



INTERNATIONAL

JOURNAL of HUMAN STUDIES

ULUSLARARASI İNSAN ÇALIŞMALARI DERGİSİ

ISSN: 2636-8641

Cilt/VOLUME 4 Sayı/ISSUE 7 Yıl/YEAR: 2021

Alındı/RECEIVED: 01-03-2021 – Kabul/ACCEPTED: 29-05-2021

Komünizm Sonrası Polonya, Litvanya ve Letonya Sineması Belgesel Filmlerinde Yoksulluk Tasvirleri

Representation of Poverty in Polish, Lithuanian and Latvian Documentary Films of the Post-Communist Period

Çiçek TOPÇU¹

Abstract

This article examines the representation of poor families in three documentary films from the Baltic region, produced after the fall of state socialism: Ewa Borzecka's *13 or Trzynastka/Thirteen* (1996, Poland), Marat Sargsyan's *T_evas/Father* (2012, Lithuania) and Andris Gauja's *G_imenes lietas/Family Instinct* (2010, Latvia). Each film does so by focusing on a family which does not fit the dominant Notion of a normal family and instead comes across as a 'pathological' family. Our argument is that by foregrounding such a connection the filmmakers

Öz

Bu makalede, sosyalist yönetimlerin yıkılmasından sonraki dönemde, Baltık bölgesinde çekilmiş üç belgesel filmde yoksul ailelerin nasıl tasvir edildiği incelenecektir. Filmler Ewa Borzecka'nın "*Trzynastka*" / "*On Üç*" (1996, Polonya), Marat Sargsyan'ın "*T_evas*" / "*Baba*" (2012, Litvanya) ve Andris Gauja'nın "*Gimenes lietas*" / "*Aile İlgüdü*" (2010, Letonya) eserleridir. Üç film de, bu tasvirler normal olarak kabul edilemeyecek, "Hastalıklı" (Pathological) sayılabilecek bir aile odağında yapılmıştır. Makalenin sunduğu sav ise; film yapımcılarının bu durumu öne çıkarmak suretiyle, devletin

¹ Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi, cicektopcu@outlook.com, orcid: 0000-0002-9273-2529.

Bu çalışma, Ewa Mazierska ve Renata Šukaitytė adlı yazarların *Studies in Eastern European Cinema* adlı dergide 2020 yılında, yayınlanmış olan çalışmalarının bir çevirisidir.

play down the state's responsibility for ensuring a decent standard of living for all citizens.

vatandaşlarına makul bir yaşam standardı sağlama sorumluluğunu önemsizleştirmeyi amaçladıkları yönündedir.

Keywords: Poverty; Social Exclusion, Eastern European Cinema, Latvian Documentary, Lithuanian Documentary, Polish Documentary

Anahtar Sözcükler: Yoksulluk, Sosyal Dışlanma, Doğu Avrupa Sineması, Letonya Belgeselleri, Litvanya Belgeselleri, Polonya Belgeselleri.

Giriş

Bu makalede, sosyalist yönetimlerin yıkılmasından sonraki dönemde, Baltık bölgesinde çekilmiş üç belgesel filmde yoksul ailelerin nasıl tasvir edildiği incelenecektir. Filmler Ewa Borzecka'nın "Trzynastka" / "On Üç" (1996, Polonya), Marat Sargsyan'ın "Tevas" / "Baba" (2012, Litvanya) ve Andris Gauja'nın "Gimenes lietas" / "Aile İçgüdüğü" (2010, Letonya) eserleridir. Üç film de, bu tasvirler normal olarak kabul edilemeyecek, "hastalıklı" (Pathological) sayılabilecek bir aile odağında yapılmıştır ve bu ailelerin sosyal normlara olan aykırılıkları vurgulanmıştır. Filmlere yönelttiğimiz sorular ise, bu ailelerin farklı oldukları tasvirinin nasıl ortaya koyulduğu ve bu tasvirin, izleyicilerin yoksulluğun sebep ve sonuçları hakkındaki düşüncelerini nasıl etkilediği olacaktır. Filmlere geçmeden önce, bu makalenin kilit taşı olan "yoksulluk" terimini tanımlayıp, bu üç ülkede ve Doğu Avrupa'nın genelinde yoksulluğun tarihinden kısaca bahsedelim.

Letonya, Litvanya ve Polonya'da "Yoksulluk" Kültürü

"Yoksulluk" kelimesinin anlamı aslında hiç de açık ve net değildir. Bir toplumda yoksul sayılabilecek kişiler başka toplumlarda yoksulluk tanımına uymayabilirler. Bu sebeple, makalenin yazarları olarak mutlak ve göreceli yoksulluğu ayrı kavramlar kabul ediyoruz. Mutlak yoksulluk, hayatta kalma üzerinden tanımlanmıştır: Temel bir geçim düzeyi, üretim (ücret karşılığı çalışma) ve üreme (çocuk yapma ve büyütme) için gerekli asgari fiziksel şartların sağlanmaması mutlak yoksulluğa girer. Beslenme, bu tarz bir tanımın temelinde yatar (Lister 2004, s.21). Göreceli yoksulluk ise, bir toplumdaki bireylerin, ailelerin ya da grupların ait oldukları toplumda alışlagelmiş ya da en azından genel olarak toplumca onaylanan ya da teşvik edilen yeme – içme alışkanlıklarına sahip olmalarına, etkinliklere katılmalarına ve hayat şartları ve imkanlarına erişmelerine yetecek kaynaklara sahip olamamaları durumudur. Bu kişilerin kaynakları, toplumdaki ortalama birey ya da aileye kıyasla o kadar kısıtlıdır ki; sonuç olarak alışlagelmiş yaşam düzeni ve etkinliklerinden mahrum kalırlar. (Townsend 1979, s.31)

Bir başka önemli terimin ise, sosyolog ve antropolog Oscar Lewis'in tanımlamış olduğu "Yoksulluk Kültürü" olduğu görüşüdeyiz. Lewis, yoksulluğa bir tür "yaşam tarzı" olarak bakmayı

önermiştir (1963, s. xxiv). Kendisi; birtakım inanç, görüş ve davranışların “birlikte takıldıklarını” öne sürmüş, bunun “Aile içerisinde nesilden nesle aktarılan son derece istikrarlı ve kalıcı bir yaşam tarzı.” olduğunu iddia etmiştir (1963, s. xxiv). Londra, Glasgow, Paris, Harlem ve Meksika’daki alt tabaka mahallelerini inceleyen Lewis, yoksulluk kültürünün bölgeleri, kır-şehir ayrımını, ülkeleri ve bunların farklılıklarının ötesine geçen, bazı evrensel özellikleri olduğu sonucuna varmıştır (1963, s. xxv).

...yoksulluk kültüründe yaşayan insanlarda marjinalleşme, acizlik, bağımlılık, aidiyet yoksunluğu duyguları güçlü bir şekilde hissedilir. Kendi memleketlerinde yabancı gibidirler, var olan kurumların onların yararına ve ihtiyaçlarına hizmet etmediklerinden emindirler (...) Bu ötekileştirilmiş insanlar, yalnızca kendi dertlerini, kendi yerel şartlarını, kendi mahallelerini, kendi hayat tarzlarını bilirler (Lewis 2006, s. 21)...

Yoksulluk içinde doğup da sosyal beceri yoksunu, suça karışmış, başkalarına bağımlı yaşayan anne babalarca yetiştirilen çocukların sosyal dışlanma ve ötekileştirmeye maruz kalma ihtimalleri görece yüksektir. Yoksulluk kültürü doğal olarak onların da kültürü olur, çünkü; sosyal ayrımcılık, istihdamdan ikamete, hizmetten ulaşma, arkadaş çevrelerine kadar her yerdedir (Gough, Eisenschitz, & McCulloch 2005, s. 131).

Sosyalist hükümetler devrinde, Sovyetler Birliği ve uydu devletlerinin yöneticileri bölgede yoksulluğun varlığını reddetmişlerdir. Ancak, gerçekte (bilhassa II. Dünya Savaşı sırasında) mutlak yoksulluk örnekleri de, temel ev ihtiyaçlarının ve taze yemeğin lüks olarak görüldüğü dönemlerde taşrada ve uzak illerde göreceli yoksulluk örnekleri de bulmak mümkündür. Mervyn Matthews, Sovyetler Birliği’nde, yoksulluk üzerine yaptığı çığır açıcı çalışması sırasında resmi veriler ve hayat şartları anketlerinin sonuçlarını birleştirerek, 1970’ler ve 1980’lerde Sovyetler Birliği’nde yoksulluğun ayrıntılarını ortaya koymuştur. Vardığı sonuca göre; Sovyet halkının çoğunluğu, özellikle de taşrada ve dış illerde yaşayanlar, parasızlık, maddi yetersizlikler ve kültürel – sportif etkinliklere erişim yoksunluğu sebebiyle “çalışan fakirler” kategorisine girmektedir. Bu tarihlerde, tek başına yaşayan ebeveynlerin (özellikle de kadınların), alkolizm geçmişi olan ailelerin çocuklarının, yetimlerin, engellilerin ve emeklilerin fakirlik riski en yüksek gruplar olduğunu da belirtmek gerekir (Matthews 1986, s. 51–53). Erich Fromm, Stalinist sosyalizmi eleştirmiş, bu düzenin “devletin üretim araçlarını elinde tutmasına rağmen, akla gelebilecek herhangi bir sosyalist toplumdansa Batı’da kapitalizmin ilk dönemlerindeki saf sömürü düzenine daha yakın” olduğunu savunmuştur (2001, s. 241). Yine de, sosyalist dönemde maddi eşitsizlik ve sosyal ayrımcılığın görece az olduğunu, böylece yoksulluğun bazı etkilerinin biraz da olsa dindirildiğini de vurgulamalıyız. Ayrıca, her ne kadar hangi bölgelerin fakirlikten daha kötü etkilendiğini belirlemek güç olsa da, Doğu Avrupa’nın tamamı eşit derecede fakirdi de diyemeyiz. İnceleyeceğimiz (içlerinden ikisi Sovyetler Birliği’nin parçası olan) üç ülke arasında, devletin daha sıkı kontrolü altında olan ülkeler “bu sorunun en dolaylı yollar haricinde tartışılmasını sürekli yasaklamış oldukları için” (Matthews 1986, s. 161) en net verilere sahip olduğumuz ülke Polonya’dır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, savaştan önceki fakirliği ve savaşta yaşadığı

yıkımdan dolayı, Polonya'nın Doğu Avrupa'nın en yoksul ülkelerinden biri olduğunu biliyoruz. 1970'li yıllarda ise ülke, yaşam şartları açısından Doğu Avrupa'da orta sıralardaydı. 1980'lerde ise, dönemin iç karışıklıkları ve sıkıyönetimden doğan ekonomik çöküşten dolayı durum gittikçe kötüleşmişti (Matthews 1986, s. 161–162).

Komünizmin çöküşünden sonra, neoliberalizmin yayıldığı Doğu Avrupa'da bölgedeki gayri safi yurtiçi hasıla (GSYH) artışına rağmen, toplumsal ayrımcılık ve yoksulluk da yükselmektedir. Bunun sebepleri ise; kamu iktisadi teşebbüslerinin özelleştirilmesi ve yatırım yokluğundan dolayı yeni istihdam alanlarının açılmaması sonucu yükselen işsizlik oranları (bilhassa Letonya ve Litvanya'da), kademeli vergi sisteminin olmaması ve nüfusun üçte birinin asgari ücretle çalışıyor olmasına rağmen asgari ücretin düşüklüğü olabilir. Avrupa Yaşam ve Çalışma Koşullarını İyileştirme Vakfı verilerine göre, Polonya'da yasal asgari ücret 454.52 Euro, iken Litvanya ve Letonya'da 380.00 Euro'dur. Bu ücretler, 1 Ocak 2010 – 1 Ocak 2017 arasında reel olarak artmış olmalarına rağmen (Polonya'da artış %38.3, Letonya'da %26.8, Litvanya'da ise %39.0 oranındadır); AB'deki en düşük asgari ücretler arasında sayılabilirler (Karel, 2017). Avrupa Gözlemevi'nin 2008 yılında yapmış olduğu Avrupa Birliği'nde Sosyal Katılım ve Gelir Dağılımı – 2008 araştırmasında, AB'deki Portekiz ve Yunanistan'dan sonra, en yüksek gelir eşitsizliğinin bu üç eski komünist ülkede, yani; Polonya, Litvanya ve Letonya'da olduğu ve gelir eşitsizliğinin AB genelinde 2000 senesinden beri düzenli olarak arttığı görülmektedir. (The European Observatory 2008, s. 6). Araştırmaya göre; en yoksul gruplar çocuklar, emekliler, çok çocuklu aileler ve işsizlerdir (European Observatory 2008, s. 40–43). Aynı durum, Avrupa kurumları ve Dünya Bankası'nın yapmış olduğu yakın tarihli başka araştırmalarda da görülmektedir. Ekonomik ve sosyal eşitsizlikler genellikle bireycilik ve rekabeti öne çıkaran yeni bir ideolojinin yayılmasına bağlı olup, talihsiz şartlara düşenler ise kendi eksikliklerinin, misal tembelliklerinin, eğitimsizliklerinin, girişimci ruhtan yoksun olmalarının kurbanı olarak görülmüş; eski Sosyalist sistemden kalma antikalar, yani “homo sovieticus” oldukları öne sürülmüştür (Marody, 2010). Böylece, kapitalist düzene ayak uyduramamak bireysel bir hastalık olarak kabul edilmiştir. Devletin sosyal politikaları ise, özellikle Letonya ve Litvanya'da, bu liberal ideolojilerden etkilenmiş olup; sosyal eşitsizliğe katkıda bulunmaktadır. Bu durum, dolaylı vergilerin yüksek oranda görüldüğü, sermaye ve varlık vergilerinin görece düşük ancak çalışanların vergilerinin görece yüksek olduğu vergi rejiminde de açıkça görülmektedir. Miktarın azlığı ve ailelere sağlanan desteğin yetersizliğinden ötürü sosyal yardım politikaları da yoksulluğu azaltma konusunda etkili olamamaktadır. Yüksek yoksulluk seviyeleri ve toplumsal kutuplaşma hususundaki bir diğer sorun ise; sivil toplumun ve işçi sendikalarının zayıflığından ötürü, toplumdaki aciz grupların çıkarlarını savunma ve yasa koyuculara seslerini duyurma konusunda güçlük yaşıyor olmalarıdır. Burada belirtmek gerekir ki; Polonya'da yoksulluk durumu yakın dönemde muhafazakâr Hukuk ve Adalet Partisi'nin “500+” olarak bilinen ve ailelere ikinci çocuktan sonra yaptıkları her çocuk için sağlanan sosyal yardım paketi yoksullara destek sağlamaktadır. Bu yardımla, bir yandan milli gelirin yoksullara dağıtılması amaçlanırken; bir yandan da Polonya'nın yaşamakta olduğu düşük doğum oranlarını ve nüfus krizini çözmesi beklenmektedir.

Yoksulluk ve sosyal ayrımcılığın Doğu Avrupa’da, özellikle de Letonya, Litvanya ve Polonya’daki yaygınlığı düşünülünce, hele de belgesel sinemacılığında, kurgusal sinemacılığa kıyasla gerçek çok daha çıplak bir haliyle izleyiciye sunulduğu ve kahramanların, muzaffer kimselerden ziyade kötü şartların kurbanı olan kişiler (Winston 2008, s. 46–54) ya da “ötekiler” (Nichols 2001, s. 3–13) gibi kurgusal filmlerin konu almaktan çekindiği karakterlere odaklanıldığı için, bu olguların sıkça bu ülkelerde çekilen belgesel filmlere konu olmaları da anlaşılır hale geliyor. Bu filmler arasında Irena Kamienska’dan *Mgła/Sis* (1993), Piot Morawski’den *Ta wspaniała praca/Şu Harika İş* (1993), Tomasz Dobrowolski’den *Koniec epoki wegla kamiennego/Kömür Çağı’nın Sonu* (1993), Andis Mizišs’ten *Tarps/Solucan* (2005), Audrius Stonys’ten *Keturi žingsniai/Dört Adım* (2008), Jūratė Samulionytė’den *Šanxai Banzai/Şangay Banzai* (2010), Audrius Stonys’ten *Aš perejau ugnį, tu buvai su manim/Ateşin İçinden Geçtim, Sen de Yanımdaydın* (2010), Andris Gauja’dan *Gimenes lietas/Aile İçgüdüğü* (2010), Mindaugas Survila’dan *Stebukly laukas/Sihirli Tarla* (2011), Marat Sargsyan’dan *Tevas/Baba* (2012), Oksana Buraja’dan *Liza, namo!/Lisa, Eve Git!* (2012) Rimantas Gruodis’ten *Sėkmės metai/Şanslı Yıl* (2014), Astra Zoldnere’den *Melleņu gari/Yabanmersiz Perileri* (2016) ve Linas Mikuta’dan *Šaltos ausys/Sevgili Kulaklar* (2016) sayılabilir. Listedeki filmlerin çıkış yıllarından görüleceği üzere, Polonya’da yoksulluk konulu belgesellerin çoğunlukla 1990’larda çekildiğini ve genel itibarıyla yoksulluğu, Sosyalist devletin yıkılmasından sonra sanayi sektörünün çöküşüyle (deindustrializasyon) ilişkilendirdiklerini de belirtmek gerekir. Bu dönemin ardından sayıları azalan eserlerin, mevcut Polonya hükümeti, çocuklar arasındaki yoksulluğu sosyal gündeminin odak noktasına koymuş olduğu için, yakın gelecekte de nadiren karşımıza çıkmasını bekliyoruz. Litvanya ve Letonya’daysa, tam tersine; bu film türü 2008-2010 yıllarına doruk noktasına ulaşmıştır. Yoksulluk konulu filmlerin farklı ülkelerde farklı dalgalar halinde görülmesinin arkasındaki bütün sebepleri açıklamak imkansız olsa da, muhtemelen önemli etkenlerden biri; Baltık ülkelerini şiddetli vurmasına rağmen Polonya’yı neredeyse hiç etkilemeyen 2008 yılındaki küresel ekonomik kriz olsa gerek.

Bize ayrılan alanın darlığından ötürü bu yoksulluk konulu film dalgalarını ele almaktansa her ülkeden bir adet olmak üzere yalnızca üç filmi mercek altına almayı tercih etmiş bulunmaktayız. Bu filmlerden her birinde toplumun “düzgün” ya da “normal” olma kıstaslarına uymayan yoksul birer aile ekrana yansıtılmıştır. Filmleri seçerken niyetimiz üç ülkedeki yoksulların hayatlarının nasıl farklı olduğuna odaklanmak değildi (ki bu açıdan değerlendirince filmler son derece benzer özellikler sergilemektedir). Bundan ziyade yapımcıların kullandıkları farklı sinematik stratejileri ve bu stratejilerin izleyicide filmlerde belgelenen kişilerin yoksulluğa düşme sebepleri hususunda yarattığı izlenimlere olan etkisini incelemeyi amaçlıyoruz.

Ewa Borżeczka – *On Üç* Filminde Pornografik Yoksulluk

13 - *Trzynastka* (*On Üç*, 1996) filminin yönetmeni Ewa Borżeczka, 1960 yılında doğdu ve kariyerine 1980’lerde başladı. En büyük başarıları olan *On Üç* ve *Arizona* (1997) ise, 1990’larda seyirciye sunuldu. Borżeczka, filmlerinde, spesifik bir olgunun uç örnekleri olan, birçok açıdan sıradışı insanlara odaklanır. Filmleri genelde artık miadı dolmuş toplulukları mekan olarak kullanır. Bu olgunun görüldüğü iki filmi, geçmişte sirkıyla ve sirk oyuncusu yetiştiren okuluyla ünlü olan ama 1990’larda okulun kapanmasının ardından metrukluğa düşen Julinek kasabasını anlattığı *U Danusi* (Danusia’da, 2002) ve Varşova’nın göbeğindeki harabeye dönmüş, yakında yıkılması planlanan bir apartmanın sakinlerinin hikayesi olan *U nas na Pekinie* (Pekin’de Bizim Aramızda, 2004) olarak sayılabilir.

Borżeczka’nın uç vakaları ve toplumun sınırlarında yaşayan insanları konu edinmesi, eserlerini sınıflandırmayı da güçleştirmektedir. Kimi izleyiciler, O’nu; sosyal vicdan sahibi, filmlerini yoksulluk, kırsal toplulukların ihmal edilmişliği, tek başına çocuk büyütmenin zorluğu gibi daha yaygın sorunları göz önüne koymak için çalışan bir film yapımcısı olarak görürken; başkalarına göre Borżeczka’nın asıl amacı, toplumun geneline aykırı hayatlar süren insanları mimleyerek bu insanların hikayelerini izleyicilerinin kendi normalliklerine ve üstünlüklerine olan inancını perçinleyecek bir şekilde anlatmak, bir yandan da; izleyiciye sıradışı ve müstehcen bir şeyler görmüş olmanın zevkini tattırmaktır (Borżeczka’nın filmleri konusundaki farklı görüşler için Bkz. Przyłipiak 2003; Maka-Malatynska 2005, 82; Przyłipiak 2015, s. 523). Bizce; Borżeczka, “porno yönetmeni” (Millington, 2013) ya da “karanlık turist” (Lennon ve Foley 2010) olarak adlandırılan ikinci tutuma yakın olup sinematik etkiyi arttırmak amacıyla başkalarının sefaletini vurgulamakta ve bu sefaletten zevk almaktadır. Öte yandan; filmlerinin belgesel nitelikli olmalarından ötürü, gerçekte var olan bir şeyleri belgelediklerini, bu gerçekliğin de tamamen yönetmenin kontrolünde olmadığını da inkar etmek mümkün değildir. Çözümlememizde bu tanıma uygun anlara da dikkat çekeceğiz.

On Üç (1996) filmi, on üç çocuğuna tek başına bakan bir annenin hayatını betimler. Filmde yönetmenin yorumlarına yer verilmemiştir. Film sırasında duyduğumuz her şey karakterlere aittir, çoğunlukla anne ve çocuklarının, bazen etkileşime girdiği diğer insanların söyledikleri, bazen de anne ve çocukların ekran dışından yaptıkları yorumlar duyulabilir. Borżeczka’nın diğer filmleri gibi, karakterler hakkında temel bilgilere ulaşmak (Örn. Polonya’nın neresinde yaşıyorlar, ne iş yapıyorlar, kaç yaşındalar, neden bu duruma düşmüşler) güçtür. Bu soruların cevapları ancak filmin mizansen yapısından ve bazı diyalog parçalarından hareketle tahmin edilebilir. Bu durum, Borżeczka’nın didaktik tavrıyla, izleyicilere karakterleri hakkında belirli bir izlenim aşılamaıy reddinin belirtisi olarak yorumlanabilir. Ancak bizce buradaki asıl amaç, izleyicilere belirli bir perspektifi -karakterlerin normal olmadığı görüşünü- yansıtmaktır. Örneğin; kadının bekar anne olduğunu bilmemize rağmen, çocukların babasının kim olduğu ya da aynı babanın mı yoksa farklı babaların mı çocukları olduğu soruları filmin sonlarına doğru ancak cevaplanır. Kadını, filmin başlarında erkeklerle içi içerken görünce önüne gelenle cinsel ilişkiye girdiğinden şüpheleniriz.

Kadının dul olduğu ise, çok sonradan izleyiciye açıklanır, ancak; kocasının nasıl öldüğü, ölümünden sonra kadının tazminat alıp almadığı gibi sorular asla cevaplanmaz.

Borzecka'nın bu filmindeki aile, hiç şüphesiz ki, yoksul bir ailedir. Bu bölümün girişinde yapmış olduğumuz göreceli yoksulluk tanımına uyduklarını, hatta mutlak yoksulluk sınırında olduklarını bile söyleyebiliriz. Evlerindeki olanaklar asgari düzeydedir. Banyoları, doğalgaz ya da elektrikli ısınma imkanları yoktur; evi, eski usul bir sobada odun ya da kömür yakarak ısıtırlar. Yoksulluklarının en belirgin göstergesi ise, tükettikleri yiyecekler ve yemek konusundaki yorumlarıdır. Yemek, onlar için hayattaki en önemli şeydir; insanları ne tür yemek yediklerine göre ayırırlar. Çocuklardan biri, zenginlerin et ve tereyağı gibi güzel şeyler yediklerini ve bu yiyeceklerden bol bol bulabildiklerini, oysa ailesinin çoğunlukla ekmek yediğini söyler. Filmin bir sahnesinde, annenin veresiye usulü 20 somundan fazla ekmek aldığını, sonra büyük çuvallara koyup eve getirdiğini görürüz. Çocukların yediği diğer yemekler arasında ev yapımı *sauerkraut*² vardır, bunu da çocuklar, geleneksel yöntemle, yani lahananın suyunu çıkarmak için üstünde zıplayarak üretirler. Yedikleri diğer yiyeceklerin yanına ancak ormanda yakalayabilirlerse tavşan ve balık koyarlar. Evde çatal-bıçak yoktur, yemeği elleriyle yerler. Bu sahneleri görmek ailenin ilkel, hayvan misali bir hayat sürdüğünü anlamak için yeterlidir, ancak; Borzecka durumu daha da vurgulamak için hayvanlara ve insan – hayvan etkileşimine odaklanmıştır. Daha karakterleri görmeden, filmin adı ekranda belirdiğinde hayvan sesleri bizi karşılar: sanki işkence görüyormuşçasına ya da kavga ediyorlarmış gibi vahşice miyavlayan kedileri duyarız. Sesin yanına görüntü eklenince işin gerçekten de böyle olduğu ortaya çıkar. Gördüğümüz sahnede çocuklar kedi dövüştürmektedir, evcil hayvanlarının yaralanmasına aldırmaz etmeden eğlendikleri gözümüze çarpar. Belli ki, tamamı erkek olan çocuklar için bu büyük bir zevktir ve etrafta onların bu gaddar oyununu durduracak kimse yoktur. Dövüş bitince, kedileri muayene edip yaralarını incelerler. Kedi dövüşü sahnesi film boyunca defalarca tekrarlanacaktır, buradaki ima ise kedi dövüşünün çocukların en büyük eğlence kaynağı olduğudur. Bunun dışında, çocukların fare avlayan kedileri, köpekle dövüşen bir kediyi, bazen de öldü sandıkları hayvanların yaşam belirtisi göstermesini huşu içinde izlediklerini de görürüz. Eğlence imkanlarının kısıtlılığını göstermenin yanında bu imgeler alegorik bir yoruma da kapı aralar – filmdeki aile, sanki son derece kısıtlı kaynaklar için savaş veren bir hayvan sürüsüdür. Ancak genel itibarıyla çocuklar birbirleriyle uyum içerisinde yaşıyor gibi durmaktadırlar. Büyük çocuklar küçük olanlara yardım ederler. Masaya yemek geldiğinde, mesela tavşan pişirildiyse, büyükler yemeği önce küçüklere uzatır. On Üç'te, hayvanların görüldüğü bir diğer sahnede ise, anne başka bir aileyle – muhtemelen komşuları ya da akrabalarıdır – keçisini komşunun keçisiyle çiftleştirmek hakkında konuşur. Hayvanların resmedildiği bu sahneler, özellikle de annenin çok sayıda çocuk doğurduğu için kendini dışı bir domuza benzettiği bir sahneyle birleşince, ailenin hayatının insanlıktan ziyade, hayvan yaşamına daha yakın olduğu izlenimini oluşturur.

² Alman usulü lahana turşusu Ç.N.

Çocukların birbirlerinden ne kadar farklı olduklarını göstererek onları birer birey olarak tasvir etmek mümkün olsa da, film böyle bir anlatımı tercih etmemektedir. Filmin adından bile okunabilecek şekilde, çocukların isimleri meçhul bırakılır, her türlü kişisel özelliklerinin üstü kapatılır. Çoğu sahnede, çocukları, ufak gruplar halinde düşünsel değil de fiziksel aktiviteler yaparken görürüz: yemek yiyor, ekmeği kesiyor, bir tavşanın derisini yüzüyor olabilirler. Çocukları tek başlarına gördüğümüz bir sahnede ise, anneleri çocukları teker teker, sanki bir fabrikada üretim hattındaki eşyalarını gibi yıkamaktadır. Çocukların okula gittiğine dair herhangi bir emare yoktur. Oysa, çocukların çoğu okul yaşındadır, okumanın onlar için dünya hakkında bir şeyler öğrenmenin en temel kaynağı ve en belirgin toplumda yükselme fırsatı olması gerekir. Bu durum da, dünyadan dışlanmış oldukları hissini güçlendirmektedir. Oscar Lewis'in söylediği gibi, onların kültürü yoksulluktur.

Görünüşe göre, bu bekar annenin yalnızca iki kızı vardır. Onlar da oyunlara katılamazlar, ifade hakları (film boyunca konuşmadıkları için gerçek anlamda) yoktur. Kızları yalnızca bir anlığına görürüz. Yönetmen, kadın olduğu halde kadınların filmde yerinin olmaması şaşırtıcı gelebilir, ancak bu eksiklik de kızları ön plana almanın Borzecka'nın sunduğu Darwinci aile imajını lekeleme ihtimali olduğu için tercih edilmemesiyle açıklanabilir. Misal, kedi dövüştürmenin kızları da oğlanlar kadar eğlendirmesini ya da sıçanların gözlerini nasıl yaktıklarına dair hikayelerden zevk almalarını beklemek biraz zordur.

Borzecka, yalnızca karakterlerinin hayvansı hayatlarını vurgulamakla kalmayıp, aynı zamanda Polonyalı Boys grubunun "Wolność" (Özgürlük) şarkısını kullanarak hayatlarının belli bir yöne evrildiğini de ima etmektedir. Bu şarkıyı çocuklar doğada gezinirken söylerler, bir anlamda filmin arkaplan müziği sayılabilir. Özgürlük şarkısı, Polonya'nın taşradaki kırsal, geri kalmış bölgeleriyle ilişkilendirilen, özellikle de; hapishanelerde popüler olan "disco polo" türünün en bilinen örneklerinden biridir. Şarkıda oğlunun büyüüp de büyük adam olmasını isteyen ama sonra oğlu islahevine düşen bir annenin hikayesi anlatılır.

Nitekim ki, Borzecka'nın aileyi hayvanımsı ve toplumdan dışlanmaya, belki de suça karışmaya mahkum bir grupmuş gibi yansıtmaya çabalarına karşın, ailenin yaşamının filmi izlemesi beklenen orta sınıf insanlara kıyasla daha güzel görüldüğü anlar da yok değildir. Çünkü, çocukların ufak şeylerden zevk almayı ve anı yaşamayı bildikleri görülmektedir. Kar yağdığında ellerinde ne varsa –o anda bu büyük bir kasedir– üstüne atlayıp tepe aşağı kayarlar. Ayrıca, bu kadar çok kardeşlerinin olması günümüzün bir ihtimal en büyük illetine karşı da onları aşılamıştır: Asla yalnız hissetmezler. Bu tür gözlemler de Oscar Lewis'in "[yoksul insanların huyu olduğu üzere] şimdiki anda yaşamak, geleceğini düşünen orta sınıf insanlarda genelde körelmiş yetenekler olan içinden geldiği gibi davranmayı, duyulardan zevk almayı, ve dürtülerini tatmin etmeyi canlandırabilir" (2006, s. 21) çıkarımını doğrular niteliktedir.¹

Borzecka'nın ilgisinin sabitliğine ve filme olan yaklaşımına bakınca *On Üç*'ün belgesel film işinde amatör bir kalemden çıktığını düşünmek doğal bir tepki olacaktır. Ancak filmin

Telewizja Polska – I Program (Polonya Devlet Televizyonu – I. Programı) işbirliğiyle çekilmiş olduğunu, dolayısıyla da ülkenin baskın ideolojisini – bu film özelinde devletin yoksulluğa olan yaklaşımını – yansıttığını da unutmamak gerekir. Film, bu hususta da beklendiği gibi davranmakta, komünizm sonrası Polonya’da yoksulluk sorununu sosyalist hükümetin sosyal devlet anlayışının çöküşünden ve kırsal toplulukların ihmal edilmesinden ayırarak ele almaktadır. Tam tersine; film, yoksulluğun kişisel bir sorun olduğunu – bu örnekte çok fazla çocuk doğurmak gibi – ima etmektedir. Bununda ötesinde, bu ima sinsice yapılmaktadır: Yönetmenin herhangi bir açık yorumuyla değil de, yalnızca hayatın –güya– nasıl olduğunu belgeleyerek.

Bir dram-belgesel: Andris Gauja – *Aile İçgüdüğü*

Andris Gauja’nın üçüncü ve en şahsına münhasır filmi olan *Aile İçgüdüğü* (2010), AFI (Silverdocs) Festivali’nde büyük ödülü kazanmış ve 2010 Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festivali’nde en iyi orta metraj belgesel ödülüne aday gösterilmiştir. Gauja’nın ilk filmi ise gerçek hikaye türündeki *Izlaiduma gads/Ders*’tir. Letonya Kültür Akademisi televizyon-film metin yazarlığı mezunu olan Gauja, gazetecilikle ve televizyon yapımcılığıyla uğraştığı dönemlerde, filmleri için izleyiciyi kendine çeken, kışkırtıcı karakterler ve konular bulma yeteneğini geliştirmiş, bir yandan da belgesel ve kurgu türlerinin yerleşik kurallarıyla deney yapmayı öğrenmiştir.

Aile İçgüdüğü’nün başkarakteri Zanda, erkek kardeşi Valdis ile yaşamaktadır ve iki çocukları vardır. Zanda, Valdis aile içi şiddetten hapse girince çocukları tek başına büyütülmüştür. Zanda ve Valdis Letonya kırsalında biyolojik anneleri, annenin erkek arkadaşı ve erkek arkadaşının yetişkin oğulları Andulis ve Janis ile birlikte ufak bir evde yaşamaktadırlar. Valdis ve Zanda’nın annesi, zamanında 10 çocuğunu yetiştirme hakkından mahrum bırakıldığı için Valdis ve Zanda birlikte büyümemiştir. Kardeş olmaları muhtemelen onlar için önemsiz bir ayrıntı olup, sevişmelerine ve çocuk yapmalarına engel olmamıştır. Paul Zbrizzi ile bir röportajında Gauja, filmdeki ensesti “genetik manyetizma/çekim” isimli psikolojik terimle açıklamış, bu çekimi de, kardeşlerin yetişkin hayatlarında ilk defa karşılaşınca hissettiğini belirtmiştir (2011).

Aile İçgüdüğü’ndeki (2010) ailede, Lewis’in betimlediği yoksulluk kültürünün karakteristik özellikleri olan yoksulluk ve sosyal dışlanmışlığın bütün işaretleri görülmektedir. Karakterlerin tamamı, sefil bir evde yaşamaktadır ve güçlü bir şekilde hissettikleri acizlik, bağımlılık, ötekileştirilmişlik duygularını paylaşırlar. Hiçbirinin çocukluğunun mutlu geçmediği bellidir. Önceden belirtildiği üzere, Zanda ve Valdis alkolik olan ebeveynlerinden alınıp yetimlere ve “riskli” ailelerin çocuklarına mahsus yatılı okullara verilmiştir. Bu kurumlarda çocuklar kötü maddi şartlar altında büyür ve “toplumsal hastalık” olarak görüldükleri için öğretmenler ve idareciler tarafından sık sık kötü muameleye maruz bırakılırlar. Sovyetler Birliği’nde yetimleri ve (çoğunlukla madde bağımlısı olan) “sorunlu” ailelerin çocuklarını toplumun geri kalanından ayırmak olağan bir durumdur. Bu okullardan mezun olduktan sonra gençler, topluma uyum sağlama konusunda hiçbir yardım göremeden kendi başlarına yaşamak zorunda kalıyorlardı. Bu yüzden,

aralarından yalnızca en güçlü olanlar ya da akrabalarının yardımından faydalananlar üniversiteye gidip düzgün bir hayat kurabilirken; çocukların ezici çoğunluğu alkolik oluyor ve “yoksulluk kültürünü” çoğaltıyorlardı. Filmde, Andulis, Janis, Oscars gibi başka karakterlerin de bu yatılı okullarda anne babalarından ayrı büyüdüklerini, bunun sonucunda da artık toplumun uçlarında işsiz, usanmış ve alkole bağımlı bir hayat sürdürdüklerini görüyoruz.

Aile İçgüdüsi'nin kuvvetli bir sahnesinde Zanda ve annesi yoksulluk ve bedbahtlığın nasıl nesilden nesle aktarıldığına işaret eden bir diyaloga girerler:

Zanda: Hiç mi suçlu hissetmiyorsun anne?

Zanda'nın annesi: Niçin? Kardeşinden çocuk yaptığın için mi? Ben çocuklarım için elimden geleni yaptım.

Zanda: Bizi sen büyütmiş olsaydın fark eder miydi ki?

Zanda'nın annesi: Ne diyorsun? Diğer çocuklar normal çıktı.

Zanda: Peki ya bizi sen büyütmiş olsaydın?

Zanda'nın annesi: Bilemiyorum. Tek başıma baş edebilir miydim emin değilim.

Zanda: Birazcık bile olsa pişman değil misin?

Zanda'nın annesi: Tabii, bu kadar çok çocuk yaptığıma pişmanım. Keşke hiçbirinizi doğurmasaydım.

Zanda: Bizi sevmiyor musun?

Zanda'nın annesi: Niye seveyim? Sevilecek neyiniz var ki?

Zanda: O zaman daha yaşamanın ne anlamı var?

Zanda'nın annesi: Yapacak başka ne var ki?

Kamera, anne-kızın bu konuşmasını pürdikkat takip etmektedir. Konuşmada, Zanda'nın annesinin onu sevdiğine ya da sevmiş olduğuna dair bir sözüne ne kadar önem verdiğini görürüz. Oysa; gerçek, hayal kırıklığından ibarettir, ama izleyici için tahmin etmesi zor değildir. Filmin sonraki sahnelerinde, Zanda'nın da annelik becerileri yetersiz olduğu ve hala istismarcı erkek kardeşiyle ilişki yaşadığı için çocuklarını kaybetme tehlikesinde olduğunu öğreniriz. Bu durum da, yoksulların nasıl “patolojik bir ritüel olarak sosyal krizler döngüsüne kapılmış” olduklarını göstermektedir (Smith 2017, s.1).

Zanda ve çocuklarının içinde yaşadığı sefalet bize gözlemciymişiz gibi sunulur. Evin dışının ve içinin görüntülerinden yaşam şartlarının “düzgün” olmadığı anlaşılır. Çocukların banyo sahnesinde göreceğimiz üzere, evde banyo yoktur; mobilyalar ve mutfak aletleri ise yıpranmış haldedir, muhtemelen çöpten toplanmışlardır. Çok az sayıda oyuncak görürüz – evdekiler yalnızca

birkaç küp ve yerde yatan kirli bir oyuncak ayıdan ibarettir. Noel süsü ve hediyelere verecek para olmadığı için, Noel’de çam ağacını kağıt parçalarıyla süsler çocuklar. Ancak; izleyicilere, Zanda’nın gelirine dair herhangi bir bilgi verilmez, yalnızca sosyal yardım aldığını tahmin etmek mümkündür. Konuya dair bilgi kıtlığı –Borzecka’nın filminde olduğu gibi– genel sosyo-ekonomik şartların karakterlerin durumunu nasıl etkilediğini yorumlamayı güç kılar.

Filmde, bilhassa da içki ve parti sahnelerinde, karşımıza çokça usanmışlık ve şiddet çıkar. Örneğin, Zanda’nın yaşgünü partisinde kardeşinin erkek konuklardan biriyle tartıştığını, sonra da dövüştüğünü görürüz. Başka bir sahnedeyse Zanda’nın (filmdeki şiddetten gerçekten uzak tek karakter olan) Andulis’e şiddet uygulayıp yere yıktığını, sonra da tekme atarken bir yandan da ödenmemiş elektrik faturalarından dem vurduğunu görürüz (ödenmemiş fatura motifi filmde birkaç defa karşımıza çıkmaktadır). Zanda, kontrolsüz bir öfkeyle adamı ateşe doğru iterken: “Öldüreceğim seni!” diye bağırır. En sonunda sakinleşirken de çaresizce “Yalnızım! Tek başımayım!” diye bağırdığını izleriz. Bu, insanın yaşadığı sefalete sebep olduğu için topluma daha sert bir ihtarname vermek mümkün müdür, bilemeyiz. Ancak; bu gibi sahneler bir yandan da bize Zanda gibi insanlara yardım etmenin ne kadar zor olduğunu hatırlatır – zira bu insanların en büyük düşmanı yine kendileridir.

Hapishaneden aldığı mektuplara ve başka olaylara baktığımız zaman, Valdis’in eve dönecek olmasının Zanda’nın hayatını iyi yönde etkileyeceği izlenimini edinmemiz pek de mümkün değildir. Zanda, Valdis’in dönüşüne hazırlandığı sırada Valdis’in yokluğunda eve taşınan kardeşi Maris’i ve Maris’in kız arkadaşı Inga’yı evden çıkmaları için uyarır. Hatta “Valdis kafayı çekerse sizi öldürür!” der. Daha sonraysa “Korkmuyor musunuz?” diye sorar, “Ben korkuyorum. Siniri tepesine çıkacak kesin.”. Valdis’in geldiği gün Zanda’nın ruh halindeki değişimi görürüz. Endişeli, stresli olduğu bellidir. Çocuklar da, normale kıyasla daha sessizdirler. Valdis, eve geç saatte sarhoş gelir. Ailesini özlemediği apaçık ortadadır.

On Üç’ün aksine, *Aile İçgüdüsi*; yoksulların tamamen kendi başlarının çaresine bakmak zorunda olduğu izlenimini yaratmaz. Devlet, sorunlarını çözmeleri için onlara yardım etmeye çalışmaktadır. Ancak, Zanda’ya yardım etmesi gereken kişiler, mesela sosyal hizmet görevlileri ya da belediyedeki bürokratlar, Zanda’nın anlamadığı bir jargon kullanır ve akılları fikirleri formalitelerdedir; yapmaları gereken işi beceremezler. Filmde, Zanda’nın sosyal hizmet görevlileriyle olan görüşmelerine birkaç defa şahit oluruz. Bu görüşmelerden öğrendiğimiz kadarıyla Valdis’le birlikte şiddet dolu bir ortamda yaşamaya devam ederse, devlet, çocuklarını ondan alacaktır. Filmde, ayrıca Zanda ve çocuklarının yeni evlerine gittikleri bir sahne de vardır. Devlet desteğiyle yerleştikleri tarlaların ortasındaki bu apartmanda çok vakit geçirmeden, sanki ellerine fırsat geçtiği zaman bile yaşamlarını iyileştirmekten acizlermişçesine kaçıp giderler.

Gauja, bu ailenin hikayesini anlatırken Borzecka’dan farklı bir strateji uygulamıştır. Zanda’nın hayatında geçen bir yıldan çeşitli kesitleri (belgesel içeriği) dramatik bir çerçevede (kurgusal format) içerisine yerleştirdiğini görürüz. Hikaye, filmin geçtiği çevreyi anlatan kısa bir

metnin ekranda belirmesiyle başlar: “İzleyeceğiniz görüntüler Letonya’nın büyük liman kentlerinden birine altı kilometre mesafedeki bir köyde yaşanmıştır”. Sonra, Zanda’nın enest ilişkisi üzerinde yorumlarını, ardından da Valdis’in tutuklanmasını görürüz. Arka plandaysa Zanda ve bir kadın (muhtemelen komşusu) arasında tutuklanmayla alakalı geçen konuşmalar duyulmaktadır. Bu sahneler, izleyicide merak uyandırırken bir yandan da karakterleri ve hayatlarındaki dramı tanıtmaktadır. Filmin sonundaysa, ilgi çekici bir haberle karşılaşırız: “Zanda, Valdis hapisten çıktıktan beş ay sonra iki çocuğunu da yanına alarak Andulis’le birlikte kaçtı. Letonya’nın başka bir yöresine yerleştiler ve aile olarak yeni bir hayat kurmayı deneyecekler.”

Gauja’nın hem gözlemci bakış açısını, hem de oyuncu yaklaşımını, bir yandan kurgusal sahneleri, bir yandan da ham belgesel materyalini Cinéma vérité tarzında ustaca harmanlamış olduğu görülüyor. Filmleri, Stella Bruzzi’nin ‘(...) yapımcıyla gerçeklik arasında bir pazarlıktan ve özünde bir gösteriden’ (2006, s. 186) ibaret dediği türün örneği olarak gösterilebilir. Zbrizzi’yle bir röportajında Gauja durumu şöyle anlatıyor:

...hikaye her şeydir, biz de hikayeyi düzenlemek ve yapılandırmak için, odağın ana çelişkide ve ana karakterde olması için her şeyi yaptık; (...), ne zaman hikayede boşluk olduğunu hissettiysek de bunu orada gereken şeylerle doldurmaya çalıştık, ki çok büyük önem arz eden şeylerden biri de diyalog, çünkü bu diyalog sahneleri olmadan izleyicinin hikayeyi okuyabileceğini sanmıyorum. Böyle olunca, biz de diyaloglar yazmaya başladık, sonra karakterler de işi sevmeye başladı, hayatlarının tiyatrosunu yapmaktan hoşlanıyorlardı. Neredeyse oyuncu olup çıktılar, ama işte neyse, yaptıkları her şey kendi deneyimlerinden, kendi hayatlarından çıkmıştı (Zbrizzi, 2011).

Ancak her ne kadar yönetmen, filmde kurgu unsuru olduğunu itiraf etmiş olsa da; deneyimsiz seyirciler belgesel materyaline getirilmiş bu kurgusal “düzenlemeleri” fark etmezler bile, çünkü kurgusal kısımlar filmin dokusuna mükemmel bir uyum içinde yerleştirilmişler.

İyi niyetli görünmesine rağmen film Letonya’da çokça eleştiriye maruz kaldı (Zbrizzi, 2011). Mutlak yoksulluk ve sosyal dışlanmışlığı gözler önüne seren çarpıcı görüntülerden dolayı, yönetmenin etik anlayışında kusur bulanlar oldu. Film kesinlikle sarsıcı bir eser, üstelik şiddet sahnelerinde, içkili partilerde, mahrem sahnelerde kullanılan röntgencilik ve egzotisizmden esinlenmiş tekniklerden ötürü karakterlere kötü davranıldığına dair bir his var olduğu için bu eleştiriler gayet anlaşılır tepkiler sayılabilir. Mesela Janis’in kendini bıçaklayıp, Zanda’nın önünde yere düştüğü sahnede yönetmen, çocuklarda kötü etki yaratmamak için Zanda’nın çocuklarını ve Andulis’i çekimden çıkarmak zorunda kalmış. Ancak nasıl korkmuş olduklarını görebiliyoruz. Aynısını, Andulis ve Janis’in çıplak bir şekilde dans edip yatakta sarıldıkları sahne için de söylemek mümkün. Zbrizzi’yle bir konuşma sırasında Gauja da bu sahnelerin kendi kışkırtması sonucunda ortaya çıktığını, sonra da karakterlerce tekrarlandığını, hikayenin gidişatı açısından yer yer ahlaki tavizler vermek zorunda kaldığını itiraf etmişti (Zbrizzi 2011). Paul Ward’un dediği üzere “belgeselcilikte etiğe uymak neredeyse tamamen film yapımcısının sorumluluğundadır”

(2008, s. 193) ve bu filmde yapımcısı her ne kadar son derece vurucu bir hikaye anlatmış olsa da, etik konusunda katı bir standarda uymamıştır.

Marat Sargsyan – *Baba*: etnografin bakışları

Marat Sargsyan'ın ilk filmi, aynı zamanda Litvanya Müzik ve Tiyatro Akademisi'nde lisans bitirme projesi olan *Lernavan* (2009) adlı kısa film yapımdı. Bu film, gurbette yaşayanların vatanlarına olan bağlarının önemini yansıtmaktaydı – ki Sargsyan'ın ailesi de 1994 yılında Ermenistan'dan Litvanya'ya göç etmiştir. *Baba* ise, yönetmenin ikinci eseri ve belgesel türündeki ilk denemesidir. Film Borzecka ve Gauja'nın filmlerinin aksine; yoksulluk içinde yaşayan ailenin hayatını yansıtırken, bu hayatın daha neşeli bir tasvirini ortaya koymuştur. Başkarakter Vidas Antonovas (Avrupa'nın en yaşlı babası ve emekli bir suçludur) ve diğer karakterlere (eşi ve çocukları) *On Üç* (1996) ve *Aile İçgüdü'sü*'ndeki (2010) anne babalara kıyasla daha çok saygı gösterildiği göze çarpmaktadır. Öte yandan, acayip bir şeyleri ekrana yansıtma niyeti de, filmde kendini belli etmektedir.

Filmde, yoksulların ve yaşadıkları ortamın görüntüleri bize bir etnografin gözünden yansıtılıyor. Etnograf bu süreçte 'yaşadığı acayip, sıradan hayatın duygusal, günlük karmaşıklığını' (Schlunke 2008, s. 222) tercüme ve tecessüm ediyor diyebiliriz. Hatta, Sargsyan etnografinin bu "eski" paradigmasını, karakterlerine egzotik bir "Öteki", gözlemlenecek uzak bir nesneymiş gibi davranarak uyguluyor diyebiliriz. Sinemaya olan bu yaklaşımı, Sargsyan'ın sinema kariyerine başlamadan önce yerel ve ticari televizyon kanalları için çalışmış olmasına, buralarda yaptığı işin de çoğunlukla acayip hikayeler ve sıradışı karakterler bulma odaklı olmasına bağlayabiliriz. Sargsyan, 2013'te verdiği bir röportajda Siauliai bölgesindeki yerel bir kanaldan bir tanıdığının kendisine banka ve uçak soygunlarıyla tanınmış, vücut geliştirmenin öncülerinden olan emekli bir suçludan bahsettiğini, ayrıca bu suçlunun Litvanya'daki en yaşlı baba olduğunu (filmin çekimleri sırasında, daha sonra Avrupa'nın en yaşlı babası olacaktı) ve bitirme projesi olarak ilginç bir film konusu olabileceğini söylediğini anlatıyor (Maldeikyte, 2013). Sonrasındaysa Sargsyan, Vidas Antonovas'ın hayatındaki onca ilginç dönem arasından –her ne kadar Antonovas'ın soygunculuk günleri daha ilginç bir konu sayılabilecek olsa da– günümüzdeki durumunu, yani aile babası rolünü ekrana taşımayı tercih ediyor.

Bu noktada, Sovyetler döneminde ve Sovyet sisteminin çöküşünün ardından Litvanya belgesel sinemasında taşralıların sık sık kendi küçük alternatif dünyalarında yaşayan acayip yaratıklar olarak tasvir edildiğini belirtmek gerek. Bu tutum, orta yaşlı (Örn. Janina Lapinskaite, Audrius Stonys, Julija Gruodiene ve Rimantas Gruodis) ve daha genç (Örn. Oksana Buraja, Linas Mikuta) film yapımcıları arasında hala yaygın olarak göze çarpıyor. Yerel basın da, okuyucu ve izleyicilerine yönelik sansasyonel hikaye arayışında sık sık bahtsız köylüleri hedef almaktadır. Dolayısıyla; Marat Sargsyan'ın filminin istisnai bir eser olduğunu söyleyemeyiz. Ki gerçekten de, bahtsız köylü hikayesi arayışına çıkınca uygun bir karakter bulmak kolay iş, zira Litvanya halkının

üçte biri kırsalda yaşıyor ve bu bölgelerde yoksulluk oranı şehirlere kıyasla en az %50 daha yüksek. Dovile Barčiukiene'ye göre, Litvanya'daki bu uçurumun sebebi kırsal alanda yoksullukla mücadele konusunda eylem alınmamasından, özellikle de; çok çocuklu aileler, çocuklar, yaşlılar, engelliler, eğitim seviyesi düşük vatandaşlar gibi yoğunlukla kırsal bölgelerde yaşayan hassas grupların ihtiyaçlarına cevap verilememesinden kaynaklanıyor. Barčiukiene, iş imkanlarının kısıtlılığını, eğitim ve eğlence altyapısının zayıflığını, kötü barınma şartlarını ve gençlerin yoğunlukla şehirlere ya da yurtdışına göç ediyor olmasını, kırsal bölgelerin en büyük dertleri arasında sayıyor (Barčiukiene 2007, s. 132). Başka Litvanyalı araştırmacılar ise, Litvanya'da yoksulluğun ülkenin AB'ye katılmasının ardından iktisadi büyüme dönemlerinde dahi, özellikle; kırsalda yaşayan vatandaşlar ve iki veya daha fazla çocuklu aileler için ciddi bir problem olduğuna işaret ediyorlar (Tamutiene, 2005; Ksivickiene, 2006; Kersiene, 2011). Litvanya'nın sosyal yardım politikaları yetişkinlere, çocuklara olduğundan daha fazla miktarda yardım yapılmasını öngördüğü için çok çocuklu ya da tek ebeveynin olduğu ailelerde yoksulluk tehlikesi de artıyor (Tamutiene, 2005). Bunun sonucundaysa, yoksulluk içinde yetişen çocukların, büyüyünce anne babalarına benzer bir hayat sürdürdükleri bir kısır döngü ortaya çıkıyor (Ksivickiene, 2006, s. 85).

Sargsyan'ın belgeselinde altı çocukları olan ve daha da çocuk sahibi olmayı planlayan yoksul bir aile görmekteyiz. Ailenin geliri film çekildiği tarihte 73 yaşında olan babanın emekli maaşından ve çalışmayan eşiyle çocuklarının aldığı sosyal yardımlardan ibaret. "Gözlemci" kamera tekniğiyle aşırı yoksulluk izlerini görüyoruz: evin kırık pencereleri; kirli, boyasız duvar ve yerleri, şilte yerine samanla kaplanmış ranzalar ve çocukların yıpranmış giysileri. Ama bir yandan da, Antonovas kendinden çok daha genç, ama dediğine göre "benzer bir hayat felsefesine inanan" karısının yanında, hayatın tadını çıkararak rahat bir baba olarak tasvir ediliyor. Çift, çocuklarının hayatın tadı tuzu olduğunu söylüyor ve sağlık sorunlarına, yaşlılığa, maddi yokluklara inat yapabildikleri kadar çok çocuk yapmak istiyorlar. Ailenin babası bol egzersiz yapıp hayattan keyif aldığı ve çocuk yaptığı sürece hayatının uzayacağına inanıyor.

Filmde, Antonovas'ın düzenli olarak egzersiz yaptığına, gitar çaldığına, şarkı söylediğine ve çocuklarıyla oynadığına şahit oluyoruz. Kendisi, her daim rahat ve mutlu duruyor. Çocuklar da, gece yatmadan önce yatakta oynayıp eğleniyorlar, evin içinde koşup bağırıyorlar oluyor, babalarının nasıl tutuklandığını canlandırıyorlar, bazen gölde çimiyorlar ama hiçbir sahnede günümüzde çoğu ailede olduğu gibi revaçta olan oyuncaklarla oynadıklarına ya da bilgisayar oyunu oynadıklarına şahit olmuyoruz. Ayrıca, bu çocukların hiç ödev yaptığına, bir hobiyle uğraştıklarına ya da başka ailelerin çocuklarıyla etkileşime girdiklerine de şahit olmuyoruz. Aile, toplumun kalanından soyutlanmış, Lewis'in deyimiyle maddi durumu daha iyi olan insanların zevkini çıkaramadığı "şimdiki anın mutluluğun]a gömülmüş" gibi duruyor (2006, s. 21). Ancak, çocukların yediği yemeklerin ne kadar mütevazı olduğunu (öğlen yemeği için sade pilav, atıştırılacak bir kurabiyeye bir bardak çikolata süt vb.), kel kafalarını (muhtemelen sağlıksız yaşam şartlarından kaynaklı), uydukları yerleri (düzgün yatakları, şilteleri, nevresimleri yok), ve Noel'de hediye

beklerken alamayınca ağlamalarını görmek yoksulluk kültüründe yaşamının bu çocuklar için de Aile İçgüdüğü ve On Üç'teki çocuklar gibi yıkıcı sonuçlarının olacağı izlenimini yaratıyor.

İzleyicinin, baş karakterin hikayesini ve kişiliğini keşfederken karşısına hayattan çeşitli bulmacalar çıkıyor: Antonovas'ın fotoğraf albümü (gençliği, Litvanya'daki ilk vücut geliştiricilerden olması), hapishaneden video kayıtları ve gazete başlıkları (bir suçlunun hikayesi, üçüncü evliliği), Antonovasların kameraya karşı zikrettiği hatıraları ve itirafları (suçluluk hayatından anılar, ailesi, evlilikleri ve çocukları hakkında düşünceler), ve de ailenin şu anki günlük hayatına dair gözlemler (mutlu bir babalık, rahat bir emeklilik). Antonovas'ın hayatındaki farklı bölümleri temsilen kendisine sağlanan belgelerin çeşitliliği sayesinde izleyici, karakterin zengin bir resmini çizebiliyor, ancak bir yandan da, belirli kararları niye verdiğinin ve kişiliğinin farklı yönlerinin birbirleriyle nasıl bağlantılı olduğunun sorgulanmaması da teşvik ediliyor.

Filmin çekimleri neredeyse iki yıl sürmüş, bu sayede de yapımcıların Antonovas ailesinin güvenini ve dostluğunu kazanacak vakti olmuş. Baba filmi, film yapımcısının rolünün Jerry Rothwell'in deyişiyle (2008, s. 155) "kişinin deneyimlerini film çekimi aracılığıyla dile getirmesini sağlamak" olarak kabul edilebileceği katılımcı film çekimi yönteminin bir örneği olarak karşımıza çıkıyor. Anlattıklarına bakılırsa Sargsyan çekimler sırasında karakterlerle asgari miktarda etkileşime girmiş: Tercihini günlük aktivitelerine karışmamak ve onlara kamera nünde neyi nasıl yapmaları gerektiği konusunda telkinde bulunmamaktan yanaymış. Ancak, Antonovas yalnızca gözlemlenmekle yetinmeyip de hayat felsefesini doğrudan kamera karşısında sunmaya soyununca bu tutumu korumak da zorlaşmıştır elbet (Maldeikyte, 2013). Karakterlerin kamera karşısında son derece rahat hissettikleri ve de filmin yönetmeni ve sinematografına karşı güven sergiledikleri de göze çarpıyor. Belli ki, Vidas Antonovas, eşi ve çocukları filmde yer alıyor olmaktan hoşnutlar ve filme şen şakrak bir oyunculuk ruhuyla katkıda bulunuyorlar. Mesela, bir sahnede Vidas banka soyduktan sonra nasıl tutuklandığını canlandırıyor. Çocuklarının görevi ise, kolluk kuvvetlerini oynayıp "toprak ye haydut" ve "nereye sakladın parayı, göster" gibi birtakım kaba komutları tekrarlamak. Her ne kadar oyun ufak çocuklar için uygun olmasa da, çocukların oldukça eğlendiği görülüyor. Başka sahnelerde ise, babanın fit kalmak ve zamana ve yaşlılığa meydan okumak amacıyla egzersiz ve boks yaptığını görüyoruz. Yapılı vücudunu kamera karşısında zevkle ortaya koyup kaslarını gösteriyor. Ancak, bazı sahneler de önceden planlanmış hissiyatı veriyor. Mesela, filmin başında çocuklar yataklarına oturmuş babalarının tutuklanması, anneleriyle babalarının aşık olması ve ilk çocuklarının doğması konulu gazete kupürleri okuyorlar. Ayrıca, gözlem, bazen arşiv görüntülerinin araya girmesiyle kesiliyor.

Nihai olarak; yönetmen aşırı bir yokluk içinde yaşayan bu ailenin idealize edilmiş bir resmini çizdiği için izleyicinin dikkatini ailenin maddi şartlarını etkileyen sosyal ve siyasi şartlardan uzağa çekip toplumu, siyasetçileri ve kamu kurumlarını yoksulluk ve eşitsizlikle savaşıma sorumluluğundan azat ediyor diyebiliriz.

Sonuç

Bu makalede incelenmiş olan üç belgesel; Polonya, Letonya ve Litvanya'nın kırsal bölgelerindeki yoksulluk ve sosyal dışlanışlığı tasvir etmek ve izleyicilerin bu derece kasvetli bir konuya odaklanmasını sağlamak için birbirinden farklı stratejiler kullanmıştır. *On Üç* (1996) filminde bu strateji, karakterlerin hayatlarındaki sarsıcı yanları vurgulayan bir porno film yönetmeni olmaktır. *Aile İçgüdü'sü*'nde (2010) kurgusal filmlere özgü bazı yöntemlerin kullanımıyla sefalet içinde geçen bir hayatın hikayesi melodramatik şekilde anlatılmıştır. *Baba* (2012) ise, ele aldığı konuya karşı etnografik yaklaşım sergilemiştir. Farklı stratejiler kullanılmasına rağmen nihai sonuçlar benzerdir – filmlerde “egzotik” bir durum incelenmiş ve karakterlerin verdiği kararlar hayretle karşılanmıştır. Her ne kadar, bu filmlerin yapımcıları anlatı sinemasında çok nadiren ele alınan bir konuya girdikleri için övgüyü hak ediyor olsalar da, filmlerin toplumsal müdahale aracı olarak değerleri kısıtlıdır. Zira, bu filmler yalnızca fakir olmayıp da son derece sıradışı, hatta hastalıklı olarak görülebilecek ailelere odaklanmış ve bu ailelerin yaşadığı yoksulluğun sebebinin içinde yer aldıkları toplumun genel sosyal şartları, bilhassa da Polonya, Letonya ve Litvanya'nın Berlin Duvarı yıkıldıktan sonra uygulamaya başlamış oldukları neoliberal politikalar değil de; ailelerin kendilerine özgü şartlar, örneğin çok çocuk yapmak, yaşlılık, suça karışmak ya da geçmişte kalmış düşünce tarzları olduğunu ima etmiştir. Benzer şekilde, bu üç film, karakterlerine karşı izleyicide sempati oluşturmalarına karşın, yoksulluk sorununun yaygın değil de marjinal bir sorun olduğunu ima etmekte, hatta devleti yoksulların yaşam şartlarının değiştirilmesi sürecindeki sorumluluğundan azat etmektedirler.

Not

1. İnsan böyle bir görüşün, yoksulluğun sözde güzelliğine vurguda bulunarak yoksulluğu normalleştirmeye katkıda bulunup bulunmadığını düşünmüyor değil, ancak bu sorunu ele almak makalenin konusunun dışında kalıyor.

Kaynaklar

- Barciukiene, D. (2007). “Skurdas Lietuvos kaime: paplitimas, priezastys ir mazinimo budai.” *Socialine teorija, empirija, politika ir praktika* 4: 132–143.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. London: Routledge.
- Fromm, E. (2001). *The Sane Society*. London: Routledge.
- Gough, J., Eisenschitz, A. & McCulloch, A. (2005). *Spaces of Social Exclusion*. London: Routledge.
- Karel, F. (2017). *Statutory Minimum Wages in the EU 2017*. Dublin: The European Foundation for the Improvement of Living and Working Conditions (Eurofond). <https://www.eurofound.europa.eu/observatories/eurwork/articles/statutory-minimum-wages-in-the-eu-2017>
- Kersiene, Reda. (2011). “Skurdas ir jo priezastys Lietuvoje.” *Ekonomika ir vadyba* 16: 535–542.
- Ksivickiene, D. (2006). “Skurdo apraiskos Lietuvos kaime.” *Zem es u_ kio mokslai* 1: 81–91.
- Lennon, J. & Malcolm F. (2010). *Dark Tourism*. Andover, Hampshire: Cengage Learning.
- Lewis, O. (1963). *The Children of Sanchez. Autobiography of a Mexican Family*. New York: Vintage Books.
- Lewis, O. (2006). “Culture of Poverty.” In *Poor Americans. How the Poor White Live*, edited by Marc Pilisuk, and Phyllis Pilisuk. New Jersey: Transaction Books.
- Lister, R. (2004). *Poverty*. Cambridge: Polity Press.
- Maldeikyte, Z. (2013). “Pokalbis su Maratu Sargsyanu: Jeigu gali nedaryti, geriau nedaryti.” Accessed 26 September 2013. <http://kinfo.lt/pokalbis-su-maratu-sargsyanu-jeigu-gali-nedarytigeriau-nedaryti-2/>
- Marody, M. (2010). “Homo Sovieticus and the Change of Values: The Case of Poland.” In *Landmark 1989: Central and Eastern European Societies Twenty Years After the System Change*, edited by Heinrich Best, and Agnieszka Wenniger, 80–90. Berlin: Lit Verlag.
- Matthews, M. (1986). *Poverty in the Soviet Union: The Life-styles of the Underprivileged in Recent Years*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Millington, N. (2013). “Post-Industrial Imaginaries: Nature, Representation and Ruin in Detroit.” *International Journal of Urban and Regional Research*. 1: 279–296.
- Maka-M. K. (2005). “Obrazy wspoczesnosci w polskim filmie dokumentalnym.” In *Klucze do rzeczywistosci: Polski film dokumentalny po 1989 roku*, edited by Ma»gorzata Hendrykowska, 67–88. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM.

- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Przylipiak, M. (2003). “Odrażaj acy, brudni, zli ?” *Studia Filmoznawcze* 24: 21–38.
- Przylipiak, M. (2015). “Dokument polski lat 90tych.” In *Historia polskiego filmu dokumentalnego*, edited by Ma»gorzata Hendrykowska, 471–572. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Rothwell, J. (2008). “Filmmakers and Their Subjects.” In *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, edited by Thomas Austin, and Wilma de Jong, 152–156. New York: Open University Press.
- Schlunke, K. (2008). “The Stories So Far.” In *Cultural Theory in Everyday Practice*, edited by Nicole Anderson, and Katrina Schlunke, 218–227. New York: Oxford University Press.
- Smith, C. R. (2017). *Society and Social Pathology: A Framework for Progress*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Tamutiene, I. (2005). “Skurdo problemos ekonominio augimo salygomis Lietuvoje.” *LZU U Mokslo darbai* 68(21): 87–94. The European Observatory. 2008. “Social Inclusion and Income Distribution in the European Union - 2008. Monitoring Report.” Brussels: European Commission. <http://ec.europa.eu/social/BlobServlet?docId=3991&langId=en>
- Townsend, P. (1979). *Poverty in the United Kingdom*. London: Allen Lane and Penguin Books.
- Ward, P. (2008). “Drama-Documentary, Ethics and Notions of Performance: The ‘Flight 93’ Films.” In *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, edited by Thomas Austin, and Wilma de Jong, 191–203. New York: Open University Press.
- Winston, B. (2008). *Claiming the Real*. second edition. London: BFI.
- Zbrizzi, P. (2011). “A Conversation with Andris Gauja (Family Instinct).” Accessed 26 June 2011. <http://www.hammertonail.com/interviews/a-conversation-with-andris-gauja-family-instinct/>