

## MİŞLİ GEÇMİŞİN ÜLKESİNDE KAF DAĞININ ARDINDA: “GERÇEK”?

Sinemanın gerçekle ilişkisi sinemanın ortaya çıktığı andan itibaren ve modernizmin bir aracı olarak ilan edildiği tarihsel sürecin başlangıcından beri etrafında sorunsallar üreten bir alan aslında. Bir yandan Krecauer gibi, kameranın bir araç olarak yaşananları ve çevresini kaydedebilirliğinden ötürü gerçekçilikle birebir bağlantısı olması gerektiği üzerinde duranlardan, Bazin gibi filmin gerçeğe en uygun mizansenle gerçekliğin mükemmel temsilinin mümkün olabildiği bir araç olması gerektiğini savunanlara; ya da sözü edilen bir gerçekliği ele geçirme çerçevesi olmaktan farklı olarak Arnheim gibi gerçekliğin kavramsal olarak algılanıp sorgulanabilmesine olanak tanıyan kışkırtıcı, yenileyici ve hayali, rüyayı, fikri aktarabilecek yeteneklerine işaret edenlerden başlayarak bugünlere uzanan ve farklı gerçekçilik tamlamalarıyla karşılaşırız. Bu birbirinden son derece farklı olabilen gerçekçilik yaklaşımlarında çoğu zaman her bir isim tamlamasının bir yanının bir gerçekçilik tamlaması taşımasına rağmen farklı gerçeklik ve gerçekçilik anlayışı ileri sürdüklerini görürüz. Şiirsel gerçeklik, Yeni Gerçekçilik, gerçeküstüçülük, büyülü gerçeklik, Sinema verite....

Şematik olmasından korksam da sinema aynı zamanda bir zaman mekân haritasının da ortasında toplumlarla ilişkiye girer. İki önemli yüzyılın eşliğinde teknolojik devrimlerin, Emperyalizmin, emperyalizmle dönüşen sömürgecilğin, endüstrileşmenin, ulus devletleşme sürecinin, milliyetçiliğin anlatı ve ideolojik söylemleriyle birlikte kurumsallaşan endüstrileşen bir araç, popüler kültür alanı ve sanattır. Gerçeklikle ilişkisini de bütün bu karmaşık süreçlerden ve temsil meselesinden bağımsız düşünemeyiz. Kapitalizmin tekelci aşamasına, emperyalizme, onlarla birilikte şekillenen dünya pazarına ve uluslararası emeğin dağılımına göre ve ulus devletleşme milliyetçilik akımlarıyla iç içe geçmiş bağımsızlık mücadelelerinin hiyerarşileri ve eşitsizlikleri ile birlikte gerçek nereden bakıldığına bağlı olarak değişecektir. Yanmalı motorlar, elektrik teknolojisi üretim ilişkilerini, gündelik hayatı ve algısını da değiştirip dönüştüreceklerdir. Hızla kalabalıklaşan sınıflar arası eşitsizliğin keskinleştiği sanayi kentleri, korku endişe öfke ve yeni tür şiddet biçimlerini üreterek yeni dinamikler oluşturacaktır. Okuryazarlığın giderek yaygınlaşması kentin gece ve gündüz yaşayan bölgeleri gazeteler kafeler sinemalar hem popüler kültürün hem kamusal yaşamın deneyimlerini başka bir biçim kazanmasına neden olacaktır.

Gerçeğin ve gerçekçiliğin sorgulanması sorunsallaştırılması aslında başlı başına sayfalar sürebilecek felsefi bir tartışma olmakla birlikte dönemlerin ve kültürlerin hatta belli dillerin insanlar arası anlaşma biçimlerinin de farklı gerçek ve gerçekçilik algılamaları olduğunu biliyoruz. Ya da gerçeğin ve gerçekliğin işlenebilen imal edilen yaratılan biçimlendirilen bir şey olduğunu da biliyoruz. Medyanın bir sanayi ve iş alanı olduğu bugün gerçekliğin kurmacalaştıkça artan müphemliğinin ve güvenilmezliğinin bunun daha da çok farkındayız. Yanılsamalarımızın oluşturduğu harelere de bir o kadar farkındayız. Siyah beyaz görüntüyü niye daha gerçek gibi algıladığımızın hem farkındayız hem de buna inanmayı sürdürüyoruz. Ama bu harelere büyüsüne de sadık kalmaya devam ediyoruz. Görüntünün alanında neyi nasıl algılayacağımızın ya da hangi görsel organizasyonlardan ne tür bir anlam yelpazesi çıkabileceğinin gelenekleri oluşmuş gibi duruyor. Modern ve postmodern gerçeklik ayinlerini üretmiş durumdayız. Belgeselden etnografik filme haberden aktüel çekime kadar gerçekliğin türlerinde bile ‘miş’ gibi yapmanın kabulünü sürdürürken

hayatın temsili olan anlatı biçimlerine uyumlu bir hevesle katılırız. Onları severek seyretmek, onların yeniden üretimine katılmak demek değil midir? Bu yüzden Ballard bize her şeyin kurmacaya dönüştüğü bir dünyada yazarın görevinin gerçeği keşfetmek olduğunu hatırlatır (1984). Biz de buna gerçekliği keşfetme sorumluluğu diyelim.

Bunca gerçeklik ve gerçekçilik iddiasının uzun tarihi içinden gerçeği keşfetme yazarın ve sinemacının ve seyircinin ortak sorumluluğu olmalıdır önermesiyle çıkıyorum yola. Bu benim gerçek ve gerçekçiliğe bakışta durduğum başlangıç noktası. Bakhtin: “Gerçek bir bireyin kafasının içinde bulunmaz ya da doğmaz. Gerçek insanların kolektif arayışları ve diyalojik etkileşimleri sürecinde doğar”, der. (1998:110) İnsanların kolektif arayışları bu başlangıç noktasının nereye bakacağını gösteriyor. Ama burası böyle bir arayışın zor coğrafyasıdır ve bıçak sırtında yürüten, sırat köprülerinden geçiren engellerle doludur. Eğer bakacağımız yer başka sinemalar olsa idi işimiz daha kolay olacaktı. Latin Amerikanın kesik damarlarını kavramamız kendimizinkini kavramaktan daha kolay. Zaten başkalarının hikâye ya da hakikatlerinin bizim kendimizi kavramamıza olabilecek faydası da buralarda yatmaktadır. Bakhtin’n kastettiği diyalojik etkileşim ve yaratıcı anlamının da kastettiği böyle bir süreç. Büyülü realizmi ya da menippia’yı anlatırken anladığımızı acaba burada da başka tanım ve arayışlarla yapabilir miyiz? Ama her kültürün kendine özgül toplumsal iktisadi, siyasi tarihi bunu anlamlandırma dilleri alışkanlıkları ve gelenekleri var. Biz buralarda bu işleri nasıl yapıyoruz acaba?

Bizim kültürümüz de diğerleri gibi çok dünyalı, çok dilli, çok dinli, çok zamanlı ve çok mekânlı ve hep iktidarla imtihan edilmiştir. Defalarca onu oluşturan unsurlardan kesilip koparılmış, eksik bırakılmış, unutmaya ve unutulmaya zorlanmıştır. Çoğu kez unutmuş, yeniden karşılaşmış, karışmış, inkâr etmiş, görmezden gelmiş; inkârını reddetmiş, hiç özür dilemediği için kibirli; kibirli olduğu için mahcup; mahcup olduğu için unutan, utancından unutmuş, kibrinden unutmuştur. Kayıplarının, kesilip koparıldıklarının yasını bile tutamamış büyük ve uzun hüznün, aidiyetin, yurdun mekânı olmuş gibidir. Ya da bütün kayıp anlatıların yerini doldurmaktadır sanki. Kibrin, utancın ve hüznün karşısına aklın dili olarak üstün gördüğü ama aynı zamanda küçümsediği Batıyı ve modernizmi koymaya çalışmış ama hep de bu ikame akılla, bilinçle ya da hissiyatla da dalaşmış bir taraftan kendileştirirken bir taraftan yabancılaşmış ve yabancılaşmış gibidir. Belki de bu yüzden bu coğrafyada geçmişi tarihi, dili, kültürel üretimleri, mitleri, ritüelleri ve folkloru çalışılmak çatalı bir mesele olmuş, çatalı diller oluşturmuştur. Tanrı, hakan ve hükümrânın keskin bir iktidar oluşturarak bütün dönüşümlerde bir devamlılık unsuru olmasından belki de, bu sözü edilen alanları çalışmak solda duran aydınların bir kısmı için mahcubiyet, bir kısmı için ise inkâr edilip yok sayılması gereken bir karanlık olarak algılanmıştır. Bu alanların açılıp çalışılabilmesi sağ için ise İslamcılığın ve Türkçülüğün şan ve menkıbelerini dillendirip, yüceltmenin bir vesilesine dönüşmüştür.

Buralarda bu yüzden belki de anti-empyralist ve ulusalcı Latin Amerika’nın kendi kesik damarlarını konuşmasından ya da büyümlü gerçekçiliğin köklerini ararken ki heyecan ve özgürlükten yoksunuz. Çünkü modernizm ve yeni ulus devletle birlikte gelen Pan İslamcı ve Pan Türkçü yaklaşımlar, bir millet olma fikri ve milliyetçilik, Osmanlı mirasına karşı kendi ulus kimliğini yaratma meseleleri, hâkim ulus fikrini ve bu topraklardaki bütün diğer karşılaşma ve karışma tarihini soluk bir alt metine dönüştürmüştür. Elbette aynı zamanda fiiliyattan kurama kadar kendi çok katmanlı sorunsallarını da üretmiştir. Bu süreç içinde bazıları faşizan milliyetçilikler ve veya radikal ya da ılımlı İslamcı politikalar kültürel duruşlar ve söylemler üretirken, bazıları bu meseleler grubunun bütün çağrışımlarına karşı taraf oluşturmuştur.

Herkesin üstünde duran iktidarın, hâkim ulusun tarihi ve mitlerin korkutup, utandırıyor olması bu yüzden. Hâkim olmayandan nasıl beslenip, nasıl karışıp, harmanlanmış olduğuna bile bakılamaması da bu nedenledir. Hâkim olmayan kendi diline

bakarken hâkim olandan öğrendiği sekte milliyetçilikleri üretmekten kendini kurtaramıyor. Giderek daha karmaşık daha tuhaf kombinasyonlar üretmeye devam edebiliyor. Ulusalcı, antiemperyalist ama pekâlâ kapitalist olmakta hiç bir tuhaflık görmeyenlerden, mistik demokratlara, anti nasyonal anti militarist neo-liberal Avrupa birlikçilere, faşizan bir milliyetçilikle İslamcılığı bağdaştıran antiemperyalistlere (yine kapitalizmden hiç rahatsız olmadan antiemperyalist olunabileceğini düşünebilen) ve tuhaf bir işbirlikçiliğin bütün cepheledeki temsilcilerine kadar uzayarak çoğalıyor. Bu bileşenlerin nasıl olup da yan yana gelebildiğini düşünmeksizin bu tuhaf alanların gözü kara fanatikleri olunabiliyor. İstenen özgürlük neye karşılık gelirse gelsin, ne kadar fikri olarak ayrı dünyalara savrulunursa savrulunsun tuhaf bir iki yüzlülük, inkâr ve istediğinin ne pahasına olursa olsun elde etme şehveti ortak payda olmaktadır. Hüznü, gölgeli dilleri, ağıtı yakılmamış yaşları, kaldırılmayan ölüleri unutup bağırırken sessizliğin mırıltılarına kulaklar tıkanmaktadır. Dillerin boynu kıldan incedir. Toplumunu birleştiren hüznün, utancın, bir türlü dillenemeyen korkak bir vicdanın ima eden, geçiştiren dili bu nedenle konuşulmaya değer gibi geliyor bana. Bu tarihin içinden diğer kültürel çalışmaların edebiyat, tarih, toplum, sanat araştırmalarının ya da üretimlerinin yaptığını yapmak bu nedenlerle daha zor bir mesele olmaktadır.

Buralarda zamanla yüklü bir kültürü mü taşıyoruz dilimizde? Zamanın çok katmanlı olduğu bu yük bazen belirli anlarda üst üste biner; çok katmanlı palimpsest yani üstü defalarca yazılıp silinmiş parşömenler gibi olan bu anlar birden birlikte görülebilir olur. Üstelik mekânda böylesine katmanlıdır. Yapılmış, yıkılmış; üstüne yeniden hayatlar kurulmuştur ve yine bazen bütün yakılıp yıkılmışlar bu mekânın bir köşesinden görülebilir olur. Bu zaman mekân çoğu zaman hem kibirle, hem utançla, soluk, zarlaşmış, uçtu uçacak, soldu solacak bir metin gibi silik, soluk bir fotoğraf gibi; bakılması pek de istenmeyen bir yüz gibi, belirsiz izler gibi taşınır. Benjaminin dediği gibi tehlike anlarında birden ortaya çıkıp belirginleşebilecek olan yitkilerimizdir. Bu kayıp Jale Parla'nın bahsettiği gibi, bir kayıp metin gibidir. Lacancı ve Freudcu olmayan. Öyleyse acaba biz de *mişli* geçmiş zaman, kayıp metinlerin zamanıdır diyebilir miyiz?

Gerçeğin ya da şimdi elde tutulan gerçekliğin, her an uçup gideceği bilgisinin ve hissiyatının; bir yanı eksik kalmış ya da bırakılmış karşılaşmaların gölgeli dili midir 'mişli' geçmiş zaman? Bu zaman kipi; sanki bir yandan da kültürde ve anlatılarda travmalarla oluşmuş inkârın, utancın ve kibrin oluşturduğu derin suskunlukların söyleyemediğinin yükünü sırtlamıştır ve olup bitenin farkında oluş vurgusu taşır. Belki de onu kendinin farkında, kendini yansıtan, kendine dönebilen bir işlev taşıdığını söyleyebiliriz (self reflexive). Bu zaman kipi bir fark ediş anını ve o anın beklenen ihtimalini içinde taşır. Çok kez yazılıp, çok kez silinmiş olan bütün izlerle gölgelenmiş çoklu mekân (yurt, ev, coğrafya, yeryüzü) ve zaman (resmi, gayri resmi, kenar ve kıyıda susulup, söylenmemiş zamanların ve tarihlerin) mantığı ve hissiyatını içinde barındırır (palimpsest, polyphonic, heteroglossial).

Kayıp, gölgeli, *ima* yüklü bu dil, *mişli* geçmiş zamanın dili, kendini yansıtıyor. İçi söylenmemiş, söylenmesi zor pek çok anlatıyla dolu. Sözü sahipliğini kendi üzerinden atıp, bilinmeyen bir özneye aktarırken, fark ediş anlarıyla dolu ya da hep biraz geç kalınmış ya da erken söylenmişlerin anlarıyla. (Mitlerden edebiyatımıza bu imgenin ne çok tekrar edildiğini de düşünelim) Buralarda, "mişli geçmiş" in ülkesinde belki de bütün bu nedenlerle gerçek müphemlikten sual olunur. Böyle bir dil kültürü ve anlatı üslubu bir yandan gerçek denileni yüceleştirirken bir yandan da harcı âlem kılar. Birbirimize olup biteni aktarırken "öyleymiş" "böyle olmuş" deyip dururuz. Bu nedenle de bizim sinemamızda belki diğer pek çok sinemadan daha fazla hayatın her alanını saran, kurgulanan gerçeğe karşı gerçeğin keşfi, gerçeğin mümkün olduğunca çok ve değişik kurmacasıyla mümkün olabilecektir. Gerçek gibi duran, 'miş' gibi yapan kurmacalara karşı, kurmacaymış gibi duran gerçeklik

anlatılarıyla kurmaca gerçeğe; gerçek kurmacaya yaklaştıkça bunların birbirine uzaklıkları belirginleşecektir.

**Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?** (2006) **Cenneti Beklerken** (2006) ve **Ulak** (2008) filmleri geleneksel anlatı üsluplarının dönüşüp yeni üsluplarla harmanlandığı bu yeni anlatı denemelerinde masal ya da masalsı zarfların içlerinde taşıdıkları “gerçeğe”, hayal ve düş taşıyan öykülerin tarihsel ve coğrafi ‘an’ odaklarını üretip üretmediklerine bakmak bu fikir izleği için bu yüzden önem taşıyor. Böylesi an odaklarının keşfinde bu filmlerin yönetmenlerinin denediği anlatı ve gösteri üsluplarını dikkate aldığımızda bir takım önemli özelliklerin ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Kaldı ki üç yönetmenin üslup ve yaklaşımları ve kurdukları dünyalar da birbirinden çok farklı. Derviş Zaimi’in sineması genel de bütün filmografisine bakıldığında temsili olmayan, mesafeli ve Brechtien epik anlatıma yakındır. **Cenneti Beklerken** özelinde baktığımızda ise, zamanın ve mekânın daha yekpare ve esnetilmiş olarak kullanıldığı tablolardan farklı perspektiflerden sunumlarından oluşan ve tabloların da içinde sıkışmış, kalınlaşmış deneyim ve bilgi anlarını barındırdığı bir üslupla karşılaşırız. “Zaman zaman içindedir. Mekân da mekâna açılır, sürekli ve farklı bakış açılarıyla birbirine eklenir. Tıpkı minyatürdeki ya da toplu deneyimlerimizin miş’li geçmiş hikâyelerindeki gibi. Eflatun’un dediği gibi nakış donmuş bir anın resmidir. Rüyalarımızda, yaşadıklarımızda, yaşadıklarımızı nasıl anladığımızda kalan anın resmidir. Eflatun, Danyal’a katılmak için gelen çobana hem çizip hem anlatırken, ”Resim hem yapanın hem bakanındır” der.” (Radikal2 Kasım, 2006) Zaim Velazquez’in 1656’da yaptığı *Nedimeler (Las Meninas)* tablosu ile bir karşılaştırmaya girdiğinde minyatür ve batı resminin temsil meselelerine ve ötesine uzanan bir tartışmaya da girer. “Temsil eden görünür ve bize bakandır; temsil ve temsil alışılmadık, temsil edilenler ise görülemez olandır. Sadece bir yansımanın aksidirler. Temsil edilenin yerine biz bakanlar geçeriz. Temsil eyleminin gerçek alanına girenler aslında çerçeve dışında olması gerekenlerdir.” (age) “Öyküsü anlattığından daha yekpare ve katmanlı, çok zamanlı, çok mekânlı; bakışı çoğul bir sinema dili üretmiştir. Görüntü ve temsil; bakmak ve bakılmak; gerçeklik ve anlatı, zamanın ve mekânın akışkanlığı ve onu sabitleme isteğinin karşılaşmalarını izleriz”.(agy)

Ezel Akay ise grotesk, frontal, karnavalesk ve polifonik bir dili yeğliyor. **Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?** Filmi hem yukarıda mişli geçmiş için söylediklerimizi içinde barındırırken aynı zamanda karnavalesk ve menippian özellikleri geleneksel Karagöz Hacivat güldürüklü oyun özellikleriyle de birleştiriyor. Mehmet karakalemin çizgi dünyasından geleneksel tabloların sinemasal yeniden canlandırmalarına kadar uzanan bir külliyatı kullanırken, Rum bacılar gibi silik bırakılmış başka tür geleneklerinde altını çizerek öne gelmelerini sağlıyor. Kültürel hatıratın arka plan olmuş malzemelerini ön plana çıkartıyor. Karagöz ve Hacivat’ın halka mal olmuş hikâyelerinin söylencelerinin kendisi bir mişli geçmiş zaman kipinin bütün özelliklerini zaten içinde barındırır. Onlar onları seven halk tarafından defalarca farklı yerlerde doğurtulmuş ve öldürülmüşlerdir. Farklı yerlerde ve dönemlerde iktidarlarla dalga geçmişler, güldürünün, alayın yaşamın en güçlü direniş silahlarından biri olduğunu ispatlamak istercesine zamanda ve mekânda çoğalmışlardır. Akay hem *Devlet Ana* ve *Kemal Tarih*’e göndermeler yaptığı *Karagöz ve Hacivat* hikâyesini bütün bu çok zamanlı çok mekânlı hatıratla ve rivayetlerle birlikte kurmuştur. Hem Karagöz ve Hacivat’ın kendisi hem de bu filmde aktarıldığı biçim menippian yerginin değişik bir örneği olarak bu coğrafyadan dünya kültürüne bir katkıdır.

Çağan Irmak önceki iki yönetmenden farklı olarak melodrama yakın duran bir yönetmendir. **Ulak** filminde yine phatos merkezli anlatısı masallara ve büyülü bir mitler diyarına açılış yapıyor. Köy, köy gezen öykü anlatıcılar ve onların toplumsal işlevleri üzerine bir alegori yaratmakla birlikte bu kendi de bir masal gibi dokunmuş film, içinde pek çok masalın çıktığı, pek çok kahraman ve kahramanlık tipinin dolandığı bir film yapıyor.

Hem anlatı içinde anlatı; matruşkalar gibi birbirinin içinden çıkan ve geçen masallarla bol katmanlı ve geçişli bir film anlatısı üretirken bir yandan da efsunlu öyküsü ile bu topraklardaki geleneksel anlatı biçimlerini de harmanlıyor: Dengbenj anlatılarından taziyye ve ve aynı zamanda tragedyaya uzanan bir harmanlamadır film.

Bu üç filmde de dil ve biçim arayışları aşınası olunan bakma ve anlamlandırma biçimlerini kırarlar. Böylece başka türlü bakıp anlayabilmenin yeni deneyimlerini açtıkları düşünülürse, gerçeğin aktarımını odak alan yaklaşımın tam karşısında duran biçim denemelerinin karşıtlığının da sanıldığı kadar tek katmanlı ve boyutlu olmadığı ve işaret ettikleri yönlerin aslında başka kavşaklar yaratabileceklerinin de iyi birer örneği olur bu filmler.

Bu yüzden de bu üç film de kostüm, drama ya da tarihsel film olmanın ötesine geçiyorlar. Çok katmanlı, ima ile geçiştirilmiş gölgeli bir tarihin çakışma ve kırılma anlarının içinde katmerli deneyimlerin müphem duygu algı ve hissedişlerinin cehalet ve bilgelik anlarını bize açabilecek filmler. Üç filmde kast edilen mekânlar var. Filmlerin gösterdiği mekânlar pek çok birikmiş imayı taşıyorlar; bu yüzden yeniden yapılmış ve bugüne dek sunulmuş bilgilerden özgürleştirilerek yeniden üretilmiş mekânlar. Mişli geçmiş zamanın mekânları. Anlatılardan, resimlerden, minyatürlerden, bezemelerden çıkılarak tahayyül edilmiş mekânlar. Aslına sadık olmadığı bilinen, kurulan ya da eskisi yenisi yerine geçsin diye kurgulanmış mekânlar. Çünkü elimizde çok silinmiş parşömen kâğıdından net bir resim bulamıyoruz. Bu yüzden de rivayet olunmuş mekânların tahayyül edilmiş mizansenine bakabiliyoruz. Ve tuhaf bir biçimde tıpkı mişli geçmiş zamandaki gibi bu gösterilenden farklı olabilecek farklı zaman ve mekânları hayalimizde canlandırmamız gerekiyor.

Üç filmde de öykünün kendisi ya da temsil gücü değil, öykülerin taşıdığı kayıp unutulmuş ya da önemsenmemiş deneyimlerin taşıdıkları duygu ve biliş tortularının yüzeye çıkma hamlesi önemli. Açık bir başlangıçla açık bir son arasında ki zamanla mekânın düğümlendiği anlar önemli. Çünkü o anlar silik ve başka metinlerin altında beklemiş gebe anların taşıyıcısı olabilirler. Ve üçünde de biz seyirciler aslında, karakterlerden daha fazlasını biliriz ama aynı zamanda bir yanımız da aslında çok da bir şey bilmediğimizi bilir; nihayetinde rivayet değil midirler? Bu da bizi hikâyeye bağlarken uzaklaştıran bir şey de olur. Karakterlerle yaklaşamayabiliriz. Zaim'in karakterleriyle yaklaşabilmemiz özdeşleşebilmemiz zaten zordur. Hatta Cenneti Beklerken ve Ulak filmlerinde yan da gibi duran, ya da asıl kahraman olmayanların daha çok kahraman olabildiği şaşırtmacalar da mevcuttur. Özellikle Cenneti Beklerken filminde birden çok kahraman vardır. Soğuk ve mesafeli bir oyun veririler ve iyilikleri kötülükleri arasında gezinir dururlar. Irmak ise sevicecek sıcak pek çok karakter sunar bize iyiler ve kötüler daha belirgindir ama iyiler kalabalıktır masalın dünyasına aittirler. Ezelin karnavalesk, kahramanları ise zamansız mekânsız bir başka dünyanın tanıdık ama uzak kahramanlarıdır ve bizden önce defalarca sahiplenilmişlerdir. Özdeşleşmekten çok toplumsal olarak hayali yoldaşlıkları güç verdiği için. Onların kahraman kimliklerinden çok anonim yoldaşlar olarak çıkardıkları gürültüdür seyirlik olan. Seyirci bu üç filmde de birbirinden farklı olmakla birlikte bu nedenlerle kahramanlardan çok anlatıcıya yaklaşmak isteyebilirler. Anlatıcının iktidarına onun muhtemel kuş bakışına. Ama mişli geçmiş zaman hiç bir anlatıcıya bu iktidarı tam olarak vermez. Anlatıcı içimizden eyleyen biridir. O an anlatma gücünü üstlenen buna cesaret edip ortaya çıkan. Her hikâye de zaten tarih olmuştur.

Bu üç film de acaba gelecek için mi hatırlamaktadırlar ve hatırlamak için mi düş kururlar ve bizimle paylaşırlar?

Öykü dünyası (diegesis) öykünün canlandığı toplam dünya bu filmlerde hem çok uzak hem de bir o kadar yakındır hem aşına hem de yabancıdır. Uzaktan duyulmuş bir tanıklığa doğru uzanan bir öykü dünyasıdır diyebiliriz. Anlatının kendine edinmiş olduğu anlatının aktarmanın zamanındadırlar. Bu yüzden geleneksel anlatı sanatlarının pek çoğu böylesi bir

açılışla başlar ‘evvel zaman içinde kalbur saman içinde develer tellal pireler berber iken’ diyerek başlayan masallar Hacivat Karagöz gösterilerinden önce gösterilen Mukaddime bölümündeki göstermelikler gibi seyrin bakanın dinleyen ve temaşanın başka bir dünya olacağını hatırlatılması anlamına gelir. Minyatür zaten bütün bir resimleme tekniği ile gerçeklikle resmi asla eşit koşmayacağını hatta kim yaparsa yapsın bir fark olmayacağını vurgusudur. Bu yüzden hikâye edişin zamanı ve mekânı esner bugüne düne ve hatta yarına değer. Dün içinde bugün ve yarının sözünün bulunması böylece mümkün olmaktadır.

Epey bir zamandır kendimce düşünüp anlatmaya çalıştığım modernist ya da postmodernist olmayan ikisine de ait olmayan ama ikisini de tanımış içinden eğitilerek geçmiş ama ikisine ait olmayan bir yerin bilgi ve deneyimlerinden de haberdar bir dil üretmek bu örneklerde kristalleşebiliyor.

Z. Tül Akbal Süalp