

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

EMİR KUSTURİCA SİNEMASINDA “BALKANLILIK”

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

MERT GÜNCÜER

TEZ DANIŞMANI

Prof.Dr. H. HALE KÜNÜÇEN

ANKARA - 2019



BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 16 / 08 / 2019

Öğrencinin Adı, Soyadı : Mert GÜNCÜER

Öğrencinin Numarası :21610219

Anabilim Dalı : Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Programı : Radyo Televizyon ve Sinema

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı : Prof.Dr. H. Hale KÜNÜÇEN

Tez Başlığı : Emir Kusturica Filmlerinde Balkanlık

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 67 sayfalık kısmına ilişkin, 19 / 07 / 2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 5'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

"Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:

Onay

26. / 8 / 2019

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad,
Prof.Dr. H. Hale KÜNÜÇEN

Mert Güncüer tarafından hazırlanan Emir Kusturica Sinemasında Balkanlık adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi:16/08/2019

(Jüri Üyesinin Unvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu):

İmzası Jüri Üyesi :Prof.Dr.H.Hale KÜNÜÇEN. *Başkent Üniversitesi*

Jüri Üyesi: Doç.Dr.Aydan ÖZSOY *Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

Jüri Üyesi:Dr.Öğr.Üyesi Deniz TANSEL İLİC *Başkent Üniversitesi*

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../20....

Prof. Dr. İpek KALEMCİ TÜZÜN

Enstitü Müdürü

ÖZET

Bu çalışma, Balkanlar'dan çıkan ve dünyaca kabul görmüş, filmleri ile bir çok festivale katılmış ve ödüller almış olan Emir Kusturica'nın filmlerindeki “Balkanlılık” kavramını ve nasıl kullanıldığını ele almaktadır. Bu tez çalışmasında, temel olarak Emir Kusturica'nın dört filmi incelenmektedir. Bu filmler tarihsel sırasıyla: *Time of the Gypsies (Çingeneler Zamanı) (1988)* *Underground (Yeraltı) (1995)* – *Life is a Miracle (Bir Mucizedir Yaşamak) (2004)* ve *On the Milky Road (Aşk ve Savaş) (2016)*

Filmlerin analizleri için A.J. Greimas'ın geliştirmiş olduğu Göstergebilimsel Dörtgen yöntemi kullanılmaktadır. Göstergebilimsel Dörtgen yöntemi kullanılarak ortaya çıkartılan karşıtlıklar, Kusturica'nın seçilen filmlerindeki Balkanlılık kavramının ve nasıl konumlandırıldığının anlaşılması için kullanılmaktadır. Böylece yorumlamaya elverişli olan analiz yöntemi ile yorumlamaya elverişli olan film ortamı incelenmektedir. Filmlerin analizleri yapılırken, uzun süreçler sonucunda, günümüze kadar evrilerek gelmiş olan “Balkanlılık” kavramının kendisine ve tarihine de değinilmektedir. Böylelikle, filmlerin analizleri için de temel olarak kullanılan Doğu-Batı karşıtlığının nasıl geliştiği ve evrildiği üzerinde durulmaktadır. Bu karşıtlıklar temel alınarak ortaya konan bilgiler çerçevesinde incelenen filmlerden ve o filmlerden çıkan sonuçlarla, filmlerin derin yapıları oluşturulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Balkanlılık, Balkanlar, Emir Kusturica, Kültür Coğrafyası

ABSTRACT

This study discusses the “Balkanness” concept and how it is used in world-renowned director Emir Kusturica’s films. At this point, four films of Kusturica are examined. These films are historical respectively: *Time of the Gypsies* (1988) *Underground* (1995) - *Life is a Miracle* (2004) and *On the Milky Road* (2016)

For analysis of films, the semiotic square method which is founded by A.J. Greimas, is used. Contradictions that are acquired from the method is used to understand the notion of “Balkanness” and how it is positioned in Kusturica films. While examining the films, historical background and “Balkanness” it self is also being investigated and used. By doing this, one of the core point of analysis, which is East-West contradiction and how it has evolved during time is being examined. Lastly, the contradictions acquired from this main contradiction East-West is being used to reveal the deep structure of the films.

Key Words: Balkanness, Balkans, Emir Kusturica, Cultural Geography.

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasında büyük emeği geçen sevgili hocam Hidayet Hale Künüçen'e teşekkür ederim. Bu süreçte yalnızca yol gösterici değil, aynı zamanda moral anlamında da büyük destekleri oldu. Çalışmamızın başlangıcından, tezin bugün evrildiği noktaya kadar gösterdiği sabır ve tezin gerçekleşmesine dair olan güveni bu çalışmanın gerçekleşmesindeki temel dayanaklardan biridir.



SIKÇA KULLANILAN KAVRAMLAR

Balkanlar: Slovenya, Hırvatistan, Sırbistan, Bosna Hersek, Karadağ, Kosova, Arnavutluk, Makedonya, Yunanistan, Bulgaristan, Romanya, Moldova, Ukrayna ve Türkiye'nin Rumeli tarafını kapsayan bölge. Balkanlar ve Balkanlılık kavramının değışken ve karmaşık oluşundan kaynaklı olarak yukarıda sıralanmış olan ülkelerden bazıları çeşitli tanımlamalarda bu bölgenin dışında tutulmaktadır.

Balkanlılık: Balkan bölgesine ait olan insanların ve bu bölge insanların çeşitli ortak özelliklerini kapsayan kavramdır. Genellikle mantık dışılık, ilkelik gibi olumsuz özelliklerle iç içe geçmiştir.



İÇİNDEKİLER

ÖZET	I
ABSTRACT.....	II
TEŞEKKÜR.....	III
SIKÇA KULLANILAN KAVRAMLAR.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
GİRİŞ	1
VERİ TOPLAMA TEKNİĞİ.....	4
BÖLÜM I . KÜLTÜREL COĞRAFYA AÇISINDAN BALKANLAR, YUGOSLAVYA VE BALKANLILIK OLGUSU.....	5
1.1. Sinema ve Kültür.....	5
1.2. Balkanlık.....	6
1.3. Stereotip ve Kusturica Balkanlığı.....	9
BÖLÜM II. BİR BALKAN HİKAYECİSİ EMİR KUSTURİCA.....	13
BÖLÜM III. A. J. GREİMAS'IN GÖSTERGEBİLİM YÖNTEMİ İLE FİLMLERİN ANALİZLERİ.....	16
3.1 <i>Time of the Gypsies</i>	18
3.2 <i>Life is a Miracle</i>	27
3.3 <i>On the Milky Road</i>	34
3.4 <i>Underground</i>	44
SONUÇ	52
KAYNAKÇA.....	60
EKLER.....	64

GİRİŞ

Dünya sinemasına bakıldığında, auteur sinemacı olarak kendine yer edinmiş, ismi anıldığında tarz ve sinema anlatısı olarak doğrudan akla gelen çok sayıda yönetmen, yapımcı ve senarist vardır. Bu isimlerden birinin de Emir Kusturica olduğu bilinmektedir. Emir Kusturica'nın 1980'li yıllardan itibaren öncelikle kendi ülkesi Yugoslavya'da, ardından kazandığı başarılarla küresel çapta kendinden söz ettiren bir yönetmen olduğu görülmektedir. Yaptığı filmlerin yanı sıra, yaşamı ve fikirleri ile de birçok eleştirmene ve akademisyene konu olmuştur. Özellikle Balkanların dokusu üzerine çalışması ve 90'larda Yugoslavya'da çıkan iç savaş sonrasındaki duruşu ile sıkça eleştirilen bir yönetmen haline geldiği görülmektedir. Bu eleştiriler sonucunda 90'lar ortasında film yapmayı bıraktığını açıklamış; ancak sonrasında bu fikirden geri dönmüştür. Bu noktadaki ana eleştiri, kimilerinin Kusturica'yı Sırp milliyetçiliği yapmakla suçlaması, kimilerininse siyasi açıdan pasif olduğunu belirtmeleri oluşturmaktadır. Fakat bu tartışmaların dışına çıkıldığında, Kusturica'nın Yugoslavya'yı tek bir parça olarak ele aldığı, bunu "Balkanlı" olma durumu ile anlattığı görülmektedir. Bu durum filmlerinde pek çok şekilde gösterilmektedir: Karakter, mekan, yaşayış şekli, simgeler, vb.

Kusturica'nın yaptığı bir diğer şey ise, çektiği filmler ile yıllardır devam eden, Doğu ve Batı arasında gidip gelen "Balkanlılık" karmaşasını kendi anlayışı ve görüşü ile bir yere oturtmasıdır. Bu anlayışı, sıkça olumsuz çağrışımlara maruz kalmış olan "Balkanlılığı" klasik bir politik söylem yerine, çizdiği karakterler ve durumlarla anlatması oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, çizdiği karakterlerle, karakterlere yüklediği bakış açısıyla ve Doğu-Batı perspektifi ile "Biz" ve "Onlar" olgusunu kendince oluşturmaktadır. Bu noktada hali hazırda oluşturulmuş stereotiplerden ve klişelerden faydalanmaktadır. Bunları reddetmek yerine, kabul edip, izleyiciyi başka türlü bir bakış açısına yöneltmektedir. Oluşturulan "Balkanlılık" kavramı ise temelinde Doğu ve Batı ile birlikte gelen fakat filmlerde çeşitlenen karşıtlıklardan meydana gelmektedir.

Bu noktada tezin amacını, Emir Kusturica sineması ve ait olduğu bölgenin birbiri ile ilişkisi üzerinde durmak ve seçkiyi oluşturan filmlerin analizlerinin yapılarak Kusturica tarafından oluşturulan "Balkanlılık" imajının ortaya konması

oluşturmaktadır. Bu açıdan, yapılan tez çalışması hem “Balkanlılık” üzerine yapılacak çalışmalarda, hem de Türkiye’deki akademik literatürde üzerine az sayıda çalışma bulunan Emir Kusturica üzerine yapılacak çalışmalar için katkı sağlayabilecek bir yazın haline gelmektedir. Bunun asıl sebebi ise hem bir kültürel çalışma niteliğinde olması, hem de sinema ve analiz üzerinde durmasıdır.

Yine bu tez çalışmasında, filmografisi incelenmiş ve izlenmiş olan Emir Kusturica’nın dokuz uzun metrajlı filmi içerisinde dört filmi seçkiye dahil edilmektedir. Seçki oluşturulurken dikkate alınan temel etken tez içerisinde detaylıca belirtilen ve Doğu – Batı karşıtlığından çeşitlenen “gelişmiş – gelişmemiş” gibi karşıtlıklardır. Bu karşıtlıkların görüldüğü filmler ise kronolojik olarak şu şekildedir; *Çingeneler Zamanı* (1988), *Yeraltı* (1995), *Bir Mucizedir Yaşamak* (2004) ile *Aşk ve Savaş* (2016). Filmografinin diğer filmlerinde oluşturulan “Balkanlılık” olgusuna ait karakterler ve durumlar çokça görülse de istenilen karşıtlıklar yeterli bulunmamıştır. Bu yüzden seçkiye dahil edilmemiştir. Fakat konuyu pekiştirmek adına filmografinin diğer filmlerinden de çeşitli örnekler vermek mümkündür. Analiz için seçkiye dahil edilen filmlerin ortak özellikleri, çalışma içerisinde daha detaylıca açıklanan Doğu-Batı değerlerinin ve bu kavramlarla birlikte akla gelen çağrışımların karşılıklı olarak filmlerin içerisinde kendilerini göstermeleridir. Seçkiye dahil edilmeyen filmlere bakıldığında, Doğu-Batı değerlerinin ve çağrışımlarının doku ve anlam yaratacak şekilde filmlerde var olmadıkları gözlemlenmiştir.

Filmlerin analizi için ise A. J. Greimas’ın oluşturduğu ve çeşitli alanlarda kullanıma açık olan Göstergebilimsel Dörtgen Yöntemi tercih edilmiştir. Bu yöntemin tercih edilmesindeki temel sebeplerinden biri, yöntemin karşıtlıklar üzerinden oluşturulan bir yapıda olmasıdır. Diğer bir sebebi ise filmin anlamsal derin yapısının kurulması bakımından faydalı oluşudur. Özellikle film ve hikaye çözümlemeleri için de sıkça kullanılan bir yöntem oluşu bunun bir göstergesidir. Künüşen ve Ateş’in (2006, s. 2) Fatih Akın Filmlerinde Kadının Sunum Biçimi makalesinde alıntılardıkları şekliyle, bu yöntemde ilk işlem olarak bir anlamsal eksen seçimi yapılmaktadır. Seçilen bu anlamsal eksenin ayırıcı özellikli olması önem taşımaktadır. Bir metinde/anlatıda tek bir anlamsal eksen bulunabileceği gibi, birden fazla eksenle karşılaşılabilir. Bu yöntemin en belirgin özelliği, göstergebilimsel

dörtgen kullanılarak bir film çözümlendiğinde, elde edilen bulguların geniş bir yorumlama olanağı sağlamasıdır . Yöntem sayesinde, elde edilmiş olan karşıtlıkları yorumlayarak filmin anlatısının altında yatan derin anlama veya anlamlara ulaşılması planlanmaktadır. Burada ayrıca belirtmelidir ki, ortaya çıkan sonuçlar ve yapılan yorumlar yine bir çok yoruma ve okumaya açık olacaktır. Bunun sebebi ise, filmin bir araç olarak katmanlı ve çeşitli okumalara elverişli oluşudur. Bu yüzden elde edilen veriler ile çeşitli yorumlamaların yapılması da mümkündür.



VERİ TOPLAMA TEKNİĞİ;

Bu tez çalışmasında, analizleri yapılacak filmler Emir Kusturica filmografisinin tamamı incelendikten ve izlendikten sonra belirlenmiştir.

Karşıtlıkların belirlenmesinde temel alınan durumlar öncelik sırasına göre şu şekilde belirlenmiştir;

- 1- Filmlerde temel karşıtlığı oluşturan ve Doğu'yu temsil eden “Biz” ve Batı'yı temsil eden “Onlar” olgularının bulunması.
- 2- Balkanlar'a ait karakteristik özelliklerin, köylülük, mantık dışılık, agresyon, vb. filmde yansıtılması.
- 3- “Batı” ve “Doğu” ya ait özelliklerin filmde nasıl karşı karşıya geldikleri.

Bu durumlar göze alınarak yönetmenin dokuz filminden oluşan filmografisi içerisinde dört film belirlenmiş ve analiz seçkisine dahil edilmiştir. Yönetmenin diğer beş filmi ise araştırmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

KÜLTÜREL COĞRAFYA AÇISINDAN BALKANLAR, YUGOSLAVYA VE BALKANLILIK OLGUSU

1.1.Sinema ve Kültür

Sanatçı, kendi zihni ve hissiyatıyla, kendine has şekilde iç dünyasını yansıtsa da, kaçınılmaz şekilde bir oluşumun ve bir birikimin parçasıdır. Bu oluşum ve birikim yüzyıllar içerisinde gelişen büyük ve derin çapta yapılardan oluşabildiği gibi, nispeten daha gündelik olgulardan da oluşabilmektedir. Büyük ve derin çapta, kurulan devletler, yüz yıllar içerisinde organik biçimde evrilen kültürel öğeler örnek gösterilebilirken, küçük ve yüzeysel çapta ise insan hayatının sıradan ve daha gündelik halleri örnek gösterilebilir. Aynı zamanda bahsi geçen derin veya gündelik yapıların çok çeşitli ve kompleks kültürel olgudan meydana geldikleri, çoklu şekilde okunmaya ve değerlendirmeye açık olduğu da söylenebilir. Bu noktada sinema üreticisini ve sinema ürününü iç içe geçmiş, kesişen şemalar şeklinde göstermek mümkünken, diğer yandan “herhangi bir kültürel yapının kendisini çevreleyen ekonomik, toplumsal, siyasal ve tarihsel koşullardan bağımsız olarak bir anlam taşımayacağını” (Güçhan, 1993, s. 52) söylemek de mümkündür. “Bu ifadeyle sinemayı da kendisini oluşturan toplumun bütünsel gerçeği içinde açıklayabiliriz” Bu durumda film eserlerinin topluma ve o toplumun bulunduğu coğrafyaya, gündelik yaşantısına, ekonomisine, politik durumuna, duruşuna ve yeme- içme özelliklerine kadar sayısız bir çok karakteristik belirleyici özelliklere yer veren “*sanat ortamları*” olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır.

İnsan yaşamının ve dünya üzerinde bulunduğu konumun bir birleriyle olan karşılıklı etkileşimi üzerine daha da yetkinleştikçe hem beşeri bilimlerde hem de coğrafi çalışmalarda değişmelere, ve belirli noktalarda kaçınılmaz olarak ortak çalışmalara doğru gidildiği bilinmektedir. Bu karşılıklı ilişkiyi Dr. Murat Tanrıku (2018), *Coğrafya ve Kültür* kitabının önsözünde şu şekilde açıklamıştır: “İnsanın mekanı, mekanın insanı şekillendirmesi bir bilim olarak coğrafyanın özünü oluşturmaktadır. Bu nedenle denilebilir ki kültür, insanın doğayla her alandaki etkileşiminin bir sonucu olarak ortaya çıkan beşeri faaliyetlerin bir ürünüdür.”

Coğrafya ve kültür bağlamında sinemaya tekrar bakıldığında, Balkanlar'ın bu açıdan önemli bir bölge olduğu görülmektedir. Bunun başlıca sebebinin, Balkanlar'ın bulunduğu konum ve tarihi arkaplanının olduğu görülmektedir. Diğer yandan, daha büyük ölçekte bakılacak olursa, Balkanlar coğrafyasının renkli kişiliklere ve yaşam tarzlarına sahip olmasıyla bilinmeleridir. Savaşlarla ve göçlerle dolu bir tarihe sahip olması, bu durumu destekleyici nitelikler olarak gösterilebilir. Bu özelliklerin bazen birçoğu, bazen hepsi, bölgenin en bilindik ve dünya çapında da isim yapmış olan *auteur* yönetmeni Emir Kusturica'nın filmlerinde görülebilmektedir. Dönem dönem Yugoslav aile yapısına filmlerinde yer vermesi, dönem dönem 1990'larda patlak veren iç savaşın karakterlerin gündelik yaşamlarında yer aldığı filmler yapması yönetmenin temasal bakımdan *auteur* özelliklerindendir. Agresyon, içki kullanımı, müzik ve köy hayatı gibi Yugoslav ve Balkanlar bölgesi ile özdeşleşmiş özellikler ise *auteur* yönetmen olarak filmlerinde sıkça kullandığı diğer özelliklerdendir.

1.2. “Balkanlılık”

Kusturica'nın, Balkanlar'a ait olan özellikleri çeşitli şekillerde - karakter, mekan, replik ve dil kullanımı – filmlerinde beyaz perdeye aksettirdiği hem sinema izleyicileri tarafından hem de sinema eleştirmenleri tarafından bilinmektedir. Crang (1998, s. 2-3), Dünya üzerindeki kültürel çeşitliliğin, değişik grupları, giyim kuşam, yaşam tarzı gibi noktalarda ayırt edilebilir kılmasının dışında bu farklılığın beraberinde farklı dünya algısı ve farklı anlamlandırmayı da beraberinde getirdiğini belirtmektedir. Devamında ise insanları birlikte tutan değerler bütününe “kendilerini” ve “diğerlerini” nasıl gördüklerini şekillendirdiğinden de bahsetmektedir. Bu noktada “biz ve onlar” olgusu, Kusturica filmlerinde de karşımıza çıkan temel karşıtlıklardan birinin altını çizmektedir. Karşıtlığın temeli ise insanların hem coğrafi olarak hem de beşeri olarak kendilerini nerede ve ne şekilde konumlandıkları ve bulundukları yerden dışarıyı nasıl gördükleri ile şekillenmektedir. Bu durumda, “Balkanlılık” kavramına ulaşmak için coğrafi olarak arada kalmış olan Balkanlar'a ve zaman içerisinde kazanmış olduğu anlamlara yönelmek ve üzerinde durmak gerekli bir hal almaktadır.

Doğu ve Batı'nın karşıtlığı ve kültürel farklılıklarının uzun süredir devam eden bir tartışma konusu olduğu bilinmektedir. Hatta zaman içerisinde konuyla alakalı olarak, “oryantalizm” ve “oksidentalizm” kavramlarının geliştirildiği de bilinmektedir. “Oryantalizm” hem siyasette hem de sosyo-kültürel alanda Doğu-Batı ilişkilerini etkileyen, birbirini anlama yada yanlış anlama hususunda genel olarak Batı'dan Doğu'ya yönelen tek yönlü bir argüman olarak değerlendirilmiştir” (Koçyiğit, 2017, s. 136). Yazısında belirttiği üzere, “Oryantalizm” e nispetle daha yeni bir inceleme alanı olan “Oksidentalizm” i en kısa ve genel ifade ile Doğu'yu “Ben”, Batı'yı “Öteki” ile mukayese ederek ve sorgulayarak tartışmak olarak tanımlamaktadır. Fakat tanımlamaların ve tartışmaların aksine, Doğu-Batı veya yalnız Doğu veya yalnız Batı'nın tanımı tam olarak kesinliğe ulaşmamaktadır. Yani, haritalar üzerinde görünen şekli ile net çizgilerle ayrılan bir Batı veya Doğu aslında tanımlanmamış veya tanımlanamamaktadır. Bu durumun temel nedenlerinden birini Doğu-Batı konumlamasında ve tanımlamasında coğrafi sınırlardan ziyade zihni belirlemelerin hakim olduğunu dile getirerek açıklamaktadır. Bu durum konuyu doğrudan, net ve kesin olmayan, belirli parametrelerin zaman zaman değişerek şekillendirdiği bir Doğu-Batı kavramına yöneltmektedir. Bu kapsamda Balkanlar, bahsi geçen belirsizliğin merkezi olarak değerlendirilmektedir. Oysa bakıldığında Balkanlar ne Doğu ne de Batı olarak konumlandırılmaktadır.

Balkanlar'ın belirsizliğinin ve bu karmaşıklığının tarihsel ve sosyo-ekonomik olarak bir arkaplanının olduğu görülmektedir. Ayrıca, bulunduğu coğrafi konum itibarıyla de “ne Doğu ne Batı” olma durumunun Balkanlar'ı iki tarafın göreceli algısına göre şekillendirdiği ve zaman içerisinde üzerine bir şöhret bıraktığı da görülebilmektedir. Kazandığı şöhret ise, “modern ve akılcı” Batı'ya göre “ilkel ve geri kafalı” Doğu iken, gerçek, fanatik ve vatan sever Doğu'ya göre yetersiz, yumuşak ve gerçek olmayan bir Batı olarak şekillenmektedir. Fakat, yine dönüp gelinen ve altı çizilmesi gereken noktayı ise bahsi geçen Doğu ve Batı'nın tanımı oluşturmaktadır. M.B.Hayden ve R.B.Hayden'in (2018, s. 1) “*Orientalist Variations on the Theme “Balkans” (Balkanlar Teması Üzerine Oryantalist Çeşitlemeler)* yazısında yaptıkları 13.yy'dan kalma alıntı, hem bu çelişkinin ne kadar köklü olduğuna ışık tutmaktadır hem de bahsi geçen Doğu-Batı belirsizliğinin varlığını desteklemektedir.

“Başta kafamız karıştı. Doğu bizim Batı olduğumuzu düşünürken, Batı da bizim Doğu olduğumuzu düşünüyordu. Bazılarımız, tarafların çatışması içinde yerimizi yanlış değerlendirdi ve böylece iki tarafa da ait olmadığımızı ve bazıları da sadece ve sadece bir tarafa ya da diğerine ait olduğumuzu duyurdu. Sana diyeceğim şu Irinej, bizim bahtsızlığımız Batı’da Doğu olmak, Doğu’da da Batı olmak, ötemizde sadece kutsal Kudüs’ü ve dünyada da kimseyi tanımamak.”

-St.Sava to Irinej, 13th century

Alıntıda yer verilen “bahtsızlık” (*doomed*) kelimesi hali hazırda bir olumsuzluk belirtirken, diğer yandan bu olumsuzluğun kaderleri olduğunu da dile getirmektedir. Nitekim bu durumun, yakın zamana kadar devam etmiş ve hatta günümüzde de devam eden ve zaman içerisinde çeşitli anlamlar ve beraberinde sıfatlar kazanmış bir olgu olduğu görülmektedir. Fakat “Balkanlık” olgusunun sadece dışarıdan gelen bir görüş ile şekillendiğini söylemek mümkün değildir. Aynı zamanda içeriden de oluşturulan bir isimlendirme ve tayin edilme durumu olduğu görülmektedir.

Tarihi olarak bakıldığında, Maria Todorova (1997, s. 89) “Balkanlık” kavramının içinde bulunduğu popüler örneklerden birinin Aleko Konstantinov’un edebi kısa hikaye karakteri *Bay Ganyo Balkanski*’nin 1895’te basılmaya başlandığı kısa hikayeleri olduğunu belirtmektedir. Bu edebi seri hikayelerde “Balkanlık” kavramına dair negatif özellikler “Avrupa” ya giden ve sonrasında geri dönen *Bay Ganyo Balkanski* üzerinden anlatılmaktadır. Hikayede *Bay Ganyo*, köylü kostümü ve görünümü ile “Batı”ya seyahat eden, dönüşte ise “Avrupalı” kostümü ile dönen, fakat görünümü ile hareketleri çelişen ve bu yüzden komik duruma düşen bir karakter olarak gösterilmektedir. Todorova, *Bay Ganyo* ile Bulgar Edebiyatı’nda sıkça kullanılan bir deyişin de ortaya çıktığını öne sürmektedir; (*Bay Ganyo-ness*) “*Bay Ganyo ’luk*”. Fakat asıl önemli olanı ise deyişin beraberinde getirdiği anlamlar oluşturmaktadır; yabanilik, hödüklük, çiğlik, kabalık, incesizlik ve iticilik... Yani, *Bay Ganyo* ve beraberinde getirdiği anlamlar bütünü, yine kendi bölgesinden çıkan ve o kültüre ait bir sanatçı tarafından kaleme alınmaktadır ve insanların önüne serilmektedir. Fakat hikayenin devam kısmı ise daha farklı bir noktaya parmak basmaktadır. Bu kısmı Todorova (1997, s. 90) şu şekilde değerlendirmektedir: “Hikayenin başında *Bay Ganyo* Avrupa’da sıradan, gülünç ve ilkel bir dilenci çalıştırana olsa da, evine döndüğünde sonradan görme zenginliği ile acımasız ve

yoğlaşmış bir politikacıya dönüşür” Burada, aynı zamanda, *Bay-Ganyo* ile getirilen tüm negatif yorumlar ve negatif algı tersinden yapılacak bir okumaya da alan yaratmaktadır. Bir yandan Balkanlar’dan çıkıp Avrupa’ya giden, fakat tüm elde edilen ve değıştirilen “kıyafetlere” ve tavırlara rağmen hazmedilmemiş bir “Avrupalılık” sergileyen bir adam anlatılmaktadır. Diğer yandan, yanlış ve bozulmuş olanın göz kamaştırıcı “Avrupai” aksesuarlarla medenileşemeyeceğı söylenmektedir. Böylelikle, sadece “Avrupalı” olmakla değil, kendine has, özüne uygun ve doğru olmakla istenilene ulaşılabilceğı okuması olası hale gelmektedir.

1.3. “Stereorip ve Kusturica Balkanlılığı”

Bay-Ganyo tarzı hikayelerin zaman içerisinde çeşitli stereotipler oluşturabilecek veya hali hazırda var olan stereotipleri kalıcı hale getirebilecek eserler oldukları da söylenebilmektedir. “Sosyal bilimlerde “stereotip” terimi ırk, millet ve milliyet açısından farklı birey gruplarına atıfta bulunur. Her şeyden önce ırksal önyargı ile bağlantılıdır” (Panayotova, 2013, s. 155). Yakın tarihe bakıldığında, “Balkanlar” ve “Balkanlılık” imajı üzerine kurulan stereotiplerin devam ettiğı söylenebilmektedir. Özellikle 1990-95 tarihleri arasında, Sırbistan, Hırvatistan ve Bosna-Hersek arasında gerçekleşen Yugoslav iç savaşından ve komünist doğu bloğunun çöküşünden sonra daha fazla gündeme gelen Doğu Avrupa’da, çeşitli stereotiplerin yinelendiğı ve oluşmaya devam ettiğı görülmektedir. Bu dönemdeki birtakım belirli stereotiplerin pekişmesinin nedenlerinden biri olarak, belirtilen dönemdeki sosyo-ekonomik durumların oldukça problemlili olması, devlet yönetimlerinin tavırlarının ve gücünün olumsuz yöndeki değışimi gösterilebilmektedir. Ivana Kronja (2004, s. 103), 90’ların Sırbistan’ında Turbo-Folk ve Dans Müziğı isimli makalesinde bölgedeki 1990 sonrasındaki temel değışimi ekonomik ve politik açıdan kurmaktadır. Gerileyen ekonomik koşulların ve devletlerce yükselen milliyetçilik söylemlerinin bölgenin karakterini ve değerlerini de değıştirdiğinin üzerinde durmaktadır. “Bu değerler sistemi, ahlak, eğitim, yasallık ve diğer toplumsal değerlerin terk edilmesiyle birlikte suç ve şiddet kültürünü, savaş destekçiliğini ve ulusal şovenizmi kurmayı amaçlamıştır.”

Buradan anlaşıldığı üzere, bahsedilen dönem ile birlikte gelen ve oluşan tip, içinde hem yoz bir ahlak, hem de düşük eğitilmiş milliyetçi bir taraf barındırmaktadır. Fakat bahsedilen veya bahsedilecek stereotiplerin (hepsi olmamak kaydı ile) yalnızca belirtilen döneme ait olduklarını söylemek çok doğru olmayacaktır. Bunun sebebi ise, bu çalışmada da değinildiği üzere, belirli bir tarihi gelişim sürecinin var olmasıdır. Çünkü zaman içerisinde belirli stereotipler çeşitli şekillerde ve formlarda kendilerini tekrar ederek güncel kalmaktadır. Fakat günümüzde oluşturulan “Balkanlı” stereotiplerini anlamak için 90’lı yıllar önemli bir yere oturmaktadır. Hatta bakıldığında, günümüzdeki sosyal medya temsillerinin (Facebook hesapları başta olmak üzere) 90’lı yıllardan gelen algıya uygun olduğu görülmektedir. Hem yazılı kaynaklar hem de 2000’li yıllar sonrası sosyal medya temsilleri göz önüne alındığında, yaratılan “Balkanlı” tiplerinin genel olarak mantık dışı, fevri, ekonomik olarak düşük, köylü, içki, sigara ve uyuşturucu madde kullanımına meyilli, sonradan görme, uyumsuz veya abartı kılık kıyafet kullanan vb. şekillerde karşımıza çıktığı görülmektedir. Weirussia.com ve Slavorum gibi çevrim içi ortamlar “düşük” tabir edilebilecek içki, sigara, köylü olmak gibi özelliklerin sergilendiği yerlere örnek oluşturmaktadır. Böyle bir algının oluşmasının arkasında 90’lardaki Yugoslav savaşının önemli bir rolde olduğu görülmektedir. Savaşla birlikte köyden kentlere göçün olması, bunun sonucunda kentli (yüksek sınıf) ile kentli olmayan (düşük sınıf) arasında bir çatışma ortamı yarattığı da görülmektedir. Stef Jansen (2005, s. 151), *Beyaz Çoraptan Kim Korkuyor?* isimli makalesinde savaş sonrası oluşan kişisel algı üzerinde durmaktr ve bahsi geçen kentli ve kentli olmayan çatışmasını tecrübe ettiği şekilde açıklamaktadır. Belgradlı arkadaşıyla (Boris) yaptığı şehir gezintisini arkadaşının perspektifinden, Belgrad’ın şehirli ruhunun kaybolduğu ve şehrin yeni gelen köylüler tarafından ele geçirildiği şeklinde anlatıyor. Benzer bir durumun Türkiye’de 80’lerde köylerden kentlere göç dalgası ile görüldüğü ve benzer çatışmaların ve karşıtlıkların Türkiye’de de yaşandığı Neslihan Demirtaş ve Seher Şen’in (2006) *Varoş Identity: The redefinition of low income settlements in Turkey* isimli makalesinde de yer bulmaktadır. Buradaki köylü-kentli karşıtlığı- ki büyük çerçevede bakıldığında benzeri daha önce üzerinde durulan Doğu-Batı karşıtlığında da görülmektedir- aynı zamanda bir sıfatlandırma ve temsili de beraberinde getirmektedir. Jansen (2005, s. 154), bu konuda, genel olarak kullanılan üç kelime üzerinde durmaktadır: Vahşi, ilkel ve çoban. Buna ek olarak,

oluşturulan sıfatları karşılayan temsiller de beraberinde gelmektedir. Birçokları tarafından kabul gördüğü ve Jansen'in de belirttiği gibi, oluşturulan temsiller genel olarak “olmamışlık” üzerinden kurulmaktadır. Bunun örneğini ise Jansen, erkeklerin büyük Mercedes kullanıp pahalı takım elbiseler giyip işlek restoranlara gidiyor olsalar bile takımlarını beyaz çorapla tamamladıklarını, kadınların ise Prada çantalarını aşırı bir makyaj ve silikonla tamamladıklarını söyleyerek vermektedir. Burada, sonradan zengin olan, savaş döneminde hali hazırda çürümüş sistem tarafından da desteklenerek zengin edilmiş bir kesimden bahsedilirken, diğer yandan, kullandığı eşyaları taklit olan, fakat aynı gösterişle onları sergileyen alt sınıftan da aynı oranda bahsedilmektedir.

Kusturica'nın filmlerine bakıldığında ise, “Balkanlılık” üzerine oluşturulan stereotiplerin daha farklı şekilde yer aldığı, ve hatta karşıt bir söylem niteliği taşıdığı görülmektedir. Bu durumun ise hali hazırda oluşturulmuş olan kalıpların veya anlamların yıkılması ile oluştuğu söylenebilir. Fakat Kusturica bu durumda karakterlerini veya filmlerinde oluşturduğu durumları değiştirmez. Tam tersine, oluşturulan kalıpları ve stereotipleri kullanarak bunu yapar. Bu süreçte ise hem bir nevi kabul ediş hem de oluşturulan karakterlerin ve durumların yıkılmasından çok değişime gittikleri görülmektedir. Çünkü yaptığı filmlerdeki karakter ve davranış yapılarına bakıldığında belirli bir doku ve tekrar ediş görülmektedir. Ayrıca, olumsuz olarak algılanacak özellikler değiştirilmeden verilmektedir. Hatta olumsuz olarak görülen davranışlar stereotipik olarak sergilenmekte ve öne çıkartılmaktadır. Bu yapılırken ortaya çıkan karşıtlıkta şu şekilde özetlenebilir: Evet belki “bizler” az gelişmiş, köylü ve uçarlı insanlar olabiliriz. Fakat kendimize has yanlarımız var. Bu yüzden yapmacık olmayan doğal insanlarız.” Buradaki temel karşıtlıklar ise; Gelişmiş / Gelişmemiş, Doğal (Organik) / Mekanik, Düzen / Karmaşa, vb. üzerinden kurulabilmektedir. Aslında bu noktada, olumlu olarak, “Avrupai” gösterilen özellikler ile “Doğu’ya” ait olan ve negatif algılanan özellikler karşılaştırılmaktadır. Bu yapılırken negatif algı ile pozitif algı yer değiştirmektedir. Yani genel olarak kabul edilen ve “Batı’ya” uygun görülen olumlu özellikler olumsuzlaşırken, “Doğu’ya” uygun bulunan ve beraberinde olumsuz bir algı oluşturan özellikler olumlu hale dönüşüyor. Bertellini (2014), Kusturica'nın sinemasal anlatısı ile ilgili karakterlerinin tarihsel determinizmin dogmalarına karşı faaliyet gösteren, doğal

kültürel ortamı ve Batılı modernliği ile senkronize olmayan yapılarının olduğunu belirtmektedir. Buradaki “doğal kültürel ortamı ile senkronize olmayan” ifadesi ile anlatılan temel noktanın karakterlerin bölgeye ait olmamaları durumundansa, Kusturica’nın kullandığı büyümlü gerçekçilik ve karakterlerin sıradan denebilecek, bire bir gündelik hayata ait olmayan karakterler olmalarından kaynaklandığı söylenebilir. Bir diğerk önemli nokta ise, hep üzeri çizilen Batı modernliğine ait olmama durumudur. Bu durumu yalnızca sosyo-ekonomik bağlamda bir “modernlik” olarak değerlendirmek yeterli olmayacaktır. Bunun yanısıra akılcı olmama ve davranış şekilleri üzerinden düşünmek daha doğru olacaktır. Sebebi ise filmlerde ortaya konan Balkanlılığın yalnızca sunulan ortamdan kaynaklı olmaması, bunun yanında karakter davranışlarının da, üzerinde durulan “Balkanlık” olgusu için çok kritik durumda olmasıdır. Bu noktada, karakterlerin akılcı olmayan, ilkel, rastgele davranışlarının bahsi geçen Batı modernizm’i ile örtüşmemesinden bahsedilebilmektedir. Örneğın Kusturica’nın erkek karakterleri ataerkildir. Bu karakterler kendi başlarına ve canlarının istediğı şekilde hareket etmektedir. Genel olarak karakterlerin içki alışkanlıkları gündelik hayatlarının bir parçası haline gelmiştir ve bu oldukça görünür durumdadır. Bunun bir sonucu olarak karmaşa ve düzen dışılık olaylara eşlik etmektedir. Fakat bu eşlik ediş genel olarak üzücü ve karanlık bir duygu içinde olmamaktadır. Onun yerine coşku ve keyif ile harmanlanmış bir duygu halinde gerçekleşmektedir. Böylece Balkanlar üzerine kalmış olan kötü ve olumsuz özellikler estetize edilmektedir.

BİR BALKAN HİKAYECİSİ:EMİR KUSTURİCA

“Kusturica’nın Yugoslavya’sı yalnızca Tito tarafından yıllarca yönetilmiş veya haritadan silinmiş bir ülke değil, ritüellerin ve geleneklerin, banal alışkanlıkların ve eski fantezi uçuşlarının bir dünyası, somut yaşamların yaşandığı, müzik, yemek ve hevesli bağırışlarla dolu bir yer” (Dieckman, 1997, s. 49).

Dieckman’ın bu sözleri genel bağlamda Kusturica’nın Yugoslavya’ya bakışını ve kendi öz prizmasını nelere göre oluşturduğunu özetler niteliktedir. Ayrıca, Kusturica’nın bölgenin yalnızca politik yönden göz önünde olan kısımlarına değil, aynı zamanda görünmeyen ve kendine has olan, hissiyatının ve ruhunun gerçekte olduğu noktalara odaklandığını ve filmlerinin özünü oradan aldığını öne sürdüğü de söylenebilir. Filmlerinde benzer ve tekrar eden temaların ve karakterlerin bulunması, bu karakter ve temaların bölgenin özelliklerini taşıması onun“auteur” özelliklerine işaret etmesinin yanı sıra, “bölgenin sinemacısı” olmasının ve o şekilde isimlendirilmesinin nedenlerinden biridir. Filmlerinde sıradan Yugoslav karakterlere ve Balkanlar’da sıkça rastlanan ve Balkanlar’la özdeşleşen çingenelere yer vermektedir. Kendi yaşantısına bakıldığında ise kullandığı temalar ve karakterlerin nasıl ve ne şekilde geliştikleri ve şekillendikleri görülebilmektedir. Dieckman (s. 45), Kusturica’nın ilk üç filminin antropolojik değerlerle dolu olup, eski Yugoslavya’nın bir nevi tarihi ve kültürel dökümantasyonu olduğunu da öne sürmektedir. Yani bir sinemacı olarak Kusturica’nın sinemasında auteur özelliklerin bulunduğu görülmektedir. Öyleki “bu anlayışa göre yönetmen bir edebiyatçının kalemini kullandığı özgürlükte kamerasını kullanmalıdır. Filmin sahibi (yönetmen) belli bir stili/tarzı olan ve filmin tek sahibidir.” (Uğur, 2017, s. 230)

Bu bilgiler ışığında auteur kurama bakıldığında çoğul katılımlarla oluşturulan sinema eserinin özellikle stil/tarz ve anlatı kısmının, bir başka deyişle form ve içeriğinin yönetmen tarafından oluşturulduğu görülmektedir. Böylelikle film eserinin temel dayanak noktası olarak yönetmen perspektifi dikkate alınmaktadır. “Burada her yönetmenin kendi biçimine önem verilir, çünkü ancak bu şekilde bir filmin içerdiği asıl anlamı yakalamak olasıdır; bu bir kişiliğin, kişiselliğin işaretidir” (Esen, 2015, s. 14)

Emir Kusturica sinemasında kişisel ele alınacak olursa, sinemasında ne kadar Büyülü Gerçekçilik akımına yer verse de, filmlerinin çeşitli türleri de içinde barındırdığı ve bu yüzden türler arası filmlere imza attığı görülmektedir. Böylelikle bölgenin kültürel açıdan zengin yapısını, tarihindeki sancıları, çoklu dinsel ve etnik yapılarını, kısacası Yugoslavya ve Balkanlar bölgesinin karmaşasını ve çeşitliliğini dile getirebilecek ve gösterebilecek yapıda sinemasını konumlandığı belirtilebilir. Stilde/tarzda ve anlatıda belirleyici olarak auteur yönetmenin geçmişinin ve çocukluğunun da bu durumda önemli bir yer tuttuğu söylenebilir.

Giorgio Bertellini'nin (2014, s. 13-14) kaleme aldığı Emir Kusturica'nın biyografisi olan kitabında belirttiği üzere Kusturica 1954'te Saraybosna'da Müslüman Sırp bir ailede doğdu. "Saraybosna'nın banliyölerinden Gorica'da yetişen Kusturica, arkadaşlarıyla avluda ve apartman koridorlarında neredeyse Fellinistik* bir çocukluk tecrübe etti. Komünal tarihler, çokça futbol, sıklıkla olan kavgalar ve Müslüman festivali, bayramın kokusu..." Bertellini'nin ifadelerine bakıldığında, Kusturica'nın filmlerindeki "festival" havası, farklı kişilikler, sosyo-ekonomik anlamda orta-alt sınıf ortamlarının gösterilmesi daha anlamlı bir hal almaktadır. Bu bağlamda ele alındığında, filmlerini Yugoslavya'nın bir nevi uzantısı veya iz düşümü olarak görmek mümkündür. Kullandığı temaların bölgenin özelliklerinden ve bölge üzerindeki kişisel algısından gelmesinin de bu duruma katkı sağladığı görülmektedir.

Mario Slugan (2004, s. 38), Kusturica'nın, röportajlarında sık sık eski Yugoslavya'daki olayları, süregelen ve çözümü olmayan şeyler olarak ele aldığını söylemektedir. Olayları doğanın kendisine bırakarak sorumluluk meselelerini göreceleyen kabile retoriğine başvurduğunu belirtmektedir. Burada sözü edilen "kabile" kelimesinin önemi ise oluşturduğu karşıtlıktan gelmektedir. Filmlerindeki karakterlere ve yaşam şekillerine bakıldığında, düzen dışılık, fevriyet, uyarılık vb özellikler rahatlıkla görülmektedir. Oluşturulan "biz", "Balkanlık" imajının bu şekilde olması, kendi karşıtını yani "Avrupalı" olanı, düzeni ve kontrollü olmayı da beraberinde getiriyor. Bu durumda "kabile", "Batı" algısına göre olumsuz

çağrışımlar yaparken, “Doğu” algısına göre ise doğallık ve organik olma durumuna referans göstermektedir.

Kusturica’nın filmlerinde “biz” bakışındaki uçarılık, tutku, fevriyet ve agresyon bir yandan bölgenin ruhunu yansıtırken, diğer yandan kendi tarzını yansıtmaktadır. Filmlerindeki gerçekliğin sade bir gerçeklik olmadığı, trajik olayların ardındaki komediyi ve yaşamın absürd taraflarını da kendine konu edindiği görülmektedir. Bu yüzden Büyülü Gerçekçi* akımdan çokça etkilendiği görülmektedir. Fakat bir başka açıdan bakılacak olursa, yalnızca sade ve basit gerçekçiliğin olmayışı, aynı zamanda “biz” algısının oluşturulmasında da ortaya çıkmaktadır. Burada “sadece stereotiplerimizle yada görüşlerimizle değerlendirilmemiz doğru olmayacaktır. Çünkü biz bu basit gerçekliğin daha ötesindeyiz ve bu şekilde değerlendirilemeyiz” düşüncesi oluşturulmaktadır.

*Fellinistik: İtalyan yönetmen Federico Fellini’nin dünyasına ve onun tarzına ait.

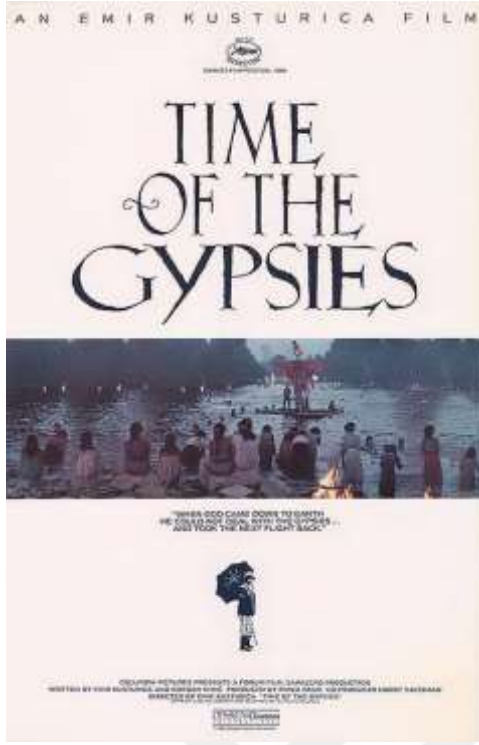
*Büyülü Gerçekçilik: normal ya da gerçekçi kabul edilen sanat akımlarında olmaması gereken sihirli ve mantık dışı öğeleri içeren sanatsal akım

A.J. GRAİMAS'IN GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEMİ İLE FİLMLERİN ANALİZLERİ

Bu bölümde, tez çalışmasına konu olmuş Emir Kusturica'nın filmografisinden dört filme yer verilmektedir ve analizleri yapılmaktadır. Bu filmler analiz sırasına göre şu şekildedir; *Underground* (1995), *Life is a Miracle* (2004) *On the Mikly Road* (2016) ve *Time of the Gypsies* (1988). Analizi yapılacak olan bu filmlerin seçkisinin oluşturulmasında dikkat edilen temel noktayı filmlerde aranılan karşıtlıklar oluşturmaktadır. Bu noktada temel olarak “Doğu – Batı” karşıtlığı esas alınmaktadır. Bu karşıtlığı daha görünür şekilde verdiği belirlenen dört film incelenmektedir. Bu yüzden filmografinin geri kalan filmleri “*Do You Remember Dolly Bell?* (1981) – *When Father Was Away On Bussiness* (1985) – *Arizona Dream* (1993) – *Black Cat, White Cat* (1998) – *Promise Me This* (2007)” seçkiye dahil edilmemiştir.

Seçkinin oluşturulmasında temel kriter ne kadar “Doğu-Batı” karşıtlığı da olsa, filmler içerisinde bu doğrultuda kullanılabilecek, araştırma ile paralellik sağlayan ve çeşitlenen karşıtlıklar da bulunmaktadır. Bu doğrultuda yapılan analizlerle, temelinde Kusturica'nın filmlerinde oluşturduğu karakterlere, olayların geçtiği mekanlara ve olayların oluş şekillerine odaklanılmaktadır. Bu olgular üzerinden kurulan “Balkanlılık” tipine ve ruhuna bakılmaktadır. Burada, önemli noktalardan birisi yalnızca bulunan karşıtlıklar üzerinden gelişen okumalar değil, aynı zamanda, hali hazırda var olan olgular üzerinden de bir okuma yapılıyor olmasıdır. Bunun esas sebebi, Kusturica'nın filmlerinde karşıtlıkların yalnız başına yeterli veriyi sağlayamayabilir oluşudur. Filmografisi içerisinde belirli filmleri vardır ki hikayedeki karşıtlıklar gözle görülür seviyede değildir veya karşıtlık üzerinden kurulmamaktadır. Fakat yine de o filmlerle oluşturduğu ve filmografisine yansıması “Balkanlılık” karakteri, ruhu ve bunların ortamlarla bütünleşmesi görülebilir durumdadır. Bu yüzden tez çalışmasında karşıtlıklar üzerinden kurulan anlamlara yardımcı olabilecek ve konu bütünlüğü noktasında çalışmayı güçlendirecek yorumlamalara ve analizlere de yer verilmektedir.

Filmlerin analizlerinde ise A. J. Greimas'ın oluşturmuş olduğu Göstergebilimsel Dörtgen yöntemi kullanılmaktadır. Louis Hébert (2006) Göstergebilimsel Dörtgen yönteminin dört terimden oluştuğunu belirtmektedir. Bunları ise terim(a), terim(b), terim(b-olmayan) ve terim(a-olmayan) olarak tanımlamaktadır. İlk iki terimin, dörtgenin temeli olan karşıtlıkları oluşturduğunu, diğer ikisinin ise bu karşıtlıkların tersine çevirilmesiyle elde edildiğini belirtmektedir. Çalışmanın yorumlamaya yönelik olması, dolayısıyla subjektif bir yapısının olması ve karşıtlıklar üzerinden bir analiz yapılıyor olması Göstergebilimsel Dörtgen yönteminin tercih edilmesinde önde gelen sebepleri oluşturmaktadır. Bu sayede kurulan karşıtlıklar yorumlanacak ve elde edilen yorumlarla auteur bir yönetmen olan Kusturica'nın filmlerinde "Balkanlılık" kavramını ele alış şekli ortaya konulmaya çalışılacaktır.



“Dom za Vesanje” (Çingeneler Zamanı) – 1988

Yönetmen: Emir Kusturica

Senaryo: Emir Kusturica, Gordan Mihic

Sinematografi: Vilko Filac

Müzik: Goran Bregovic

Yapım: Birleşik Krallık, İtalya, Yugoslavya

Yapımcı: Mirza Pasic, Harry Saltzman

Süre: 142 dakika

Oyuncular: Davor Dujmovic, Bora Todorovic, Ljubica Adzovic,

Husnija Hasimovic, Sinolicka Trpkova, Elvira Sali

Film, Saraybosna çevresinde bir çingene köyünde başlar. Perhan (Davor Dujmovic), Khaditza (Ljubica Adzovic), Merdzan (Husnija Hasimovic) ve evin küçük kızı Danira (Elvira Sali) köyde sıradan bir hayat yaşarlar. Merdzan sürekli kaybetmeye ve kumara meyilli bir adamdır. Khaditza çevresi tarafından tanınmış, bazı güçlerinin var olduğu bilinen ve bu yüzden de saygı duyulan bir kadındır. Perhan ise bir yandan bacaklarında problem olan kardeşi ile ilgilenirken, diğer yandan sevdiği kız olan Azra (Sinolicka Trpkova) ile evlenme hayalleri kuran bir delikanlıdır. Azra'yı annesinden ister. Fakat yeterince parası ve zengin olabilecek bir

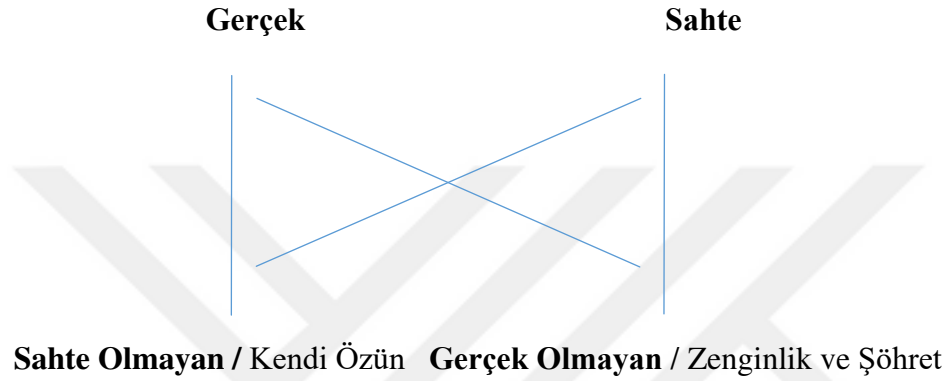
iş i olmadığı gerekçesiyle Azra'yı ailesinden alamaz. Araya büyük annesi Khaditza girdiyse de bir sonuç alamazlar. Perhan durumdan dolayı oldukça üzü lür ve aynı akşam bir kilise ç anına kendini asarak intihar etmeye ç alıştır ancak başarısız olur. Aynı gün dayısı Merdzan kumarda kaybettiği paranın ödemesini yapmak için annesi Khaditza'dan para ister. Khaditza parayı ödemez. Bunun üzerine Merdzan derme ç atma olan evin tavanına ip bağ layarak araba yardımı ile evin tavanını askıya alır. Khaditza, Perhan ve Danira sokakta geceyi geçirirler. Bu sırada köyden biri gelerek, köyün zengini ve aynı zamanda hayatını İtalya-Yugoslavya arasında üç kağı tç ılık yaparak devam ettiren Ahmed'in (Bora Todorovic) oğ lunun hastalandığı ve Khaditza'nın yardımını istediklerini söyler. Bunun üzerine Khaditza, Ahmed'in evine gider ve kendi yöntemleri ile çocu ğ u hayata döndürür. Bunun üzerine kendini borç lu olarak hisseden Ahmed, Khaditza'ya kendisinden ne istediğini sorar. Khaditza ise evin küçük kızı Danira'yı Slovenya'daki kemik tedavisi üzerine iyi iş ler yapmış olan bir hastaneye götürmesini ister. Ahmed, İtalya yolu üzerinde olan Ljubljana'ya gitmeyi kabul eder. Kardeşi ile ayrılmayacağını söyleyen Perhan da Danira'nın yanına eklenir ve birlikte yola çıkarlar. Ahmed yol boyunca çeş itli yerlerde durarak İtalya'da dilenmek üzere çocuk, kadın, sakat, cüce vb. birçok insanı toplar. Yol üzerinde ise Danira'yı hastaneye götürürler. Doktorlar Danira'nın ameliyat olması gerektiğini söylerler. Bunun üzerine Perhan Danira ile kalacağını söyler. Ahmed ise büyük annesinden kalma bazı güç leri olduğunu bildiği Perhan'ı kendisiyle İtalya'ya gelmeye ikna eder. Bu sayede kardeşinin ameliyatı ve döndüğünde güzel bir ev yaptırmak için yeterli parayı kazanabileceğini söyler. Ahmed ve Perhan bunun üzerine İtalya'ya yola çıkarlar. Yanlarında getirdikleri insanlar ile şehrin dışında boş bir araziye kurulurlar. Perhan baş larda ortama alış makta ve kendisinden beklenen iş leri yapmakta zorluk yaş ar. Eski hayatından çok uzak bir hayat yaşamaktadır orada. Fakat zamanla yavaş yavaş alışmaya baş lar. Bir akşam paraların Ahmed'e teslim edildiği sırada Ahmed ile dilenci İrfan arasında anlaşmazlık çıkar. Ahmed öfkesinden ç ılgına döner ve bu yüzden kısmi felç geçirir. O gece polisler, Ahmed ve yanındakilerin yaşadığı yere baskın yaparlar. Bir çok kişiyi yanlarında götürürler ve kamp dağılır. Perhan, o sırada baş kalarıyla meş gul polislerin dikkatinden kaçmayı başarır. Ahmed ise yarı felçli olduğu için polisler tarafından kamp alanında bırakılır. Olaylar sonrasında tekrar bir araya gelen Ahmed ve Perhan oturup ne yapacakları üzerine konuşurlar. Perhan kardeşi için yapılan ödemeyi sorar. Ahmed ise her ay

hem kardeşi hem de Perhan için olan evin ödemesini yaptığını söyler. Perhan'ın ve Oğlunun kendisi için güvenebileceğı tek kişiler olduğunu söyler ve herkesin artık Perhan'ın emrinde olduğunu duyurur. Bunun üzerine Perhan tekrardan çalışmaya döner. Fakat bu sırada şehir merkezinde, polis baskınından sonra ortadan kaybolan Ahmed'in ortaklarından birine rastlar. Adam, Perhan'ı arabasının camına sıkıştırır ve Ahmed için dilencilik yapanların artık kendine ait olduğunu söyler. Kamp alanına geri dönen Perhan durumu Ahmed'e anlatır. Ahmed ise Perhan'dan Yugoslavya'ya geri dönüp dilencilik yapacak insanlar bulup getirmesini ister. Bunun üzerine Perhan kardeşini ve kendisi için yaptırılan evini de görmek istediğini söyler. Ahmed ise bunun tehlikeli olduğunu, polislerin peşlerinde olduğunu ve avukatı'nın bunu uygun görmediğini söyler. Konuşulanlar üzerine Perhan Yugoslavya'ya geri döner. Fakat Ahmed'in söylediklerini dinlemez ve eskiden yaşadığı köye gider. Köye vardığında ilk iş olarak Azra'nın evine gider ve annesinden Azra'yı ister. Yanında getirdiğı paraları kadının önüne serer. Ardından Azra'yı görmek için kadının yanından kalkar. Fakat Azra yatakta yatmaktadır. Karnı şişmiştir ve hamiledir. Perhan Azra'nın evlenip evlenmediğini sorar. Kadınsa evlenmediğini, çocuğun belki de kendisinden olduğunu söyler. İkna olmayan Perhan, kendisinin bu durumda ne düşündüğünü sorar. Kadın ise bu konuyu dayısı Merdzan'a sorması gerektiğini imalı bir şekilde söyler. Bunun üzerine perişan olan Perhan geceyi bir taverna da müzisyenler eşliğinde bol bol içerek geçirir. Bir yandan içerken, biryandan insanlara ve müzisyenlere para dağıtır. Tavernadaki eğlenceyi büyük annesi ve yanında getirdiğı Azra böler. Fakat büyükannesi mutlu değildir. Perhan ne kadar sarılsa da kadın mutlu olmaz. Bunun üzerine büyük annesine kendisini gördüğüne neden sevinmediğini sorar. Büyükannesi ise üzüntüyle ve hayal kırıklığıyla, Perhan'ın değiştiğini, şımarık birine dönüştüğünğ ve neler yapmaya çalıştığını anlamadığını söyler. Azra'nın bebeğinin ise Perhandan olduğunu söyler ve tavernayı Azra ile birlikte terkederler. Bunun üzerine Perhan, Azra ile evlenmeyi kabul eder fakat bir türlü çocuğun kendisinden olduğunu kabul edemez. Azra ise, Merdzan'ın tecavüz ettiği zaman zaten hamile olduğunu, bu yüzden çocuğun Perhan'dan olduğu konusunda ısrar eder. Perhan ise doğacak çocuğı dilendirmek için kullanacağını, Azra ile bu yüzden evlendiğini ve Azra ile yeni bir çocuk yapacağını söyler. Perhan ve Azra evliliklerinin ardından İtalya'ya birlikte dönerler. Fakat Perhan Yugoslavya'ya yaptığı bu yolculukta hem kardeşi ile ilgili bir haber alamaz hem de kendisi için bi

rev yaptırılmadığını öğrenir. Geri döndüğü akşam ise, Ahmed ile bu durumu konuşurlar. Ahmed haberinin olmadığını, kendisinin gerekli ödemeleri yaptığını ama ödeme yaptığı kişilerin kendisini kandırdığını söyler. Bu sırada hala gelinliği ile olan Azra, Perhan'ın dönmesini beklemeden kaldığı yerden kamp alanına çıkar ve amaçsızca yürümeye başlar. Sancısı vardır fakat kamp alanından uzaklaşmaya devam eder. Bu sırada esen bir rüzgar Azra'nın gelinlik duvağını kamp alanına uçurur. Duvağı gören Perhan ise Azrayı aramak için dışarı çıkar. Hep birlikte Azra'nın peşine düşerler. Biraz yol aldıktan sonra bir tren yolu kenarında Azra'yı yerde yatar vaziyette bulurlar. Azra doğum yapmıştır fakat karşılığında kendi canını vermiştir. Bu durum üzerine yıkılmış olan Perhan, Büyük annesine bir mektup yazar. Bu mektupta, içinde bulunduğu durumu ve neler hissettiğini açıklar. Mektupta kardeşi Danira'nın Ahmed tarafından kaçırılarak dilendirildiğini ve kandırıldığını da yazar. Mektubundan sonraysa Danira'yı aramaya başlar. Beklenmedik bir şekilde şehir meydanında Danira'ya denk gelir. Danira'dan oğlunun hayatta olduğunu öğrenir. Danira Ahmed'in yeni karısı ile yaptığı düğün şenliğinden Perhan'ın oğlunu kaçırmış. Hep birlikte dönüş için tren'e binerler. Perhan geri geleceğini söyleyerek trenden inip düğünün olduğu yere geri döner. Düğün çadırına girdiğinde Ahmed'in adamları tarafından esir alınır. Perhan pişman olduğunu söyleyerek Ahmed'den özür diler. Ahmed Perhan'ı bir köşeye yerleştirir ve önüne biraz yemek konur. Bu sırada düğün tüm eğlencesiyle devam eder. Perhan güçlerini kullanarak yemek için verilen çatalı havada hareket ettirerek Ahmed'in boğazına saplar. Düğünde panik çıkar ve insanlar etrafa dağılır. Perhan Ahmed'in kardeşlerini bıçakladıktan sonra kaçmak üzereyken sırtından vurulur ve dilenci İrfan'ın yardımı ile Tren yoluna kadar yürür. Trenin altından geçeceği köprüye çıkar. Trenin üzerine atlamayı başarır. Fakat kurtulamaz ve tren giderken, bir zamanlar sahip olduğu hindinin hayalini görerek ölür.

“Dom za Vesanje” – Çingeneler Zamanı Filminin Çözümlemesi

Derin Yapı: Gerçek zenginlik olduğun kişidir, özündür. Onları unutup zenginlik ve şöhret peşinde koşmak, gerçek zenginliğini elinden alır.



Çingeneler Zamanı filminde var olan karşıtlığın, bu tez çalışmasında analizi yapılmış olan diğer filmlerde saptanan karşıtlıklardan daha farklı olduğu görülmüştür. Bu durumun temel sebebinin ise diğer üç filmde de var olan karşıtlıkların filmin içerisine yansımış şekilleri olarak belirtilebilir. Diğer üç filmde var olan Doğu-Batı karşıtlığı ve ortaya konan karşıtlıklar, karakterler ve olaylar üzerinden görülürken *Çingeneler Zamanı* filminde ise değer yargıları üzerinden görüldüğü söylenebilir.

Filmde, genç, oldukça saf ve hayalleri olan Perhan'ın, hayallerini gerçekleştirmek için “Batı’ya” yaptığı yolculuğun hikayesi anlatılır. Perhan'ın yolculuğunun, temelinde parasının olmamasından kaynaklandığı görülebilir. Çünkü bu yüzden hem istediği ve aşık olduğu kız olan Azra ile evlenemez, hem de bacağından sakat olan kardeşinin tedavi masraflarını karşılayamaz. Azra’yı istemeye gittiğinde ise Azra için ne verebileceği sorulur. İş ve ekonomik olarak içinde bulunduğu durumla ilgili kızın annesi tarafından sertçe eleştirilir. Bu durum Perhan üzerinde oldukça büyük bir etki yaratır. Bunun üzerine kendini kilise çanına asarak intihar etmeyi bile dener. Bunun üzerine, büyükannesi Khatidza’nın hırsızlar kralı

Ahmed'in oğlunu kurtarması ise Perhan için hayallerini gerçekleştirebilecek yeni bir kapı açar. Fakat bu fırsatı kendisi düşünerek bulmaz, Ahmed tarafından kendisine sunulur. Çünkü Perhan'ın esas derdi kardeşi Danira'nın iyileşmesidir. Bu yüzden ilk önce Danira ile kalmak ister. Ahmed ise ameliyatın pahalı olduğunu, eğer kendisiyle giderse kazandığı parayla hem kardeşini iyileştirebileceğini, hem de güzel bir eve sahip olabileceğini söyler. Bunlar Perhan için peşinden gitmeyi isteyeceği hayallerdir. Sonuçta Ahmed ile İtalya'nın yolunu tutar. Böylece suç dünyasına da bir yerinden dahil olmuş olur. Burada bir çok şey kendisine yabancı gelir fakat zamanla alışmaya başlar. Alışmanın dışında, oradaki hayatın kendi hayallerini gerçekleştirebileceği bir araç olduğuna inanmaya başlar. Perhan'ın hayallerinin önemi, filmin içinde geçen ve filmde sonra bir çok yerde de kullanılan şu replikle de destekleniyor: "*Hayalleri olmadan bir çingene nedir ki?*"

Hayallerine adım adım yaklaştığını düşünen Perhan, Ahmed'in kendisinden dilenmek için başka insanlar bulup getirmesini isteyince Yugoslavya'ya geri dönüşü ile yıkılır. Döndüğünde ilk iş olarak Azra'nın evine gider ve annesinin önüne yığınla para koyar. Annesi ile olan problem paralar sayesinde anında çözülür. Fakat Azra'yı gördüğünde kızın hamile olduğunu öğrenir. Böylece hayalini kurduğu ilk şey yok olur. Bunun üzerine kafasını dağıtmak için gittiği barda büyük annesi ile yaptıkları konuşma, ortaya koyulan "Gerçek-Sahte" karşıtlığı için önemli şeyler söyler niteliktedir. Sahnede Perhan müzisyenlere ve etrafındaki bazı kişilere yanında getirdiği paraları dağıtır ve saçar. Her şey Perhan'ın etrafında döner. Kendine bardan bir kadın da ayarlar ve birlikte dans ederler. Alkolün etkisiyle Perhan kendine değildir. Bu sahnenin üzerine büyük annesi çıkagelir. Yanında Azra'yı da getirmiştir. Fakat kadın Perhan'ı gördüğü için mutlu değildir. Tam tersi, üzgün ve kızgın bir haldedir. Perhan'la aralarında geçen dialoglar ise şu şekildedir:

Perhan: *Beni görüşüne sevinmedin mi nine?*

Khaditza: *Ninen seni çok severdi.. Ama söyle bakalım oğul*

Kendine ne yapıyorsun böyle?

Bu sahnenin devamında Perhan ninesinin kucağına oturur ve oturdukları masaya içi para dolu olan çantayı koyar ve içini Khaditza'ya gösterir.

Perhan: *Neden telaşlanıyorsun nine?*

Khaditza: *Şimdiye kadar iyidim çok şükür. Ya sen? Kız kardeşin nerede?*

Perhan: *Ljubljana’da, işi bitmek üzeredir artık.*

Devamında ise Khaditza yanında ağlayan Azra’ya neden ağladığını sorar. Cevap alamayan Khaditza, aynı soruyu Perhana da sorar.

Perhan: *Sanırım sürtük halinden memnun değil. Şimdi de ağlıyor.*

Khaditza: *Çocuğun senden olduğuna neden inanmıyorsun?*

Perhan: *Kendime yalan söylemeye başladığımdan beri kimseye inanmıyorum ben.*

Khaditza: *İnancın yoksa tanrı da sana sırt çevirir.*

Ardından Perhan’ın üzerindeki takım elbisenin beyaz gömleğini çekiştirerek sözlerine devam eder.

Khaditza: *Bu gömlek! Nereden buldun onu? Nereden?*

Perhan: *Bu ellerle.. O binayı yaptım. Bir evim de var artık.*

Khaditza: *Kim yaşayacak orada?*

Perhan: *Sen ve ben nine.*

Khaditza: *Ben orada olmayacağım. Tanrı istemez orda oturmamı.*

Perhan: *Hayır böyle yapmamalısın.*

Khaditza: *Eskiden dürüsttün sen! Utan kendinden şimdi. Çok değişmişsin!*

Perhan: *Nasıl değişmişim nine?*

Khaditza: *Ninesinin canı olsaydın söyledim! Ama artık öyle değilsin. Şımarığın tekisin!*

Bunların üzerine Khaditza tavernayı terkeder. Perhan ise içki ve müzikle içindeki kederi daha derin bir şekilde yaşamaya devam eder.

Perhan’ın hayallerinin peşine düşüp Ahmed ile İtalya’da üç kağıtçılık yapması dolaylı olarak kendi içinde bir karşıtlığa da yol açmıştır. Bu karşıtlık ‘Önceki Hayat – Sonraki Hayat’ karşıtlığıdır. Bu durumda en başında kurulan ‘Kendi Özün – Zenginlik ve Şöhret’ karşıtlığını destekler niteliktedir. Çünkü ‘Önceki Hayat’ Perhan’ın kendi özü ve gerçekte olduğu kişi iken ‘Sonraki Hayat’ Perhan’ın hayallerini gerçekleştirmek için seçtiği ve elde etmesi gerektiğini düşündüğü ‘Zenginlik ve Şöhret’ hayatıdır. Bu karşıtlığa bağlı olarak ise, Perhan’ın filmin devamındaki hayat değişimini gözlemlenebilir. Bu karşıtlığı destekleyen önemli sahnelerden biri ise Perhan’ın akordiyon çaldığı, biri ‘Önceki Hayat’a diğeri ise Sonraki Hayat’a ait iki sahnedir. İlki filmin baş kısmında, Perhan’ın intihar teşebbüsünden sonra eve geldiği sahnedir. Burada Perhan’ı intihar etmeye çalışırken

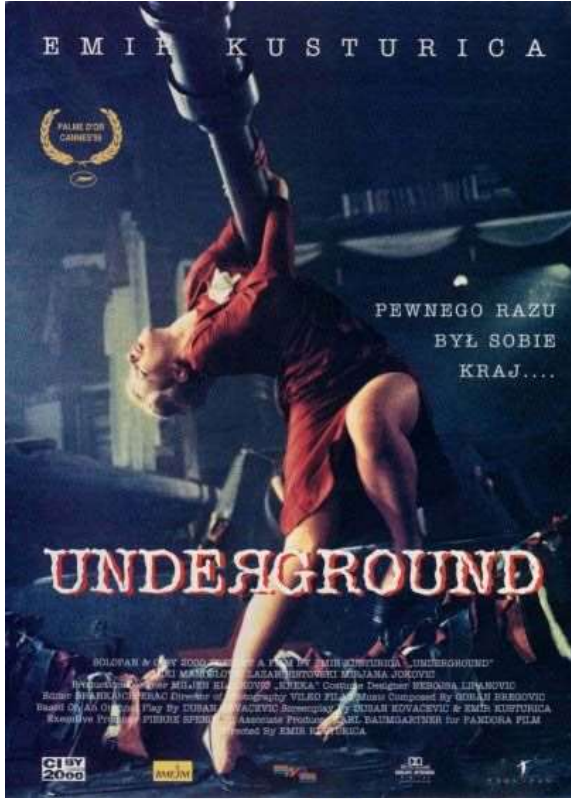
bulan adam Perhan'ı evine getirir. Kısa bir süre Adam, Khaditza ve Perhan tartıştıktan sonra. Khaditza, Perhan'a akordiyon uzatır ve kendisinin en sevdiği şarkıyı çalmasını ister. Bu onlar için bir nevi tedavi ve iyileşme ritüeli gibidir. Perhan çalmaya başladıktan sonra evin içinde dans edilmeye başlanır. Evin küçük kızı Danira'nın ise dans edenleri izleyerek tebessüm ettiği görülür. İkinci sahnede ise Perhan ve Azra evlenmişlerdir. Beraber geçirecekleri ilk gecedir ve tam anlamıyla birbirlerine bir güvene ve rahatlığa sahip değillerdir. Bir yandan, içerki odadan kızın ailesi ve Khaditza'nın konuşma sesleri duyulur. Perhan ne kadar Azra'ya sokulmaya ve onu sevmeye niyet etse de bir türlü başaramaz. Bunun üzerine odanın bir köşesine gider ve Azra'yı arkasında bırakır. Oturduğu yerden akordiyonunu çıkarır ve çalmaya başlar. Fakat evdeki hüznün havası o kadar yüksektir ki Perhan'ın bir çingene ritüeli olarak çaldığı akordiyon bu hüznü yok edemez. Bu durum hem Perhan'ın üzgün yüzünden hem de Azra'nın ağlayarak müziği dinlemesinden anlaşılabilir durumdadır. Bu durumda karşılaştırmalı olarak iki sahne incelendiğinde ilki için Perhan'ın kendi özüne sahip olduğunu ve onu yaşadığını, ikincisi içinse yeni hayatı ile birlikte gelen belirsizlik ve özünü kaybetme durumu, ve bundan çıkan hüznün görülebilir durumdadır. Daha öncesinde neredeyse her derde deva olan müzik, artık onu iyileştiremez durumdadır.

Her şeye rağmen Azra ile evlendikten ve İtalya'ya, kamp kurdukları bölgeye döndükten sonra hiç bir şey kendisi için yolunda gitmez. İçinde bulunduğu belirsiz ve kararsız ruh hali ile Azra'ya kötü davranmaya devam eder. Döndükten kısa bir süre sonra ise Perhan'ın kötü davranışlarından ve kararsızlığından dolayı kendisini ikna edemeyen Azra kamptan kaçır. Fakat bu Azra'nın ölümü olur. Azra'nın kaçtığını fark eden Perhan ve kamptaki insanlar Azra'nın peşine düşer. Fakat onu ancak tren raylarının kenarında ölümlük doğum yapar halde bulurlar. Bu özellikle Perhan için büyük bir yıkım olur. Büyükannesine yazdığı mektupta içinde bulunduğu durumu şu sözlerle anlatır:

“Canım ninem...Bütün bu olanlardan sonra yaşamamın bir anlamı kalmadı. Tanrı beni cezalandırdı. Beni gördü, ve servetimi sakladı. Ben zengin olana kadar bekledi. Sonrada birden ufkumu kararttı. Bir fırtına gönderdi... Bütün altınlarımı gümüşlerimi ve tatlı şeyleri yıkayıp götürdü. Önce beni zenginlikle kutsadı, sonunda da her şeyimi alarak beni cezalandırdı. Büyük bir ev yaptırarak kadar param vardı ama ben anlayamadığım bir kaderin kurbanı oldum. Ve düşündükçe kafam daha çok karışıyor. Canım ninem... Sözlerinin hepsi bir bir çıktı. Ben kimseye güvenmediğimi

söylemiştim. Sende demiştin ki: “İnancın kalmazsa tanrı da sana sırtını döner. Ve ne tanrı ne de insanlar umursar seni.” İşte benim kaderimde böyle oldu. Tüm kalbimle inandığım adam tarafından kandırıldım. Ahmed benim için hem tanrı hem babaydı. Sana Danira’Nın Ljubljana’da hastanede olduğunu yazmıştım. Artık biliyorum ki kötü adamlar insanların kafalarını karıştırabiliyorlar ve olmayan şeyleri görmelerini sağlayabiliyorlar. Ahmed’in Danira’yı çalıştırmak için hastaneden kaçırdığını öğrendim. Danira olmadan eve dönmeme gerek olmadığını söylemiştin. Onu her yerde aradım ama bulamadım. Dört yıldır Ahmed’i arıyorum. 400 yıl da geçse onu bulmak için, arayacağım. Hayallerim yandı kül oldu. Hayalleri olmayan bir çingene neye yarar ki? Çatısız bir kilise... Sessiz bir çan gibi... Perhan’ın...

Perhan hayallerini gerçekleştirmek için gereken parayı kazanmaya çalışırken, diğer yandan kendi özünü unuttuğu ve o doğrultudan saptığı için aslında olmak istediği kişiden uzaklaşır. Yani şöhret ve zenginlik yolunda kendi özünden uzaklaşır ve bu da kendisi için bir yıkıma yol açar. Büyükannesine yazdığı mektupta da Perhan’ın bu durumun nasıl oluştuğundan ve kendisini nerelere sürüklediğinden bahsettiği görülmektedir. Bu durumda yazdığı mektupsa karakter gelişiminin ve değişiminin bir nevi özeti durumundadır. Perhan, bakıldığında filmin başında son derece saf, sıradan bir yaşam süren ve sevdiği insanlarla birlikte mutlu şekilde yaşamaya çalışan bir gençtir. Kurduğu hayallerinin gerçekleşmesi için istemeyerek de olsa illegal işler yapar. Fakat şöhret ve para peşindeki yolculuğunda farkında olmadan ve kafası karışmış şekilde kendi özünden uzaklaşır. Sonucunda ise inandığı ve güvendiği Dünya bir anda ona sırt çevirir. Burada ise gerçek hazinenin ve zenginliğin kişinin özü olma durumu vardır. Elde edilen zenginliğin, belirli değerler yoksa bir şey ifade etmemesine değinilir. Bu durumda zenginlik ve şöhret, hayallerini gerçekleştirme noktasında Avrupalı değerler olarak görülürken, kişinin özü ve buna bağlı değerler ise doğuya, daha özel bağlamda ‘kendilerine’ bağlı olarak görülebilir.



“Underground” (Yer Altı) – 1995

Yönetmen: Emir Kusturica

Senaryo: Dusan Kovacevic, Emir Kusturica

Yapımcı: Karl Baumgartner, Maksa Catovic, Pierre Spengler.

Görüntü Yönetmeni: Vilko Filac

Müzik: Goran Bregovic

Yapım ve Süresi: 1995, Yugoslavya-Almanya-Fransa, 170 dk.

Oyuncular: Predrag 'Miki' Manojlovic, Lazar Ristovski, Mirjana Jokovic, Slavko Stimac,

Ernst Stötzner, Srdjan 'Zika' Todorovic, Davor Dujmovic

Film bir açılış cümlesi ile başlar: “Bir zamanlar bir ülke vardı.” Ardından görüntüler girer. Film, 1941 Yılında II. Dünya savaşından başlayarak 1990’lardaki Yugoslav iç savaşına kadar olan zamanı ele almaktadır. Blacky ve Marko adında iki Yugoslav partizanı, şehvet ve coşku ile vatanlarını faşist Nazi birliklerinin işgalinden kurtarmak isterler. Bu sırada ortaya çıkan karmaşada, içinde Blacky’nin de olduğu

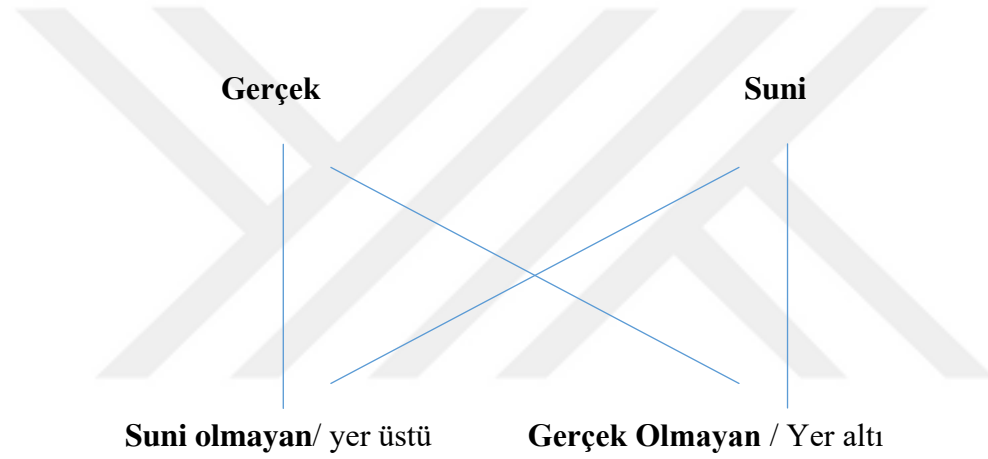
bir grup partizan, Marko'nun yardımları ile bir yer altı mahzenine yerleştirilir. Bu durum, Marko'ya oyununu oynamak için bir fırsat yaratacaktır. Hem dışarıya ile hem de mahzen ile iletişimi olan Marko, mahzendekileri kendi kurduğu hikayeleri ile kandırarak dışarıdaki savaş için malzeme üretmelerini sağlar. Sürekli olarak dışarıdaki savaştan ve yoldaş Tito'nun, mahzendekilerin vatanları için ne kadar önemli işler yaptıklarından bahseder. Bu şekilde II. Dünya Savaşı'nın sonu gelir. Fakat mahzendekiler Marko'nun uydurmaları ile hala savaşta olduklarına inanır. Artık yer altında yeni hayatlar yaşanmaktadır. İnsanlar orada hayatlarına dışarıdaki gibi devam etmektedir. Diğer yandan Marko, yer altında üretilen silahların satışından oldukça zenginleşmiştir ve politik hayatında oldukça önemli yerlere gelmiştir. Fakat diğer yandan sürekli yer altındaki kontrolünü düşünmektedir. Bu yüzden çeşitli gözlem şekilleri ve manipülasyon teknikleri geliştirmiştir. Geçirdiği yıllardan sonra daha fazla sabredemeyen Blacky ise yer altında hazırladıkları oğlunun düğününde mahzenden kaçma planları yapar. Aklında dışarıya çıkıp bu fazlaca uzamış savaşı bitirme planı vardır. Düğün sırasındaki çılgın kutlamalar ve alkol tüketimi ile birlikte işler iyice kontrolden çıkar ve Marko, Blacky'i daha fazla durduramaz. Blacky oğlunu da alarak tüm Avrupa'nın altına oyulmuş yer altı yollarını takip ederek dışarıya ulaşır. Burada ise filmin son bölümü başlar. Aradan yıllar geçmiştir. Artık Yugoslavya birbirine karışmış ve savaş patlak vermiştir. Marko, tekerlekli sandalyesinde silah ticaretine devam etmektedir. Blacky ise, Kendisine “ne taraftansın?” diye sorulduğunda “kendi tarafımdanım” dediği bir ordunun başındadır. Bu sırada telsizle bir haber gelir. Ses, Mercedes'i olan bir adam ve bir kadının yakalandığını söyler. Blacky ikisini de yakmaları yönünde emir verir. Şans eseri bir meydanda Marko ile yıllar önce sevdiği kadının birlikte, tekerlekli sandalyenin üstünde yandıklarını görür. Böylece filmin son kısmı tamamlanmış olur.

Kapanış bölümünde ise film boyunca gördüğümüz bütün karakterler bir arada, bir kara parçasının üstünde ziyafet çekerler. Film boyunca müziklerini eksik etmeyen orkestra da yine oradadır. Eğlence ve coşkulu ziyafet devam ederken kara parçası ana karadan koparak suyun üzerinde yüzmeye başlar.

***Underground* - (Yeraltı) Filminin Çözümlemesi**

Derin yapı: “Dışarıdan bakıldığında anlaşılmamız zordur. Kendi gerçekliğimizde aşkla ve tutkuyla yaşarız.”

“Underground” filminin derin yapısı incelendiğinde anlatının temelinde Gerçek – Suni, Yer Üstü - Yer Altı karşıtlıklarının bulunduğu, ve bu karşıtlıkların film içerisinde oluşturulan “Biz” ve dolaylı olarak “Onlar” kavramlarının tanımlanmasının temelini oluşturduğu görülmektedir.



Filmde “Yeraltı ve Yer üstü”nü simgeleyen iki farklı karakterden bahsedebiliriz. Ne kadar birlikte yola çıkmış, bazı şeyler için birlikte emek sarf etmiş olsalar da Marko ve Blacky’nin ifade ettikleri ve çağrıştırdıkları kavramlar birbirlerinden oldukça farklıdır. Bu noktada, filmin iki ana karakteri olan Marko ve Blacky’nin anlaşılması, bölgeye ve bölgenin karakterine ait tavrın da anlaşılması açısından önemlidir. Çünkü, tıpkı Yarovskaya’nın (1997, s. 50) belirttiği gibi “Underground, ülkenin tarihini ana karakterlerinin olayları ile harmanlıyor” Bu durumda “yerüstü” sıradan gerçeklik, “yeraltı” ise suni fakat kendine has gerçeklik olarak görülebilir. Yani, yer altı aslında oluşturulmuş, kurulmuş olan ve “Dışarı’ya” kıyasla farklı bir gerçekliği bulunan bir yerdir. Yeraltı karmaşıktır. yeraltı dışarıda dönen savaşımlara ve mantık oyunlarına kıyasla iç güdüseldir, tutkularla bezelidir, fakat naiftir. Ne kadar karmaşık gözükse de aslında basit bir yapıya sahiptir. Buna kıyasla dışarısı kurnazdır. Dinamikleri basit gibi gözükür fakat hesapları karmaşıktır.

Burada önemli noktalardan biri de aslında olayların göründükleri gibi olmamalarıdır. Çalışmanın başlarında da belirtildiği gibi Kusturica filmlerinde oluşturulan “Balkanlılık” yalnızca gözüktüğü gibi olan kişilerden, stereotiplerden veya olaylardan ibaret değildir. Batı ve Doğu karşıtlığında Batı’ya atfedilen iyi özelliklerin aslında o kadar iyi olmadığı buna karşılık Doğu üzerine kalmış kötü çağrışımlara ise salt bir şekilde bakılmaması gerektiği çünkü görüldüğünden farklı olabileceği durumu söz konusudur. *Underground* filminde de buna benzer bir tablo bulunmaktadır. En temelinde oluşan Yeraltı / Yerüstü karşıtlığı da bu duruma bir örnek teşkil etmektedir. Yeraltı, çağrışımları bakımından ve filmde kurulan kommünist eleştiri bakımından negatif bir ortam halini almıştır. Bunun tersinde ise birazdan açıklanacak olan Yerüstü bulunmaktadır. Bu durumda, film üzerinden değerlendirildiğinde Yeraltı kontrol altında tutulan ve kandırılmış insanların (haberleri olmayan) tutulduğu bir mekandır. Bu mekan, aslında Blacky’nin kendisidir. Birçok şeyden habersizdir, arzuları ve tutkuları yüksektir, inandığı değerlere bağlı ve kötü niyeti yoktur. Diğer yandan dışarı, yani Yerüstü vardır. Yerüstü ise Marko ile ilişkilendirilebilir. Bunu destekleyen ana sebeplerden birisi de yalnızca Marko üzerinden dış dünya ile iletişime geçiliyor oluşudur. Burada Yerüstü ise kandırandır. Bu durumda Marko ne kadar aynı kökenden olsa da tavırları bakımından bir derecede Kapitalist Batı’yı temsil etmektedir. Sinsiliği, para ve politika üçgenindeki pozisyonu bu duruma referans göstermektedir. Yani burada bir değerler değişiminden bahsetmek mümkündür. Olumsuz gözükken Yer altı ile olumlu olması beklenen Yer üstü değerler bakımından tersine çevrilmiştir. Bu durumun göstergelerinden biri ise filmin genelinde de görülebileceği üzere, yaşanan dramdan kaynaklanmaktadır. Daha ayrıntılı açıklamak gerekirse, yeraltında ve yerüstünde yaşanan dram ve bunun niteliği bir birlerinden farklıdır. Çekilen sıkıntılar ve acılar yer altında tölere edilebilir, oranın neşesi, tutkusu ve yaşam tarzı ile unutulabilir durumdadır. Bu durum filmde yaşanan onca acıya ve sıkıntıya rağmen Blacky karakterinin bitmeyen arzu ve neşesi ile görülür. Aynı şekilde, yeraltında şarkıların söylenmeye ve çeşitli şekillerde eğlenilmeye devam edilmesi ile de görülmektedir. Judith Keene (2001, s. 236) bu durumu filmin tamamına uyarlayıp “filmdeki karakterlerin bahtlarının iniş çıkışlarının, yenilgilerinin ve sarhoş kutlamalarının Yugoslavya ulusunun kaderini takip ettiğini” söylüyor. Bu, her zaman karşıtlıklar üzerinden olmasa da Kusturica’nın filmografisinde sıkça görülen bir motiftir.

Özellikle başarısız intihar girişimleri,(çoğunlukla kendini asmaya çalışmak) bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Bu sahneler oldukça dramatik olması gerekirken genellikle trajikomik ve absürd durumlara yol açar. Birbirine benzer sahneler özellikle *Time of the Gypsies*, *Black Cat White Cat* ve *On the Milky Road* filmlerinde görülebilir. Oldukça karakteristik olan bu sahneler yalnızca bir sahne olmalarının dışında anlamsal ve karakteristik olarak bu konuda daha çok şey ifade etmektedir.

Yeraltında durum böyleyken, yer üstünde durum farklıdır. Yer üstündeki acılar ve sıkıntılar tolere edilemez ve yıkıcıdır. Beraberinde filmografideki intihar sahneleri ile düşünüldüğünde Bunu en iyi gösteren sahnelerden biri, *Underground* filminde Ivan'ın intihar ettiği sahnedir. Bu sahne Ivan'ın (Slavko Stimac), Abisi Marko'nun herkesi kandırdığını ve kötü bir adam olduğunu öğrendikten sonra onu ilkkez gördüğü sahnedir. Ivan, Markoyu bastonla dövdükten sonra hemen arkalarında bulunan kiliseye girer ve kilise çanının halatı ile kendini asar. Bu, Kusturica filmografisine bakıldığında görülebilecek tek ölümle sonuçlandığını bildiğimiz intihardır. Burada daha önce bahsedildiği gibi bir komiklik söz konusu bile değildir. Sahnede yalnızca saf acı ve dram söz konusudur. Fakat yalnızca bu sahne değil, bunun dışında filmin sonlarına doğru olan bir çok kısım da Yerüstü'ndeki acıların tolere edilemeyeceği ve yıkıcı olduğunun özellikle görüldüğü sahnelerdir. Marko'nun kardeşi Ivan'ın yeraltından çıktıktan sonraki durumu verilebilecek en belirgin örneklerdendir. Ivan, Yeraltı dağıldıktan sonra, II. Dünya Savaşı sırasında çalıştığı hayvanat bahçesine yapılan bombalı saldırıdan dolayı sahipsiz kalan ve bu yüzden kendi sahiplendiği maymunu arar. Maymunu aramak için mahzenden çıktıktan sonra, bir şekilde şehirlerin altında oluşturulmuş ve hem mülteciler tarafından hem de çeşitli askeri birlikler tarafından (Nato da dahil) kullanılan tünelleri bulur. Bu tüneller Avrupa'yı birbirine bağlayan yer altı yollarından oluşmaktadır. Bu sahnelerde Ivan oldukça şaşkın ve yer yer dehşet içindedir. Gördüklerini sindermeye çalışır bir hali vardır. Bir yandan kaybolan maymununu aramaya devam eder. Aslında burada maymun bir takım şeylerin yerine geçmiş durumdadır. Buradaki bağlantıyı oluşturan temel sebep ise Soni'nin (maymun) Yugoslavya'nın kuruluş zamanı olan II. Dünya Savaşı yıllarından itibaren Ivan ile birlikte olmasıdır. Fakat artık Yugoslavya dağılma sürecindedir ve bu sırada Soni kayıptır. Bu durum doğrudan Yugoslavya ile değil, fakat genel bağlamda sahip ve

aşına olduğu geçmişinin kayıp olması olarak ele alınabilir. Filmin II. Bölümünün sonlarına doğru görülen bu sahneleri, III. bölüm açılışı ile destekler niteliktedir. Filmin III. ve son bölümü şu kelimelerle açılır: “Ivan bir gün Soni’yi bulma umudunu taşıyor.” Yazıdan sonra III. Bölüm başlar. Ivan, Berlin’de bir akıl hastanesindedir. Filmin bu bölümünde Ivan, sıklıkla Yugoslavya ile ilgili sorular sorar. Ülkenin parçalanmış olma durumunu kabullenemez. Dönme isteğini dile getirir.

Bu durumda Yerüstü daha sert acıların yaşandığı bir yer olur. Bu yerde insanlar mülteciye dönüşmüştür. Çeşitli çıkarlar devreye girmiştir. Birleşmiş Milletler gibi barış sağlama misyonu olan bir örgütlenmenin aslında bundan çok uzak olduğu görülmüştür. En önemlisi de Yugoslavya’da iç savaşın yıkımları başlamıştır. Bu noktada ise nostaljik bir özlem ve duygular devreye girer. Fakat bu durum geçmişin güzelliğinden çok, içinde bulunan zamanın durumundan kaynaklanır. Zala Volcic, bahsi geçen nostaljik reaksiyonu savaş öncesi ve savaş sonrası dönemde medyanın takındığı tavırlar üzerinden açıklıyor. Volcic (2007, s. 24-25), 1980 sonları 1990 başlarında ülke içindeki tüm cumhuriyetlerin ulusal kanallarının, kendi etnik yapılarındaki izleyicilere homojen bir etnik ailenin parçası olmaya davet ettiğini belirtiyor. Fakat 1990’lardaki Yugoslav savaşının ardından ortaya çıkan yıkım ve acıların, sosyalizm sonrası dönemde bir nevi nostaljik durumun oluşmasına da zemin hazırladığını sözlerine şu şekilde ekliyor; “1990’lardaki Yugoslav savaşları, bu yeniden canlanan milliyetçiliğin uğursuz ve yıkıcı tarafını ortaya çıkardı ve nostalji duygusunu geliştirmeye yardımcı oldu. Fakat sadece Titoizm tarafından desteklenen Pan-Slav uyumu rüyası için değil; 1970’lerin ve 1980’lerin başındaki göreceli barış ve refah durumu için.”

Underground filmine bakılacak olursa, nostaljinin ve özlemin savaş sonrası dönemde işin içine girdiği söylenebilir. Yalnızca filmin havasında değil, aynı zamanda karakterler üzerinde de bu durumu görmek mümkündür. Ivan’ın filmin III. Bölümdeki durumu da buna verilebilecek örneklerden birisidir. Fakat III. Bölümün başlangıcında, nostaljinin yanında, oldukça görülebilir durumda bir Doğu-Batı algı farkı da mevcuttur. Bu sahne Berlin’de iki doktorun diialoglarının olduğu ve hemen III. Bölümün başında, Ivan’ı ağacın tepesinde dalgın şekilde durduğu sahnenin ardından görülür. Doktorlar burada (biri Alman, biri Yugoslav) Ivan’ın durumu

üzerinden konuşmaktadır. Yugoslav olan çeşitli şekillerde durumu anlamaya çalışır gibi görünmektedir. Mantıklı sebepler peşinde gitmektedir. Fakat Alman doktor var olan durumun tamamen dışında kalmıştır. Ivan'ın onlara verdiği Yeraltı haritasını incelerken Alman doktorun tavrı Batı mentalitesini merkeze koyan ve o gözle Dünya'ya bakan bir tavidir. Alman doktor, Yugoslav doktorun elinde tuttuğu haritaya bakarak şu sözleri söyler:

Alman Doktor: *Eğer Kızılderili olsaydı adı belki “teslim olan adam” olurdu.*

Alman doktor, sözlerine yazın yapacağı seyahat ile devam eder. Burada ifade edilen alaycı sözler ile söz konusu tavrını devam ettirir.

Alman Doktor: *Bu yaz belki Portekize gideceğim. Belki bana yer altından bir otoyol gösterebilir diyorum.*

Yani, dışardan bakıldığında garip ve anlamsız gelebilecek durumlar aslında Doğu'nun kendine has olma durumundan kaynaklanmaktadır. Orada yaşanan hayatlar ve durumlar kendine özgüdür. Dışarıdan bakıldığında anlamak zordur. Yeraltı ile oluşturulan ortam ve o ortamın yaşam şekli çeşitli şekillerde (halkın kendisi değil, fakat bozulmuş ve çürümüş yöneticiler ve bu yüzden halkın içinde bulunduğu durum) eleştirilirken, diğer yandan bölgenin hiç bitmeyen hüznle karışık neşesini, kontrolsüz coşkusu ve ne olursa olsun özündeki saf tavrı ile kendine has olan ve yine kendi içinde bütünleşmiş olan özünü ortaya koymaktadır. Yani trajedilerin beraberinde neşesi ile yaşanan bir yerdir, Yeraltı. Fakat dışarıya daha “gerçek” olmasına karşın, acılarla ve yıkımlarla dolu bir yerdir. Orada, Yeraltı'nda olduğu gibi, bu durumların telafileri yoktur. Fakat kapanış sahnesinde tekrar neşe ve coşkuyla bir araya gelen filmin önemli karakterleri ile anlatılan tek bir şey vardır: Ne olursa olsun, bize has olan coşkumuzu ve bununla birlikte umudumuzu asla kaybetmeyeceğiz. Kapanışa konan Ivan'ın monoloğu ise bu durumun özeti niteliğindedir: “İşte burada yeni evler inşa ettik. Leyleklerin yuva yapabileceği kırmızı damlı ve bacalı, komşularımıza kapıları ardına dek açık olan. Burada bizi besleyen topraklara şükranlarımızı sunacağız. Bizi ısıtan güneşe de öyle. Ülkemizin yeşil otlarını çağrıştıran bu çayırlarda acı, hüznün ve neşeyle, çocuklarımıza durmadan öyküler anlatacağız. Bir zamanlar bir ülke vardı diye...”



"Život je Čudo" - Life is a Miracle (2004)

Yönetmen: Emir Kusturica

Senaryo: Ranko Bozic, Emir Kusturica

Sinematografi: Michel Amathieu,

Müzik: Emir Kusturica, Dejan Sparavalo

Yapım: Sırbistan, Fransa, İtalya

Yapımcı: Pierre Edelman, Christine Gozlan, Emir Kusturica, Maja Kusturica

Süre: 2saat 55dk

Oyuncular: Slavko Stimac, Natasha Tapuskovic, Vesna Trivalic, Vuk Kostic, Aleksandar Bercek, Stribor Kusturica, Nikola Kojo, Mirjana Karanovic

Bir Sırp mühendis olan Luka, 1992'de Bosna'ya gelir. Yanında eski bir opera şarkıcısı olan karısı Jadranka ve oğlu Milos vardır. Tanrı'nın unuttuğu bir yerdeki küçük bir köye yerleşen Luka kısa bir süre sonra patlayarak Balkanlar'ı cehenneme çevirecek olan savaştan habersiz hayal kurmakta, planlar yapmaktadır.İyimser

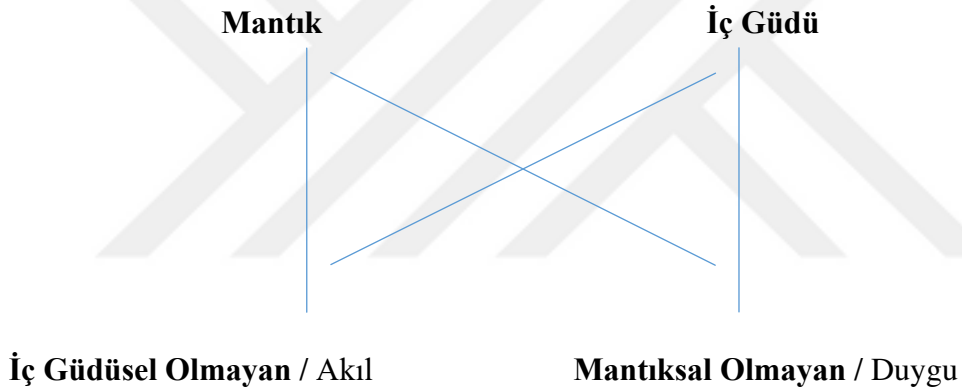
mizacından aldığı şevkle, bölgeyi turistik olarak kalkındıracak olan tren yolu inşasına başlar. Bu sırada futbol tutkunu oğlunun Belgrad takımlarından Partizan'a transferi ile ilgili gelişmelerle ilgilenirler. Diğer yanda ise psikolojik sorunları olan karısının bir inip bir çıkan değişken ruh hali ile uğraşmaktadırlar. Her şey bir yana, yakında çıkmak üzere olan savaşın ayak sesleri yavaş yavaş duyulmaya ve televizyonlarda bunlarla ilgili haberler çıkmaya başlar. Oğlu Milos bir gün sevinçli bir şekilde evin yolunu tutar. Bu sırada kavgaya tutuşmuş olan Luka ve Jadranka ile karşılaşır. Onlara Partizan'a transferi için kendisini aradıklarını söyler. Fakat Luka ve Jadranka'nın da kendisine bir sürprizleri vardır. Milos yirmi dört saat içinde kendisine söylenen birliğe teslim olmak durumundadır. Bunu duyan Milos yıkılmıştır. Luka kendisini teselli etmeye çalışır. Luka'nın gidişi için bir parti ayarlanır. Çeşitli müzisyenler ve köyden insanlar davet edilir partiye. Jadranka partide tanıştığı Macar bir müzisyenle kaçır ve Milos ile birlikte Luka'nın hayatından çıkmış olur. Oğlunun gidişi yetmezmiş gibi şimdi bir de karısı gitmiştir. Tek başına kalan Luka, köydeki sıradan hayatını devam ettirmeye ve gidenlerin yokluğuna alışmaya çalışır. Bu sırada savaş iyiden iyiye yayılmıştır. Bomba sesleri ve yol açtığı sarsıntılar gündelik yaşamlarını etkilemeye başlamıştır. Bir gün Luka'ya, oğlu Milos'un esir düştüğü haberi gelir. Bunun üzerine yaşadığı köye yakın olan ve komutanını tanıdığı birliğe gidip olayın arka planını öğrenmeye ve orduya girmeye çalışır. Fakat komutan bu savaşın ne kendisinin ne de onun savaşı olmadığını ve Milos'un hayatta olduğuna inandığını söyler ve Luka'yı evine geri gönderir. Tekrar gündelik hayatına dönen Luka'ya, tanıdığı askerlerden biri sürpriz yapar. Kaçırdığı ve soyadından dolayı bilindik bir aileye sahip olduğunu düşündüğü Bosnalı hemşire Sabaha'yı esir olarak getirir. Böylece, Sabaha ailesine bir mektup yazacaktır ve esir takası yapılarak, Sabaha Bosna tarafına, Milos ise Sırp tarafına teslim edilecektir. Ancak işler düşündükleri gibi gitmez. Çünkü Sabaha sıradan bir ailenin kızıdır. Bu yüzden gönderdikleri mektuba cevap gelmez. Ancak geçen süre boyunca birlikte kalan Luka ve Sabaha arasında bir yakınlaşma olur. Başlarda daha normal şekillerde olsa da, zaman geçtikçe birbirlerine bağlanırlar. Bu sırada Jadranka, Macar sevgilisini bırakıp eve geri döner ve işler yine karışır. Luka, evi terkeden Sabaha'nın peşine düşer. Sabaha'ya ulaşır ve birlikte kaçma planları yaparken Sabaha Bosnalılar tarafından bacağından vurulur. Luka elinden geldiğince Sabaha'yı sürükleyerek Sırp tarafındaki tanıdığı komutana götürür ve tedavi olmasını

sağlarlar. Sabaha'yı hayatta tutmayı başarırlar. Şimdi ise sırada esir takası vardır. Takas, Nato askerlerinin control ettiği bir bölgede yapılacaktır. Sabaha ve Luka ambulansla birlikte giderler. Bu sırada Luka'ın ceketi ambulansla kalır ve hızlıca alıp Sabaha'nın yanına dönmeye çalışır. O sırada Sabaha'yı sedyeyle taşıyanlar Takas'ın yapılacağı köprüye çıkarlar. Luka arkalarından koşar ancak Nato askerleri tarafından engellenir. Başka bir yol dener ve başarılı olur. Köprüye çıkar ve Sabaha'nın arkasından koşmaya başlar. Tam bu sırada karşı taraftan hiç bir şeyden haberi olmayan oğlu Milos kendisine doğru gelmektedir. Oğlunu görünce durur ve oğluna sarılır. Ancak, bir yandan da Sabaha'nın arkasından bakmaya devam eder. Eve döndüklerindeyse, her tarafı ve dağınık şekilde bulurlar. Bahçede Jadranka ile birlikte mutsuz şekilde oturan Luka, şans eseri kendiliğinden hareket eden bir ittirmeli vagonun peşinden koşar ve öylece üstünde bekleyerek vagonun gittiği yere gider. Belirli bir mesafe gittikten sonra vagondan iner ve diğer taraftan gelen trenin altına yatarak intihar etmeye karar verir. Ancak, köyde inatçılığı ile bilinen bir eşek tren yolunun üzerinde durur. Karşıdan gelen tren bu durumu görüp durur. Luka eşeğe sarılır ve trenden inen Sabaha ile eşeğe binerek uzaklaşır.

“Zivot je Cudo” – (Life is a Miracle) Filmi’nin Çözümlemesi

Derin Yapı: Hareketlerimiz, yaşayış ve olaylara bakış şeklimiz duygusal ve iç güdüseldir. Dışarıdan, yalnızca mantık ile anlaşılamayız.

Filmin derin yapısına incelendiğinde, Kusturica’nın sıkça kullandığı bir tema olan “iç güdüsel davranış” ve bunun tersinde ise Batı ile özdeşleşmiş olan “mantık” karşıtlığı görülmektedir. Buna ek olarak, Dışarı / İçeri karşıtlığı da filmin içinde yer almaktadır.



Kusturica filmlerinde, tekrar eden bir çok tema, karakter yapısı veya çevresel faktörler görülmektedir. Bu tekrarlar sayesinde, görülenlerin çeşitli anlamlar kazandıkları ve artık göründüklerinden farklı anlamlar taşımaya ve ifade etmeye başladıkları görülmektedir. Kusturica filmlerinde, iç güdünün ve iç güdüsel olanın, Balkanlılığın oluşturulması için kullanılan önemli temalardan ve olgulardan biri olduğu görülmektedir. *Life is a Miracle*’ye bakıldığında da çeşitli şekillerde bu durumun yaratıldığı görülebilir. Bunlar göz önünde bulundurulduğunda, iç güdüsel olanın yaratılmasında filmin içindeki en önemli sahnelerin hayvanlar ve insanlar (Ana karakterlerimiz) arasındaki ilişkiyi gördüğümüz sahneler olduğunu belirtmek mümkün. Sahnelerin filmin başlangıcından sonuna kadar yayılmış olmalarının ve yer yer tekrar etmelerinin de destekleyici olduğu görülmektedir. Örneğin, filmin başlangıcından sonuna kadar eşlik eden ve kritik noktalarda filme dahil olan eşek

mantık dışılığın önemli göstergelerinden biridir. Eşek, filmin başında karşımıza demir yolunun üzerinde durarak, ana karakterlerden Veljo'nun yolunu keserek çıkar. Veljo, demir yolunun kenarında oturan eşeğin sahibine eşeğin neden yoldan çekilmediğini sorar. Yaşlı adam eşeğin belirli sebeplerden acı çektiğini ve ona bir şey yaptıramadığını söyler. Veljo, yaşlı adama inanmaz. Kenarda bulunduğu sopayla eşeğin yanına gider. Gittiğinde eşeğin gözyaşlarını farkeder ve yaşlı adama eşeğin neden ağladığını sorar. Yaşlı adam, eşeğin aşık olduğunu ve üzerinden bir trenin geçmesini beklediğini söyler. Bu şekilde eşek, kişileştirilmiş iletişim kuran bir karaktere dönüşmüş olur. Hayvanlar ile olan bağlantının bir diğer önemi ise "Balkanlılığın rasyonelle, irrasyonel, merkezle, uç ve medeniyetle, barbarlık karşıtlıkları üzerinde kurulmuş olmasıdır" (Vezovnik & Saric, 2015, s. 238). Aslında burada da benzer şeyler oluşturulduğu görülmektedir. Eşek ile kurulan iletişim ve duygu ilişkisi ile mantık dışılık öne çıkartılmış oluyor. Film boyunca sürekli olarak çeşitli hayvanlarla çevrelenmiş ortamlar görülür. Yer yer hayvanlarla insanmışçasına konuşulur. Yalnızca dekor değildirler ve birer karakter olmuşlardır. Bu da, diğer yandan Balkan'lara ait uç noktalarda olma ve mantık dışılığın desteklendiğini göstermektedir. Diğer yandan yönetmenin filmografisine bakıldığında da görüleceği gibi, hayvanlarla çevrili olma ve hayvanların bu kadar etkili olmaları aynı zamanda akıldan çok duygu ve iç güdülerle hareket edilmesine referans olarak gösterilebilir. Bir diğer örnek ise, Veljo ve Luka'nın evde satranç oynama sahnesidir. Satranç oynarlarken salona giren ata Veljo aynen şu şekilde sorar:

Veljo: *Sen satranç oynamayı biliyor musun?*

Ardından, sanki at cevap vermiş gibi devam eder.

Veljo: *O zaman burada işin ne?*

Veljo oturduğu yerden kalkarak atı dışarı çıkarır. Çıkarken konuşmaya şöyle devam eder.

Veljo: *Dışarı!..utanmalısın. Sende hiç terbiye yok.*

Konuşması bittikten sonra Luka'ya döner.

Veljo: *Onu gördün mü?* diyerek dert yanar. Burada da benzer şekilde bir karakterleştirme ve dolayısıyla mantıksal olanın dışında uç bir durumun olduğu söylenebilir.

Diğer yandan, Luka ve oğlu Milos ile ara ara yaptıkları akıl, zeka ve duygu tartışmaları da ortaya konan karşıtlıkları destekler nitelikte olduğu söylenebilir. Bu tartışmalar film boyunca birkaç kez görülür. Bazıları direkt olarak bilim ve Einstein’la ilgilidir. Buradan yola çıkarak Batı’ya ait olan akılcı tavır ile Balkanlar’a ait olan duygusal tavır arasında bir karşıtlık oluşturulduğu görülebilir. Bu dialogların ilki, filmin başlarında, Luka ve Milos’un tren yolunun önünde kahvaltı ettikleri sahnede gerçekleşir. Dialog en başında “hız” üzerinden kurulur.

Luka: *Hızın önemli olmadığını söylemiyorum. Ama her aptal hızlı koşabilir.*

Sonrasında Luka’nın cevabından tatmin olmayan Milos, konuşmasını başka yere çekerek devam ettirir.

Milos: *Napolyon’un savaşları nasıl kazandığını biliyor musun? Süvarilerinin ne hızda düşman hatlarına ulaşabildiğini hesapladı ve onları durdurdu. Hız her şeydir.*

Luka: *Çok okumuşsun ama dikkat et başın fazla ağrımasın.*

Milos, konuşmasını yine başka yere çekerek devam eder.

Milos: *Eğer bir bulutun üzerinde ışık hızında sürüyor olsaydım kendimi aynada göremezdim. Benim o hıza ihtiyacım var (Futbolu kastederek konuşuyor).*

Luka: *Bazen hız sağlıksızdır. Önemli olan duygudur. Duygunun ne olduğunu biliyor musun ?*

Milos: *Söylesene.*

Luka: *Yetenek.*

Milos: *Yetenek mi? Bunu not ederim.*

Luka: *Bu sende vardır ya da yoktur.*

Dialogda da görüldüğü üzere, Milos’un verdiği örnekler oldukça Batı’lı olduğu gibi diğer yandan Batı’nın bilimsel akılcılığı üzerinedir. Luka ise Milos’la dialoglarında onu anladığını, fakat duygu olmadan bunların yalnızca birer özellik olduğunu ve önemli olanın duygu olduğunu belirtiyor.

Film boyunca karşımıza çıkan bir diğer mantık - mantık dışılık sahnesi ise Milos ve arkadaşlarının (biri takımdan arkadaşı, diğeri ise üniformalı devlet görevlisi) araba yolculuğu sahnesidir. Bu sahnede, araba kullanırken içki içildiğini, yüksek sesle müzik dinlendiğini, arabayı kullanan devlet görevlisinin keyiflenip camdan dışarı çıkardığı silahıyla ateş ettiğini, hiç bir yolcunun kemer takmadığını

görülür. Devamında ise arabayı kullanan devlet görevlisi arabayı bir tünele çeker ve diğerlerine nasıl atış yapılacağını göstereceğini söyler. Buradaki diyaloglar ise şu şekilde gelişir;

D.G:*Sen bana korkusuz bir kaleci olduğunu söylememiş miydin?*

Kaleci:*Evet.*

D.G:*O zaman şimdi benimle geliyorsun.*

Kaleci:*Ne için?*

D.G:*Korkusuz olduğunu kanıtlamak için.*

Sahnenin devamında, devlet görevlisi olan arkadaşları kaleciyi istediği bir noktaya yerleştirir. Başının üstüne yerleştirmesi için bir içki şişesi verir. Nişan aldıktan sonra silahını ateşler. Şişeyi vurur. Ardından Kaleci konuşmayı devam ettirir.

Kaleci:*Şimdi sıra senin sıkı çocuk.*

D.G:*Sorun değil dostum ben oynarım.*

Bu sırada devlet görevlisi olan arkadaşları ateş ederek silahın mermilerini boşaltır.

Milos:*Ne yapıyorsun?*

D.G:*Lanet silahı boşaltıyorum. Yeni oyuncu için, taze mermi lazım.*

Sahne ile ilgili olarak, sergilenen hareketlerin her hangi bir şekilde mantığa uygun olmadığı görülmektedir. Bunu yapanlar arasında devlet görevlisi birinin de oluşu, ve hatta onun önderliğinde böyle bir şeyin yapılıyor oluşunun da durumu farklı bir resmiyete getirdiği görülmektedir. Yapılan hareketler ve davranışların tamamının iç güdüsel temelli olduğu ve duygu yoğunluğu ile yapıldığı görülebilir. Bu durum da bir yandan Balkanlık ile sıkça özdeşleşmiş olan ve gelişmişliğin karşıtı olarak kullanılan *primitivism* yani, ilkelcilik kavramını gösterir niteliktedir. Sahne boyunca eşlik eden müzik de bu sahneyi destekler niteliktedir. Çünkü tam olarak konuşulan değerler ve karşıtlıkları destekleyici olduğu anlaşılmaktadır. Turbo-Folk, 90’larda türeyen ve içinde çeşitli ideolojileri barındıran bir Sırp popüler müzik türüdür. Kronja (2004, s. 103) bu müzik türünü iki kelimeden oluşan bir noeoloji olarak tanımlamaktadır. “Turbo” kelimesinin, güçlendirilmiş araba motorlarından geldiğini, “folk” un ise halka ait olan veya halkın müziği anlamına geldiğini belirtmektedir. Mecazi olarak “turbo’nun” rekabete, hıza ve korkusuzluğa referans gösteren ve ‘turbo-folk’ sanatçılarına ve dinleyicilerine atfedilen bir moda olduğunu

belirtir. ‘Turbo-folk’ müziğinin sahip olduğu diğer karakteristik özelliklerin ise agresiflik, maçoluk ve kriminal tavırlar olduğunu dile getirir. Burada da görülebileceği üzere, Milos ve arkadaşlarının araba sahneleri ve hareketleri, dönemin popüler olmuş ‘turbo-folk’ müziği ile desteklenmektedir. Müziğin sahip olduğu çağrışımlar ve ideolojiler ise, ortaya konan akıl – akıl dışı olma karşıtlığına, iç güdüsel davranışlar ve ilkelci anlayışa referans verir niteliktedir. Konuyla ilgili olarak Slugan (2011, s. 38), Kusturica’nın röportajlarında sık sık kabilecilik anlayışından bahsettiğini ve Yugoslavya’daki ölçsüzlüğü ve agresyonu doğanın kendisi ile ilişkilendirdiğini belirtiyor.

Karşıtlığın görüldüğü bir diğer sahne ise Milos’un döndüğü ve Sabaha’nın (Luka’nın evinde kalan esir Bosnalı) sedye ile köprüünün diğer tarafına taşındığı sahnedir. Fakat burada tersten kurulan bir ilişkinin olduğu görülmektedir. Bu sahnede yabancı bir muhabir, araçtan indirilen Sabaha’nın yanına yaklaşır ve onunla röportaj yapmak ister. Burada muhabir, çok konuşan geveze biri olarak sunulur. Sürekli olarak mikrofona birşeyler söylemektedir.

Muhabir:*Kötü muamelelerle geçen bir yıldan sonra bu genç bayan evine geri dönüyor... Yakınlarının, ailesinin yanına gidiyor. İnsanlık için belki küçük bir adım ama Sabaha Besirevic için bu büyük bir adım...*

Ardından muhabir pişkince gülümseyerek sözüne devam eder.

Muhabir:*Adınızı doğru telaffuz ediyor muyum?*

Soruyu duyan Sabaha ise ağlamaya başlar.

Fakat muhabir konuşmaya devam eder.

Muhabir:*Diğer tarafta bu bayanın bekleyenleri kim? Hayattalar mı? Sırtında nasıl bir yük taşıyor? Bu soruların cevabını ancak zaman verebilecek.*

Devamında muhabir Sabaha’nın yanından ayrılır. Daha sonra bir kez daha, köprüde esir takası yapıldığında, Milos ve Luka kol kola dönerlerken görürüz. Muhabirin benzer tavırları devam etmektedir.

Muhabir:*Milos Djukic, tipik bir Bosnalı ailenin evladı. Sırp saldırganlığına karşı savaşıyordu... Bu genç adam yemek ve sudan mahrum edilmişti. En küçük gereklerden bile. Söylesene Milos, Bosna’nın özgürlüğü için ölmeye hazır mıydın?*

Bu diyalogların üzerine Milos muhabirin elinden mikrofonu alır ve mikrofona ağzından gaz çıkarıp geyirir. Sonrasında mikrofonu geri verir ve muhabirden uzaklaşırlar.

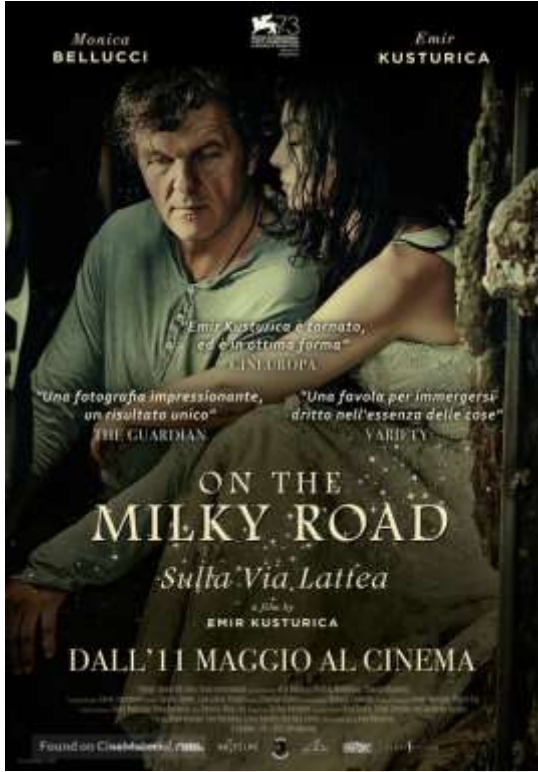
Bu sahnelere bakıldığında Batı'ya, Batı samimiyetine ve medyasına büyük bir eleştiri olduğu görülebilir. Özellikle kadın muhabirin geveze oluşu ve konuşmasındaki samimiyetsizliğin bu durumu desteklediği söylenebilir. Muhabirin kurduğu cümleler ve söyledikleri ise konuyu başka bir noktaya sürükler niteliktedir. Çünkü neredeyse söylediği hiçbir şeyin doğru olmamasının yanında, konuşma şekli oryantalist bakış açısı ile kurgulanmıştır. Milos'un yanındayken sorduğu soru bu duruma verilebilecek güzel bir örnektir. Milos için 'tipik bir Bosnalı' demesi ve Sırp'lara karşı savaştığını söylemesi tamamen yanlıştır. Hatta bu durumun tam tersi olan bir durum vardır. Milos Sırp bir ailedendir ve Sırp ordusunda savaşmıştır. Ayrıca, muhabirin sözleri tamamen mantık dışıdır, tamamen Batılı bakış açısı ile yorumlanmış ve kurgulanmıştır. Bu yüzdende yorum ve yargılarının hiç birinde doğruluk payı yoktur. Yani, mantık üzerinden kurgulanan bir Batı yaklaşımının durumu anlamaya yeterli olmaması ve bu yüzdende olayları olduklarından çok uzakta bir yorumlamaya maruz bırakması durumu öne çıkartılmaktadır. Aynı durum Sabaha ile yapılan konuşmada da kendini göstermektedir: *Kötü muamelelerle geçen bir yıldan sonra bu genç bayan evine geri dönüyor... Yakınlarının, ailesinin yanına gidiyor. İnsanlık için belki küçük bir adım ama Sabaha Besirevic için bu büyük bir adım...*

Burada olan durum da doğruluktan uzaktır. Çünkü Sabaha kötü muamele görmemiştir. Hatta bu durumun aksine bir durum gelişmiş ve aşık olmuştur.

Film boyunca görülen ölçsüzlüğü, (Tren raylarında orkestra eşliğinde kokain çekmek, eğlence için kafada duran bardağa ateş etmek vb.) kural dışılığın ve uçarılığın, öne çıkan bazı önemli 'Balkanlık' özelliklerinden oldukları görülmektedir. Bu özelliklerinse beraberlerinde gelişmişe ait olan mantık ile ilkele ait olan iç güdü karşıtlığını oluşturdukları öne sürülebilir. Luka ve Milos'un film boyunca girdikleri tartışmalar ise, bu karşıtlıklara örnek olarak gösterilebilir. Çünkü Milos, akıllı veya Batı'ya ait akılcı görüşü öne sürerken Luka, Milos'un öne sürdüğü değerlerin çok da önemli olmadığını ve duygunun esas önemli ve gerekli olduğunu

öne sürer. Habercinin durumu ise oryantalist bakış açısı ile olan biteni anlayıp yorumlamaya çalışmayı gösterir niteliktedir. Bunun sonucunda ise doğruluk payı olmayan ve yanlış yorumlanmış durumlar ortaya çıkar. Çünkü filmde görülenler ve olan olaylar duygu ve iç güdü ile hareket eden bir topluma aittir. Dışarıdan bakılarak yorumlanması ise doğru olmayan kanıların oluşmasına yol açacaktır.





On the Milky Road- Aşk ve Savaş (2016)

Senaryo&Yönetmen: Emir Kusturica

Sinematografi: Martin Sec, Goran Volarevic

Müzik: Stribor Kusturica

Yapım: Sırbistan, Birleşik Krallık, ABD

Yapımcı: Lukas Akoskin, Guillermo Arriaga, Alex Garcia, Paula Vaccaro

Yapım Yılı:2016

Süre:125 dakika

Oyuncular: Emir Kusturica, Monica Belluci, Sloboda Micalovic, Predrag 'Miki' Manojlovic, Stribor Kusturica

Yugoslav iç savaşı devam ederken, bir yandan Sırp'ların bulunduğu bir köyde hayat devam etmektedir. Kosta (Kusturica), bulunduğu köyden, Milena'nın (Micalovic) ahırından süt alarak, her gün eşiği ile birlikte cepheye süt taşır. Milena ise görevde olan ve savaşçılığıyla ün yapmış abisinin yokluğunda bir yandan ev işleri

yaparken, diğ er yandan Kosta ile evlilik hayalleri kurar. Bir gün Milena, köyden birkaç kişi ile birlikte Sırp tarafında bulunan ve babası Sırp annesi İtalyan olan Bride'i (Belluci) görmeye giderler. Milena, Bride'i köye alarak abisine sürpriz yapmak ister. Böylece köyde  ifte düğün yapabmanın hayalini kurar. Bride köye gelir ve Milena ile yaşamaya başlar. Bu sırada hem Bride, hem de Kosta birbirlerini fark ederler. Bir yandan her gün cepheye süt taşıyan Kosta, diğ er yandan köye alışmaya  alışan Bride ile yakınlık kurmaya çalışır. Ancak Milena gün geçtikçe evlilik için daha çok sabırsızlanır ve sürekli olarak Kosta ile zaman geçirmeye çalışır. Bu sırada ateş kes ilan edilir ve savaş bir kaç gün içinde biter. Milena'nın abisi Zaga eve döner. Döndüğünde ise Bride'i görür ve evlenecek olmaktan dolayı çok mutlu olur. Bu süreç içerisinde Kosta ve Bride birbirleri ile iyiden iyiye yakınladıştır ve ikisi de başkalarıyla evlenecek olma fikrine sıcak bakmaz. Ancak Zaga kararlıdır ve Kosta'ya, Milena'nın  ifte düğün istediğ ini ve onu mutsuz etmemesi gerektiğ ini sert bir dil ile anlatır. Bunun  zerine savaştan kurtulmuş olan köyde düğün hazırlıkları ve herkesin katılacağı büyük bir parti hazırlığı başlar. Başkası ile evlenecek olmanın sıkıntısı Bride için dayanılmaz bir hal alır ve partinin olduğu gün Kosta ile konuşmak için gizlice buluşurlar. Ne var ki, Milena bu gizli buluşmayı basar. Abisi ile konuşan Milena d ğ nle ilgili abisi ile konuşur ve Kosta'nın başka bir hareket yapmayacağından emin olur. Bu sırada Bride ile daha önce tanışmış olan ve onunla evlenmek için bir çok zorluğa girmiş olan İngiliz bir komutanın birlikleri gizlice köyü basar. Köydeki her yeri yakıp yıkarlar. Etrafta yanan evler ve hayvanlarla köy adeta cehennemi andırır. Bu sırada ise Kosta köye eşeği ile gelirken bir yılanın saldırısına uğrar ve bu yüzden olayın sonrasına yetişir. Her yer yanıp kül olmuştur. Ancak Kosta, Bride'i bulmakta kararlıdır. Köydeki kuyunun içinden Bride'in sesini duyar ve kuyuya baktığında ise Bride oradadır. Askerler gidene kadar kuyunun içinde beraberce saklanırlar. Tam askerler gidecekleri sırada kuyuya bakmak için hareketlenirler. Bu sırada bir kelebek çıkagelir. Askerlerin aralarında uçan kelebek askerlerin dikkatini dağıtır. Uçan kelebeği öldürmeye çalışan askerler kelebeğin uzaklaşması ile birlikte kelebeğin peşinden giderler. Askerlerin gitmesinin ardından Kosta ve Bride kuyudan çıkıp köyü terkederler. Kosta ve Bride'in kaçtıklarını gören askerler onların peşine düşer. Ka makta olan Kosta ve Bride ise kendilerini boş bir arazide bulurlar. Arazide saklanabilecekleri tek bir yer vardır. Arazide tek başına duran eski ve büyük ağacın

tepesine çıkarlar. Arkalarından takip eden bir kaç asker ise ağaca yakın bir yerde kamp kurarlar. Askerler Kosta ve Bride'in nereye kaybolduklarını bilemezler ama ağacında yakınlarından ayrılmazlar. Bu sırada ağacın gövdesine bakmaya çalışırlar fakat arılar tarafından saldırıya uğrarlar. Sonrasında ise fırtına çıkar ve gittikçe güçlenir. Askerlerin kurduğu çadırı uçurur. Şimşekler çakar ve yakınlarda başka bir ağaç yanmaya başlar. Askerler kendi dertleriyle ve afetlerle uğraşırken Kosta ve Bride her şeyi fırsat bilerek ağacın tepesinden havada süzülerek uzaklaşırlar. Oradan bir sazlığa ulaşırlar ve bir süre küçük bir ağaç evde güvenle saklanırlar. Askerler izlerini bulurlar ve sazlığı basarlar. Suyun içinde ve sazlıkların arasında gizlenen Kosta ve Bride oradan da uzaklaşmayı başarır ve büyük bir yaylaya varırlar. Askerler arkalarından kendilerini kovalamaktadır. Bu sırada bir atmaca kanatlarını çırparak kovalamacanın döndüğü bölgede bir fırtına yaratır. Kosta ve Bride fırtınada zor da olsa yürümeyi başarırlar. Ancak arkalarından gelen askerler fırtına ile etrafa savrulurlar ve hızları kesilir. Yayladan bu şekilde kurtulan Kosta ve Bride tekrardan düzlüğe çıkmayı başarır. Kaçarken Kosta düşerek bacağından yaralanır. Bride, Kosta'yı sırtına alarak devam eder. Bu ikisi için de zor bir durumdur. Hızları kesilmiştir ve devam edemeyecek hale gelirler. Bu durum uzakta kalmış olan askerler için arayı kapatma şansı yaratır. Bu sırada Kosta ve Bride bir çoban ve koyunlarına rast gelirler. Kendilerini takip eden askerlerden saklanmak içinse bu defa koyunların arasına karışırlar. Sürünün yanına gelen askerler Kosta ve Bride'i koyunların arasında bulamaz. Bu sırada sürü yavaş yavaş yakınlardaki mayınlı araziye doğru gitmeye başlar. Bu sırada mayınlı araziye geçen koyunlar patlamalara sebep olur. Kosta ve Bride ise bu karmaşadan faydalanarak kaçmaya çalışırlar fakat gidebilecekleri tek yer mayınlı arazidir. Ayağa kalkıp koşmaya çalışırlar fakat askerler tarafından farkedilirler. Bu sırada koşarak uzaklaşmaya ve mayınlı arazide Kosta'ya yol göstermeye çalışan Bride bir yılanın saldırısına uğrar. Bu yılan daha önce Kosta'nın, saldırı altındaki köye geç gitmesini sağlayan ve kendisine saldıran yılanıdır. Kosta durumu farkederek ve yılanla uğraşmamasını, mayınlı arazide onları korumaya çalıştığını söyler. Bride kendisine söylenenlere aldırmadan vücuduna dolanan yılan ile boğuşmaya devam eder. Yılanla birlikte yerde yuvarlanırlar ve bir mayın telinin üzerinden geçerler. Bride patlamanın etkisiyle gökyüzüne yükselir. Filmin bu noktasından itibaren film ileri sarar. Kosta doğayla iç içe bir şekilde, dini bütün bir hristiyan olarak günlerini geçirir. Hayatında artık yeni bir döneme

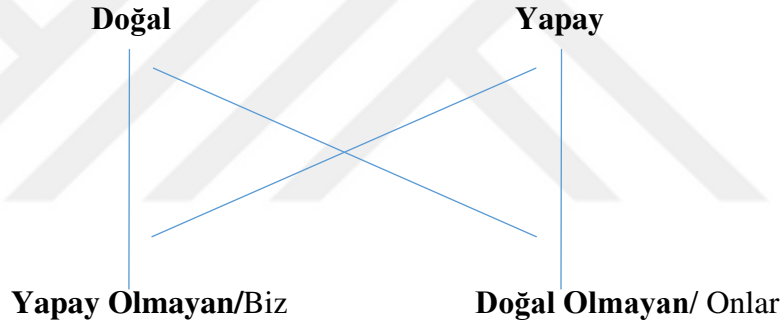
geçmiştir. Bir inşaat alanından topladığı büyükçe taşlarla uzunca bir mesafe yürür. Dağlardan, ovalardan ve derelerden geçerek bir tepeye varır. Burada biraz soluklandıktan sonra yoluna devam eder. Her tarafı Kosta'nın sırtında taşıdığı taşlara benzer taşlarla çevrili boş bir araziye gelir. Arazinin içinde çok küçük, boş kalmış bir yeşil alanın yanına gelir ve sırtındaki taşları oraya boşaltır. O alan Bride'in öldüğü alandır. Kosta uzunca bir süredir sırtında taşlar taşıyarak Bride'in öldüğü mayınlı araziye taşlarla çevrelemiştir ve kapatmıştır.



“On the Milky Road” Aşk ve Savaş Filminin Çözümlemesi

Derin Yapı: Doğal olan ve yaşayan bizleriz. Onlarsa doğal olmaktan ve doğalarından uzaktalar ve yapaylar.

Filmin derin yapısına bakılacak olursa, tekrar eden temalar ile de pekiştirildiği üzere Doğal ve Yapay karşıtlığı görülebilir. Burada doğal olan, gerçek anlamındaki gibi doğaya ait olan olarak değerlendirilebilir. Bunun karşıtında ise, doğal olana zarar veren ve ona ait olmayan olarak yapaylık, yapay olma durumu gösterilebilir. Bu karşıtlık üzerindense “Yapay Olmayan-(Biz)” ve “Yapay Olan (Onlar)” karşıtlığına varılabilir.



Doğaya ait olma durumu ve bunun karşıtında ise ona ait olmama ve zarar verme durumunun film içinde bir çok kez ve farklı şekillerde kullanıldığı görülmektedir. Bu durumu yaratan başlıca sebeplerden birinin ise Kusturica’nın hayvanlarla kurduğu bağ olduğu söylenebilir. Filmografisinin içinde sıkça yer verdiği hayvanlar, *On the Milky Road* filminde de sıkça görülmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi bu filmde de hayvanlar yalnızca dekor olarak değil, birer karakter olarak filmin içine serpiştirilmiştir. Kosta’nın eşeğiyle ve atmacasıyla olan ve film boyunca tekrar eden diyalogları bunun bir göstergesi olarak sayılabilir. Filmin başında, Kosta’nın odasında uyandığı ve üstünü giyindiği kısımda gelen müzik sahnesi de bu iletişimi gösteren ve güçlendiren sahnelerden biri olarak gösterilebilir. Bu sahnede Kosta, santürünü çalar ve bir yandan da camının önüne konan atmacası ile göz göze gelir. Burada aralarında bir bağlantı oluşur ve birlikte, aynı şekilde

sallanmaya ve ritm tutmaya başlarlar. Filmin başında görülen bu sahnenin daha sonra da tekrarlanacak olan hayvan-insan (filmdeki karakterler) ilişkisinin ve bağının anlatıldığı önemli bir sahne olduğu söylenebilir. Ne kadar kısa bir sahne de olsa, iletişimi ve uyumu gösteren, müzikle desteklenmiş ve etkisi yükseltilmiş bir sahne olduğu görülmektedir. Filmin ilk yarısı olarak gösterilebilecek olan bölümde, yani köyün İngiliz askerleri tarafından basılmasına kadar olan bölümde bu şekilde hayvanlarla kaynaşmış bir durum gözlemlenmektedir. Fakat filmin ikinci yarısından itibaren hayvanlarla kaynaşma durumunun doğa ile birleşerek köye gelen askerlerin ve onların temsil ettikleri ile bir karşıtlık oluşturduğu görülmektedir. Bu durumun oluşma sebebinin ise yalnızca bir sahneden dolayı değil, film boyunca tekrar tekrar karşılaşılan, doğaya ait olan ile oraya uymayanın çatışması olduğu gözlemlenmektedir. Bu durum ile ilk olarak köyün askerler tarafından basılması sırasında karşılaşıyor. Burada, köyün ve canlıların askerler tarafından yakıldığı görülüyor. Köye ancak varan Kosta ise kuyuya Bride'in yanına saklanıyor. Yakalanmak üzerelerken beyaz bir kelebeğin ortaya çıkıp askerlerin dikkatini dağıtması ile ilk kurtulmaları gerçekleşmiş oluyor. Burada, kelebeği öldürmek için uğraşan askerler görülüyor. Kelebeğin hiç beklenmedik bir anda belirmesi ise doğanın taktiri olarak görülebilir. Sahnede baştan sona siyah giyimli askerler ile kelebeğin beyazlığı ise sahneye zıtlık katan ve "Doğal-Doğal Olmayan" zıtlığını destekleyen bir durum olarak görülebilir.

Benzer diğer örneklerin ise ikinci yarının devamında izleyici karşısına çıktığı görülebilir. Kaçışın devamında Kosta ve Bride kendilerini boş bir arazide bulurlar. Saklanabilecekleri tek yer olan, tek başına duran ağacın kovuğuna girerler. Arkalarından gelen askerler Kosta ve Bride'in ağacın içine saklandıklarını düşünerek ağacı kontrol etmek isterler. Bu sırada askerlerden biri ağacın kovuğundan içeri elini sokar. Fakat içerdeki arılar tarafından sokulur. Arılar ağacı terkederek diğer askerlere de saldırır. Burada önemli noklatardan birinin, Kosta ve Bride'in içeride gizlenebiliyor olmaları fakat askerlerin içeriye girememeleri olduğu söylenebilir. Burada doğa Kosta ve Bride'i kabul etmiştir. Onlarla birlikte bir bütün oldukları görülebilir. Fakat dışarıdan dahil olmaya çalışan askerlere ise izin vermez ve onları hoş karşılamaz. Çıkan fırtınalar, yağın yağmurlar ve yangınlar Kosta ve Bride'ye zarar vermezler. Çünkü onlar doğanın bir parçasıdır ve doğa tarafından kabul

edilmişlerdir. Askerlerin oraya ait olmama durumlarını ve kötülük getirmelerini gösteren bir diğer önemli durumun ise, filmde gördüğümüz iç savaş ve köy baskını arasındaki kontrast olduğu söylenebilir. Çünkü filmin belirli bir kısmına kadar hikayeye eşlik eden iç savaş ile sonrasında gelen köy baskını arasında ciddi farklar olduğu görülebilir. İç savaş, sıradan bir savaş olarak ve bitmesiyle birlikte insanlara mutluluk getiren bir savaş olarak gösterilirken köy baskını ise her şeyi cehenneme çeviren ve acının gerçek olduğu bir baskın olarak gösterilir. Yani dışardan gelerek, savaşta bile gösterilmeyen bir dehşetin gösterilmesi ile doğal olana, doğal olmayan olarak müdahil olunması görülür.

Filmin bundan sonraki kısmında kaçış ve kovalamaca Kosta ve Bride'in sazlıklarda saklanma sahneleri ile devam eder. Fakat bu sahnelerden çok, sahnelerin sonunda sazlıktan çıktıklarında gösterilen kısım önemlidir. Burada Kosta ve Bride yerli halktan bazı insanlara denk gelirler. Bu sahnede insanlar yüksek sesle konuşup içki içerlerken görülür. Fakat esas önemli olan sahne, oturanların yakınında kalın bir odun parçasının üzerinde keçi ile kafa kafaya vuruşan adamın görüldüğü sahnedir. Kosta ve Bride bu sahneyi sazlıktan çıktıkları an görürler ve yerli halkın yanından geçip giderler. Burada da bir nevi doğanın parçası olma durumu ve aslında önceki filmlerin analizlerinde de değinildiği üzere iç güdüsellik ve ilkelcilik durumu anlatılır. Bu da bir yandan doğala ve doğaya ait olma durumu olarak değerlendirilebilir. Bu sahnenin devamında Kosta ve Bride bir yaylaya çıkarlar. Kovalamaca devam etmektedir. Üstlerinde uçan atmacanın kanat çırpışlarından doğan rüzgar bir fırtına oluşturur. Fırtınanın içinde Kosta ve Bride zorlanarak da olsa yürüyüşlerine devam edebilirler. Diğer yandan askerler ise rüzgara karşı gelmeye çalışır. Sonunda daha fazla dayanamayıp rüzgarla birlikte uçarlar. Kosta ve Bride ise bir kayanın yanına saklanır. Ancak kayanın yanından aşağı düşerler. Sonrasında ise koyunların arasına saklanarak askerlerden gizlenme sahnesi gelir. Burada da görülebileceği üzere, daha önce ağaca saklanma sahnesindeki gibi, doğa Kosta ve Bride'i saklar. Böylelikle mayınların patlamasına kadar olan süreç boyunca askerlere görünmez olurlar.

Bu iki sahne de diğer örneklerle birlikte düşünüldüğünde doğaya ait olma ve olmama durumunu destekler niteliktedir. Kosta ve Bride, kaçış yolculukları boyunca

doğanın üstün olduğu ve insan yapımı yerlerin oldukça az olduğu yerlerde gözüktürler. Kaçışları boyunca peşlerinden gelen siyah giyimli (Genel olarak kullanılan haki rengi kullanılmamış.) ve silahlı askerler tarafından kovalanırlar. Fakat kovalamaca boyunca doğa, çeşitli şekillerde Kosta ve Bride'ye yardım eder. Kimi zaman onları gizler. Kimi zaman askerlere engel olur. Kimi zamansa askerlerin dikkatini dağıtır. Bu durum filmin ikinci yarısı itibari ile sık sık tekrar etmesi, verilen karşıtlığı pekiştirir. Doğal ve doğaya ait olan ile doğal olmayanı, yapayı birbirinden ayırır. Filmin ilk yarısında Kosta ve Doğa ilişkisi, Kosta'nın hayvanlar ve köy ile kurduğu bağ üzerinden anlatılıyor. İkinci yarıdan itibaren, köy baskınının ardından kurulan bağa hiç uymayan ve daha çok yıkım ile özdeşleşen dışarıya devreye giriyor. Böylelikle doğal - doğaya ait olan ile doğal olmayan - yapay karşıtlığı, dolaylı olarak biz ve onlar karşıtlığına evriliyor. Bu da temelinde Iordanova'nın (1998, s. 263) belirttiği, Balkan'ların yalnızca Batı'da değil Doğu'da da yazarlar ve film yapımcıları tarafından Doğu-Batı stereotipleri ve ayrımı üzerine kurulmuş olması durumuna referans veriyor.

SONUÇ

‘Balkanlılık’ kavramının uzun yıllar sürecinde çeşitli şekillerde, Balkan bölgesi içinde ve dışında evrilerek günümüze kadar uzanan bir kavram olduğu bilinmektedir. Üzerine akademisyenler tarafından, Türkiye’de olmasada Türkiye dışında, çokça çalışılmış olan Balkan bölgesi ve ‘Balkanlılık’ kavramlarının bu mecradaki yerini destekleyen özelliklerden bazılarının, karmaşası ve çoklu etnik yapılaraya yer vermesi olduğunu da söylemek mümkündür. Coğrafik olarak ne ‘Batı’ ne de ‘Doğu’ olarak değerlendirilmesi ise bir diğer özelliğini oluşturmaktadır. Bununla birlikte “Balkanların uzun yıllar süren göç süreçlerinden, fetihlerden, dini etkileşimlerden vb. miras kalan son derece karmaşık tablo, Balkan uluslar arası ilişkilerinde belirleyici bir faktör olarak bir dizi klişenin işlenmesi için elverişli bir ortam sunmaktadır.” (Panayotova, s. 156) Bu durumun önemi ise yine Panayotova’nın aynı makalede belirttiği gibi steryotiplerin insanları, durumları, milletleri, dinleri ve kültürleri anlamak için belirli bir anlama alışkanlığı oluşturmastır. Bu şekilde bir nevi kategorizasyonun ortaya çıktığı ve bunun üzerinden anlaşılması zor ve karmaşık olan durumların, insanların vb. daha kolay anlaşılabilir bir duruma geldikleri söylenebilir. Fakat aynı şekilde, dışarıdan bakılarak Balkanların anlaşılmasının da çeşitli klişeler ve steryotipler üzerinden olduğu söylenebilir. Bu durum günümüzde özellikle belirli sosyal medya hesaplarındaki paylaşımlarda (<https://www.facebook.com/Slavorum/>, <https://www.facebook.com/SquattingSlavs/>) görülebilir. Tarihte ise çeşitli yazınsal metinlerde ve sinema filmlerinde sergilenmektedir. Ortaya konan genel algının ise ilkel, akıl dışı gibi olumsuz bağdaşımalar olduğu görülmektedir. Bu durumun beraberinde, ister istemez bir karşıtlık oluşturduğu söylenebilir. Vezovnik ve Saric (2015, s. 237), bu ikili durumu şu şekilde açıklıyor: “Bir ulus, bir kominite veya aynı değerleri paylaşan belirli bir grup “Biz-Onlar” veya “İçerisi-Dışarı” karşıtlıkları üzerinden tanımlanır”. Bu durumdan hareketle yola çıkarak, Balkanlar için de benzer karşıtlıkların zaman içerisinde olduğu, bu karşıtlıkların ve onlar üzerinden gelen tanımlamaların klişeler ve steryotipler oluşturdukları görülmektedir. Çalışmanın devamında ise ikili, Batı ve Doğu arasındaki durumu şu şekilde açıklamaktadır: “Yüzyıllarboyunca, Batı Avrupa kendi imajını Aydınlanma’nın rasyonalist ideallerine dayandırırken, aynı zamanda kendisini vahşi, irrasyonel ve barbar

Balkan'lardan ayırmaya çalıştı.” Yani, Batı kendine ait olarak gördüğü akılcılık ve medeniyet değerlerini Balkanlar için görmüyor. Dahası, kendilerini oradan ayırarak, bu değerlerin karşıtı olan akıl dışılık ve barbarlık gibi daha çeşitlenebilecek bir çok değeri Balkanlar ile eşleştiriyor. Yapılan çalışmalar sonucunda ‘Balkanlılık’ kavramının yalnızca Batı tarafından oluşturulan bir olgu olmadığı, aynı zamanda Balkanlar’da ‘içeriden’ oluşturulan bir olgu olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü Balkanlar içinde de ‘Daha Batı – Daha Doğu’ ayrımı yapıldığı görülmektedir. Çokça etnik kökene ve inanca sahip bir yer oluşu dab u durumu destekler niteliktedir. Fakat yine de Balkanlılık imajının oluşmasında Batı Avrupa’nın payının fazlasıyla etkili olduğu da görülmektedir. Bu süreç oldukça eskiye dayansa da, ilerki zamanda medya’nın da destekleriyle bu görüşün daha yaygın ve daha perçinlenmiş bir hale geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu durum, Iordanova’nın (1998, s. 274) da belirttiğı gibi, Balkanlar algısının, medya editörleri tarafından da sistemli bir şekilde, çoğunlukla Aids bulaşmış çocuklar, çevre kirliliğı, çingene mülteci aileleri, genç yaştaki haydutlar ve fahişeler olarak kurulan bir algı olduğunu söylemek mümkündür.

Bu noktada, Yugoslav bir yönetmen olan, aynı zamanda Balkanlar’ı ve Yugoslavya’yı anlatan Emir Kusturica Sineması’na bakıldığında, Doğu ve Batı ikililiğinden ortaya çıkan klişelerin ve steryotiplerin kullanıldığı görülmektedir. Filmlerinde bölgenin karakterini yalnızca kişiler üzerinden değil, aynı zamanda mekanlar üzerinden de anlatmaktadır. Filmografisine bakıldığında, her filmde kendini tekrar eden temalar, karakterler, mekanlar vb. Balkanlar’a ait özellikler görülmektedir. Klişe ve steryotipler üzerinden konuşulacak olursa, genellikle karakterlerin ‘köylü’ veya köy hayatına ait oldukları görülmüştür. Fazla içki, kural dışılık ve dozunu aşan eğlenceler, yine neredeyse her filmde görülen uçarılık ve ani patlamalar karakterlere eşlik eden önemli özelliklerdendir. Bir diğer önemli öge ise hiç eksik olmayan müziktir. Balkanlar’a bakıldığında göze çarpan özelliklerden olan müzik, Kusturica filmlerinde de kendini ön plana çıkarır. Müziğin hem karakterlere hem de olaylara eşlik ettiğı görülmektedir. Ek olarak, kullanılan müzik Balkan karakterine ve ruhuna uygundur. İçinde neşeden hüzüne çeşitli duygu yoğunluklarını barındırır. Tekrar ettiğı karakter tipleri, temaları, yaklaşımları ve Yugoslav

toplumunu anlatış şekli ile de auteur'lüğünü ön plana çıkaran bir yönetmen olduğu görülmektedir.

Bunların yanında, Doğu – Batı karşıtlığından ortaya çıkmış olan ve Balkanların üzerine olumsuz nitelikler ve çağrışımlar bırakan klişeleri ve steryotipleri olduğu gibi almasına karşın, onların özünü değiştirir. Yani, bir hırsız ve soyguncuyu, yalnızca bir hırsız ve soyguncu olarak ele almaz. Onun arkasında yatanlara ve iç dünyasına önem verir. Çünkü onu anlamak yalnızca dışarıdan bakılarak mümkün değildir. Böylece anlamlarda kayma ve değişim oluşur. Bu duruma verilebilecek iyi örneklerden biri Perhan karakteridir. Orada görülen hırsızlık, hayallerini gerçekleştirmek isteyen ve oldukça temiz düşüncelerle, sevdiği kızla evlenmek isteyen ve kardeşini tedavi ettirmek isteyen bir abinin, bunları gerçekleştirmek için hırsızlık yapmasına dönüşür. Daha geniş bir çerçeveden bakıldığında ise anlamlarda oluşan bu değişim ve dönüşümün Kusturica'nın Yugoslavya'a ve Balkanlara olan bakışını yansıtır. Yani Kusturica, ait olduğu Balkan kültürünü anlaşılması basit bir kültür olarak, oranın insanını da kolayca anlaşılabilir insanlar olarak görmez. Onların farklı hissiyatları ve hissiyatlarını kendilerince yaşayış şekilleri vardır. Bu noktada, incelenen filmlerine bakıldığında, karakterlerin düşünsel özelliklerinden çok hissiyatlarının ön plana çıkarıldığı görülebilir durumdadır. Bu yüzden yalnızca mantıksal bir yaklaşım üzerinden düşünülmelerinin ve değerlendirilmelerinin doğru yargılar oluşturamayacakları söylenebilir. Yani, yalnızca akılcı ve mantıksal yaklaşımın bu denli karmaşık ve duygu yoğunluğu ön planda olan insanları ve kültürlerini değerlendirmeye ve anlamaya yetmeyeceği düşüncesi öne plana çıkartılmaktadır.

Çalışmada analiz edilen filmlere bakıldığında, temelinde Doğu-Batı ikililiğinin bulunduğu çeşitli karşıtlıklar görülmüştür. Belirlenen bu karşıtlıklar, A.J Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgen yöntemi ile çözümlenmiş ve yorumlanmıştır. Seçkinin oluşturulmasında dikkat edilen temel nokta ise yukarıda bahsedilmiş olan Doğu – Batı ikililiğidir. Bu karşıtlığın en çok görüldüğü düşünülen filmler olan *Time of the Gypsies* (1988) – *Underground* (1995) – *Life is a Miracle* (2004) ve *On the Milky Road* (2016) filmleri seçilmiştir. Göstergebilimsel Dörtgen'in tercih edilmesinin en önemli özelliği ise, yorumlamaya elverişli bir yöntem oluşudur.

Genel bağlamda bir ortam olarak filmlerin katmanlı bir yapıya sahip oluşu ve çeşitli okumalara el verişli oluşları düşünüldüğünde Göstergebilimsel Dörtgen yöntemi uygun görülmüştür.

Seçkiyi oluşturan filmler incelendiğinde, oluşturdıkları karşıtlıkların Batı dünyası ve Doğu dünyası, yani Balkanlar ile Batı'nın, uzun yıllar içinde gelişmiş olan karşıtlıklarından temellendiği tespit edilmiştir. Bu karşıtlıklar *Underground* filminde “Gerçek / Suni – Yer Üstü / Yer Altı” iken *Life is a Miracle* filminde “Mantık / İç GÜdü – Akıl / Duygu” *On the Milky Road* Filminde “Doğal / Yapay – Biz / Onlar” iken, *Time of the Gypsies* filminde ise “Gerçek / Sahte – Kendi Özün / Şöhret&Zenginlik” olarak belirlenmiştir.

Underground'daki Gerçek / Suni karşıtlığı filmde de fiziki olarak bulunan yer altı ve yer üstü karşıtlığı üstüne kurulmuştur. Burada yer altı, Yugoslavya'yı temsil ederken, yer üstü ise Batı ile ilişkilenen bir temsil içindedir. Aynı durumu ana karakterler olan *Blacky* ve *Marko* üzerinde de görmek mümkündür. Çünkü yer altında mahzende yaşayan bir partizan olan *Blacky* ve diğer insanların dışarıya, yani yer üstü ile ilişkileri *Marko* üzerinden kurulur. *Blacky* ve yer altındaki diğer insanlar *Marko* tarafından, savaşın devam ettiği ve birlik beraberlik içinde olunması gerektiği yönünde sürekli olarak uyarılır. Kandırılmış ama partizanlığından ve sosyalist emellerinden ödün vermeyen *Blacky* ise çalışmaya ve yer altını geliştirmeye devam ederler. Fakat orada üretilen ve dışarıya yalnızca *Marko* tarafından götürülen silahlar, *Marko* 'nun yaptığı kişisel ticaretine katkıda bulunur ve onu zengin eder. Yani burada, Saf, yürekli ve ne olursa olsun neşeleri ve tutkuları eksik olmayan bir *Yer Altı* anlatılırken, *Yer Üstü* ise sinsiliği, para ve kazanç temelli olması ve karışık hesapları ile anlatılır. Bunun yanında *Yer Altı*'ndaki acılar ve sıkıntılar ne olursa olsun tölere edilebilir ve sahip olunan tutku ve neşe ile aşılabilecek durumlardır. Fakat *Yer Üstü*'ndeki acıların telefisi yoktur ve yıkıcıdır. Uçarı ve tutkulu karakterin var oluşu, *Yer Altı*'nın kurgusal bir yer oluşu fakat buna rağmen kötülüğün olmayışı, ve acılar olsa bile hiç bir zaman neşenin ve tutkunun kaybolmayışı ile *Yer Üstü*'nün planlı sinsiliği, acılarının gerçekliği ve yıkıcılığı filmin derin yapısını şu şekilde oluşturuyor: *Dışarıdan bakıldığında anlaşılmamız zordur. Kendi gerçekliğimizde aşkla ve tutkuyla yaşarız.*

Life is a Miracle filmine bakıldığında temel karşıtlık olan **Mantık / İç GÜdü** karşıtlığının, **Akıl / Duygu** karşıtlığı üzerinden kurulduğunu görülmüştür. Filmin içinde bu durumu kuran temel öğeler ise, karakterlerin akıl dışı agresyon ve eğlence şekilleri ile baba ve oğulun film boyunca tekrar ettikleri tartışmalarıdır. Bu tartışmalar genellikle akıl – mantık ile duygu - hissetmek üzerine kurulmuştur. *Milos*, Batı Dünyasına ait değerler üzerinden kendi düşüncelerini açıklarken, *Luka* ise daha çok hissiyatlar üzerinde durur ve *Milos*'un öne sürdüğü gelişmeci değerlerin, duygu ve ruh olmadıkça bir işe yaramayacağını savunur. Bir diğer durum ise film boyunca tekrar eden ve hayvanların dahil edildiği sahnelerdir. Bu sahnelerde hayvanlar yalnızca çevrenin bir parçası değildirler. Artık bir karaktere bürünmüşlerdir. Onlarla bir şekilde iletişime geçilir ve karşılıklı olarak bir anlamlandırma ortaya konur. Filmin sonunda ise Batı'nın Yugoslavya'ya ve Balkanlar'a bakış açısını ve bunun ne kadar doğru olup olmadığı görülmektedir. Filmin sonundaki esir takası sahnesi, aynı *Underground* filminde Alman doktorun Yugoslavya üzerine konuştuğu sahne gibi bu durumu gösteren bir sahnedir. Bu sahne, Batı Avrupa'dan gelmiş bir haber spikeri ile, takas edilen biri Sırp biri Boşnak iki savaş esiri ile yapılan röportajlardan oluşuyor. Bu röportajlarda tamamen alakasız ve gerçekten uzak sorular sorulmaktadır. *Milos* ve *Sabaha*, ikisi de sorulan sorulara bir yanıt vermiyor. Fakat spiker kendi sorduğu ve cevabını alamadığı soruları kendince ve yine aynı alakasızlıkla ve gerçekten uzaklıkla yorumlamaktadır. Bütün bunlar düşünüldüğünde ise *Life is a Mircale* filminin derin yapısı şu şekilde ortaya çıkıyor: **Hareketlerimiz, yaşayış ve olaylara bakış şeklimiz duygusal ve iç güdüseldir. Dışarıdan, yalnızca mantık ile anlaşılamayız.**

On the Milky Road filminde ise Doğu / Batı karşıtlılığı doğa üzerinden kurulmaktadır. **Doğal / Yapay** karşıtlığı üzerinden ise **Biz / Onlar** karşıtlığı oluşturulmaktadır. Bu durum temelinde, filmin ikinci kısmı, yani köyün dışarıdan gelen Batı Avrupalı askerler tarafından basılması ile ortaya çıkmaktadır. *Kosta* ve *Bride*'in yakıp yıkılan köyden sağ çıkması ve kaçmasıyla da devam etmektedir. İlk olarak, saklandıkları kuyudan bir kelebeğin askerlerin dikkatini dağıtması ile çıkıyorlar. Sonrasında ise büyük bir kaçma ve kovalamaca başlıyor. Dağlık ve ormanlık yerlerde devam eden bu kaçış boyunca doğaya ait bir çok farklı canlı *Kosta*

ve *Bride*'ye yardım ediyor ve onları kendilerini kovalayan siyah giyimli askerlerden saklıyor. Bu durum, yer yer ağaçlar yer yerse çeşitli hayvanlar tarafından sağlanmaktadır. *Kosta* ve *Bride* bu süreçler sırasında doğaya kolaylıkla girip ayak uydururken, kendilerini takip eden askerler doğa tarafından hiç bir şekilde kabul görmemektedir. Doğanın içine girememekte ve bu süreçte bir çok kez doğaya ait olan öğeler tarafından dışarı itilmektedirler. Böylece, Doğa'ya ait olan “Biz”, Doğa'ya ait olmayan ve dolayısıyla yapay olan ise “Onlar” olarak kurulmaktadır. Derin yapıysa şu şekilde oluşmaktadır: **Doğal olan ve yaşayan bizleriz. Onlarsa doğal olmaktan, doğalarından uzaktalar ve yapaylar.**

Time of the Gypsies filminde ise temel karşıtlık **Gerçek / Sahte** üzerinden kurulmaktadır. Film boyutunda ise bu durumun karşıtı **Kişinin Özü / Şöhret&Zenginlik** karşıtlıkları ile ortaya çıkıyor. Filmde, kendine has ve umutlara sahip bir çingene olan Perhan, sevdiği kız olan Azra ile evlenebilmek ve kardeşi Danira'yı tedavi ettirebilmek için para kazanmak zorundadır. Bunu yapabilmesi için bulunduğu köyün hırsız ve üçkağıtçısı Ahmed'in yanında, istemese de İtalya'ya sürüklenir. Para kazanıp hayallerini gerçekleştirme yolunda işleri ters gider ve süreç içerisinde, olmak istediği ve olduğu kişi bir birinden uzaklaşır. Perhan, değer verdiği ve umursadığı insanların ve değerlerin yok oluşunu görür. Çok sevdiği babaannesi Khatidza ile arası açılır. Sonradan, tüm sıkıntılara rağmen evlendiği karısı Azra ise Perhan'ın kendinden olduğunu inanmadığı çocuğu doğururken ölür. Yani şöhret ve para kazanmaya çalışırken diğer yandansa olduğu kişiyi unutup ve kaybeder. Bu durum ise telafisi olmayan sonuçlara yol açar. Bu süreçte kendi özünü yitirmesi, onun önceki, aslında mutlu ve sade hayatına büyük bir darbe vurur. Böylece asıl zenginliğini yitirmiş olur. Burada ise, Batı değerlerinin yerine geçen zenginlik ve şöhret ile Doğu ile özdeşleşen “Öz” durumu karşıtlığı vardır. Bu durumda ise derin yapı kendini şu şekilde oluşturmaktadır: **Gerçek zenginlik olduğun kişidir, özündür. Onları unutup zenginlik ve şöhret peşinde koşmak, gerçek zenginliğini elinden alır.**

Kusturica filmlerine bakıldığında, tarihten gelmiş olan ve süreç içerisinde kurulmuş olan klişeleri ve steryotipleri kullandığını görmek mümkündür. Fakat filmlerdeki bu steryotipler ve klişeler incelendiği zaman, temelinde o steryotiplerin

ve klişelerin daha farklı oldukları görülebilir. Kusturica, bu klişe ve steryotipleri olduklarından farklı şekilde kullanır. Bu kullanışta ise sanki şöyle bir söylem vardır: Evet, biz köylü, fakir, yer yer hırsız, yer yer ayarsız ve aşırı olabiliriz. Fazlasıyla içki içip bir birimize saldırabiliriz. Fakat biz tutkulu ve saf insanlarız. Hareketlerimizin altında kötü niyet yoktur. Biz, kendine has hayatlarda, kendi gerçekliklerini yaşayan insanlarız. Bakıldığında, Kusturica'nın filmlerinde, Yugoslav hiç bir karakterin, filmdeki rolü kötü bile olsa, tam anlamıyla kötü olduğu söylenemez. Karakterler ne olursa olsun, belirli sempatikliğe sahip olarak çizilmişlerdir. Bu durumun da, yukarıdaki ifadeyi güçlendirici bir etken olduğu söylenebilir.

Son olarak, Kusturica sinemasının Yugoslav ve Balkan kültürünü ve tarihini konu edindiği ve yine bu kültürlere ve tarihlerine dair hikayeler anlattığı görülmektedir. Bunu yaparken de, tarih boyunca uzun süreçlerden geçerek günümüze gelen, Doğu'nun Batı'yı, Batı'nınsa Doğu'yu görüş biçimlerinden ve bunlar üzerinden oluşan klişe ve steryotipleri kullandığı görülmüştür. Fakat Doğu'ya ait bu steryotipleri ve klişeleri oldukları ve süregelen biçimlerinden farklı olarak kullanmıştır. Böylelikle onları basit ve olumsuz göstermek yerine tam tersini yapmış ve onları sempatisize etmiştir. Emir Kusturica üzerine yazılmış bir şiir de onun bu değerleri ve Balkanlar'la olan bağının ne kadar güçlü olduğunu anlatır niteliktedir.

Emir Kusturica'nın Yapabileceği Bir Filmde (Shanker. A)

Emri Kusturica'nın yapabileceği bir filmde
Siyasi açıdan rahatsız bir ülkede
Üç işsiz kardeş
Kaybolan ineklerini aramaya devam ediyor.

Eski görünümlü şehir sokaklarından bir diğerine
Şanstan yoksun hareket ederken
Binlerce ölü köyün ruhları
Yanlarından geçer.

Gece boyunca genel evlerde takıldıklarında
Umutlu ülke farelerinin savaş müziğini,
Eski, düşmüş bir binanın ayakta gölgesinde
Varlığın şarkısını dinlerler.

Dayanışma şüphesi olduğunda,
Bekar bir kızla yatakta kalırlar:

Düşen ülkenin bir bölgesinden diğer bölgesine
Seyahat etmeyi sürdürmek yerine,
Başka yapacak neleri olduklarını
Soruyorlar birbirlerine.

Bir şiirdeki garip bir resim gibi,
Askersiz, tanksız ve silahsız
Bir toprak parçası hayal etmek
Meraksız yolcuların yanına bağlanan inek gibi.

Emir Kusturica'nın yapabileceği bir filmde,
Gözlerinde enkazlar olan üç kardeş,
Bulmayı ummadıkları inekleri için
Evlerinden ayrılırlar.

Biri ülkedeki trenyolu yönünü değiştirdiğinde
Hiç bir şey olmaz.

KAYNAKÇA

Bakic.M & Hayden. R. (1992). Orientalist Variations on the Theme "Balkans": Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics. *Slavic Review*, 51 (1), 1-15

Balkans. *International Studies Quarterly*. 55. 309-330

Bertellini, G. (2014). *Emir Kusturica*. Urbana: University of Illinois Press

Crang.M. (1998). *Cultural Geography*. N.Y: Routledge

Demirci.F. (2006). Beşeri Coğrafya. *Studies Of the Ottoman Domain*. 4 (6), 32-37

Dieckman.K. (1997). When Kusturica Was Away On Business. *Film Comment*. 33 (5). 44-49

Esen. K. Ş. (2015). *Ömer Kavur – Sinemamızda Bir Auteur* İstanbul:Agora Kitaplığı Yayınları

Grgić.A. (2017). Laughter and Tragedy of the Absurd: Identifying Common Characteristics of Balkan Comedies Under State Socialism. *Contemporary Southern Europe*. 4 (2), 47-66

Güçhan.G. (1993). Sinema – Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi*. 12, 51 – 71

Hébert. L. (2006). <http://www.signosemio.com/greimas/semiotic-square.asp>.

<https://www.facebook.com/Slavorum/>

<https://www.facebook.com/SquattingSlavs/>

Iordanova. D. (1998). Balkan film representations since 1989: the quest for admissibility. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 18 (2), 263-280

Jansen. S. (2005). Whose Afraid of White Socks? Towards a Critical Understanding of Post-Yugoslav Urban Self-Perception. *Ethnologia Balkanica*, 9, 151-167

Keene. J. (2001). Filmmaker as Historian, Above and Below Ground. *Rethinking History*.5 (2). 233 – 253

Koçyiğit. D. (2017). Batı'yı Kurgulamak – Doğu'yu Sunmak, Doğu'yu Kurgulamak – Batı'yı Sunmak: Oksidentalizm'de Ben ve Öteki. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. 57 (57), 133-160

Kronja. I. (2004). Turbo Folk and Dance Music in 1990's Serbia: Media, Ideology and the Production of Spectacle. *The Anthropology of East Europe Review*. 22 (1), 103 – 114

Künüçen. H. H & Ateş. N. H (2006). Fatih Akın Filmlerinde Kadının Sunum Biçimi. *The Second International Women's Studies Conference: Breaking The Glass Ceiling*. 2

Marchetti.S. (2009). Blending Cultures, Shifting Homes: Emir Kusturica's Time of the Gypsies. *Studies in European Cinema*, 5 (3), 197 – 206

Panayotova. M. (2013). BALKANS, SLAVS, EUROPE IMAGES AND STEREOTYPES. *Orbis Linguarum*, 11 (2), 155-158

Sakal. F. (2016). Doğu – Batı Ne demektir, Ne Yana Düşer? *Studies of Ottoman Domain*. 6 (10), 1-24

Shanker. A. (2009). In a Film Emir Kusturica Might Make. *Indian Literature*. 53. 9-10

Slugan. M. (2011). Responses to Balkanism in Emir Kusturica's *Život je čudo*/Life is a Miracle. *Studies in Eastern European Cinema*. 2 (1). 37- 47

Subotic. J.(2011). Europe is a State of Mind: Identity and Europeanization in the

Tanrikulu. M. (2018). *Coğrafya ve Kültür*. Ankara: Pegem Akademi

Todorova. M. (2009). *Balkans as Self Designation*. 22.02.2018<http://ebookcentral.proquest.com/lib/baskent-ebooks/detail.action?docID=431330>.

Tümertekin. E & Özgüç.N. (2006). Beşeri Coğrafya. *Studies of the Ottoman Domain*. 4 (6), 32-37

Uğur. U. (2017). AUTEUR YÖNETMEN YAKLAŞIMININ TÜRK SİNEMASINA YANSIMALARI: DEMİRKUBUZ SİNEMASI. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi* 6 (3), 227-241

Vezovnik. A & Saric. L. (2015). Constructing Balkan Identity in Recent Media Discourses.*Slavic Review*, 74 (2), 237-243

Volcic. Z. (2007). Yugo-Nostalgia: Cultural Memory and Media in the Former

Wilmer. F. (1997). Identity, Culture, and Historicity: THE SOCIAL CONSTRUCTION OF ETHNICITY IN THE BALKANS. *World Affairs*, 160 (1), 3-16

Yarovskaya. M. (1997). Underground by Emir Kusturica and Pierre Spengler. *Film Quarterly* 51 (2), 50 – 54

Yugoslavia. *Critical Studies in Media*. 24 (1). 21-38



EKLER

Time Of The Gypsies / ingeneler Zamanı (1988)



Underground / Yeraltı (1995)



“Zivot je Cudo” – (Life is a Miracle)



On the Milky Road / Aşk ve Savaş (2016)



