



Post-Yugoslav Bağlamda Belgrad ve Sinema

*

Belgrade and Cinema in a Post-Yugoslav Context

Özgür Yaren

Özet

Bu çalışma Yugoslavya'nın 1990'lar boyunca yaşadığı uzun, sancılı ve şiddetli dağılma sürecine paralel olarak Belgrad merkezli film yapımının, Sırp ulusal sinemasına dönüşürken Yugoslavya'nın dağılışıma, totaliter ve militarist Milošević rejimine, savaş ve çatışmaların kentte ve ülkede neden olduğu çöküntüye nasıl tepki verdiğini ele alır.

Belgrad hem bir ulus devletin başkenti hem de ulusal kültürün ötesinde sofistike bir metropoldür. Çalışma özellikle Belgrad merkezli bir bakış açısıyla militarizm, totalitarizm, şiddet kültürü, ekonomik kriz, ahlaki dekadans, kentli-köylü yarılmaları, politik muhalefet, Milošević sonrası dönem, yüzleşme ve apoloji gibi temaları kullanan filmlere odaklanır.

Anahtar kelimeler: *Post-Yugoslav, Belgrad, Balkanlar, Savaş sineması, Milošević*

Abstract

This paper deals film production centered in Belgrade, which transformed into Serbian national cinema along with long, painful and violent disintegration process, Yugoslavia experienced during 1990's. It also inquires how does this Belgrade centered cinema relate to disintegration of Yugoslavia, totalitarian and militarist

Milošević regime and breakdown in Belgrade and rest of the country caused by war and clashes.

Belgrade is both capital city of a nation state and a sophisticated metropolis beyond national culture. The study particularly focuses on films with a Belgrade centered point of view, dealing themes such as militarism, totalitarianism, culture of violence, economic crisis, moral decadence, urban-rural rupture, politic opposition, post-Milošević era, settling and apology.

Keywords: *Post-Yugoslav, Belgrade, Balkans, War films, Milošević*

Yugoslavya'nın dağılması ve Bosna savaşıyla başlayan, Kosova savaşı ve NATO bombardımanı ile biten 1990'lar, Yugoslavya sonrası bölgesel krizin kendini en şiddetli gösterdiği dönemdir. Bu on yıla iç savaşlar, etnik temizlik, mülteci akınları, ambargo, izolasyon, ekonomik kriz, hiperenflasyon, yükselen milliyetçilik ve din, artan suç oranları ve bir çok alanda toplumsal çöküş eşlik eder. Dünya savaşı sonrasında Balkanların büyük bir bölümünü kaplayan Yugoslav imparatorluğunun başkenti Belgrad, sıcak çatışmaların yaşandığı savaş cephelerinin uzağında olmasına karşın hem savaşın etkisini doğrudan hisseder hem de Milošević rejiminin (ve muhalefetinin de) odak noktası olarak bu on yılın önemli ölçüde belirlendiği kent olur. Bu çalışma, Belgrad'ın bu on yıllık çöküşten nasıl etkilendiğini, Belgrad merkezli sinemanın kendine bakışı üzerinden okuma denemesidir. Bu okuma denemesi, totaliter rejim ve sokak muhalefeti, kentlilik-köylülük gerilimi gibi Belgrad'ı savaşların uzağında bir çatışma cephesi haline getiren hatların filmlerdeki izlerinden yola çıkılarak gerçekleştirilecektir.

* * *

Sosyalizmin yıkılması Balkanlarda kocaman bir ideoloji boşluğu yaratır. Tito dönemi Yugoslavya'sında dondurucuda bekletilen etnik/dinsel milliyetçilikler böylece çözülüp tekrar işlemeye başlarlar. Siyasal düzlemde milliyetçiliklerin canlanması önce Yugoslav federasyonunda iktidarın federal cumhuriyetler lehine yerleşme istekleriyle, Sırbistan ve Belgrad lehine daha da merkezleşmesi çatışmasını doğurur. Bu güç çekişmesini siyasal paradigma içinde merkez kazanınca, Slovenya ve Hırvatistan'dan başlayarak federal cumhuriyetler bağımsızlıklarını ilan ederler. Böylece var olan siyasal paradigma geçersizleşir. Özellikle Hırvatistan ve Bosna'da önceden çizilmiş federal sınırları dikkate almayan ve bir çok bölgede birbiriyle çatışan etnik toprak iddiaları bu durumu salt merkezle federal cumhuriyetler arası bir sorun olmaktan, farklı etnik grupların birbirine girdiği çok şiddetli ve kanlı bir iç savaşa çevirir.

Bağımsızlıklarını ilan eden Hırvatistan ve Bosna Hersek ile bu cumhuriyetlerde yaşayan Sırp'ların çoğu durumda etnik temizlik operasyonlarına dönüşen çatışmasında, Yugoslavya'nın merkezini temsil eden Belgrad'ın da Yugoslav ordusu ve Sırp paramiliter gruplarla aktif olarak yer alması, II. Dünya savaşından bu yana Avrupa'nın gördüğü en kanlı iç savaşı yaratır.

Yugoslavya'daki iç savaş, Sırbistan'da Milošević'in Sırp milliyetçiliğini ve Ortodoks dinsel kimliği kullanarak muhaliflerine var olma şansı tanımayan totaliter bir rejim kurup tüm olumsuz koşullara rağmen on yıl boyunca bu rejimi yaşatabilmesine olanak sağlar. Mirjana Prosić-Dvornić, Milošević döneminde yoğun medya propagandası ve bir dizi popülist hareketin daha önce bastırılmış milliyetçi duyguları canlandırıldığını, milli tarihin yüceltildiğini ve seçilmiş belli geleneksel değerlerin öne çıkarıldığını kaydeder. Milliyetçi ve dinci her türlü aşırılığa kapı açan bu durum lidere meşruiyet sağlar ve kitleleri homojenleştirir. Böylesi bir dönüşüm kuşkusuz akut toplumsal ve ekonomik sorunları çözemez ama sınıf çıkarları yerine milli çıkarları yerleştirmeyi başarır. (...) (Bu otoriter düzenin) en etkili yöntemi, sorumluluğu ve suçu "dış düşmanlara" ve "içerideki hainlere" yüklemektir. Bu da sonuçta dış ilişkilerin kötüleşmesine, iç çatışmalara, demokratikleşmenin sürüncemeye bırakılmasına yol açar (Prosić-Dvornić, 1993:127).

Milja Radović, 1990'ların Milošević dönemine iç savaş, suç ve toplumun ekonomiden kültüre her alanda bölünmesi gibi olguların damgasını vurduğunu kaydeder. Bu dönemde üretilen birçok film ideolojik söylemdeki değişikliği, milliyetçi ideolojinin ortaya çıkışını, suçun ve şiddetin giderek artışını, yolsuzluğun politik praksise bulaşmasını ve toplumun tabakalara ayrılmasını anlatır (Radović, 2008:168-69).

Özellikle Srdjan Dragojević'in iki filmi, iç savaşın Belgrad ve Sırp toplumu üzerindeki yansımalarını pek çok eleştirmene göre Milošević rejimine karşı artan bir eleştirel tonda dile getirir.¹ Daha önce Belgrad'ın kentli ruhuna odaklanan bohem bir gençlik filmi olan *Mi nisimo andjeli / Biz Melek Değiliz* (1992) filmi yöneten Srdjan Dragojević, *Lepa Sela Lepo*

Gore/Güzel Köy Güzel Yanar (1996) ve *Rane/Yaralar* (1998) ile savaşı ve savaşın getirdiği, Belgrad'da hissedilen çürümeyi ele alır. *Lepa Sela...* Bosna'daki kanlı iç savaşı ve köy yakmalarla ilerleyen etnik temizlik hareketlerini neredeyse tüm tarafların katılmaya mecbur olduğu, kaçınılmaz bir kader gibi sunar. Buna göre Sırp ya da Boşnak (Müslüman) Bosnalıların katılmaktan başka çarelerinin olmadığı savaş, Sırpların anavatanı Sırbistan'da devlet televizyonunda yapılan milliyetçi propagandanın dolayımıyla algılanmaktadır. Belgradlılara göre ise savaş ekonomik krizin ve zorlukların kaynağıdır. Savaşın kente getirdiği mülteciler ve yaralı Bosnalı askerler yük olarak görülür. Bir tarafta etnik temizlik kampanyaları yoluyla ölüm kalım mücadelesi verilirken, Belgrad'da olan bitenden haberi olmayan, savaştan kaçınmanın imkansızlığını görmeyen, naif pasifistler grotesk gösterilerde romantik savaş karşıtı sloganlar atarlar.

Dragojević'in sonraki filmi *Rane* ise yönetmenin nihayet Milošević rejimini doğrudan karşısına aldığı film olarak kabul görür. Film devlet medyasında propagandası yapılan milliyetçi ve savaş yanlısı politikanın ortaya çıkışını, milliyetçi değerlerin ve dünyadan soyutlanmanın Sırp toplumu üzerindeki sonuçlarını, özellikle suç ve şiddetin yükselişini ve kendi kültürel dünyasını yaratmasını oldukça keskin eleştirel bir dille ortaya koyar.

Belgrad'ın banliyösünde geçen film, Pinki ve Švaba adlı iki yeni yetmenin küçük bir suçludan savaş yağmacısına dönüşüp güçlenen gangster Kure'nin yönlendirmesiyle suç ve şiddet dünyasına girmelerini, kısa zamanda kendilerini kahramanlaştıran bir televizyon programına çıkacak kadar dikkat çekmelerini ve Balkanların geri kalanında olduğu gibi kendi kendine zarar verme kültürünün etkisinde birbirlerini öldürmelerini anlatır.

Rane, savaşın patlak verdiği ve Belgrad sokaklarında güle oynaya savaşa giden askerlerin geçit yaptığı 1992'den Belgrad'da Milošević'e karşı aylarca süren sivil sokak gösterilerinin düzenlendiği 1997'ye kadar süren çalkantılı beş yılda geçer. Bu beş yılda savaş ve ekonomik ambargo eko-

nomiyi allak bullak eder, akıl almaz bir hiperenflasyon insanları sefalete ve çaresizliğe sürükler, gangster çeteleri ve kanun kaçkınları paramiliter örgütlerle katliam, yağmalama ve etnik temizlik için sınır ötesine uzanarak ulusal kahramanlara dönüşürler. Devlet kontrolündeki medya, kanun kaçaklarının ulusal idollere dönüştürülmesi işini üstlenir. *Rane*'nin kara mizah yoluyla dile getirdiği bu çöküş ortamını Igor Krstić şöyle betimler:

Aralık 1995'de Dayton Barış Anlaşmasından sonra Sırbistan BM ambargosu ve Milosević'in izolasyoncu politikaları nedeniyle tekrar ağır ekonomik ve toplumsal krizlerle karşılaştı. Ötekine karşı paranoyak şiddet sarmalı farklı yön- lere yöneldi. Sırp ordusu Kosova'da Kosova Kurtuluş Ordusu'yla iç savaşa girerken Sırp polisi "içerideki hainlere" (bağımsız gazeteciler ve muhalif politi- kacılar) karşı harekete geçti. Kamusal şiddet, gençlerde suç artışı, uyuşturucu bağımlılığı ve suç çeteleri Belgrad, Niş, Novi Sad gibi Sırbistan'ın kent merkez- lerinde gündelik bir fenomen haline geldi. Özellikle kent periferleri ve kentlerin varoşlarında 1990'lar boyunca yeni bir suç dalgası belirdi (2002).

Belgrad merkezli B92 televizyon kanalının yaptığı belgesel *Vidimo se u citulji/Ölüm İlanlarında Görüşürüz* (Janko Baljak, 1995) bu suç iklimini doğrudan küçük suçluların ve gangsterlerin ifadeleriyle anlatır. Suç kül- türünün serpilmesinde ve toplumda meşruiyet kazanmasında, ilgi ve hayranlık uyandıran savaş suçlusunu ve katliamcılarının ve bu figürleri ulu- sal idoller olarak sunan Milošević medyasının (devlet televizyonlarının ve iktidarın güdümündeki yandaş basının) rolü büyüktür. *Rane*'de kar- şımıza çıkan, irili ufaklı kriminal figürlerin, mafya liderlerinin ve paramiliter çete üyelerinin, program sunucusunun çanak soruları eşli- ğinde bilgeliklerini paylaştıkları *Puls Aslfata* (Asfaltın Kalp Atışları) adındaki televizyon şovu, medyanın kriminal propagandasının bir eleş- tirisidir. Ancak filmin yeniyetme kahramanları Pinki ve Švaba'nın katıl- mak için can attıkları televizyon şovu salt bir karikatürden ibaret değil, gerçek bir televizyon şovu olan ve gerçekten de zaman zaman çete lider- lerini, savaş suçlularını ve *ratni profiteri* (kaçakçılık ve yağma gibi yasa

dışı işlerle savaştan rant sağlayan savaş fırsatçıları) figürleri stüdyoda ağırlayarak röportaj yapan *Crni Biseri*'nin gevşek bir uyarlamasıdır.

Haydutların ve katliamcıların ulusal idoller olarak ortaya çıkmasının en bilinen örneği, banka soyguncusu, hırsız ve hapisane kaçkını Zeljko Raznatović “Arkan”dır. *Arkanovi Tigrovi* (Arkan’ın Kaplanları) adını verdiği paramiliter çeteye Hırvat ve Boşnak bölgelerine düzenlenen pek çok baskına katılan Arkan özellikle turbo-folk müziğinin en popüler ve seks ikonu şarkıcısı Ceca’yla evlenip *Obilić Beograd* futbol takımını satın aldıktan sonra ulusal ‘kahraman’ ve yeni kuşak banliyö çetelerinin gözünde efsane statüsüne yükselirken, Slobodan Milošević ve eşi Mirjana Marković ile de yakın ilişkiler kurar. Krstić’e göre Arkan patolojik Sırp kamusal alanı içinde simgesel bir figür olur ve düşmanlara karşı ilkel antagonizma fantezilerini sergileyerek milliyetçi kitlenin beden bulduğu bir birey haline gelir (2002). Krstić, kayıp bir toplumsallığın nostaljik uyanışı olarak tanımladığı Sırp folklorü ve Sırp savaş suçlularının gerçekleştirdikleri kitlesel katliamlar arasında pek çok kesişen nokta bulunabileceğini iddia eder. Ona göre ulusal düşmanları kitlesel katliamlarla yaralamak, yeni folklorcü Sırp toplumsallığının alanı haline gelmiştir ve belki de bu kesişimi en iyi gösteren olay Arkan ve Sırp folk yıldızı Ceca’nın “sembolik” evliliğidir (Krstić, 2002).

Krstić’in çözümlemesinde vurguladığı yeni folklorcü Sırp toplumsallığının kendisini gösterdiği önemli bir alan, 1990’larda Sırbistan’da ortaya çıkan, folklorik ezgilerle tekno ritmleri en bayağı ve lümpen sözlerle birleştiren, çoğunlukla vulgar bir teşhircilikle giyinen ve bedenini abartılı estetik protezlerle hiper seksüel bir figüre dönüştüren şarkıcıların yorumladığı Turbo-folk müziğidir. Devlet televizyonu RTS’de ve sahibinin Milošević rejimine yakınlığından faydalanarak açıp büyüttüğü (bugün de Balkanların en büyük medya baronu olarak bilinen) *TV Pink*’de promosyonu yapılan Turbo-folk, 1990’ların politik aşırılığına meşruiyet sağlayarak dönemin ideolojik ve kültürel değerlerini görselleştirmiştir. Turbo-folk’un göz alıcı ve sorunlu ünlü imgeleri, ekonomik açıdan yorgun düşmüş Sırbistan’ın yeni “kolay para” değerlerini ve “hiçbir ahlaki sın-

rın olmadığı” yaşam tarzını destekler (Radović, 2008:173). Dönemin salt estetiğini değil, haydutluğu ve savaş suçlarını meşrulaştıran moral değerlerini de simgeleyen turbo folk, bu çürümenin diğer meşruluk kaynağı olan saldırgan milliyetçilikle sözde yerli ve folklorik ortak referanslarından dolayı yakınlaşır. Turbo-folk şarkıların da saldırgan milliyetçiliğin de göndermede bulunduğu mitsel tarih ve mitsel halk, 1389 Kosova yenilgisinin öncesindeki belirsiz dönemle ve bugün Sırbistan'ın taşrasında ya da Kosova, Bosna, Krajina gibi dışında kalan, toprak iddialarının çakıştığı kırsal bir coğrafyayla ilgilidir. Bu nedenle disko ritimleriyle karıştırılarak anımsatılan halk ezgileri 19. yüzyılın Belgrad'ında ve Sırbistan'ın şehirlerinde çalınan ve orta Avrupa tınıları taşıyan *Starogradske* (eski şehir şarkıları) değil Sırp halkının mitsel çekirdeğini barındıran kırsal taşranın köylü ezgileridir. Düğün için cepkenli, şalvarlı ve çarıklı folklorik kostümlere bürünmüş haydut ve savaş suçlusu Arkan'la turbo-folk seks ikonu Ceca'nın evliliği bu nedenle ağır bir simgesel değer taşır.

Asfalt-Çamur Kavgası

Sırp milliyetçiliğinin hayali bir ulusal öz olarak kırı ve köylülüğü benimsemesi, Balkanlardaki diğer milliyetçi söylemlerle benzerlik gösterir. Jansen'e göre birbirleriyle rekabet halindeki post-Yugoslav milliyetçi söylemler doğallık, saflık, gerçeklik, fedakarlık ve bunların bozulma tehlikesini dile getirerek köylülüğün ve kırsal hayatın idealizasyonuna sıklıkla başvurur.ⁱⁱ Bu idealleştirme canlanan kilise tarafından da desteklenir (2005:156).

Emir Kusturica'nın özellikle Sırp milliyetçisi bir söylem benimsediği son filmleri milliyetçi köylü idealleştirmesinin sinemadaki en belirgin örneklerindedir. *Zivot je cudu/Hayat Bir Mucize* (2004) ve *Zavet/ Söz Ver* (2007) filmlerinde, şehirden uzak dağ köyü, alçakgönüllü ve dürüst köylülerin otantik bir uyum içinde yaşadığı pastoral bir mekan olarak, çürümüş, ahlaki olarak düşkün şehrin karşıtı biçiminde tasvir edilir. Kusturica'nın milliyetçi söylemi köylülerin saflığını, geleneksel ahlaki

değerleri, Ortodoks dayanışmasını ve Batı karşıtı politik duruşu vurgulayan popülist bir güzelleme biçimindedir.

Yugoslavya sonrası Sırp milliyetçiliğinin kırı ve köylülüğü yüceltmesinin pratik bir gerekçesi, etnik çatışmaların yaşandığı sıcak savaş cephelelerinin genellikle kırsal alanlara denk gelmesidir. Bosna'nın güneyi Hersek, Hırvatistan'ın güney doğusu Krajina gibi ana yurdun uzağında, savaşın, çatışmaların ve etnik temizlik hareketlerinin tam merkezinde, bunların hem uygulayıcıları hem de kurbanları olan cephe hattı köylüleri, dolayısıyla anayurttaki soydaşlarından daha milliyetçilerdir. *Lepa Sela Lepo Gore*'nin ana karakteri Bosnalı Sırp Milan bu cephe hattı köylülerindedir. Milan, takımındaki çılgın milliyetçiden ve vicdansız eski hırsızdan farklı, olumlu bir karakterdir ama cephe hattında yaşadığı için savaşa katılmak onun için yaşamsal bir zorunluluktur. Bu nedenle şiddet sarmalının dışında kalamaz, kendisi Sırp askerlerle köy yakıp etnik temizlik operasyonlarıyla ilerlerken annesi de Müslüman Bosnalılar tarafından katledilir.

Kuşkusuz Sırp milliyetçiliğiyle köylülük arasındaki bağ salt mitsel bir öze ya da anayurdun dışına düşmüş soydaşların etnik mücadelesiyle sınırlı değildir. Kıvrak bir biçimde Yugoslavya'da miras kalan sosyalizmi milliyetçi, popülist ve batı karşıtı bir politik söyleme dönüştüren, başından itibaren milliyetçiliği pompalayan ve dinsel uyanışa ortam hazırlayan Milošević öncelikli olarak bir tarım ülkesi olan Sırbistan'ın kırsal kesimlerinden güç alır. Jansen'e göre Sırbistan'ın kırsal kesimleri ilk çok partili seçimlerden beri Milošević'in oy deposu olurken, muhalefet ise özellikle kentlerde boy gösterir. Bu nedenle milliyetçi olmayan partilere *gradjanska* muhalefet denir. *Grad* (kent) sözcüğünden türetilen bu kavram hem yurttaş hem de kentli hemşehri anlamı taşır (Jansen, 2005:152).

Milliyetçiliği, otoriterliği, güçlü bir batı karşıtlığını ve izolasyonculuğu taşra ve köylülükle birbirine bağlayan Milošević rejimi, karşısında kozmopolitan idealleri ve Batı'yla bütünleşmeyi savunan, kentli, liberal ve demokrat bir muhalefet yaratır. Böylece savaşın yarattığı mülteci akını ve kentlere yığılan göçmenlerin yarattığı gerilimin de hızlandırması-

la birlikte Milošević ve karşıtları, kökü Yugoslavya öncesine, Avrupa modernleşmesi paradigmasının yarattığı çalkalanmaya uzanan kentli-köylü gerilimine oturlar (Jansen, 2005:160). Yugoslavya döneminin kente ilişkin yaklaşımı tartışmalıdır. Jansen'e göre kimi eleştirmenler Yugoslav komünizminin son derece kent temelli bir ideoloji olduğunu, geri kalmış kültürel örüntüleri silip yerine eşitlikçi ve modern toplumsal ilişkiler kurmayı hedeflediğini söylerler. Öte yandan II. Dünya savaşında Partizanların zaferini ve sonrasında gelen Tito rejiminin aslında ince bir kentli kabuğun altında çok belirgin bir köylü karakteri olduğunu iddia edenler de vardır (Jansen, 2005:160-161).

Gorčin Stojanović'in Bosna savaşı sırasında Belgrad'da geçen ve geridönüşlerle II. Dünya savaşı, partizan mücadelesi yıllarını hatırlayan *Ubistvo s predumišljajem/Taammüden Cinayet* (1995) filmi, kentli-köylü geriliminin iki boyutunu ortaya koyarak, bu gerilimin tarihsel devamlılığını ima eder. Filmde 1992'de Belgrad'da savaş karşıtı öğrenci gösterileri sırasında fotoğraf çeken Bulika, hastanede Hırvatistan doğumlu olduğu için ilgilenilmeyen Sırp askeri Bogdan'la tanışır. Bogdan'a yardım etmek için eve götüren Bulika onun naif milliyetçi nefret söylemine karşı pasifist duruşunu dile getirir. Uzun süren çekişmelerden sonra bu uyumsuz ikili birbirlerine sevseler de Bogdan'ın vatanseverliği baskın gelir ve cepheye geri döner. Bu arada büyükannesinin günlüğünü keşfeden Bulika, Tito'nun partizanları tarafından konakları müsadere edilen büyükannesi Jelena'nın üvey babasını hapisten kurtarmak için bir yandan nefret ettiği bir yandan da cazibesine kapıldığı acımasız partizan lider Krsman'la birlikte olduğunu öğrenir.

Tito döneminde hırslı yoksul köylülerin partizanların zaferi sonrasında Belgrad'da kentli ve zengin ailenin konağını kamulaştırarak el koyduğu *Ubistvo s predumišljajem*, Tito Yugoslavya'sında servetin yeniden dağıtılmasını, köylü partizanların kentli zenginlerin servetini çalması olarak görür. Bundan yarım yüzyıl sonra 1992'ye geldiğinde köylü ve kentli arasındaki uçurum kapanmış değildir. Belgradlı kozmopolitan Bulika pasifisttir, savaş onun için anlamsızdır. Köylü Bogdan ise savaş

Sırp halkının ölüm kalım meselesidir. Bu yüzden Belgrad'ın ruh halinin savaştan uzak olmasını, cephede yaralandığı halde hastanelerden geri çevrilmesini kabullenemez.

Belgrad'ın 'Gezi' Eylemleri

Totaliter Milošević rejimi, en sert karşılaşmalarını Belgrad'da yaşayan kentli-köylü geriliminde yeni bir sayfa açar. Belgrad'ın uzağında süren savaş, bütün genç erkek nüfusunu askere alınma tehdidi altında tutarak savaşa katılmak istemeyenleri ülkelerini terk etmeye zorlamakta, kente ekonomik kriz, yokluk, izolasyon gibi sıkıntıların yanı sıra çoğunluğu köylü savaş mültecileri de getirmektedir. Jansen, özellikle 1990'lardan sonra kırsal bölgelerden çoğu askeri şiddetten kaçarak şehre sığınan göçmenlerin Belgrad'da kızgınlık yarattığını, bu rahatsızlığın gerisinde ekonomi-politik ve kültürel nedenler olduğunu ileri sürer (2005:150).

Belgrad'da savaş yıllarında (1991-1993) ve 1996 kışında düzenlenen yerel seçimler sonrasında parlayan Milošević karşıtı gösteriler ve rejimin kotardığı kontra-gösteriler Marko Živković'in çoklukla asfalt ve çamur karşıtlığı üzerinden simgeselleştirildiğini aktardığı (bir de daha kaba olsa da kentli tarihi daha geriye giden Türkçe *kaldırma* var) kentli-köylü antagonizmasının ön planda olduğu ya da her zaman varlığını hissettirdiği kamusal sahnelerdir (Živković, 2011: 17).

İlk kez iktidarın muhalefeti yenilgiye uğrattığı 1991 seçimlerinden sonra parlamentoda farklı sesler yeterince temsil edilemeyince Milošević rejiminin otoriterleşmesine karşı düzenlenen öğrenci gösterileri, 2013 Mayıs ve Haziran'ında Taksim Gezi Parkında kıvılcımlanıp tüm Türkiye'ye yayılan Gezi eylemlerini çağrıştıran kentli ve yenilikçi bir söylem benimser.

[Bu gösterilerde] *şehrin en merkezi meydanını "işgal eden" öğrenciler tamamen yeni bir protesto tarzı benimserler. Kullandıkları sloganlar yeni bir ikonografiye, tarihi referanslar yerine modern dünya fenomenine dayalıdır. Folklorik stereotipler yerine gençlerin kentli diline dayalı farklı bir söz dağarcığı kulla-*

nırlar. Folk şarkılar yerine rock müzik de buna dahildir. Bu yeni bir politik dildir (Prosić-Dvornić, 1993:127).

Prosić-Dvornić'in bahsettiği bu yeni politik dil daha önce politik sahnede rastlanmayan, "parodi ve *detournement* (anlam aşırma) yöntemleriyle" üretilen esprili sloganları içerir (Prosić-Dvornić, 1993:133). Bu yöntemler göstericilerin Milošević'e karşı geliştirdikleri kentli ve kozmopolitan duruşun retorliğini oluşturur. İktidarın "beşinci kol" ya da farklı etnik kökenlerden gelen (yani aslında Sırp olmayan) 'kökü dışarda' suçlular olarak nitelediği öğrenciler, Prosić-Dvornić'e göre oturma eylemlerinde ülkede baskın olan folk müziğe karşı klasik müzik dinlerler. Bunu yaparken aynı zamanda Sırp toplumunun yalnızca köylülerden oluşmadığını, kentli ve kozmopolitan bireylerin de kendini ifade etme hakkı olduğunu göstermek istemektedirler (Prosić-Dvornić, 1993:129).

Yugoslavya sonrası savaşlar sona erdikten sonra 1996 kışında yapılan yerel seçimlerde Milošević rejiminin hile yaptığından kuşkulanan muhalifler, yine Belgrad'da yaklaşık üç aya yayılan sokak gösterileriyle yeni bir muhalif dalga başlatırlar:

Muhalefet partilerin koalisyonu ve üniversite öğrencilerinin düzenlediği bu gösterilerin sosyolojik tabanı genç ya da orta yaşlı, eğitilmiş, kentli, orta sınıf yurttaşlardan oluşan görece homojen bir taban olsa da göstericiler barış aktivistlerinden ateşli milliyetçilere, politik olarak çok farklı perspektiflerin oluşturduğu ve Milošević karşıtlığının bir araya getirdiği bir yelpazeye yayılmaktadır. Milošević'in politik söylemini değiştirebilme stratejisi nedeniyle komünist Milošević'i ülkenin çürümesi için suçlayan milliyetçilerle, milliyetçi Milošević'i eski Yugoslavya'ya savaş ve yoksulluk getirmekle suçlayan milliyetçilik karşıtları bir araya gelir (Jansen, 2001:36).

Savaş zamanı Milošević karşıtı gösterilerine benzeyen '97 protestoları amacına ulaşmasa da uzun süreye yayılarak etkili olur ve bu sayede sinemayı da etkiler. Dragojević'in *Rane*'si, Pinki ve Švaba Belgrad'da bir caddeye park etmiş araba içinde etraflarında olup bitenin farkında olmaksızın oturup konuşurlarken açılır. Genç gangsterler dikkat etmeseler de caddede '97 protestoları sürmektedir. Yaralı ve bitkin Pinki tuhaf

maskeler takıp şenlikli bir protesto gösterisi düzenleyen göstericileri ne olduğunu kavrayamadan izlemektedir. Bu açılış sahnesinden sonra Tito'nun öldüğü ve Pinki'nin doğduğu günden başlayan büyük bir geri dönüş paranteziyle izlediğimiz herşey, bu iki gencin ve bu arada ülkenin nasıl bu hale geldiğini anlatarak Belgrad sokaklarında süren gösterilerin gerekçesini açıklar gibidir.

Jansen'e göre 1996-97 gösterilerinde göstericiler, rejimin kontrol etme iddiasını taşıdığı kentsel alanı bir yandan yürüyüş, kitlesel gösteriler, trafiği durdurma gibi eylemlerle fiziksel olarak kaplar, bir yandan da bağırıp şarkı söyleyen, ses sistemlerinden müzik çalan ve düdük öttüren (düdük bu gösterilerin en önemli amblemlerinden biri haline gelmişti) insanların yarattığı gürültüyle bölgeselleştirmeye çalışırlar. Böylece bütün Belgrad kentsel alanı politik bir alana dönüşür (Jansen, 2001:40). Totaliter rejimle göstericiler arasındaki bu inatlaşma, şehir merkezindeki belli noktalarda yoğunlaşır. Prag okulunun kıdemli sinemacılarından Goran Marković'in 1997 gösterileri sırasında bir çevik kuvvet polisi takımını izleyen *Kordon* (2002) filmi, Belgrad'da göstericilerle polis arasında süren bu alan mücadelesini anlatır. Belgesel görüntülerle açılan *Kordon*, kentnin göbeğinde sergilenen bir alan mücadelesini, göstericilerin şehir merkezindeki önemli bir alan olan *Teraziye* meydanına girmeye çalıştığı ve polisin oluşturduğu kordonla göstericileri engellediği haftalarca süren bir inatlaşmayı görüntüye bindirilmiş yazılarla anlatır. Rejimin kendilerini de çaresiz bırakarak kurbanlaştırdığı polisler boşuna harcadıklarının farkında oldukları uzun mesailerinin sonunda gösterici bir çocuğu döverek hastanelik ederler. Acımasız ve karanlık bir film olan *Kordon*, gösterici çocuğun kör kaldığı, polis takımı şefinin kalp krizi geçirdiği, takımda görevli iki polis memurunun ailevi sorunlarının krize dönüştüğü ve yaşlı polis şefi yerine içlerinde en körü körüne itaat eden, 'seljak' (köylü) takma adlı polisin yeni şef olduğu kötümser finalini, günler sonra belli bir gerekçe olmaksızın *Teraziye* girişindeki polis kordonunun kaldırıldığını, bundan kısa bir süre sonra da neredeyse dört aydır süren gösterilerin sona erdiğini bildirerek tamamlar. Böylece karamsar-

lığa bir de acıların boşu boşuna çekildiği karanlık bir boşluk duygusu da eklenir.

Kordon' da herkesin *seljak* diye seslendiği, Belgrad'ı bilmediği için görev sırasında sokaklarda kaybolan, her fırsat bulduğundan köyünden bahseden, kaba saba ve cahil köylü karakterin görevden ayrılan yaşlı polis şefi yerine görevlendirilmesi, yani polis rejiminin en muteber memurunun stereotipik bir köylü karakter olması, Milošević karşıtı gösterilerde sabit bir motif olan kentli-köylü gerilimini simgeler. Muhaliflere göre başta Belgrad olmak üzere kentlerde yeterince onay alamasa da 1999 NATO bombardımanına kadar taşrada büyük destek gören Milošević rejimi, "taşranın kente karşı zaferini simgeler" (Jansen, 2001:38). Bu yorum Sırbistan bağlamında kentli/köylü ayrımının salt topografik bir mesele olmadığını ortaya koyar. Jansen'e göre *seljaci* (köylüler), pejoratif anlam yüklü köylülük, ilkel, eğitimsiz, kaba ve kentli olmayan insanları tanımlar. Muhaliflere göre hükümetin yetkililerinin de çoğu *seljaci'* dir. Bu kavramın karşısında ise *gradjani* (kentli) sözcüğü, sadece kentte yaşayan değil, eğitilmiş, uygar ve bilinçli politik özne anlamında kullanılır (Jansen, 2001:48).

Kentin köylüler tarafından işgal edildiği ve Belgrad'ın kentli, kozmopolit havasının ve asfaltının, cahil, kaba saba köylülerle ve *çamurla* bozulduğu söylemi, muhalif gösterilerde de kendine yer bulur. "Kendilerini kentli olarak görenler, hayatlarını köylüler tarafından seçilen köylülerin yönettiğinden şikayet ederler" (Jansen, 2005:150). Bu nedenle göstericiler, kendilerini gücünü taşradan alan ve ülkeyi dış dünyadan yalıtan Milošević rejiminden, hayali bir folk milliyetçiliğinden, uygar ve kozmopolit kent kültürüne uymadığını düşündükleri köylülükten, kenti *işgal* eden köylülerden, özellikle rejimin desteklerine bel bağladığı için çeşitli ayrıcalıklar bahsettiği savaş mültecisi soydaş Sırp köylülerinden farklılaştıracak biçimde gösterilerini kurgularlar. Örneğin muhalifler asla *narodnjaci* (folk şarkılar ya da türküler) ya da (Milošević rejiminin nefret edilen bir sembolü haline gelmiş) *turbofolk* müziği kullanmazlar. Muhalefet lideri Zoran Djindjic, Belgradlıları ayaklanma ya da şehri ele geçirme vurgusu olmayan, uygar, kentli ve makul bir tavırla "Burası bizim şehrimiz, haydi bu güzel şehirde

biraz gezelim” diyerek protestolara çağırır (Jansen, 2005:150).

Öte yandan Milošević rejiminin düzenlediği gösteriler bu tablonun tam karşısında yer alır. 2013 Gezi protestolarına karşı AKP’nin düzenlediği *Milli İradeye Saygı* mitinglerini akla getiren bu karşıt gösteriler için on binlerce SPS (Milošević’in partisi) destekçisi Kosova’dan ve Sırbistan’ın kırsal bölgelerinden Belgrad’a getirilir. 24 Aralık 1996’da *Sırbistan İçin* adıyla düzenlenen bu gösteriye bir örnek pankartlar ve Milošević portreleri hakimdir. Jansen, bir muhalifin bu gösteriyi nasıl tanımladığını şöyle aktarır:

Bu kontramitingi görmek gerekirdi. Ancak o zaman anlardın. Sadece bir bakışta bunun protestolardan çok farklı olduğunu anlardın. Yüzler herşeyi anlatıyordu. Bunlar seljaci (köylü)lerdi. Köylerinden otobüsle getirilmişlerdi. Hepsine bedava yemek dağıtılmıştı. Kendilerine ne söylenirse onu yapmaya alışıktilar (Jansen, 2001: 48).

SPS’in taşradan destekçilerini Belgrad’a getirterek düzenlediği bu gösteriler Belgradlıların belleğinde hala tazedir. Bu gösteriler sırasında gruptan koparak Belgrad’da kayboldukları için panik halinde koşuşan ve ağlayan taşralı Milošević destekçileri hakkındaki hikayeler bugün de anlatılır. Şehirde yolunu kaybeden SPS’li göstericilerle ilgili hikayelerde “onlar-biz”, “köylü-kentli”, “cahil-politik bilince sahip” gibi karşıt konumlandırmalara dayanan bir kendini meşrulaştırma çabası görülür. Kendiliğinden, sivil, kolektif ve dayanışmacı muhalif gösterilerle iktidarın örgütlediği, otobüslerle getirilen ve kumanya dağıtılan karşı gösteriler arasındaki karşıtlık, kendi iradesi olmayan yığınlarla irade ve politik bilinç sahibi kitleler arasındaki ayrım olarak yorumlanıp muhalefetin kendini meşrulaştırması için fazladan moral zemin hazırlar.

Goran Marković’in *Kordon*’da da kullandığı belgesel görüntülerden kurguladığı *Poludeli Ljudi/Delirmiş İnsanlar* (1997) belgeseli, 1997 kışını anlatırken Milošević karşıtı ve yanlısı gösterileri yan yana kurgularken de bu konumlandırmaya dikkat eder. Belgeseldeki muhalif gösteriler şenliklidir, çok renklidir, uygar ve kentli karakteriyle dikkat çekerler. Örneğin göstericiler yeşil ışık yandığında caddeye fırlayıp kutlama ya-

par, kırmızı ışık yandığında trafiği kapatmamak için tekrar kaldırımlara dönerler. Özgüvenli ve gülyüzlü muhalifler iyi örgütlenip zekice sloganlar atarken, taşralı SPS'liler, kamerayı karşılarında gördüklerinde kararsız, sinirli, tereddütlü ve şaşkın görünürler ve kendilerini ifade etmekte sıkıntı yaşarlar.ⁱⁱⁱ

Milošević Sonrası

Drama yazarı ve yönetmen Dušan Kovacević'in 1990 yılında yazdığı oyundan aynı adla uyarladığı, bir rejim muhalifi ve onu izleyen polis ajanını anlattığı *Profesionalac/Profesyonel* (2003) Milošević rejiminin hüküm sürdüğü 1990'ları ve bu arada kaçınılmaz olarak muhalefetin gerçekleştirdiği protestoları işler. Milošević'in istifası sonrasındaki 'yeni' dönemde Bora Todorović'in canlandırdığı polis memuru emekli olmuş, onun son on yıldır gölge gibi takip ettiği önceki dönemin muhalifi Teja ise kamuya ait bir basım evinin müdürü olmuştur. Milošević sonrası dönemin koalisyon hükümetinde Kültür Bakanı olan Branislav Lecić'in canlandırdığı Teja, hayatının son on yılının bazılarını kendisinin de bilmediği tüm ayrıntılarını yüzleşmek için kendisine gelen emekli polis memurundan dinlerken seyirci de 1991 seçimlerinden sonraki protesto gösterilerinden başlayarak Sırbistan'ın son on yılını, 1995 Hırvatistan Sırplarının göçü, 1996-97 protestoları, 1999 NATO bombardımanı, 2000-Milošević'in düşüşü gibi dönüm noktalarına ilişkin belgesel görüntülerle birlikte kurgulanan kurmaca içinde izler.

Filmde Milošević sonrası hükümetin Kültür Bakanı'nın rol almasına karşın deneyimli yazar ve yönetmen Kovacević, umutlu güzel günlere ilişkin çekincelerini korur. *Profesionalac*, iktidarın değiştiğini ve bir dönemin muhaliflerinin artık güç sahibi olduklarını kaydetmekle birlikte, büyük biraderin herkesi izlemeye devam ettiğini, polis devletinin sürdüğünü ima ederek sona erer. Nitekim filmde hemen sonra gerçekleşen gelişmeler Kovacević'in endişelerini haklı çıkarır. Milošević'i deviren muhalefet koalisyonunun başbakanı Zoran Djindjić, 2003'de görevi başındayken

suikaste kurban gider. Sırp mafyasıyla bağlantılı eski bir özel tim görevlisi olan katili yakalanır ancak cinayetin mafya ve derin devletle bağlantıları örtülü kalır. Sonraki yıllarda farklı dozlarda milliyetçi söylemlerin Sırbistan siyaseti üzerindeki egemenliği, savaş suçlarının yakalanıp Hague'daki uluslararası savaş suçları mahkemesine teslim edilmesinde ve Kosova sorununun çözümünde tıkanıklığa yol açar. Böylece Milošević iktidarı sona erdikten sonra beklenen bahar bir türlü gelmez.

Yönetmen Srdjan Golubović, Milošević sonrası hayal kırıklığını, ekonomik sorunların ve yoksulluğun getirdiği çaresizlik hissini *Apsolutnih sto/Mutlak 100* (2002) ve *Klopka/Tuzak* (2007) ile dile getirir. Her iki film de sıkışmışlık haliyle baş edemeyen, çaresizlik durumundan çıkış için cinayet işlemek zorunda kalan sıradan insanları anlatır. Böylece 1990'lar boyunca ülkeye egemen olan şiddet kültürü ve mafya örgütlenmesini çoğu kez seyirlik yönünü ön plana çıkarıp şiddete eğilimli karakterlerini yücelterek ya da cümbüşlü bir seyirlik haline getirerek işleyen onlarca filmin ardından Golubović'in filmleri, savaşlar, ambargo, NATO bombardımanı ve hatta Milošević geride kaldıktan sonra bile koşulların düzelmediğini, geçmişin hayaletlerinin hala aramızda olduğunu, çaresizliğin sürdüğünü onaylamış olur.

Özellikle *Apsolutnih sto*, karakterlerinin içinde bulunduğu sıkışmışlık ve çaresizlik hissini görselleştirmek üzere kentsel topografya kullanımıyla dikkat çeker. Hikayenin geçtiği *Novi Beograd* ya da Yeni Belgrad, Sava nehrinin batı kıyısında, eski kent merkezinin karşısında Yugoslavya döneminde toplu konut alanı olarak kurulan, kutu gibi dairelerin yer aldığı devasa beton bloklardan oluşan bir yapay kenttir. TOKİ yerleşimlerini hatırlatan Yeni Belgrad, "pek çok Sırp filminde bir anti-kent, ruhsuz bir yığın, komünizmin ve genel olarak toplumun başarısızlığının metaforu olarak kullanılır" (Pavičić, 2010:53). *Apsolutnih sto*'da Yeni Belgrad, hikayenin arka planı olmanın ötesine geçer. Hemen her sahnede fonu ve gökyüzünü kaplayan boşucu gri beton bloklar olarak ezici varlığını hissettirir. Pencerelerinden sadece diğer blokların görüldüğü dar ve sıkışık dairelerde hikayenin çaresiz karakterleri (eski şampiyon atıcı, Bosna

savaşında *sniper*, artık sadece uyuşturucu bağımlısı abi ve onun gelecek vaat etse de koşulların fırsat vermediği kardeşi) neredeyse hapsedilmiştir. Bir parça rahat nefes alabilmek için blokların çatısına çıkmayı denerler ancak hem metaforik olarak hem de olay örgüsü içinde, çatıya çıkmak karakterlere bekledikleri kurtuluşu ya da rahatlamayı sağlamaz. Hikayenin sonunda atıcılık yeteneğini ve abisinin tüfeğini kullanarak sorunlarından kurtulmaya çalışan genç sporcunun elinde, abisinin intihar etmeye zorlandığı bir Pirus zaferi kalır. *Klopka*'da benzer bir içinden çıkılmaz sorun yumağı (kıt kanaat geçinen ortadirek ailenin küçük çocuğunun ameliyatı için paraya ihtiyaç vardır) yine benzer bir denemeye (kiralık katil olmayı kabul ederek) çözülmeye çalışılır.

Milošević sonrası Sırp sinemasında, her biri Golubović'in karamsarlığını paylaşmasa da 'Belgrad'ı ve şehrin metropol ruhunu yansıtan, stilistik ve tematik benzerlikleri olan kentli filmler' dikkat çeker. Kent topografyasında geçen, popüler kültür, ideoloji, yaşam tarzı, olaylar, ahlaki değerler, kimlik ve duyarlılık temsiliyetleri gibi alanlarda kentli bir söylemi benimseyen anlatılardan oluşan bu filmlerin hepsi de^{iv} 1970'lerde doğup Belgrad Dram Sanatları Fakültesi'nden mezun olan Yeni Belgrad Okulu sinemacılarına aittirler (Daković, 2007:180). Daković, bu kent filmlerinin ya da Belgrad anlatılarının metinlerinin, büyük bir altüst oluşla yıkıma uğramış Belgrad'ın (şehrin tarihiyle çatışan) yeni kültürel kimliğini ifade ettiğini kaydeder. Ona göre korku, neo-noir, sulu komediler, metamelodramlar gibi her biri son derece öz düşünümsel türleri içeren bu metinlerin yazarları kendilerini ideolojik bir yükün altında dumura uğramış devlet kültürünün dışında konumlandırır (Daković, 2007:180, 81).

Sonuç Yerine, Kendi Kendini Balkanlaştırmanın Faydaları

Maria Todorova'nın (2009) kendi kendine atfedilen bir kimlik olarak tanımladığı ve Balkan teması üzerine oryantalist bir çeşitleme olduğunu kaydettiği Balkanizm, aşırı, grotesk ve stereotipik Balkanlı motifleriyle 90'lar boyunca Yugoslavya sonrası sinemanın çok sık başvurduğu bir

estetik taktik olarak karşımıza çıkar. Kusturica'nın ve Dragojević'in hemen tüm filmleri ya da Goran Paskaljević'in *Bure Baruta/Barut Fıçısı* (1998) gibi birçok film bu taktiği eğlenceli bir seyirlik çıkarmak için sömürürlerken bir yandan da savaşın ve kötülüklerin suçunu anonim bir çılgınlığa ya da sebep değil ancak sonuç olabilecek günah keçilerine yükleyerek ideolojik bir arınma için de kullanırlar.

Kendi kendini Balkanlaştırma, yukarıda ortaya konmaya çalışan, Yugoslavya sonrası temel bir ideolojik/kültürel çatışmaya dönüşmüş kentli-köylü geriliminin her iki ucu tarafından da cömertçe kullanılan bir taktiktir. Ya dünyayla barışık, kentli, kozmopolit kimliği ön plana çıkararak oryantalist Balkanizmin Balkanlı stereotipini taşraya yıkmak, dolayısıyla köylü-kentli geriliminde moral üstünlük sağlamak ya da mitsel, saf ve bozulmamış bir halk söylemini savaş suçlarından temizlemek, günah keçisi çılgın kötü adamlara (moral değer tanımayan savaş fırsatçılarına) yüklemek için kullanılır. Her durumda elleri temizlemeye yarar.

Hollywood korku türünde kentli karakterlerin içinden geçerken 'mahsur kaldıkları' tekinsiz taşra, dar kafalı ve tehlikeli taşralı klişesini takip eden *Točkovi/Tekerlekler* (Djordje Milosavljević, 1998), ilk durumun anksiyete belirten aşırı bir örneği olarak değerlendirilmelidir. Ancak listenin bu tarafındaki filmlerin çoğu, Belgrad'da geçen "kentli anlatılardır". Bu filmler tüm yaşanan olumsuzlukların günahsız ve edilgen kurbanları olarak kentte yaşama mücadelesi veren Belgradlı 'normal insanlarla', kenti sömüren suç makinelelerini, katliamcıları, savaş suçularını ve savaş fırsatçılarına, hepsini de kente sonradan gelmiş ontolojik köylüler olarak betimleyen kalın moral fırça darbeleriyle ayırıştırır. Bu hikayede eksik olan, onlara güç vaat eden liderlerini seçip savaşları ve savaş suçlarını değil savaşların kaybedilmesini sorgulayan, dolayısıyla kötülükte payları olan yurttaşlardır.

Listenin öte yanında ise etnik/dinsel milliyetçiliği folklorcü bir popülizmle pazarlayan köylü güzellemeleleri vardır. İdilik bir uyumun mekanı olarak otantik köy hayallerini perdeyle sınırlı tutmayı devletten karşılıksız aldığı araziye *Droengrad* adında *etno selo* (etnik köy) temalı bir tematik parka çevirip işletmeye girişen Kusturica^v katliamların suçunu

Žižek'in deyimiyle yiyip içen, şarkı söyleyip çiftleşen, sonsuz bir orji içinde yaşayan stereotipik Balkanlı formülüyle (Žižek, 1996) ete kemiğe büründürdüğü savaş fırsatçılarına yıkar. Kusturica'nın *Underground* ve *Zivot je cudó*'da, Dragojević'in *Lepa Sela Lepo Gore* ve *Rane*'de parmaklarıyla işaret ettikleri aşırılıkların kralı savaş fırsatçıları, savaşta yağmalayarak, hırsızlıkla ve acımasızlıkla elde ettikleri güç ve parayı fahişelerle, uyuşturucuyla, sınır tanımayan bir gösterişçilikle savururlarken, pirinç çalgılı orkestrayı peşlerinden sürükleyip tren raylarına serptikleri kokaini fahişelerin yardımıyla eğilip burunlarına çeken (*Zivot je cudó*) bu grotesk Balkanlılar, hem onları beyaz çorap giyen ve şehrin asfaltına çamur bulaştıran sonradan görme köylüler olarak gören Milošević karşıtı kentlilerin hem de Kusturica'nın idealize ettiği saf ve bozulmamış köylülerin günah keçisidir. Bu günah keçileri 90'lar boyunca yaşanan tüm kötülüklerin müsebbibi olarak yağmalar, öldürür ve tecavüz ederken *Lepa Sela*'da ve *Zivot je cudó*'da savaşmaktan başka şansı olmayan dürüst kahramanlar ise kötü adamların yaptığı bazı işleri onaylamadıkları halde onlara birlik olarak 'can havliyle' etnik temizliğe katılırlar. Bu anlatılar etnik temizliği sorunsallaştırmaktan çok, bize gerçek yurtseverlerin etnik temizlik yaparken yağmalamayacağını söyler.

Pavičić, Sırbistan'da Milošević sonrasına denk gelen 2000'lerden sonra tüm eski Yugoslav ülkelerinde kendi kendini Balkanlaştıran sinemanın terk edildiğini ileri sürer:

Tüm post-Yugoslav toplumların 'normallik' sergilemeye ve 'normal' statüsüne erişmeye çalıştıkları (AB üyeliği ya da aday üyelik gibi) bu dönemde self-Balkanization sinemasının tipik retorik stratejisi olan 'farklı olma hali' birdenbire zarar verici olarak görülmeye başlanır ve popülerliğini yitirir. Bir zamanların Yugoslavya'sında kimse 'farklı', ya da 'kaçık' olarak görülme istemez. Bu nedenle 'ne yapalım, biz böyleyiz, bakmayın, seviyoruz bu halimizi' retoriği birden ortadan kaybolur. Self-Balkanization hakim biçim özelliğini yitirir ve bundan sonra sadece (genellikle yabancı) seyirciler için bir sömürü (exploitation) nişi ya da Emir Kusturica gibi açıktan batı karşıtı ideolojik bir duruş benimseyen auteur'lerin biçimsel tercihine indirgenir (2010:47).

Ancak Srdjan Koljević'in *Sivi Kamion, Crvene Boje/Kırmızı Renkli Gri Kamyon* (2004) ya da Makedon sinemacı Darko Mitrevski'nin *Bal-Can-*

Can (2005) gibi grotesk çatışma sahneleri ve daha bir dolu Balkan deliliğine yer veren mizahi savaş filmleri bu dönemde de yapılmaya devam ederken, özellikle Sırp sinemasında eski kendi kendine Balkanlaştırmanın gülünçleştirmeye dayanan aşırılık taktikleri *Srpski Film/Sırp Filmi* (Srdjan Spasojević, 2010) ve Mladen Djordjević *Zivot i smrt porno bandel/Yaşam ve Ölüm Porno Kumpanyası* (2009) *snuff* ve şiddet pornosu filmlerle arasındaki moral ve estetik sınırları kaldırıp tiksindirmeye dayanan bir aşırılığa evrilir. İşin tuhafı, gülünçleştirme yerini tiksindirmeye bırakırken kendi kendini Balkanlaştırma devam eder ve Pejković'in iddia ettiği üzere "tüm suç, insanları uyuşturup onların kulaklarına fısıldayarak kötü işler yapmasına neden olan suç dehalarına (Milošević olarak okuyunuz) yıkan bu yeni aşırılık anlatıları, böylece ideolojik aklama görevini sürdürür (Pejković, 2011).

90'larda savaş suçluları ve kentlerin banliyölerinde boy gösteren mafya çeteleri giderek serpilip para ve güç kazanırlarken, *Vidimo se u citulji*'de yeraltı dünyasının kurallarını sıralayıp kendilerine asalet payesi biçmeye çalışan kabadayılardan 'normalni ljudi' (normal insanlar) diye adlandırdığı sıradan kentliler, savaşların ve ambargonun sıkıntısını ekonomik kriz, hiperenflasyon ve yoklukla hissederler. Paranın değerini tamamen yitirdiği ve kentlerde yiyecek kıtlığının başgösterdiği yokluk yılları, Belgradlıları tekrar taşradaki akrabalarına bağımlı kılar. Belgradlılar yokluğa köylerden gönderilen yiyecek kolileriyle direnmeye çalışırlar.

Kentli filmler, savaşın günahlarını yıkacak günah keçileri ararken bir yandan da "savaş, şiddet sarmalı ve ekonomik krizin yarattığı çaresizliği "erkeklik krizi" olarak teşhis ederler" (Kronja, 2006:18). Krstić, II. Dünya savaşından bu yana Yugoslav tarihinde ödipal anlatının başarısızlığı ve eril kimlik krizinin söz konusu olduğunu, özellikle üç filmin, *Underground*, *Lepa Sela...* ve *Rane'nin*, üç kuşak erkeğin, (II. DS'de partizanlarla birlikte savaşan) dedelerin, (milliyetçi fantezilere kapılıp komşularıyla etnik savaş tutuşan) oğullarının ve Tito'nun ölümünden sonra doğan torunların krizini anlattığını iddia eder (Krstić, 2002).

Bu (eril kimlik) krizi Milošević'den sonra da devam eder. Goran Marković'in *Kordon* (2002)'unda gösterici pataklayarak ülkesini korumaya çalışan polis şefinin kızı, protestocu gençlerden biriyle birlikte olarak babasına meydan okur. *Profesionalac*'da motif aynen tekrarlanır. Gizli polis babanın kızı, önce adamın takip ettiği muhalif akademisyenle birlikte olur, sonra da 90'lar boyunca ve bugün de pek çok eğitilmiş Sırp gencinin yaptığı gibi ülkesini ve babasını terk ederek uzaklara, Kanada'ya yerleşir. Babaların bu durumu tersine çevirmeye güçleri yoktur.

Yugoslavya sonrası çeyrek yüzyıl, Sırbistan'ın geneline ve Belgrad'a aşılamanın bir güçsüzlük duygusu ve karamsarlıkla damgasını vurur. Sırpların dağılan Yugoslavya'nın diğer milletleri karşısında hissettiği güçsüzlük, önce bu güçsüzlüğü kullanarak iktidara gelen otokrat lidere karşı duyulan güçsüzlüğe, sonra savaş ekonomisinin yarattığı kıtlığa, yoksulluğa ve güçlerini hukuk dışına çıkmaktan alan suç figürlerine (savaş suçlularına, kentli mafya çetelerine ve savaş fırsatçılara) karşı hissedilen güçsüzlüğe dönüşür. 2000'li yıllarla birlikte otokrat Milošević figürü ortadan kalkıp çatışmalar sona erdikten sonra da beklenen bahar bir türlü gelmez, politik arenada esaslı bir dönüşüm gerçekleşmez ve ekonomik sıkıntıların sanılandan inatçı olduğu ortaya çıkar. Bu devamlılık, güçsüzlük ve karamsarlık duygusunu pekiştirerek bugüne dek getirir. Günah keçileri kullanmadan geçmişle hesaplaşamayan, bu nedenle nihilist görünümlü (aslında son derece apolojist) şiddet pornografisinin karamsarlığıyla bugünü (*Zivot i smrt porno bande, Srpski Film*), sıcak filtrelerle ve ağdalı nostaljik milliyetçi anlatılarla Yugoslavya öncesini anlatmaya çalışan (*Montevideo*) Sırp filmleri de belli ki bu güçsüzlük duygusunun ve onun yarattığı krizin etkisindedir.

Filmografi

Mi nismo andjeli / Biz Melek Değiliz (Srdjan Dragojević, 1992)

Lepa Sela Lepo Gore/Güzel Köy Güzel Yanar (Srdjan Dragojević, 1996)

- Rane/Yaralar* (Srdjan Dragojević, 1998)
Vidimo se u citulji/Ölüm İlanlarında Görüşürüz (Janko Baljak, 1995)
Zivot je cudò/Hayat Bir Mucize (Emir Kusturica, 2004)
Zavet/ Söz Ver (Emir Kusturica, 2007)
Ubistvo s predumišljajem/Taammüden Cinayet (Gorčin Stojanović, 1995)
Kordon (Goran Marković, 2002)
Profesionalac/Profesyonel (Dušan Kovacević, 2003)
Apsolutnih sto/Mutlak 100 (Srdjan Golubović, 2002)
Klopka/Tuzak (Srdjan Golubović, 2007)
Točkovi/Tekerlekler (Djordje Milosavljević, 1998)
Poludeli Ljudi/Delirmiş İnsanlar (Goran Marković, 1997)
Vidimo se u citulji/Ölüm İlanlarında Görüşürüz (Janko Baljak, 1995)
Srpski Film/Sırp Filmi (Srdjan Spasojević, 2010)
Zivot i smrt porno bande/Yaşam ve Ölüm Porno Kumpanyası (Mladen Djordjević, 2009)
Sivi Kamion, Crvene Boje/Kırmızı Renkli Gri Kamyon (Srdjan Koljević, 2004)
Bal-Can-Can (Darko Mitrevski, 2005)
Bure Baruta/Barut Fıçısı (Goran Paskaljević, 1998)

Kaynakça

- Daković, Nevena (2007). "Cityscape and Cinema". *Cultural Transitions in Southeastern Europe: Impact of Creative Industries*. (ed.) Švob-Đokić, N., Zagreb: Institute for International Relations. 173-184.
- Ilić, Saša (2012, 5 Eylül). "Multietnička crnina: Emir Kusturica i poricanje genocida". *E-Novine*. <http://www.e-novine.com/stav/70892-Emir-Kusturica-poricanje-genocida.html>
- Jansen, Stef (2001). "The Streets of Beograd: Urban Space and Protest Identities in Serbia". *Political Geography*. 20(1):35-55.
- Jansen, Stef (2005). "Who's Afraid of White Socks? Towards a Critical Understanding of Post-Yugoslav Urban Self-Perceptions". *Ethnologia Balkanica*. 9:151-167.
- Kronja, I. (2006). "The Aesthetics of Violence in Recent Serbian Cinema: Masculinity in Crisis". *Film Criticism*. 30(3), 17-37.

- Krstić, Igor (2002). "Re-thinking Serbia: A Psychoanalytic Reading of Modern Serbian History and Identity through Popular Culture". *Other Voices*. 2(2) <http://www.othervoices.org/2.2/krstic/> (19.07.2013)
- Pavičić, Jurica (2010). "Cinema of Normalization: Changes of Stylistic Model in post-Yugoslav Cinema after the 1990s". *Studies in East European Cinema*. 1(1)43-56(14).
- Pejković, Sanjin (2011, 25 Şubat). "Prekranje historije uz pomoć kamere: Srbi su nevini na filmu". *E-Novine*. <http://www.e-novine.com/kultura/kultura-tema/45128-Srbi-nevini-filmu.html>
- Prosić-Dvornić, Mirjana (1993). "Enough! Student Protest'92: The Youth of Belgrade in Quest of" Another Serbia". *Anthropology of East Europe Review*, 11(1 & 2), 127-137.
- Radović, Milja (2008). "Resisting the Ideology of Violence in 1990s Serbian Film". *Studies in World Christianity*. 14(2)168-179.
- Todorova, Maria (2009). *Imagining The Balkans*. Oxford: Oxford University Press.
- Živković, Marko (2011). *Serbian Dreambook: National Imaginary in the Time of Milošević*. Indiana University Press.
- Žižek, Slavoj (1996). "Underground, or, Ethnic Cleansing as the Continuation of Poetry with Other Means". *InterCommunication*. Vol. 18. Güz. <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/underground-or-ethnic-cleansing-as-the-continuation-of-poetry/>

Özgür Yaren, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde sinema ve fotoğraf üzerine dersler veriyor. Aralarında Seymour Chatman'ın *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* ve Martha P. Nochimson'un *Bir Dünya Sinema* adlı yapıtlarının da olduğu çevirileri, film çalışmaları alanında makaleleri ve *Altyazılı Rüyalar: Avrupa Göçmen Sineması* adlı bir kitabı var.

ⁱ Srdjan Dragojević hakkında farklı düşünen film eleştirmenleri de vardır. Sanjin Pejković, Dragojević'in SPS (Milošević'in lideri olduğu *Socijalistička partija Srbije/Sırbistan Sosyalist Partisi*) üyesi olduğunu, filmlerindeki eleştirilerin aslında tarihi temizlemekten başka bir anlama gelmediğini ileri sürer (Pejković, 2011). *Rane*'nin önce devlet desteğiyle çekilmesi, sonra ise gösteriminin engellenmeye çalışılması, buna karşın Dragojević'in engellenmekten şikayet etmeyişi, yönetmenle SPS arasındaki ilişkinin tipik totaliter iktidar-muhafazakar ilişkisine benzemediğini gösterir. Nitekim 2010'da

Dragojević resmen SPŠ'e katılır ve partinin yönetim kurulu üyesi olur (bkz. http://en.wikipedia.org/wiki/Srđan_Dragojević).

ⁱⁱ Bu durum Hırvatistan için de geçerli olmakla birlikte, Hırvat milliyetçilerin Avrupalı kimlik vurgusu ve aynı zamanda köylülüğü Balkan gerikalmışlığı ve Sırp kimliğiyle eşleştiren kavrayışları, kırsal saflık çağrışımına engel çıkarır (Jansen, 2005:156).

ⁱⁱⁱ Milošević yanlısı kontra mitinglere katılanlar hakkında Belgrad'da anlatılan hikayeler ve *Poludeli Ljudi* 'de protestocularla Milošević yandaşlarının kendini ifade, politik bilinç, özgüven gibi değerler açısından karşıtlıklarla yan yana getirilmesi, protestocuların haklılığını ve moral üstünlüğünü kendiliğinden gösteren bir karşılaştırma olarak sunulur. Bu karşılaştırmanın temelinde de kentli-köylü karşıtlığı yer alır. Bu durum 2013'ün Mayıs ve Haziran aylarında Taksim Gezi parkında başlayıp Türkiye'nin birçok kentine yayılan ve pek çok açıdan Milošević karşıtı sivil gösterileri hatırlatan Gezi eylemleri sırasında protestocularla AKP'nin kontra mitinglerindeki kendini ifade etme sıkıntısı yaşayan partililer arasında kurulan karşıtlığı hatırlatır.

^{iv} Srdjan Dragojević'in daha 1992'de bugün kültleşmiş *Mi nismo andjeli/Biz Melek Değiliz* (1992) filmiyle başlattığı bu kentli sinemayı, Radivoje Andrić (*Kad porastem biću Kengur/Büyüyünce Kanguru Olacağım*, 2004), Milutin Petrović (*Jug-Jugoistok/Güney-Güneydoğu*, 2005), Stevan Filipović (*Šejtanov ratnik/Şeytan'ın Savaşçısı*, 2006; *Šišanje/Dazlak*, 2010) devam ettirir (Daković, 2007:180).

^v Kusturica'nın bundan sonraki projesi de Bosna Hersek'in Sırp Cumhuriyeti bölgesindeki Vişegrad'da Drina nehri kıyısında Andrićgrad adını verdiği tarihi kent temalı bir kompleks oldu. Taksim Gezi parkına Topçu Kışlası projesinin mantalite bakımından yakın akrabası olan bu tarihi görünümümlü alış veriş merkezi, Drina'da nehir yatağı doldurularak Ivo Andrić'in romanlarında konu ettiği tarihi köprüyü gölgede bırakarak inşa edildi. Kusturica'nın çok etnili bir kent projesi olduğunu ileri sürdüğü bu tema parkı, Vişegrad ve civarında düzenlenen etnik temizliği ve Bosna savaşı öncesinde şehrin çoğunluğunu oluşturan Boşnak nüfusu unutturmakla suçlanıyor (Ilić, 2012).