalinin varlığının tahayyül edilmesine de sınırlama getirmektedir. Dahası bu sınırlamanın etki alanı, tek bir jenerasyondan ötesini kapsamaktadır (s.8).

Özelde Kıbrıs’tan bahsederken, uluslararası araştırmacıların anıtsal ve kolektif bellek üzerine yazdıklarının yanında adanın kuzeyindeki bazı araştırmacıların da bu konuyla ilgili düşüncelerine değinmek, coğrafyayı anlamak açısından önemlidir. Anıtlar üzerine yazan Zehra Şonya ve Mehmet Adil gibi isimler, Kıbrıs’ın her iki bölgesinde de anıt inşasının özellikle savaşın yaşandığı 1974 yılından itibaren artış gösterdiğini ve anıtların özellikle bölünmeyi meşru kılacak savaş imgeleriyle, yeni oluşan bölgelerin gücünün devamını sağlamayı hedeflediğini savunmaktadır.



Şekil 6: Nurtane Karagil, "Ayşe Tatilde" serisinden, kağıt üzerine karışık teknik, 2015 (1).



Şekil 7: Nurtane Karagil, "Ayşe Tatilde" serisinden, kağıt üzerine karışık teknik, 2015 (2).



Şekil 8: Nurtane Karagil, "Ayşe Tatilde" serisinden, kağıt üzerine karışık teknik, 2015 (3).

Kıbrıs'ın kuzeyindeki anıt ve abidelerin inşasının 1974 sonrası dönemde başladığını aktaran Adil (2010), "sınırın her iki tarafı da tarihin, hafızanın, kimliğin uğraş konusu olan ve gündelik yaşamın görsel çevrelerinde farklı kimlikler, farklı roller oynayan birçok değişik anıtla süslendi" şeklinde yazmıştır (s. 130). Şonya (2005) ise araştırmalarına dayanarak adanın her iki tarafında da milliyetçi heykeller olduğunu, ancak zaman ilerledikçe kuzeydeki anıtların 1974 savaşını anıtlaraştırmaya devam ederken, güneydeki heykellerin bir şekilde savaş temasının ötesine geçebildiğini yazmıştır. Şonya (2005) savaşı anlatan bu anıtların "kısırdöngülerin kuru, dar ve saplantılı zevkiyle" yapıldığını savunmaktadır (s. 32). Bu kısırdöngü de başlı başına nesiller arası travmanın aktarılmasına yol açan noktadır. Sürekli farklı formlarla verilmeye devam eden benzer anlatılar, farklı bakış açılarının geliştirilmesine engel olmakta, yeni ve barışçıl adımların önünü tıkamaktadır.

Karagil'in çalışmasında çizimlerle verilen bir diğer savaş anısı da Barbarlık Müzesi'ndeki⁶ görüntülerdir. Özellikle ilkokul çocuklarının sıklıkla götürüldüğü bu müze, savaşın yıkımını "tek yönlü" bir biçimde anlatmakta, çocukların belleğinden yıllarca silinmeyecek "korkutucu" görüntülerle düşmanlığı canlı tutmaya çalışmaktadır. Bu görüntülerin ne kadar korkutucu ve travmatik olduğu, adanın iki tarafında düşmanlığın sürmesinin temel sebeplerinden biri olduğu, birçok Kıbrıslı Türk tarafından bugün hâlâ anlatılmaktadır. Çağla Güngör tarafından yazılan *Kıbrıslı Türk Gençleri Konuşuyor* (2002) kitabında anılarını anlatan gençlerden bazıları Barbarlık Müzesi'nde gördüklerinin hâlen kabuslarına girdiğini ve bu yüzden bugün hâlâ

gece banyo yaparken korktuğunu anlatırken (s. 14), bazıları ise 8-9 yaşlarında götürüldüğü müzeden çok etkilendiğini ve bu olayları düşünerek sürekli ağladığını anlatmıştır (s. 33). Öte yandan bazı anlatılar, bu müzede gösterilenlerin travma yaratmanın ötesinde, Rumlara karşı düşmanlığı da canlı tuttuğunu doğrulamaktadır. Röportaj verenlerden bir tanesi müzeyle ilgili

6 24 Aralık 1963 gecesi, Kıbrıs Türk Kuvvetleri Alayı doktoru Binbaşı Nihat İlhan, eşi, üç çocuğu ve evdeki beş misafiri ani bir baskınla vurularak öldürülmüş, ev 1 Ocak 1966'da Barbarlık Müzesi olarak halka açılmıştır. Evde, "katledilen" kişilere ait eşyalar, adadaki çatışmalar sırasında hayatını kaybeden Kıbrıslı Türklere ait fotoğraflar ve haberler de sergilenmektedir. Olayın kimin tarafından yapıldığına dair farklı iddialar bulunmaktadır.

“O fotoğraflara baktığımda ‘keşke ben de Rum öldürsem’ diye düşünür, çok öfkelenirim.” (Güngör, 2002, s. 20) ifadelerini kullanırken, bir diğeri, “Dişler, kanlı bornozlar kaç gece uykumdan çıkmadı, sürekli beynimize Rumlardan nefret etmemiz gerektiği işlendi.” (Güngör, 2002, s. 37) şeklinde konuşmuş, başka bir genç ise “Bence çocuklarda Rum düşmanlığının oluşmasında Barbarlık Müzesi bir mihenk taşıdır.” (Güngör, 2002, s. 67) diyerek bu müzenin savaşta yaşananların nefretle hatırlanması konusundaki sarsılmaz etkisini vurgulamıştır.

Birçok anıda kendine yer bulan bu müze, Karagil’in savaş ve onun olumsuz yönleriyle ilişkilendirdiği “bellek çizimleri” arasında da yerini almıştır. 1989 doğumlu sanatçı, bölünme sonrası doğmuş olmasına rağmen bu bağların görselleştirilmiş unsurlarıyla çevrelenen bir alanda yaşamının yansımalarını işleriyle aktarmaktadır. Karagil çalışmasıyla ilgili şunları söylemektedir:

Savaşın çevremdeki yaşam tarzını nasıl etkilediğini hatırlamayı seçtim. Mezarlıklara okul gezileri, deniz üstünde sınırlar, galibin algısından anılar, militarizm, milliyetçilik ve biz... Savaş boyunca yaşamamış olsak da sınırlarında yaşıyoruz. Bazen, çitler şeklindedir, ancak çoğunlukla soyut formlardadırlar, bu yüzden bunları görebilmek için bunları hissetmeniz gerekir. Ben savaşı yaşamadım ancak savaşın bıraktığı bütün travmaların içerisinde dolaştım. Bu, çocukluğum ve yaşadığım yer, savaşın bize neyi hatırlattığını ve nasıl yaşadığımızı gösteren bir anıydı. Bu aslında bir neslin, savaşı canlı tutan anılarla ilgili imtihanı gibidir.⁷

Karagil’in “imtihan” diye adlandırdığı bu travma aktarımını sağlayan görsel öğelerin yanında, çalışmanın bir bölümünü oluşturan, milliyetçi bir duyguyla yazılıp küçük yaşlardan itibaren o toplumun bireylerine ezberletilen marşlar ve şiirler de mevcuttur. Karagil, kendi mezun olduğu ilkokula gidip her haftanın ilk günü çocuklara okutulan Andımız yeminini kendi düzenlediği versiyonla okumuştur. İlkokulun başından itibaren her hafta bir çocuğun kürsüye çıkarak okuduğu ve diğer çocukların “gururla” tekrar etmesi beklenen Andımız yeminini, “Türküme, doğruyum” şeklinde başlayıp, “yasam yurdumu, milletimi özümde çok sevmektir” şeklinde devam etmekte ve “varlığım Türk arlığına armağan olsun, ne mutlu Türküm diyene” şeklinde bitmektedir. Savaşı, vatan uğruna ölmeyi, Türklüğü, milletini kendinden çok sevmeyi öğütleyen bu sözleri tekrarlayarak büyüyen bir nesil için -özellikle savaşın çok yakın bir tarihte yaşandığı bir ülkede- travma da bu tekrarlama yoluyla aktarılmakta ve vatan kavramı Türklükle ilişkilendirilerek Kıbrıslı Rumlarla birlikte yaşanacak bir vatanın vatan olmadığını öğütlenmektedir. Karagil ise buna karşılık andımız için yeni sözler yazmış ve savaşın kötü yönlerini, bir çocuk dilinden yazılmış gibi görünen sözlerle, bir çocuk sesiyle aktarmıştır. Karagil’in yeni sözleri şu şekildedir:



Şekil 9: Nurtane Karagil, “Ayşe Tatilde” serisinden, kağıt üzerine karışık teknik, 2015 (4).

⁷ Nurtane Karagil ile yapılan kişisel görüşmeden alınmıştır, 24 Temmuz 2023, Kıbrıs.

Burada, o köşeden dönemeden belki, dibimizde ama çok uzak, savaş çıkar mı sürpriz yumurta gibi? İnsanlar ölüyor. Çoğalınca insanlar, insan değiller sanki... Kafa, bağırsak, üstüne bayrak... Savaşmasak olamazdın derler ya hani? Pek sorun değil sanki, savaş olmayacaksa-ydı yani. Savaşta ölenler, savaş var diye ölmediler mi ki? (Karagil, 2015).



Şekil 10: Nurtane Karagil, “İçtima”, video kesiti, 2015.

Milliyetçi bir “yemini” farklı sözlerle tersine çevirmeye ve savaşı sorgulatacak bir kapı aralamaya çalışan Karagil, çiçeklerle kapattığı yüzüyle de bu mesajı desteklemektedir. Toplumlar arası bağla ilişkilendirilebilecek cemaat kavramı üzerine yazan Benedict Anderson (2023), ulusun hayal edilen ve bu hayal üzerinden modellenip dönüştürülerek oluşturulan bir şey olduğunu söylemiş ve insanların bu “icat” için ölmeye hazır olduklarını vurgulamıştır (s. 165). Anderson da yukarıda anıtlarla ilgili bahsi geçen bağ konusu üzerinde durmuş, şiir, düzyazı, müzik ve görsel sanatların, milliyetçiliğin kültürel araçları olarak çeşitli biçimlerde kullanıldığını savunmuştur. Bu ulus bağı insanlardan “uğrunda ölmek” gibi belli fedakârlıklar talep edebilmektedir. Anderson’a göre bu bağın oluşmasındaki en önemli unsurlardan biri ‘eşzamanlılık’ durumudur. Anderson (2023) eşzamanlılık durumunun bağ oluşturma biçimiyle ilgili şunları yazmıştır:

Öyle bir eşzamanlı topluluk biçimi vardır ki, ancak ve özellikle şiir ve şarkılar biçimindeki dille anlatılabilir. Millî bayramlarda söylenen millî marşları alın örneğin. Sözler ne kadar bayağı, ezgi en kadar sıradan olursa olsun, bu marşların söylenmesinde bir eşzamanlılık deneyimi vardır. Böyle anlarda birbirine tamamen yabancı insanlar aynı ezginin eşliğinde aynı dizeleri okur, imge: Tek bir tını. Tek bir tınıda buluşma, hayalî cemaatin fiziksel gerçekliğini yankıda bulma imkanı demektir... Bizi birbirimize bağlayan hayali bir ses dışında hiçbir şey yoktur. (s. 169)

İlkokul kürsüsünden okunan bu ant da böyle bir eşzamanlılıkla yapılmaktadır. Her okulda, her pazartesi sabahı yüzlerce öğrenci aynı andı okumaktadır. Bu, birbirini tanımayan kişiler arasındaki “hayali bağı” sağlamlaştırmayı ve savaşın sonraki nesillerce nasıl hatırlanacağına karar vermeyi hedeflemektedir. Milliyetçi öğütlerle dolu bu ant, ülkenin her yerinde varlık göstermeye devam eden anıtlar, yapılan şehitlik ziyaretleri ve savaşı unutturmamak adına kurgulanan mü-

zeler, öğrencileri aynı topluluğun birer parçası yapmakta, bu topluluğun inançları, tarihi, acıları ve zaferleriyle örülmüş bir çatının altında birleştirmekte ve aidiyeti güçlendirmeye çalışmaktadır. Karagil'in bir dizi çizim ve video kombinasyonu ile oluşturduğu "Ayşe Tatilde" çalışması, bu "çatının" farklı yollarla oluşturulma biçimlerini, kendi kişisel hikâyesinden yola çıkarak -ki buradaki "yola çıkma" ifadesi somut olarak kullanılmaktadır, çünkü sanatçı kendi ilkokulundan yola çıkarak şehrinin çeşitli alanlarında yürümüş ve savaşı hatırlatan unsurları toplamıştır-sorgulamış ve işler aracılığıyla görünür kılarak toplumsal bir sorgulamaya açmıştır.

Öte yandan, çocukluk döneminin travmalarından yola çıkılarak oluşturulan bu seride, kullanılan formlar da hep bir çocuk olma hâline gönderme yapmaktadır. Çizimlerin çocuk çizimlerini andırması, video çalışmada sanatçının üniforma giyen bir ilkokul öğrencisi olarak görünmesi, yetişkinlik döneminde sorgulanan bu çocukluk anılarıyla, çalışmanın oluşturulma biçimi aracılığıyla da ağ kurulmasına yardımcı olmuştur. Türkiye'nin 1974 askeri çıkarmasının ardından bir "yavru vatan"a dönüşen Kıbrıs'ın kuzeyinin bu "büyümemiş olma" durumu, Karagil'in çalışmasında da kendini göstermektedir. Nermin Saybaşı, *Sınırlar ve Hayaletler* kitabının (2011) "Adaya Sınır Koymak" isimli bölümünde, Kıbrıs'ın ebedî bir çocukluğa mahkûm olduğunu yazmaktadır (s. 176). Kitabında Gilles Deleuze'ün "ada" fikrine gönderme yapan Saybaşı (2011), Kıbrıs'ın bu "olma" hâline erişemediğini şu sözlerle anlatmaktadır:

Bu tartışma bağlamında "çocuk olmak" belli bir yaşa ya da fiziksel yaşa değil, varlıkbilim olarak varlığını önceleyen daha büyük bir bütüne bağlı/bağımlı küçük bir kesim olmaya işareder. Deleuzcü anlamda "oluştan" çok uzak olan bu "çocuk", toprakları ele geçirilmiş, daha doğrusu hayaletli, musallat olunmuş bir topografidir aynı zamanda. (s. 176)

Bu tespit, Karagil'in, çalışmanın adından da anlaşılacağı üzere 1974 askeri çıkarmasına yönelik bir eleştiriyi de içerisinde barındıran çocukluk travmalarını hatırlamada kullandığı üslubu da açıklamaktadır. Anavatanla kurulan bağ sabit olduğu müddetçe Kıbrıs'ın kuzeyinin de hep oraya bağlı bir çocuk olarak kalacağı açıktır. Ne var ki hem çizimlere hem de Andımız'a sanatçı tarafından yapılan müdahale, "Farklı bir tarih yazımı, farklı bir tarih anlatımı mümkün olabilir mi?" sorusunu akla getirmekte ve çocukluktan beri "ezberlenen" imgelerin sürdürdüğü travmanın üstesinden, o ezberi bozarak gelmeyi önermektedir.

Sonuç

Travmalarla yüzleşmek, çıkış yolları aramanın ilk adımıdır. Bu makaledeki çalışmalarda gözlemlenen de farklı nesillerden üç sanatçının bu yüzleşmeyi mümkün kılma yöntemleridir. Bu alanda üretilen birçok sanat çalışması olmasına karşın, Kıbrıs'ın kuzeyi özelinde bu çalışmaları "nesillerarası travma" bağlamında inceleyen sanat tarihi literatürü henüz mevcut değildir. Bu sebeple makale, sanat tarihi yazınına özgün bir konuyla farklı bir perspektif sunmayı ve daha sonraki çalışmalar için bir kaynak oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu araştırma esnasında, travma ve melankoliyle ilgili genel bir literatür taraması yapılmış ve mevcut teorisyenlerin konuyla ilgili fikirlerine yer verilmiş, bunun yanında sanatçılarla bire bir görüşmeler yapılarak çalışmaları hakkında düşünceleri dinlenmiştir. Bu bire bir görüşmeler, çalışmaların ortaya çıkış nedenlerini ilk ağızdan dinlenmesine ve öne sürülen travma tezinin bizzat sanatçılar tarafından desteklenerek temeli daha sağlam bir kaynak oluşturulmasına yardımcı olmuştur.

Bugün hâlen bölünmüş olan adanın her yerinde savaşın izlerinin bulunması, belleği sürekli canlı tutmanın, hatırlama ve unutma unsurlarının toplumun gelenekleri aracılığıyla "seçildiğini" göstermenin ve bunlar yoluyla travmayla yası sürdürmenin ve aktarmanın aracıdır. Yan-

lı tarih anlatılarının travmayı devam ettirdiği göz önüne alındığında, buradan çıkmanın yolu da tersine bir adımla, toplumları yakınlaştırmaktan geçmektedir. Yaşanan travmanın farkına vararak, “öteki”nin de benzer süreçlerden geçtiği gerçeğiyle yüzleşmek, yıllarca aktif tutulan “düşmanlık” hissinin yarattığı şiddet baskısını görünür kılmak için önemli bir adımdır. Savaşın olumsuz anlatılarının etkilerini sanat aracılığıyla dışa vurmak, düşmanlaştırılanı yası tutulabilir olana çevirmeye, resmî tarihi sorgulamaya, ezberletilenleri dönüştürmeye ve gerek bireysel gerekse toplumsal alanda varlık gösteren travmanın “üstesinden gelmeye” yardımcı olacaktır. Bu bağlamda, böylesi bir konuyu ele almak adanın politik süreçlerine farklı bir noktadan bakılmasını sağlaması ve yalnızca sanat alanında değil, adadaki toplumsal ve politik kısır döngünün çözümünde de bir çıkış noktası bulunmasına yardımcı olarak, gelecekte bu alanda yapılacak çalışmalar için potansiyel bir hareket alanı oluşturması açısından önemlidir.*

Kaynaklar

- Adil, M. (2010). Anıtlar hakkında düşünmek. *Emaa Sanat Dergisi*, (11), 128-145.
- Anderson, B. (2023). *Hayali cemaatler: Milliyetçiliğin kökenleri ve yayılması*. (İ. Savaşır, çev.). Metis.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. (A. Tekin, çev.). Ayrıntı.
- Bachelard, G. (2020). *Mekânın Poetikası*. (A. Tümertekin, çev.). İthaki.
- Bakshi, A. (2017). *Topographies of memories: A new poetics of commemoration*. Palgrave Macmillan.
- Butler, J. (2004). *Kırılgan hayat*. (B. Ertür, Çev.). Metis.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. The Johns Hopkins University Press.
- Cioran, E. M. (2017). *Çürümenin kitabı*. (H. Bayrı, Çev.). Metis.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve propaganda: Kitle kültürü çağında politik imge*. (E. Hoşsucu, çev.). Ayrıntı.
- Çeviri Konuşmalar. (2019, Haziran 22). *Gilles Deleuze; kontrol toplumunu, sanat ve direnme eylemi arasındaki ilişkiyi anlatıyor*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JgMOjOdNmU>
- Derrida, J. (1978). *Writing and difference*. (A. Bass, çev.). The University of Chicago Press.
- Durkheim, E. (2018). Dinsel yaşamın ilk biçimleri. J. K. Olick, V. Vinitzky-Seroussi ve D. Levy (Ed.), *Kolektif hafıza kitabı* içinde (ss. 145-147). İletişim.
- Felman, S. ve Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Routledge.
- Freud, S. (2001). *Haz ilkesinin ötesinde: Ben ve id*. (A. Babaoğlu, çev.). Metis.
- Freud, S. (2020). *Yas ve melankoli: Tekinsiz narsisizm üzerine*. (L. Uslu, Çev.). Cem.
- Güngör, Ç. (2002). *Kıbrıslı Türk gençleri konuşuyor*. İstanbul: Metis.
- House, J. (2017-18). Definitions from Laplanche and Pontalis. New York Columbia Üniversitesi “Freud” dersi notları. <https://www.studocu.com/en-us/document/columbia-university-in-the-city-of-new-york/freud/definitions-from-laplanche-and-pontalis/3284041>
- Karagil, N. (2015, Mart 13). *Assembly / İçtima*. Vimeo. <https://vimeo.com/119123139>
- Leader, D. (2018). *Depresyon, yas ve melankoli*. (A. Göçmen, çev.). Encore.

* Bu makale, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı’nda hazırlanan “Kıbrıs Türk Toplumunda 1974 Sonrası Sanat Pratiklerinin Gelişimi ve Adanın Politik Süreciyle Tetiklenen Bu Gelişimin Çalışmalarla Yansıması” isimli doktora tezinden faydalanılarak yazılmıştır.

- Leppert, R. (2002). *Sanatta anlamın görüntüsü: İmgelerin toplumsal işlevi*. (İ. Türkmen, çev.). Ayrıntı.
- Nietzsche, F. (1995). *Unfashionable observations*. Stanford University Press.
- Nietzsche, F. (2011). *Tarihin yaşam için yaran ve yararsızlığı üzerine*. (N. Bozkurt, çev.). Say.
- Parman, T. (2017). Nedenbilimsel bir unsur olarak travma ve psikanaliz. *Psikanaliz Yazıları*, (34), 19-26.
- Ranciere, J. (2012). *Estetiğin huzursuzluğu: Sanat rejimi ve politika*. (A. U. Kılıç, çev.). İletişim.
- Saybaşılı, N. (2011). *Sınırlar ve hayaletler: Görsel kültürde göç hareketleri*. (B. Doğan, çev.). Metis.
- Şonya, Z. (2005). Art, monuments and İdeologies: As signs of society. *Emaa Sanat Dergisi*, (1), 31-32.
- Triest, T. (2017). Travmanın bireysel ve kolektif boyutları: Bilinçdışı kâbus gerçeğe dönüştüğünde. *Psikanaliz Yazıları* (34), 51-68.
- Volkan, V. ve Zintl, E. (2010). *Gidenin ardından*. (İ. Vahip ve M. Kocadere, çev.). OA.