

KÜLTÜREL HUMOR ve EMİR KUSTURICA SİNEMASI

Mustafa SÖZEN*

Öz: Bu makale, kültürel humor ve Emir Kusturica sineması arasındaki bağıntıların panoramik bakış altında ele alınıp değerlendirilmesi üzerine kurulmuştur. Çalışmanın giriş bölümünde mizah, estetik deneyim ve Balkan kültürü arasındaki ilişkilere değinilmiş, bir sonraki kısımda Emir Kusturica sinemasının ana özellikleri belirtilmiş ve son kısımda da onun filmografisinin en önemli dokuz filmi ele alınarak daha yakın plandan bakılmaya çalışılmıştır. Humor olgusu son tahlilde kültürel insan deneyimidir ve bunun nedeni de mizahın dil ve kültürel dokuya derinden bağlı oluşudur. Humor, sanatsal biçimlerde (özellikle dramatik olanlarda), bireysel ahlaksızlıkların, kötülüklerin ya da eksikliklerin bazı zamanlarda alay, ironi, parodi veya başka yöntemlerle kınanması için kullanılan bir araç niteliği taşır. Balkan coğrafyası kültürel humor bağlamında ele alındığında onun kendine özgülüğü hemen fark edilir. Balkan toplumu, mizah olgusunu hayatın doğal bir özelliği olarak görme ve mümkün olan her zaman/mekânda kullanmaya eğilimlidir. Emir Kusturica sineması da bu bağlamda özel bir yere sahiptir. Onun filmleri kendi coğrafyasında kök salmış humor'u, kelimenin tam anlamıyla insanların yaşam praksiyle sorunsuz bir şekilde birleştiren yaratımlardır. Kusturica Balkan zihniyetini humor prizması aracılığıyla yansıtırken, ideolojik yanlışları ve bu toplumların totaliter ruha tepkimelerini alegoriler üzerinden de eleştirir. Bu da onun filmlerindeki humor öğesinin taşıdığı rolün sadece eğlence değil, düşünsel temelli bir sanat olarak da öne çıkmasını yaratır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Humor, Balkan Mizah Anlayışı, Sanatsal Yaratımlar, Emir Kusturica Sineması.

CULTURAL HUMOUR AND EMİR KUSTURICA CINEMA

Abstract: This article is set upon the evaluations of the relations between cultural humour and Emir Kusturica's cinema through a panoramic perspective. In the introduction, the relations among humour, aesthetic experience and Balkan culture were touched upon and thereafter the main features of Emir Kusturica's cinema have been pointed out and lastly by considering his nine most important films his filmography has been subjected to closer scrutiny. Eventually, the case of humor is a cultural human experience. This is because humor is deeply connected to language and culture. Films, in artistic forms (especially dramatic ones), is a tool used to condemn individual deprivations, evils, or deficiencies, sometimes through ridicule, irony, parody or other means. When Balkan geography is considered in connection with the cultural humour, its self-specificity immediately becomes obvious. The Balkan society tends to view the phenomenon of humour as a natural quality of life and use it in every possible occasion. Emir Kusturica's cinema, in this respect, deserves a special place. His films are, in the strict sense, creative works combining smoothly the humor rooted in his own geography with the life praxis of people. Kusturica's cinema, in this sense, comprises another dimension. He, while reflecting the Balkan mentality through the prism of humor, criticizes the ideological inaccuracies and reactions of these societies to totalitarian spirit through allegories. This too, creates the preceding humorous role in his films not only as an entertainment but also as a form of art.

Key Words: Cultural Humor, Balkan Sense of Humour, Artistic Creations, Emir Kusturica's Cinema.

Giriş

Emir Kusturica sineması hakkında konuşulacaksa yapılacak ilk şey 'Balkan' ifadesinin içerdiği anlam nedir sorusuna bir yanıt verebilmektir. 'Balkanlar' gerçekte nerededir sorusunun yanıtı ise başlangıç noktasını oluşturur. Balkan kavramının sınırları çok kez net bir şekilde tanımlanamaz. Bunun nedeni onun belirgin bir coğrafi parçadan çok epistemolojik bir anlam içermesidir. Eski Yugoslavya,

* Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, e-mail: sozen@akdeniz.edu.tr, ORCID:0000-0003-0211-1620.

Romanya, Arnavutluk, Yunanistan, Bulgaristan gibi ülkelerdeki belirli toplulukların (Slav, Latin, Yunan ve Türk kökenli) ortak paydaları bu bütünlüğü oluşturmaktadır. Batı Avrupa'nın algısına göre tanımlanan 'Balkanlar' kavramı, bu ülkelerdeki etnik grupların birbirinin yerine geçen, birbirinden ayırt edilemeyen bir kavramsallaştırma içinde her seferinde yeniden üretilmektedir.

Kültürel coğrafyanın içinde yer alan iki alt alan da bu algının bilimsel sınırlarını çizmeye yarar. Bunlar Sembolik Coğrafya (symbolic geography) ve Duygusal Coğrafya (emotional geography) terimleridir¹. Aşağıdaki paragrafta her ikisini de bulabilmek mümkündür.

Balkanlar denildiğinde göz önüne gelen şey bir karakter, bir içtenlik, bir ruh duyarlılığının yarattığı kırık ve sıcak atmosfer ile biraz da Akdenizli olmayı içinde barındıran imgelemler bütünüdür. Balkan tarihinin getirdikleriyle bu coğrafyanın insanları hem ayrı gibi durmakta hem de bir o kadar birbirine benzemektedir. Bir başka deyişle bu coğrafyadaki tüm halkların ulusal bölünmelerine karşın paylaştıkları bir 'Balkan zihniyetinden' söz etmek mümkündür. Sözgelimi Yunanlı ünlü yönetmen Angelopoulos, Balkan halklarının tüm farklılıklarına karşın içinde müzik, dil, mutfak gibi yüzyıllar boyu iç içe girmiş değerlerinin varlığını gözeterek bir Akdeniz ruhu gibi bir Balkan ruhundan da söz edebileceğini söyler ve 'Panait İstrati veya İsmail Kadere okuyun, bu ruhu görürsünüz' diyerek dile getirdiği iddiasını somutlaştırır².

Balkan sineması kavramı da bu bağlam üzerine oturur. O coğrafi bir birliktelik ve ortaklıktan öte, duyguların ortak paydasında oluşan yaşam biçimlerini içeren bir tanımlama olarak öne çıkar. Bu sinemayı oluşturan özellikler şöyle sıralanabilir:

- Politik film,
- Karmaşık bir tarihi ve hatta 'medeniyetler çatışmasını' yansıtmak,
- Belirli bir ahlak anlayışına ve aşırı öfkeye sahip otantik karakterler,
- Sembolizm,
- Rüyadan kaynaklanan fantastik yapı,
- Kara komedi,
- Yol filmleri.

Bu özellikler göz önünde alındığında, zıtlıklarla dolu bir gerçekliğin oksimoronik bir şekilde algılanmasıyla üretilen, canlılık ve kara mizahla karakterize edilen Balkan duyarlılığıyla oluşturulma niteliği öne çıkmaktadır. Bu duyarlılığın sanatsal yansımaya dayalı özgün örnekleri en çok sinema sanatında kendine yer bulmuştur³.

Bu ortaklık -ki genel anlamda bütün filmlerde gözlenebilir bir ruhsal benzeşimdir- her sahnenin bir alt metin barındırması, kurgusal karakterlerin gerçek kurumlar ve insanlara göndermeler yapması ve hayata dair her şeyi genel tarz olan iyimserlikle anlatma ortak paydasını içerir. Örneğin bu çalışmanın öznesi olan Emir Kusturica sinemasında, mizahın getirdiği kakhaha üzerinden toplum eleştirisi yapılmakta; korku, hüznün ya da öfke gibi birbiriyle çelişen unsurlar birlikteliğinde seyirciye alternatif perspektifler sunulmaktadır⁴.

¹Duygusal coğrafya, kültürel coğrafyanın özelleştirilmiş bir alanını içerir. Toplumsal/bireysel duygu durumlarının coğrafi yerlerle olan ilişkisi ve bunların bağlamsal olarak nasıl oluştuğuna dair disiplinler arası ilişkiler kuran bir çalışma alanıdır. Sembolik Coğrafya ise bir anlamda genel zihinsel harita anlamındadır. Bir yerin/uzamın öznel temsillerini içerir. Bazı yerler toplumsal zihniyette sembolik anlamlar taşır. Toplumların da bu yerlerle olan ilişki biçimleri bilişsel olarak seçicidir ve bazen de kasıtlı olarak çarpıtılmış biçimdedir. Sembolik coğrafya tıpkı duygusal coğrafya gibi disiplinler arası ilişkiler ağına sahip bir çalışma alanıdır. (Bkz. Hyden, Braxton, Davidson, Wood soyadı başlangıçlı olan kaynakçalara).

²Atilla Dorsay, 100 Yılın 100 Yönetmeni, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 137.

³Marian Tutui, Do the Balkans Imply a Peculiar Sensibility? 2011, <http://www.altcine.com/details.php?id=781>. Erişim tarihi Mayıs 2021.

⁴Gülünç, sıra dışı, eğlenceli, satirik bir dille yaklaşımın adı olan mizahın ana karakteri eleştirel olmasıdır. Batı kültüründe 'humor' olarak kavramsallaştırılan mizah, toplumsal işlev içinde değerlendirilmekte, güldürürken sorgulamayı hatta yıkıcılığı içermektedir. Gelenekler, töreler, toplumsal sistem ve yönetimler, iktidarların yarattığı adaletsizlikler mizahın konusu ve

Bu genel tanımlamanın yanı sıra bölgenin sosyo-politik boyutlarına da değinmek gerekir. İlki, Balkan coğrafyasının -deyim yerindeyse- sürgünlerin, göçlerin ve çatışmaların alan bulduğu bir mekân olmasıdır. Robert Kaplan'ın yazdığı gibi, 'Zor bir etnik tarih, kendi başına, Yahudi Soykırımı'na benzer koşullarda yüz binlerce can kaybına neden olmuştur⁵. Doğaldır ki insanın içini burkan bu konu, Balkan sinemasında çoğu kez yer bulmakta; bu nedenle 'Balkan filmi' dediği vakit, ilk önce bölgenin çatışmalı yapısını gözler önüne seren, kırsalda geçen filmler akla gelmektedir. İkinci boyut ise bu coğrafyada bir dönem hüküm sürmüş olan Sosyalist rejimin varlığıdır. Sinemanın devlet tekelinde olması sanatçılara kısıtlamalar getirmiş ya onları propaganda filmleri yapmaya ya da sansür engelini aşmak için sembolik ve/veya metaforlar içeren imgelere kucak açan anlatılar kurmaya zorlamıştır. Bu sorunsal konum da bir anlamda özgün estetik bir deneyim sağlama üzerinden -çok yerde- sinemanın mizahi bir temele oturmasını getirmiştir.

Yugoslav sinemasının son yirmi yıllık panoramasına bakıldığında, Emir Kusturica, Rajko Grlic, Goran Markoviç, Srdjan Karanoviç, Slobodan Sijan, Milcho Mançevski ve Goran Paskaljeviç gibi yönetmenler ile canlı, yaratıcı ve provokatif anlatıların üretildiği bir alan olduğu rahatça görülür. Bu yönetmenler arasındaki ortak payda sosyal hicivleri bir araya getirme, sürrealizme sınırlı yaklaşım, yaşadıkları her şeye rağmen kişisel mutluluğu bulmaya çalışan kişilerin şakacı ve hayal gücünü yansıtan anlatılar kurmuş olmalarıdır. Bu anlatılar birçok nesil tarafından ezberlenmiştir, çünkü onların kültürleri, sosyal ve siyasal gerçekleri çalgınca ve ironik bir tonla algılamaya yatkınlık göstermektedir. Hırvat yönetmen Rajko Grlic'in şu sözleri bunu daha iyi açıklar: 'Eski Yugoslavya'da kahkaha, bizim için bir hayatta kalma yoludur, acı çekmeden komedinin olmayacağını biliriz'⁶.

1. Çalışmanın kapsamı ve sınırları

Çalışmanın oturduğu düzlem Balkan coğrafyasında ortak bir payda olarak yaşanan kültürel humor ile Emir Kusturica sinemasının kesişimi ve bunun yarattığı estetik deneyimin filmler üzerinden irdelenmesidir. Kusturica'nın filmlerini daha iyi anlamak için biri bağımsız, üçü bağımlı dört değişken seçilerek bunlar üzerinden bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu değişkenler;

- a) Balkan kültürünün genel bir görünümü,
- b) Kusturica sinemasının tematik yapılanması,
- c) Kusturica sinemasında film formu ve film estetiğinin inşa boyutları,
- d) Filmlerde açık ya da örtük şekilde yer verilen ideolojik ve politik alt alanların, Balkanlara özgü humor kullanımıyla nasıl ilişkilendirilmiştir.

Çalışmaya, evren ve örnekleme bağlamında bakıldığında, Kusturica sinemasını oluşturan unsurların şu rakamlardan oluştuğu görülür: Yönetmen olarak on iki uzun metrajlı filmi vardır ve bu on iki filmin sekizinin senaryo yazımını da gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada on iki filminden dokuzu ele alınarak irdelenmiştir. Örnekleme açısından bu sayıdaki filmin yeterli ölçüde evreni temsil edecek verileri taşıyacağı açık bir gerçekliktir.

temel eleştiri nesnesidir. Mizah, bu nedenle insanlığın özgürleşebilme özne/ergil olma bilincini ve mümkün/bütünsel insan olma özlemini ayakta tutan dönüştürücü praksislerden biridir (Artun Avcı, 2003). 'Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece'. Bu çalışmada 'mizah' yerine humor kavramının kullanılma nedeni birçok çalışmada 'mizah-komedi-espri' kavramlarının çoğu kez yerli yerinde kullanılmamasından dolayıdır. Yabancı bir kavram olan humor bu anlamda doğru bir tercih gibi gözükmemektedir.

⁵Andrew Horton, Laughter Dark & Joyous in Recent Films from the Former Yugoslavia. Film Quarterly, Vol. 56, No. 1 (Fall 2002), pp. 23-28 Published by: University of California Press, 2002, s. 24.

⁶Horton, a.g.e., s. 24-25.

2. Emir Kusturica Sineması

Filmleriyle Cannes ve Venedik Film Festivali gibi Avrupa'nın önde gelen birçok festival tarafından sayısız ödüle layık görülen Kusturica, Balkan Kültürünü ve sinemasını dünyaya tanıtan en büyük isimlerden biri olarak kabul edilir⁷.

Kusturica, 1960'larda en prestijli sinema okullarından biri olan FAMU'da eğitim görmüştür. Etkilendiği yönetmenler -bir anlamda akıl hocaları- Renoir, Fellini ve Buel'dir. Çağdaşları arasında ise, 'sıra dışı' olan sinemacılara hayranlığını belirtmektedir: Tarantino, Takeshi Kitano ve Kaurismaki Kardeşler önde gelen isimlerdir⁸. Yönetmenlik kariyeri başarılarla dolu olan Kusturica'nın filmlerin neredeyse hepsi uluslararası ödüller kazanmıştır.

Bir hikâye anlatıcısı olarak Emir Kusturica'ya bakıldığında onun içine doğduğu kültürün çeşitliliğini ve kaotik yapısını, fantastik öğelerle harmanlayarak sinemasal bir evren kurduğunu söylemek mümkündür. Anlatılan hikâyeler Balkanların çok kültürlü ortamını yansıtır. Bu ortam neşenin ve acının sözgelimi düğünün ve cenazenin aynı anda yaşanabileceğinin normalleştirildiği bir kültür örüntüsünün görsel şöleni gibidir. Onun birçok filminde Latin Amerika'nın 'Büyülü Gerçekçilik' anlayışına yakın düşen dokunuşları görebilmek de mümkündür⁹. Neredeyse tüm filmlerinde yoğun görsel hayal gücü sergileyen ve mizahı saçma ve tuhaflıkla sarmalayan Kusturica'yı, günümüz neslinin en eğlenceli yönetmeni olarak tanımlamak abartılı bir önerme olmaz. Çünkü o, filmlerini izleyiciyi şaşırtan, son derece bireysel, coşkulu, zengin bir karnavalesk yapı içinde inşa eder; örneğin 'Çingenelerin Zamanı' filmi, bir Çingene trajedisine dayanmasına karşın 'Burlesk Komedi' ve 'Drama' gibi ikili bir türü içeren yapısıyla özgünlüğünü yaratır.

Burada bir anlam karışıklığı yaratmamak adına Emir Kusturica sinemasının temelini oluşturan humor öğesinin 'anlatı mizahı' (Narrative Humor) kavramından ayrık tutulma gerekliliğini belirtmek gereklidir. Narrative Humor -ağırlıklı olarak- anlatının bizzat kendi biçiminde mizahi oyun oynama bileşimlerini içerir¹⁰. Oysa kültürel olarak karmaşık karakterleri barındıran Kusturica'nın sinema evreni, çeşitli etnik gruplardan, dinlerden ve milliyetlerden gelen, tuhaf ya da marjinalleştirilmiş eylem ve olguları içeren bir yapılanmaya sahiptir. Örneğin çeşitli hayvanlar ile eylem/olgular arasındaki gerçeklik ve fantezi ikiliğinin farklı anlamsal boyutlar üzerinden ilişkilendirilmesi 'anlatı mizahı' kavramının ötesine taşınan özellikleri barındırır.

2.1. Emir Kusturica'nın Sinema Dili

Bakhtin'e göre karnaval, genel anlamda toplumsal yaşamdaki gündelik hayatı belirleyen tüm moral ve yasal kuralların, engellemelerin, kısıtlamaların ve düzenlemelerin askıya alındığı (bir anlamda karikatürleştirildiği) ve ayrıca da -özellikle- toplumdaki her türlü hiyerarşik kodların önemsizleştirildiği bir kavramsallaştırmayı içerir. Kusturica'nın anlatılarındaki özgünlüğü oluşturan boyutlardan biri de buradan, yani sosyal hiciv tarzından gelmektedir. Despotizmi hiperbolize eden içerikler oldukça önemlidir. Bu perspektiften ele alındığında Mikhaıl Bakhtin'in karnaval ve karnavalesk kavramlarının Emir Kusturica sinemasına uyarlanmasının humor bağlamındaki okumalara ufuk açıcı belirteçler taşıdığını söyleyebilmek de mümkündür¹¹.

⁷Oğuz Makal, Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması. Hayalperest Yayınları. İstanbul, 2017, s. 259.

⁸Judith Keene, The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground- Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History, Rethinking History, 2001, s. 235.

⁹Büyülü Gerçekçilik/Magical Realism akımı, daha çok Latin Amerikalı yazarların eserlerinde görülen bir anlatı biçimlenişidir. Bu akımın temel belirleyici özelliği rasyonel temelli gerçeklik algısının genişletilerek, hayal ile gerçek arasındaki sınırların kayganlaştırılması/bulanıklaştırılmasıdır. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bakınız Bkz: E. Feyza Demir ve O. Otan 'Emir Kusturica Filmlerinde Büyülü Gerçekçilik' Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi. Dokuz Eylül GSF Yayınları, İzmir, 2023.

¹⁰Jeroen Vandaele, Narrative Humor (I) Enter Perspective. Poetics Today 31:4 (Winter 2010) by Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2011.

¹¹Karnavalesk yapılanma ve sinema ilişkisi için Bkz: Mustafa Sözen 'Bakhtin'in Romanda Karnavalesk Kavramı ve Sinema' Akdeniz Üniversitesi GSF Dergisi, C. 2, S. 4, Antalya, 2009.

Bazı yazarlar Kusturica'yı bir humor ustası olan Fellini'ye benzetirler¹². O bir anlamda Balkanların Fellini'sidir. Seyirciler anlatılan hikâyeleri çoğu kez, sinematografik hayal gücünün, arzulara yönelik duygusalığın ve müziğin yarattığı coşkunun toplamı olarak deneyimlemektedir. Kısaca denilebilir ki Kusturica sinemasının değeri, bu farklı yapılanma boyutu üzerinden anlam kazanır. Eş deyişle Kusturica sinemasını özgün kılan temel faktör, filmlerinde Balkan kültürünün egzotik yansımalarının 'karnavalesk' şekilde inşa edilme boyutudur.

Hiciv, onun filmlerinin en güçlü unsurudur. Aslında bu filmleri 'kara mizah' üzerine kurulu anlatılar olarak adlandırmak da yanlış olmaz. Kusturica eski Yugoslavya ve onun sinemasal geleneğini odak olarak almasına karşın filmleri bundan fazlasını yapan etkimeler üretir. Onun filmleri coğrafi, kültürel, politik ve estetik sınırları kırar ve bunu yaparken de benzersiz bir mitoloji yaratımı sağlar. Kusturica'nın yönetmenlik perspektifindeki virtüözite başarısı 'anlatılarının ince dengesinde' açıkça görülebilir. Doğru hesaplanmış hiciv, alegorik görüntüler ve karakterizasyon örüntüsünü sinemasal dile dönüştürme yetisi onun anlatılarının başat özelliği gibidir. Sözelimi filmlerdeki karnaval havasında geçen düğünler, bu düğünlerdeki müzik ve doğaçlamalar gibi toplumsal performanslar, yalnızca kültürel kimlik oluşturma bağlamında değil aynı anda yaşamın getirdiği güvensizliklerin ortasında bir 'hayatta kalma ve direnişin araçları' olarak toplumun kendini yeniden üretme aparatları olarak da okunabilme imkânları sunmaktadır. Çünkü kahkaha, insanoğlunun trajik boşluğu ve varoluşun anlamsızlığı ile karşı karşıya kaldığında vereceği cevapların başında gelen temel öğelerden birisidir.

Emir Kusturica'nın imgesel tarzı, filmlerine farklı bir estetik katmakta ve melodramdan yoksun basit hikâye yapılarıyla seyircisinde sempati yanında farklı duygular da uyandırmaktadır. Bir başka deyişle filmlerinin anlatı(m) tercihlerini semiyolojik ve ideolojik standartların dışında konumlandıran Kustrurica, seyircilerini barok, sürrealist ve daha önce hiç görülmemiş bir gerçeklik içindeki yolculuğa çıkartmaktadır. O, hikâyelerini ve karakterlerini benzersiz görsel öğelerle harmanlamakta ve bunu da her zaman arka planda örgülenen geleneksel yaşam tarzlarıyla dolu bir atmosfer üzerinden inşa etmektedir. Örneğin bir cenaze, bir evlilik seremonisiyle bir arada bulunabilir; kolektif hüznün akmasına paralel olarak bağırışlar ile kahkahalar arasında gidip gelmeler doğal bir birliktelik içinde yaşanabilir. Bir başka deyişle duyguların patlama noktasındaki anlara konulan olağanüstülükler, seyircinin kafasını karıştırmak yerine anlatımı güçlendirir ve her şey normalmiş gibi izlenimler yaratılır.

Kusturica sinemasında insanlar Hollywood karakterlerinin momentumundan yoksun ama aynı zamanda momentum arayışına da sahip değildirlere. Örneğin Wenders, Antonioni ya da Garrel'in filmlerinde bulunan amaç arayışı Kusturica sinemasında bulunmaz. Onların filmlerinde insanlar genellikle ağırlık ve hafiflik arasında sıkışıp kalırlar; buna karşın Kusturica sinemasında hafiflik verili bir şeydir, öyle ki intihar, cinayet, evlilik, başarı, gibi şeyler geniş ilgisizliğe sahiptir. Burası belki de sirk metaforunun en uygun olduğu alandır¹³.

Filmlerinde görülen slapstick sahneler sanki bir Fellini filmi duygusu uyandırır¹⁴. Hemen belirtmek gerekir ki onun gerçeküstücülüğe dayanan film dilinde, masalsı aşk hikâyeleri, kişilere eklenen umut ve hayaller tekrarlanmaktadır. Söylenen şudur: Hayat bir mucize ve gerçek aşk mucizeler yaratır. Eş deyişle onun filmleri baskın/ana akım sinemanın iyi ve kötü adamlar, ilkel veya uygar gibi ikili karşıtlıklar paradigmasını altüst eden yapılanmalara sahiptir. Öykülerin birçoğunda ayyaş; hırsız, üçkâğıtçı vb. ama insani yönleri de bir o kadar güçlü olan figürler vardır¹⁵.

Kusturica sinemasının bir diğer özelliği ise kendisine özgü mekân düzenlemeleri ve doğayı kullanmadaki yetkinliktir. Örneğin, 'Hayat Bir Mucizedir' filminde ana mekân, dağların arasından

¹²Tony Mc Kibbin, Chaos and Control: The Cinema of Emir Kusturica: Notes from the Underground by Goran Gocic', 2004, www.sensesofcinema.com/2004/book-reviews/cinema_of_emir_kusturica.

¹³Mc Kibbin, a.g.e.

¹⁴Keene, a.g.e., s. 233.

¹⁵Bu nedenle, Sırların onu sevmediği söylenmektedir. Çünkü Yugoslav kültürünü tüm dünyaya yalan yanlış bir Çingene kültürü olarak tanıtarak, insanları yanılttığına dair bir dizi düşünce dile getirilmektedir.

geçen bir tren yoludur ve film bunun üzerine inşa edilmiştir. Mekânlar gibi sözü edilmeye değer başka bir özellik de hayvanların yaşamda kendilerine düşen payı, filmlerde de hak ettikleri ölçüde almalarıdır. Kusturica, hayvanların doğal davranışlarını ve birbirleriyle olan ilişkilerini, hem öyküye anlam katacak (çoğunlukla metaforik düzlemde), hem de izleyiciyi gülümsetecek şekilde örgülemektedir.

Değinilmesi gereken bir başka boyut da filmlerde yer verilen müzik, şarkılar ve eğlencenin hayatın 'yeniden yaratıcı' güçlerini vurgulayan mitolojik güçlere dönüşmeleridir. Belirtmek gerekir ki, bu neşe ve çokseslilik dikkatli seçimler yoluyla yapılmış; anlatı mimarisini ana akım sinemanın müzik ve neşe yaratımının çok uzağına düşürecek şekilde tasarlanmışlardır.

2.1.1.Kusturica Sinemasının Ses ve Müzik Tasarımı

Balkan kültüründeki sevinç ve hüznün gibi iki zıt duygunun aynı anda yaşanmasını sinemasal evreninde de seyirciye yaşatan Emir Kusturica, bu anlatım başarısını biraz da fonda yükselen Balkan ezgilerine borçludur. Balkanların akustik kültürü filmlerin anlatı mimarisindeki özel boyutu oluşturur. Kusturica filmlerinde, tüm ses ve görüntü tekniklerini tümleştirirken seslerle, müzikle, kelimelerle ve görüntülerle ustaca oynamakta ve doğal olarak da tahmin edilemeyen ve bir o kadar da çekici bir imge-ses evreni yaratmaktadır. Onun müzik, ses, mizansen, görüntü, ışık ve renklerle etkileşim yaratımının oldukça karmaşık bir görünüme sahip olduğu söylenebilir. Bu ustalıklı bileşim, seyircinin perdede yansıtılanlardan daha fazlasını 'görmesini' ya da görüntünün ötesine bakmasına davet eden bir nitelimeyi içerir.

Onun filmlerinde müziğin önemli bir rolü vardır; müzik, insanların birbirleriyle tanıştığı ve konuştuğu işlev içindeki öykülemeleri oluşturur. Müzik, kullanımı anlatıya bir nefes, bir yaşam, bir ritim verir; sahnedeki duyguya katılımı doğrudan ifade eder. Seçilen ton, çoğunlukla duyguları ve hareketleri kendi kültürel kodları içinde yeniden üretir. Bu gerçeküstü ses ve müzik evreni, öykü kişilerini gerçek ile hayal olanın arasındaki sınırın belirsiz olduğu bir dünyaya taşır¹⁶.

Kusturica, hemen hemen tüm filmlerinde anlatıma enerji vermek ve onu zenginleştirmek için öykü içinde alışılmamış bir gerçeklik yaratımı adına (bir anlamda farklı bir mood yaratımı) adına çok sayıda ve uzun süreli Çingene müziğine yer verir. Kendisiyle yapılan bir konuşmada söylediği şu sözler, sinematografisinin bir başka boyutunu da açıklamaya yarar: 'Bir yönetmen olarak, sahne oluşana kadar mozaik gibi birleştirebileceğim unsurlara sahip olduğumu keşfettim. Bunda çok müzikal bir şey var, rasyonel bir mesaj vermek yerine, sanki birbirinden çok farklı seslerden yola çıkarak seyircinin bilinçdışında melodik bir heyecan yaratmaya çalışıyordum gibi...'¹⁷.

Kusturica sineması diğer Balkan yönetmenlerinin -örneğin Angelopulos sinemasından- farklı yönü, daha ritmik ve hareketli bir yapıya sahip olmasıdır. Anlatılmak istenilen şey, coşku duygusuna sarmalanıp sunulmaktadır. Sözelimi hemen hemen her filminde (Çingeneler Zamanı, Arizona Rüyası, Babam İş Gezisinde, Kara Kedi-Ak Kedi, Yer altı, Savaş ve Aşk) düğün sahneleri vardır. Bu sahneler eğlence ve simgesel anlamlarla yüklü olarak inşa edilmişlerdir.

Kısaca, Kusturica'nın sinema dilinin (imge+ses) temel yönelimini, Balkan kültürünün diyonizyen (dionysien) temelli neşeli atmosferini, Hollywood hikâyesinin temeli olan Apollon'un duygularıyla bir füzyon içine sokmak olduğu söylenebilir. Sonuçta bu filmler hem duygusal hem de büyüleyici; aynı anda hem grotesk ve hem de orantısızlık içinde olan ve bir o kadar da politik göndermelerden kaçınılmayan hoş bir diyonizyen aktivizm eşliğinde seyirciye sunulmaktadır.

¹⁶Emir Kusturica'nın üç filminin müziklerini Goran Bregovic yapmıştır. Bregovic Balkanlarda çok çeşitli etnik müzikal stilleri bilerek ve bunları benzersiz ve popüler bir karışım haline getirebilen ustalığa sahiptir. Onun müziği, Balkan ritmi ve çingene motiflerinin bir araya getirilmesinin yanında çağdaş yönelimlerle oluşturulmuş melodilerin -bakır nefesliler ve perküsyonlarla- özel yaratılar niteliğini taşımaktadır.

¹⁷Altuğ, a.g.e., s. 80.

3. Filmleri

Kustrica'nın sinematografisinde kısa filmler, belgeseller, TV için yapılmış filmler ve kurmaca filmlerin olmasının yanı sıra başka yönetmenlerin filminde rol aldığı yapımlar bile vardır¹⁸.

Bu çalışmada, onun şimdiye kadar yaptığı filmlerden -en önemlisi- kurmaca tabanlı dokuz uzun metraj çalışması ele alınıp değerlendirilmiştir. Her biri farklı anlatılar kuran bu filmler şöyle sıralanabilir: Dolly Bell'i Hatırlıyor musun? /Do You Remember Dolly Bell? (1981), Babam İş Gezisinde/When Father Was Away on Business (1985), Çingeneler Zamanı/Gypsies Times (1989), Arizona Rüyası/Arizona Dream (1993), Yeraltı/Underground (1995), Kara Kedi-Ak Kedi/Black Cat-White Cat (1998), Hayat bir Mucizedir/Life is a Miracle (2004), Bana Söz Ver/Promise Me This (2007). Savaş ve Aşk/ On the Milky Road (2016).

3.1.1. Dolly Bell'i Hatırlıyor musun? / Do You Remember Dolly Bell? (1981)

Öykü, II. Dünya savaşının ardından yaralarını henüz saramamış olan, 60'ların Saraybosna'sını fon alırken; 16 yaşındaki Dino'nun gözünden dönem toplumunun çeşitli yansımalarını sunar. Dino, Saraybosna'da yaşayan son kararı her zaman kendisinin verdiği bir baba ve baskıcı bir abinin olduğu ailenin oğlu olarak, suça eğilimli ve hipnoz ile uğraşan bir gençtir. Zaman içerisinde arkadaş çevresindeki serserilerden etkilenerek küçük suçlar işlemeye başlayan Dino ve arkadaşlarına -buluşmak için- toplandıkları yerin (bir tür Halkevleri) görevlileri enerjilerini daha iyiye yönlentmeleri için bir Rock'n Roll grubu kurmalarını önerirler ve bu oluşumu desteklerler. Dino böylece, yeni deneyimleri yaşamaya başlar. Dino bu arada gece kulüplerinde dans eden Dolly Bell'e âşık olur; babası bu sırada ölür. Aile, hep düşledikleri yeni yapılan evlerden birine taşınır ve Dino da sevdiği kadına kavuşamayıp, orkestrada şarkı söyleyerek hayat yoluna devam eder.

Avrupa Sineması'na ilk adımını bu filmle atan yönetmen, senaryoyu Boşnak şair Abdullah Sidran ile birlikte yazmıştır. Öykü, Dino'nun yaşadıkları ekseninde ülkenin değişimlerine paralel şekilde ilerleyen sade/yalın (slight) anlatı(m) yapısına sahiptir. Dönemin siyasi atmosferini yansıtmaya çalışırken; olaylar bilinçli bir şekilde, amatörce yapılmış izlenimi veren, yakın plan çekimleriyle oldukça da komik bir şekilde işlenir. Kusturica filmlerinin yapı taşı olan müzik tasarımı da kendisini daha ilk dakikadan itibaren gösterir¹⁹.

Filmde anlatılan, son derece doğal ve insancıl bir öyküdür; ancak yönetmen ince detaylara yaslanarak yaptığı analizlerle, 1960'lar Yugoslavya'sının içinde yaşadığı karmaşayı gözler önüne serer. Komünist/sosyalist dönem Yugoslavya'nın özeti gibi olan film, bir gencin gözünden ilk aşk, aile ilişkileri ve romantizmi anlatırken; Komünizmi inceden eleştiren, ona göndermelerle dolu, hayali bir masalı andırır. Filmde tamamen Kusturica'nın dünyasından olan bir aile yansıtılır. Farklı olduğu kadar tanıdık ve bir o kadar da eğlenceli tiplerin yer aldığı bu ailenin fertleri, birbirleriyle iletişim sorunu da yaşarlar. Baba figürü ise her zaman durumu düzeltmeye çalışırken işleri daha da karmaşık hale getiren bir tiptir. Günün birinde babanın ağır bir hastalık geçirmesi ve sonrasında hastanede kalmaya başlamasıyla çocuklar farklı bir dünyayla tanışıp, bir bakıma hayatı anlamaya çalışırlar.

Dino, kısa bir zaman dilimi içinde aşkı, ölümü, gelecek endişesini, o güne dek çocuk yaşamının dışında kalmış güvensizlikleri, ihanetleri özetle, gerçek dünyaya dair tüm sertlikleri tanımakta, yeni yetme bir çocuktan genç bir adama dönüşmektedir. İlk bakışta filmin karamsar bir atmosfere sahip olduğu düşünülebilir ama Kusturica, zor zamanlarda sığınılan en güçlü şey olan, yaşama tutunma arzusunun ve incelikli espri anlayışını filmine başarıyla yerleştirmiş, ortaya yoğun duygusallık ve eleştirel tavrın yanı sıra, eğlendirici de olabilen bir öyküleme çıkartmıştır. Dino ve arkadaşı Marbles'in komünizmi yaymak ve daha da önemlisi kızları elde etmek için hipnoz öğrenmeye çalışmaları, insan

¹⁸Kustrica, Süper 8 Öyküler/Super 8 Stories, (2001) adlı belgeselinde bir orkestrayı konu edinir. Kendisinin de içinde gitar çaldığı Çingene tekno-rock grubu 'No Smoking' orkestrasının konser turlarında yaşadıklarını eğlenceli bir biçimde anlatır. Film, Chicago Uluslararası Film Festivali'nde 'En İyi Belgesel Film' dalında 'Gümüş Plaket' ödülünü kazanmıştır. Örneğin, Roberto Ando'nun 'Gizemli Yolculuk/Secret Journey' (2006) adlı filminin kadrosunda yer almıştır.

¹⁹ Bu ilk filmi ile Venedik Film Festivali'nde 'Altın Aslan' ödülünü kazanmıştır (1981).

beyninin sonsuz güçte olduğuna inanan babanın, ölüm döşeginde bile dünyayı kökten değiştireceği iddia edilen -ütopik ama daha çok da komik- projeleri ilgiyle takip edişi; gençleri sokaklardan kurtarmak için kurulan amatör orkestranın İtalyanca repertuarı öyküye traji-komik boyut eklemenin unsurları olarak öne çıkar. Değınmek gerekir ki, Dino'nun hipnoz ile uğraşması sembolik bağlamda kullanılmıştır. Burada komünist 'öncü kişinin' hipnoz ile ilişkili olarak gösterilmesi anlamlıdır, çünkü her ikisi de diğler insanları manipüle etmektedirler.

Filmde müziğin önemli bir rolü vardır. Zoran Simjanoviç'in müziğı, karanlık ve üzücü olayların yansıtıldığı sahnelerin birçoğunda mutluluk ve keyif duygusu taşıyan Çingene melodilerine yer verilmiştir. Bu kullanımı 'Balkan kültürü-Kustrica-humor' bileşimi içinde değlerlendirmek gerekir.

Yönetmenin bir anlamda ilk filmi sayılan bu çalışma, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa sinemasında görülen 'neorealist' dramalara daha yakın düşer. Film, günümüzde halen Yugoslav sinemasının önemli bir eseri olsa da Kusturica'nın daha sonraki filmlerinin özgünlüğünü taşıyan - yönetmenin alâmetifarıkası sayılan- birçok öğeden de yoksun olduğunu da söylemek gerekir.

3.1.2. Babam İş Gezisinde/When My Father Was Away On Business (1985)

Öykü, 1948 yılında Yugoslavya Lideri Tito ile Stalin'in yollarının ayrılmasıyla Yugoslavya'da başlayan büyük karmaşa sırasında geçer. Soğuk Savaş döneminde Stalin ile Tito arasındaki ilişkilerin bir yansımasını sunan anlatı, altı yaşındaki Malik Malkoc'un gözünden (POV anlatı modu) verilir. Yansıtılan dönem, Stalin'in bir Tanrı olduğu, Tito'nun bir prens ve aynı anda insanların fakir olduğu bir zaman periyodunu içerir. Öyküde, kimin Tito yanlısı, kimin Sovyet düzeninden taraf olduğu bilinmeyen bu dönemde, en yakın dostların, hatta akrabaların bile birbirine güvenmekte zorlandığı karmaşanın Yugoslav halkı üzerinde yarattığı şaşkınlık, baskı ve korku, Malik'in üç kuşaktan aile bireyleri üzerinden yansıtılır²⁰.

Düşük düzeyde bir bürokrat olan Mesha, gazetede yayınladığı politik bir karikatür sebebiyle tutuklanır. Oğlu Malik'e 'babasının iş gezisinde olduğu' söylenir. Malik, süreç içinde trajik gerçeklerin farkında olmaya başlar. Genç bir çocuğun gözünden anlatılan filmin -yüzey düzlemde bakıldığında- yalın bir aile draması gibi okunmasına karşın, filmin alt metninde (sub-text), eski Yugoslavya'nın komünist toplumuna yönelik sert eleştiriler taşır. Malik, çevresinde yaşanan tüm olağandışlıkları küçük gözleriyle anlamlandırmaya çalışır; fakat ülkedeki kaos o kadar büyüktür ki, onun müthiş hayal gücü bile bazen çaresiz kalır.

Yönetmen bu filmde seyircilerinin duygularıyla oynar. Doğru ve yanlış; masum ve suçlu, adil olan ile adaletsiz olan arasındaki kavramlar belirsizleşir, bulanıklaşır ve olayın içinde farklı anlamlara bürünürler.

Güçlü bir zaman ve mekân hissini hikâyenin odağında yer almadığı bu öykülemde doğrusal bir hikâye anlatımından ziyade, yaşam dilimine ait bir kesit yansıtılır. Öykülemde kardeş çatışması, aşk, babanın yaptığı iş, hapishane vb. öğeler politik birer karikatürleştirme içinde, yaşanan her şeyi farklı kılmaya yarayan unsurlar olarak dramayı oluşturur. Film özgün kılan yönlerden biri de mini-climax denilebilecek dönüm noktalarına sahip olmasıdır. Örneğin çocuğun babasının gerçekte kim olduğunu keşfetmesi veya intihar girişiminde bulunması gibi anlar, anlatım mimarisinin özgünlüğünü yaratır.

Filmde üzüntü veya çok ciddi bir konunun ele alındığı anlarda bile her zaman belirli bir ölçüde komedi barındıran bir yapı kurulmuştur. Seyirciler karakterler için hem üzülür hem de onların yaşadıklarına güler. Bu gülme, o kişilerin 'gerçekte mutlu olmadıklarını' derinden hissedilmesini sağlayan ustaca bir anlatı bileşimiyle yaratılmıştır.

Kusturica filmlerinde alışagelen 'olağanüstü haller' ve baskın mizah, bu filmde yerini, biraz daha olağanlığa ve hüzne bırakmış gibidir. Eş deyişle film, vahşet olgusunu lirizmle birleştirmeyi başaracak şekilde oluşturulmuştur. Mizahın, trajedinin önüne hiçbir zaman geçmediği, sadece onu desteklemek, hatta daha belirgin kılmak için kullanıldığı görülür. Kalabalık ailenin bireyleri için tek mahrem mekân haline gelen tuvalette okunan mektuplar, içilen içkiler, uykusunda yürüyen Malik'in ailesine yaşattığı birbirinden ilginç maceralar, babanın bitmek bilmeyen çapkınlıklarının neden olduğu kısa ama şiddetli

²⁰ Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazanmıştır (1985).

karı koca kavgaları, hemen her şeyin içine katılan ve zaman zaman farklı anlamlar yüklenen futbol aşkı, hep bu espri anlayışının ürünleri olarak öykünün dramatik inşasında de yerlerini alırlar²¹.

3.1.3. Çingener Zamanı/Gypsies Times (1989)

Kusturica, bu kez bambaşka bir atmosfer yaratmakta, öznel hikâyelerden ve tarihsel gerçeklerin bağlayıcılığından uzaklaşarak, fantastik olduğu kadar gerçekçi, dramatik olduğu kadar eğlendirici bir öykü anlatmaya yönelmektedir²².

Öykü, büyükannesinin gözetiminde kız kardeşiyle yaşayan Perhan adlı genç bir yetim çocuğun hikâyesi üzerine kurulmuştur. Perhan, kendi olumsuz gerçekliğinden kaçmak, yeni ve dürüst bir hayat kurmak, sevdiği kızla evlenmek isteyen bir gençtir; ama onun bu naif istekleri hayatın acımasız yüzüyle her karşılaştığında birer umarsızlığa dönüşür. Perhan, ailesinin, sevdiği kızın, erkek kardeşinin, amcasının ve bildiği herkesin ihanete uğrar. O, önceleri bunları fark etmez, farkına varmaya başladığı andan itibaren de her zaman kaçınmak istediği yaşam biçimine yönelir, çalmaya başlar.

Perhan, annesi genç yaşta ölünce babasının da kendisini terk ettiği, büyükannesiyile birlikte, yoksulluk içinde yaşamaya başlayan, yoğunlaştığı zamanlar doğüstü güçlerini açığa çıkarabilen genç bir Çingene'dir. O, Azra adlı genç bir kıza sıırsıklam âşık olur. Makedonya'nın varoşlarında süregiden basit ve saf hayatını bu aşk uğrunda bırakarak İtalya'da iş yaptığını söyleyen Ahmet Djida'nın yanında çalışmaya başlar. Onun amacı para biriktirip, Azra ile ilgili kurduğu hayallerine ulaşmaktır; ancak İtalya birlikte gittikleri Ahmet Djida, kirli işler (hırsızlık, çocuk alım satımı) çevirerek para kazanan bir kişidir. Bu kirli işler Perhan'da umutsuzluk yaratır.

Perhan'ın hayatı birçok sahnede telekinetik eğilimler gösteren şekilde yansıtılır. Bu telekinetik özellik/güç Çingenerlerin 'öteki' oluşları ve alışılmadık hayat biçimlerine yönelik önyargıları ve/veya varsayımları pekiştirir. Böylece öyküye gizemli bir boyut eklenir ve film ciddi bir dramdan öteye taşınarak farklı bir komedi/burlesk olarak konumlandırılır. Filmin anlatısına dinamizm getiren şey, kalabalık sahnelerin sirk benzeri havasıdır; cüceler, hokkabazlar, akrobatlar ve müzisyenler, traktörler, karavanlar, köy kulübeleri, doldurulmuş üç hindi ve her zamanki gibi (ve dikkat çekici) kaz sürüsü anlatıyı farklı bir enerji kümesiyle sarmalar.

Tamamı Çingene dilinde çekilen²³ ilk film olma özelliğini de taşıyan anlatı, neredeyse sihirli bir atmosfer içinde Çingene kültürünü işlemektedir²⁴. Çingenerler o güne değin sadece sinemada değil, hemen her sanat kolunda ancak karikatürize edilerek ele alınmıştır. Genel geçer kaniya göre bu topluluklar eğlenmekten başka bir şey düşünmeyen, hayatı ciddiye almayan suçlu meslek edinmiş, ahlaken düşkün insanlardır. Kusturica kendisini rahatsız eden bu üstün bakıcı görüşe karşı çıkarak, bu ırkın mensuplarına dışarıdan değil içeren bakan bir film yapmaya çalışmıştır²⁵. Çingenerlerin keyif dolu şenlikli yaşamını en iyi anlatan yönetmen olarak akıllarda yer edinmesini sağlayan bu filmde müzik, dram, hayal gibi bileşenleri ustalıkla örgülenmiş ve deyim yerindeyse 'Felliniyen' bir anlatım gerçekleştirilmiştir²⁶.

Çingene kültüründe müzik -ister neşeli isterse de hüznü melodilerle olsun- o toplumlardaki önemli olaylara ve kutlamalarda merkezi olarak yer alır. Çingene müzisyenlerden oluşan bir grubun, düğün sahnelerinde olduğu kadar Perhan'ın kız kardeşiyle hastaneye gittiği sahnede de müzikleriyle 'an'ı anlamlaştırmaları buna örnek olarak verilebilir.

²¹Pınar Tınaz Gürmen, Sinemada Balkan Fırtınası, Sinema Dergisi, Turkuvaz Yayınları, İstanbul, 2007, S. 12, s. 85.

²²Cannes Film Festivali'nde bu kez en iyi yönetmen ödülünü kazanmıştır (1988).

²³Aslında, filmin tam bir dili olmayıp, içinde İngilizce, Romence, İtalyanca ve hatta Türkçe kelimeler barındırmaktadır.

²⁴Film, ayrıca Yugoslavya yıkılmadan önce çekilen en uzun film olma özelliğine de sahiptir (138 dk). Fransa'da yaşayan Çingenerler bir basın toplantısı düzenleyerek filmi protesto etmişlerdir.

²⁵Gürmen, a.g.e., s. 86.

²⁶Dorsay, a.g.e., s. 524i.

Neşeliymiş gibi görünen ama aslında her bir notasının vuruşunda bir hüznü, ayrılığı, ölümü, insanı çığına çeviren hüznü bir şeyleri barındıran müziğiyle bu film kendine bu anlamda da özel bir yer edinir²⁷. Filmde hüznün ve mistisizmin olduğu sahnelere eşlik eden müziğin -konvansiyonel anlayışın aksine- çoğu kez komedi sahnelerinde kullanıldığı görülür. Bu kullanım, olay örgüsüne bir hafiflik havası getirir ve karakterlerin çoğunluğu için mutsuz olay ve oluşumların kötü sonuçlarına rağmen, filmin çerçevelemesine ve sunumuna dair renkli atmosfer yaratımına hizmet eder. Filmin müziğini yapan Goran Bregoviç'in melodileri olay örgüsüne mükemmel bir şekilde eşlik ederken, manzara/peyzajlar da olağanüstü güzel görüntüleriyle anlatıma zenginlik getirir. Kısacası seyirci bu filmde acıyı, sevgiyi, hüznü güzellikleri ve trajik kaderi güçlü şekilde hissederken; ayrıca, Perhan'ın rüyaları veya zihninden geçen korkuları, arzuları ve fantezileri Freudyen bir şeylerin varlığını estetik bir deneyimle alımlar.

3.1.4. Arizona Rüyası/Arizona Dreams (1993)

Arizona Rüyası, Kusturica'nın ülkesinde savaş en kanlı dönemindeyken ilk defa Yugoslavya'nın dışında (Amerika'da) çektiği ve bu yüzden büyük tepki topladığı filmidir²⁸. Kusturica'nın orijinal dili İngilizce olan ilk çalışması olan bu film Berlin Uluslararası Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü almıştır²⁹.

Yönetmen, Amerikan topraklarında bile kendine özgü bir vizyonuna sahip olarak klasik sinematografik formüllere dayanmayan, sanatsal dokunuşları farklı olan bir anlatı üretme ve bunu dünyaya sunma başarısını göstermiştir. Anlatı, bu tarz bir sinemaya alışkın olmayan bazı Amerikalı eleştirmenler için garip gelse de film, Kusturica tarafından şimdiye kadar yapılmış en karmaşık, sanatsal, sürrealist ve soyut çalışmalardan biridir ve bu nedenle de onun filmografisinin en çok izlenen/tartışılan filmlerinin başında geldiği görüşü genel bir kabulü içerir.

ABD'deki marjinalleşmiş insanlara bir Yugoslav'ın bakış açısıyla değinen ve o insanları aldatan kapitalist Amerikan rüyasını tarif eden film, Amerikan rüyasının trajikomik bir yapı-sökümü gibidir. Öykü, balıkları sayarak hayatını kazanan Axel'in, amcası Leo tarafından Arizona'ya davet edilmesi sonrasında 'Amerikan Rüyası'³⁰ kavramı ile olan mücadelesini anlatır. Axel'in en büyük hayali 'uçmak'tır... İşi gün boyu balıkları saymak olan, Axel "Çoğu insan benim balıkları saydığımı sanır, oysa ben onları saymıyor, onların düşlerini dinliyorum" der.

Senaryosunu kendi öğrencilerinden biri olan David Atkins ile beraber yazdığı bu filmde Kusturica, hayalleri olanların öyküsünü anlatır. Öykü, her ne kadar paranın getireceği refaha odaklanan Amerikan Rüyası'nı hedef alıyorsa da yönetmen bakış açısını biraz geniş tutarak, genel olarak insanın kendi hayalleriyle, toplumun ona biçtiği klişe roller arasında sıkışıp kalma duygusunu irdelemeye yönelmiştir³¹. 'Bir insanı tanımanın en iyi yolu, ona hayallerini sormaktır' önermesine yaslanan filmde, bu hayalleri gerçekleştirmek bir yana, onları korumanın bile ne kadar zor olabileceğine vurgu yapılmaktadır. İnsan ne kadar karşı gelse de kaçıp kurtulmaya çalışsa da er ya da geç kendi ana babasına benzemiyor muydu? Leo zengindi, saygındı, genç bir kızla evlenmek üzereydi ve kendi ifadesi ile gerçek başarı buydu. Oysa Axel, New York'da balıkları ölçüp tartarak, onlar üzerine düşünerek geçirdiği zaman boyunca, insanların sadece yemek, barınma ve çiftleşme gibi en temel ihtiyaçları için çalıştıkları, uygarlık denen gereksiz gereklilikler karmaşasından uzak, mutlu bir ömür sürdükleri Alaska'nın buzullarında yaşamayı hayal etmektedir. İnsanlar, salt, toplumun zorlamalarının dışında, kendi duygusal çalkantılarına yenik düşerek de vazgeçebiliyordu hayallerinden ve bu

²⁷Makal, a.g.e., s. 260.

²⁸Kusturica, Bosna'dan ayrılmak istediğinde, yanına değişmez görüntü yönetmeni Vilco Filac'ı ve bestecisi Goran Bregovic'i de alarak Amerika'ya gider. Orada yabancı dildeki ilk filmi olan 'Arizona Rüyası'sını çeker. Film, 1993 Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı ve Jüri Özel Ödülü'nü alır. Bu çok özel film, çevrildiği ülke Amerika'da gösterime bile giremezken, Avrupa'da büyük ilgi görerek, geniş bir seyirci kitlesine ulaşır.

²⁹Makal, a.g.e., s. 261.

³⁰Filmin uluslararası sinema camiasından aldığı övgülere karşın, yönetmeni ve filmi, sunduğu sahte/yanlış portreler ve milliyetçi önyargılarla suçlayan entelektüeller de olmuştur. Bunların başında Sloven entelektüel Slavoj Žižek ve Fransız filozof Bernard-Henri Lévy'in de dâhil olduğu bir dizi insan, derinlikli görüşler eşliğinde yönetmeni ve filmi eleştirmişlerdir.

³¹Kerem Sanatel, 'Arizona Dream', *Sinema Dergisi*, Yıl: 2005, İstanbul, 2007, S. 7, s. 102.

noktadan bakılınca kuşkusuz, filmin en cesur kahramanı Grace'tir. Üvey annesi ile arasını düzelter, üstelik Axel'in de aşkını kazanan Grace, kaplumbağa olma hayalini son ana dek korumuş, başına dayadığı silahın tetiğini çekmekte tereddüt etmemiştir. Grace'nin intiharı ilk bakışta seyirciye anlamsız görünse de o kendisine sunulan tüm fırsatları inatla tepip, kendi hayalini gerçekleştiren biri olarak saygıyı hak etmektedir³².

Arizona Rüyası, Amerikalı olmayanların hayalini kurduğu bir rüyayı yansıtır gibidir. Film aslında ABD'nin politik ve kültürel analizini yapar. Öykü, çok etnikli, çok kültürlü bir bakış açısı eşliğinde Avrupalı bir 'auteur'ün ABD'ye bakış açısını da içerir. Kusturica bu kültürel eksenle beraber aynı anda varoluşçu bir şiir inşa eder ve gerçekten şaşırtıcı bir yapı kurar. Birçok insan arasındayken bile yalnız kalma hissi, sonsuz evrende sadece küçük bir nokta olma hissi veya bizim için geleceğe olan belirsizlik gibi duyumsamalar bilinçaltı seviyede öyküde yer alır. Film boyunca birçok kez görünen, havada yüzen balık görüntüsü; yönetmenin 'yaşam sanatının anlamını' tamamlamak için kullandığı metafor olarak önemli bir işlev yüklenir. Erkeklerin zayıf yönleri, ölme korkusu, ölümden sonra meydana gelenler, yalnız olma acıları vb. soruların sordurulduğu bu anlatıda, cevaplar 'erkekler-balık' karşılaştırmasıyla felsefi olarak yanıtlanmaya çalışılır.

3.1.5. Yeraltı/Underground (1995)

Yugoslavya coğrafyasına ait filmin öyküsü, epik bir kara komedi olarak, seyirciyi şaşırtan, sahneleri yorumlamaktan bitkin düşüren ama bir o kadar da etkileyen anlatımla biçimlendirilmiştir. Kusturica'nın tarihselliği ve daha büyük politik alanı konu edinen bu filmi oldukça ateşli tartışmaların nesnesi olmuştur³³. Kara komedinin yarattığı mizah, filmde somut karakterler ve derin bir duygu yansıtımı gibi öğelerle bezenmiştir.

Konu, silah satmaya devam etmelerini sağlamak için II. Dünya Savaşı'nın hâlâ sürmekte olduğuna inanarak arkadaşlarını yeraltına saklayan bir silah satıcısı üzerine inşa edilmiştir. Öykü zamansal yapı olarak üç parçayı içerir. Bunlar, 'İkinci Dünya Savaşı', 'Savaş' ve 'yeniden iç savaş' dönemidir. Bu yapılanmasıyla filmin, Avrupa tarihi hakkında yaratıcı bir öyküleme olduğu söylenebilir. Eş deyişle gerçek-üstücü dokunuşlarla örülmüş olağanüstü bir öyküyü ele alan 'Yer altı', Yugoslavya'nın parçalanışını anlatan bir öykü olarak da okunabilir³⁴.

Ünlü romancı ve oyun yazarı Dusan Kovacevic'in bir eserinden uyarlanan film, Almanların 1941 yılında Yugoslavya'yı işgali ile başlar. Marko, karısı tarafından terk edilen ve fahişelerle gününü geçiren birisidir. İşgal başlayınca Marko, liderlik ve organizasyon yeteneklerini kullanarak bir grup insanı yeraltında çalışmaya ikna eder; amaç, direnişçilere sağlamak üzere gizli silah üretimidir. Marko, onlara savaş bitimini haber vereceğini ve onları oradan çıkartacağını söyler. Yeraltında çalışanların arasında yakın arkadaşı Blacky'de vardır; ancak savaş biter, üzerinden yıllar geçer ve Marko arkadaşlarını yeraltından çıkarmaz, çünkü o Blacky'nin sevgilisiyle evlenmiştir. Yeraltındakiler uzun yılların ardından dışarı çıkarlar ve ülkelerinin ne hale geldiğini görürler.

Balkanlar'da neler olup bittiğini açıklayan dâhice politik bir alegori olarak film, son tahlilde bir devletin ve ulusal kimliğin yok edilmesi ve 'hayali toplum'un inşası üzerine karmaşık bir yorum çabası niteliğini taşır. Kusturica, Yugoslavya'nın 50 yıllık tarihini şarkı, dans, içki ve kan dökümü eşliğinde yansıtırken; bu iç-savaşta yer alan bütün tarafların suçlu olduğu görüşünü savunur. Ona göre Yugoslavya'nın dağılması büyük bir trajedidir ve şiddet her taraftan gelmektedir. Yönetmen zaman zaman belge görüntüleriyle desteklediği filmde, Marko ve Blacky'nin yaşadığı olayları trajikomik bir biçimde anlatırken; oklarını asal olarak savaşımlara, liderlere ve onları takip eden saf insanlara yöneltir. Saldırgan ama naif Blacky, entelektüel ama komplocu Marko ve masum Ivan'ın ayrıntılı betimlenmesi sayesinde öykü bu anlamda özel bir konuma yükselir.

³²Gürmen, a.g.e., s. 87.

³³Film, 1995 yılında Cannes Film Festivali'nde Theo Angelopoulos'un 'Ulis'in Bakışı/Ulysees Gaze'ini geride bırakarak Altın Palmiye'yi kazanır. Kusturica bu filmde sonra giderek artan politik eleştirilere dayanamayarak yönetmenliği bıraktığını açıklasa da daha sonra bu kararından dönerek siyasete çok da bulaşmayan 'Ak Kedi Kara Kedi' filmi yapar.

³⁴Her şeyden önce filmin orijinal adı olan 'Crna Macka, Beli Macor'dur. Çingene kültüründe 'macka'nın dişi kedi, 'macor'un da erkek kedi olması filme farklı, sembolik anlamlar eklemektedir.

Yeraltı, sinema tarihinin imalarla örülen en özgün yapıtlarından biri olarak film karnavalımsı bir görünüm sunar. İronik, acımasız ve çoğu zaman karanlık olan, tam daire şeklinde kesişen bir dizi karakterin hayat verdiği filmde kullanılan çekim ölçekleri, kamera hareketleri vb. unsurlar bir şekilde yaşamdan daha büyük yanılsama yaratır. 'Depresyon ve rock festivali' arasında geçen bir tempo, Çingene müziği ile örtüşen görünümlere sunulur³⁵.

Yeraltında bariz teatralite ve abartılı performanslar, filmi 'politik düzlem' ile 'humor' bileşimi içinde farklı bir yere oturtur. Mahzende bulunan insanların hikâyesi trajik bir hikâyedir, fakat aynı zamanda karnavalesk bir performans olarak da yaşanır. Kısacası film, sıradan bir politik anlatı olmaktan öteye geçip, savaş, manipülasyon ekseninde evrensel insan ilişkilerinin ortak paydalarında inşa edilen bir drama olma boyutunu kazanır.

Filmdeki karakterler içinde buldukları durumun ciddiyetinin farkında olarak bir yandan rasyonel ve analitiktirler ama aynı zamanda Balkan humor kültürünün taşıdığı irrasyonel ve şenlikli praksi de yaşarlar. Eş deyişle bu abartılı ve irrasyonel neşe, Bakhtin'in karnavalesk kavramının içerdiği 'yaratıcı çılgınlık' niteliklerini taşır.

Filmin anlatı biçimlenişini, türlerin şiirsel bir bileşimi olarak değerlendirmek gerekir. Sosyo-kültürel ve politik hiciv, savaşın getirdiği acımasız dünya, komedi, gerçeküstüçülük ve her şeyden önce insan bütünlüğü (sevgi-inanma-korku) öykünün anlam boyutunu farklı bir düzlemde yeniden inşa etmeye yarar.

Filmin en önemli metaforu doğaldır ki bizatihi yeraltının kendisidir. Metafor olarak verilebilecek önemli örneklerden bir diğeri de bir ördek tarafından rahatsız edilen yaralı bir kaplanın gösterildiği sahnedir. Kaplanın çaresizliğini hissedilen/bilen olan ördek, ölmekte olan hayvanı galamaya çalışır. Ördek sonunda kaplan tarafından öldürülür. Bu sahne, bozuk gücün kırılmasını gösteren son derece karmaşık anlamlarla yüklü olarak filme zenginlik katar.

Verilebilecek bir başka örnek filmin ilk sahnelerinde, şehir yanarken Ivan'ın, hayvanat bahçesindeki hayvanları ile umutsuzca dolandığı anlardır. Bu açılış sekansı karakterlerin ironisini yansıtır. Blacky, bebek maymunun sütünü alması için Ivan'a para verir. Bu Blacky'in karakterini özetleyen bir davranış gibidir. O duyguları zor, agresif ama yine de hayırsever birisidir ama aynı anda Robin Hood gibi zenginlerden çalıp fakirlere verdiği söylemektedir.

Filmde sinemasal anlatı açısından özel olan bazı sahneler vardır. Sözelimi Natalia yeraltındaki düğünde baştan sona kırmızı elbisesiyle ve bir anlamdaki suçluluk duygusuyla tankın dik topunun önünde seksi bir dans gösterisi yapar. Bu dans Freudyen anlamlar ile yüklüdür. Son derece katmanlı olan bu gösterimin bir yönü Freud'un seksüel argümanları taşıırken diğ taraftan hayali bir savaşın içinde kandırılan toplumun düşünsel zafiyetini yansıtmaya işlevini yüklenir.

Filmin son sahnesinde bir arada yiyip içen insanların üzerinde bulunduğu kara parçasının koparak denizde ilerlemeye başladığı gösterilir. O kara parçası Yugoslavya'nın haritadaki şekline benzer ve onu sembolize eder, humor bir kez daha kendini göstermektedir.

Film, temelde en saf duygulardan biri olan kardeşçe bir arada yaşamayı kutsayan bir söyleme sahiptir. Örneğin final sahnesinde, artık ölmüş olan tüm kahramanlar bir kır düğününde bir araya gelir; metaforik anlamda, her ne olursa olsun onların kardeş olduğunun gösteren bu anlatım, kardeşliğe nifak sokmaya kalkışan herkesi hedef almaktadır.

Yönetmenin sinemasının ayırt edici özelliği olan grotesk estetik, savaşın acısını, her şeyin tehlikeli olduğu zaman/mekânı deyim yerindeyse bir sirke/alaycı bir dünyaya dönüştürerek vermesi bu filmde oldukça ustalık işi olarak kendini gösterir. Sözelimi film boyunca bakır nefeslilerin başat olduğu müzik kompozisyonları, savaşın ironisini ve yeraltındaki insanların dünyasını -bir anlamda cehaletlerini- hafifletir. Hemen belirtmek gerekir ki bu film belli bir an ya da belli bir yerle ilgili değil, zamanın ve mekânın sınırlarını aşan göndermelere sahiptir. Filmde bazı olaylar mantık ve açıklama olmaksızın gerçekleşir ama seyircinin bu parçaları anlamlı ilintilerle bağlayarak bir mantık üzerine oturtması olasıdır. Görünüşte önemsiz anlar bile filmin genel amacı ve anlatısı için önemli olabilmekte

³⁵Keene, a.g.e., s. 233.

ve bu ince ve maksatlı nüanslar kuşkusuz ki entelektüel seyircinin dikkatini çekmektedir. Buna karşın birçok seyircinin politik göndermelerin alt-metnini (sub-text) kolayca anlamlandıramayacağını da söyleyebilmek mümkündür.

3.1.6. Kara Kedi, Ak Kedi/Black Cat, White Cat (1998)

Kusturica bu kez de politikadan alabildiğine uzak, yine Çingeneler ve onların yaşamı üzerine olan bir filmle; aşkın, dostluğun ve dürüstlüğün her zaman galip geldiği, işler ne kadar sarpa sararsa sarsın, mutlaka bir çıkış yolunun bulunduğu bir anlatımla seyircisinin karşısına çıkmaktadır. Filmin anlatı ambiyansı, Fellini'nin aşk, sevgi ve mizah karışımını andırmakta; görünürde, gülünç olana vurgu yapılsa bile, alt metinde Yugoslavya'nın trajik-dramatik yazgısı ima edici şekilde yansıtılmaktadır.

Öykü, Sırbistan'ın çingene toplumuna ve özellikle Tuna üzerindeki küçük bir köyde yaşayan bir topluluğa odaklanmıştır. İki eski dosttan biri (Zarije) çöp toplayarak köşeyi dönmüş bir Çingene babası, diğeri ise (Çrga) bir çimento şirketinin sahibidir. Uzun yıllar birbirlerini görememelerine karşın bu iki dostun arkadaşlık duyguları hala güçlü şekilde devam etmektedir. Zarije'nin oğlu Matka Küçük mafya işleriyle uğraşmaktadır; girmek istediği bir karaborsa işi için kendi babasından istemeyeceği parayı Çrga'dan ister ve neden olarak da babasının ölümünü gösterir. Bu haber yaşlı ve yorgun Çrga'yı derinden etkiler; eski dostunun mezarını ziyaret etmesinin boynunun borcu olduğunu düşünür. Matka, bu arada Çingene gangsterlerinin elebaşı Dadan'la ortak olmaya karar verir. Büyük bir ahlaksız olan Dadan, Matka'yı aldatır ve Matka, onun her istediğini yapan birisi haline gelir. Dadan bir gün Matka'ya, evde kaldığını düşündüğü kız kardeşi Afrodita ile onun oğlunun evlenmesi gerektiğini söyler. Oysa Zare başka bir kıza, Afrodita da başka bir erkeği âşiktir. Zare'nin büyükbabası, torununu bu beladan kurtarmak için düğün gününde ölerken düğün töreninin 40 gün boyunca ertelenmesini sağlamaya çalışır. Daha sonra Zare de cesaret kazanır ve Ida ile kaçıp, Dadan'da intikam almaya karar verir.

Çingeneler Zamanı filminde yer alan büyülü gerçekçilik estetiği bu filmin de yaratıcı dünyasını oluşturur. Filme adını veren kara kedi- ak kedi anlatıda çoğunlukla iyilik ve kötülüğü ve/veya erkek ve kadınlığı simgeleyen bağlamlar içinde kullanılmıştır. Bu anlamda filmin dramasını yaratan dinamik, bu kontrastların getirdikleridir denilebilir. Fakir insanlarla yaşayan zenginler, dürüst bir insanla çatışan insanlar, itaatkâr kadın klişeleri gibi karşıtlıklar, kara kedi ve beyaz kedi imgesiyle sembolik olarak anlamı yeniden üretirler.

Film, çingene rakip aileleriyle ilgili bir hikâyeye sahiptir. Anlatı bir komedinin stereotipik beklentilerini karşılamaz. Çingenelerin suçlu olarak tasvirleri ile uyumlu çeşitli huzursuzluklar eşliğinde, komedi, romantizm ve ihanet gibi olgular öykülemenin asal ekseninde yer bulur. Burada aşk, şiddet, alkol, silahlar, hayvanlar ve bir dizi mizahi öge iç içe geçmiş şekilde kurgulanarak özellikli dramatik bir yapıya dönüştürülmüştür. Film güçlü duygular yaratımı eşliğinde, çingenelerin karanlık işlerini, kültürlerini, karnavalesk yaşam tarzlarını yansıtırken aynı zamanda kaba, şiddete dayalı ve pis yönleri de göstermekten kaçınmaz.

Kusturica, bu filmle 'Yeraltı'nın mecazi karmaşıklığından vazgeçerek, 'görünürde' güçlü politik duruşu olmayan bir çingene komedisinin yaratılması üzerine odaklanmış gibidir. Yine de belirtmek gerekir ki temel olarak filmin apolitik olduğu iddia edilse, mizah niteliğine vurgu yapsa bile, yönetmenin Yugoslavya'nın trajik tarihsel geçmişine göndermeler yoluyla değindiği rahatlıkla söylenebilir. Sözelimi bir domuzun arabayı Yugoslavya haritasına benzer şekilde yemesi gibi sahnelerle politik-toplumsal hayata inceden göndermeler yapılmaktadır. Seyirciler domuz ve araba ilintisini farklı okumalar eşliğinde ima edilmiş 'kötüler' ve 'kurbanlar' olarak anlamlandırabilir. Son sahne ve Dadan figürü de -bir başka okuma olarak- Yugoslavya'nın savaş sonrası kalıntılarının açık referansları bağlamında yorumlanabilir. Kusturica bu filmde Çingeneler Zamanı' filminde yer alan temaların birçoğuna atıfta bulunur. Sözelimi Çingeneler Zamanında, akordeon satın alma ve oğluna öğretme ögesi bu filmde ana karakterin dedesi üzerinden gönderme/referans olarak olay örgüsüne katılmıştır. Dede aile gerilimini hafifletmek için akordeon çalar, ayrıca tüm servetini akordeon içinde saklar.

Kusturica'nın yarattığı renkli, grotesk, bu evrenin arkasında iki karşıt öge, bir nevroz şeklinde yorumlanmıştır: Örgütlü suç, ülkenin sürekli savaşının sembolüdür, Zare film boyunca bu derin siyasi

ve sosyal ilişki karmaşasında yaşamaktadır. Bir aşk yaşama arzusu ile dünyaya kapalı olmanın -trajik olanın- kaçınılmazlığı sürekli bir çatışma içerisinde. Bu nedenle de karakterler 'diyozizen' kolektif nevrozu aldatmak için birbirlerine sığınır. Bu yaklaşım, eşsiz bir atmosfer şiiirini yaratır.

Çingeneleri betimleyen filmlerin çoğunda olduğu gibi bu filmde de müzik önemli bir öge olarak olay örgüsünde yer alır ve aynı zamanda Çingene karakterlerinin yansıtılmasında belirgin bir rol oynar. Filmin müzik tasarımı, olay örgüsü ve dramatik inşadaki anlatım dilinin hicivli atmosferiyle iyi eşleşir. Mizah ve kaosla birlikte olan birçok sahnede, akordeonlar ve diğer enstrümanların yer aldığı geleneksel Çingene gruplarını yer alması anlatıyı zenginleştiren bir öge olarak öne çıkar.

Kusturica'nın tüm filmlerinde olduğu gibi bu filmde de komedi ve trajedinin birbiriyle ayrılmaz şekilde iç içe geçmesi, her durumun olası bir sonucu olarak kendini sürekli var etmesi, anlatı mimarisini eşsiz kılmaktadır. Sonuç olarak denilebilir ki, karmaşanın her an yaşandığı sahnelerle örüntülenen filmde, kazlar, kediler, çalgıcılar ve birbirinden ilginç karakterlerle donatılan anlatı olağanüstü bir humor'a dönüşmüş şekilde seyirciye sunulmaktadır.

3.1.7. Hayat bir Mucizedir/Life is Miracle (2004)

Kusturica'nın dokuzuncu filmi olan bu anlatımın açılış sekansında, Yugoslav devlet sosyalizminin son ve belki de en grotesk evresindeki yaşamın bir kesiti sunulur. Bosna'da hayatın çeşitli yönlerini, bir Sırp ailesinin savaştan çektiği odağında anlatan film, melodram ve epik olanın tuhaf bir füzyonu gibidir. Görsel tonlamalarla farklılaşan anlatı, bireyselliklerinden vazgeçmeyi reddeden, insanlıktan uzaklaşmayı ve nihai olarak yüzeysel vatanseverlik görevine tercih eden iyimserliğe sahiptir³⁶.

Yönetmen tuhaf ve barok bir olay örgüsünü natüralist bir hikâyeye dönüştürerek başarısını bu filmiyle bir kez daha kanıtlar. Balkan kültürünü içeren bu yaratıcı bir hikâyede yönetmenin diğer filmlerinde kullandığı temel izlekler yine kendini gösterir. Anlatıda siyasi alegori ve aşk hikâyesi arasındaki denge başarıyla kurulmuştur; bu denge müzik, savaş, siyaset ve grotesk unsurlar gibi öğelerin özgün bileşimiyle oluşturulmuştur.

1992 yılında, Belgrad'lı Sırp mühendis Luka, opera sanatçısı olan karısı Jadranka ve oğulları Milos ile Bosna'da her yerden uzak bir köye yerleşir. Luka, karısı ve futbolcu olma hayalleriyle yanıp tutuşan oğulları trajediden uzak bir hayat sürerler. Luka kendini işine kaptırmış ve ısrarla savaşın gürültüsüne kulaklarını tıkamıştır. Ülkede savaş patlak verir ve Luka'nın hayalleri yerle bir olmanın eşğine gelir. Oğlunu askere göndereceği gün, karısı gezginci bir müzisyenle kaçır. Bir süre sonra oğlu Milos, Bosnalılar tarafından esir alınır. Tam bir 'Pollyanna' olan Luka, ailesinin dönmesini umut ederek yaşamına devam etmeye çalışır; çünkü ancak bu şekilde, hayatının altüst olduğu gerçeğiyle baş edebileceğini hissetmektedir. Bu sırada Sırp ordusu, Luka'yı Müslüman bir esir olan Sabaha'nın bekçiliğine atar. Çok zor bir dönemden geçen Luka, yine savaşta en yapmaması gereken şeyi yapar ve ona (düşmanına) âşık olur, ama gün gelir Müslüman kadının Sırp bir esirle takas edilmesi istenir. Takas edilecek o esir ise, Luka'nın oğlu Milos'tur.

Kusturica çoğu filminde olduğu gibi bu filminde de çalkantılı zamanlarda yaşanan tarihi yanlışları, ideolojik yanlışları ve totaliter ruhu, Balkan zihniyetinin humor prizması aracılığıyla ele alıp işler. Yönetmenin karakteristik gerçeküstücülüğü yine öne çıkar, örneğin ağlayan yaşlı bir eşek sahnesi grotesk bir hiciv yaratırken, öyküyü, savaş karşıtı bir filme dönüştürür.

Yugoslavya, onlarca yıllık 'Sosyalist' rejimin ardından esen Yeni Dünya Düzeni rüzgârına dayanamayarak parçalanmıştır. Öykü, birbirine düşürülen iki halkın iyi taraflarına, eğlenceli yanlarına bakmayı tercih eden ve bunu başarıyla gerçekleştiren bir kesiti anlatır³⁷. Her ne kadar filmin içinde patlayan bombalar ve yıkılan duvarlar olsa da 'Hayat bir Mucizedir'in bir savaş filmi olmayıp, daha

³⁶ Filmin adı açık şekilde Roberto Benigni'nin 'Hayat Güzeldir/Life is Beautiful' (1997) filmine gönderme yapmaktadır.

³⁷Film, siyasal perspektiften okunduğunda oldukça farklı bir görünüm ortaya çıkar: Anlatı, bazen açık bazen örtük biçimde, Sırpların savaştıkları Boşnaklardır ve onlar Boşnaklara haklı nedenlerle saldırmaktadırlar, çünkü 'onlardan zarar gören zavallı Sırp mevcuttur' söylemini üretmektedir. Kusturica, Sırpı olumlayan bu söylemi nedeniyle ülkesinin aydınları tarafından vatan haini ilan edilmiştir.

çok aile ve aşk üzerine bir anlatı olduğu söylenebilir. Öyle ki, savaş olgusuna çok kez mizahın bir unsuru olarak yer verilir.

Kusturica anlatısını akıl almaz mizahi detaylarla süslemiştir. Sözelimi raylarda yol alan motoru olmayan otomobiller veya atılan bombalardan etkilenmesin diye satranç tahtasına reçelle tutturulan taşlar ya da intihar etmek için tren raylarında bekleyen bir katır, seyirciye yaşanan ortamın tüm irrasyonelliğine rağmen kendine özgü bir humor sunar.

Filmin müzik tasarımı bu kez yönetmenin diğer filmlerine göre farklılık taşır. Film müziğine, diğer filmlerindeki gibi hikâyeyi taşıyıcı unsur olarak yer verilmez, müziğin işlevi daha bir geriye çekilmiş gibi duyumsama uyandırır. Yönetmen daha önceki filmlerinde çokça yer verdiği Çingene müziği, pirinç nefesli enstrümanlar ve şenlikli ortamlar yerine burada daha çok melankolik ve sakin bir müziği tercih etmiş gibidir.

Kısacası bu anlatı, futbol, müzik, savaş, siyaset, yaşamın ritmi, sürrealizm ve Balkan kültürünü içeren öğelerle bezenmiştir. Anlatıdaki gerçeküstücü boyut iyi düşünülen ve ustaca geliştirilen asal özellik olarak öne çıkar. Seyirciden beklenen, savaşın ortasında, intihar, futbol ve ağlayan bir eşek gibi farklı öğeleri birbiriyle ilişkilendirilmesi ve bunu da 'sıra dışı ve özel ambiyans yaratımı' üzerinden alımlamasıdır³⁸. Eş deyişle film, seyircisine aşk ve savaşın aynı anda ve yerde bir arada var olabileceğini söyler. Örneğin evin içinde öpüşmeler, duygusal davranışlar varken, hemen dışında bomba ve silah sesleri oldukça güçlü şekilde duyulur. Bunlar o iki insan için anlaşılabilir bir dünyanın gerçekleri iken seyirciler için yanlış dalga boyundaki/fazdaki olan bir dünyanın sunumu gibidir.

3.1.8. Bana Söz Ver/ Promise Me This (2007)

Bu film de Kusturica'nın diğer filmlerinde olduğu gibi, sıra dışı bir hikâyeyi konu edinir. Öykü mekânı Sırbistan kırsalındaki bir köydür. On iki yaşındaki Tsane adlı yetim bir çocuğun bir dizi slapstik öğelerle örülü yolculuğu üzerine kurulmuştur. Tsane, büyükbabası ve inekleri Cvetka ile sıradan hayatını sürdürmektedir. Büyükbaba bir gün Tsane'ye ölmek üzere olduğunu söyler ve ondan kendisine bir söz vermesini ister. Tsane'den üç tepe aşır en yakın kasabaya gitmesini öncelikle inekleri Cvetka'yı komşu kasabanın pazarında satmasını, kazanacağı parayla dini bir ikona satın almasını ve son olarak da kendisine eş olacak bir kadın bulmasını ister. Yapacağı görevlerin çoğunu yerine getiren Tsane'nin önünde son görevi olan kendine uygun bir kadın bulma işi kalmıştır.

Filmin, 'bir şey yap ve geri dön' temeline dayalı olay örgüsü, komik ve gittikçe karmaşıklaşan şekilde biçimlendirilmiştir. Muhteşem bir görsellik-müzik bileşimi içinde, seyircisini çok eğlenceli karakterlerle buluşturan filmde, özellikle kötü karakterler diye tanımlanabilecek kişiler, anlatının komedi yönünü besleyen ana damarlardan biri olarak kurgulanmıştır.

Filmde karikatürleştirme sadece karakterlerle kalmamakta, aynı zamanda olay örgüsünde de kendini belli etmektedir. Örneğin Aziz Nikolaos'un ağlayan bir tablosu ve sirkteki şehirden uçan adam görüntüsünü sürrealizmin kullanım örnekleri olarak görebilmek mümkündür.

Yönetmen, her filminde bir hayvana (kedi, balık, kaplumbağa) yaptığı yüklemelere bu kez de ineği eklemiş gibidir. Filmin belirtilmesi gereken yönlerinden bir diğeri de filmin mekân tasarımıdır. Mekân-karakter ilişkilendirilmesi önemlidir, çünkü filmin çatışma noktaları, hep mekân ve komedi unsurlarıyla beslenmektedir.

Film, özellikle finalde yarattığı 'savaş' alegorisiyle, izleyicisinde acı bir gülümseme yaratır ve bu gülümseme, hikâyenin kahramanlarıyla basbayağı bir kahkahaya dönüşür. Finaldeki karnavalesk hava, bir tarafta cenaze, bir tarafta düğün töreniyle iyice doruğa çıkar. 'Bugünkü düşmanlar daha merhametli, acıdıkları için öldürüyorlar' repliği ise finalin bir savaş alegorisine dönüşmesini sağlayan temel belirteçlerden biridir.

³⁸Alımlama Estetiği (Reception Theory): Okur/seyirci/dinleyici perspektifinden sanatsal bir eserde anlamın açığa çıkarılmasını bilgi ve kavrayış zemini üzerinden ele alıp, anlamın nasıl çoğaltıldığı meselesini inceler.

3.1.9. Savaş ve Aşk/On the Milky Road (2016)

Öykü, Yugoslavya iç savaşı sırasında, çatışmalara aldırılmadan yakın köydeki askerlere, eşeğiyle her gün süt taşıyan bir sütçü (Kosta) ile iki kadın arasında yaşananlar üzerine kurulmuştur. Filmli özgün kılan şeylerin başta geleni, öykünün ana karakterini (sütçüyü) yönetmenin bizzat kendisinin yüklenmesi ve ona İtalyan-Sırp kökenli gizemli bir kadın rolünde Monica Belluci'nin eşlik etmesidir.

Köy/çiftlik ortamında ve atılan kurşunlar arasında yaşanan bir hayatın olağanlığı içindeki bu öykülemeye, bir erkeğin üç hali, 'sütçü olarak askerlere süt taşıma', 'güzel bir İtalyan-Sırp melezi kadına âşık olma' ve 'âşık olduğu kadının ölmesiyle inzivaya çekilerek yaşadığı günler' belirlenmiş bir akışla anlatılmaktadır.

Filmin başlangıç jeneriğinde 'anlatılan olayların gerçeklere dayandığı; ama biraz da fantastik öğelerden faydalandığı' yazılmış ve böylece seyirciye bir 'ön bilgi' verilmiştir. 1990'ların Yugoslavya iç-savaşında geçen zaman periyodunu kapsayan bu öyküde, Kosta kendi köyünden yakın köydeki askerlere süt götüren birisidir. Kosta'nın köyündeki Milena bir Yugoslavya jimnastikçisidir ve Kosta ile evlenmeyi düşünmektedir. Milena bir savaş kahramanı olan abisiyle evlenmesi için göçmen kampından İtalyan-Sırp melezi bir kadın satın alır. Gelin adayı olan bu kadın kocasını kendi hesabında öldürten bir İngiliz generalin kadın arkadaşıdır ve onu kadınlığıyla çılgına çevirmiş birisidir. Çiftliğe gelen bu kadına Kosta âşık olur. Böylece hem bir dizi fantastik hem de tehlikeli maceraya taşıyacak olan tutkulu ve yasak bir aşk hikâyesi başlamış olur.

Olayların planlandığı gibi gitmemesi, yani Kosta'nın beklenmedik bir şekilde güzel yabancı kadına âşık olması, Milena'nın Kosta'ya yönelik istekleri, Afganistan'dan dönen kahraman Zaga'nın (Milena'nın abisi) konumu ve İngiliz NATO generali tarafından gelin adayının takip ettirilmesi öykünün dramasını (humor) oluşturan temel bileşenlerdir.

Kusturica'nın alegori konusundaki sevgisinin bazı filmlerinde 'konu dışı' olarak da yer aldığı görülebilir. Bu filmde de benzer kullanımlara rastlamak şaşırtıcı değildir. Savaşın getirdiği yoksunluğu aşkla tamamlayan bir dizi fantastik öğeyle bezenmiş sütçünün eşekle olan ilişkisi, süt içmeye gelen yılanın onları ölümden kurtarması, iki aşığın bir kuyuda saklanması ve bunun absürtlüğü vb. gibi bir dizi unsur bir araya getirilip tıpkı modern şiir estetiği gibi imaj yaratımı üzerinden bir öykülemeye dönüştürülmüştür.

Öykünün geçtiği zaman dilimi Bosna Savaşı yıllarını doğrudan içermesine karşın, politik göndermeler filmde pek de önemli bir işlev yüklenmez. O kadar ki, savaşın hangi etnik yapılar arasında geçtiği, kurşunları kimlerin attığı açık ya da örtük biçimde anlaşılmaz. Sözelimi gelin adayı kadına ait öykü, bir isim ya da ikna edici bir arka plan yoktur. Yarı İtalyan, yarı Sırp olan bu kadınının Hırvat sınırındaki Krajina'dan geldiği örtük şekilde anlaşılır (olay örgüsünde Hırvat mesajı detayı). Bir başka örnek olarak komutan Zaga karakterinin bir sahnede kendisini Yugoslavya bayrağına sararken gösterilmesidir. Bu eylemi bir anlamda dağılan Yugoslavya ironik bir yüklem içinde kullanılması olarak da okuyabilmek mümkündür.

Filmdeki dil akışı, neredeyse bir tür Balkan rap şarkısı, yarı deli, yarı eğlenceli ve anarşist bir duyumsama yaratır. Üç ayrı öykücünün birleştirildiği dramada olumsuz anlamda en ayırt eden şey, bunların birbiriyle olan ilişki ağının başarılı şekilde kurulamamasıdır. Birçok unsurun metafor veya büyülü gerçeklik kullanımı anlamına geldiği söylenebilir de bu kavramlar üzerinden bile anlamlı ilişkiler ağının yeterince doğru inşa edilmediği söylenebilir. Örneğin iki adam gürültülü şekilde bir domuzu kesmek için ahıra sürüklerken, uzaktaki alanda çiftlik binaları, küçük bir kümes, kaz sürüsü gibi kırsal öğeler pitoresk görüntüler eşliğinde verilir. Domuzu kesenler onun kanını kovaya koyup bahçedeki bir küvete boşaltırlar, bu aslında anlamsız bir şeydir. Bunun hemen arkasındaki görüntülerde kaz sürüsünden birkaçının küvete girip kanlı suda oynadıkları gösterilir. Bu sürrealist görüntüler, Bosna Savaşı sırasında yaşanan katliamlara yönelik bir yorum olarak kastedilmiş olsalar bile yine de denilebilir ki bu öğeler fantazyaya olarak birbiriyle çok bağlanmayan bir ilişkiyel ağ sunmaktadırlar.

Kusturica sinemasının yapı taşlarından en önemlisi her zaman için fantastik öğeler olmuştur. Fakat bilgisayar tasarımlarıyla (CGI) yaratılmış görseller aracılığıyla yaratılmak istenen büyülü gerçekçilik ile hikâyenin trajedi boyutu bu filmde bir füzyon oluşturmaz ve bu anlamda 'şey'lerin tam yerine

oturmadığı gibi bir izlenim ortaya çıkarır. Örneğin garip bir Avusturya-Macaristan saati, atletizm şampiyonu Milena adlı genç kadın, uçan kazlar ve süt içen yılan gibi farklı öğeler filmin fantastik boyutunu oluşturur. Filmdeki karakterlerin fantastik-gerçek dışı hareketlerinin sık yinelemelerle kullanılması veya hayvanların birçok kez -bir şekilde- sahnelerin en olmayacak yerlerine konulması, çok da anlamlı sonuçlar üretmez. Değiniilmesi gereken bir başka nokta da senaryonun ve kurgunun taşıdığı zayıflıklardır. Üç farklı hikâye anlatılıyor olmasına karşın bu üç hikâye arasında geçişler o kadar başarısız şekilde ilişkilendirilmiştir ki, seyircilerin bir süre sonra üç hikâyenin birbiri ile bağlantısını aramaktan yorulduğu bile söylenebilir. Kısacası fantastik bir aşk hikâyesini anlatan filmin temel problemi, bir noktadan sonra ele aldığı hiçbir konuyu bir sonraki noktaya taşıyamaması olarak belirlenebilir.

Sonuç Yerine

Bu çalışma Emir Kusturica'nın filmlerindeki 'humor'a dayalı ilişkiler ağının nasıl bir görünüm sunduğu ve bu ağın anlamsal ipuçlarının 'neler söyleyebileceği' argümanı üzerine kurulmuştur. İlişkiler ağını daha iyi anlamada dört değişkene başvurulmuş; çözümlenmesi yapılan filmlerden elde edilen veriler bu dört değişkene uygulandığında şu ortak paydalara ulaşılmıştır.

İlk değişkeni 'Balkan kültürünün genel bir görünümü ve mizah olgusu' oluşturmaktadır: Mizah alaycı bir ruh ya da tavidir. Mizah anlayışı, ironik, alaycı, esprili, gülünç ve genellikle komik ifadeleri, yorumları veya eylemleri sarmalayan bir yapılanmaya sahiptir. Sanatsal iletişimde de benzer şekilde, mizah, sosyal eleştirilerin sağlanmasında ve birçok insanın kabul etmesi zor olan uygunsuz gerçekleri açığa çıkarmada özel bir rol oynar. Mizahı kullanmak 'gerçeği iletme' için çok etkili bir yoldur, çünkü açıklığı ve/veya farklılığı daha az tehdit edici olan bir söylem tarzına dönüştürür. Bir başka deyişle kendisi bir tür estetik deneyim olan mizah, hayal gücünün kullanımını içerir ve bu da ona bir özgürlük duygusu eşliğinde kendini yeniden üretme gücü getirir.

Kültürel coğrafya bakımından Balkan dünyası ele alındığında, Balkanların farklı milliyetlerden ve kültürlerden örülü renkli bir kilime benzediği söylenebilir. Balkanlar'ın kültürel geleneklerinde, ortak olan şeyler, ayrı olanlardan daha fazladır. Binlerce yıldır doğudan batıya, batıdan doğuya göçlerin yaşandığı Balkan coğrafyasında çeşitli halkların iç içe girmesi, özel bir nüfus dağılımı ortaya çıkarmış ve dolayısıyla ortak kültürel kodların oluşmasına yol açmış; diller birbirinden etkilenmiş, müzik ve edebiyat bir hayli benzeşmiştir. Sözelimi Balkan Müziği pek çok halkın ve küçük etnik grupların kendilerine özgü renklerin katıldığı erişilmez nitelikteki bir oluşuma dönüşmüştür. Balkan müziği, yeryüzünün ürettiği müzik birikimlerinin içinde kendini hemen belli eden hem melodilerinin hem de bunları yorumlayış biçimlerinin çok net karakteristikleri olan bir müzik geleneğidir. Bu gelenek sinemasal alana tekabül ettirildiğinde, -tıpkı Balkan müziklerinde olduğu gibi-, Balkan filmlerinde de temponun hızlandıkça filmdeki eğlence kat sayısının arttığına ama tempo yavaşladığında, o eğlenceli melodilerin birden yerini yavaş ve hüzünlü melodilere bıraktığı görülür.

İkinci değişken 'Kusturica sinemasının tematik yapılanması'dır. Balkan insanının ruh halini ya da daha doğru bir ifadeyle bütün Balkan toplumlarının yaşamlarına dair kesitleri yetkin bir ustalıklarla anlatan Kusturica, filmlerinde hep sıra dışı hikâyeleri konu edinmektedir. Filmografisi, kardeşlik, dostluk ve aşk temaları ile gelişen, gerçek ile hayalin bir arada sunulduğu renkli bir karnaval gibidir. Yeni kuşağın Fellini'si olarak gösterilen Kusturica, öykülerini karmaşık ilişkiler ağı içinde kurarken, onları bir o kadar da eğlenceli hale getirmesiyle özgün dilini yaratabilmiştir. Sözelimi duyguların patlama noktasında olan yerlere koyduğu olağanüstülüklerle, seyircinin kafasını karıştırmak yerine tam aksine anlatımını güçlendirmekte ve seyircisinde her şey normalmiş gibi bir izlenim yaratmaktadır.

Kusturica'nın zamanımızın en büyüleyici ve özgün hikâye anlatıcılarından biri olarak kabul edilmesinin altında öykülerini hayal gücüyle ve Balkan kültürüyle birleştirerek filmlerini farklı aurya donatması yatmaktadır. Onun filmlerinin virtüözlük boyutunu yaratan şey, komedi ve trajik olanın ustalıklı ve hassas dengeler üzerinden inşa edilebilme başarısıdır. Başarı, hayal gücü ve burlesk öğelerin symbiosis olarak kurulabilme yetisinde yatar. Kusturica'nın modern, rasyonel ve bir düzenli hayat yerine kaotik bir belirsizliği içinde, hayatın bir şenlik olarak yaşanmasını, Balkanlar'da yaşayan

toplulukların kendilerine özgü toplulukçu-dayanımacı değerlerini, karnavallaşmış bir anlatım üslubu ile seyircisine yansıtması onu özgün kılan şeylerin başında gelir.

Üçüncü değişken 'Kusturica sinemasında film formu ve film estetiğinin inşa boyutları'dır. Kusturica, Yugoslav halklarını, Slav ve Balkan kültürünü, Çingeneleri, ayyaşları vb. filmlerinde işlerken, onlara karşı müthiş bir saygı duyduğunu belirgin bir duyarlılıkla sunar. Bu halkların renkli yaşamını ve özgürlüğünü filmlerine büyük bir başarıyla, bazen trajik-komik olaylarla yansıtırken; karakterlerini hep birbirine çok zıt, insancıl ama bir o kadar da absürt ve grotesk biçimde kurgulamaktadır. Bu anlamda onun filmleri, Hollywood'un 'iyi yapılmış film' sözleşmelerine uymadığı için hem önemli bulunmakta hem de tartışmalar yaratmaktadır.

Kusturica'nın sinema estetiğine sanatsal katkısı, yeni anlatım tekniklerinin icadı ya da kullanımında değil, mevcut sinemasal anlatı gramerinin eşsiz ve enerjik bileşimi üzerine odaklanmasıdır. Anlatılardaki karakteristik özellikleri taşıyan aşırı süslemeler, renk çeşitliliği yanında farklı karakterlerin sınırsız kesişimleri örnek olarak verilebilecek unsurlardır.

Kusturica'nın sinematografisindeki polifonik anlatım, seyirciyi tek ve basit bir yorumla filmi alımlamaktan alıkoyarak ona yenedünyalar açar. Onun filmlerinde 'gülünç' ve 'trajik' olanın bileşimi sadece estetik ve anlatsal bir seçim olarak değil, çatışan bir ikiliğin zorlu bir uzlaşması, Balkan coğrafyasının ironik kodlarıyla yeniden üretilme niteliklerini taşır.

Kusturica'nın sinemasal diline gelince, o, günümüz Hollywood estetiğinde yakın plan kullanımı giderek artan bir seyir göstermesine karşın arka plan, orta alan ve ön planın eşit derecede önemli olduğuna inanarak filmlerini bu anlayış üzerine inşa etmektedir. Onun filmlerinin belgeseller gibi görünmesine karşın bazı filmlerinde düşük veya sıra dışı kamera açılarının kullanımı veya yakın çekimler ya da baş aşağı çerçeveler gibi olağandışı görselliklere yer verilmesine de rastlanılmaktadır. Anlatım başarısında buradan da gelen bir boyut vardır. Belgesel duygusu ile yaratılan sürrealist/büyülü gerçeklik arasındaki eşsiz füzyon, filmlerin özgünlüğü yaratır. Hemen belirtmek gerekir ki, birçok eleştirmen Kusturica'nın güçlü hayal gücünü ve sınırsız yaratıcılığını överken, başka bir dizi eleştirmen de onun filmlerini aşırıya kaçan, üst üste öğelerle bezenmiş, egzotik ve abartılı bir anlatımla inşa edilen yaratılar oldukları görüşünü savunmaktadırlar.

Onun filmlerinde müzik tasarımı ana akım estetiğinin dışına taşan bir yapılanmaya sahiptir. Filmlerin birçok sahnesindeki müzik, karakterlerin genel teması gibi işlevlerle yüklenmiştir. Müzik bu sahnelerde karakterler arasında bağlantılar yaratmayı ve onların özünü ve varlıklarındaki konumlanmayı ortaya çıkartır gibidir. Eş deyişle müzik dramatik kurulumun kalbinde yer alır. Müzik ile sinematografik sanat arasında var olan uyum ya da uyumsuzlukları korurken her birinin gücünü yeniden üretir. Bir anlamda konuşkan/geveze olan bu kullanım tasarımı, dramatik anlatıya özgürleştirici bir boyut ekler. Neşeli, şenlikli başlayan müzik daha sonraları bir tür stres, öfke, çılgılık veya acı ve ıstırap gibi duyguların yansıtımı kadar, rahatlama veya arındırma gibi işlevleri yüklenen bir araca dönüşür. Kusturica, müzik olgusunu toplumsal ve kültürel bölünmelerin ötesine geçecek ya da tümünü kapsayacak bir kolektif kimliğin bir vektörü olarak kullanır. Onun kullandığı müziği, folk, caz ve Çingene ritimlerinin kesiştiği bir yaratı olarak tanımlamak mümkündür. Çekici, folklorik ve çok etnikli (Balkan coğrafyası) olan bu müzik temel olarak Çingene müziğidir fakat zaman zaman caz'ı andıran bir yapılanmayla da karşılaşılır. Balkan müziğinde önemli enstrüman olarak yer alan bakır nefeslilerin verdikleri enerji, -tıpkı bir patlayıcı gibi- sahnelere duygu yükü getirir.

Çingene müziğinin özelliği, yaşanan itilmişliğin, çaresizliğin ve boş vermişlik kokusunun hem melodilere hem de müzikal yapılanmaya bile sinmiş olmasıdır. Ağır, hüznü bir melodi ile başlayan Çingene şarkıları, bir süre sonra kendisini ölçsüz bir coşkunluğun akışına bırakır; Çingeneler müzik yaparken bile onları dışlayan topluma meydan okur gibidirler³⁹. Sözelimi Perhan'ın evliliği ve eşinin ölümü ile bağlantılı ritüel ve doğaüstü görsellere, büyülü gerçekliği pekiştiren, yavaş ve düzenli bir 'vokalin eşlik etmesi' bu argümanı desteklemektedir.

³⁹ Gürmen, a.g.e., s. 86.

Bu değişken için son söz olarak şunlar söylenebilir: Kusturica sineması duygulara dair konuların ele alındığı, çekirdeğinde her zaman güçlü bir mizah ve üzüntünün bir araya getirildiği anlatılardan oluşmaktadır. Seyirciler, yansıtılan karakterlere gülüp geçerken, aynı zamanda onlar için üzülmekte, onların gerçekten mutlu olmadıklarını tüm duygularıyla hissetmektedirler.

Dördüncü değişken ise ‘Filmlerde açık ya da örtük şekilde yer verilen ideolojik ve politik alt alanların, Balkanlara özgü humor kullanımıyla nasıl ilişkilendirildiği’dir: Kusturica’nın tüm filmlerinin alt metni, aslında politika ve antropoloji arasındaki sınırların bulanıklığının birer yansımaları gibidir. Bir komedinin hiciv amacı, büyük ölçüde tarihsel, kültürel ve politik bağlamla birlikte seyirciyle olan etkileşime bağlı olarak gerçekleşir.

Kusturica filmlerindeki leitmotiflerin başında savaş sonrası Yugoslavya’nın küçük kasabalarındaki karakterlerin yaşadıkları çevrelerde karşı karşıya kaldıkları bir dizi sosyal, politik ve kültürel zorluklar gelir. Bir diğer leitmotif ise hayvanların hem çevresel hem de merkezi roller yüklenmesidir. Bu hayvanlar, Kusturica’nın alegorisinin temel öğeleri olarak işlev yüklenirler. Bunun nedeni olarak da hayvanların sahip oldukları farklı enerjilerinin, yönetmenin insanın büyük ölçekteki önemsizliğini önerme anlayışına yaradığı söylenebilir.

Bazen karakterler teatral abartılar içindedirler, monolitik bir dünya görüşünün yokluğu, karakterler arasında karmaşık diyalojik ilişkileri yeniden üretir. Dolayısıyla Kusturica filmlerindeki politik arka plan -bir anlamda kozmik hassasiyet- kaçınılmaz bir momentum yaratır. Kusturica’nın söylemi, anlatıların görünürdeki hafifliği ve masumiyetin ardındaki şeylerin -gerçekliğin- özüne yöneliktir. O, gerçeği ve bir anlamda hakikati burlesk olarak büyütücü prizmadan gösterir gibidir. Böylece aşırılıklarla doldurduğu ve anlaşılmaz bir gerçeklikle ördüğü olgu ve olayları alaya alarak daha iyi ifşa etme niteliğini kazanmaya çalışır. Yani bunlar katlanılabilir nitelikte olmayan bir gerçeklik nasıl yaşanır ki sorusunun yanıtları gibidir.

Bu dört değişkenin sonucunda şu toplam yargıya varabilmek mümkündür: Kusturica filmlerinin/anlatılarının hem duygusal hem de büyü, aynı anda hem grotesk ve hem de orantısızlık içinde olan ama anlamsızlığa düşmeden ve politik bağlılıktan kaçmayan diyonizyen aktivizmden doğan yaratılar oldukları söylenebilir. Latin ‘büyülü gerçeklik’ akımına benzerlikler taşıyan Kusturica filmografisinde abartılı biçimde alternatif realiteler kurabilen humor, her filmde farklı şekilde ‘yeniden yaratıcı’ nitelermeler içinde kullanılmıştır. Konular gündelik hayatın birbiriyle yer değiştirilebilen komik ve trajik unsurların füzyonunu yansıtırlar. Bu sinemayı özgün kılan şey, egemen anlatı modlarının dışına taşım, hiciv, parodi, komedi ve karnavalesk bileşiminin özgün bir biçimde yeniden inşa edilmesidir.

Kaynakça

- AKIN Altuğ, “Bana Söz Ver”, Altyazı- Aylık Sinema Dergisi, İstanbul, 2008, S. 74, s. 80.
- AVCI Artun, “Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece”, 2003. <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3891/toplumsal-elestiri-soylemi-olarak-mizah-ve-gulmece>.
- BAKER Ulus, “Aydınlık ve Bosna: Yeraltından Notlar”, *Birikim- Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*, İstanbul, 1996, S. 95, s. 15-26.
- BRAXTON Joanne “Symbolic Geography and Psychic Landscapes: A Conversation with Maya Angelou”, Book Chapters Oxford University Press, UK, 1998.
- DAVIDSON J, Bondi L, Smith M, “Emotional Geographies”, *Routledge Publishing*, USA, 2016.
- DEMİR E. F ve OTAN O, “Emir Kusturica Filmlerinde Büyülü Gerçekçilik” Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF yayınları, İzmir, 2023, Mevsim. 29, s. 147-157.
- DORSAY Atilla, “100 Yılın 100 Yönetmeni”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005.
- ELSAESSER Thomas, “European Cinema -Face to Face with Hollywood-“, Amsterdam University Press, 2005.
- GÜRMEZ Pınar Tınaz, “Sinemada Balkan Fırtınası”, *Sinema Dergisi*, 2007, İstanbul, Turkuvaiz Yayınları, S. 12, s. 83-92.

- HORTON Andrew, "Laughter Dark & Joyous in Recent Films from the Former Yugoslavia" Film Quarterly, 2002, Published by: University of California Press, vol. 56, no. 1, Fall 2002, pp. 23-28.
- HYDEN-BAKIC Milica and HAYDEN M Robert, "Orientalist Variations on the Theme "Balkans": Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics", *Slavic Review*, 1992, Cambridge University Press, vol. 51/1, pp. 1-15.
- KEENE Judith, "The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground- Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History", *Rethinking History*, 2001, vol. 5:2, pp. 233-253.
- MAKAL Oğuz, "Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması". Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2017.
- KIBBIN Mc Tony "Chaos and Control: The Cinema of Emir Kusturica: Notes from The Underground by Goran Gocic." 2004, https://www.sensesofcinema.com/2004/book-reviews/cinema_of_emir_kusturica.
- SANATEL Kerem, "Arizona Dream", *Sinema Dergisi*, İstanbul, 2005, S. 7, s. 102, 2005.
- SÖZEN Mustafa, "Bakhtin'in Romanda Karnavalesk Kavramı ve Sinema", *Akdeniz Üniversitesi GSF Dergisi*, İzmir, 2009, C. 2, S. 4. s. 65-86.
- TUTUİ M, "Do the Balkans Imply a Peculiar Sensibility?" 2011, <http://www.altcine.com/details.php?id=781>. Erişim tarihi Mayıs 2021.
- VANDAELE Jeroen, "Narrative Humor (I) Enter Perspective", *Poetics Today*, by Porter Institute for Poetics and Semiotics. Winter 2010, vol. 31:4, pp. 721-785.
- WOOD Nichola, SMİTH, Susan J, "Instrumental Routes to Emotional Geographies", 2007, *Social&Cultural Geography*, vol. 5, issue: 4, pp. 533-548.