

Savaş Sonrası Lübnan Sanatında İmge ve Mekân: *In This House* (2005)

Geliş Tarihi/Received: 11.09.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 26.01.2021
DOI: 10.46372/arts.793521

Dr. Songül GELDİ
Mardin Artuklu Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı (Mezun)
songulgeldi2020@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1148-3733

ÖZ

Bu çalışmada, siyasi temsili tarihsel bağlamda reddedilen 1975-1990 Lübnan/Beyrut İç Savaşını, temsil krizi etrafında ele alan çağdaş sanatçı Akram Zaatari'nin *In This House/Fi Haza Al Bayt* (2005) adlı filmi mekân, imge ve bellek ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Sanatın görünürülük ve zaman bağlantısını imge üzerinden kurması, imge ve bellek arasındaki ortaklık/ilişki üzerinden tartışılarak değerlendirilmiştir. Lübnan devletinin amnezik resmi anlatısının eleştirisi ve aynı zamanda deneyimlenmiş savaş tarihinin savunusu olan bu filmin, temel argümanı ve kolektif belleğe etkileri savaşın resmi tanığı niteliğinde olan bir mektup üzerinden analiz edilmiştir. Zihinsel ve duyumsal süreçlerin mekânın yeniden üretilmesine ve kendini tekrarlmasına ve üretilen mekânın da kolektif belleğin nesnellik kazanmasına kaynaklık ettiği Zaatari'nin çalışmaları üzerinden belirtilmiştir. Sanatçı kaotik geçmişin inkârı, bölgesel çatışmalar, İsrail saldırıları, ulusal direniş, bellek, yerinden edilme, savaş dönemi görüntülerin üretimi/dolaşımı gibi konuları politik ve ideolojik bir perspektiften ele almıştır. Zaatari'nin bütün fotoğrafik-videoları ve filmleri biçimsel ve kavramsal tutarlılığı ifade eden temsil biçimleriyle neoliberal inkâr politikalarını ve devletin amnezik resmi anlatısını/tarihini altüst etme eğilimine ve gücüne sahip olduğu çalışmaları üzerinden ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: imge, Lübnan, savaş, bellek, akram zaatari, in this house.

Geldi, S. (2021). Savaş Sonrası Lübnan Sanatında İmge ve Mekân: *In This House* (2005). *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5, ss. 23-41

Image and Memory in Post-War Lebanese Art: *In This House* (2005)

ABSTRACT

In this study, contemporary artist Akram Zaatari's film *In This House/Fi Haza Al Bayt* (2005), discussing the Lebanese/Beirut Civil War around the crisis of representation, whose political representation has been rejected in the historical context, has been examined in the context of space, image and memory. The connection of art with visibility and time through image has been discussed through the partnership/relationship between image and memory. The criticism of the Lebanese state's amnesic official narrative, as well as the defense of the experienced war history, has been analyzed through a letter that is the official witness of the war, its main argument and effects on collective memory. It has been stated through the works of Zaatari that mental and sensual processes cause the reproduction and repetition of space, and the produced space to gain objectivity of the collective memory. Zaatari's photographic-videos and films are representing formal and conceptual coherences that are-addressing the issues such as the denial of the chaotic past, regional conflicts, Israeli attacks, national resistance, memory, displacement, and the production/circulation of wartime images from a political and ideological perspective. It has been demonstrated through its discussions that it has the tendency and power to overturn neoliberal denial policies and the state's amnesic official narrative/history.

Keywords: image, lebanon, war, memory, akram zaatari, in this house.

GİRİŞ¹

Lübnan, farklı medeniyetlerin, yayılmacı ve emperyalist sömürgeci güçlerin, çoklu fikirlerin, dillerin, inançların, iç savaşların, sosyo-kültürel pratiklerin, sanatsal-kültürel etkinliklerin, farklı mimari yankıların ve ürünlerin ara kesitinde yok olan ve yine bu unsurların etkisinde zaman ve tekrar üzerine var olan heterojen bir ülkedir. 1516'da Osmanlı İmparatorluğu'nun hâkimiyeti altına giren Lübnan, 1914 *Birinci Emperyalist Paylaşım Savaşı* döneminde İngiliz ve Fransız kolonyalizmi öncülüğünde ki *Sykes-Picot Anlaşması* ve *Balfour Deklarasyonu*yla şekillenmiştir. Bunlara içkin olarak devam eden tarihsel seyrinde toplumsal rızadan ziyade zor uygulanarak egemenlerce hayata geçirilmeye çalışılan bu siyasal müdahaleler yerleşik ve kadim halkları demografik olarak yerinden etmiş buda söz konusu coğrafyayı uzlaşmaz bir çelişkiye hapsetmiştir. Sanayi devrimiyle birlikte Fransa ihtiyacı olan hammadde ve pazar bulma zorunluluğunu onun daha öncesinde sömürgeciliğiyle gelişmiş *doğal bir rakibi* olan İngiliz emperyalizmi ile kaçınılmaz bir rekabete girişmiştir. Fransa'nın Ortadoğu'ya artan ilgisinin temel nedeni de budur. Bu ilginin başat ve başlangıç örneği Bonapart'ın Mısır seferi, bununla birlikte gelişen Şarkiyatçılık, Ortadoğu'da işlevsel sömürgeciliğin somutlaştırılmasıdır. Buda Arap dünyasının ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel olarak çözülmesinin ve gittikçe derinleşerek kendi iç dinamiklerinin başkalaştığı deyim yerindeyse kendisine yabancılaştırıldığı tarihsel bir kopuşa neden olmuştur. Bu bağlamda Doğu Akdeniz ticaretinde kilit bir noktada olan ve Fransızlar tarafından devletleştirilen Lübnan, bu fikri-kültürel faaliyetlerin önemli yeri ve tipik bir örneği olmuştur. Nitekim 1920'de Fransız manda yönetimine bırakılan Lübnan kendi bağımsızlığının tanınmasına (1943) kadar siyasi ve sosyokültürel yapılanması demografik ve etnik temele dayalı oluşturulan nitel ve nicel parametreler diğer bir ifadeyle dış güçlerin özellikle Marunî Hıristiyanların Fransızlar tarafından heterojenleştirilmesi temelinde şekillenmiştir. Ülke tarihinde, siyasi, iktisadi, sosyal ve kültürel bağlamda Müslüman ve Hıristiyan topluluklarının her dönem aktif olduğu görülmüştür. Bu iki cemaate bağlı mezhep gruplarının dönemlere göre ön plana çıkartılarak her birinin ayrı bir dış güç tarafından desteklenmesi veya kışkırtılması topluluklar arası güç mücadelesinin ve sosyal heterojenliğin en önemli gerekçesi olmuştur. Bu toplulukların normatifleşen güç mücadelesi, dış güçlerin

¹ Bu makale Mardin Artuklu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalında Doç. Dr. Pelin Tan danışmanlığında yürütülen "Savaş Sonrası Beyrut'ta Mekânsal Bellek, İmge, Travma" başlıklı yayınlanmamış Doktora Tezinden üretilmiştir.

baskısı ve doğal sonucu dış müdahalelere açık hale gelen siyasal yapısı ve belli mezhep gruplarına tahsis edilen idari yapılanması, Lübnan'ın modern anlamda istikrarlı bir siyasal sistem inşa edememesine yani bir ulus-devlet kuramamasına en büyük etkendir. Bu temelde siyasi ve ekonomik yapısı, sosyal dokusu öteden beri iktidarlar tarafından kan bağı, etnik köken, din ve mezhep toplulukları arasında oluşturulan ittifaklarla şekillendirilmiştir. 'Mezhepselciliğin bir sistem, savaşın bir norm' haline geldiği bu ülkede elbette Lübnanlılık kimliğide, ortak sosyokültürel değerler yerine cemaat ve kan bağı anlayışı üzerinden kendini var etmiştir. Bu aynı zamanda 19. yüzyıldan beri sömürgeci ve emperyalist güçlerin özellikle Fransa'nın siyasi ve ekonomik çıkarları doğrultusunda toplulukları din-mezhep argümanı üzerinden birbirine karşı kışkırtarak sonu gelmeyen çatışmaların zeminini hazırlamanın ön koşulu olmuştur. Osmanlı hâkimiyeti döneminden itibaren başlayan din ve etnik temelli ekonomik eşitsizlikler, sosyal, bölgesel ayrışmalar, çatışmalara potansiyel oluşturucu her iktidarın kendi idari düzenini dayatmasıyla birleştirilince mevcut heterojenlik hegemonik bir rekabete dönüşmüştür. Bu da çatışma ve mücadele potansiyelinin en üst boyutu olan bir iç savaşa evrilmiştir. Ülke siyasetine hâkim olan mezhepsel güç paylaşımı ve 1948 Filistin göçü tüm bu etkilerle bütünleşince Lübnan, 1975'ten 1990 yılına kadar aktif bir şekilde devam eden bir İç Savaşa sürüklenmiştir. Sosyokültürel, sosyoekonomik ve siyasal bir kriz olarak tanımlanabilen bu iç savaş, 22 Ekim 1989'da ulusal barışı sağlama adı altında imzalanan Taif Barış Anlaşması sonucunda 1990'da resmi olarak sona ermiştir. 15 yıl aralıksız devam eden çatışmalarda, gerek jeostratejik gerekse finansal açıdan ülkenin kalbi konumunda ve aynı zamanda farklı birçok mezhebin erime potası olan başkent Beyrut, çatışan grupların, neoliberal güçlerin kesişim alanı ve travmatik şiddetin merkez üssü haline gelmiştir. Beyrut Kent Merkezi ve Merkez İlçesinin (Beirut Central District & Downtown Beirut) tamamına yakınının silinmesine neden olan bu iç savaşın, mücadele ettiği alanlar ve sorunlar Osmanlı döneminden Lübnan'ın kendi bağımsızlığını kazandığı sürece kadar uzanmaktadır. Çatışma tarihinin ana merkezi ve ağırlaştırılmış savaşın somut savunma alanına dönüşen Beyrut kent merkezi, yıkılan binalar, çöken altyapısı, savaşla bölünen sosyal ve mekânsal yapısıyla Lübnan toplumunun savaştaki maddi-manevi yıkımının ve kaybının sembolü haline gelmiştir. Kitlesele insan hakları ihlali olarak karakterize edilebilen bu uzun vadeli ve yıkıcı iç savaş, fiziksel hasarın dışında 17.000 kayıp, 20.000 evsiz, "144.000 ölüm ve 1,3 milyon insanın yerinden edilmesiyle sonuçlandı" (Harris, 2012, s.235). *Kültürel ve etnik soykırımın* merkezi konumunda olan Downtown

Beyrut, savaş sonrası dönemde de kentsel dönüşüm adı altında egemen güçlerin ve ideolojilerin ideallerine projelendirilerek, iç ve dış özellikle de Körfez bölgesinden gelen mülk geliştiricilerin soylulaştırma sermayesiyle küresel ticarete entegre edilmiştir. Bu ideallerin hemzemininin oluşmasında aktif bir role sahip olan milyoner siyasetçi ve aynı zamanda 1992-2004 yılları arasında *Lübnan başbakanı olan Rafiq El Hariri* tarafından kentsel dönüşüm projesi adı altında kurulan **Solidere** emlak şirketide bu fikri uygulamaların hayata geçirilmesine temellenen başat aktördür. Downtown'un yapılanmasına kombine edilen aynı zamanda dünya kapitalist sistemine entegrasyonun ifasesi olan Solidere, neoliberalizmin çıkarları doğrultusunda devlet tarafından özel yetkilerle donatılmıştır. Dolayısıyla Solidere, görece devlet özerkliğinin ortadan kalktığı ancak temelde şiddet ve uygarlık uygulayıcıların kenti savaş kalıntılarından arındırma fikri üzerine Taif güvencesi altında icra edilmiş bir kartel örgütlenmesi ya da neoliberal anlayışın ideolojik-siyasi-ekonomik egemenliğinin mutlak sonuçlarından biridir.

Savaşla bölünmüş bir kentte toplumsal devamlılığın her düzeyde sağlanabilmesi için travmatik bir geçmişi hatırlama veya unutmama talebi Beyrut gibi farklı toplulukları barındıran bir kent için ayrışma ve uzlaşma açısından kritik bir öneme sahiptir. Ancak, savaş sonrası dönemde Lübnan devleti ve toplumunun bazı kesimleri/neoliberal seçkinleri, deneyimlenmiş travmatik şiddet tarihinin gerçekliğiyle yüzleşmek yerine 'hatırlamayı' devre dışı bırakan neoliberal bellek ve mekân politikalarının bilinçli-planlı dayatması olan **amneziyi**², kurtuluş olarak görmüştür. Bu dayatmacı politika, öncelikle sıkıntılı çatışma geçmişinden kurtulma, savaşın mekânsal belleğini ve izlerini yok etme ve son olarak Solidere'in "Geleceğin Antik Kenti" sloganı üzerinden yeni bellek mekânları yaratma amacıyla bağımsız ancak birbirleriyle ilişkili üç önemli tarihsel anlatı üzerinden varlık bulmuştur. Temelde her üç anlatının da ana argümanı, yaşanan şiddeti unutmamanın ülkenin geleceği için en iyi çözüm olduğu yönündedir. Amnezikleştirme politikalarını manipüle eden ilk anlatı, geçmiş şiddetin üstünü örtme "itfa", ulusal barışı sağlama adı altında imzalanan ancak güç paylaşımının restorasyonuna hizmet eden Taif Barış Anlaşmasıdır. Elbette burada bahsedilen amnezi kavramının literatürdeki klinik anlamı değil daha ziyade sosyal, kültürel ve toplu hafıza (aile, kabile, ulus, sosyal grup belleği) boyutlarındaki

² Amnezi, kısa süreli bellek kaybıdır. Unutkanlıktan farklı olarak belli bir zaman dilimine dair hiçbir şeyi hatırlamama ancak geçmişi tamamen unutmama değildir. Bellek politikaları çerçevesinde bilinçdışı hatırlama arzusunu devre dışı bırakan bilinçli bir girişimdir.

hatırlama arzusunun geçersiz kılınmasıdır.

Taif, 1991 'de kabul ettiği 84. genel af yasaı ile Lübnan toplumuna-insanlığa karşı işlenmiş tüm savaş **suçlarını** ve insanlık onurunu en üst düzeyden ihlal eden tüm savaş **suçlularını** affederek topluma devlet destekli amneziyi dayatmıştır. Daha spesifik bir ifadeyle sosyo-politik reform üretmeyen Taif ve dolayısıyla genel af yasaı, travmatik şiddetin hatta ülkenin kaotik geçmişinin yok edilmesinin resmi belgesidir. Lübnanlı akademisyen Jean Said Makdisi'nin ifadeleri af yasaının özeti niteliğindedir.

Geçmiş unutmaya ve devam etmeye karar verdik. Geçmiş Geçmişte kaldı ve kaybedilenler kaybedildi. Geçmişin günahlarını yıkamak için genel bir af ilan edildi. Temiz bir başlangıç yapılacağı, yapılacak doğru hareketin bu olduğu ve yeni bir sayfa açacağımız söylendi (Makdisi, 1999, s. 258).

İç savaşın sonuçlarının ötesine geçen af yasaı ya da **-kefaretin ödenmesi-** anlayışı, kayıtsızlık ve amnezi yoluyla tüm günahlardan arınmanın resmi söylemi ve aynı zamanda güç paylaşımının sloganı haline gelen "zafer yok yenilgi yok" (la ghalib wa la maghloub) özdeyişinin vücut bulmuş halidir. 1958 cumhurbaşkanlığı krizi sonucunda eski Lübnan başbakanı Sa'ib Salam'in uzlaşma anlayışı olan bu sloganı **'zafersiz bir savaş'** olarak açıklamak mümkündür. Savaş sonrası, uzlaşma konusunda uzun bir geçmişe sahip olan Lübnan'ın, çatışmalı tarihine bakıldığında **1820-1840-1960** ve son olarak **1975-90** yılları arasında verilen toplumsal mücadelelerin hiçbirinin feodal ve mezhepsel güç paylaşımı sisteminde köklü bir değişikliğe yol açmadığı görülecektir. Aksine "Savaş sonrası her durumda, sosyal sistemin yürürlükte kalması için bir kayıtsızlık stratejisi uygulanmıştır" (Haugballe, 2005, s.193).

İkincisi ise, yereli hedefleyen ve (itfaya) savaş öncesi nostaljiyi öneren bir çözümdür. Üçüncüsü, amnezik ve nostaljik unsurların biraradalığına işaret eden Solidere'in Downtown üzerindeki yeniden yapılanma projesidir. Neoliberal inkâr politikaları ve **'Özelleştirilen Barışın'** şemsiyesi altında Lübnan ve Beyrut'un kaotik geçmişinin deneyimlenmiş mekânlarını, belleğini ortadan kaldırmaya planlanan Solidere projesi, parçalı, geçirgen, olası temsil ve deneyimlere açık mekânı/kenti iktidar, ekonomi ve ideolojik paradigmalarla pazarlayarak yeniden inşa etmiştir. Savaş izleri üzerinden psikolojik ve finansal bir araf olarak yorumlanabilen Solidere, savaşla bölünen kenti, geçmiş travmasından bağımsız olarak modernizasyon ve hijyen enformasyonu ve şiddetiyle ayrıca bitmeyen bir savaşa sürüklemiştir.

Bu nedenle 1990'lı yıllarda Akram Zaatarı gibi Lübnanlı çağdaş sanatçılar başta birçok sivil ölüme, kayıp kişilere, köksüzleştirilmeye, mülteciliğe ve farklı medeniyetlerin ayak izlerine rastlamanın mümkün olduğu ülkenin, binlerce yıllık tarihi-kültürel dokusunun yok edilmesine neden olan bu savaşın; sosyal travmasının, kişisel hafızasının inkârına ve Solidere projesi ile devletin amnezik resmi tarihinin temsiline karşı direnişlerini sanatın çeşitli alanlarında alternatif üretimlerle ortaya koymuşlardır.

Sanatçıların amnezik dayatmalara, yıkıma, savaşın inkârına, geçmiş referanslar üzerinden inşa edilen Solidere'in yeni bellek mekânlarına, yerinden edilmelere ve belleksizleştirme politikalarına karşılık temsil krizi etrafında yürüttükleri çalışmalar, savaş öncesi ve sonrasını bir araya getiren fotografik antolojiler, sergiler, açık halk konserleri, filmler ve birçok kitabın üretimine neden olmuştur. Sanatın dönüştürücü diliyle deneyimlenmiş savaş tarihini eleştirel temelde mimari yapılar, izler, anılar/anlatılar ve imgesel temsillerle mekân, bellek, travma, harabe temaları etrafında gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya koymuşlardır. Geçmişin temsil sahnesi olan belleğin ve sanatın hareketli/birleştirici/kışkırtıcı gücüyle ortaya konan bu üretimler, aynı zamanda Lefebvre'in "mekânı yeniden üretme" kavramını-kuramını somutlaştırmıştır. Tam da bu nedenle kentsel mekânların sadece sosyopolitik çatışmalara adanan bir sahne olmadığı, bu tür üretimlerle kurucu bir boyut kazanarak aynı zamanda kentsel direniş ve bellek çalışmalarınada potansiyel bir '**güç**' oluşturduğunun özellikle altının çizilmesi gerekir.

1. İmge ve Bellek

İmge, fiziksel algılamayla üretilen bir duyum aracılığıyla insan zihnine gelen nesnenin yeniden üretilmesidir. Dilsel, sembolik ve semantik bağlamda önem arz eden bir kavram olmanın yanı sıra bir durumu veya nesneyi de belirtmek için kullanılan görsel karşılıktır. İmge, birçok düşünür tarafından ele alınarak üzerinde çeşitli tanımlamaların yapıldığı ancak bir yönüyle de hala gizemini koruyan bir kavramdır. Platon'a göre, gerçekliğin yansıması, Epiküros ve Demokritos'ta maddesel bir şey, Descartes'ta ise zihinsel süreçlerle akılda izler bırakan görüntüdür imge (Işıldak, 2008, s.66). Taş baskının (litografya-1798) icadı ile büyük bir gelişme gösteren imge (Menestrier, 2000, s.49), 19.yüzyıla kadar yansıma kuramı etrafında incelenmiştir. 19.yüzyılda kurulan yeni estetik sanat düzeninde ise maddesellikten

yani düşüncenin ya da duygunun kodlanmış ifadesi olmaktan çıkarak yargılama ve bilme istenci doğrultusunda yaşamın bir parçası haline gelmiştir. 20. yüzyılda teknolojik gelişmelerin ışığında yaygınlık kazanan fotoğraf makinalarının kullanımı ve fotoğrafın gelişen yeni yöntem ve teknikleri imgenin ilerlemesinde büyük bir etkiye sahiptir. Yansıma kuram bağlamında imgeyi ele alan Ziss'e göre, "...İnsan bilinci çevresel gerçekliğin bir imgesidir, nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır" (Ziss, 2009, s.61). Şöyle ki, içinde yer aldığımız nesnel dünyaya dair bilgi edinme süreci; aktif gözlemlere, soyut düşünmeye, düşünceler arası bağlantı kurmaya ve bu bağlantıları somutlaştırmaya yöneliktir. Bilince duyular aracılığıyla gelen veriler belirli bir süreçte şeylerin ilişki düzeninde anlamlı bir bütünlük kazanarak, sanat zemininde biçime dönüşen her bir imgenin kendi yaratıcısının duyumsadığı gerçeklikle örtüşmesi, imgelerin varlık biçimlerini ya da kaynağını gerçek dünyadan aldığını göstermiştir. Yani insanın günlük yaşamda algıladığı ve gördüğü nesnel gerçekliklere, kendine ait düşünce dünyasında yeniden anlam atfetme biçimidir. Buna göre algılanan her imgede bir görme biçimi yatar ancak Berger'e göre, "her imgede bir görme biçimi yatsa da, bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır" (Berger, 2016, s.10). Nitekim imgeler, varoluş sebepleri olan şeyleri, izleri, görülüp-biriktirilen deneyimlerin dışı vurumuyla kendine özgü, gerçeğiyle aynı olmayan fakat gerçeğinin bir benzeri olanı yepyeni bir coşkuyla bağımsız bir şekilde sanat düzleminde var etmiştir. İşaret ve kalıntılar da "imgeleri oluşturan ve onları yeniden yaratmaya son vermeyen ifade çizgileridir ki, bu ifade çizgileri hareket halindeki madde tarafından götürülür ya da taşınırlar" (Deleuze, 1983, s.49). Sanatın, **görünürlülük** ve **zaman** ile temasını imge üzerinden gerçekleştirmesi aynı zamanda imge ve bellek ilişkisini de beraberinde getirmiştir. Bir tür kurtarma edimiyle hatırlanan şeyleri hiçlikten kurtararak bir imge haline getiren bellek, kişinin bireysel bağlamda toplumsal koşullar doğrultusunda yaşayarak algıladığı, deneyimlediği şeyleri ve bu şeylerin geçmişle olan ilişkisini bilinçli olarak zihinde tutma gücüdür. "Bellek, insanın en temel işlevlerinden biri olmakla birlikte insanın varoluşunu zaman ve mekân bütünlüğü içinde algılamasına ve sürdürmesine imkân veren en önemli yetilerden biridir" (Yeşilyaprak, 2008, ss.289-299). Eski Yunan'dan günümüze kadar düşünürlerin temel meselelerinden biri olan bellek kavramının izlerini, Emile Durkheim ve öğrencisi Maurice Halbwachs'a kadar götürmek mümkündür. Halbwachs, depolanan bir geçmişten ziyade, şu andan hareketle inşa edilen bir bellekten bahseder ve hatırlamayı, bireyin içinde olduğu grupların hatırlama çerçevesi

ile ilişkilendirerek bireyden çok kolektiviteye işaret eder (Halbwachs, 2016, s.17) Kodlama ve depolama ile hatırlamanın diyalektiğine sahip olan bellek, hâlihazırda yaşayan toplumların, bireylerin devinim halindeki yaşamı ve deneyimlerine ilişkin edimsel fenomenal alanın devamlılığı içinde genişleyen bir şimddir. Deneyimlenen mekânın bellekte bıraktığı birtakım izler, semboller, göstergeler grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden devam etmektedir. Bu argüman aynı zamanda sosyal bir olgu olan belleğin bireysel bir yeti olup olmadığı sorusunu beraberinde getirmektedir. Zira belleğin *toplumsal koşullar* tarafından belirleniyor olması ibaresi bireysellikten ziyade kolektiviteyi işaret etmektedir. Buna göre birey toplumsal öğelerden elde ettiği ayrıntılarla bireysel belleğini oluşturuyor ise, bireyin yaşadıkları ve algıladıkları içine doğduğu toplumun belleğinden bağımsız değildir. Nora'nın da belirttiği üzere bireysel belleğin oluşmasının koşulu kolektif bellektir. "Farklı topluluklar kadar çeşitli hafıza vardır, hafıza doğası gereği çoklu ve özgündür; kolektif, çoğul ama yine de tekildir" (Nora, 1989, s.9).

Sosyal farklılıkları gözetererek kolektif belleğin çoğulluğunu "grup" temelinde analiz eden Halbwachs'a göre, "İnsanların belleklerini edindikleri yer normal olarak toplumun içidir. Yine toplumla beraber hatırlar, anlar ve hatırladıklarını nereye konumlayacaklarına karar verirler" (Halbwachs, [1925] 1992, s.38). Bu aynı zamanda belleğin algı, deneyim ve duyum kavramlarıyla algılamayı canlı tutabildiğinin ve sadece geçmişten oluşmadığının ancak zihinde depolanan geçmiş bilgisinin hem şimdi hem de gelecekte belli bir ilişki düzeninde depolanacaklara eklenerek birbirine kenetlendiğinin okumasıdır. Toplumun veya bireyin sosyal, kültürel ve siyasal konjonktürde yaşadığı savaş, darbe, devrim, mültecilik, göç ya da kültürel oluşumun önemli belirleyicileri olan dil, din, sanat, edebiyat, hukuk, bilim ve mimari gibi iç ve dış dinamikler belleği tetikleyen en önemli etkenlerdir. Geçmişin temsil sahnesi olan bellek ve belleğin edimiyle oluşan sanatsal imgeler, savaşla bölünen Beyrut'un yıkımını, yok oluşunu aktarma ve hatırlamada hafıza şairi Celile'li Mahmud Derviş'i'nin *Beyrut Kasidesi'nde "yıkıntıların geometrisi"* şeklinde tasvir ettiği gibi bir şiirin dizelerinde, bir şarkının sözlerinde, bir filmin, bir resmin görselliğinde ya da bir müzedeki nesne aracılığıyla gerçekliğin dilini yansıtabilir. Bellek tanımının genel bir ifadesi olarak sıklıkla başvurulmuş ve *şimdi* kavramı, geçmişini şimdide koruma gücüne karşılık gelir. Walter Benjamin sözleriyle: "Bellek sadece geçmişini anımsamamız için yararlandığımız bir araç değil, bellek aynı zamanda geçmişini üzerinde sergilendiği

bir sahne, öznenin kendisini anımsama süresince kendi yaşam öyküsünü izleyen bir seyirci konumunda hissettiği bir gösteri mekânıdır" (Benjamin'den akt. Osten, 2004, s.31). Birçok disiplinin farklı açılardan ele aldığı bellek kavramı esasında mekânın bütünlüğü içinde daha ziyade anlam kazanmaktadır. Şöyle ki mekân, hem somut olarak algılanabilen hem de soyut olarak hayal edilebilen, algılanabilen ve tanımlanabilen bir yapı bütünüdür. İnsan zihnindeki yaşam örgüsüyle somutluk, yaşanmışlıklar sonucunda ki deneyimlerle de soyutluk kazanan mekânın, geçmiş izleri de, mekânın kullanıcıları tarafından zihinsel haritada toplumsal, bireysel, kültürel, tarihi, siyasi ve mimari değerlerle bütünleşerek *mekânın belleğini* oluşturmaktadır. Nora, mekânın süreklilik duygusu uyandırdığını ifade ederek, bellek mekânları (*lieux de mémoire*) ve bellek ortamları (*milieux de mémoire*) kavramlarını ortaya atmıştır (Nora, 1989, s.7). Fransız tarihçinin bu iki kavramı birbirinden ayrı ele almasının temel argümanı, bellek ile tarihin birbirine her açıdan karşıt olduğu düşüncesidir. Nora, tarih biliminin gelişmesiyle birlikte bellek ile tarih arasındaki eşitliğin yok olduğunu ve bunun sonucunda modern toplumla eşleştirdiği tarihin, ilkel toplumla bütünleştiği bellekten kesin bir şekilde koptuğunu ileri sürmüştür. Nora'ya göre, "Sürekli olarak bellekten söz ediyor oluşumuzun temelinde, bu kopuş nedeniyle artık belleğin var olmaması bulunur ve bellek mekânları da bu temelden doğarlar" (Nora, 2006, ss.17-19).

Örneğin 1975 Beyrut iç savaşından geriye kalan **Yeşil Hat**, Filistin mülteci kampları **Tel Zaatar**, **Sabra-Şatilla**, **Khiam**, askeri barikatlar ve sınır geçiş kontrol noktaları travmatik şiddete maruz kalmış ya da kalmamış her bir bireyin zihninde şiddet içeren deneyimlerden oluşan köklü maddi izlerle doludur. Savaş sonrası sorguların haritası niteliğindeki bu izler, deneyimlenmiş şiddet tarihine dair kolektif bilinç ve kolektif bellek oluşturma bağlamında duyarlılık ve sorumluluk sahibi birçok sanatçının edebî ve kültürel üretiminde sorunsallaştırılmıştır. Savaş sonrası toparlanmanın bir çabası ve dışavurumu olan bu çalışmalar, gerek hareket- imge, gerekse görsel ve kültürel üretimlerle sanatın etkileyici ve dönüştürücü gücünü ortaya çıkarmıştır. Sanatın önemli bir kolunu temsil eden ve aynı zamanda bir yaratma sanatı olarak da tanımlanabilen sinema, düşüncenin belli bir tarihsel dönemde varlığı anlama veya yorumlama biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte bu sanatın ortaya çıkışı, kendisinden önceki sanatların ve teknolojilerin araştırıp yakalamaya çalıştığı gibi hareketi doğrudan saptayan bir yapının keşfedilmesiyle bağlantılıdır.

Sinemanın hareketle kurduğu ilişki bağlamında sinemaya yaklaşan ve onu, 'hareketle düşünen bir sanat' olarak gören Deleuze, sinemanın toplumsal, politik, ruhsal ve düşünsel problemlere ilişkin geliştirdiği çözümlere ve yeni oluşturduğu problematiklere kayıtsız kalmamış ve sinema sanatının bir düşünme faaliyeti olarak felsefeden çok da farklı olmadığını koşullarını aramıştır (Değirmen, 2016, s.1).

"Deleuze'e göre sinema, düşünceyi sunan ve harekete geçiren bir etkinliktir" (Sütçü, 2015, s.17). Bu tespite göre sinema, var olan düşüncenin tekdüzeliğini temsil etmekten ziyade ortaya koyduğu düşünceyi kendi kavram ve anlatı biçimiyle yapıcı-yaratıcı çoğulculuk temelinde yeniden var etme sanatıdır. Dolayısıyla sinema gücünü, diğer sanatlardaki mevcut düşüncenin mimetik örneğini sunmasının aksine süreklileştirerek somutlaştırdığı devingenliğinden alır. Bu nedenle imge, sinema tarafından sadece gösterilen değil aynı zamanda her bir hareketini kapsayan bir tür kartograf (zihin haritası) ortaya çıkararak hareketin gerçekliğini tanımlar. Deleuze'ün sinema ve felsefe arasında kurduğu müştereklik ilişkisinde tam da bu kartografların ortak paydası üzerinden kendini gerçekleştirir. Yani felsefe nasıl kavram üretiyorsa sinemada yeni devinim ve düşünceler üreterek felsefeyle ilişkilendirilmiştir.

Sinematografik imge, oluşturduğu kartografya ile düşüncenin bilinen formlarından ziyade düşüncenin bilinmeyen ve aynı zamanda ele geçirilemeyen tarafı üzerine önermede bulunur. "Sinematografik imge kendi kendine hareket eden, kendi üzerine dönen, kendini olumsuzlayan ve düşüncenin merkezine yönelerek 'düşünülmeveni düşündüren' imgenin adıdır" (Sütçü, 2015, s.15). Sinematografik imgeler, hareket-imge ve zaman-imge olarak karakterize edilirler. İki şekilde ayırt edilen bu imgeler için düşüncenin kartografı olmak aynı zamanda hareket ve zamanı düşünceye birleştiren kavramların eskizini belirlemektir. Buna göre hareket imgesinde düşünce, kurgu, çekim, kadraj ve kameranın hareketiyle imgenin kendi kompozisyonu içinde var olurken, zaman imgesinde herhangi bir aracı enstrüman söz konusu olmaksızın yani düşüncenin kendisini simgeleyen göstergelerden uzaklaştırılmasıyla varlık kazanmaktadır. Nitekim sinema, eğlence ve bilgi aktarmanın ötesinde sinematografik düşünceyle düşünülmeveni düşündüren, kendine ait yeni kavramlar üreten olgunlukta bir sanat olarak kabul görülmüştür.

Deleuze için sinema, gerçeğin bütünü'nün parçalara bölünüp kendi anlamı dışında tekrar ortaya konan bir temsil alanı değil aksine sanatsal bir yaratım olarak

var olan tüm bir gerçekliğin, düşüncenin evrensel boyutuyla zihinsel bir yaratımdır. (Sütçü, 2015, s.45) Bu nedenle sinema devrimci bir ruha sahiptir. Devrimci ve yaratıcı 'düşünceye/düşünmeye' teşvik eden yönüyle sinema, ilk etnik temizliğin yapıldığı susturulmuş iç savaş tarihini ve aynı zamanda efsanevi çatışmaların ana sahnesi olan Beyrut'un inkâr edilen şiddet geçmişini sanatsal ve politik duruşuyla yeniden üreterek evrensel boyuta taşımıştır. 1975-1990 iç savaşının inkâr politikasını temsil krizi etrafında ele alan Akram Zaatarı gibi Lübnanlı çağdaş sanatçıların ortaya koyduğu sanatsal ve kültürel üretimler amnezik resmi anlatının alternatifleri olarak hareket etmiştir.

2. Akram Zaatarı'de Evin Belleği: *In This House* (2005)

Sanatsal ve politik duruşuyla Lübnan'ın, ayrıcalıklı olarak da Beyrut'un iç savaş dönemi ve sonrasını çalışmalarında sorunsallaştıran Akram Zaatarı, yakın ve kaotik geçmişin inkârı, bölgesel çatışmalar, İsrail saldırıları, ulusal direniş, bellek, yerinden edilme, savaş dönemi görüntülerin üretimi ve dolaşımı gibi konulara yoğunlaşmıştır. Aynı zamanda Arab İmge Foundation'ın kurucusu olan Zaatarı'nın çalışmalarında mekân, toplumlara ayrıştıran ya da birleştiren kolektif belleğin oluşturulmasında, şekillenmesinde yanı sıra korunması ve taşınmasında önemli bir enstrüman olarak ön plana çıkmıştır.

Sanatçının *In This House/Fi Haza al Bayt (Bu Evde, Akram Zaatarı, 2005)* adlı videosu, gazeteci ve eski bir direniş savaşçısı olan Ali Hashisho'un işgal altındaki güney Lübnan'da bir evin bahçesine gömdüğü mektubun hikâyesini anlatmaktadır. **Lübnan Demokratik Halk Partisi** direnişçilerinden biri olduğu anlaşılan Hashisho'un 1991'de B-10 82mm çapındaki havan kasasının içine koyarak bahçeye gömdüğü mektubu arama ve gömüldüğü yerden çıkarma/kazı süreci üzerinden hareket eden bu video, neoliberal inkâr politikalarına, amnezik tarihe alternatif bir arşiv niteliğindedir. 2002'de Zaatarı tarafından gün yüzüne çıkarılan bu emare, İsrail'in Güney Lübnan'ı işgali sırasında Lübnan ve Filistin direniş gruplarının üssü haline gelen **Ain el-Mir** köyünde altı yıl boyunca işgal edilen evin sahiplerine Hashisho tarafından hem işgallerini haklı çıkarmaya çalışan hem de ev sahiplerine minnet mahiyetinde yazılmış bir mektuptur.

“Yazık o millete ki dokumadığı bir kumaşı giyer ve hasat etmediği ekmeği yer.”

Cibran

Biz Lübnan'daki Demokrat Halk Partiyiz, yoksulların ve nihayetinde insanın insanı sömürmesinin ortadan kaldırılmasına inanan Komünist bir Parti'yiz.
30 Haziran 1991.

Savaş bize empoze edildi ve topraklarımızı Lübnan'daki İsrail planlarından korumak için bu pozisyondaydık. Zorla yerinden edilmeye, yıkıma ve insanların haysiyetlerini ihlal etmeye karşıydık ve hala öyleyiz. Hoş geldiniz, bu sizin araziniz, mülkünüz ve hakkınız. Zeytin ağaçlarını korumak için elimizden geleni yaptık, lakin gördüğünüz gibi aptallık hâkim. Ancak evleri ve mülkünü geri kalanını koruduk. Bizi altı yıl koruyan Ain el Mir'i özleyeceğiz. Ain el Mir'e teşekkür ederim. Sevgili insanlarına teşekkür ederim (Zaatari, 2009, s.43).

Sanatçı, yukarıda okunan mektup ve mektubun gün yüzüne çıkarılması kurgusuna dayandırdığı bu filmi aracılığıyla, bir taraftan belleğin mekânla sürdürülebilirliğini diğer taraftan da Nora'nın bellek ile tarih kavramlarının karşıtlığı ve birbirinden kesin bir şekilde koptuğu savını somutlaştırmıştır.

Zaatari, deneyimlenmiş tarihin bu önemli referansını unutma ve hatırlama politikalarına karşılık bir panzehir görevi üstlenen kolektif belleğe taşıyarak Lübnan'ın amnezik resmi tarihine bir tür meydan okumuştur. İsrail'in 1982 Güney Lübnan işgalini ve bu işgalle yerinden edilenleri yanı sıra Lübnan ve Filistinli direniş hareketlerinin varlığını, havan içerisine saklı bu mektup üzerinden açığa çıkarmıştır.

Zaatari, *In This House'da*, evin bahçesine gömülü olan mektubu bulmak için arama çalışmalarına katılan ev sakinlerinin, komşuların, güvenlik görevlilerinin, bahçeyi kazın bahçıvanın öfkesini, endişesini ve mizahi görüntülerini, kazı sonucunda bulunan mektup ve havan kasesini, mektubun yazarı Hashisho'un ifadeleriyle birleştirerek sunmuştur. Ayrıca sanatçının bu tarihi gerçekleri kazı sürecindeki mizahi görüntülerle güçlendirerek aynı bağlam içinde sunması da bu dönemin sanatsal üretimlerinde mizahtan uzaklaşmadığını hatta mizahın savaş sonrası kuşağın sanatsal algısını ve üretimlerini şekillendirmede hem etkili hem de işlevsel ve belirleyici bir rolünün olduğunu göstermiştir. Zaatari, resmi tarihi boşa çıkaran bu bulgusu ve mekânın yeniden üretimi ile Ain el-Mir köyündeki insanların yerinden edilmeleri nezdinde savaş ve savaş ortamından beslenen otoritelerin çok sayıda insanı gayri iradi yer değişikliğine, mülteciliğe zorladığını yanı sıra İsrail işgalini ve Lübnan devletinin sınır güvenliği zafiyetini belgelemiştir. Ek olarak Taif Anlaşması

kararları çerçevesinde 1991 yılında direnişçi grupların silahsızlandırılması ile bazı aileler izleyen iki yıl içerisinde köylerine dönmüşlerdir. Ain el-Mir köyünde bahçesinde mektup saklı olan evin sahipleri de dönenler arasındadır.

Zaatari, gerek savaş dönemi şiddet tarihini gerekse savaş sonrası dönemde bu kaotik geçmişi yaşayanların deneyimlerini, İsrail işgalini anlatan film, görüntü ve videolarını fotoğraf ve belgelerle birleştirerek Lübnan'ın amnezik tarihine karşılık alternatif bir tarih arşivi oluşturmuştur.



Görsel 1. *Earth of Endless Secrets*, 2007. Ali Hashisho. On bir yıl mektubu muhafaza eden B-10 82 mm'lik Havan Kasası. 1991'de gömüldü ve 2002'de çıkarıldı.



Görsel 2. *Earth of Endless Secrets*, 2007. Ali Hashisho. On bir yıl mektubu muhafaza eden B-10 82 mm'lik Havan Kasası. 1991'de gömüldü ve 2002'de çıkarıldı.

Zaatari'nin tüm çalışmaları politik ve ideolojik bir temele dayalıdır. Örneğin iç savaş dönemi koşullarına ve Lübnan devletinin sınır güvenliği zafiyetine dikkat çekme amaçlı üç aşamalı tanıklık üzerinden hareket eden *All Is Well On The Border/ Al-Sharîf Bi-Khayr (Her şey Sınırdadır, Akram Zaatari, 1997)* adlı videosu, İsrail'in 1982 güney Lübnan işgalini ideolojik bağlamda anlama ve çözümleme meselesi üzerine temellendirilmiştir. *All Is Well On The Border*, İsrail gözaltı merkezlerinde tutulan Lübnanlı mahkûmların, işgal altındaki yaşam koşullarını ve deneyimlerini anlatan bir belge filmidir.

Lübnan, Suriye ve Ürdün'de meditatif bir deneme olarak çekilen fotoğraf-video derlemesi *This Day/Al-Yaoum (Bu Gün, Akram Zaatari, 2003)* ise savaşla bölünen Ortadoğu'nun görüntülerinin dolaşımını ve üretimini inceleyen bir çalışmadır. İmgesel ve görsel belleğin kalıcılığına önemli bir örnek teşkil eden Zaatari'nin bu derlemesi, coğrafyaların realitesine bağlantılı olarak çöldeki develerden Arap-İsrail çatışmalarına kadar tarihi ve geleneksel tüm görüntüleri kapsamaktadır.

Nitekim Zaatari, "tarihçi olmadan tarihlerle ilgilenme, gazeteci olmadan bilgi toplamanın" (Zaatari, 2006, s.16) mümkün olduğunu bu değerli çalışmaları ile ortaya koymuştur. Gerçekliğin zihinsel yaratımıyla düşünce kurgusunu farklı argüman, kavram ve kameranın hareketiyle başka bir biçime dönüştüren filmleriyle bir taraftan izleyicisini-okuyucusunu savaşa tanıklık etmeye yönlendirirken öte taraftan da hem hayatta hem de yaşamla ölüm arasında kalmanın çelişkilerini, belgeleme ve arşivlemenin önemi üzerinden yeniden düşünmeye teşvik ediyor. Böylece bu kışkırtma ile kentlin amnezi kuşağını, tarihi deneyimlenmiş iç savaşın gerçekliğiyle de yüzleştirerek alternatif tarih ve resmi tarih yazını arasında bir muhakeme yapmaya yol açmıştır. Zaatari aynı zamanda hareketin gerçekliğini tanımlayan kartografla düşüncenin bilinmeyen, ele geçirilemeyen formuna önermede bulunan, hareket ve zamanı düşünceye birleştiren, yeni düşünceler üreten bu sinematografik imgeleriyle Deleuze'ün kartograflar üzerinden sinema ve felsefe arasında kurduğu ortaklık ilişkisini de somutlaştırmıştır.

SONUÇ

Devlet dinine amnezi kuran neoliberalizmin siyasi-ekonomik çıkarlarına 1991/84 af yasası ile hibe edilen 1975-1990 İç Savaşı nedeniyle Lübnan, savaşla bölünmüş toplumlarda **savaş sonrası barış inşasına anormal bir örnektir**. Bu bağlamda Taif Anlaşması ile gelen barış sürecinin başarılı sayılıp sayılmayacağı konusu da bir turnusol testi gibidir.³ Uzun vadede şiddet sınırı olmayan bu savaş ve savaş yapıcılarını af yasası ile aklamak, Lübnan devletinin ulusal tarih ve kolektif kimlik tanımlamasından ve bütünlüğünden yoksun olduğunu açık bir şekilde göstermiştir. Taif ve Lübnan devletinin adalet ve uzlaşma konusundaki siyasi çözümsüzlüğü, savaş hatıralarının-kalıntılarının kamusal alandan çıkartılması, dışlanması kentte karşı sistematik-yaygın savaşın, şiddetin sürekliliğinin ifadesi olan Solidere'in Downtown Beyrut'u yeniden inşa projesiyle birleştirilmiştir. Savaş öncesi altın çağında ülkenin ticari, ekonomik, idari ve finans merkezi, "Doğu'nun Paris'i", iç savaş döneminde keskin nişancılarının stratejik savunma alanı, savaş sonrasında ise neoliberal inkar politikalarına, güç paylaşımına ve Hizbullah gibi siyasal-ideolojik yapılanmalara konumlandırılmış bir şehirdir Beyrut.

Birçok sanat dalı ve sanatçıya, edebi-kültürel üretilere, akademik ve bilimsel araştırmalara altüst olan iç dinamiğiyle sonsuz bir depo olan Ortadoğu'nun prototipi Beyrut, *sosyo-mekânsal dışlamanın önemli bir örneğidir*. Sosyo-mekânsal dışlamanın temeli, savaş izlerinin silinmesi amacıyla neoliberal mekân politikalarının kentsel alanı özelleştirme kurgusuna dayanır.

Tahakküm mekanizmalarına, şiddete, savaşa dair bilinç vererek toplumu, bireyi, okuyucuyu, izleyiciyi dünyanın dönüşümünün bilincinde olan faile dönüştürmeyi ilke edinen sanat ve sanatçılar-Zaatari, savaşın sosyal travmasının eleştirisini ve savunusunu Lefebvre'in kuramsal çerçevesi etrafında mekânı yeniden yorumlayan kültürel, görsel ve edebi üretilerin çoğulluğunda başarılı bir şekilde ortaya koymuşlardır. Üzeri örtülmeye çalışılan tartışmalı bir geçmişin temsilinin teorik yetersizliği bağlamında ortaya çıkan *In This House* hem kriz, çatışma ve direniş tarihinin hem de neoliberal mülk geliştirici (Solidere) inkâr politikalarıyla etkili bir şekilde susturulan ya da görünmez hale getirilen "eksik" öznelerin, devlet destekli

³ İçeriğinde orsein bulunan turnusol, çözeltilerin asidik veya bazik olma durumlarını ölçmede kullanılan ve suda çözünen bitkisel bazlı bir boya türüdür. Turnusol emdirilmiş kâğıt asitle temas ettiğinde kırmızı, bazla temasında ise mavi renge dönüşür.

amnezinin eleştirisi ve kayda değer bir alternatiftir.

Film, bir taraftan savaşın ve İsrail işgalinin köksüzleştirmeye, mülteciliğe neden olduğunu somutlaştırırken öte taraftan da 1985'te İsrail'in bölgeden çekilmesi ile **Ain el-Mir** köyünün Lübnan ve Filistin direnişçilerinin savunma alanına dönüştürülmesi sonucunda halkın zorunlu göçe maruz kaldığını savaşın somut emaresi olan mektubun tanıklığında ortaya koymuştur. Spesifik olarak Zaatari'nin bu üretimi ayrıca toplumsal rızadan ve ulusal bütünlükten yoksun olan Lübnan devletinin zayıf otoritesine atıfta bulunmaktadır. Bu argüman, devlet içinde devlet gibi hareket eden her bir mezhebin Hashisho'nun mensubu olduğu **Lübnan Demokratik Halk Partisi** gibi bir direniş gücü ya da milis kuvvetini kurması, ülke içinde gerekli güvenliği sağlayamamasıyla İsrail saldırılarına uğraması ve sınır güvenliği zafiyeti ile de **FÖK** gibi örgütlerin varlık bulmasıyla açıklanabilir. Zaatari, zihinsel ve duyumsal süreçlere, zamansal ve mekânsal bağlamda dikkat çeken bu *üretim* ile insanların birlikte aynı anda yaşadıkları bir geçmiş üzerine değil, geçmişin bilgisinin ortaklığına, paylaşımına doğru orantılı artan ya da azalan kolektif belleğin gücünü ortaya koymuştur. Görülen, deneyimlenen olay, olgu, hareket halindeki izler ve göstergelerin sanatsal düzlemde dışa-vurumuyla yeniden üretilen imgesel temsiller, hem Lübnan ve Beyrut'un hem de dünyanın farklı yerlerinde yaşanan savaşların sosyal travmalarını kolektif belleğe taşımada önemli bir yere sahip olduklarını coğrafyalara genişleyen yapıtlar üzerinden net bir şekilde göstermişlerdir.

KAYNAKÇA

Berger. J. (2016). Görme Biçimleri. (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

Değirmen. F. (2012). Gilles Deleuze'ün Sinema Felsefesi: Hareket İmge ve Zaman İmge. Cineritüel. Erişim Tarihi: Şubat 2016, <http://www.cinerituel.com/gilles-deleuzeun-sinema-felse-fesi-hareket-imge-ve-zaman-imge/>

Deleuze. G. (1983). Cinema2 L'imge-Temps. Paris: Editions de Munuit.

Deleuze. G. (2014). Bergsonculuk. (Çev. H. Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Halbwachs, M. ([1925] 1992). *On Collective Memory*. (Çev. A. Coser). Chicago: University of Chicago Press.

Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*. (Çev.B. Uçar). Ankara: Heretik.

Harris, W. (2012). *Lebanon: A History*. New York: Oxford University Press.

Haugbolle, S. (2005). *Public and Private Memory of The Lebanese Civil War*. *Comparitive Studies of South Asia, Africa and The Middle East*, 25(1), 193.

Işıldak, R. S. (2008). *Yaratımda ilk adım: İmge ve imgelem*. *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi*, 2(1), 64-69. Erişim Tarihi: Aralık 2020.

Makdisi, J. S. (1999). *Beirut Fragments: A War Memoir*. New York: Persea.

Menestrier, C. F. (2000). *İmgeler Felsefesi*. *Sanat Dünyamız*, 75, 39-40.

Nora, P. (1989). *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*. *Representations*. 26 *Special Issue: Memory and Counter-Memory*, University of California Press.

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (Çev. M. E. Özcan), Ankara: Dost Kitabevi.

Osten, M. (2004). *Das Geraubte Gedächtnis: Digitale Systeme und Die Zerstörung der Erinnerungskultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp/InselVerlag.

Sütçü, Ö.Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Yeşilyaprak, B. (2008). *Eğitim Psikolojisi*. Ankara: Hayat Ağacı Yayınları.

Zaatari, A. (1997). *All Is Well On The Border*. Lebanon.

Zaatari, A. (2003). *This Day*. Lebanon.

Zaatari, A. (2005). *In This House*. Lebanon.

Zaatari, A. (2006). *Terms Falling: Between Artist, Curator, and Entrepreneur*. *Bidoun*, 6, 16. Erişim Tarihi: 06 Haziran 2020.

Zaatari, A. (2009). *Earth of Endless Secrets*. Frankfurt: Portikus.

Ziss, A. (2009). *Estetik*. (Çev. Y. Şahan). İstanbul: Hayalbaz Yayınları.

Filmler (Bu makale için sanatçının izni ile kullanılmıştır.)

All Is Well On The Border, 1997, (43 dakika, İngilizce altyazı)

This Day, 2003, (86 dakika, İngilizce altyazı)

In This House, 2005, (30 dakika, İngilizce altyazı)

Görseller

Film görselleri bu makale için sanatçının izni ile kullanılmıştır. Hakları sanatçıya aittir.