

# SEVGİLİLERİME GÜNCE: MÁRTA MÉSZÁROS'UN TARİHE DÜŞTÜĞÜ NOTLAR

Sevgi Can Yağcı Aksel

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

## Öz

1931 doğumlu Macar yönetmen Márta Mészáros, 20. yüzyılın travmalarına yaşamı ve filmleriyle tanıklık etmiş, 80'li yıllarda çektiği otobiyografik Günceler serisinde, siyasal rejimin ve tarihin kendi yaşamındaki izdüşümüne odaklanmıştır. Serinin ikinci filmi olan *Sevgililerime Günce*, 1950'ler Macaristan'ındaki gergin siyasal atmosferi, Juli'nin gözlerinden anlatır. Bu çalışmada söz konusu film, Juli'nin kişisel serüveninin ve bu serüvene zemin oluşturan toplumsal gerçekliklerin, iç içe geçen otobiyografik ve kolektif hatırlama pratikleri ekseninde tarih yazımına örnek oluşturduğunu göstermek amacıyla niteliksel bir çözümlenmeye tabi tutulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Márta Mészáros, *Sevgililerime Günce*, Macar sineması, sosyalist rejim.

Bu çalışma 3 Temmuz 2018 tarihinde *sinecine* dergisine ulaşılmış;

24 Ağustos 2018 tarihinde kabul almıştır.

## *Diary For My Loves: Notes From Márta Mészáros To The History*

### **Abstract**

Hungarian director Márta Mészáros, born in 1931, has witnessed tragedies of the 20th century, and her films reflect those tragedies. In the 1980s, through her autobiographical diaries, she recorded the pressures of the political regimes in Hungary on her personal life. *Diary for My Loves* (1987), the second film of her diary series, tells of the oppressive political atmosphere in the 1950s through the narrator Juli's eyes. In this study, Juli's personal adventure and the social events of the period that form a basis for her adventure are analysed as an alternative example of historiography in the axis of autobiographical and collective memory.

**Keywords:** Márta Mészáros, *Diary for My Loves*, Hungarian Cinema, socialist regime

## Giriş

*Yanımda konuşarak ya da okuyarak büyütebileceğim, tarihsel hatıralardan oluşan bir bagaj taşıyorum (Halbwachs, 2017, s. 11).*

Geçmişle bugün arasında kesintiye uğramış sürekliliği yeniden kurmaya çalışmak olarak tanımlayabileceğimiz tarih, insanların hafızasında büyük yer işgal etmiş olayların bir derlemesidir (Halbwachs, 2017, s. 76-77). Bu "derleme" tarihsel söylemler aracılığıyla kurulur.

Her tarihsel söylem, içinde örtük ya da açık, derin bir tarih felsefesi barındırır (aktaran Jenkins, 1997, s. 9). 2018'de 87. yaşını dolduran ve film çekmeyi sürdüren Macar yönetmen Márta Mészáros'un, siyasal ortamın başta kadınlar olmak üzere insanların yaşamını nasıl belirlediğini ele alan ve otobiyografik izler taşıyan filmleri, sinema ve hatırlama ilişkisine dair özdeşünümsel sorgulamalar içeren birer tarih yazımıdır. Yönetmenin bellek metaforlarıyla bezeli kurmaca dünyası aracılığıyla tarihe bakmak, tarih felsefesinin "anlatının ardına gizlenen hakikati yüzeye çıkarma hedefi" (Jenkins, 1997) ile de örtüşmektedir. Geçmişin hakikatlerle dolu heybesinden yapılan seçmeceyle kurulan tarih, Aysevener ve Barutca'nın da ifade ettiği gibi, geçmişin incelemesi olsa da doğrudan geçmişin bilgisine değil, geçmişte bırakılmış birtakım verilerin, onları şimdiki zamanda bulan tarihçi tarafından işlenmesiyle kurulur (2003, s. 9). Verilerden yola çıkarak olup biteni anlama çabası, sinemada da söz konusudur ve filmlerin kurmaca dünya içinde tarihsel hakikatle kurdukları ilişkiye bakıldığında her ne kadar bilimsellik iddiası taşımasalar da tarihsel bir yorum sunarak tarih yazımına dahil oldukları söylenebilir.

Hakikatin birçok yüzü vardır. Yaşamı boyunca politik iktidarların insanla ilişkisinin tarihiyle ilgilenen Mészáros, her türlü totaliter zihniyetle, siyasal rejimle, değişen iktidar odaklarıyla filmleri aracılığıyla hesaplaşmış, bunu yaparken de iktidarların tarih yazma tekniklerini ve araçlarını, anlatıları nasıl dolaşıma soktuklarını, başta kadınlar olmak üzere sıradan insanların bireysel ve kolektif hafızalar aracılığıyla bu verileri nasıl anlamlandırdığını, anti kahramanların egemen öykülerden nasıl dışlandığını, hakikatin karanlıkta kalan yüzü olarak filmlerinin merkezine taşımıştır. Öykülerini kurarken de kişisel tarihiyle ilgili duygusal izlerin öne çıktığı otobiyografik hafızadan ve içinde düşündüğü toplumsal bağlamı kuran kolektif hafızadan faydalanmıştır.

Buradan hareketle bu çalışmada, yönetmenin 1980'lere damgasını vuran ve otobiyografik döneminin baş yapıtları kabul edilen Günceler serisinin, ikincisi olan *Sevgililerime Günce* (*Napló Szerelmeimnek / Diary for my Loves*, 1987) filmi ele alınmıştır. Filmde dönemin siyasi rejim ve insan ilişkisi Juli ve diğer kadın karakterlerin yaşantıları ekseninde çözümlenmeye çalışılmıştır. Yönetmen olmayı kafasına koymuş olan Juli'nin çocukluğunu hatırlaması, mevcut toplumsal atmosferin tarihsel dayanakları ve karakterin deneyimlediği şimdiki zaman, filmde üç ayrı zaman katmanı olarak içeriği kurmaktadır. Bu üç ayrı zaman, Yalur'un da ifade ettiği gibi, filmde sepya, siyah beyaz ve renkli görüntülerle birbirinden ayrılmış (2009, s. 72), hatırlama katmanlarının özdeş olmadığı da böylece açık edilmiştir. Tarihsel film incelemesi de denilebilecek niteliksel bir çözümleme tekniği ile incelenen filmde, biçimsel ve teknik yapıdan çok anlatısal yapıya odaklanılmış, sinematografik öğeler, hakikat ve tarih yorumlarının, yönetmenin gerçekçilik anlayışının ifade edilmesine nasıl katkı sağladıkları, anlatımı nasıl güçlendirdikleri bağlamında analize dahil edilmiştir.

Tarih disiplininin daha çok arşivlere dayalı geleneksel yönteminin toplumda görece daha az görünür olanları araştırmak için yeterli olmadığı (Neyzi, 2014, s. 3) hatırlandığında, otobiyografik filmlerin, tıpkı diğer otobiyografik metinler ve edebiyat yapıtları gibi sosyalist blokta görünür olmayan kadın deneyimine ilişkin hatırı sayılır bir temsil sunduğu açıktır. Sinemasıyla politikanın iç yüzünü anlatan Mészáros, toplumsal gerçekliği sömürüyü ortadan kaldırarak değiştirmeyi vaat eden sosyalist rejimin, kadını özel alana hapsolmaktan kurtarsa da bu kez politikanın belirlediği kamusallık içinde hapsedtiğini Öztürk'ün sanat filmleri için kullandığı ifadeyle "hiyerarşik karşıtlıkları eleştirecek biçimde konumlanarak" ortaya koymaktadır (2000, s. 20). Stalinist baskının yarattığı ortam, kadınların, rejimin felsefi temellerinin, retoriklerinin ve pratikte yaşananların çelişkinin ortasında verdiği mücadele, çözümlemede dikkate alınacak temel etmenlerden kabul edilmiş, filmin sosyalist blokta kadın meselesinin tarihine dikkate değer bir perspektif sunduğu varsayılmıştır.

Mészáros'un kurmaca filmlerine konu olan tarih, tarihi ne kadar temsil edebilir? Bu sorunun yanıtını vermek elbette kolay değildir. Druel Erkiç'in de vurguladığı gibi "geçmişin kurgusundaki hakikat sorunu" (2012, s. 11), tarihi yorumlayan her sanatsal disiplinde temel problem olarak karşımızdadır. Her şeyden önce sinemanın, görüntüsü olanın yenden üretimi olduğu düşünüldüğünde fiziksel olarak gerçek dünya ile yakın bir ilişki kurduğunu, hakikatten parçalar yansıttığını, psikolojik olarak kabul edilebilir karakterler sunduğunu (Kolker, 2010, s.17) düşün-

mek mümkündür. Elbette bu sav Kolker'in de ifade ettiği üzere (2010, s.17) tersi anlama da gelebilir.

Sinemasal görüntü, tıpkı fotoğraflar gibi, gerçek anın, nesnelere ve olguların kendisi değil, onu temsil eden bir seçkidir. Kurmaca hakikat, ancak bir hakikat yorumudur. Geçmiş birebir kapsama ve yansıtma olanağı elbette yoktur ancak tarihi yorumlayan filmler, birer "yorum" olarak, tarihsel dağarcığa azımsanamayacak katkılar sunmaktadır. Özellikle otobiyografilerde bireysel hatırlamanın işin içine girmesi, geçmiş anlatıların kişisel olandan yola çıkarak büyük anlatı içine yerleştirilmesi (Duruş Erkök, 2012, s.17), bu katkıyı güçlendirmektedir. Dolayısıyla Márta Mészáros'un filmleriyle yaptığı tarihçilerin temel görevlerinden biriyle hayli örtüşmektedir: "Farklı söylemleri karşılaştırmak ve görünmeyen gerçeklikleri keşfetmek" (Ferro, 2017, s. 52). Mészáros, anımsadıklarını kurmaca dünyasına dahil ederek farkında olarak ya da olmayarak bunu yapmaktadır. Filmleri Batı tarafından öteki sinema olarak adlandırılan bir yerden çıkıp kendisine atfedilen kültürel marjinalliğin, sınırlarını aşmıştır (Portuges, 1993, s. 4). Sosyalist blokun Batı algısı ile Batının demir perde algısı düşünüldüğünde, bir dünya yönetmeni olmaya evrilen serüvenin Mészáros'un kişisel tarihine, Macar tarihine ve sinema tarihine kendisine iz bıraktığı söylenebilir. Söz konusu film çözümlenirken bu özdeşleşimsellik de göz önünde bulundurulmuştur.

### **Kurmacaya Sızan Gerçek Yaşam<sup>1</sup>**

Márta Mészáros 1931'de Budapeşte'de doğar. Annesi ressam, babası heykeltıraştır. Ailesiyle birlikte II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden önce, Horty dönemi Macaristan'ından ayrılan aile Sovyetler Birliği'ne yerleşir (Yalur, 2009, s. 65). Orada geçen çocukluğu, özellikle de Kırgızistan macerası, otobiyografik Günceler serisinde de görüleceği üzere hayatının trajik bir dönüm noktası olacaktır (Hollósi, 2002). Kırgız Sanat Akademisinin kurucularından olan sosyalist baba, 1938'de tutuklanarak casusluk ithamıyla yargılanıp infaz edilir. 1942'de ise annesi ölür ("Mészáros Márta Nyolcvan öt", 2016). O ve iki kardeşi yetimhaneye yerleştirilir, Macaristan'a geri dönüşü savaş sonrası üst düzey bir parti yöneticisinin himayesinde mümkün olur.

1 S. Ruken Öztürk ve Hasan Akbulut tarafından 2018 yılında derlenen *Perdeyi Aralamak* adlı kitapta (Ayrıntı Yayınları, s. 341-361), "Márta Mészáros'un İzinde Tarihi Yeniden Düşünmek" adlı makalemde yönetmenin ayrıntılı biyografisine yer verilmektedir. Söz konusu yazıdan bu makalenin biyografik kısmı için de yararlanılmıştır.

Mészáros için travmatik çocukluk çağıyla baş etmesini sağlayanın, Lenin tarafından "tüm sanatlar içinde en önemlisi" olarak tarif edilen sinema olduğu söylenebilir:

Açlıktan midemiz gurulduyordu. Korkunç koşullar altında yaşamaya çalışıyorduk. Sinemaya gidişimiz mucizeler dolu bir dünyanın varlığını göstermiş oldu. O günden beri sinemayı bir mucize olarak ad-dedim; öyküler anlatabileceğim bir mucize (Mészáros'tan aktaran Patakfalvi, 2016).

Mészáros için sinema kendi ifadesiyle, "kişisel psikanaliz" denilebi-lecek bir yolculuğa dönüşecek (Portuges, 1993, s. 33), filmleri genel kabul görmüş kaynakların sunduğu hiyerarşik düzenlemelere (Ferro, 2017, s. 27) seçenekler sunarak hakikatin farklı yüzlerine odaklanacaktır.

Moskova'da sinema eğitimi alıp Macaristan'ın ilk diplomalı kadın yönetmeni olarak film çekmeye başlayan Mészáros, 1957'de yönetmen Laszló Karda ile evlenerek Romanya'ya taşınır ve belgesel çekmeye baş-lar. İki yıl sonra boşanıp geri döner. 1960'da Miklós Jancsó ile evlenir, on üç yıl sonra ayrılırlar. Totaliterliğin kılık değiştirerek toplum yaşamını nasıl belirlediğini her zaman sorgulayan yönetmen uzun kurmaca filmler çekmeye başladıktan sonra çağdaş kadın yönetmenler içinde uluslararası izleyici karşısına, hem eleştirelliği hem gişe başarısı yüksek filmlerle çıkmayı başaran birkaç isimden biri olur (Rabi, 1998, s. 283).

Mészáros, Jancsó ve Makk gibi belgesel geleneğini takip etmiş, kurmaca filmlerinden önce hem Budapeşte'de Haber Filmleri Stüdyo-larında hem de Bükreş Belgesel Stüdyosunda çalışmış, otuz kadar bel-gesel çekmiştir (Yalur, 2009, s. 66). 1958-68 yılları arasında MAFILM'de kısa film yönetmenliği de yapar. Bu önemlidir çünkü MAFILM Macar film endüstrisinin temelini oluşturmuş, üç koldan film üretimine olanak tanımıştır. Bu yapı altında ulusal yazgı, kuşak yazgısı ve kişisel yazgılar yönetmenlerce eleştirel ve yaratıcı yorumlarla ele alınır, dönemin yeni-likçi yaklaşımı sinemada böylece yerleşikleşmeye başlar. Bu dönem Ma-car sinemasında yeni dalga olarak tarif edilir ("A magyar filmművészet újhulláma", tarihsiz).

İlk uzun kurmaca filmi *Gün Bitti*'dir (*Eltávozott Nap/The Girl*, 1968). O ana kadar ülkesinde bir kadın yönetmen uzun kurmaca film çekmediği için para bulmakta güçlük çeker. "Bugüne kadar çok iyi belgesel filmler yaptın, şimdi vasat kurmaca filmler yapacaksın da ne olacak? Kadınlar kurmaca film yönetmekten anlamaz" diyenler, Jancsó'nun elinden tuta-

çağı kehanetinde bulunanlar çoktur (aktaran Yağcı Aksel, 2018, s. 347). 1968'den 79'a değin çektiği filmler sosyal baskı, ekonomik güçlükler ve duygusal çalkantılar içindeki Macar kadınları hakkında olacak (Rabi, 1998, s. 283), "ne inancı ne de kanunu olan, kimsesiz bırakılmış görüntüler" (Ferro, 2017, s. 28), onun filmlerinde ötekilerin tarihinin referans noktalarını oluşturacaktır.

"Filmlerimde [...] sıradan hikâyeleri anlatırım ve bu filmlerde baş karakterler sürekli kadınlardır. Bir kadının açısından olan biteni belirlerim" (aktaran Yalur, 2009, s. 66) diyen Mészáros Batı Avrupalı feminist film eleştirmenlerinin dikkatini ilk filminden itibaren çekmeyi başarır (Hollósi, 2002). Pesaró Film Festivali'ne davet edilmesi kendini ispatlaması açısından önemli bir adımdır; sonrasında ortak yapımlar dönemi başlayacaktır. Batılı feministlerin övgüsü, Macaristan'da yergiye ve eleştiriye davetiye çıkaracak, "feminist" olarak nitelendirilmesi, sosyalist rejimin resmi sözcüleri ve sanat alanındaki kanaat önderleri tarafından "Batı ideolojisine hizmet ettiği" eleştirilerine yol açacaktır (Yağcı Aksel, 2018, s. 348).

Fransız ve İtalyan öğrencilerin ayaklanması ve 68 ruhu Jancsó ve Mészáros'u da derinden etkiler (Soós, 2016) ve Mészáros yeni filmler çeker: *Hale (A Holdudvar / Binding Sentiments, 1969)*, *Güzel Kızlar Ağlamayın (A Szép Lányok Ne sirjatok / Don't Cry Pretty Girls, 1970)*, *Nefes Alabilmek (A Szabad lélegzet / Riddance, 1973)*, *Evlat Edinme (Örökbefogadás / Adoption, 1975)*.

Mészáros'un filmlerindeki gerçeklik, Doğu Avrupa sinemasında görmezden gelinendir. O ise olması beklenen görüntüler yerine kadınların mağduriyeti, kent ve taşra karşıtlığı, bürokratların ve işçilerin yaşam biçimlerindeki tezatlık, geleneksel ailenin çöküşü gibi temalarla Macaristan'a dair karma bir fotoğraf sunarak (Rabi, 1998, s.283) bu alternatif gerçekliği gösteriyor olmanın bedellerini ödemeyi göze alacaktır. Macar toplumuna ilişkin seçtiği imgeler, Burke'un Tarihin Görgü Tanıkları kitabında iddia ettiği gibi, tıpkı metinler ve sözlü ifadeler kadar tarihsel kanıt türüdür (aktaran Duruel Erkiş, 2012, s. 21). Bu, aktarılanlara geçmişten bir yansıma değil bir inşa olarak bakarsak böyledir (Duruel Erkiş, 2012, s. 22).

Kadın ruhundaki çatışmalar Macar sinemasında onun sayesinde yer bulur (Gelencsér, 2001). *Dokuz Ay (Kilenc Honap / Nine Months, 1976)*, tartışmalara yol açan filmlerinden biri olur. Filmde evli bir profesörden çocuğu olan fabrika işçisi yalnız bir anne baş roledir. Başrolde oynayan

Lili Monori hamile olduğundan, film gerçek bir doğum sahnesiyle başlar. Meszáros, bir "mahrem" in deşifre edilmesi kadar, bir kadının sistem hiyerarşisi içinde önemli bir figüründen evlilik dışı çocuk sahibi olmasının kara listeye alınmasına yol açtığını bilmektedir. Hem yönetmen hem oyuncu özellikle kadın izleyicilerden tepki mektupları alırlar ancak Batıda izleyici filme sahip çıkar (aktaran Yağcı Aksel, 2018, s. 351).

Filmlerde her zaman birlikte çalıştığı ve hayat arkadaşı olan Jan Nowicki'nin yanı sıra Isabelle Huppert, Marina Vlady gibi oyuncular da ekibe katılır. *İçlerinden İkisi* (Ök Ketten / *The Two of Them*, 1977), *Sanki Evdeymiş Gibi* (Olyan Mint Otthon / *Just like at Home*, 1978), *Yolda* (Ütközben / *On the Move*, 1979), *Miras* (Örökség / *The Heiresses*, 1980), *Anna* (*Mother and Daughter*, 1981) bu süreçte ürettiği filmlerdendir. Filmleri Cannes'da büyük ödül, Berlin'de Altın Ayı'nın da bulunduğu yirmiden fazla büyük ödül kazanmıştır.

### **Günceler: "Çocukluk Anılarından Fazlası"**

*Neticede, yaşamımızın tarihi genel tarihin bir parçası olduğundan, otobiyografik hafıza tarihsel hafızadan yardım alacaktır. Fakat ikincisi, birincisinden elbette çok daha geniş çaplı olacaktır (Halbwachs, 2017, s. 47).*

Türkiye'deki festivaller de dâhil 60 ülkede tekrar tekrar izlenen Günceler serisi, sırasıyla *Çocuklarıma Günce* (Napló Gyermekimnek / *Diary for my Children* 1982), *Sevgililerime Günce* (Napló Szerelmeimnek / *Diary for my Loves*, 1987), *Anne ve Babama Günce* (Napló Apámnak, Anyámnak / *Diary for my Mother and Father*, 1990) adlarıyla izleyiciyle buluşur. Onları devam niteliğindeki *Kisvilma-Son Günce* (*Kisvilma-Az Utolso Naplo / Little Vilma-The Last Diary* 1999) izler.

Portuges'e göre, 1982-1990 yılları arasında sinematik bellek anlatıları açısından yeni bir zemin oluşturan güncelerde, önceki filmlerinde de görülen üç anlatısal ve görsel yapı belirleyicidir. Bunlar, tarihi otobiyografik biçimde okumak, anlatının yetim bir kız çocuğunun bakışıyla sunulduğu, belgesel nitelikli metinlerin ve başka kurmaca filmlerden görüntülerin, metinlerarasılığın kullanımıdır (1993, s. 85-86).

Yönetmen üçlemede yetim geçmişini, aile bağlarıyla ilgili özlemine 1947-56 yılları arasına damgasını vuran rejimin gündelik yaşam tezahürüyle iç içe ele alır.

*Çocuklarıma Günce*, beş yaşındayken, 1936'da ailesiyle birlikte Sov-



yetler Birliği'ne göçen Juli'nin 1947 yılında, komünist bir grupla Macaristan'a dönüşüyle başlar. Yıkık dökük Budapeşte görüntüleri, kendi yazgısına benzemektedir (Yalur, 2009, s. 69). Juli bundan böyle, ülkeye dönmesini borçlu olduğu, Stalin'e ve Komünist Parti'ye yürekten bağlı Magda'nın vesayetinde yeni bir hayata başlayacaktır. Magda, Horty döneminde komünist direnişçilerdendir ve Rákosi rejiminin gözde bürokratlarından. Yeni hayat, kaybedilmiş anne baba, örselenmiş bir bellek, bir üvey anne ve kan bağı olmayan büyükanne - büyükbabadan oluşan bir aile içinde kurulacaktır. Juli Magda ile çatışarak, sinemacı olma düşünün peşinde geleceğe adımları böyle bir ortamda atar.

Filmde Juli'nin anne ve babasının Mészáros'un anne ve babasıyla aynı kaderi paylaştığını öğreniriz. Juli'nin hayatında eşsiz bir yere sahip János karakteri ile tanışırız. János filmde tip değil karakter olarak kurulan, gerçek hayattan bir kişi gibi işlenmiş nadir erkeklerdendir. Magda ile sol harekette birliktedirler. Aynı yıllarda hapis yatmışlardır. Magda Moskova'ya, János Viyana'ya kaçar. Bu yol ayrımı iki eski yoldaşı güncelerin her üç serisinde de sürecek olan Sovyet Marksizm'i ve Batı Marksizm'i çatışmasının temsilcisi kılacaktır. Sosyalizme gönülden bağlı János, Stalinist tasfiyeler kapsamında tutuklanır. Bu tutuklamaya engel olmadığı için Magda, Günceler serisi boyunca Juli'nin sert sitemlerine ve öfkesine maruz kalacaktır.

Film, Macaristan'da 40'ların sonları ve 50'ler atmosferini siyasal kültürel ve toplumsal yaşamı yönetmenin gözünden ortaya koyarken, Juli ile Magda arasında giderek şiddetlenen çatışma ekseninde Stalinist rejimin toplumda yarattığı huzursuzluğu da kadın karakterler üzerinden anlatmaktadır. Juli gerçek hayattan, sinemanın büyülü gerçekliğine sığınarak uzaklaşmaktadır.

İkinci film, bu yazıda ayrıntılı biçimde işlenen *Sevgililerime Günce*'dir. Magda'nın yanından ayrılan Juli'nin fabrikada çalışması, işçilerin dünyasıyla tanışması sonra da iktisat okumak vaadiyle Moskova'ya gidip sinema bölümüne geçişi, SSCB'nin görece rahat atmosferinde aile izlerini arayışı, Moskova ve Budapeşte'de sosyalist rejimin farklı iki tezahürü ve Stalin'in ölümü filmde işlenmiştir. 1956'nın patlak verışı bu güncenin sonu, Macar tarihinde dramatik bir dönemin başlangıcıdır: Halk birbirini öldürmektedir. Juli gerçekte yaşananların bu duyumdan fazlası olduğuna güncenin sonraki filminde ülkeye dönerek bizzat tanıklık edecektir.

Yirminci yüzyılın François Fejtő'ye göre ilk anti-totaliter ayaklanması (2012, s.7), Günceler serisinin üçüncü filmi olan *Anne ve Baba-günce*'nin ana atmosferini oluşturur. Juli 1956 halk ayaklanmasının ardından Macaristan'a gelir, fotoğraf makinesi ve kameraman gözü ile yaşanan trajik olayları kaydeder. Ayaklanma, Moskova'da anlatıldığı gibi karşı devrimden ibaret değildir. János ayaklanmada etkin rol almıştır. Juli tarafsız tanıklığa sığınmak istese de hakikati ona müdahale etmeden çektiği fotoğraflarla belgelemekle yetinse de yakın çevresinden tutuklamalar, işkenceler ve ayaklanmanın sokaklara serilmiş mezarlıkların ölümleri hem onu hem de seyirciyi, mağdurların tarafına çekmeyi başarır. Magda Rákosi dönemi gücünü ve saygınlığını yitirmiş, ülkeyi terk etmeyi denemiş ama birlikte gitmek istediği insanlar tarafından reddedilerek Buda-peşte'nin mezarlığa dönen sokaklarında kalakalmıştır. Bir yerlerde gizlenir, intiharın eşiğindedir. Juli ile tekrar buluştuklarında Juli'nin ona olan nefreti acıma ve kanıksamaya dönmüştür. Devrimin bertaraf edilmesiyle tutuklamalar başlar ve insanlar Batı'ya kaçar. Birkaç saat ötede Viyana sokaklarında bambaşka, renkli bir dünya vardır ama kaçanlar arasındaki Juli ve János dayanamayıp ülkeye geri dönerler. Geri dönüş trajedinin habercisidir. Herkes sosyalisttir ama bazı sosyalistler daha şanslı, bazıları daha güçlü, bazıları ölü, bazıları hain, bazıları ise kahramandır.

Her şeye rağmen bir arada durmayı, safları bırakmayı seçen halk yeni yılı Magda'nın evinde umutla karşılayan eski dostların, Stalinistlerin ve revizyonistlerin yılbaşı partisinde temsil edilir. Gelecek güzel günlere inanmayı, birbirini "bağışlamayı" seçmişlerdir ama sıradan insanların bu seçimi ve birlikte devam etme arzusu ne infazları ne tutuklamaları ne de kendilerini kurtarmak için birbirini ispiyonlamalarını durdurabilecektir. Özellikle János'un dramatik idam sahnesi büyük bir toplumsal yıkımın habercisidir.

Her üç filmin de izleyiciyle buluşması için sansür mekanizmalarını aşmak adına büyük sanatsal ve felsefi strateji becerileri geliştirildiğini ifade etmek gerekir. Sansürle mücadele, Günceler serisinin ilk filmiyle başlar. Mészáros'un giriştiği bu "alternatif tarih yazımı"nın yapımını üstlenmeye yanaşmazlar. István Nemeskürty'nin desteği ile çekilen film Cannes'da ödül alıncaya değin bekleyecektir (aktaran Yağcı Aksel, 2018, s. 353). Mészáros'un aktardığına göre İlk Güncenin yasaklanma nedeni "Anlatılanın küçük bir kız çocuğunun maceralarından fazlası olduğunu" düşünmeleridir (aktaran Gregus, 2010).

Assman'ın da vurguladığı gibi: "Baskı koşullarında hatırlama bir direniş biçimi olabilir" ancak iktidar neyin unutulacağı kadar neyin hatırlanacağını da belirleyen güçlü bir uyarıcıdır (2001, s. 73-74). Mészáros hatırlamanın ve unutmanın bu iki formu arasına sıkışan insanların savrulmalarını gözden kaçırmaz. Tıpkı *Sevgililerime Günce*'nin bir sahnesinde, diploma filminde yorgun işçi kadınları çekmesine jürinin "senin için yeni bir insan yaratmak mutsuz insan çekimleriyle bunu başaramazsın" itirazına, "benim işim hakikati görüldüğü gibi göstermek" diyerek karşı çıkan Juli gibi. Gerçekçilik sorgulaması, sinema anlayışının köklerini ortaya koyan güncelerinde temel mesele olarak daima olacaktır.

Güncelerin çekimi sırasında Mészáros'un serinin her filminde baba ve János'u oynayan Jan Nowicki'yle birlikteliği başlar. Jancsó'dan ayrılan ve filmlerinde çocuklarıyla birlikte çalışan yönetmen, Jan Nowicki ile yaşamının büyük kısmını Polonya'da sürdürmeye, orada televizyon programları hazırlamaya koyulur (Varsányi, 2011).

Günceler serisinde kamera arkası ekip de diğer oyuncular da fazla değişmez. Ama oyuncular her filmde farklı rollerde karşımızdadır. Bu sınırsal tercihler dönem açısından büyük özgünlüklerdir:

Örneğin Ildiko Bánsági anneyi oynamıştır, sonra kahramanlardan birinin sevgilisidir, sonra karısıdır. Zsuzsa Czinkózi Juli karakterini oynar *Kisvilma*'da ise muhbirdir. Buna yalnızca Fransız eleştirmenler dikkat etmiştir; filmlerin biçimi, kahramanların dramaturjisinin neden böyle olduğuna yalnızca onlar kafa yormuştur (Gregus, 2010).

Yönetmen oyuncularla ilgili bu dramaturji tercihini "gerçek hayatta da insanlar birbiri ardına farklı farklı rollere bürünmüyor mu?" diyerek açıklamış (Gregus, 2010), hakikate yaklaşırken kurmaca karakterlerini ne kadar önemseydiğini de bir kez daha ortaya koymuştur.

Günceler serisi ile 1956'nın sonuna kadar gelen dönemsal anlatıyı 60'lar ve 70'leri konu aldığı filmler izler. Özellikle 70'lere çok önem veren yönetmen, Béla Balázs atölyesinde, kurgu teknikleri ve filmsel çalışmalarına da katıldığından, kurmaca gerçekliklerle ilgili teknik yaklaşımı filmlerine taşımıştır. Filmin gerçeklikten çok insanlaşmış doğanın öyküsü olduğunu, filmdeki görüntülerin kültürel örüntünün parçası olduğunu öne süren Balázs (aktaran Büker, 1995, s. 15) da belli ki Mészáros üzerinde önemli izler bırakanlardandır.

Márta Mészáros'un Günceleri, sinematografik bellek anlatılarının, otobiyografilerin, sosyal tarih çalışmalarının olduğu kadar filmlerinin

odağına yerleştirdiği kadınların tarihi üzerine düşünmek için de verimli bir membadır. Kadın belleği, "öteki Avrupa"da kadın olma deneyimi, günlük hayatta, politikada, özel ve kamusal alanda kadın yaşantıları, siyasal iktidarın kadınları, onun filmlerinde gerçek dünyaya olabildiğince yakın, yalın ama derinlikli biçimde sunulmaktadır.

Uzun süre tarihin gölgesinde bırakılan kadınlara dair hakikatlerin sosyalist blokta da görünür olması, ideolojik perdeleri, parti elitlerini, gündelik yaşamı düzenleyen devletin ideolojik aygıtlarını ve toplumsal cinsiyet rollerini aşabilmesi kolay değildir. 20. yüzyılda yaşayan kadınlar gözlemlendiğinde, trajedileri ve büyüklükleri insanı etkiler. Savaşın, devrimin ve diktatörlüğün gölgesinde kadınlar, cinsiyetler arası ilişkiler bakımından da büyük bir altüst oluşa tanık olmuşlardır (Thébaud 2005, s. 13). Bu kadınlar iki kutuplu dünyanın neresinde var olurlarsa olsunlar, iktidar mekanizmaları tarafından her zaman "işlevlerine ve çıktılarına göre" tarif edilmişler (Thébaud 2005, s. 13), bu tariflerde birbirinden yalıtılarak, ana akım anlatılarda birbirlerine düşman kılınarak aynı varoluş mücadelesini farklı ideolojilere karşı vermişlerdir. Bu bağlamda, Mészáros filmleri, önyarguları aşmaya, Doğu ve Batı Avrupa arasında kültürlerarası iletişime de olanak tanımıştır.

## **Sevgililerime Günce<sup>2</sup>**

*Yaşamlar model oluşturmaz, öyküler model oluşturur [...] Biçimleri ya da araçları ne olursa olsun bu öyküler hepimizi yağurmuştur (Heilbrun, 1992, s.11).*

Márta Mészáros'un Éva Pataki ile birlikte senaryosunu yazdığı Juli'yi Zsuzsa Czinkóczi'nin, János'u Jan Nowicki'nin, Magda'yı Anna Polony'in canlandırdığı *Sevgililerime Günce*'nin görüntü yönetmeni Miklós Jancsó'nun oğlu Nyika Jancsó'dur. Filmin müzikleri Zsolt Döme'ye aittir.

Juli Kovács'ın yetişkinliğe adım attığı bu ikinci günce, 1951-56 yılları arasında Macaristan'da kurulmakta olan yeni toplumsal düzende yaşayanlar, yakın çevresinde olanlara tanıklığı ve kendi deneyimleri ekseninde Moskova-Budapeşte hattını konu alır. Juli 18 yaşındadır. Janós'un tutuklanması nedeniyle Magda ile ilişkisi kopma noktasındadır. Juli Magda'nın evinden ayrılır. Giderken portmantodaki aynanın karşısında

<sup>2</sup> *Sevgililerime Günce*'nin çözümlemesi 24 Mayıs 2014 tarihinde Uluslararası Ankara Film Festivali tarafından Büyülü Fener Sineması'nda düzenlenen SineBellek gösterimleri kapsamında sözlü sunuşundan yola çıkarak geliştirilmiştir.

kendisine son bir kez bakar. Bu bakışma ile kendini yeni bir başlangıca uğurlar gibidir. Tek başınalığıyla yüzleşir. Kendine bakışında seyirci de ona eşlik etmektedir. Juli'nin aynaya seyircinin Juli'ye bakışı, kurmaca ve gerçek bakışı bu sahnede buluşturur. "Büyük bir göz ve kulak olan" seyirci (Arslan, 2009, s. 14), sonraki sahnede kendisini meydanlarda bulur. Belgesel izlenimi veren görüntüler, "büyük göz ve kulağa" anlatacaklarının tarihi hakikatlere dokunacağını daha başlarken sezdirmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nın sona erdiği günlerdir. Viran Berlin sokaklarında mutlu Sovyet askerleri, savaştan kurtulan yaralılar, gökte süzülen uçağa doğru heyecanla koşarlar. Büyük bir coşkuyla beklenen, uçağın merdivenlerinde beyazlar içinde belirerek halkı selamlayan Stalin'dir. Belgesel etkisi taşıyan kurmaca sahne, film boyunca birkaç kez daha kullanılacak tekniğin ilk habercisidir (Kovács, 1990, s. 97-101). Kamera, görüntüleri izlemekte olan Juli'ye yönelir. O da Stalin'i, biz seyircilerle birlikte izlemiştir. Filmdeki umutlu kalabalığın aksine Juli'nin yüz ifadesi tepkisizdir; tıpkı bir kayıt cihazı gibi. Vertov'un "sinegöz"ü gibi.

Sonraki sahnede görüntü aniden renklenir. Juli'nin iç sesinden babası için tuttuğunu ifade ettiği günlüğün satırlarını "duyarız":

Baba, bu günlüğü sana, eğer hayattaysan nasıl olduğumu bilesin diye yazıyorum. Annemi düşünüp duruyorum. Gözlerini, kızıl saçlarını... Bazen kokusu burnumda tütüyor. Büyükanne ve büyükbaba gerçek gibiler ama değiller. Beni Moskova'dan onlar getirdi. Sevdiğim tek bir kişi var o da János ama onu da tıpkı senin gibi götürdüler. Neler dönüyor hiçbir şey anlamıyorum.

Juli babası ile János'u her zaman birlikte veya art arda anımsayacak ve János'a duyduğu sevgide babasına olan özlemine tazeleyecektir. Bu yansıtmayı pekiştiren bir tercih olarak filmde Jan Nowicki'yi hem János hem de baba rolünde görürüz. Anne ise daima özlenendir. Özlemin şiddetini ise oldukça gerçekçi bir biçimde, koku hafızasıyla ifade eder. Kamusal alanda yaşanan onca travma, kişiselleştğinde burunda tüten anne kokusuna dair bir kesite sığınıp kalır. Ebeveyn - çocuk arasındaki bağdan mahrum kalmış Juli, yakınlık kurduğu her ilişkide anne ve babasını ses, görüntü ve koku gibi temel duyularla hatırlayacaktır.

Sonraki sahneden itibaren Juli bir tekstil fabrikasında işçi olarak karşımıza çıkar. Yalnızken varlığını saran özlem ve acı, kamusal alanda sezilmez. Yönetmenin yalnız sahnelerde otobiyografik belleğin, kalabalıkta ise toplumsallığın öğrettiği kolektif belleğin izlerini aktardığı söy-

lenebilir. Juli fabrikada herhangi bir kadındır. Duvarda büyük harflerle Stalin yazılıdır. Kadınlar makinelerin başında çalışırken fonda mekanik bir erkek sesinin Yugoslavya'daki faşist örgütlenme girişimi hakkında aktardıkları duyulmaktadır. Bir süre sonra bunun rutin haber okuma seansı (Özgür Halk için 10 dakika) olduğu anlaşılır. "Çok yaşa Sovyetler Birliği, çok yaşa babamız ve dostumuz Stalin!" nidalarıyla biten seans kadınların alkışlarıyla sona erer. Yoldaş Szántó işçi kadınlara soruları olup olmadığını sorar. Kadınlardan biri söz alır. Yüzde 200 performansla çalışıp kotalarını fazlasıyla doldurmuşlardır ve şarkı söylemek istemektedirler. Yoldaş Szántó bu talebi kurallara aykırı bulsa da kadınların ısrarlarına dayanamayıp "izin verir".

Bu kısacık sahne Macar dantelleri gibi, işçi kadınların haliyle ilgili incelikle dokunmuş ipuçlarıyla doludur. Sosyalist sistem vaat ettiği özgürleşmeye karşın, Aksu Bora'nın ifadesiyle, hâlâ "adam"dır (2018, s. 48). Stalin babanın yetkili kıldığı adamlar neye izin verirse o yapılabilir. Toplumsal işbölümünde kendilerine gösterilen adreslerde çalışabilmektedirler. Toplumun ihtiyaç duyduğu her yerde en zorlu görevleri üstlenmekte, aile ve değerler söz konusu olduğunda iktidarın tespit ve taleplerine göre yaşamaktadırlar. Avrupa'nın batısından yükselen feminist hareketler ise Batı icadı, anti-sosyalist düşman girişimleridir ve yasaklıdır. Fabrikaların sosyalist örgütlenmedeki önemi, Komünist Parti'nin her yere sızan denetim ağı, sıkı disiplin, şarkı söylemek için bile izin almayı gerektiren sert kurallar, insan üstü çalışma temposu ortama ilişkin ilk gördüklerimizdir. Tüm bunlarla baş etmek için ise popüler kültür ve ironi imdada yetişir. Şarkı başlar: "Sadece çalışmak yetmez, üç de çocuk yapmalı. Gel birlikte gidelim 1 Mayıs Bayramına!"

Mesainin ardından eve gelen Juli hemen radyoyu açar ve anılara gömülür. Görüntü yine rengini yitirmiş, radyo çocuk Juli'nin annesine neşe içinde seslenişine "sahne" olmuştur. Filmde rüyalar ve çağrışımlarla sıkça geçmişe gidecek olan karakterin zihninden aniden fırlayan epizotlar, "anlatmanın yolunu bulamadığı öykülerin kendisini anlatışı" (Grosz, 2016, s. 22) olarak tarif edilebilir. Radyonun düğmesinin çevrilmesi ile birlikte hatıralar görürüz. Unutmalar üzerinde yükselen çocukluk hatıralarının yaşanıp yaşanmadığını, konuşulanlardan akılda kalandan ya da bir fotoğrafın anı zannedilmesinden ibaret olup olmadığını gerçek hayatta nasıl bilemiyorsak (Draaisma, 2018, s. 25-26), gerçeğe uygunlukla ilgili kurgu oyunlarından hoşlanan yönetmen için filmdeki çocukluğa dair hatırlama sahneleri de anlamlandırılmayacak kadar kısa, öncesiz ve sonra-

sızdır. Unutma üzerine kurulu çocukluk çağı hatırlamaları Halbwachs'a göre henüz tam anlamıyla sosyal bir varlık olmadığımız için izlenimlerimizin herhangi bir desteğe bağlanamamış olmasındandır. Hatırlamak için tanıklara, ortak bir anlam inşasına ve bunun dayandığı kolektif belleğe gereksinim vardır (2017, s. 24).

Radyo onun çocukluğundaki neşeli şarkıların, mutluluğun sesçil evreni değildir. Çok mühim başka bir işlevi vardır; Macar halkının sosyalizmi öğrenmesi için temel araçtır. Sistemin temel dayanağı olan ekonomi, merkezi denetime tabidir. Tüketime değil üretime dayalı ekonomik sistem, pazar ekonomisinin kuralları reddederek kâr gözetmeksizin proletaryanın güçlenmesini hedefleyen parti ideolojisine göre işler. Bu işleyiş ise radyo ve gazeteler aracılığıyla halka benimsetilecek, yaygınlaştırılacaktır. Medya eğitim, kültür ve kamu politikalarının yaygınlaştırılmasında bir köprüdür. Sosyalist bloku "blok" yapan ortak politika ve uygulamalar, Sovyetler Birliği ile etkileşimsel biçimde her türlü ideolojik aygıtla geliştirilmektedir (McNair, 1991, s. 403).

Tam da radyo Macarların halk demokrasisinden yana sergilediği birliği, 36 saatte hedeflenen 750 milyon Forinte ulaşıldığını müjdelerken, karşı daireden çığlıklar yükselir. Komşu kadının kocası polisler tarafından götürülmektedir. Juli olup biteni tepkisiz bir ifadeyle izlerken, çığlıklar ve radyo sesi birbirine karışmaktadır. Hangi ses hakikate aittir? Juli'nin buna karar vermek için önünde uzun bir yol vardır. Belki tam da duyulduğu gibi birbirini bastıran iki sesçil evren hakikati birlikte kurmaktadır.

Ertesi gün Juli'yi başka bir sürpriz daha bekler. Fabrikada çalışma özgürlüğü olmadığı ile yüzleşecektir. Kendisini makamına çağıran müdüre yoldaş, Magda Egrí'nin izni olmadan çalıştığının ortaya çıktığını, evden kaçtığı için derhal geri dönmesi gerektiğini bildirir. Duvarda komünist liderlerin fotoğrafları, fonda ise sosyalist bir marş, eril görünümüne militarist tavırlı kadının yaptığı konuşmanın tanığıdır. Ortamdaki üniformalı adam söze karışarak zor kullanmak istemediğini derhal hazırlanması gerektiğini söyler.

Üst düzey yetkilere sahip üvey annenin talimatı, fabrikanın üst düzey yöneticisi bir başka kadın tarafından, özgür iradesiyle hareket hakkı bulunmadığını anladığımız bir başka kadına dikte edilmektedir. Yeni rejimde kadınlar, "erkek Fatmalar" olarak sistemde yerlerini almış görünmektedir. Art arda iki dünya savaşı, Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi Ma-

caristan'da da erkeklerin savaşa gitmiş olması, kadınların hem sanayide hem de tarımda etkin biçimde görev almasının yolunu açmıştır (Navailh, 2005, s. 210). Marksizmin felsefi temellerine göre de aile, dolayısıyla onun parçası olan kadın, ekonomik yapı ve devletin doğası tarafından belirlenirken, burjuva dünyada kadının temel görevi üretilir. Kadınları erkek egemenliğinden kurtarmanın tek yolu ise ekonomik bağımlılıklarını çözmektir. Bu nedenle sosyalist düzende kadınlar proletarya ile omuz omuza devrim için çalışmalıdır (Navailh, 2005, s. 213). "Çalışkan insanlık" ise "modern erkek gibi modern kadınlar" ister (Navailh, 2005, s. 217). Sahne, yoldaşların birbirini "szabadság" (özgürlük!) diyerek selamlamasıyla ironik biçimde son bulur.

Juli istemese de Magda'nın yanına geri dönecektir. Hamile arkadaşının evinden ayrılır. Filmde hamile kadınları fabrikalarda, sokaklarda sık sık görürüz. Hamile kadınlar sahnelerde genellikle yalnızdır. Çalışmaktadırlar. Kadın erkek eşittir ama Stalin'in aile politikalarıyla ilgili öngördüğü üzere "eşitlik kadını doğanın ona bahsettiği yüce ve soylu görevden muaf tutamaz. Kadın yaşam verendir" (Navailh, 2005, s. 226).

Juli'yi erkeksi, üniformalı, sert bir kadın olan Magda karşılar. Magda toplum içinde partiye sadık biçimde görevlerini yerine getirerek her şeye sahip olabilmiştir. Aile ise kan bağı ile değil sosyalist düzen içinde herkes ailedir görüşüyle kurulmuş gibidir. Magda'nın annesi de kızı Juli de öz değildir.

Juli, eski odası yerine hizmetçi odası denilen daracık yerde uyumak ister. Magda'nın itirazına yanıt olarak, Juli ona János'un masum olduğu halde hapishanede yattığı yeri hak edip etmediğini sorarak yanıt verir. Magda itiraz eder:

–Neden masum olduğunu düşünüyorsun?

–Nasıl olmaz? Sizler ne istiyorsanız o da aynısını istiyor, aynı değerlere inanıyorsunuz!

Felsefi temellerde uzlaşma söz konusu olsa da, işçi hakları ve özgürlükleri konusunda revizyon talepleri ile bunlara meydan vermeyen sert parti politikaları arasındaki çatışma belirginleşmekte, 1956'ya giden yolun taşları döşenmektedir. İki kadının diyalogu bu ayrışmanın habercisidir. Artık iktidarı eleştiren herkes sosyalizmi eleştirmiş sayılmakta, karşıdevrimci, vatan haini, ajan ilan edilmektedir.

János'un mahkemesi "hızla" görülür. Juli, üvey annesi Albay Magda Egri'ye János'un da babası gibi "kaybedileceğini" haykırır. Ertesi gün, 626



no'lu siyasi tutuklu János, çizgili tutuklu üniformasıyla eski dostu Albay Egri'nin huzuruna getirilir.

Magda, eski dostu János'a duvarların boydan boya kırmızı Sovyet sınırlarını gösteren harita ile süslü olduğu makam odasında içki, yemek ve sigara ikram eder. Ajan olduğu iddia edilen Géza Hajdú hakkında tanıklık yapıp kurtulmasını önerir. Bu ülke ve parti adına üstlenmesi gereken bir görevdir. İspiyon mekanizması, her zaman totaliter rejimlerde baskıyı meşrulaştırmak için başvurulan yollardan olmuştur (Yağcı Aksel, 2012, s.87-88). Tema rejim değişiminden sonra diğer Macar yönetmenler tarafından da işlenmiştir. Örneğin István Szabó *Taraf Tutmak (Taking Sides, 2001)* filminde benzer bir temayı ele alınca tartışmalar üzerine kendi öğrenciliğinde muhbiriğe zorlanışını anlatmıştır (Yağcı Aksel, 2012, s. 87-88). Magda için tüm bunlar devrim için göz yumulabilir şeylerdir. Kendisini partiye adamıştır ve partinin geleceğini toplumun geleceğiyle bir görmektedir.

O dakikalarda Juli odasında kitap okumaktadır. Kitabın Lermontov'un Rus nihilizmini en iyi ortaya koyan eserlerinden biri olan *Zamanımızın Bir Kahramanı* olduğu ipuçlarından anlaşılmaktadır. Metinlerarasılık Márta Mészáros'un yalnızca görsellerde değil edebiyatta da başvurmayı sevdiği bir tekniktir. Aktardığı dönemi onu çevreleyen toplumsal gerçeklik bağlamının içinde üretilmiş estetik araçlarla pekiştirerek yansıttığı söylenebilir. Çakır'ın ifadesiyle (2009, s.32), "dönemin ortak koşullanmalarını, temel önermeleriyle sanatsal bağlamını" filmde kullanarak, estetik boyut ile toplumsal boyutu, indirgemeciliğe düşmeden etkileşimsellikle ele almaktadır.

Juli János için endişelidir. Israrına dayanamayan Magda mahkemede karşılaşmalarını sağlar. Karşılaşmayı müzik ve yakın plan yüz çekimleri ve bakışlarla izleriz. Kamera János'un ve Juli'nin ifadelerini sırasıyla avlar. Juli yine tepkisizdir. Bunu seyircinin "gözüne sokan" yakın çekimler, çaresizlikle baş etme mekanizması olarak "kendini duyarsızlaştırma" seçimini (Grosz, 2016, s. 27) akla getirmektedir. Duyguları yoktur. Tarif edemediği için mi, tanık olarak, "hakikat kaydedici" olarak var olduğu için mi? Yönetmen sorunun cevabını seyirciye bırakır. Film boyunca duygular, karakterin üzerine en az fikir verdiği konu olacaktır. Melankoli ataklarında bile tanık olduğumuz acı susularak ve tepkisizlikle ifade edilir. Konuşulmaz, gösterilir. Balázs'a göre bu yakından gösterme, normal şartlarda insanda görülemeyecek ifade detaylarına, mimiklere dikkat çekerek anlatımı güçlendirmektedir. Duygular, sözcükler yerine

oyunculuklar aracılığıyla aktarılmakta, oyuncu yüzü ile konuşarak sinemaya özgü bir dil kullanmaktadır (Kıbaroğlu, 2015, s. 23). Yakın çekim vurgununun sanatıdır. Gerçeği öznelleştirir. Yüz anlatıyı kişiselleştirmektedir. Bu çerçeveleme seyircinin konuyla ilişkisini düzenlemektedir. Bakışını sınırlayarak göstermek istediğini detaylandırmaktadır. Karakterin duygusuna seyredenleri yakınlaştırmaktadır (Demoğlu, 2014, s.10).

İkisi karşılaştığında aniden başlayan müzik de kendi diliyle bir şeyler söyler, bilgi içerir ancak bilişsel değildir; soyutlamalar ve kavramsallaştırmalara açıktır (Aydın, 2008, s. 552) ve gerçeğin içine farklı biçimlerde nüfuz ederek sahneleri içeriden düzenlemeye (Başekim, 2010, s. 122) katkı sunmaktadır. Bir anda görüntü sepyaya döner. János yerine sanki babası son heykelinin üzerini kapatarak kendisini almaya gelen polislerle Juli'den uzaklaşmaktadır. János'un her gidişi Juli'nin tekrarlayan baba kaybidir. Müzik babasına dair anlatıda da devam eder, sahne tekrar renklenir ve János kelepçeli, polisler tarafından yürümeye zorlanır. Bu görüşmenin etkisiyle hastalanan Juli büyükanne ve babası tarafından teselli edilmektedir. Bu kronik hastalık filmin epizotları arasında geçiş sahnesi gibi nükseder ve her seferinde ayrılık, Juli'yi yatağa düşürür. "Hepimiz acı veren duygularımızı susturmaya çalışırız. Oysa hiçbir şey hissetmemeyi başardığımız zaman, canımızı yakanın ne olduğunu ve niçin acı çektiğimizi anlamamanın tek yolunu yitirmiş oluruz" (Grosz, 2016, s. 36). Juli için eline kamerayı alıp insan yaşamlarının peşine düşmek yalnızca ülkenin yazgısına bir tanıklık değil, kendi yazgısını anlama çabası anlamına da gelecektir. Duygularından uzak düşmüş küçük kız, yasıyla böyle baş edebilecektir.

### **"Benim için sinema hem gerçek hem düşür"**

Juli ve diğer Macarların boş zamanlarında tercih ettiği başlıca etkinliklerden biri de tiyatroya gitmektir. Elbette fabrikalar gibi, kitle iletişim araçları gibi, tiyatrolar da devletin ideolojik aygıtıdır ve Batının kültür endüstrisiyle yürütülen mücadelenin temel araçlarıdır. Sosyalist sistemde her mecra sosyalist bilinçlenme eğitimi verir.

"Niçin korkayım ölmekten, cephede milyonlar öldü. Bu amaç uğruna, davamız uğruna, halkımız için ve bizim davamız haklı bir davadır. Kazanacağız!" İzledikleri oyun Hitler zulmüne ve totaliterliğe direnen bir kahramanı anlatmaktadır. Seyirciler ağlar. Mészáros, filmine yerleştirdiği metinlerarasılığın izini sürebilmemiz için ufak ipuçları bırakmayı sürdürür. Oyunda herkesi ağlatan kahraman, Sovyet Partizan Koshe-

voy'dur. Oyun ise Fadeyev'in *Genç Muhafız*'ındandır (1951). Oyun "Yaşasın Leninist Gençler Birliği" haykırışıyla biter. Tiyatro çıkışı Juli'nin arkadaşı babasına film yönetmeni olacağını söyler. Biz de ilk kez hayalini böylece duyarız. Juli'nin okulda derslere gitmek yerine sinemaya gittiği de ortaya çıkar. Juli arkadaşıyla babasına sinemaya olan aşkını "benim için sinema hem gerçek hem düşür" diyerek açıklayacaktır.

Melankolisiyle baş etmek için gerçeklikle sanatı, belgeselle kurmacayı karıştırmaya olanak veren sinema (Kovács, 1990, s. 97-101), hayatı yeniden kurmasına da olanak tanyacaktır. Hem gerçek hem düş olan sinema, rejimin doğruları kadar yalanları olduğunu ve bunların da anlatılması gerektiğini göstermektedir (Quart, 1993, s. 58).

Juli sinema tutkusuyla tanıştırıldığımız bu sahneden sonra eve döner, vazoya konmamış bir demet çiçek, Magda'nın görüşmediği erkek kardeşi tarafından kendisi için bırakılmıştır. Kardeşi perdenin arkasından usulca çıkar. Sanki bir tiyatro oyunundadır ve sahne sırası gelmiştir. Kardeşi kanserdir. Ablasından ölümünden sonra kızı ve eşine sahip çıkmasını ister. Kardeşi bir zamanlar bir fabrikanın "burjuva" yöneticisiyken Magda ise komünisttir ve bu yüzden hapse atılmış, zor günler geçirmiştir. Magda'nın o zamanlar kardeşinin kendisine yardım etmediği için onunla görüşmediği anlaşılır. Macaristan'da politika organik aileleri parçalayacak ayrı saflarda konumlandırarak güçtedir. István Szabó'nun "siz politika ile ilgilenmezsiniz, politika sizinle ilgilenir" sözü Orta ve Doğu Avrupalı insanların daima kaderi olmuştur (Yağcı Aksel, 2012, s. 78). Magda kardeşinin ardından haykırır: "Ne yapabilirim, kirli geçmişini değiştirecek ne yapabilirim!" Geçmiş elbette değiştirilemez. Geçmiş anlamlandırılan bağlam, resmi tarih olduğunda, iktidarlar sıradan insanlara kahramanlığı da suçluluğu da atfedebilmeye muktedirler. Geçmiş aynı geçmiştir ama tarih, kahramanlar, hainler, sokak adları ders müfredatları gibi değişip durmaktadır.

Márta Mészáros'un yaşamındaki büyük dönemeçlerden biri, günce'nin bu serisinde de yer bulan, yönetmen olmak için Budapeşte'de girdiği sınavdır. Jüri kırmızı örtülü masanın ardından onu süzer. Arkalarında da Lenin'in "Bütün sanatlar içinde bence en önemlisi sinemadır" sözü asılıdır. Sinemanın gücü maddi gerçekliği yorumlamak ve biçimlendirebilmekten gelmektedir. Lenin bunu fark etmiştir (Kovács, 1990, s. 97-101). Sinema güdümlüdür, bir misyonu vardır: sosyalizmin yayılmasına ve kalıcılığına, proletaryanın bilinçlenmesine katkı sunmak. Biri kadın dört kişidirler ancak kadın jüri üyesi de kısacık saçları ve sert beden dili ile

erkeklerden ayırt edilmez. Tarzı diğer yönetici kadınlara benzemektedir. Filmde işçi kadınlar bu temsilden uzak ve doğarken bürokratlar birbirini andırır, tipleşirler. Juli'ye ilk soruyu kadın yöneltir:

- Yönetmen olmak için başvurmuşsunuz. Yönetmenlik nedir biliyor musunuz Yoldaş?
- Filmler çekmek.
- Evet ama nasıl?
- Öğrenmek istiyorum.

Sonra erkeklerden biri sözü alır:

- Senaryo taslağınızı okuduk. Fotoğraflarınıza da baktık. Kötü olduklarını söyleyemem ama hata ediyorsunuz. 18 yaşında bir kadın. Diyelim ki sizi okula aldık, kesin kayıp bir insan olup çıkarsınız. Ne hakkında film çekeceksiniz?
- İnsanlar hakkında. Nasıl yaşıyorlar, ne yapıyorlar?

Söz kadın jüri üyesindedir:

- Dinleyin yoldaş. Yeni bir toplum inşa etme sürecindeyiz. Yetenekli işçiler, köylüler geliyor karşımıza. Herkesi istediği yere yerleştirme şansımız yok. Siz şanslısınız. Aileniz arkanızda. Öğretmen olun ya da doktor!
- Ben doktor filan olmak istemiyorum.

Her ne kadar Stalinizm, kadınlara toplum inşasında temel roller sunsa da, Avrupa'nın batısındaki komünist partilere örnek olduğu söylene de (German, 2006, s. 225) eşitlik, toplumsal faydanın ne olduğuna göre şekillenmektedir. Bu yüzden de Yalur'un ifade ettiği gibi "sinema en önemli sanattır" sözü, "sinema kadınlara bırakılamayacak kadar önemli bir sanattır" sözüne evrilmiş gibidir (2009, s. 73). Düş kırıklığı Juli'nin düşünde yine babasını görmesine yol açar. Taşların başında heykeltıraş baba parmaklıkların ardındaki János'a dönüşür.

Juli, Magda'nın çabasıyla, Moskova'ya ekonomi okumak için "seçilmiş" listeye girmiştir. Stalin ve Rákosi resimleriyle süslenmiş trene biner, Sovyet marşları eşliğinde birçok başka gençle birlikte yola koyulur. Görüntüler belgesellere Juli ise montajla bu görüntüye eklenmiş kurmaca gerçekliğe aittir. Tren Sovyetler Birliği sınırları içinde bir istasyonda durur. Burası Macaristan'dan başkadır. Militarist görüntüler yerine neşeli köylü kadınların renkli sebze meyveler, çiçekler sattığı, sivil ve yüzü gülen insanların beklediği bir atmosfer vardır. Gençler Stalin için yazılmış

Macarca bir marşı ellerindeki kâğıttan okuyarak ezberlemeye çalışmaktadır:

"Stalin kavgamızdır, barıştır Stalin ve yeni bir dünya sonunda kurulacaktır."

Juli yeniden jürinin karşısındadır. Rusça bilgisini ölçen jüriye hikâyesini anlatır. Onlara yönetmen olmak istediğini ama onu iktisat okumaya yolladıklarını söyler. Moskova'da koca bir Stalin resmi önündeki masada onu dinleyen jüri de Macaristan'dakinden farklıdır. İnsanlar güler yüzlü ve anlayışlıdır. Juli'ye nazik bir dille Macaristan'daki yoldaşların aldığı kararı değiştirme yetkilerinin olmadığını söylerler. Juli ise çözümünü yanında getirmiştir. Altı ay kadar önce pek de istekli olmadığı halde sinema okumaya gönderilen ama aslında iktisat okumak isteyen bir erkek yoldaşla bölüm değiştirmeyi önerir.

Macaristan'daki film sınavını başarıyla geçtiğini ama kendisinin burada eğitim almak istediğini söyler: "Dovçenko'dan, Kuleşov'dan öğrenmek... Dünyanın en önemli film sanatçılarından yetiştiği bu ekolün parçası olmak. *Potemkin Zırhlısı, Maksim Üçlemesi...*" Juli bu kez hazırlıktır. İnsanın küçük ayrıntılarla belirginleşen duygularını, gösterişsiz ve süssüz yalınlığı, devrimci süreçlerin insanda yarattıklarını aktarma ustası bu isimleri telaffuz edişi, Pudovkin'in ifade ettiği sinemanın toplumsal yaşam içinde bir insan belgeseli oluşu saptamasına ve tarihin odakta bulunmasına (Gevgilili, 1989, s. 46) vakıf olduğunu ortaya koymaktadır. Onu dinleyen jürinin gözleri parlar. Özellikle kadın jüri üyesi bu kez onun yanındadır: "Yoldaşlar her şey ortada. İdari bir yanlış yapılmış". Juli artık yeni bir hayata başlamış, yönetmenliğe giden yolu çizmiştir.

Juli'yi yeniden atak geçirirken görürüz. Revirde ağzını bıçak açmadan yatarken doktora gerek olmadığını söyler. "Alerjisi" vardır. Juli'nin rahatsızlığına dair başka bir tanı filmde telaffuz edilmez bu "alerji atakları" anlatının nakaratları gibi nükseder. Bağışıklığını düşüren, dilini bağlayan, geçmişi ile ilişkisi, arayışı, sorularıdır. Bu derin melankoli, ifade edemedikçe onu yaralamaktadır. Çünkü üzüntülerin öyküleri anlatılmadıkça katlanmak güçleşir (Grosz, 2016, s. 22). Çocukluğu onun açısından anlamlandıramadığı fotoğraflar gibidir. Bu fotoğraflar sinema ile canlanacaktır. Yeniden ayağa kalkan Juli Devlet Sinematografi Enstitüsünün yolunu tutar, orada Anna Pavlovna ile tanışır. Bu alımlı, ışık saçan, güzeller güzeli aktris, geçmişinin izini sürerken omzunu dayadığı can yoldaşı olacaktır.

Enstitüde onu Hocası Ivan Nikolaievich karşılar. Juli'yi görünce şaşırmıştır. Alaycı bir ifadeyle Avrupa'da savaştan sonra çok şeyin değiştiğini, genç kadınları yönetmen olsunlar diye gönderdiklerini söyler. "Halk için, halkı bilinçlendirmek için filmler çekecek" olan Juli'ye altı ay deneme süresi tanınır. Konuşmanın ortasında Anna Pavlovna, Üç Kızkardeş'in biletlerini getirir. Yine bir metinlerarasılık örneği araya girmiştir. Stalin ödülünü üç kez kazanmış bu büyük yıldız yoğun ders programından yakınmaktadır. "Köle gibi" çalıştığını söyler. Görünen o ki, köleliği ortadan kaldırmayı vaat eden yeni toplumsal düzende insan aynı şekilde yorulmakta, yorgunluğa aynı kavramlarla isyan etmektedir. Tek fark kârdan söz edilmemesidir.

Yatakhane genç kadınlar replik çalışmakta, dikiş dikmekte, sohbet etmektedir. Her biri farklı bir yerden gelmiştir. Yoksul kadınlardır. Sibiryalı Natasha, annesinin gönderdiği el örgüsü soğan kokulu çoraba sarılıp ağlar. Kokular, filmde anne-kız ilişkisinde bir kez daha kilit sembol olarak belirir. Aileler çocuklarına kurutulmuş mantar, ay çekirdeği, kesme şeker gibi şeyler göndermektedir. Bu sahnelerin yürek burkuculuğu, işaret ettiği savaş hakikatindedir. Büyük savaşta on milyondan fazla erkeğin silah altına alındığı, kırsal yaşam koşullarının giderek zorlaştığı, kadınların kırsal yaşamdaki iş güçlerinin yüzde yetmişleri aştığı bilinmektedir (Navailh, 2005, s. 211). Savaş sonrası ve Ekim Devriminin ardından ise kadınlar yeni sanayi dallarında da çalışmaya başlar. İkinci Dünya Savaşı'nda ise on üç milyon erkek yeniden silah altına alınır. Artık tüm mavi ve beyaz yakalı işçilerin yüzde 56'sı kadındır. Yalnızlığın yükü, yoksulluk, ağır işçilik, çocuk bakımı kadınların omuzlarındadır (Navailh, 2005, s. 211). Çocuklar şanslıysa büyük kentlere gelip okuyabilmektedir. Geride bıraktıkları ve her zaman parçası oldukları taşırayı, yoksulluğu ve annelerini kokularda saklayarak.

Bu dramatik ruh halinden onları çekip çıkararak öğrenmekte oldukları meslekleridir. Mészáros seyirciye Profesörün *Potemkin Zirhlisi*'nin meşhur merdiven sahnesini çözümllediği dersi izletir. *Potemkin Zirhlisi*'nin biçimsel yapısı, klasik beş aşamalı drama hattı ekseninde derste çözümlenir. Einstein için tek tek bireylerden öte yığınların dinamikleri önemlidir, belli tarihsel koşullar altında biriken ve patlama aşamasına erişen toplumcu şiddet filmin de doruk noktasındadır (Gevgilili, 1989, s. 49). Kurgu, yetersiz kalan sessiz görüntülerin kendini aşan bir anlama erişebilmelerinin biricik aracıdır (1989, s. 50).

Mészáros burada Einstein'dan Béla Balázs'a etkilendiği kurgu tekniklerini, iki parçadan üçüncü yeni bir anlatı oluşturma imkanlarına dair öğrendiklerini bir kez daha açık eder ve sinema tarihinin kendisini filmi içinde konu alır.

Filmin önemli bir kadın karakteri olan Anna, Juli ile dostluğu derinleşirken ona aile köklerini anlatır. Babası sıradan bir adamdır, annesi ise aristokrat bir aileden gelmektedir. Anna'nın hikâyesinde de bir politik bölünme söz konusudur. Önce babası annesini aristokrat kökleri nedeniyle zarar görmekten korumuş, sonra onun aristokrat eşinin ve ailesinin desteğine ihtiyacı olmuştur. İnsanların kökleriyle var olmalarına izin vermeyen her totaliter iktidar odağı onları dönüştürmek ister. Simmel'in kavramıyla kendi gibi olmayan yabancısıdır ya da ötekidir. Denilebilir ki, siyasal rejimler, özellikle Sovyetler Birliği gibi parçalı yapılardan, çoklu halklardan oluşan ülkelerde "ev sahibi toplum"un ne olduğunu tepeden tarif eden güçlerdir ve güçlere göre kimin "yerli" olduğu da değişmektedir. Anna'nın trajik hikâyesi bu bağlamda düşünüldüğünde tahmin edilebilecek bir son taşır. Aile üyeleri kurtulmayı başaramamıştır. Aile sıraları iki kadının dostluğunu pekiştirecektir. Juli ise kökleriyle yüzleşmeye hazırdır ve ailesiyle birlikte savaştan önce yaşadıkları sokağının adını bile anımsamadığı evi bulmaya niyetlidir. Anna bu evi bulmasına yardım eder. Bina aynıdır. Juli heyecanla içeri koşar; avluda başka çocuklar oynamaktadır. Onların fotoğrafını çeker ve oradan ayrılır. "İnsan ne zaman evindedir? Geri döndüğümüz yer iyi midir?" Geçmişin kovuğuna sığınarak tamamlanacağımıza dair inancımız Cassin'in (2018, s. 16) yönelttiği, yanıtı muhtelif soruları, bu sahne sayesinde akla getirir.

Çocukluk hatıralarından sıyrılan Juli'yi bu kez sınav kapsamında sahneye koyduğu oyunu, hocaları ile birlikte izlerken görürüz. Oyuncular Sovyetler Birliği'ne ve sosyalist bloka ait farklı farklı ülkelerden gelen, dilleri, telaffuzları bambaşka halkların çocuklarıdır. Oyun elbette faşizme karşı verilen mücadelenin propagandist diyaloglarıyla doludur.

Juli dönem sonu sınavını başarıyla verip Magda ve ailesini ilk ziyaret edişinde onlara Anna'yı anlatır. Anna herkesin tanıdığı ünlü bir oyuncudur ve bu arkadaşlık ailede hayranlık uyandırmıştır. Kendini gerçekleştirme adımlarından hoşnut olduğu görülen Juli belki de filmin başından itibaren ilk kez heyecanlı görünmektedir. Yüzüne sabitlenmiş melankoli yoktur. Ertesi gün, János'un tekerlekli sandalyeye bağımlı oğlu Ándrás'ı ziyaret edecektir. Ancak Ándrás babası vatan haini ilan edildiğinden lojmanlardan sürülmüş, tekerlekli sandalyeli bu potansiyel düşman, diğer

muhafiflerle taşranın ücra bir bölgesine yollanmıştır. Juli Magda ile bir kez daha karşı karşıya gelir ve eğer onu bulup görüşmeyi ayarlamazsa kendisini bir daha göremeyeceğini söyler. Magda'nın Parti içindeki yetkisi, her kapıyı açar.

Ándrás'la buluşmak ise ikisi için de heyecan verici bir karşılaşmadır. Juli hâlâ babasını bulma umudu taşırken Ándrás tutuklu babasından mektup almıştır. Önce elleri birbiriyle buluşur. Mektuba dokunurlar. Bu ellerin ortak noktası János'tur. Birden kucaklaşırlar ve onları yatakta görürüz. Dokunuşlarına eşlik eden hüzünlü Macar ezgisi, çamaşırların asılı olduğu viran sokaklardan odanın içine dolmaktadır. Sessizliği yaran keman çığılığı bu karmaşık duygu halinin çığılığı gibidir. Müzik söylene-meyenler, hatta anlamlandırılmayanlar yerine bir kez daha sesçil evreni kurar. Baba ve János, Ándrás ve János ikilikleri ile yaşanan, birbirine sı-zan ve yansıtılan duygular giderek karmaşıklaşmaktadır. János'a baba-sına duyduğu özlemi yansıtan Juli, Ándrás'a ise János'a duyduğu özlemi yansıtmaktadır. Oya Özalp'e göre Juli için babası, Ándrás ve János eksik parçalardır (kişisel görüşme, 8 Ağustos, 2018). Tıpkı yönetmenin gerçek hayattaki boşlukları sinemayla doldurarak, hakikati bu kurmaca dünya içinde araması ve geçmişine dair eksik parçaları böyle doldurmaya çalış-ması gibi, duygusal boşluklarını ise baba imgesini János'la, ona duydu-ğu tutkuyu ve bedensel arzuyu ise, bedeni de "eksik" "engellenmiş" olan Ándrás'la tamamlamaya çalışmaktadır.

Duygusal sahneyi kolektif belleğin yeni bir anısının yerleştiği sa-hne izler. Bu, ünlü Stalin heykelinin açılış sahnesidir. Belgesel görüntülere kurmaca karakterlerin eklenmesi, montaj kuramlarına selam gönder-medir. Farklı sahneleri birbiri ardına kullanarak yeni bir anlam yaratma, sinemayı başta tiyatro olmak üzere tüm diğer sanatlardan ayırmaktadır. Montaj sadece olan bir anlamı açığa çıkarmak için kullanılmaz, aynı za-manda anlam yaratma gücüne de sahiptir. Yani bir başka deyişle montaj yalan söyleyebilir, gerçeği çarpıtabilir. Sahnelerin sırası ve birbirleriyle ilişkileri değiştirilmek suretiyle birbirinden zıt hikâyeler anlatılabilir (Ki-baroğlu, 2015, s. 26).

Juli artık fotoğraf makinesiyle sokaklardadır. Sinemanın da öncü-lü hakikat belgeleri fotoğraflardır. İşçi kadınları, onların yorgunluklarını, ellerini çeker. Sosyalist hayatın kurulmaya başladığı ülkesini geride bira-kıp kaldığı yerden Moskova'ya döner ve refah içindeki sanat çevrelerine dahil olur. Natasha ve parti yöneticisi yaşlı sevgilisininin daveti bunlardan biridir. Partide herkes eğlenirken o tek başına bir banktan elitlerin ha-



yatın tadını çıkardığı bu dünyayı izlemektedir. Bu arada Juli, öğrenci yurdunda kalmadığı için gençlik disiplin kurulu tarafından yargılanmış, kendisini ortamın hijyenik olmaması ve tuvalet olanağından bile yoksun olmakla savunmuştur. Anna'nın evinde kalışı, oraya genç bir adamın gelişi hesap sorulan diğer konulardır. Buradan anlaşılan özel hayatın sınırlarını devletin çizdiği'dir. Anna disiplin soruşturmasına dahil olarak ona arka çıkar. Savunmasını Juli'nin sağlam bir yoldaş olduğu üzerine kurar. Anna, imzalı fotoğraflarını heyete sunarak sorunu çözmüştür. Nesnel olmayan yargılama sistemleri, imtiyazlıların yanındadır. Sistemin güçlü aktörlerinden Magda'nın Macaristan'daki varlığı ve Anna'nın Moskova'daki desteği, Juli'yi eleştirel ve özerk tavırlarına karşın korunaklı hale getirmiştir. Sistemin güçlü kadınları, bu güce bedeller ödeyerek sahiptir. Juli işe de girer, artık ülkeyi gezip filmler yapacak ve öğrendiklerini faşizme karşı kullanacaktır. Birbirinin neredeyse aynısı propaganda filmleri izleyip durmaktadır. Elbette onun düşlediği böyle bir kariyer değildir.

Juli yine terler içinde yataktadır. Bir atak daha geçirmiştir. Stüdyoya gitmek istememektedir. Moskova'ya dönmek de istememektedir. Yataktan çıkması giderek zorlaşsa da babasını ve János'u düşünerek vazgeçmemeye karar verir.

## Ertelenmiş Yas

*İçinde dip dalgası gibi acılar | Hasretler, gurbetler sızalar*

*Ahmet Erhan*

Juli'nin okula devam etmek için Moskova'ya dönüşü büyük bir tarihsel kırılmaya denk gelecektir. Kadınlar radyo dinleyerek yüzlerini yıkarken dramatik anons duyulur. Sanki aileden birinin ölüm haberi verilmektedir. Stalin beyin kanaması geçirmiştir ve durumu ağırdır. Musluktan su akmaktadır. Kamera kadınların yüzüne tek tek yaklaşır. Sözcükler sular gibi akmaya başlar. Gözler suya dokunan parmaklara sabitlenmiş, diller ilk kez çözülmüştür. Stalin'in ölüyor oluşu bastırılmış olanları bir bir ortaya çıkarır. Yaşanan geç kalmış yastır:

"Binlerce insan öldü. Stalin için."

"Herkes sevdiği birini kaybetti."

"Benim babam Stalingrad'ta öldü."

"Benim iki kardeşim öldü. Ya Stalin ölürse ne olacak?"

"Bizim köyümüzde herkes postacıdan korkar. Ölüm haberi getirir-

ler çünkü. Köyde tek bir erkek dahi kalmadı. Yaşlılar ve sakatlar hariç. Annem ah annem kapıda durmuştu ben de yanındaydım. O gün o beyaz mektup gelmişti ve postacı gözlerine bakmadan mektubu uzattı. Annem göğsüne bastırdı. O ağladı, ben elinden tutarak seyrettim."

Ve söz Juli'dedir:

"Babamı tutukladılar. Annem tifüsten öldü. Komşumuz Mari büyüttü beni. Kocasını cephede yedi. Bir gün ona bir haber geldi, kocasını gara getirilmiş, yaralıymış. Birlikte gittik. Kollarını bacaklarını kopmuş bir kutu gibiydi. Beni öldürün diye yalvarıyordu."

Kadınların suskunluk sarmalı, Stalin susunca bozulmuştur. Unutulanlar hatırlanmış, susulması gerekenleri unutma lüzumu ortadan kalkmıştır. Lider kültürünün sarsılması kaygıları gün yüzüne çıkarmıştır. Yaşanan, Uzun'un aktardığı gibi "kriz dönemindeki keder"dir (2009). Uğruna yok olan onca hayattan sonra işte Stalin de gidecektir. Faniliği ile yüzleşme, boşu boşuna ölenlere dair de keder verici bir farkındalık yaratmıştır. Stalin'in kült liderliği için ajitatif söylemlerle başta kitle iletişim araçları olmak üzere bütün ideolojik aygıtlar o güne kadar seferber edilmişken (Çakı, 2018, s. 94) şimdi radyolar dahi umutsuzdur. Dünyanın kurtarıcısı artık yoktur.

Stalin'in ölümünün ülkede yaratacağı değişim kendini sinema okullarında da hemen gösterir. Enstitü müdürü ağlamaktadır, Juli'ye içini döker. Görev değişimlerinin olacağını duyurur. O da dili geç çözülenlerdendir. İki oğlunu da savaşta kaybetmiştir. "Bugüne kadar bir sürü insan yok edildi, şimdi ne olacağını bilemediğimiz yeni bir dalga ile bir sürü insan daha gidecek. Daha fazla dayanamayacağım" der; istifa edecektir. Hocası ona diplomasını almasını salık verir ve filmde ilk kez "Tanrı seni korusun" cümlesini duyarız. Anlarınız aslında Marx'ın ifadesiyle "kitlelerin afyonu" olan dine inanmaktadır ve artık saklamakta bir sakınca görmez. Juli ise Partiden, yeni liderlerden umutludur. Babasının akıbetini öğrenebileceğini bile düşünmektedir.

Stalin'in cenazesi sözsüz, cenaze marşı eşliğinde siyah beyaz görüntülerle aktarılır. Juli, büyükbaba ve büyükanne, Magda'nın kendine yarattığı kan bağı olmayan ailesi cenazedeki yüzler arasında görülür. Belgesel görüntüler bu sahnede de eklenmiştir. Bu ve benzeri kitlesel görüntülerde, yapıntı aile ve filmde tanıdığımız hemen her yan karakter oradadır. Tanıklıkta onlarla buluşuruz. Zaten Halbwachs'ın da ifade ettiği gibi tanıklar olduğu sürece her şey hatıralaşmaktadır (2017, s. 12).

1953 yılındaki Imre Nagy'in meclis konuşmaları filmde aktarılmaktadır. 1955'e kadar iktidarda kalacak Nagy, toplumun beklediği barışçıl vaatleri dillendiren bir liderdir. Reform yapacağı söylentileri vardır. Juli "belgesel"e yeniden dahil olur, parlamentoda kamera arkasında görüşmeleri izlerken belirir. Juli ve Ándrás birlikte János'u ziyarete giderler. János'un bir süre sonra tahliye edileceği de konuşulanlar arasındadır. Ülkeyi dolaşarak görüntüler çeken Juli yumuşayan siyasal ortamda babasına ulaşmaya kararlıdır. Magda'nın yaşamında da büyük bir değişim vardır. Artık üniforması yoktur. Kültür işlerine bakacaktır. Stalin'in ülkedeki izleri, militarist atmosferin dağılışı, sivilleşme, Magda'nın görüntüsü ile de kendini göstermektedir.

János beklendiği üzere serbest kalır. Özgürlüğü kutladıkları akşam yemeğinde, Juli ve János dans eder, tekerlekli sandalyedeki Ándrás onları izler. İzlediklerini fark eden János dansı bırakarak oğluna koşar. Oğluna "Sen benim her şeyimsin" derken, birbirine sarılmış baba oğlu izleyen Juli yine kimsesizdir. "Eksik parça"lar bir araya gelse de parçalar bir bütün oluşturmaya yetmemiştir. Juli'nin ruhunda kopan fırtına her zaman sonraki sahnede toplumsal atmosfere ilişkin yeni bir anlatı içinde erir gider. Tito ile ilişkiler de düzelmektedir. Juli çalıştığı stüdyoda hazırladıkları filmi János'a izletir. "Bu yıllar", der János, "benim bilmediğim kayıp yıllar". Film izlerken sancılanan János'un parmaklıklar ardında geçen kayıp yıllarda işkenceden böbreklerinin gördüğü zararı öğreniriz. János hastaneye kaldırılır, Magda, oğlu ve Juli başındadır. O sırada içeri Ildiko girer. Dudaklarına kondurduğu öpücük János ile aralarındaki gönül ilişkisinin kanıtıdır. Juli aile görüntüsü veren Ándrás, János ve Ildiko'ya bakabilir. Bu bir imrenmedir ve çekirdek ailesine duyduğu sevgiden kalanlar, imrenmenin büyük anlatısı karşısında direnemez (Grosz, 2016, s. 92). Onlara bakarken anne ve babasını görür. Her hatırlama bir unutuş, her sepya hatıra şimdiki zamandan kaçıştır.

Aynı günlerde mezuniyet filmi jüri önüne çıkan Juli bu kez şiddetle eleştirilir. İlk dönem filmi gibi bekleneni değil, istediğini çekmiştir. Bu sahne, yönetmenin sinematografisinde seçtiği gerçekçiliği açıkça savunduğu oldukça otobiyografik bir başka bölümdür. İnsanların halini olduğu gibi yansıttığı filmi tepki toplar, o ise hakikatin bu olduğunu iddia eder. Kendisine görevinin görünenin ardındaki gerçeği bulmak, olması gerekeni yansıtmak olduğu hatırlatılır. Pozitif ve yeni insanı üretmelidir. Mutsuz gerçeklikleri değil. Diploma filmi üzerine tartışma sürer. Sinema ve gerçeklik ilişkisine ilişkin bu sahneler, dönemin güdümlü sinema

anlayışı içinde bu bakışın nasıl dışlandığını ortaya koymaktadır. Juli'nin gerçekçiliği propaganda için Kolker'in ifadesiyle "deneyimin bütünlüğüne açık olmaktan, yaşantıdan bildiğimiz dünyaya dayalı olmaktan" (2010, s. 233) vazgeçmemeye kararlıdır. Tıpkı Mészáros gibi o da "Sosyalist ideolojinin toplumsal ve politik bağlam dışında kalan öznel, psikolojik halleri ihmal edişine" (Kolker, 2010, s. 233) dahil olmayacaktır.

### **"Sizinkiler birbirlerini öldürüyor"**

Budapeşte'de revizyonistlerin ve Stalinistlerin çatışması giderek şiddetlenmektedir. Partiyi daha açık eleştirmeye başlamışlardır. Özellikle 1948'den itibaren ülkeyi saran totaliter sistemin yukarıdan inme bir reform senaryosu ile rahatlatılacağı zannedilmiştir (Fejtő, 2012, s. 7). Reform yanlısı Imre Nagy'in hükümetin başına getirilmesi isteği, XX. Kongre ilkelerinin uygulanması tartışmaları sürerken, üniversitelerde büyük tartışmalar patlak verir. Film bu tartışmalardan sahneler içermektedir. Yine de beklenen bu derece büyük bir patlama değildir (Fejtő, 2012, s.7). Yazarlar, öğrenciler, gazeteciler ayaklanırlar. O günlerde Juli ise 1938'de tutuklanan babasının 1945 Mart'ında infaz edildiğini öğrenir. Mezarı bilinmemektedir. Yine de bu bilinmezlik, soru işaretlerinden büyük bir tanesini ortadan kaldırmıştır. Umudunu yitiren Juli üstüne bir de Anna'dan Budapeşte'de olanları duyar. Anna kulağına "Sizinkiler birbirlerini öldürüyor" diye fısıldamıştır. János tehlikededir. Ülkeye giriş çıkışlar yasaklanmıştır. Juli kapı dışarı edildiği Macar Elçiliğinin demir parmaklarının ardından haykırır: "Yurduma dönmek istiyorum".

Sesini duyan olmayacaktır.

### **Sonuç**

*Sevgililerime Günce* filmi çözümleme denemesinin vardığı yerin üç katmanlı geçişken bir tarih yorumu olduğunu söylemek mümkündür. Anlatılan, resmi tarihin ve onun gizlemeye çalıştığı öteki tarihin iç içe sunumu, bir anlamda mücadelesidir. Yönetmen belgesel görüntülere kurmaca karakterleri yerleştirerek ana akım tarih anlatısının kronolojik akışına müdahale etmiştir. Dönemin büyük travmalarının ortasına ve gerçek aktörlerinin yanına adapte ettiği kurmaca karakterler, mevcut verilerle hakikatin başka bir yüzünü ortaya koymuştur. Bu bağlamda Juli karakteri, otobiyografik izleri takip edebildiğimiz, bireysel hafızanın temsilini görebildiğimiz ilk katmandır. Mészáros filme kendi hatıralarını Juli aracılığıyla dahil ederek onun gözüyle gizli kalan hakikati canlandırmıştır.

Sinema ve ideoloji ilişkisi, filmde çözümleyebildiğimiz ikinci katmanı oluşturmaktadır. Mészáros'un sinema ile ilişkisinin dayanakları, sinema dilini kurarken faydalandığı montaj teknikleri, yeni dalga izleri, kurmacaya yaklaşımını belirleyen belgeselciliği ve dönemin kültür politikasını betimleyebilmek için filme dahil ettiği tiyatro oyunları, romanlar, marşlar ve diğer yapıtlar, sanatsal yaklaşımını ve ortamın ideolojik aygıtlarını açık eden bir envanter sunmaktadır.

Film 50'ler Macaristan'ında siyasal rejim ve sosyalist toplumsallaşmaya ilişkin sosyolojik verilerle doludur. Sosyalist felsefi temellerin yerleşmesi için özel alanın sınırlarını zorlayan düzenlemeler, kamusal alanın, fabrikaların, tiyatro, sinema gazete gibi iletişim araçlarının seferber edilişi, rejimin popülist söylemlerle ürettiği lider kültü, üçüncü katman olarak tabir edebileceğimiz kolektif hafızayla da oldukça örtüşen bir düzlemidir.

Filmde aktarılan tarihin kahramanları kadınlardır ancak bu kadınlar maruz kaldıklarıyla baş ederek kahramanlaşmıştır. Kadınların iktidara, yani Komünist Parti'ye yaklaştıkça görüntü ve davranış olarak erilleştiği, güce yaklaşmanın onları elitləştirdiği, elitlere tanınan özgürlükle işçilerinkinin farklılaştığı anlaşılmaktadır.

Yönetmen anlatıyı hep ikilikleri bir arada sunarak kurmuş; yorumu seyirciye bırakmıştır. Moskova'daki ve Budapeşte'deki sosyalist rejim, Stalinistler ve revizyonistler, elitlerle işçiler ve tüm bu ayrışmalarda yazgıların vardığı sonlar, çelişen ve örtüşen ikiliklerle düzenlenmiştir. Seyrettiğimiz ne öznel ne de nesnel bir seçkidir. Ne yalnızca bireysel hafızaya ne de kolektif hafızaya seslenmektedir. Her iki hatırlama biçimini birbirinin yerine geçirmeden, birbirini yok saymadan vardılar. Tıpkı tarihin resmi ve alternatif yorumları gibi.

Filmin bu katmanlar arasındaki dengeli geçişkenliğinin yanı sıra belki de en büyük başarısı, geçmişti tüketilen bir nostaljiye dönüştürmeden sunabilmiş olmasıdır. Seyreden herkes bilebildiği kadarını görecektir ve anlayabildiğince hissedecektir. Anlatılan tarihsel kesitle ilk kez karşılaşılıyorsa eleştirel bir söylemle tanışmış olacak, kendi yaşantısından izlere rastladığı tanıdık bir tarihsel "hatırlama" devreye girerek otobiyografik belleğini harekete geçirecektir. Her durumda da kronolojik olarak resmi tarihle denk düşen ama bu tarihe sığmayan ya da bu tarihin göremediği kadar küçük insanların hikâyelerinin önemini ve toplumsallığı kurmadaki gücünü ortaya koyacaktır. İşte bu yüzden Mészáros tarihin yazıldı-

ğı bugünde, onu yazan tarihçiler kadar önemli izler bırakarak, tarihsel verileri ülkesinde yok sayılmayı göze alarak işlemiş, çizdiği çerçeve ve sunduğu seçki ile 20. yüzyılın zor dönemeçlerine farklı bir perspektifle bakmamıza katkı sunmayı başarmıştır.

## Kaynakça

A Magyar filmművészet újhulláma" (T.Y.) <http://mek.oszk.hu/02100/02185/html/493.html> (Erişim tarihi: 23 Mayıs 2018).

Arslan, U.T. (2009). Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı. *Kültür ve İletişim*, 12(1), 9-38.

Assman, J. (2001). *Kültürel Bellek* (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı.

Aydın, Y. (2008). Müziği Yazmak Okumak. A. A. Avar & D. Sezer (Der.), *Hasan Ünal Nalbantoğlu'na Armağan* (s. 551-587). İstanbul: İletişim.

Aysevener, K. & Barutca, E. M. (2003). *Tarih Felsefesi*. İstanbul: Cem.

Başekim, S. G. (2010). Boğazda Hayat Var! S. Büker (Der.), *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (s. 92-139). Ankara: Kırmızı Kedi.

Bora, A. (2018). *Feminizm Kendi Arasında*. Ankara: Ayizi.

Büker, S. (1995). *Film Dili İçin Yazılar ve Yorumlar*. Ankara

Cassin, B. (2018). Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir? (Çev. S. Kıvrak). İstanbul: Kolektif.

Çakı, C. (2018). Komünizm İdeolojisinde Kült Lider Olgusu 'Berlin'in Düşüşü' Filminin Alımlama Analizi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E Dergisi*, 9, 94-113.

Çakır, S. (2009). Toplumsal Tarih Ekseninde Metinlerarasılık: Yılanların Öcü. *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(2), 31-52.

Demoglu, E. (2014). Sinemada Yakın-Plan Körleştirir mi Netleştirir mi: Rosetta ve Mavi En Sıcak Renktir Filmlerinde Yüz'ün Farklı Etkileri. *E-Journal of Intermedia*, Güz 1(1), 8-21.

Draaisma, D. (2018). *Unutmanın Kitabı* (Çev. D. Muradoğlu). İstanbul: YKY.

Duruel Erkalıç, S. (2012). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*. Ankara: DeKi

Fejtő, F. (2012). *1956 Macar İhtilali* (Çev. F.B. Kocamemi). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

- Ferro, M. (2017). *Sinema ve Tarih* (Çev. H. Demir). İstanbul: Ayrıntı.
- Gelencsér G. (2001). *Mészáros Márta és a hetvenes évek "szabad lélegzete"* <http://www.filmkultura.hu/regi/2001/articles/essays/meszarosmarta.hu.html> (Erişim tarihi: 7 Nisan 2018).
- German, L. (2006). *Cinsiyet Sınıf ve Sosyalizm* (Çev. Y. Önen). İstanbul: Babil.
- Gevgilili, A. (1989) *Çağın Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam.
- Gregus, Z. (2010, 12 Ekim). *Márta Mészáros ile söyleşi*. (<http://www.filmtett.ro/cikk/1985/kavehazi-beszeltetes-meszaros-martaval-es-pataki-evaval>) (Erişim tarihi: 8 Mayıs 2018).
- Grosz, S. (2016). *İncelenen Hayatlar* (Çev. B. Korulmaz). İstanbul: YKY
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif Hafıza* (Çev. B. Barış). Ankara: Heretik.
- Heilbrun, C.G. (1992) *Kadının Özyaşamını Yazarken* (Çev. Y. Salman & G. Aygen). İstanbul: YKY.
- Hollósi, L. (2002, 15 Kasım). <http://www.filmtett.ro/cikk/1784/rendezoportrek-meszaros-marta>, (Erişim tarihi: 1 Mart 2018).
- Jenkins, K. (1997). *Tarihi Yeniden Düşünmek* (Çev. B. S. Şener). Ankara: Dost.
- Kibaroğlu, B. (2015) *Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış* (Çev. E. Yılmaz). Ankara: DeKi.
- Kovács, S. (1990). *Diary For My Loves. '68 Diaries of Politics and Love"*. *A Review of Contemporary Media* 35, 97-101.
- <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC35folder/Meszaros.html> (Erişim tarihi: 4 Ağustos 2018).
- McNair, B. (1991). *Glasnost, Prestroika and the Soviet Media*. London: Routledge.
- Mészáros Márta *Nyolcvan öt éves* (2016, 19 Eylül). <http://mno.hu/film/meszaros-marta-nyolcvanot-eves-1362372> (Erişim tarihi: 8 Mayıs 2018).
- Navailh, F. (2005). *Sovyet Modeli*. G. Duby & M. Perrot (Ed.), *Kadınların Tarihi* (Çev. A. Fethi). Cilt V, 210-234. İstanbul: İş Bankası.

Neyzi, L. (2014). *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları*. İstanbul: İş Bankası.

Oya Özalp ile *Sevgililerime Günce* filmindeki János, Ándrás ve Juli ilişkisi üzerine kişisel görüşme, 4 Ağustos 2018, Ankara.

Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan.

Patakfalvi, D. (2016, 16 Şubat). Mészáros Márta: "A szabadság a legfontosabb". Márta Mészáros ile söyleşi. *Elle*. <http://www.ellemagazin.hu/arcok/2016/02/16/Meszaros-Marta-A-szabadsag-a-legfontosabb/> (Erişim tarihi: 20 Şubat 2018).

Portuges, C. (1993). *Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros*. Bloomington: Indiana University Press.

Rabi, L. H. (1998). Márta Mészáros. A. L. Unterburger (Ed.), *Women Filmmakers and Their Films* (s. 280-283). Missouri: St. James Press.

Quart, B. (1993). Three Central European Women Directors Revisited. *Cineaste*, 4, 58-61.

Soós, T. (2016, 18 Eylül). Mészáros Márta Interjú. Márta Mészáros ile söyleşi. *Origo*. <http://www.origo.hu/filmklub/blog/interju/exkluziv/20160918-meszaros-marta-interju-catherine-deneuve-isabelle-huppert-anna-karina-jean-luc-godard-torocsik.html> (Erişim tarihi: 10 Mart 2018).

Thébaud, F. (2005). Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları (Çev. A. Fethi). F. Thebaud (Ed.), *Kadınların Tarihi 5: Yirminci Yüzyılda Yeni Bir Kimliğe Doğru* (s. 13-24). İstanbul: İş Bankası.

Uzun, C. (2009). Kayıp, Yas Süreci ve İşlenmemiş Yas. [https://www.tavsiyeeidiyorum.com/makale\\_3474.htm](https://www.tavsiyeeidiyorum.com/makale_3474.htm) (Erişim tarihi: 5 Ağustos 2018).

Varsányi, G. (2011, 19 Eylül). Mészáros Márta XX. Százada. *Népszabadság*. [http://nol.hu/kultura/20110919-meszaros\\_marta\\_xx\\_szazada-1207851](http://nol.hu/kultura/20110919-meszaros_marta_xx_szazada-1207851) (Erişim tarihi: 8 Nisan 2018).

Yağcı Aksel, S. C. (2018). Márta Mészáros'un İzinde Tarihi Yeniden Düşünmek. S. R. Öztürk & H. Akbulut (Der.), *Perdeyi Aralamak* (s. 341-360). İstanbul: Ayrıntı.

Yağcı, Aksel, S. C. (2012). Szabo'nun Sesçil Evreninde Taraf Tutmak. *sinecine* 3(1), 77-92.

Yalur, T. (2009). *Yönetmenlerin İzinde Macar Sineması*. İstanbul: Phoneix.