

“Sözün Hiç Kimsenin Ülkesine Sürgünü” , **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IV**,  
İstanbul: Bağlam 2005

## Sözün hiç kimsenin ülkesine sürgünü

Where should the birds fly after the last sky?  
Mahmoud Darwish (Palestinian Poet)

Eğer bir son gökyüzü varsa, tıpkı Ursula Leguin'in dünyanın sonundaki denizlerin üstünde uzandığını varsaydığı gökyüzü gibi, oraya uçmak, orada uçmak hem dünyanın merkezine, hem de dışına doğru, son gökyüzüne doğru uçmanın diyalektiğini taşıyor olmaz mı? Ve bu diyalektiğin öyküleri bize içerisini ve dışarısını sürekli çevrelenenleri, kapının önünü ve onun arkasında ve önünde uzananı, yasakları, yasakların içerisini ve dışarısını, terk edilen evleri ve yeni gidilen yerleri, mahremi ve kamusal ve aralarında kaybolan sınırları, dünü, bugünü ve yarını anlatıyor olmaz mı? Benjaminin dediği gibi “pek çokilmek grubu geçmişin örgüsünü temsil ederken geleceğin içine doğru uzanır.” (Aktaran: Willemen, 1994: 142) Deneyimle üretimin hem zaman ve hem zemin olmadığı bir ilmeğin içinde, zaman uçuşkan ve mekan yerçekimsizken; ayaklarımızın altından zemin kaydırıldığında, kurduğumuz cümlelerin bağlamı savrulduğunda hatırlamak uçuşkan bir 'şimdi'nin peçesinin ardında bir görünüp bir yok olabilir.

Modernizm, sanayi ve toplumsal üretim “sonrası” toplum, “küreselleşme”nin ve “çok kültürlü”lüğün, elektroniğin ve tüm bunlara ait teknolojilerin ve bunlardan örülü bir geçiş durumunun “hiç mekanları” ve “hiç zamanları”nda söz, konuşma ve anlaşılabilirlik yani diyalog kendi evinden; kelamın ve diyalogun biricik mekanından sürgün edilmiş olabilir mi? Tanımların, deneyimin anlatısının ve kültürel temsil biçimlerinin iç ve dış mekanları (kamusal ve mahrem ayrımları) biribirine birşeyler söyleyecek anlatıların (ki buna sinema da dahildir) söyleşi imkanını daraltan anlamın ve diyalogun yerinden edilmişliği söz konusu olabilir mi? Ya da Bakhtin'in söyleşi, yaratıcı karşılaşmalar ve çok dillilik olarak tanımladığı toplumsal potansiyellerin direnişi bu geçiş hali içinde barınıyor olabilir mi?

Baskın olarak iletişimin bütün formlarının ve içinde sinemanın anlatı ve söyleşi imkanının da dönüşümler geçirmekte olan bir belirsizlik, geçicilik (bir durak, bir terminal

gibi) mekan- zamanında sürgünde olduğunu ve bu sürgün mekanzamanında hem yeni dilleri ürettiğini hem de birbiri ile konuşmayan metinlerin, bitirilemeyen cümlelerin, odağını sabitleyemeyen bakışın, dilini bulamayan anlatının deneyimlerini ürettiğini söyleyebiliriz. 90'lardan bu yana günlük konuşma dilindeki parçalanma, hafızasız, adresiz ve soluksuz bir dili yeniden ve yeniden üretmektedir. Bu durumu anlatan, örnekleyen köşe yazıları, hatta kitaplar var. Bu dil, televizyonda her gün yeniden üretilen günlük hayatının neredeyse bütününe yayılan başat bir fenomene dönüşmüştür. Dil, hem kendi evinden sürgüne uğramış hem de sürgüne yolladığı diğer dillerin vebaliyle, taklit ettiğinin, özendiğinin çevirisinde kendi adresini unutmuş gibidir; öykündüğünün konumundan bakarak hem kendi evini hem de kendi komşularını sömürgeleştirmiştir. Kendi dilini ve kendi ötekisinin dilini öykündüğünün dili karşısında getolaştırmak, sürgün kılmak diye açıklayabileceğimiz bir olguyla karşılaşırız. Çok basit tarif edecek olursak, sürekli ödünç alınmış ifadelerle -ki bunların bir kısmı referansını umursamayan bir yağmacılığın, bir kısmı da kabul ve onay görme ve dışlanmama çabasıyla baskın ideolojinin hatmedilmiş söylemleriyle- konuşmaktan, ve ödünç alınacak ya da tekrarlanacak cümle kalmadığında da cümlelerini tamamlayamamaktan, deyimler ve deyişleri yeni dil öğrenen birilerinin ya da bir çocuğun (kendini çocuklaştırmak, kendini sömürge kılmanın bir veçhesidir), dilin, kültürün ve tarihin karşısındaki acemiliğinde olduğu gibi, hatırlayamayıp, karıştırıp, hatta uydurmasından söz ediyorum. Pek çok yazarın bize örneklerini açıkça sundukları bu durum, sanıyorum tek bir nedensellik ilişkisiyle açıklanabileceği gibi değil. Ardında dönemin toplumsal siyasal ve ekonomik ilişkilerinin bir yandan merkeze çeken, bir yandan da ilişkileri, şeyleri ve insanları yerinden, konumundan, algısal ve yaşamsal aşinalıklarından koparan, benzeştirirken parçalayan ve son gökyüzlerine doğru sürgünlere çıkartan özellikleri var. Parçalanmış, yolları engellerle dolu ve neredeyse ihtimalini kaybetmek üzere olan kamusal alan ve onun ontolojisini sağlayacak kamusal mekan, zayıflamış, yoksullaşmış, kaynakları boşaltılmış ve sıkıştırılmıştır. Mahrem alan ve onun barınağı, evi, özel alan ve mekan ise yukarda saydığımız ilişkilerin içindeki dili, evinde huzur içinde üretecek, o dili kapı önlerine taşıyacak ve belki mırıltılarını sese dönüştürecek önemli iç vaha, çorak ve kuraktır. Bu nefes alıp, kendini yenilemek, birlikte yenilenebilmek, yeniden

üretebilmek alanları günlük hayatta en yaygın olarak karşımıza çıkan televizyon ve ardındaki elektronik teknolojinin ideolojik aygıtları, yani, dönüşerek güçlenmiş yeni hegomonyaya araçları tarafından erezyona uğramaktadır.

Eğer teknoloji insanların bir şeyleri yaparken nasıl yapacaklarına ve yaparken kullandıkları araç ve tarza ait bir kavram olarak kullanılırken, tarihsel yolculuğunda çıkar çatışmalarının tam odağında iş ya da yaşamın nasıl kotarılacağı yerine, iktidarın ve başat tarzın nasıl gerçekleştirileceğine ait sistemin kendisine dönüşmüşse, elektronik teknoloji de yukardaki matriksin politikalarını çizen başat tarzın kendi iktidarının ve bu gücü yaygınlaştırabilmesinin ve bunun çatışma ve çelişkilerden oluşan mücadeleli sürecinde her zaman zora başvurmuyacağı, rızayı ve kabulü de gerçekleştirebileceği bir yöntemin kendi mekanizmasıdır. Kişisel bilgisayarlar, internet, üretim, haberleşme, ulaşım eğlence ve gen mühendisliği teknolojisindeki kullanım biçimleri gibi televizyondan daha arka planda gibi duran, yani yaşarken birebir ilişkilendiremediğimiz ama yaşama ve idrak biçimlerimizi etkileyen alanlardır. Elektronik teknoloji bütün bu alanlarda hem nasıl var olduğumuza ilişkin bir düzeyde hem de var oluşumuzu, dünyayı ve ilişkilerimizi nasıl kavradığımız düzeyinde önemli dönüşümleri yaratmaktadır. Burada teknolojinin ideolojisinden söz etmeye başlıyoruz. Aracın teknik dili ve o dilin yeniden yeniden ürettiği ideoloji, bütün demokrasi, eşit ve adil temsil hakkı ya da etik kurallara uygunluk gibi talepler ya da bu ideolojik aygıtın karşısındaki direnme dinamikleri ile toplum ve toplumsal ilişkiler arasındaki kalkını ya da çoğu zaman peçeyi oluşturuyor. Televizyon, insanların yeryüzüyle girdikleri ilişkide mekan duygularını sarsan, **mekanda yerçekimsiz** bir araç. Zamana ilişkin kavrayışlarımızı, aydınlanmanın ve modernizimin öğretilerinin disipline ettiği zaman anlayışımızı sarsan ve yeniden ayarlayan dolayısıyla **zamanda uçuşkan** bir araç. Zaman ve mekanın kesiştiği mesafe kavrayışımızı her iki boyutta sarsan ve bizi **mesafesiz** bırakan bir araç. Aslında kendi başına dili olmayan ama kendinden önceki türdeş araçların dillerini geçici olarak alıp kullanan **parçacı** bir araç. Kullandığı bütün bu diğer dilleri ödünç alırken aldığı yere göndermede bulunmayan, o dili kendi bağlamından kopararak alan ve kendi bağlamıyla alakası olmayan ve içi yanı yöresi sterilleştirilmiş bir başka bağlamda yeniden sergileyen, dolayısıyla **rabitasız ve bağlamsız**

bir araç. Geçici olarak ödünçaldığı bütünleri parçalayan, bu parçaları indeksleyen, indeksli parçaların ölçeklerini değiştirerek bütünün yerine geçiren bir teknikle çalışıyor. **Ölçeksiz** dolayısıyla **mukayesesiz** bir araç. Ve hiç es vermiyor yani süreklilikle bütünlük duygusunun boşalan yerini dolduruyor. Yani mekansal bir şeyi, bütünü, geometrik olanı, zamansal olanla, hareketin sürekliliğiyle ikame ediyor. Bunları yaparken ardında daha temel bir tekniği, simülasyonu, yani üretilen modele uygunlaştırma tekniğini uyguluyor. (Akbal Süalp, 2000)

Mesela, genetik bilminde yeni uygulamalar/teknoloji, anlamlı bir dizini bulunduktan sonra onu ait olduğu organizmadan alıp başka bir organizma içinde geliştirip işlerlik kazandırmaya dayanıyor. Ekonominin, mimarinin hatta sanatın yeni ve hakim yöntemlerinde de bu tekniğin hakimiyeti söz konusu. ( Haraway, Harvey, Virilio....) Bu tekniğin ilginç bir şekilde hem günlük dilde hem de yazın ve anlatı biçimlerinde hakim olduğunu görüyoruz. Bir başka bağlamın içinden "uygun", "güzel", "çarpıcı", özetle iyi görünen bir sözü, bir deyişi ya da herhangi bir ara metni başka bir yerde "yeniden" kurmak, yeniden söylemek sözü edilen teknolojinin günlük dile uzanan boyutudur. Dil ve düşünce de bağlamından soyutlanmış, ilk adresin, referansın öneminin ve ilişkisinin kalmadığı yeni bir ortamda, kesip yapıştırarak yeni bir anlam yaratmak, üzerine konuşup yazılacak; herşeyin, bütün deneyimlerin, Ballard'ın dediği gibi kurgusallaştığı, (Ballard 1984) kurgasallaşıkça da anlatımsallaştığı, metonominin baskın olduğu ve herhangi bir dokuya bağlanmayan, dolayısıyla ilmeklerinin açıkta kaldığı metinlerarası metinlerin gevşek bir dokuya iliştiği bir üslubun hakimiyetinden sözedebiliriz. Oysa bağlam, metinlerin, ara metinlerin karşılaştığı ve ilişkiye geçtikleri dinamik bir alandır ve dil ve düşüncenin evinin harcı ve çatısıdır. Orada çağrışımların karşılaşma ihtimali barınır ve metonominin de bir fihriste indirgenmeyeceği ve dinamik olabileceği bir ufuk mümkün olabilir.

Sürgündeki dilin deneyimi dillendirecek, söyleşiyi mümkün kılacak, yüzleşmeyi gerçekleştirecek ve tarihini kavrayacak alternatif alanları ve dilin dille, insanın insanla, anlatıların anlatılarla karşılaşacağı mecra olan toplumsallık ise seyrelmektedir; oysa toplumsallığın meydanı, dilin en dinamik ve üretken olacağı yerdir. Kristeva, Bakhtin'in karnaval kavramını okurken, karnaval dünyasının metinlerin karşılaştığı, çatıştığı ve yoğun bir

tekrar ve mantıksal olmayan yapılandırmalarla birbirlerini tanıyıp anlamlandırdıkları bir alan, mekan olduğunu söyler. (Kristeva, 1986) Çünkü Bakhtin her metnin alıntılar mozaïği olarak oluşturulduğunu ve her metnin bir diğeri için dönüştürülmesi ve içleştirmesi olduğunu söyler. Ve hem Kristeva hem de Bakhtin için metinler arası gidiş gelişler, ilişkiler, bir işaret sistemi ile diğeri arasındaki köprüdür. Metinlerarasılık karşılıklı konuşabilecek ve yaratıcı anlamayı ve okumayı mümkün kılacak önemli bir dinamiktir. Peki ya kendini yeni araçlarıyla daha da güçlendirmiş ideolojik aygıtların ve özellikle de kendisi başlıbaşına bir aygıt olmuş televizyonun monolog hakimiyetindeki dili, yani tek ve hakim sesin, çok sesli, çok dilli ve farklı işaret sistemlerinin metinlerarasılığına, ilişki ve iletişim köprülerinin kurulmasına izin vermeyen elektronik bir kalkan gibi çalışıyorsa... Ya da Lefebvre'in dediği gibi bu hegemonyanın mekana hiç dokunmayacağını düşünmek mümkün değilse, ve hatta bize Foucault gibi birileri mekanın nasıl disipline edilip, kontrol edildiğinin öyküsünü uzun uzun yazmışsa, yani, biz günlük yaşamın gündelik mekanlarında da başka kalkanlarla örülmüş, hücreleşmiş bir yaşamı sürdürüyor ve dillerimizi anlatılarımızı ve köprüleri kuracak ara metinleri de bir türlü karşılaştıramıyorsa... Ya da Bhabha'nın değimi ile eşikteki seslerin var olanın ötesine ulaşacak öykülerini yazacağı ve bunu yaparken, sömürgeci sömürge karşıtlığından, direnen sürgünün yeni ve melez mekanında melez ve dinamik anlatılar geliştirebileceği umudu her coğrafyanın, her konumlanışın ilişkilerine sirayet edemeyecek engeller taşıyorsa. (Bhabha, 1994) Bhabha bize sömürgecinin karşısında kendini ve kendi öykülerini, tarihini tekrar yazmak zorunda olan bir sürgünden, diasporadaki insandan söz ediyor, ama emperyalizmin bütün kara parçalarında hep aynı şeyler de yaşanmıyor. Bazen bizim köşemizde olduğu gibi, gönüllü ve hatta talepkar bir öykünmenin "taklidi" bu sorunlu ilişkinin belirleyicisi olabiliyor. Emperyalist ötekisini, ötekisi olarak değil de benzeşmeye çalıştığı ideal kendisi olarak gören bir modernleşme süreci ve aslında hiçbir toplumda olmayacağı için bu gönüllü taklidin toplumun bütün cephelerinde kabul görmediği de düşünülürse, kendi içinde kendi ötekilerini yaratan bir toplumu üretiyor olabilir. Tıpkı uzun ve sancılı sömürge tarihinden en sorunlu ötekine sahip ve düşman ve aynı zamanda özenilen ötekine sürülmüş bir yaşamın kendini dillendirecek sesleri arayışı nasıl sorunlu alanlar

yaratmaktaysa, bu ikinci konumda da gerilimi hiç bir zaman politik, ekonomik ve tarihsel olarak kavrayamamanın bir başka yüzü karşımıza çıkmaktadır. Belki de bu yüzden, kendi içinde ötekisini taşıyan ve kendi tarihini, ve coğrafyasını ve toplumsal tasavvurlarını bir eşikte ve muallakta yaşayan, kendinden sürgün, kendine sürgün temsil biçimleri üretmektedir. Ve şüphesiz Bhabha'nın tarif ettiği durumla bu durum dünya resmini tamamlayan durumlardan bazılarıdır; ve bazı ihtamalleri taşımaktadırlar. Metnin yerini doldurmaya başlayan bir metinlerarasılığın yarım kalan cümlelerinden, suskun karakterlerden, mırıltının dilinden, muhatabını kaybetmiş monologlardan, bumerang gibi mütemadiyen kendine dönen sözün çıkardığı uğultunun temsil biçimlerine ve bu temsillerin temsil edildiği, eleştirildiği, ya da onlar üzerine dialoğa açık, söyleşiyi çoğaltacak melezleşmelerin dünyayı kavramamıza yardımcı olacak farklı ama birbirini tamamlayan anlatıları da aynı mekan zamanı paylaşmaktadırlar.

Uluslararası sermayenin pazarın ve emeğin haritalarının yeniden yerli yerine oturtulması projesi, bu projenin karşılaştığı direnme alanları ve bu projenin daha kolay gerçekleşebilmesini sağlayacak örgütlü bir teknolojik sıçramanın dünyanın ve yeryüzünün her yerindeki hayatın bütün alanlarına yaygınlaştırılması sürecinin o çok katmanlı ve dallı budaklı ilişkisinin ta kendisidir. Uluslararası politikadan çokuluslu şirketlere, eğlence sektöründen kentleşme veya kalkınma politikalarına, gen mühendisliğine kadar uzanan geniş bir alanın matriksi bu alanlardaki direnişler ve/veya ölçülüp biçilmemiş kazalarla da örülmüştür. Elektronik teknolojinin baskın bir tarz yaratması ve temsil biçimleri üretmesi, mekanın üretimindeki toplumsal dengenin bozulması, zihinsel ve algısal etkinlik alanlarında oluşan büyük yarık üzerinde bütün yeryüzü deneyimleri bir yandan Bakhtin'in tabiriyle birliğe, benzeşmeye, tekliğe ilişkin dayatırken, bir yandan da bu deneyimler ufkunda farklılıkların, direnmelerin, var olanın tuhaf resimleriyle yüzleşmeye çağırın çeşitlemeler karşımıza çıkarır; bu, evinden sürgün edilenin, tuhafın, saçmanın, yabancılaşmanın, rahatsız olanın sesidir.

Haneke, Ponds, Kar Wai hızla akan hayatın içinde pek çok farklı dünyanın ve birbirine değmeden hızla akan yaşamlarının sadece tesadüfler, kazalarla birbirine

değebilen akışları içinde karşılaşmalarının eşikte bıraktıkları seslerin birbirini duyabileceği o anlardan ortak deneyimler ufkunu, yani aslında bu farklı ve birbirini görmeden akan hayatların nasıl da birbirlerine örülü ilişkiler sunduğunu anlatırlar. Ponds, *Okşamalar/Caresses* (2000) de hiç bir sözün adresine söylendiği an ulaşmayan uğultusunu yüzümüze çarpar; herkes bir diğerinin bir önce söylediğine bir sonra cevap vermektedir, tıpkı internet üzerinden yürütülen 'sohbet'lerdeki gibi ve aslında herkes kendi kendini ikna edecek bir konuşmanın içinde dolanmaktadır. Haneke, *Bilinmeyen Kod/Unknown Code*, Guediguian, *Şehir Sakin* (2000), Barriga, *Vakit Tamam/ Times Up* (2000), Kechiche, *Blame it On Voltaire/Kabahat Voltaire'de* (2000) filmlerinde kentin içinde sipiraller çizen teğet geçişlerin karşılama sözün ve bakışın ve tesadüfi ya da kazara yaşanmak zorunda kalınan yüzleşmelerin ve bu hızla hareket eden sipiralin içinde sanki asılı duran zamanın aniden yeryüzüne çakıldığı anların içinde birbirini dinlemek için uzun zamanları varken şimdi aniden birbirini anlayamayan insanların asılı zamanmekandaki hallerini anlatır. Panahi, *Daire* (2000) Stöhr, *Berlin Almanya'dadır/ Berlin is in Germany* (2001) filmlerindeki gibi bazıları ise, bu sarmalın dışından buraya düşerler ve kendilerini ve etrafındakileri bu sarmal askıdan, bu sürgünden çıkarma direnişi bize manzarayı krirtalleştirecek öneriler sunarlar. Tsai Ming Liang'ın, Ripstain'in, Demirkubuz'un bütün filmleri, bize Haneke'yi hatırlatan Seidl'in *Zor Günler/Hunderstage* (2001) Cabrera'nın *İnsan Sevecenliğinin Sütü* (2001), Martel'in *Batakılık/La Cienaga* (2000) filmleri eşikteki mırıltılardır. Dillenemeyen iç sıkıntılarını uzun ve sancılı bir tarihin yüzleşmekten korkan bireylerinin toplumsalın karşısındaki küskün yüzleridir. Son gökyüzünün ötesine uçmak, ardına gitmek için bu deneyimler ufkunun bütün cephelerini eşzamanlı görmemiz gerekmektedir. Herkes kendi sürgününü yaşarken bir ötekinin öyküsünün kendisine nasıl da dolanmış olduğunu görecektir.

Bachelard " 'Berisi' ve 'ötesi', iğerinin ve dışarının diyalektiğini derinden derine yineler" der (Bachelard, 1996: 226) ve devam eder: "Ve insan varlığı, o ne sarmaldır! Ve o sarmalın içinde, birbirini devrikleştiren ne çok dinamizim bulunur! Hiçbir zaman, merkeze doğru mu koştuğunuzu, yoksa dışarı mı savrulduğunuzu hemen anlayamazsınız." (age: 227-228) Merkez daha çok merkeze koşmaya çağırırken, merkezdeki sürgün, diasporada

savrulan sarmalın içinde birbirine tesadüfler ve kazalarla çarpışan bu insanların öyküleri, tekliğini yaygınlaştıran merkezin, emperyalizmin karşısında köşesine sıkışmış kendinden sürgüne uğramış sancılı bir eşikte durma halininin öyküleriyle birleşir. Buradan Zeki Demirkubuz'un ve Derviş Zaim'in filmleri berisi ve ötesine katılırlar kendi özgüllükleriyle ve kendinden sürgünü; kendine sürgünü, içerisi ve dışarısının diyalektiğinde eşikteki kendi ötekilerini de ele vererek.

Yine Bachelard der ki: " Kapı, koskoca bir yarı açık kozmozdur" (age: 235). Demirkubuz, kapıları ve hatta pencereleri yarı açık bir kozmozdan sıkışıp kalmış yabancılaşmış ve 'yapamayan' bireyi anlatır. Demirkubuz koskoca bir kozmoz olan kapının karşısına hep ve ısrarla televizyonu koyar. Bütün kozmozların yerine geçmekte kararlı ve organize olmuş sanayisi olan bir kozmozdur televizyon. Aralık kapılardaki bütün öteki ihtimaller ve biz, hatta düşlerimiz, bir şeyi yapabilmek için içimizde oturan gücümüz hatta bedenlerimiz bu televizyon ekranlarının bir uzantısına dönüşmüş gibidir. Fakat Demirkubuz'da ilginç bir şey daha olmaktadır. Onun yabancılaşmış bir seyretme uzvuna dönüşmüş bireyi erkektir. Kadınlar bir tür ötekilerdir. Biraz Serdar Akar'daki, Kudret Sabancı'daki gibi uzak, tanınmamış, tanınamayan, hani neredeyse gerçekten bir terra incognita gibi önlerinde uzanan ama güvensizlik ve korkuyla sahip bile olunamayacak olmalıdır. Ama aynı zamanda bu saydıklarımızdan ve benzerlerinden farklı olarak kadın, Demirkubuz'da eşit ötekidir; erkek gibi o da bu sistemin kurbandır ama bilinmeyendir ve bu yüzden sistem ne kadar ürkütücüyse, kadın da o kadar ürkütücüdür. Kötülüklerin muhtemel kaynağıdır. Bu mekanlar ve kadınlar yabancıdır bu bireylerin; bu yüzden ne mekanların ne da kadınların eşikteki sesleri duyulamaz. Yoksul ve yoksundurlar, bakımsız ve terkedilmişler, çıkamadıkları sarmalın dibine çökmüş, ataletlerini yitirmiş korkuyu beklerler. Kendi kendinden sürgün edilmiş bu coğrafyaların ortak kaderini paylaşırlar, tıpkı Cabrera'nın *Bataklık* filmindeki gibi. Cabrera sistemin ve emperyalizmin Arjantin tarihindeki izlerini çocukların bedenlerine işleyen derin izlerle, bataklıkla, sıkıntının çöktüğü yerdeki eylemin ve sözün bittiği anla anlatır. Bireyler dumura uğramışlardır. Tsai Ming Liang'ın filmleri tabloyu netleştirir: Bu son gökyüzünde kendine sürgün, kendinden sürgün mekanzaman rehin



alınmıştır. Hem mekan hem de zaman son gökyüzü gibi uzanır hem de ötesine geçer. Böylece bu terminali tanımaya, bu askıda kalmışlığı anlamaya başlarız. Demirkubuz'un çaresiz, korkuyu beklerken kendi kendine, köşesinde daha da koyu bir yabancığa boğulan ve hızla hareket eden sarmal içinde yiten karakterleri daha da bir netlik kazanır. Zaim ise içerisini ve dışarısını anlatırken geometrik olarak başka bir fenomolojik öge kullanır: küreler, adalar, ada küreler. Onun sıradan bireyleri, korkularından henüz habersiz, günlük yaşamın onları zorladığı yerde sıradan bir hayatı sürdürürler ve biz bir kubbenin ya da katmanın onların etrafını tuttuğunu görürüz. Bunu filmi izlerken gözlerimizle gerçekten görürüz. Sanki küçük insanların, kenarlarda, kıyılarda süren o çok gündelik yaşamların birer zarları vardır. Ve o bireyler ufuklarının ötesinde zarın bittiği yere geçebileceklerini düşünseler de bu aslında nerdeyse mümkün değildir. *Tabutta Röveşat*'nın Mahsun'u bütün çabalarına rağmen kentin diğer zarlarla ayrılmış katmanlarına geçememiştir. Bu şeffaf baloncuklar yokmuş gibidirler; hatta esneyip size öteye uzanabiliyor muydunuz hissini veririler ama asla geçirgen değildirler. Hatta *Filler ve Çimen* bu baloncukların aynı mekan zaman içinde nasıl parçalı ve hep yan yana, hep üstüste olduğumuzu iyice netleştirir. Siz bir durakta beklerken ya da bir kapıdan geçerken yanı başınızda derin devlet, mafya, terör, yoksulluk aynı anda bekliyor olabilir, aynı anda başka bir kapıdan çıkabilir. Burnumuzun ucundaki bu dünyayı farkedemeyiz bütünüyle kavrayamayız bu yüzden başımıza gelenlere kazaya kurban gitmişiz gibi bakarız. İçinde hem körlüğümüz hem de direnen umudumuz barınır. Zaim eşit ötekisini dışlamaz, yan yana duruşlarını gösterir ama, Zaim'in eşit ötekileri'de birbirlerinden habersizdirler.

Dil dillenmiyorsa, derdini sözünü paylaşamıyorsa sürgündedir. Hem kendinden hem kendine hem de ötesindekilere... Dilin sürgünün en derinden kapı önüne varıp, kendi ve ötekisiyle karşılaşmayı göze aldığı ve sözünü öteye doğru söyleyebildiği, Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* ve İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* filmlerinde, karşılaşmaların ve konuşabilmenin zemini aranmaktadır. Kahramanlar eşit ötekiler hatta eşitsizliğin her tarafındakiler eşikte, sınırda, çokdilliliğin yaratıcı anlamaya açtığı o geçişte, geçitte konuşurlar, karşılaşırlar. Diğer filmlerle birlikte bize sürgünün içinde taşıdığı iktidar

ilişkinin bütün taraflarını dinamik olarak yani sürekli ve devingen olarak hem zaman ve hem zemin etkilediğini bir kez daha görürüz. Sürgüne yollayan da sürgüne yollanan da sürgüne gidilen de, seyirciler de sürgün deneyiminden önceki gibi değildir; artık bu deneyimin anlaşılır dilleri üretilmek durumundadır. Ve her öykü bize bu dilleri yeniden keşfettirir ya da keşfettirebilir.

*Tül Akbal Süalp*

Adı geçen kaynaklar:

Bachelard, G., (1996), ***Mekanın Poetikası***, çev: Aykut Derman, İstanbul: Kesit

Ballard, J. G., (1984), "Introduction to Crash", ***RE/Search***, no:8/9

Bhabha, H. K. (1994), ***Location of Culture***, New York: Routledge.

Kristeva, Julia (1986) ***The Kristeva Reader***, NY: Columbia Univ. Press

Willemsen, P., (1994), ***Looks and Frictions: essays in cultural studies and film theory***, Indiana: Indiana Univ. & BFI.