

“Geleceğin puslu havasında silik duranı Unutma !”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VI**, İstanbul: Bağlam 2007 slr:121-

geleceğin puslu havasında silik duranı unutma!

Hatırlamak ve düş kurmak her ikisi de sıradan insanların, gündelik hayatın kendi dışında gerçekleşen tarihine karşı, mücadele verdikleri alanları oluşturur. Ama hatırlamak ve düş kurmak aynı zamanda birbirlerine içkin gelişen ve çoğu zaman da hangisinin hangisi olduğunu ayırt edemeyeceğimiz anlatılara dönüştüklerinde, anlatının kendisine ya da bu yolla üretilen mitlere de dönüşürler. Yaşamın hatırlayan ve düş kuran dinamiği, yukarıdan gelen kontrolün var oluşun tek belirleyicisi olmadığını anlatır; kontrol altına alınamaz, sınırlanamaz, doğurgan ve çoğaltıcıdır. Ürettiği anlatılara ve mitlere kuvvetle bağlanıldığında da kısıtlayan, kendi merkezinden dünyaya bakan temsiller oluşturma ihtimalini de beraberinde taşıyabilir. Sinema klasik anlatının, ideolojinin yeniden ve yeniden üretiminin, mitlerin zeminidir ama aynı zamanda sinema kendi zaman ve mekanını yaratırken pek çok anlatı arasından üretici ve tazeleyici bir güç olarak hatırlayan ve düş kuran özelliğini de ön plana çıkarır; bu yüzden de bazı kuramcılar için seyircinin kafasındaki filmin ve toplumsal deneyimler ufkunun ihtimalini ve alternatif kamusal alanın imkanını taşır. (Kluge & Negt, 1993; Hansen, 1991 ve Willemen, 1994) Benjamin’in vurgusuyla “..şimdiki zamanın oluşturduğu bir kurgulamanın nesnesi olarak tarih... geçmişin içinden şimdi ile yüklü olan zamanın koparılıp kotarılması” hamlesidir de (Benjamin, 1993: 40 & 41) ve “pek çok ilmek grubu geçmişin örgüsünü temsil ederken geleceğin içine doğru uzanır” (Benjamin, aktaran Willemen, 1981: 142). Tarih anlatıların ve anlatılan tarihin muhtemel mekanlarından biri olarak sinema, aynı zamanda, unutulmuş, bastırılmış ve büyük harflerle yazılmamış tarihlerin de ete kemiğe bürüneceği ve toplumsal deneyimler ufkumuzun manzaralarına yerleşeceği bir ev gibidir. Hatırlamak, ya da yaratıcı ve tazeleyici bir eylem olarak hatırlamak, geçmişin birebir bir gerçekliği ve onun hatırlanabilirliği değil, geçmişin içinden bu güne uzanan anların duygusu, üzerimizdeki izleri, bu izlerin hayatımıza, yaşadığımız mekanlara ve anlara mühürlenmiş lekelerinden hayatımıza ait izlekler çıkartabilmektir. Deneyimlerimizden bize kalanların ortak ufku yaşam deneyimlerimizi parçalayan güçlere karşı yaşam dediğimiz süreci bütünlüklü olarak kavramamıza yardım edebilecek bir bilme biçimi üretebilir.

Reymond Williams bazı belirgin toplumsal ve tarihsel koşullarda bazı şeyler vardır ki konuşulamaz, dillendirilemez ve dolayısıyla her hangi bir şekilde de düşünülmemeyen şeylerdir bunlar, der (Wiliams,1979:182). Bu konuşulamayan, dillendirilemeyen dolayısıyla da düşünülmemeyenler için yaratıcı ve tazeleyici bir hatırlama ve düş kurma eylemi, arkeolojik kazının açığa çıkardıkları gibi, geçmişin örgüleri içinden geleceğe uzanan ilmekleri seçip çıkarabiliyorsa, o vakit bu gelecek için hatırlama ve düş kurma bizi mitlerden ve ana anlatıların tutsak ettiği bağnazlıklardan kurtarabilir belki.

30 yıl öncesi Kıbrıs'ta yaşananlar da hatırlanması ve konuşulması zor deneyimlerdir. Ali, askerlik eğitimi sırasında, komutanın “hazırlıklı olmayız!” diye askerleri kendisiyle birlikte bağırma emrini verdiği an düşer, bayılır ve sesi gider. “Hazırlıklı olmak”, bu travma yüklü geçmişin, geçmiş zamandan çıkartılıp bir sürekliliğe ve yeniden ve tekrar, sil baştan yaşanma ihtimalini, bu düşünceyi kışkırttığı için Ali bu kelimeyi bağırarak tekrarladığı an, sesinden vazgeçer. **Çamur** filmi boyunca konuşulmaktan ve üzerine düşünölmekten kaçınılan bu deneğimin, bedenler üzerinde fiziksel yaralara, takıntılara ve rahatsızlıklara yönlendiğini görürüz. Başa çıkılmaya çalışılan, bir tülü başa çıkılamayan büyük travma ile yüzleşilemediği için, öykü, nevrotik tezahürlerle yüküldür. Bütün karakterler nevrotiktir. Çünkü büyük acıların içinde zalim ile mazlum da sürekli yer değıştirir. Benjamin'in dediğı gibi “Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliğı taşımasın” (Benjamin 1995: 36). Her felaket sıradan insanların üzerinden böyle geçer ve ardında masum hiç kimse bırakmaz. Acının ve kaybın ve tabi ki suçluluğun büyüklüğü başa çıkılması zor bu deneyimin kendisini gerilere, geçmişe iterken ayakta kalmak için şimdi ve gelecek için yaşanan rahatsızlık ve kaygı kendini başka yollarla ifade etmeye çalışır. Unutmak, hatırlamak birbirine karışmış imkansızlık alanlarıdır. **Çamur** filmi, bize, karakterlerinden, onların anlamsız çırpınışlarından, tuhaf takıntılarından, filmin geçtiğı o kimliksiz arafta olma halinin duygusunu hatırlatan mekanlarına kadar bu imkansızlığın hallerini sunar.

Çünkü hatırlamak da unutmak gibi sorunlu bir alandır. Andreas Huyssen, tarih krizinin açtığı bir alandan söz eder ve “Hafıza Kültürü” olarak tanımladığı yeni bir döneme işaret eder. Unutma/ Unutturma ve Hatırlama/ Hatırlatma politikalarının kavşağına sıkışmış, günlük hayatlar için sunulmuş bir popüler kültür politikası gibi, hatırlama kültürünü yaşarız. Ekonomik “Küreselleşme” politikalarına karşı bir tepki biçimi olarak gelişmiş ya da geliştirilmiş politikalar mıdır bunlar? Modernizmin ve selefi olan postmodernizmin krizinin düğümlendiğı alanlardan biri olarak, tarihin krizi, tarihsel bakışın, tarihsel analizin olumsuzlanması ile tarih / hafıza karşıtlığının sorunsallı alanı, geçmişi kavrama biçimlerimizi

zededeği gibi farklı alternatif geleceklere ilişkin tasavvurlarımızı da temel krizlere sokmaktadır.

Toplumsallığımız, tarihe analitik bakmadığımız, bakmadığımız ve bakmaktan vazgeçtiğimiz için geçmiş ya ona sıkıca bağlanarak hatırladıkça efsaneler ürettiğimiz bir uyum gösterme çabasına ya da ondan kaçtığımız, dillendiremediğimiz, dillendiremedikçe buradaki sorunları telafi edilebilir, toplumsal olarak sürdürülebilir başka alanlara taşıdığımız bir uyum gösterme çabasına dönüşebilir. **Çamur** filmi bu diyalektiğin üzerine oturan bir film. Hafıza giderek deneyim ve deneyimin kaybı fikri ile ilişkilendirilmektedir. Huyssen'e göre 80 sonları eski Sovyetler, Latin Amerika ve Güney Afrika gibi politik krizin yaşandığı yerlerde unutmama ve unutturmanın politikaları, ardından, geçmişin ve gerçeğin efsaneleştirilmesini beraberinde getirmiştir. Gerçek efsaneleştirilebilir, öte yandan efsaneler de güçlü gerçeklik duyguları üretebilir. Huyssen, "*Hafıza Kültürü*" olarak tanımladığı durumun, Yahudi soykırımının utancının ve acısının izlerinin, Batı'da kültürel olarak, bu travma ile yüzleşme ve baş edebilme yöntemi olarak üretilmiş ve giderek büyüyen bir politikadan çıkmış olduğunu söylüyor (Huyssen 2003:16). Sonuçta bütün bu pratiklerin, "*Küreselleşmiş Soykırımın*" ve onlar etrafında oluşan çağdaş hafıza kültürlerinin ekonomik küreselleşmeye karşı oluşturulan bir tepki gibi okunup okunamayacağını soruyor. Huyssen'in söylediğini şöyle de yorumlayabiliriz unutmak ve hatırlamak üzerine yaşanan bu güçlü kültürel rüzgarlar toplumsal, ekonomik, siyasi tarih içinde, emeğin uğradığı darbeler ve savaşlar karşısında ulusal hafızaların da küreselleşmesine bir tepki midir? Ve neden küreselleşme rüzgarları altında hatırlamanın kültürü baskın olmuştur?

Unutmanın/ unutturmanın politikaları nedir, biri bu kadar güçlüyse diğeri de bir o kadar var olmaz mı? Kayıp bir tarihle yaşamak, kayıpların yasını tutamamak neye mal olur? Unutulan, anlatılmayan, anlaşılmayan böyle oldukça da hatırlanmayan deneyimlerin tarihi nereye gider? Toplumsal deneyimler ufkumuzun silik ve puslu manzaraları bize gelecek resimlerini ne kadar sunar? Ve Türkiye sinemasının anlatı deneyimleri neden puslu manzaraların silik ve belirsiz resimlerinin tekrarlarından ibarettir? Tarih ve bellek aynı zamanda bu ufkun manzaralarını kavramaktan mı geçer? Yüzleşmek; bir birey olarak yönetmenin kendisiyle ve toplumuyla, toplumsal deneyimler ufkunun manzaralarıyla yüzleşmesi, Türkiye sinemasının deneyimlerinde neden bu kadar az rastlanır bir durumdur? Neden unutmama, yüzleşmeme, geçiştirme, ima ile geçiştirme, hatıraları, yaşananları mırıldanmalar olarak bile olsun bir ses olarak taşımama eğilimi ağır basmaktadır? Ve bunun aksi olan durumlar hangi filmlerde, hangi biçimlerde karşımıza çıkar?

Bu soruların ışığında hafıza, bellek, bellek yitimi, ve toplumsal deneyimler ufkunun muhtemel manzaraları sorunsallaştırması etrafında Türkiye sinemasını, yönetmenlerin bir birey, anlatıcı ya da entelektüel olarak konumu üzerinden tartışmayı amaçlıyordum. Tartışmak istediğim bu sorgulamanın olumlayan bir örneği olarak gördüğüm Derviş Zaim'in özellikle son döneme denk düşen iki çalışmasının hem Türkiye'deki sinema kültürü hem de genel geleneklerimiz içinde yenileyici ve yaratıcı bir tarih, hafıza ve deneyim aktarımına ilişkin bakış üretmiş olmasının değerli bir katkı olduğudur. Derviş Zaim'in *Çamur* (2003) filmi ile Rum yönetmen Panicos Chrysanthou ile birlikte yaptığı *Paralel Yolculuklar* (2004 Türkiye –Yunanistan) isimli belgeseli, bana hem sinemamızda hem de diğer kültürel pratiklerde ve aslında günlük hayatın neredeyse pek çok alanında yaygın gibi görünen *yüzleşme ve ima ile geçiştirme* geleneğine dönüşmüş olan duruşlardan oldukça farklı ve bu anlamda cesur bir anlatı biçimi denemesi olarak görüldü. Ortak hafızdan, kültürel bellekten ziyade, Zaim, kendisinin kişisel tarihinin bir parçası olduğu bu sorunlu acılı ve ağırlı geçmişi toplumsal deneyimler ufkumuzu oluşturabilecek ve bir aktarıcı olarak bu ufuk karşısındaki kendi duruşunun da dahil olabileceği bir anlatı biçimi arayışına yöneldiğini ve burada bulunduğu yöntemin aynı zaman da seyircinin kafasındaki iç filmi, iç sesleri ve muhtemel öyküleri harekete geçirebilecek bir alan yarattığını düşünmekteyim.

Zaim *Çamur*'da tarihle hafızanın bıçak sırtında, her hatırlamanın ve unutmanın eksik kalanlar, ihanetler ve özlemlerle karışık olan mekanını aktarıyor bize. Brecht'in söylediği gibi temsilin tarihsel olanın karmaşık güçlerini taşıması ve böylelikle izleyenin deneyimleriyle karşılaşabilir olması diye adlandırdığı bir anlatıyla karşılaşıyoruz. Buradan bakıldığında Derviş Zaim çok katmanlı, sembollerin birbirine örüldüğü, çok kahramanlı, diyalogu amaçlayan bir öykü anlatıyor. Ama beni en çok etkileyen, anlattığı öykü ile anlatırken kurduğu estetiğinin politik ilişkisi ve buradaki duruşunun sağlamlığı oldu. Özellikle kullandığı ışık ve ışığın etkisiyle yarattığı atmosfer, Brecht tekniğine yakın bir anlatım özelliği kazanıyor. Işık etkisiyle birlikte mekan kullanımı da aynı işlevi üstleniyor. Bu kullanımın bir tesadüf değil ya da rast gele keşfedilmemiş; bunu daha önceki filmlerine bakarak söylemek mümkün.

Baktığımızda, Derviş Zaim'de mekan ve mekana ilişkin sinemasal unsurlar, bir tür mekanın kendisine ait bir anlatı dünyası oluştururlar. Mekan kendi film öyküsünü, filmin anlatısının dışında kotarmaya başlar; böylece Willemen'in da altını ısrarla çizdiği sinemanın yenileştiren düşünceye kapı açan anlatı biçimlerine bir örnek olarak gösterdiği şey, Zaim'de somut örneğini bulur. Mekan bir başka metin, bir başka anlatıcıdır artık. Mekan tarihsel dinamiklerin temsiline açılır. İçindeki film anlatısına, hatırlamanın sorunsallı alanına açılınca,

tarih ve hafıza ikiliği kırılıp birbiriyle karşılaşan ve ilişkiye geçmek zorunda olan zihinsel süreçler olarak diyaloga ve birbirleriyle konuşmaya zorlanırlar. Kıbrıs coğrafyasını benzer ama madalyonun öteki yüzüyle yaşamış olan başka bir ada coğrafyası üzerinden yeniden kurarken soyut bir mekan yaratır. Kendi deneyiminin mekanının yerini, ötekinin deneyiminin mekanından soyutlayarak koyar. Soyut mekan, toplumsal mekan ve mekanın baskılayan güçlerini katmanlaştırır. Böylece mekanının içindeki karakterler de birbirlerinin öykülerini kendi içlerinde birer zarf gibi taşırlar. Birini açtığımızda ötekinin öyküsüyle karşılaşırız; diğeri açıldığında onun da içinden bir ötekinin ki çıkar. Mekan mekanın zarfı, kişi kişinin taşıyıcısıdır. Açıldıkça diğerleri için de hem konuşur hem söyleşiyi imkanlı kılarlar. Kıbrıs Türk ve Rumlarının atıklarının temizlendiği mekanda Temel'in kendi yaralarını sarmak için yarasını dışsallaştırıp sanatsal, kültürel faaliyetler içinde sarmaladığı faaliyetlerden birinde, rol değişimi ile başkalarının duygu ve deneyimleri üzerinden konuşmak için buluştuklarında Ali Temel'in öyküsünü kendi öyküsü gibi anlatınca, Temel de Ahmet de çözülürler ve konuşmaya başlarlar. Bütün çelişkileriyle, bütün karmaşıklığıyla duygular ve düşünceler açığa çıkınca eylem de hareket bulur. Kaçamaz olurlar; acıyı, utancı, yası yaşayamamanın başka şeylerle telafi edilebilirliği zayıflar.

Film açık, net, işlek metaforlar ve sembollerle doludur. Hastalık, çamur, ölüm, doğum; doğuma kaderden başka kişisel bir tercihi ve dışarıdan müdahaleyi katan bir karar, hatırlama, hatırlatma, taşlaşma, taşlaştırma, dile getirme, getirmeme, getirememe bunların hepsi sözünü ettiğimiz dokunun sağlam ilmekleridirler ve filmin her bir kahramanıyla birlikte çoğalırlar. Metaforlar ve semboller toplumun kendine bakışının, kendini tarif edişinin, hakim ideolojinin söylemleridir, aslında ve başka türlü gösterildiklerinde dolaylandırılıp, anlatıyla sarmalandıklarında bizlere arınmadan başka sunacakları bir şey kalmaz. Oysa, Zaim, bunları, aslında her gün yaşadığımız, tekrarladığımız, dolandırdığımız halleriyle sunar bu söylemlerin ardındakiler tanıdık ve onları tanıdıkça kendi söylemlerimizle de yüzleşmemizin ihtimali doğar.

Toplumsal tarihin yalnız bırakılmış karanlık çukurlarında sorunların, soruların, çözümsüzlüğün, düşmanlığın, diyalogsuzluğun çamurunda debelenmek ve bu çamurdan medet ummak. Bu bataklık ortamında edindiğimiz yaraları gene o bataklığın balçığına sıvayarak kurtuluşu, iyileşmeyi ummak; doğurganlığı, üretkenliği, yürüyüp yoluna devam edebilmeyi, eksik uzuvlarımızı geri kazanmayı dilemek, kaybettiğimiz sesimizin bize dönmesini beklemek, günahlarımızı, vahşetimizi unutmak, bahanelere sarılmak, bahanenin yetmediği yerde yüzleşmeden kaçmak, sorunlarımızı sivilize etmek; Derviş Zaim'in bütün kahramanları bu semboller ve bu durumlar içinden davranırlar. Brecht'in kahramanları gibi,

limbo bir sahnenin önünde, bize bu sembolik duruşların sürreel oyununu sunarlar. Kimseye bakmıyorlar, kimseyle çok fazla göz göze gelmiyorlar ne de doğru dürüst konuşuyorlar; gerektiğinde bile, acemi, soluksuz, isteksiz ve mahcup cümleleri ortada koyuverip, başka bir sahneye geçiyorlar. Yani aslında oynamıyor, oyun vermiyorlar. Bir limbo sahneden diğerine geçiyorlar. Parlak ve çiğ bir ışığın altında hem her şeyin çıplak kaldığı hem de sınırların bulanıklaştığı bir ışık altında debelenip duruyorlar. Devinimi kendi dairesinde tamamlayan, hareketi bir başkasına aktarmayan çırpınışlar içinde kendi enerjilerini tüketiyorlar. Bu parlak ışığın ada ışığı olduğunu seziyor olabiliriz; ama daha fazlası için orda bu kadar çiğ, bu kadar çıplak bir ışık bu. Tıpkı *Tabutta Röveşata*'nın fanus ışığı gibi, o basık gökyüzü nasıl kentin kenarlarındakilerin üstünü kapatıp, onları havasız, umarsız, nefessiz bırakıyorsa ya da *Filler ve Çimen*'deki o ebruli gökyüzü kaypak ve sürekli yer değiştiren ve karakterlerinin eşitsiz bir gökyüzünün altında, kaygan bir zeminde ne kadar da zor ayakta kalabileceklerini anlatıyorsa; burada da çoklu anlatıcıların, anlatı katmanlarının, farklı sembollerin kendilerini katmerlendirecekleri, eşit bir ışığın altında görünür olmalarını sağlıyor. Işık bir araç olarak kendi anlatısını kuruyor, tıpkı Brecht yöntemlerinin her aracının kendi anlatısını kazanıp özgürleştirmesinde olduğu gibi.

Her araç eşit ve bağımsız birer anlatı katmanına dönüşüyor. Işık, mekan, oyuncular, oyunculuk, müzik filmin dünyasını yaratıp onu desteklemek için değil bu çoklu ve çok katmanlı öykülere farklı katlar açabilmek için var oluyorlar. Ve mekan da kendi anlatısını kuruyor. Bir o kadar çıplak, bir o kadar bulanık. Hiçbir turistik ya da izlenimci zevke alet edilmeden çünkü bu mekan zevkin değil, hesaplaşmanın, yüzleşmenin, yalnız bırakılmışlığın mekanı. Ancak kazılarak içinden çıkabileceklerden medet umulan ve sırları saklayan, konuşmayan, terkedilmiş mekan, izleri saklasın, tarihi, acıları, günahları gömsün diye önümüzde uzanıyor. Bu mekan kurgusu ve ışık altında bütün karakterler ve öyküleri de önde, hemen önümüzde. Bu “önde” sunum özelliği de diğerleri kadar önemli bir anlatı oluşturuyor. Karakterler hemen önümüzde bize mazeretleri sunulmaksızın çaresiz ve bir anda bu çaresizlikleriyle karşımızdalar ve bizi de izleyici olarak zor durumda bırakıyorlar. Ah keşke birinin öyküsünü tek başına ve daha detaylı izleseydik rahatlayabilirdik. Ama öyle olmuyor, onlar, orada, gözlerimizin önünde izah edilmemiş bir çaresizliğin, bakımsızlığın ortasında bizi yalnız avuntusuz bırakıyorlar. Filmin umudu ya da bize de aktardığı umut da bu noktada başlıyor. Ölüm doğumu da beraberinde getiriyor. Avunmadığımızda yaşama yeniden bağlanıyoruz. Böylece Derviş Zaim politik filmler yapmıyor; filmleri politik olarak yapıyor. Çünkü, politik olmak, gelecek için hatırlamaya yönelmektir.

Tül Akbal Süalp

Kaynakça

Benjamin, W., (1993), *Pasajlar*, çev: Ahmet Cemal, İstanbul :YKY.

Benjamin, W. (1981) *New left Review*, no: 128, , s:57'den aktaran P. Willemen, *Looks and Frictions*, London: BFI, 1994, s:142

Hansen, M. (1991) *Babel and Babylon*, Cambridge: Harvard University Press.

Huyssen, A., (2003) *Present Pasts: Urban Palimpsest and the politics of Memory*, Stanford: SUP.

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

Williams, R., (1979) *Politics and Letters*, London: NLB