

POST-SOSYALİST ROMANYA'NIN ALEGORİSİ OLARAK SIERANEVADA

Gönül Eda Özgöl

Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi

Öz

Bu çalışmada, post-sosyalist Romanya Sineması yönetmenlerinden Cristi Puiu'nun *Sieranevada* (2016) adlı filmi, tarihsel-alegorik bir okumayla değerlendirilmekte ve filmin içeriği, biçimi ve türe ait özelliklerinin Romanya toplumunun tarihsel bir fotoğrafını çekmekte işbirliği yaptıkları ortaya konmaktadır. Bu fotoğraf, yeni bir gerçekçiliğin özelliklerini ve Romanya Sinemasında var olan önceki gerçekçilik biçimlerinin mutlaklığından uzak yeni bir görme biçimini yansıtmaktadır. Sosyalist rejimlerin yıkılışı gibi toplumda büyük dönüşümlere yol açan olaylar, "ev", aidiyet ve kimliğe ilişkin tahayyülleri ve tarihle ilişkiye girme biçimlerini dönüşüme uğratmaktadır. Bu çalışmada, filmin aidiyet, kimlik ve tarihe ilişkin olarak ürettiği anlayış, "ev" in, evin içindeki geçmiş izleri ve hayalet figürlerinin, kamera ve izleyenin hayaletimsi birer varlık olarak inşa edilme biçimlerinin çözümlenmesi ve karakterlerin tarihle ilişkiye girmenin farklı biçimleri olarak okunması aracılığıyla değerlendirilmektedir. Bununla amaçlanan, filmin kimlik, aidiyet ve tarihe ilişkin olarak ortaya koyduğu anlayışın, sadece post-sosyalist toplumları değil, modernlikle tanımlanan "demokratik" kapitalist toplumları ve sinemalarını da yeniden düşünmeye ilişkin bir hareket noktası olarak değerlendirilebileceğinin ortaya konmasıdır.

Anahtar Sözcükler: Romanya Yeni Dalga Sineması, post-sosyalizm, modernite, kimlik, tarih, Cristi Puiu.

Bu çalışma 25 Mayıs 2017 tarihinde *sinecine* dergisine ulaşmış, 5 Ağustos 2017 tarihinde kabul almıştır.

eda.ozgul@comm.bau.edu.tr

Sieranevada as an Allegory of Post-Socialist Romania

Abstract

In this study, Romanian director Cristi Puiu's film *Sieranevada* (2016) is given a historical-allegorical reading, showing how the film's content, form, and generic properties cooperate to form a historical photograph of Romanian society. This photograph bears the characteristics of a new realism, a new way of seeing in contrast to the absolutism of previous modes of realism in Romanian Cinema. Events in the collapse of socialist regimes, which cause big transformations in societies, also bring forth the transformation of the way "home," belonging, and identity are imagined and the way people deal with history. In this study, the understanding of identity and history found in the film is examined through an analysis of the construction of "home," with its ghosts and traces of the past, and also an analysis of the way in which the camera and the viewer are represented as ghostly figures. The objective of these analyses is to propose that the understanding of identity, belonging, and history produced in the film is a departure point from which to rethink not only post-socialist societies but also "democratic" capitalist societies as defined by modernity and their cinemas.

Keywords: Romanian New Wave Cinema, post-socialism, modernity, identity, history, Cristi Puiu.

Giriş

1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılması, Doğu Avrupa ülkelerindeki sosyalist rejimlerin bir "devrim"ler zinciriyle sonunun gelmesi ve 1991 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılması sonrasında modern kapitalist sistemin herhangi bir alternatifi olabileceği yönündeki inancın sarsılması bir yandan bir çıkışsızlık duygusuna sebep olurken bir yandan büyük anlatıların geçerliliğinin sorunsallaştırılmasının önünü açtı. Çıkışsızlık duygusunun sebeplerinden biri, sosyalist rejimlerin ortadan kalkışı sonrasında ütopyaların sonunun geldiğine ilişkin inancın yaygınlaşmasıdır (Kumar, 1993, s. 69). Kapitalizm ve sosyalizmin, gerçekliğe, tarihe ve mekâna ilişkin bütünlüklü açıklamalarla mutlaklık üretmekten kurtulamadığı ve bu iki sistemin de birçok farklı sorunu beraberinde getirdiği düşüncesi dünyayı bütünlüğü içinde açıklama çabasına ilişkin bir inanmazlığın gelişmesinde etkili olmuştur.

Sosyalizm ve ortadan kalkışına ilişkin deneyim, Doğu Avrupa toplumlarında travmatik etkiler üretmiş, bu travma toplumu, bireyleri ve zihniyet dünyasını şekillendirmiştir. Bununla birlikte, sosyalist rejimlerin birer birer çöküşü, sadece bu toplumlarda yaşayanları etkilememiş, sosyalizmin bir tür çıkış olarak görüldüğü kapitalist toplumlarda da temel bir kırılmaya sebep olmuştur. Modern kapitalist toplum eleştirisinde Marksist düşünce son derece önemli bir yere sahip olduğundan ve sosyalist rejimler genellikle kapitalist dünyanın sorunlarına çözüm bulma vaadi ile yola çıkan bu düşüncenin somutlaştığı sistemler olarak değerlendirildiğinden, Doğu Avrupa'nın sosyalist rejimlerinin bir dizi devrimle sonlandırılması modern, kapitalist dünyada umudun yitirilmesine yol açmıştır. Doğu Avrupa toplumlarında ise, sosyalizmin yıkılışı kimileri tarafından bir tür özgürleşme olarak kutsanırken, kimileri, sosyalizmin yıkılışı sonrasında beklenen sosyo-ekonomik dönüşümlerin hızlı bir şekilde gerçekleşmemesi ve/veya kapitalizmin başka sorunları beraberinde getirmesi dolayısıyla, sonradan -1989 devrimlerinin arkasında toplumun büyük kesiminin desteğinin olmasına karşın- kapitalizmin "vahşiliği"ndense sosyalizmin "baskıcılığı"nın tercih edilebileceği görüşüne varmıştır.

Düşünceleri, hayalleri, geçmişe ilişkin hatıraları ve bu hatıraların nasıl hatırlanacağını, geleceğe ilişkin beklentileri ve kimlikleri belirleyen "ev"e ilişkin kavrayışlar, yaşanan sosyo-ekonomik, politik ve

kültürel dönüşümlerle son derece sıkı bir şekilde ilişkilidir. Toplumsal bir dönüşüme ve kırılmaya yol açan olaylar, eve ilişkin tahayyülleri dönüşüme uğratmakta ve aidiyet ve kimlik meselelerinin temel tartışma konuları olarak yeniden merkeze yerleşmesine sebep olmaktadır. Yaşanan savaşlar, göçmen krizleri, iktidarların dünyanın birçok ülkesinde gittikçe daha dışlayıcı ve baskıcı söylemleri benimsemesi ulus-devletin, modernitenin, küreselleşme söylemleri ile ait olunan ve bireyi belirleyen bir mekân olarak evin ve eve ilişkin düşüncelerin sorunsallaştırılmasını gerektirmektedir. Theodor W. Adorno, Holokost sonrasında artık evden bahsetmenin mümkün olmadığını söylüyordu (1951/1998, s. 40); bugün de ev ancak ev-olmayan olarak mümkündür. Post-sosyalist toplumları değerlendirirken de ev ve aidiyet kavramları, evin kurucu ve yasa yapıcı figürleri olarak anne ve baba figürleri ve hatırlama biçimleri temel önem taşımaktadır.

Okumakta olduğunuz çalışmada post-sosyalist Romanya'nın Yeni Dalga sineması yönetmenlerinden Cristi Puiu'nun *Sieranevada* (2016) adlı filmi, filmde evin kurulma biçimi bağlamında değerlendirilecek, bu doğrultuda filmin ürettiği zaman, mekân ve gerçeklik anlayışları; bellek ve tarihin filmde inşa edilme biçimi ele alınacaktır. Evin inşa edilme biçimine odaklanmanın aidiyet, kimlik, düşünme ve hatırlama biçimleri üzerine düşünmeye imkân vermesi, bu çalışmada ev kavramının temel önem taşımamasının sebeplerinden biridir. Seçilen filmin bu kavram ekseninde tartışılmasının bir diğer sebebi, birkaç sahne dışında filmin neredeyse tümünün evin kapalı alanı içerisinde geçmesidir. Filmde evin Romanya toplumunun alegorisi olarak işlev görmesi dolayısıyla evin inşa edilme biçimi üzerine düşünmek, aynı zamanda, Romanya toplumu ve post-sosyalist toplumlar üzerine düşünmeyi mümkün kılmaktadır. Bu filmin seçilmesinin temelinde, filmin toplumu ve sinemayı anlama biçimimizi dönüştürmeye ilişkin bir imkâna sahip olduğu düşüncesi bulunmaktadır. Baskıcı ve totaliter bir rejimin yıkımı sonrasında (ki bu her zaman baskının ve totaliteryanizmin ortadan kalktığı anlamına gelmez) doğan Yeni Dalga Romanya sinemasının ürettiği yeni düşünme biçimleri, geçmişe ve bugünün gerçekliğine bakışa ilişkin anlayışlar sadece post-sosyalist Doğu Avrupa toplumlarını ve sinemalarını değil, içinde yaşadığımız modern dünyayı ve farklı sinemaları düşünmek açısından da önem taşımaktadır.

Bu çalışma boyunca, film tarihsel-alegorik bir okuma ile değerlendirilmekte ve toplumsal gelişmeler filmi çözümlemenin, film de

toplumu anlamanın aracı kılınmaktadır. Film anlatısının ve evin inşa edilme biçiminin anlamlandırılmasında farklı kuramsal yaklaşımlardan yararlanılmıştır: Toplumun alegorisi olarak evin çözümlenmesinde söylem analizine; evin içindeki geçmiş izlerinin, hayalet figürlerinin ve hatta kameranın bir karakter olarak kurulumunun değerlendirilmesi ve izleyen pozisyonunun inşa edilme biçimi konusunda psikanalitik kuramlara ve filmin mutlaklığı sorgulama biçimi konusunda post-yapısalcı kuramlara yaslanılmaktadır. Çalışmanın, "Travma ve Hatırlama: Babanın Hayaleti" başlıklı bölümünde; filmin aidiyet, kimlik ve özellikle tarih üzerine ürettiği söylem, Romanya tarihi ile ilişkilendirilerek çözümlenmektedir. "Baba Eksikliği ve Pre-Ödipal Evreye Dönüş: Parçalılık ile Nitelenen Kimlik" başlıklı bölümde, filmdeki anne figürünün konumlandırılma biçiminin psikanalitik olarak çözümlenmesi ve filmdeki karakterlerin tarihle ilişkiye girmenin farklı biçimleri olarak okunması aracılığıyla post-sosyalist toplumlarda kimliğin farklı görünümleri ele alınmakta ve filmin ürettiği kimlik anlayışı değerlendirilmektedir. "Gerçeğin Sorgulanması Olarak Gerçekçilik ve Minimalizm: Kamera ve İzleyenin Hayaletimsi Varlığı" başlıklı bölümde, filmin Romanya sinemasının tarihi içerisindeki yeri ve filmin anlatı yapısının ürettiği gerçeklik, zaman ve mekân anlayışları ele alınmaktadır. Böyle bir okumayla üç hedefe ulaşılması amaçlanmaktadır: Birincisi, filmin biçimi, içeriği ve sinema tarihi içerisinde yeni bir akımın parçası olarak konumlanışının Romanya toplumunun tarihsel bir fotoğrafını çekmekte işbirliği yaptıklarının ortaya konmasıdır; ikincisi, bu fotoğrafın yeni bir gerçekçiliğin özelliklerini yansıttığının gösterilmesidir ve üçüncüsü, tüm bunlarla ilişkili olarak filmin, sinemayı ve toplumu düşünmeye ilişkin bir hareket noktası olarak değerlendirilmesidir.

Travma ve Hatırlama: Babanın Hayaleti

Ev her zaman kendi hayaletlerini barındırmaz mı? Özellikle modernlik ve ulus-devletin inşası sonrasında hayaletlerin musallat olmadığı bir ev mümkün müdür? Bugün ev ancak ev-olmayan olarak, yani tam da Sigmund Freud'un *unheimlich*¹ olarak adlandırdığı (1919/2003, s. 123-162)

¹ Freud, *unheimlich* (tekinsiz) kavramının, basitçe "eve ait olan, yabancı olmayan, tanıdık olan, sevgili ve içten olan, ev gibi olan" anlamlarına gelen *heimlich*'in karşıtı olmadığını, kavramın belirli bir muğlaklık barındırdığını ileri sürmekte (1919/2003, s. 126-134) ve tekinsizlik duygusunun bilinmez ve yabancı olan karşısında duyulan bir korku değil, bastırılmış olan tanıdık birşeyin geri gelmesinden kaynaklanan bir tür korku olduğunu söylemektedir (1919/2003, s. 152).

kavramla nitelenen bir alan olarak varolabilir. Cristi Puiu'nun *Sieranevada* adlı filmi hayaletlerin musallat olduğu bir evi merkeze yerleştirir. Film Ortodoks geleneğine göre, ölmüş babalarını ölümünün kırkıncı gününde anmak üzere akrabalarıyla Bükreş'teki baba evinde bir araya gelmiş olan bir ailenin hikâyesini anlatır. Filmde, rahibin gecikmesi dolayısıyla anma yemeği sürekli olarak ertelenir ve bu süreçte, aile üyeleri arasındaki kırgınlık ve kızgınlıklar, karı-kocalar arasındaki gerginlikler, sadakatsizlikler, geçmişten gelen sırlar ve acılar su yüzüne çıkar; kardeşler arasındaki rekabetten doğan tartışmalar ve şakalaşmalar, topluma ilişkin komplo teorileri, ideolojik çatışmalar diyaloglara yön verir; karakterler korkuları ve geçmişleriyle yüzleşmek zorunda kalırlar. Rahibin gelmesinin ardından, gün boyunca yaşananların sonrasında ailenin hep birlikte oturup anma yemeğini yemesi yine de mümkün olmaz ve masada sonunda sadece ölen babanın oğulları kalır.

Film, farklı karakterlerin hikâyelerine odaklanarak bireysel hikâyeler üzerinden tarihsel ve toplumsal olanı yeniden değerlendirmektedir. Bunun yanı sıra, hayalet(ler)i görünür kılmakta, izleyeni kamerayla birlikte hayaletimsi özelliklerle nitelendirmekte ve bu bağlamda da büyük harfle yazılan Tarih'i sorunsallaştırmaktadır. Bu ekseninde de, film, post-sosyalist toplumları değerlendirmeye ilişkin bir bakış açısı olmanın ötesinde modern dünyayı anlamlandırmaya ilişkin bir yöntem önerisi olarak da değerlendirilebilir. Ev üzerine hayalî notlar alırken hayaletleri görmenin önemini kabul ederek yola çıkan bu çalışma, bu anlamda bir tür "musallatbilim" çalışması olarak adlandırılabilir. Ancak burada musallatbilim, tam da Jacques Derrida'nın kullandığı anlamda, hayaletlerden kurtulmayı hedeflememekte (1993/2001, s. 29); daha ziyade, hayaletlerle birlikte yaşamaya rıza göstermenin farklı düşünme biçimlerine imkân vereceği kabulüne dayanmaktadır. Hayaletler, bugünü değerlendirirken geçmişin bugünün dışına ya da ötesine yerleştirilemeyeceğini ortaya koyarak ilerlemeye dayalı zaman anlayışını krize sokarlar; zamanın sorunsallaştırılması da düşüncenin sorunsallaştırılmasını kaçınılmaz kılmaktadır.

Karl Marx *Komünist Manifesto*'ya şu cümleyle başlar: "Avrupa'da bir hayalet dolaşüyor –Komünizm hayaleti. Avrupa'nın tüm eski güçleri bu hayalete karşı kutsal bir sürgün avı için ittifak halindedir; Papa ile Çar, Metternich ile Guizot, Fransız radikalleri ile Alman polisleri" (Marx & Engels, 1848/2016, s. 41). Marx'ın, Avrupa'nın birçok yerinde etkili olan 1848 Devrimleri'nin patlak vermesinden birkaç hafta önce

yayınlanan *Manifesto*'da bahsettiği ve Türkçeye "hayalet" olarak çevrilmiş olan sözcük, "hortlak" ve "hayalet" anlamlarının yanı sıra "ürkütücü ve ele geçirilemeyen" görüntü anlamına gelen *spectre* sözcüğüdür. Sözü edilen komünizm hayaleti, ölmüş olanın geri gelmesinden ziyade, görünmez olmasına karşın kapitalist Avrupa'yı etkileyen ve ürküten bir hayal; bu toplumda üretim araçlarından mahrum bırakılmış olan proleteryanın kendi yaşama ve çalışma koşullarının vahşiliğinin farkına varması sonrasında devrimle gerçekleşecek olan bir hayaldir. Avrupa'da hâkim olan yapıya musallat olan komünizm hayaleti, içinde yaşanılan, eşitsizlik ve adaletsizlik üreten sistemin dönüşümünün olanaklılığı düşüncesini de içinde barındırmaktadır. Dolayısıyla bu hayalet, varolan sisteme eleştirel bir bakışın ürünüdür.

1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılması, Doğu Avrupa ülkelerinde sosyalist rejimlerin yavaş yavaş ortadan kalkması ve son olarak Sovyetler Birliği'nin dağılması sonrasında, Francis Fukuyama tarihin sonunun geldiği iddiasıyla kapitalizmin zaferini ilan ediyor (1989, s. 4); Krishan Kumar, kapitalizme karşı elle tutulur tek alternatifin sosyalizm olduğunu ve Sovyetler Birliği'nin dağılması sonrasında ütopya düşüncesinin ortadan kalktığını ileri sürüyordu (1992, s. 311).² Sovyetler Birliği'nin dağılmasının üzerinden 2 yıl geçmesinin ardından 1993 yı-

² 1516 yılında Thomas More tarafından Yunanca'dan üretilen *utopia* sözcüğü, Yunanca yok/olmayan anlamına gelen *où* sözcüğü ile yer, toprak ve ülke anlamlarına gelen *τόπος* sözcüklerinden oluşmakta ve olmayan yer anlamına gelmektedir. Bununla birlikte, sözcük *eutopia* sözcüğünün anlamını da yüklenmiştir: *eutopia*, Yunanca iyi/mükemmel anlamına gelen *εὖ* ve yer, toprak, ülke anlamlarına gelen *τόπος* sözcüklerinden oluşmaktadır. Bu bağlamda, ütopya içinde yaşanılan toplumun/dünyanın sorunlarının ortadan kalktığı, mükemmel bir yer/toplum/topluluk/dünyaya ilişkin bir hayaldir. Ütopyalılar, "idea" olana ilişkin bir tahayyül ortaya koymakta ve nesnel bir gerçeklik olduğu yönündeki anlayışa karşı düşüncenin belirleyiciliğini vurgulayan idealizm felsefesinin de temelinde yer almaktadırlar. İdealizm, Levinas'ın da belirttiği gibi varolan dünyanın ötesini düşünmeye imkân vermesi açısından önem taşımaktadır: "İlk açıklamada, idealizm varlığı aşmaya çalışmaktadır" (Levinas, 1935/2003, s. 73). Levinas hemen ardından bu onaylamaya bir şerh koyar: "[Benliği merkeze yerleştiren bir] varlığı kabul eden her medeniyet (...) 'barbar' adını hak etmektedir" (Levinas, 1935/2003, s. 73). Ütopyalılar, düşünceden bağımsız olarak var olan nesnel bir gerçekliğin sorunsallaştırılması imkânını taşıyıcılar da, hayal ettikleri ideal dünyayı ancak farklılıkları törpüleyerek kurabilmeleri bağlamında baskıcı ve dışlayıcı bir toplumsal yapı anlayışını üretmektedirler. Sosyalist rejimlerin yıkılışı ile birlikte, içinde yaşanılan kapitalist dünyanın sorunlarından azade ideal bir dünya olabileceği yönündeki inanç sarsılmıştır. Bununla birlikte, tarihin sonuna gelindiği ya da ütopya düşüncesinin ve buna bağlı olarak idealizmin tükendiği yönündeki düşünceler, var olan dünyanın eleştirel bir bakışla değerlendirilmesinin ve sorunsallaştırılmasının önüne geçecek, kapitalizmi mutlaklaştırarak bütün çıkış yollarının kapanmasına hizmet edecektir.

linda yayınlanan ve tarihin sonunun geldiği yönündeki iddialara bir cevap niteliğinde olan *Marx'ın Hayaleti: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal* adlı kitabında Derrida ise, tersine Avrupa'nın Marx'ın hayaletinin tasallutundan kurtulmuş olmaktan uzak olduğunu savunuyordu (1993/2001, s. 66-67). Bu çalışmasında Derrida, nostaljiye karşı *musallatbilim* (*hauntologie*) kavramını geliştirerek geçmişin bugündeki varlığının kaçınılmazlığını ortaya koyuyor, Shakespeare'in hayaletlerinden yola çıkarak Marx'ın hayaletinden, daha doğrusu, hayaletlerinden bahsediyordu (1993/2001, s. 29). Hayalet ne mevcut ne namevcut (ya da hem mevcut, hem namevcut), ne ölü ne canlı (ya da hem ölü hem canlı) olandır; bu bağlamda da, karşıtlıklara dayanan ve mutlaklık üreten düşünceye darbe indiren bir kavramdır. *Marx'ın hayaletleri*, tarihin sonlu olduğu yönündeki Hegelci ve hatta Marksist iddialara ve ilerlemeci düşünceye verilmiş bir cevaptır. Derrida, düşünce alanında Marx'ın düşüncelerinin 1950'lerden bu yana kendisinin de dâhil olduğu birçokları tarafından eleştirildiğini ancak Marx'ın, düşünce dünyasında bir hayalet olarak varlığını koruduğunu ileri sürer (1993/2001, s. 34). Başka hayaletlerin yanı sıra, bu iki hayalet de -komünizmin hayaleti de, Marx'ın hayaleti de- Avrupa'nın bir parçası olmuştur.

Sieranevada, bu dünyadan yollanışı sürekli ertelenen bir hayaletin musallat olduğu bir evin hikâyesini, baba Emil'in ölümünün 40 gün sonrasında kendisini anmak üzere toplanmış olan ailesinin hikâyesini anlatmaktadır. Bir kişinin ölümünün üzerinden kırk gün geçtikten sonra toplanılması Ortodoks Slavların geleneğinde temel bir öneme sahiptir. Slav Ortodoksluğunda, ölen kişinin ruhunun ölümünden 40 gün sonrasına kadar dünyada dolaştığı, evini terk etmediği inancı vardır. Kişinin ölümünün 40 gün sonrasında yapılan anma töreni, ölenin ruhunun bu dünyayı tamamen terk etmesi ve yaşayanların hayatına musallat olmayı bırakması amacını taşımaktadır. Film, ölüme ilişkin bu ritüeli merkezine yerleştirerek babanın hayalet olarak varlığını vurgulamakta ve ölmüş baba bir hayalet olarak film içerisinde mevcudiyet kazanmaktadır; ancak bu daha çok namevcut olanın mevcudiyeti şeklindedir.

Aile içi tartışmalara, şakalaşmalara, güç savaşlarına, ortaya çıkan ve çıkmayan sırlara, söylenenler ve söylenmeyenlere tanık olmamızı sağlayan film, bu toplantının amacının babayı anmak olduğunu zaman zaman izleyene unuttururcasına gündelik olanı, sıradan olanı merkezine yerleştirmektedir. Sıradan olanın merkeziliği, babanın ha-

yalet olarak varlığını güçlendirmektedir; babanın hayaletimsi varlığı, sıradan ve gündelik olanı belirlemektedir. Bunun yanı sıra, gündelik ve sıradan olanın merkeziliği tarihle girilen ilişkiye ilişkin bir duruşu da yansıtmaktadır. Farklı karakterlerin hikâyeleri, tarihle girilen ilişkinin farklı yansımaları olarak işlev görmekte ve gündelik olanın tarihselliği vurgulanmaktadır. Bu bağlamda da, geçmiş mutlak ve değişmez bir kategori olmaktan çıkmakta, geçmişe ilişkin farklı perspektiflerin yan yana var olduğu çoğul bir tarih anlayışı ortaya konmaktadır.

Tarih ve hikâye arasında yapılan ayırım, on dokuzuncu yüzyılın ürünüdür: On dokuzuncu yüzyıl öncesinde Fransızca *histoire* sözcüğü hem hikâye hem de tarih anlamlarında kullanılırken, sonrasında tarihten bahsedilmek istendiğinde sözcük büyük harfle kullanılmaya başlanmıştır. Bu durum, tarihin bilimleşme çabası içinde kendisini edebiyattan ayırma arayışının da bir yansımasıdır ve temelinde geçmişin "nesnel" olarak kavranabileceği inancı bulunmaktadır. Tarihin büyük harfle yazıldığı tarihsellik rejiminde, tarih, nedenselliğin, sürekliliğin ve belirlenmişliğin alanı olarak görülmektedir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, modernitenin ve ilkelerinin bütün olarak sorgulanmasıyla birlikte, nesnellik düşüncesi de sorunsallaştırılmaya ve büyük harfle yazılan Tarih'in nesnelliği inancının yerini farklı tarihlerin geçerliliği düşüncesi almaya başlamıştır. *Sieranevada*'nın ürettiği tarih görüşünün bu ikinci türe dâhil olduğunu söylemek isabetsiz olmaz: Film, sıradan ve gündelik olanı merkezine yerleştirerek, geçmişin mutlaklığı düşüncesine dayanan Tarih'in yerine tarihleri geçirmektedir.

Sieranevada tarihsel-alegorik bir okumaya kendini açmaktadır: Babanın ölümü Nikolay Çavuşesku'nun düşüşünü ve devlet sosyalizminin çöküşünü gösterirken, babanın geride bıraktığı ailenin yaşamını ölümünden sonra da belirlemeye devam etmesi, sosyalizm sonrasının çelişkilerle yüklü atmosferini yansıtmaktadır. Aile baba evinde, ana kucağında babayı anmak üzere bir araya gelmiştir; Doğu Avrupa'nın ve Romanya'nın sarsıntılarla, acılarla, kanla ve gözyaşıyla dolu tarihi evde su yüzüne çıkmaktadır. John Borneman, "babalar ya da liderler gibi otorite figürlerinin ölümü ya özgürleşme ya da kaybetme olarak deneyimlenebilir" demektedir (2004, s. 1). *Sieranevada*, babanın ölümünün hem özgürleşme hem de kayıp (ya da ne özgürleşme ne de kayıp) olarak deneyimlendiği bir anlatı evreni kurmaktadır. Diana Georgescu, "Romanya ulusal topluluğunu birbirine bağlayan tek şeyin, eski komünist liderinin bugüne musallat olan varlığı" olduğunu ileri sürmektedir

(2010, s. 167). Filmde, babanın eksiklik olarak varlığı, bir yandan babanın bugünün toplumu üzerindeki belirleyiciliğini ortaya koymakta, bir yandan da iktidarın mutlaklığını sorgulanır kılmaktadır.

Sieranevada'da Emil için yapılan anma töreni, babanın ruhunun bu dünyayı terk etmesi amacını taşımaktadır; Romanya toplumunun geçmişini belirlemiş olan baba yani devlet sosyalizmi ve Çavuşesku Romanya toplumunun içinde, yani evde, bir hayalet olarak dolaşmayı sürdürmektedir. Ama öncelikle rahibin gecikmesi, sonrasında aile içi tartışmaların ve krizlerin çıkması gibi durumlar anma yemeğinin yenmesinin ve rahibin dualarla ölünün ruhunu bu dünyadan tamamen ve kesin olarak yollamasının sürekli olarak ertelenmesine sebep olmaktadır. Bu durum, filmin anlatı yapısıyla da desteklenmektedir zira hole yerleştirilmiş olan, zaman zaman odalara girip çıkan ama zaman zaman kapılar yüzüne kapanan kameranın bakışıyla ölen baba Emil'in bakışı kesişmektedir. Sanki ruhu evin içinde dolaşmakta ve artık iktidarını yitirmiş olmasına ve her şeyi göremiyor olmasına karşın görüş alanı sınırlı bir karakter olarak evin içindeki varlığını sürdürmektedir. Babanın bir hayalet olarak şimdideki varlığı, aynı zamanda, geçmişin bugündeki varlığını göstermektedir. Tarih, geçmişte kalmış olayları nitelermekte, geçmiş bugünde varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda da, filmde, ilerlemeci bir zaman anlayışından ziyade zamanların bir arada, üst üste varıldığı, geçmiş zamanların hayaletimsi varlığının kabul edildiği bir zaman anlayışı söz konusudur.

Siyasal ve ekonomik sistemde yaşanan dönüşümler, her zaman hatırlama gerekliliğini doğurmuştur. Neredeyse yarım asır boyunca sosyalist bir rejimle yönetilmiş olan Romanya'da, bu dönüşüm kaçınılmaz olarak bir travma olarak yaşanmıştır. Travmalar, genellikle üzerinden belirli bir süre geçtikten sonra hafızanın serbest erişimine açılırlar ve çoğu zaman travma-öncesine dair bir nostaljiyle birlikte yüzeye çıkarlar. Jacques Lacan, özne için bilinmez olan ve temsil etmenin imkânsız olduğu şeyleri Gerçek (*Le Réel*) kategorisi altına yerleştirir: "Simgesel olanda açığa çıkmayan şeyler Gerçek'te tezahür ederler" (2002a, s. 324). Travmaların ancak üzerinden belirli bir süre geçtikten sonra hatırlamanın nesnesi haline gelebilmelerinin temel sebeplerinden biri budur: Bu tarz olayları temsil etmek mümkün değildir, zira travma kişinin benliğinin o denli parçası olmuştur ki kişinin kendisi ile olay arasında bir mesafe koyması imkânsız hale gelmiştir. Bunun bir diğer sebebi de, travmanın genellikle kimlikte ve dünyayı anlamlandırma biçiminde

ciddi bir dönüşüm yaratmasıdır: Dünya artık travma-öncesi gözlerle görülmez, travma dünyayı da kişiyi de dönüştürmüştür. Post-sosyalist toplumlarda da travma-öncesi geçmişin yüceltilerek özlemle hatırlanmasına sıklıkla rastlanmaktadır. Bir hatırlama rejimi olarak nostalji, geçmişin tamamlanmış ve değişmez bir kategori olarak varlığını sürdürmesini içermektedir. Bununla birlikte, post-sosyalist toplumlar içerisinde Romanya, sosyalist rejimin devrimle sonlandırılması sonrasında aslında tam olarak post-sosyalist olamamış ilginç bir örnektir: Devrim sonrasında "Komünist Parti birden yok olmasına karşın, önceki komünist aktivistler artık var olmayan ve neredeyse hiç olmamış gibi görünen bir partiden bağımsız bir şekilde iktidarda" kalmıştır (Boia, 1997/2001, s. 234). Lucian Boia, bu bağlamda, "Romanya'da sanki komünizm hiç var olmamış gibi" davranılmasının unutmamanın hâkim olmasıyla sonuçlandığını iddia etmektedir (1997/2001, s. 234). Marius Stan ve Vladimir Tismăneanu da, özellikle 2006 yılına kadar Romanya'nın "kurumsallaşmış amneziye ilişkin ders kitaplarında okutulabilecek bir vaka" olduğunu ileri sürmektedirler (2015, s. 26). Travmatik geçmişin inkâr edilmesi ya da özlem duyulan bir unsura dönüştürülmesi aynı sürecin iki yüzü gibi işlev görmektedir. Bununla birlikte, babanın ölümünden sonrasında izlediğimiz *Sieranevada*'da Çavușesku'nun Romanya Devrimi ile indirilmesi sonrasında toplumun durumuna ilişkin olarak yapılan analiz ve filmde üretilen hatırlama biçimi mutlaklık üretmekten son derece uzaktır. Babanın ölümü ne kutlanır ne de trajik bir olay olarak ortaya konur: Baba ölmüştür ve bunun toplumda olumlu ve olumsuz bir çok yansıması vardır. Travmayı yaşayan toplumun üyeleri homojen bir bütünlük olarak sunulmamakta, aynı travmatik olaya ilişkin farklı bakış açılarının varlığı ortaya konmaktadır.

Film, babanın ölümü ve bunun sebepleri üzerine odaklanmaktan ziyade tarih ve belleğin kurgusallığını, gündelik ve sıradan olan ile toplumsal ve politik olan arasındaki karşılıklı belirleme ilişkisini, babanın ölümünün beraberinde getirdiği toplumsal çatışmaları ortaya koymaktadır. Bu bağlamda da eski ve yeni, geleneksel ve modern, diktatörlük ve özgürlük arasında net bir karşıtlık kurmaksızın kimlik ve tarih üzerine bu kavramların mutlaklığını sarsan bir söylem üretmektedir. Kimliğin ve tarihin mutlak olduğuna ilişkin inancın temelinde Kartezyen özne-nesne ayrımı bulunmaktadır ve modern nesnellik düşüncesi bu Kartezyen ayrıma dayanmaktadır: Bu anlayışta, nesnel dünya keşfedilmesi gereken mutlak ve değişmez bir anlama sahipken nesnel dünyasını anlama ve çözümleme konumuna yerleştirilmiş olan özne

de değişmez, mutlak ve evrenselidir. Zygmunt Bauman, modernliğin müphemliğin ortadan kaldırılması çabasıyla tanımlandığını ileri sürer:

Müphemliğin kökünü kazıma çabası tipik bir modern pratiktir; modern siyasetin, modern aklın ve modern yaşamın özüdür. Bu, kesin olarak tanımlama ve kesin olarak tanımlanamayan her şeyin bastırılması ya da elenmesi çabasıdır [...] Aslında boşluğa tahammülü olmayan şey doğa değil, modern pratiktir (1991/2003, s. 18).

Modernliğin kontrol edilebilir ve üzerinde hâkimiyet kurulabilir bir dünya kurma arayışı müphemliğin ortadan kaldırılmasını gerekli kılmıştır. Modern düzen anlayışı ekseninde gerçeklik ve birey mutlak kategoriler olarak inşa edilirken, tarih de bilimleşme çabası içinde mutlak bir kategoriye dönüşmüştür. Kimliğin mutlak bir kategori olarak tanımlanması, farklılıkların bastırılması ya da ortadan kaldırılması ile sonuçlanırken, tarihin mutlak bir kategori olarak tanımlanması nesnel gerçeklik düşüncesine dayanmakta ve büyük harfle yazılan Tarih anlayışını yeniden üreterek tarihin çoğulluğunun üzerini örtmektedir. Bu bağlamda da film, kimliğin ve tarihin mutlaklığını sarsan bir söylem üreterek farklı kimlik ve tarihlere alan açmaktadır.

Baba Eksikliği ve Pre-Ödipal Evreye Dönüş: Parçalılık ile Niteleyen Kimlik

Ev, aidiyetin ve ötekileştirmenin, kimliğin ve kimliklerin bastırılmasının, huzurun ve huzursuzluğun, uyumun ve çatışmanın alanıdır. *Sieranevada*'da bir süre önce ölmüş olan babayı anmak üzere bir araya gelen bir ailenin hikâyesi üzerinden modern evin nasıl da tekinsiz (*unheimlich*) yani bir yandan sıcaklığın ve rahatlığın bir yandan da rahatsızlığın ve huzursuzluğun alanı olduğu gözler önüne serilmektedir: "Heimlich, ta ki kendi karşıtıyla, *unheimlich* ile birleşene dek, anlamı bir müphemliğe doğru gelişen bir kelimedir" (Freud, 1919/2003, s. 134). Modern evi tanımlayan temel unsurun sınır olması ve modern dünyada evin düzen ideali ekseninde inşası düzensizlik yaratan ya da yaratma ihtimali olan her türlü unsurun bastırılmasını beraberinde getirmiştir. Kimliğin ve huzurun alanı olan ev, tam da bu bağlamda, farklılıkların bastırılmasını ve dolayısıyla huzursuzluğu içerir hale gelmektedir. Baba Emil'in ölümü, filmin belirleyeni olmasına karşın görünmez bir belirleyen olarak işlev görmektedir. Filmin bir noktasına kadar, ailenin neden toplanmış olduğu net bir biçimde ortaya konmamaktadır. Baba, film söylemi içerisinde ve filmin anlatı yapısı bağlamında bir eksiklik olarak vardır: Babanın eksikliğinin ve baba yasasının ortadan kalkışının yarattığı sonuç-

lar gözler önüne serilmektedir. Kimliğin ana belirleyeni babanın varlığı olmaktan çıkmış, babanın eksikliği haline gelmiştir. Zira bu durumda, varlığı ancak bir eksiklik, bir iz olarak hissedilen Baba Yasası'nın tam da bu geri çekilişi kimliğin öteki belirleyenlerine yer açmıştır.

Kimliğin bir başka önemli belirleyeni olan köklere dönüş, babanın yokluğunda ön plana çıkan anne nezdinde temsil edilmektedir. Aile, babayı anmak üzere babanın bir zamanlar anneye birlikte yaşadığı evde toplanmıştır. Film içerisinde anne, yemeğin tuzu gibi gündelik ve önemsiz meselelerden Ofelia Teyze'nin histeri krizi gibi önemli meselelere, kendisine danışılan bir figür olarak yer almaktadır. Babayı anmak üzere toplanılan evin ana evi olarak kurulması; annenin filmin önemli bir kısmı boyunca yatak odasında kardeşi Ofelia ile oturması; anma hazırlıkları yapılırken tüm ev içinde bir koşturmaca olmasına karşın annenin daha çok yemeğin tadı, yapılması gerekenler vs. konusunda danışılan kişi konumunda olması annenin görünmezliğine -öldükten sonra görünmez olan babanın tersine, anne *hayattayken* görünmezdir- karşın evde sahip olduğu güçlü etkiyi ortaya koymaktadır.

Film, annenin eskiden babayla birlikte yaşadığı evde düzenlenen bir anma törenini anlatması bağlamında, aile üyelerinin ana rahmine dönüşü olarak da nitelendirilebilir. Oğul Larry, bir sahnede, annenin odasına girer ve kendisini annenin yanına, yatağa bırakır. Evin diğer odaları son derece hareketli ve gürültülüken, annenin odası son derece sakin. Anne, Larry'ye anma toplantısına kiminle geldiğine ilişkin sorular sorarken, Larry annenin sağlığı ve sağlığı için kullanması gereken ve Larry'nin kendisi için aldığı bir spor aleti konusunda konuşmaya başlar. Anne, bu spor aletine para harcadığı için oğula kızarken, Larry spor aletini kullanamamasına rağmen değiştirmeyen anneye sitem etmektedir. Babanın yokluğunda annenin işlerini hallettiği görülen Larry, aslında bir anlamda babanın boşluğunu doldurmaktadır. Annenin filmin ilk yarısında ağırlıklı olarak yatak odasında gösterilmesi ve oğul Larry'nin annenin yanına yatması, Freudyen anlamda oğulun Baba'nın ölümü sonrasında babanın yerine yerleşmesini göstermektedir. Lacan'ın bahsettiği Ayna Evresi kişinin kendisini içinde yaşadığı dünyadan ve anneden ayrı, bütünlüklü bir varlık olarak görmesiyle nitelenen ve bu bağlamda da benliğin ilk oluştuğu evredir. Bu evre öncesinde, kişi kendisini anneden ve evrenden ayrı bir varlık olarak değerlendirmemektedir. Lacan'a göre, benliğin kuruluşunun ilk aşaması, baba figürünün henüz resmin içine girmediği, bu pre-ödiyal

evrede gerçekleşmektedir; ancak tam da benliğin aslında hayal edilen bütünlüğe sahip olmaması ve evrenden ve anneden bağımsız bütünlüklü bir benlik düşüncesinin bir yanılısına olması bağlamında Lacan'a göre kimlik yanlış bir kavrayışa dayanmaktadır (2002b, s. 80). Babanın devreye girişiyle nitelenen ödipal evre, kişinin Baba Yasası ile karşılaştığı, bu kanun doğrultusunda toplumsallaştığı ve aynı zamanda dile girişin gerçekleştiği evredir. Film, devlet sosyalizminin Romanya'da beraberinde getirdiği totaliteryen ve içine kapalı rejimin, yani baba otoritesi ile nitelenen rejimin ortadan kalkması sonrasında tüm geçmişin reddedildiği bir gerçeklik anlayışı üretmektense, köklere dönüşün imkânını soruşturmaktadır. Filmde, Larry'nin annenin yatak odasında kendisini annenin yatağına bütün yorgunluğuyla bırakışı aslında bir anlamda bu pre-ödipal evreye, dil ve Baba Yasası öncesine, kimliğin kurulduğu ilk aşamaya dönme ihtiyacını da göstermektedir. Yarım asır devlet sosyalizmi rejimi altında yaşamış bir toplumda bu rejimin yıkılmasının bir tür kimlik sorgulamasına yol açması kaçınılmazdır. Kimliğin temel niteleyeni haline gelmiş olan Baba Yasası'nın ortadan kalkışı, kimlik arayışında ana ocağına yani kendi köklerine, kendi kimliğinin ilk olduğu aşamaya dönüşü ve ayna evresini yeniden yaşamayı, o aynaya yeniden bakıp kendini yeniden görmeye çalışmayı gerekli kılmıştır.

Filmdeki karakterler ve karakterler arası ilişkiler, Romanya toplumu içerisindeki tartışmaları ve çatışmaları göstermektedir. Komünizm yanlısı hala, halanın komünizmi savunmasını bir türlü anlayamayan Larry'nin kız kardeşi Sandra, varolan düzeni sorgulamaktansa olduğu gibi kabul etme eğiliminde olan oğul Larry, Larry'nin konformist eşi Laura, Larry'nin aksine itidalli ve rasyonalist bir asker olan diğer oğul Relu, sadece Romanya'nın değil tüm dünyanın düzenine aşırı şüpheli yaklaşan genç Sebi, kocasının kendisini aldatmasına dayanamayarak histeri krizi yaşayan Ofelia Teyze ve onun kendisini aldatan kocası Toni arasındaki tartışmalar, film boyunca bize Romanya toplumunun bir modelini sunarlar. Taraf tutmayan kamera gibi film de bu tartışmalarda belirli bir düşüncenin ağırlık kazanmasına izin vermez. Film, ev alanının dışında geçen ve bir arabada gitmekte olan Larry ile Laura arasındaki diyalogu gösteren ilk sahnesinde ana karakterlerin Larry ve Laura olacağını düşündürmesine karşın tek bir kahraman üretmemektedir. Tüm aile üyelerinin hayatı zaman zaman merkeze yerleşmekte, zaman zaman merkezdeki konumunu yitirmektedir. Film, tek bir karakterin hikâyesi üzerine odaklanmak yerine evin hikâyesini anlatmaktadır. Bu bağlamda da, mekân olayların içinde gerçekleştiği

bir kap olmaktan çıkarak film anlatısı içerisinde etkin bir unsura dönüşmektedir.

Larry, kızının Disney oyunu için yanlış kostümü almıştır ve Laura Larry'nin etrafındakileri dinlememesinden şikayet etmektedir. Bu sahne, baba-anne-çocuk arasındaki ilişkileri ortaya koymaktadır: Kendisi de bir baba olmuş olan oğul Larry, iktidar konumunda olan olarak kendi bildiğini okumakta, etrafındakileri dinlememekte ve onların şikayetlerini çok da önemli bulmamaktadır. Annenin, babanın hatalarını örtmesi ya da görmezden gelmesi, babanın hatalarının sürmesini sağlamaktadır. Anne, babanın hatalarını örtmüştür ancak Romanya tarihi değerlendirildiğinde annenin göz yumuşunun ve hataları kapatma çabasının bedeli büyük olmuştur. Laura ile arabada geçen diyaloglarından birinde Larry ona bir gün okuldan kaçıp eve geldiğinde babasını başka bir kadınla yakaladığını, sonra hızla evden çıkıp tekrar okula gittiğini anlattığında Laura bunu annesine söyleyip söylemediğini sorar; Larry ise annesinin bunu zaten bildiğini, nasıl Laura kendisinin bazı eylemlerine bilerek göz yumuyorsa, annesinin de bu duruma o şekilde göz yumduğunu söyler. Bu bağlamda, film geçmişe ve babanın eylemlerine ilişkin yargılayıcı bir tutum sergilemektense, babanın hatalarının bir kısmının oğullar tarafından da devralındığını göstererek ve annenin, babanın hataları konusunda sorumluluktan muaf olmadığını ortaya koyarak bugünün geçmişten ayrılmazlığını vurgulamaktadır. Komünist rejim oğulların acı çekmesiyle sonuçlanmıştır, ancak film söyleminde bugünün bu hatalardan azade olduğu ileri sürülmez. Geçmişin hataları şimdiki zamanda sürdürülmektedir, oğulların belli açılardan babalarından pek de farkı yoktur. Bunun temelinde, ölen babanın ölümü öncesinde oğulları için özdeşleşilen bir figür olması bulunmaktadır: Lider figürü "tüm değerlerin standardını" temsil etmesine karşın "kendisi her türlü ölçümün dışında"dır (Borneman, 2004, s. 3). Bu da liderin mutlaklığının temelinde yer almaktadır; liderlerin hâkimiyetine dayanan düzenler, liderin her şeyi belirleyen ancak kendisi tüm belirlemelerin dışında kalan bir figür olması bakımından modern düzen anlayışının istisnası olmak bir yana, tam da modern düzen anlayışını yansıtmaktadır. Baba ve oğullar arasındaki özdeşleşme dolayısıyla, Romanya toplumunda baba arayışı ortadan kalkmış olmaktan uzaktır: Çavuşesku'nun ölümü sonrasında iktidara komünist rejimin mirasını sürdüren paternalist Ion Iliescu'nun gelmesi, yedi senelik Iliescu iktidarının ardından Romanya halkının paternalizmden ve eski rejimden kopuşunu yansıtır şekilde, sosyalist rejimin ortaya çıkardığı acıların

sorumlularının yargılanmasının yıllar sonra önünü açan Emil Constantinescu'nun seçilmesi, ancak dört sene sonra yeniden Ilescu'nun iktidara gelmesi³ Romanya'da baba arayışının ortadan kalkmadığını göstermektedir. *Sieranevada*'da babanın bir türlü evi terk edememesi, bir yandan da Romanya toplumunun bir otorite sahibi olarak baba figüründen kopamayışını ortaya koymaktadır.

Laura'nın, aile toplantısına geç kalmış olmalarına karşın, ev için alışveriş yapmak üzere markete uğramakta ısrar edişinde ve rahibin bir türlü gelmediğini görüp markete gitmesinde görüldüğü üzere, Laura bu aile toplantısına katılmak konusunda en başından itibaren isteksizdir. Laura, bir yandan Larry'nin annesinin durumunda olduğu gibi babanın hatalarına göz yummakta; buna karşın küçük, gündelik meseleler hakkında şikayet edip durmaktadır. Bu bağlamda Laura kendi bireysel hayatındaki gündelik dertlerine gömülerek toplumsal meselelerden uzaklaşmış olan konformist bireyi temsil etmektedir. Bu konformizm düzenin bozulmasını engellemek adına sorunları görmezden gelmeyle sonuçlanmıştır. Sosyalist rejimin ve baskıcı iktidarının varlığını uzun yıllar boyunca korumasının temelinde tam da böyle bir konformist yaklaşım bulunmaktadır.

Geçmişin bugünün içinde varlığını sürdürmesi, geçmişin kapalı ve değişmez bir kategori olarak tanımlanmadığı yaratıcı bir hatırlama biçimine yol açmaktadır. Filmde izleyenlere geçmişin yargılanıp mühürlendiği bir *katharsis* vadedilmez; geçmiş tamamlanmış, kapalı ve dolayısıyla statik bir kategori olarak değil, şimdiki zamandan ayrı düşünülemeyen, canlı ve etkin bir kategori olarak sunulmaktadır. Acılar, Devrim sonrasında geçmişte kalmamıştır, bugünün toplumu da temiz ve pürüzsüz değildir, tek suçlu baba değildir ve babanın ölümü her şeyin dönüşmesine yol açan bir *deus ex machina* değildir. Babanın varlığı oğula ne kadar acı vermiş olsa da, oğul da bir anlamda baba ile özdeşleşmiştir. Kendi kimliğini onun yasasına göre oluşturmanın ötesinde, anneye yani kendi köklerine, geçmişine, geldiği yere duyduğu arzuyu baba ile özdeşleşerek bastırma yoluna gitmiştir. Öte yandan iktidarın tiranlığına karşı verilen tek tepki biçimi bu değildir. Larry'nin annesi

³ Constantinescu'nun 1996 yılında iktidara gelmesi, "Romanya'da her şeyin düzeleceği umudunu da beraberinde getirdi", bununla birlikte, "1999 kaybolan umudun yılıydı": "1997'de, Romanya, on iki aday ülke içinde en kötü ekonomik sonuçlara sahip olan ülke olarak tanımlanarak Avrupa Birliği giriş sürecinin dışında kaldı" (Popescu-Sandu, 2010, s. 113).

babanın kendisini aldatmasına göz yumarken, Ofelia Teyze kocasının kendisini aldatmasına son derece farklı bir tepki vermektedir: Bir tür histeri hali içerisinde her şeyi bütün açıklığıyla herkesle paylaşmakta, bunu bir kriz olarak ortaya koymakta, evin huzurunu ve törenin düzenini bozmaktan korkmamaktadır. Bu durum çocukları Sebi ve Cami'yi de olumsuz etkilemektedir. Film, aldatan bir baba karşısındaki iki farklı tepkiyi de yargulamaktan uzak bir tutumla sunmaktadır. Ofelia Teyze'nin hikâyesinde babanın hatalarının bir histeri krizi içinde yüzüne vurulması, hataların ortadan kalkmasıyla sonuçlanmamıştır. Romanya gibi babanın hatalarının çocukların hayatında son derece travmatik etkiler yarattığı bir toplumda, bu hataları histeriye dönüştürmeksizin kabul etmek, babanın ölümü sonrasında karşıtlık mantığını üretmeksizin topluma bakmak ve kendini bütün toplumsal yapının karşısında masum ve temiz olan olarak görmemek, baskıcı bir rejimin yıkımı sonrasında yeni baskı biçimlerinin ortaya çıkmasını engelleyebilir ve filmde de bu şekilde, mutlaklık üretmekten kaçınan bir söylem ortaya konmaktadır.

Larry'nin kız kardeşi Sandra ile Evalina Teyze arasında geçen politik tartışma, günümüz Romanya toplumunda halen var olan temel tartışmalardan birinin alegorisi niteliğindedir. Evalina Teyze, kafasında kalpağı ile sosyalist idealin ve eski rejimin sözcülüğünü yaparken; Sandra onun eski sosyalist rejimi hâlâ destekliyor olmasını kaldırmaz. Evalina Teyze'nin, Marksizmin "Din kitlelerin afyonudur" (Marx, 1844/2009, s. 131) şiarı uyarınca, gelecek olan rahip ve kilise konusundaki sözleri karşısında genç kuşağın düşüncelerini temsil eden Sandra hümgür hümgür ağlamaya başlar. Evalina Teyze ise, soğuk bir tavırla, gerçekleri görmesi gerektiğini belirterek yorumlarına aynen devam eder; bu bağlamda Evalina Teyze'nin tutumu, sosyalist elitlerin kendilerini halk karşısında hiyerarşik olarak üstün bir konuma yerleştirmeleri ve uyumakta olan halkı uyandırma görevini üstlenmeleriyle örtüşmektedir. Böylesi bir anlayış hiyerarşileri ve dolayısıyla da eşitsizlikleri büyütmektedir. Bu bağlamda Sandra ile Evalina Teyze arasındaki tartışma, sosyalizmin sona ermesi sonrasında dahi Romanya toplumu içinde bu tartışmaların sonlanmadığını göstermekte ve sosyalist elitlerin hiyerarşik bakışına bir eleştiri niteliği taşımaktadır.

Ölen baba Emil'in kızı Sandra sosyalist rejimin baskıcılığının karşısında duran ve dolayısıyla Devrim'in daha özgür bir topluma imkân verdiğini savunan genç kuşağı temsil ederken; Ofelia Teyze ile To-

ni'nin oğlu olan Sebi, kapitalist ve demokratik rejimlerin de baskıdan ve manipülasyondan azade olmadığını ortaya koyan bir kesimin görüşlerini temsil etmektedir. Sebi, heyecanla, yakın zamanda gerçekleşen Charlie Hebdo saldırısında hükümetlerin payı olabileceğine, geçmişteki 11 Eylül saldırısının da Amerikan hükümeti tarafından yapılmış olabileceğine ilişkin komplo teorilerinden bahsederek kapitalist yönetimlerin de temiz olmadığını ileri süren bir tartışmayı gündeme getirmektedir. Diktatöryel bir sosyalist rejimden çıkmış olan bir toplumda, kapitalist hükümetlerin sahip oldukları iktidarı ve kimilerinin acı çekmesi pahasına nasıl da dünya politikasına yön verdiklerini ortaya koyarak, film, kapitalizm-sosyalizm karşıtlığını yeniden üretmekten kurtulmaktadır. Sebi, ailenin en genç erkeği olarak kapitalizme mesafeli duruşunu bir anlamda ölmüş olan amcası Emil'den devralmıştır. Anma töreni ritüelinin bir parçası olarak ölünün kıyafetlerini giyerek onu canlandıracak olan kişinin yine Sebi olması bu anlamda mânidardır. Bununla birlikte, Sebi için küçültülmüş olan Emil'in takım elbisesi Sebi'ye yine de büyük gelir. Sebi, Romanya Devrimi ile sosyalist rejimi yıkmış olan Romanya toplumundaki ana tartışma damarlarından birini temsil etmektedir. Sosyalizmin yıkılışına yol açan Devrim, kapitalizmin kucaklanmasıyla sonuçlanmamıştır. Bununla birlikte, devralınan kapitalizme karşı mesafeli tutum, ölen aile büyüğünün elbisesinin mirasçılarının üzerine tam oturacağı anlamına da gelmemektedir. Sosyalizmin karşıtı kapitalizm değildir, babanın ölümü eşitsizliklere dayanan başka bir sistemin benimsenmesi anlamına gelmemelidir.

Rahibin babanın ruhunu dünyadan göndermek için gerçekleştiren törene saatlerce gecikmesi *Sieranevada*'nın olay örgüsü açısından merkezî bir önem taşımaktadır. Bu gecikme filmin seyri açısından öyle belirleyicidir ki, izlemekte olduğumuz diyaloglar, tartışmalar ve hikâyecikler, aile fertlerinin bir türlü başlayamayan bu tören için toplanmış olduğu göz önünde bulundurulduğunda, aslında onlar rahibi beklerken ya da o geciktiği için gerçekleşenlerden ibarettir. Ancak bu gecikme olay örgüsü açısından olduğu ölçüde filmin tarihsel-alegorik yorumu açısından da önemlidir; zira Romanya'da komünist hükümet ve Ortodoks Kilisesi arasındaki ilişkiye güçlü bir ışık tutmaktadır. Romanya Komünist Hükümeti, Marksizmin dinin kitleleri uyutmaya hizmet ettiği yönündeki (Marx, 1844/2009, s. 131) görüşünü benimsemesine karşın, SSCB'deki gibi dini tamamen ortadan kaldırmaktan ziyade kendi iktidarını güçlendirmek için kullanmayı tercih etmiş, Ortodoks Kilisesi de rejimle uyumlu çalışma yolunu benimsemiştir. Bununla bir-

likte, Transilvanya bölgesinin güneyindeki Temeşvar şehrinde Macar Kalvinist rahip Laszlo Tökes'in rejim muhalifi olduğu gerekçesiyle sürgüne gönderilmeye çalışılması üzerine çıkan ayaklanmanın kısa sürede başka bölgelere sıçraması ve Çavuşesku rejimi karşıtı protestolara dönüşmesiyle gerçekleşen Romanya Devrimi (Kideckel, 2004, s. 133) sırasında, idamının bir gün öncesine kadar Ortodoks Patriyarkı Çavuşesku'yu desteklemeyi sürdürmüştür. Patriyark sosyalizmin devrilmesinin ardından istifa etmiş, bunun üzerine Rahipler Meclisi şehitlerin cesaretine sahip olmayanlar adına özür dilemiş ancak bir süre sonra Patriyark görevine iade edilmiştir. Filmde rahibin anma törenine ciddi biçimde geç kalması, Ortodoks Kilisesi'nin halkın yanında yer alma konusundaki gecikmişliğini temsil eden bir unsur olarak okunabilir. Ölen babayı yani Çavuşesku rejimini sonunda lanetlemiş ve bu dünyadan yollamış olsa da, Kilise bunları yapmakta son derece gecikmiştir. Bununla birlikte, Devrim'den önce olduğu gibi Devrim'den sonra da Kilise, Romanya toplumunun etkin bir unsuru olmaya devam edecektir; rahibin eksikliği de mevcudiyeti de başka biçimlerde, fakat muhakkak güçlü bir biçimde hissedilmektedir.

Boia'nın belirttiği üzere "Ortodoks Kilisesi her zaman tarihsel anma ritüellerinde etkin bir rol üstlenmiştir" (1997/2001, s.230); ve kilisenin bu törenlere dâhil olması "güvenirliği, komünist propagandanın değersizleşmesinden ve takip eden ideolojik kafa karışıklığından etkilenebilecek olan ulusal tarihsel değerleri sağlamlaştırmaya" (Boia, 1997/2001, s. 231) imkân vermiştir. Romanya Ortodoks Kilisesi'nin bu bağlamda, dinsel işlevlerinin yanı sıra ulusal "birliğe" ilişkin işlevler de üstlendiği görülmektedir. Filmde kilisenin söz konusu kurucu rolü veya etkin gücü, bu gecikmeye rağmen, ne olumlu ne olumsuz bir şekilde ele alınmakta ya da hem olumlu hem olumsuz bir olgu olarak işlenmektedir. Kilise, iktidarla affedilemeyecek derecede uzun bir işbirliğine giren, fakat affedilmeme seçeneği olmayan, zira yaptığı özeleştirinin ardından toplumun yeni kimliğinin de önemli bir unsuru olacağında şüphe olmayan bir özne olarak belirmektedir. Nitekim bu öznenin çift yönlü doğası filmin sonlarına doğru yer alan bir sahnede gözler önüne serilmektedir. Rahip gecikmeyle de olsa eve gelerek töreni yönettikten sonra evden çıkarken eşikte durarak uzun uzadıya, içtenlikle İsa'nın dönüşüyle ilgili bir şeyler mırıldanır: Ya İsa geri dönmüş ve bu, rahibin kendisinin de içinde bulunduğu umarsız insanlar tarafından farkedilmemişse? Rahibin bu yersiz gibi görünen kaygılı sorusu Dostoyevski'nin *Karamazof Kardeşler* romanındaki Büyük Engizisyoncu sahnesini

çağrıştırmaktadır: Yeni bir düzende kendi iktidarını korumak adına, geri dönmüş İsa'yı reddeden Engizisyoncu gibi, Romanya Ortodoks Kilisesi de diktatoryal bir rejimin ortağı olarak varlık nedeniyle ters düşmüş olabilir miydi? Filmde bu sorunun bir rahip tarafından ifade edilmesi ona aynı anda bir itiraf ve özeleştirme niteliği vermektedir. Dahası, önceki sahnede dindar Sandra ve inançsız komünist Evalina Teyze arasında geçen tartışmaya da yeni bir boyut kazandırmaktadır: Halihazırdaki şartlarda sorumluluğu olmayan, tüm suçu karşısındakine yükleyebilecek olan, nötr bir taraf yoktur.

Filmdeki karakterlerin metaforlar olarak okunması, filmi olduğu kadar Romanya'yı anlamaya da imkân vermektedir. *Sieranevada* tek boyutlu, homojen ve değişmez bir kimlik anlayışı üretmektense heterojen, karşıtlıkları mutlaklaştırmayan ve çoğul kimliklerle tanımlanan bir toplum anlayışı üretmektedir. Toplumun yanı sıra her bir karakter de kendi içinde çok parçalıdır; kimlik bütünlüklü olmaktan son derece uzaktır. Filmde, toplumun ve farklı kimliklerin bütünlüklü kategoriler olarak sunulmaması, hiyerarşiler üreterek eşitsizliğin üretimine hizmet eden modern karşıtlık mantığını kırmaktadır. Hiçbir düşünce diğeri karşısında hiyerarşik olarak üstün bir konuma yerleştirilmemiştir. Filmin sürekli vurgulanan temalarından biri iktidarın konformizmle bağıdır: Düzenle sessiz bir işbirliği yapan konformist karakterler, düzenin kendisini sürekli olarak yeniden üretmesini mümkün kılmaktadır. Film, konformizm ve iktidar arasındaki ilişkiyi vurgulamasına karşın, konformist karakterlerin yargulandığı bir söylem üretmekten kaçınmakta ve bu bağlamda da herhangi bir düşünceyi mutlaklaştırmaktan kurtulmaktadır. Film, izleyeni, klasik anlatıda olduğu gibi yargulayan konumundansa gözlemleyen konumuna yerleştirmekte ve bu doğrultuda da izleyen ve film arasında hâkimiyete ve kontrole dayalı Kartezyen bir özne-nesne ilişkisi üretmekten kaçınmaktadır. Bakışı, görüş alanı sınırlı bir karakter olarak film içerisinde yer alan karakterlerden biri olan kameranın bakışıyla kesişen izleyen, her şeyi gören ve bilen olarak konumlandırılmamıştır; daha ziyade, film içerisindeki karakterlerden biri olarak var olmaktadır.

Gerçeğin Sorgulanması Olarak Gerçekçilik ve Minimalizm: Kamera'nın ve İzleyenin Hayaletimsi Varlığı

Sieranevada, Romanya toplumunun tarihsel-alegorik bir okumasını ortaya koyarken teması ve karakterleri ile muğlaklığın kucaklandığı bir söylem üretmektedir. Muğlaklık, filmin içeriğinin yanı sıra biçimsel ya-

pısında ve onun da ötesinde genel olarak Romanya Yeni Dalga sinemasının diğer örneklerinde tekrarlanan bir özelliktir. Bu bağlamda, içerik, biçim ve türsel bagaj birbirlerini desteklemekte ve tüm bu unsurlar birleşerek Romanya toplumunun yeni bir gerçekçiliğin özelliklerini yansıtan tarihsel bir fotoğrafını çekmekte işbirliği yapmaktadırlar. Romanya Yeni Dalga sinemasının benimsediği bu yeni tür gerçekçilik, Romanya tarihinin bu evresinde ortaya çıkması kaçınılmaz olan, tarihin ve toplumun tarihsel durumunun ürettiği bir biçimsel özellik olarak değerlendirilebilir.

Sosyalist rejimin yıkılması ile birlikte Romanya sinemasında da bir dönüşüm gerçekleşmiş ve Romanya Yeni Dalgası ortaya çıkmıştır. Her yeni dalga, kendisini babaların sinemasının inkârı olarak yani babanın ölümü sonrasında doğan yeni bir estetik olarak sunsa da, babaların sinemasının hayaleti yeni dalga filmlerinde dolaşmaktadır. *Sieranevada* filminin zaman anlayışı değerlendirilirken, filmin zaman içerisindeki konumunu göz önünde bulundurmak ve film-tarih-film tarihi ilişkisi üzerine düşünmek önem kazanmaktadır. Sinema tarihi üzerinden Romanya'nın, Romanya tarihi üzerinden sinemanın tarihi değerlendirilebilir.

Kızıl Ordu'nun Romanya'yı işgal etmesi ve 1947 yılında Romanya Halk Cumhuriyeti'nin ilan edilmesi sonrasında Romanya sineması, devlet sosyalizmini desteklemekle ve bu ideolojiyi yeniden üretmekle tanımlanmaya başlamıştır. 1948 ile Romanya Devrimi'nin gerçekleştiği 1989 yılları arasında, Romanya sinemasına bu doğrultuda toplumsal gerçekçi bir anlayış hâkim olmuş; ulusal mitleri ve kişilik kültürünü üreten ve destekleyen filmler rejimin ve iktidarın propagandası işlevini görmüştür. Bu dönemde, toplumsal gerçekçi filmlerin yanı sıra politik meselelere odaklanmayan, bunun yerine "estetik olarak güzel olan"ın peşinde olan sembolik gerçekçi filmler de yapılmıştır. 1989'daki Romanya Devrimi ile birlikte totaliter ve baskıcı Çavuşesku rejiminin iktidardan indirilmesi sonrasında, 1990'ların sinemasını baskıdan kurtulmanın ve özgürleşmenin yarattığı bir tür sarhoşluk hali nitelemiştir. Baskıcı rejimin indirilmesi, sinemada da sansürün kalkmasına sebep olmuş ve bu dönemde seks ve şiddetin görünür kılındığı "pornografik" yani gerektiğinden fazla gösteren, göstermesi üzerinden tanımlanan bir sinema ortaya çıkmıştır. 2000'lerde bir dalga olarak tanımlanmaya başlayan Romanya Yeni Dalga sineması, kendisini bir yandan sosyalist rejimin sinemasına, bir yandan da 1990'ların sinemasına göre ve

onlara karşı inşa etmiştir. Bu sinema, ulusal mitler üretmeye hizmet eden toplumsal gerçekçiliğe de, toplumsal meselelerden kopuk şiirsel ve sembolik gerçekçiliğe de, baskıdan kurtulmuşluğun yarattığı "pornografik" bir "özgürlük" kutsamasına da karşıdır. Bununla birlikte, tüm bu sinemalar Yeni Dalga sinemasını belirlemiş; yeni bir tür gerçekçiliğin ortaya çıkmasında etkin olmuşlardır. Yeni Dalga öncesi yönetmenlerden Radu Gabrea, Don Pita ve Lucien Pintilie'nin filmleri, Yeni Dalga filmlerde görülen "toplumun hiçbir zaman şiddet ve gösteriden arındırılmamış olarak sunumunun temelinde" (Ratner, 2012, s. 56) yer almaktadır. Bu filmlerde de, Yeni Dalga filmlerinde olduğu gibi, bireyler varolan zulmün ve baskının sadece nesnesi olarak sunulmamakta, etkin özneler olarak yer almaktadırlar. Bu bağlamda da birey içinde yaşadığı toplumun dışında yer alan saf, masum ve tarafsız bir yapı olarak değerlendirilmemektedir. Bununla birlikte, Yeni Dalga filmlerinde minimalist bir tür gerçekçilik görülürken, Pintilie gibi yönetmenler görünür olandan ziyade görünmez anlamı vurgulayarak gerçekçiliğin bir anlamda altını oymuşlardır (Ieta, 2009-2010, s. 24).

Toplumsal gerçekçi filmlerde, iktidarın gücünün sağlamaştırılması hedefi doğrultusunda kişilik kültü üretilirken, Yeni Dalga sinemasında sıradan olan, gündelik olan merkeze yerleşmekte ve toplumsal gerçekçi filmlerin ciddiyetinin yerini kara mizah ve ironik bir tutum almaktadır. Totaliteryen bir rejimin içinden çıkan filmler, baskıcı ve mutlaklığa dayalı bir söylemi sürekli olarak yeniden üretirken; Romanya Yeni Dalga sinemasının gündelik ve sıradan olanın gerçekliğini yansıtırma çabası mutlak iktidarların büyük anlatılarının sorgulanması ve minör olanın merkeze yerleştirilmesidir. Bu bağlamda da, diktatöryel bir rejim sonrasında minimalist, sıradanın muğlak gerçekliğini yansıtan, ironik ve kara mizahı kullanan bir sinemanın ortaya çıkışı tam da mutlaklık üreten büyük anlatıların sorgulanır hale gelmesi ile ilişkili olarak değerlendirilebilir. Mutlaklığı sorgulamanın yolu, özgürlüğü fetişleştirerek başka bir mutlaklık üretmekten değil; muğlaklığı kucaklamaktan, gerçekliğin kurgusallığını ortaya koymaktan geçmektedir.

Sieranevada, adından başlayarak mutlak anlam düşüncesini, gerçekliğin, geçmişin ve bugünün mutlaklığını sorgulamaktadır: Sierra Nevada Güney İspanya'daki ve Doğu Kaliforniya'daki dağ dizilerinin adı olmanın yanı sıra karla kaplı sıradağları nitelemek üzere kullanılan bir deyiştir; bununla birlikte filmin adı ayrı yazılan bu iki sözcüğü anımsatmasına ve aynı şekilde okunmasına karşın aslında farklıdır. Bu

bağlamda, bu isim Derrida'nın *différance* kavramını (1968/1999, s. 52) anımsatmaktadır. Derrida'nın yapısökümünde merkezî bir öneme sahip olan bu kavram, anlamın daimi bir başkalaşım ve ertelenme hâlinde olması dolayısıyla asla mutlaklık arz eden bir bütün olarak ele geçirilemeyişi ifade etmektedir. *Différance* ayrıca Derrida'nın Saussurecû dilbilimin içerdiği klasik yazı-konuşma karşıtlığına verdiği çarpıcı bir cevaptır: Zira bu karşıtlık düşüncesi yazının konuşmanın temsilinden ibaret olduğu görüşünü barındırmasına rağmen, Derrida'nın *différance* kavramı, birebir aynı şekilde telaffuz edilen *difference* sözcüğünden ancak yazıda ayrıştırılabilmektedir. Sieranevada sözcüğü de benzer bir durumu yaratarak, anlamın muğlaklığı düşüncesini üretmektedir: Sieranevada, Sierra Nevada deyişiyle aynı şekilde okunmasına karşın, bitişik yazılmakta ve bu bağlamda da sözlüklerde anlamı bulunamayan bir sözcüğe dönüşmektedir. Sözcüğün anlamının ele geçirilemeyişi, sözcüğün başka dillere çevrilmesini de engelleyen bir unsur olarak işlev görmekte dolayısıyla filmin adı tüm dillerde aynı şekilde var olmaktadır. Filmin adının çevrilememesi durumu, filmlerin adlarının farklı dillerde farklı olması meselesine ironik ve şakacı bir yaklaşımı yansıtan yanısıra; filmde anlatılan meselelerin sadece tek bir topluma özgü olmayışı durumunu gösteren bir unsur olarak da değerlendirilebilir. Film içerisinde bu sözcüğün geçmemesi de filmin isminin anlamlandırılmasını zorlaştırmakta, bu sözcüğü daha da muğlaklaştırmakta, bununla birlikte, farklı okumalara zemin hazırlamaktadır. Böylelikle, Derrida'nın *différance* kavramı gibi birlik ve bütünlük düşüncesinden ziyade farklılık ve muğlaklık düşüncelerini üretmektedir.

Sieranevada sadece söylemsel düzlemde değil, anlatı yapısıyla da muğlaklık üretmektedir. Film, ilerlemeye dayalı bir zaman anlayışı üreten büyük anlatıların aksine, ele aldığı olayları nedenselliğe dayanmayan bir yapı içerisinde sunması ve farklı karakterlerin küçük hikâyelerini ve önemsiz görünen diyalogları ve tartışmaları merkezine yerleştirmesi dolayısıyla gündelik olanın gücünü ve belirleyiciliğini vurgulamaktadır. Evin sınırlı alanı içinde odalardan çıkıp odalara giren karakterler arasındaki diyaloglar ve tartışmalar, deterministik bir yapının vazgeçilmez parçaları olmaktan ziyade, gündelik ve sıradan olanın derinliğini ve bireysel olanın toplumsallığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda da, filmde, modernliğin her şeye yukarıdan bakan, her şeyi kendi bütünlüğü içinde açıklamaya çalışan anlatı yapısı yerine olayların içine giren, farklılıkları yansıtan bir anlatı yapısı benimsenmiştir. Filmin zamanı, babanın ölümünün sonrasındır; babanın ölümü sonra-

sında bir aile içinde yaşanan tartışmaları, diyalogları, karşılaşmaları, acıları ortaya koymaktadır, yani komünist rejimin yıkımı sonrasında Romanya toplumunu göstermektedir. Ancak bu, çeşitliliği ve parçalılığı, yaşantılarının birkaç saatlik bir kesitine şahit olunan aile bireylerinin görüşlerinin, kaygılarının ve tepkilerinin farklılığında temsil edilen heterojen bir toplumdur. Filmin ironik ve kara mizaha dayalı tutumu, karakterlerin yargılandığı bir anlayış üretmek yerine farklı bakış açılarının yeniden düşünülmesine ve seyircide karakterlerle özdeşleşme yaratmak yerine seyircinin karakterleri anlamasına imkân verme potansiyelini taşımaktadır.

Film, bütün fikir ayrılıklarına, çatışmalara ve anlaşmazlıklara rağmen günün sonunda masada oturup kahkahalara boğulan oğulların durumunda da görüldüğü üzere son derece ciddi ve ağır krizler, acılar ve sorunlar karşısında ironik ve şakacı bir tutumu kucaklamaktadır. Bu bağlamda da, düzen ve kesinlik arayışının ciddiyetiyle tanımlanan moderniteye değil de, ironik ve şakacı bir bakışla nitelenen postmodernizme yaklaşmaktadır. Baskı ve belirlenmişlikle yani mutlaklıkla tanımlanan bir toplumdaki çıkışın yolu muğlaklığın ve dolayısıyla da gerçeklik karşısında ironik, mizahi ve şakacı bir tutumun benimsenmesidir. *Sieranevada* böylesi bir tutumu benimseyerek modern topluma ilişkin politik bir tavır ortaya koymaktadır. Film, Romanya'da baskıcı ve totaliter devlet sosyalizmi rejiminin çökmesi sonrasında ortaya çıkan toplumsal yapıyı değerlendirmekle kalmamakta, modernite ve özgürlük söylemini de sorunsallaştırmaktadır. Mutlaklık, eşitsizlik ve baskıya dayalı bir dünya üreten sadece devlet sosyalizmi değildir; onun karşısına yerleştirilen ve özgürlükle nitelendiği söylenen "demokratik" rejimler de mutlaklık üretmekten kurtulamamaktadırlar. Bu bağlamda, film sadece kendi tarihine değil, modernliğin karşıtlıklara dayanan kesinlik, düzen ve mutlaklık düşüncelerine de karşı bir konuma yerleşmektedir.

Filmin nasıl bir ev anlayışı ürettiği değerlendirildiğinde, toplumu homojen ve değişmez olanın alanı olarak sunmaktansa farklı düşüncelerin çatışma ve zaman zaman uyum içerisinde bir arada bulunduğu bir alan olarak yansıttığı ileri sürülebilir. Florentina C. Andreescu, Romanya sinemasında sinematik mekânın dönüşümünü değerlendirdiği çalışmasında, komünizm döneminde üretilen filmlerde mekânın "saydam ve tek biçimli olarak" sunulduğunu ileri sürmektedir (2013, s. 76). Saydamlık yanılıması, mutlaklığın üretilmesine hizmet etmektedir. Bununla birlikte, *Sieranevada*'da mekân saydam bir alan

olarak sunulmaktan son derece uzaktır. Mekân, içinde olayların gerçekleştiği etkisiz ve saydam bir kap olarak inşa edilmek bir yana evin merkeze yerleştirilmesiyle ve farklı karakterlerin ona ilişkin tutum ve tavırlarının yargılamadan uzak bir tavırla ortaya konulmasıyla filmin ana karakteri haline gelmiştir.

Film, izleyenlerin olaylara neredeyse gerçek zamanlı olarak tanık olmasına imkân veren gerçekçi bir anlatıma sahiptir, ancak filmin gerçekçiliği Aristotelesçi anlatı yapısının ürettiği gibi yanılsamalara dayanan bir gerçekçilik değildir. Bu gerçekçilik, daha çok, gerçeklik ve mutlaklık yanılsaması üretmekten kaçınma üzerine kurulmuştur. Filmin ilerlemeye ve nedenselliğe dayalı bütünlüklü bir hikâyeye kurgusundan kaçınması da böyle bir gerçekçilik anlayışının yansımasıdır. Hole yerleştirilmiş olan, zaman zaman odalara giren, zaman zaman kapılar yüzüne kapanan kamera olayları gözlemleyen bir karakter gibidir. Kameranın bu şekilde kurulumu çifte bir işlev üstlenmektedir: Kameranın hayaletimsi varlığının tematik düzlemdeki karşılığı, ruhu dünyadan henüz gönderilmemiş olduğu için evde dolaşmakta olan babanın hayaletini ve onun zayıflayan, ortadan kalkmaya yüz tutmuş, bununla birlikte çocuklarının kimliğini belirlemeye devam eden otoritesini temsil etmek iken; biçimsel düzlemdeki karşılığı, filmin, izleyenin pozisyonunu inşa ederken onu her şeyi gören, bilen, ayrıcalıklı ve tanrısal bir konuma yerleştirmeyerek klasik anlatının izleyeni hâkim özne konumuna koyan anlayışını sarsması, ancak tam da bu sayede izleyenin filmin içerisinde bir karakter olarak dolaşmasına imkân vererek onu daha etkin ve özgür kılmıştır.

Kameranın, her şeyi gören konumuna yerleştirilmemesi, kameranın gördüğü her şeyin belirli bir bakış açısının ürünü olduğunu ortaya koymakta ve filmi özdüşünümsel (*self-reflexive*) kılmaktadır. Kameranın, olayları ağırlıklı olarak göz hizasından çekmesi de, kameranın ve kamerayla özdeşleşen izleyenin mutlak otoritesini kıran bir uygulamadır. Kamera da film içerisindeki diğer karakterlerle eşit bir konuma yerleştirilmiştir, hiyerarşik olarak onların üzerine değil. İzleyenin, filmin içerisinde bir karakter olarak konumlandırılması, onun filme dışarıdan, belirlenmiş tanrısal bir konumdan değil; filmin labirentimsi dünyası içerisinde bakmasıyla sonuçlanmaktadır. İzleyen böylece ana akım sinemanın dayandığı perspektif mekanizmasının özne-nesne-nesneleştirilen öznesi- olmaktan kurtulmakta ve kendi sınırlılıklarının farkına varmaktadır. Görülenin mutlaklığından ziyade, her görmenin

belirli bir bakış açısından görme olduğunu bir kez daha kavramaktadır. Filmin gerçekçiliği, gerçekliğin "olduğu gibi" gösterilebileceği düşüncesine dayanmamakta ve bu bağlamda da klasik gerçekçilikte olduğu gibi nesnellik yanılması üretmemektedir. Nesnellik, Kartezyen özne-nesne ayırımına yani öznenin nesnelere dünyası üzerinde hiyerarşik olarak üstün olduğu ve nesnelere dünyasının "öz"ünün mutlak olarak kavranabileceği düşüncesine dayanmaktadır. *Sieranevada*'da izleyenin, karakterlerin ya da kameranın bakış açısı mutlak olmaktan son derece uzaktır. Bunun yanı sıra, nesnelere dünyası da yani gerçeklik de "nasıl ise o şekilde" kavranabilecek olan, tek ve mutlak anlama sahip bir kategori olarak inşa edilmemektedir. Kameranın göz hizasına yerleştirilerek mutlaklığının sarsılması, karakterlerin farklı bakış açılarının yargılanmaksızın sunumu, ölmüş olan babanın bakış açısının da izleyenin bakış açısının da diğer karakterlerinkinden üstün olmayışı, filmin gerçekçiliğinin öznel ve nesnel yanılmalarını üretmesini engellemektedir.

Film, neredeyse üç saat boyunca, evin kapalı alanı içerisinde gerçekleşen bir anma törenine tanık olmamıza imkân veren, gerçek zamanlı tanıklığa dayalı bir gerçekçilik üretmektedir. Bununla birlikte, bu, olaylara "nasıl olduysa o şekilde" tanık olunmasına imkân veren bir tanık olma biçimi değildir; buradaki tanıklık daha ziyade "oralarda bir yerde, ele geçirilebilecek, tek ve değişmez bir gerçeklik olduğu" yönündeki inancı sarsan bir tanıklıktır. Kameranın görüşünün sınırlılığı, filmin filmliliğini vurgulayan bir unsura dönüşmektedir. Filmde sıklıkla kullanılan uzun çekimler, gerçeği "olduğu şekliyle" değil, kendi yargılarını mutlaklaştırmaksızın sunan modernist bir estetiğin parçasıdır. Uzun çekim, her karakterin temsil ettiği bakış açısına hakkıyla zaman ayırmaya imkân vermekte, ancak bir yandan da kameranın görüşünün sınırlandırılmasıyla her bakış açısının tamlıktan ve bütünlükten uzaklığı temin edilmektedir. Bunun yanı sıra, uzun çekimlerle, filmin çoğulculuk vurgusunun biçimsel düzeyde de tesis edilmesi mümkün olmaktadır. Son olarak, uzun çekimler, sıradan ve gündelik zamanın pek sık itiraf edilmeyen ağır yükünün izleyene aktarılmasına imkân vermektedir; filmde, bu teknik adeta, gündelik zamanın etkisizliğini vurgulayan Bergsoncu ve Merleau-Pontyci fenomenolojiyi deçillemek üzere kullanılmaktadır.

Alexandru Leo Serban, "Romanya Sineması hantal sosyal melodramlardan Toplumsal Gerçekçilik'in 'motive edici' ve ahlâki değerleri yerleştiren hantal filmlerine geçti (...) İdeolojik sebeplerle, Romanya

Sineması 40'ların yeni-gerçekçiliğini kaçırdı" demek ve Yeni Dalga sinemasını kaçırılan yeni gerçekçiliğin geç de olsa yakalanması olarak değerlendirmektedir (2009-2010, s. 10). Bununla birlikte, 40'ların yeni gerçekçi sineması ile Romanya Yeni Dalga sinemasının gerçekçiliği arasında, yukarıda ortaya konduğu üzere, büyük farklar da bulunmaktadır: Aradan geçen zaman Romanya'da yeniden ortaya çıktığı biçimiy-le gerçekçiliği de dönüştürmüştür.

Sonuç

Modern kapitalist sistemin alternatifi olarak konumlandırılan sosyalist rejimlerin yıkılışı sonrasında ütopyaların sonunun geldiğine ilişkin inancın bir çıkışsızlık duygusuna sebep olmasının temelinde, içinde yaşanılan dünyadan çıkış imkânının "ideal" olanın tahayyülüyle mümkün olacağı düşüncesi bulunmaktadır. Buna karşın, Cristi Puiu'nun *Sieranevada* adlı filmi, içinde yaşanılan dünyanın sorunsallaştırılmasının tek yolunun "ideal" bir dünya arayışından geçmediğini ortaya koymaktadır. Sosyalizmin ortadan kalkışı sosyalist toplumların yanı sıra kapitalist toplumlarda da görme ve düşünme biçimlerinde çeşitli dönüşümlere yol açmış; "ev", kimlik ve tarihin (geçmişin) yeniden tahayyül edilmesinin önünü açan faktörlerden biri olarak işlev görmüştür. Modern dünyada ev, kimlik ve geçmiş düzen anlayışı ekseninde ve modern ikili karşıtlık mantığı ekseninde inşa edildiğinden kapalı, değişmez ve mutlak kategoriler olarak kurulmaktadır. Evin, tarihin ve geçmişin *Sieranevada*'da tahayyül edilme biçimlerinin değerlendirildiği ve evin post-sosyalist Romanya toplumunun alegorisi olarak ele alındığı bu çalışmada, filmin mutlaklıktan uzak ve muğlaklığı kucaklayan bir görme biçimi üreterek sadece Romanya toplumunu ve sinemasını değil, içinde yaşanılan modern dünyayı ve farklı sinemaları da yeniden düşünmeye ilişkin bir çıkış noktası olarak görülebileceği sonucuna varılmıştır.

Sieranevada'da ev, kimlik ve geçmişin muğlak kategoriler olarak inşası filmin ürettiği görme biçimini belirleyen temel unsurlardan biridir. Sosyalist toplumlarda ev, baskı ve kontrol mekanizmalarıyla tanımlanırken; düzen düşüncesi ekseninde inşa edilen modern kapitalist ev de, dışlama ve eşitsizliğe dayalı bir sistemin benimsenmesi sayesinde var olmaktadır. Film, ölen babalarını anmak ve bu dünyadan yollamak üzere bir araya gelmiş olan bir ailenin evin kapalı alanı içerisindeki diyaloglarına, tartışmalarına ve yaşadıklarına odaklanmasına karşın; babanın, kameranın ve izleyenin birer hayalet olarak film içerisinde varlık kazanmalarıyla zamanın, mekânın ve gerçekliğin mutlaklığının

sorgulandığı bir anlatı evreni kurmaktadır. Filmde ev, düzenden ziyade karmaşayla tanımlanan, farklılıkları bastırmaksızın barındıran, hayaletlerin musallat olduğu tekinsiz bir alandır. Mekânın düzensizliği, ev içerisindeki farklı karakterlerin odalar arasındaki dolaşımının yarattığı karmaşayla desteklenmektedir. Mekânın düzensiz bir alan olarak kuruluşu, bir yandan mekânın homojen olmadığına vurgu yaparken, bir yandan da mekân üzerinde izleyen ve hatta karakterlerin kontrol kurmasını imkânsız kılarak hiyerarşik bir görme biçiminin önünü kesmektedir.

Film, hiçbir karakteri merkeze yerleştirmeyen anlatı yapısı, karakterlerin görüşlerine mesafeli, yargulamaktan uzak ve ironik tutumuyla kimliğin mutlak olmayan, çoğul, heterojen ve parçalı bir kategori olarak tanımlandığı bir anlayış üretmektedir. Filmdeki farklı karakterlerin, farklı düşünsel ve ideolojik konumlanmaların metaforları olarak değerlendirildiği bu çalışmada, filmin ironik bir bakış açısı benimseyerek izleyen belirli bir karakterle özdeşleşmesini engellediği, ona *katharsis* yerine muğlak -ve dolayısıyla verimli- bir çoğullukta askıda kalmayı vadettiği sonucuna varılmıştır.

Filmin mutlaklıktan uzak anlatı yapısının temelinde zaman, mekân ve gerçekliğin mutlak kategoriler olarak inşa edilmemesinin yanı sıra bakış açılarının önemini ve hatta zaman zaman hiçbir sebebe dayanmayan unsurların belirleyiciliğinin vurgulanması bulunmaktadır. Zamanın ilerlemeye dayalı çizgisel bir kategori olarak kurulmadığı bu anlatıda geçmiş, geride kalmış ve bitmiş bir kategori olmaktan ziyade bugün içinde bir hayalet olarak dolaşan ve bugünü belirleyen bir unsurdur. Geçmişe, nostaljik ya da geçmişini tamamen ortadan kaldırmaya yönelik bir bakış açısı ile bakan bir anlatıdansa, bugünün sorunsallaştırıldığı bir anlatı söz konusudur. Baskıcı ve totaliter sosyalist rejimin ürettiği travmanın ardından bu rejimin devrimle yıkılışı gibi travmatik bir dönüşüm yaşamış olan Romanya toplumunun alegorisi olarak film, ne sosyalist rejimi ne de sosyalizmin yıkılışı sonrasında kurulan rejimi mutlak kategoriler olarak inşa etmekte, geçmişin bugünü ve kimliği belirlemedeki rolünü teslim ederken bugünün kapitalist rejimini bir ideal olarak tanımlamaksızın ona karşı olan mesafesini de korumaktadır. Bu bağlamda, filmde tarih ve belleğin kurgusalılığı ortaya konularak mutlaklıktan uzak bir hatırlama biçimi üretilmektedir: Tarih ve bellek farklı bakış açılarından sürekli olarak yeniden inşa edilen kategoriler olarak sunulmaktadır. Geçmişe ilişkin farklı konumlanma biçimlerinin farklı karakterlerce temsil edildiği filmde çoğul bakış açılarının ortaya

konduğu bir tarih anlayışı benimsenmektedir. Tarih ve belleğin kurgusallığını vurgulaması ve gündelik ve sıradan olanı merkezine yerleştirilmesi dolayısıyla film, büyük harfle yazılan, geçmişin değişmez ve mutlak bir kategori olarak görüldüğü tarih anlayışını sarsmaktadır.

Film, tek bir karakter yerine evin hikâyesini merkeze yerleştirerek karşıtlıklara dayanan Aristotelesçi klasik anlatı yapısından uzaklaşmaktadır. Evin içinde bir hayalet olarak dolaşmaya devam eden babanın ölümünün ne kutlanan ne de trajik bir olay olarak sunulması, bugünün geçmişten tamamen kopuk olarak değerlendirilmemesi suretiyle geçmişin ve babanın eylemlerinin yargılanmadığı bir bakış açısının benimsenmesi, hiçbir karakterin sorumluluktan muaf ve mutlak iyi ya da kötü olan olarak temsil edilmemesi, ironik bir bakış açısının benimsenmesiyle farklı düşünsel ve ideolojik konumların yargılanmasızın sunumu; filmin, karakterlerini ve onların düşüncelerini yargılamaktan uzak tutumunun temelinde yer almakta; kameranın, izleyenin ve ölmüş babanın film içerisinde konumlandırılma biçimi, gerçekliğin bir hayalet olarak kurulumuna imkân vermektedir.

Film, Romanya Yeni Dalgası akımının bir parçası olarak yeni bir gerçekçilik anlayışının üretimine katkıda bulunmaktadır. Bu, Aristotelesçi gerçekçilik gibi gerçeğin "nasıl olduysa o şekilde temsil edilmesi"nden ziyade gerçeğin modern düzen ve kontrol, ilerleme ve mutlaklık düşünceleri ekseninde anlaşılamayacağı düşüncesine dayanan ve yanılısamacı olmayan bir gerçekçilik türüdür. Film, başka dillere çevrilemeyen ve anlamı muğlak olan adı, kameranın görüş alanı sınırlı bir karakter olarak inşası, izleyenin görüş alanı sınırlı bir karakter olarak film içinde dolaşmasına imkân veren yapısı, anın derinliğini ve zamanı kavramak için kullanılan uzun çekimleri ve evin düzensizliğini, karmaşasını ve kontrol edilemezliğini vurgulayan anlatı yapısıyla mutlak zaman, mekân ve gerçeklik anlayışlarına darbe indirmekte; evin, tarihin ve kimliğin çoğul, açık ve muğlak kategoriler olarak tanımlandığı bir söylem üretmektedir. Bugünün ve geçmişin mutlaklığına ilişkin bir yanılısama üretmek yerine, *Sieranevada*, yargılayıcı olmaktan uzak anlatı yapısı ve söylemi aracılığıyla homojen, bütünlüklü mutlaklık düşüncesini etkili bir biçimde sarsmaktadır. Sonuç olarak film, anlatısı ve biçimiyle ürettiği mutlaklıktan ve yargılamaktan uzak görme biçimiyle sinemayı, içinde yaşanan toplumu ve dünya düzenini yeniden düşünmeye ilişkin önemli bir hareket noktası ve güçlü bir örnek teşkil etmektedir.

Kaynakça

Adorno, T.W. (1998). *Minima Moralia Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar* (Çev. O. Koçak ve A. Doğukan). İstanbul: Metis (Özgün eser 1951 tarihli).

Andreescu, F.C. (2013). Seeing the Romanian Transition in Cinematic Space. *Space and Culture*, 16(1), 73-87.

Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik* (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı (Özgün eser 1991 tarihli).

Boia, L. (2001). *History and Myth in Romanian Consciousness* (Çev. J.C. Brown). Budapeşte: Central European University Press (Özgün eser 1997 tarihli).

Borneman, J. (2004). Introduction: Theorizing Regime Ends. J. Borneman (Ed.), *Death of the Father: An Anthropology of the End in Political Authority* (s. 1-33). New York: Berghahn.

Derrida, J. (1999). Différance. *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı*, 10, 49-63 (Özgün eser 1968 tarihli).

Derrida, J. (2001). *Marx'ın Hayaleti: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonel* (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: Ayrıntı (Özgün eser 1993 tarihli).

Freud, S. (2003). The Uncanny (Çev. D. McLintock). A. Phillips (Ed.) *The Uncanny* (s. 123-162). Londra: Penguin (Özgün eser 1919 tarihli).

Fukuyama, F. (1989). The End of History?. *The National Interest*, 16, 3-18.

Georgescu, D. (2010). "Ceauşescu Hasn't Died": Irony as Countermemory in Post-Socialist Romania. M. Todorova, Z. Gille (Ed.), *Post-Communist Romania* (s. 155-177). New York: Berghahn.

Ieta, R. (2009-2010). The New Romanian Cinema: A Realism of Impressions. *Film Criticism*, 34(2-3), 22-36.

Kideckel, D. A. (2004). The Undead: Nicolae Ceauşescu and Paternalist Politics in Romanian Society and Culture. J. Borneman (Ed.), *Death of the Father: An Anthropology of the End in Political Authority* (s. 123-148). New York: Berghahn.

Kumar, K. (1992). The Revolutions of 1989: Socialism, Capitalism, and Democracy. *Theory and Society*, 21(3), 309-356. Erişim: 05-12-2016, <http://www.jstor.org/stable/657580>.

Kumar, K. (1993). The End of Socialism? The End of Utopia? The End of History?. K. Kumar, S. Bann (Ed.), *Utopias and the Millennium* (s. 63-81). Londra: Reaktion.

Lacan, J. (2002a). Response to Jean Hyppolite 's Commentary on

Freud's "Verneinung". B. Fink, H. Fink ve R. Grigg (Çev.), *Écrits: The First Complete Edition in English* (2002) (s. 318-333). New York: W. W. Norton & Company (Özgün eser 1956 tarihlidir).

Lacan, J. (2002b). The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience. B. Fink, H. Fink ve R. Grigg (Çev.), *Écrits: The First Complete Edition in English* (s. 75-81). New York: W.W.Norton& Company (Özgün eser 1949 tarihlidir).

Levinas, E. (2003). *On Escape* (Çev. B. Bergo). Stanford: Stanford University Press (Özgün eser 1935 tarihlidir).

Marx, K. (2009). A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right: Introduction. J. O'Malley (Ed. ve Çev.). *Critique of Hegel's Philosophy of Right* (s.129-142). Cambridge: Cambridge University Press (Özgün eser 1843-44 tarihlidir).

Marx, K. & Engels, F. (2016). *Komünist Manifesto Manifestosu* (Çev. Y. Onay). İstanbul: Evrensel (Özgün eser 1848 tarihlidir).

Popescu-Sanddu, O. (2010). Let's All Freeze Up Until 2100 or so: Nostalgic Directions in Post-Communist Romania. M. Todorova, Z. Gille (Ed.), *Post-Communist Nostalgia* (s. 113-129). New York: Berghahn.

Puiu, C. (Yönetmen). (2016). *Sieranevada* [Film]. Romanya: Mandragora v.d.

Ratner, M. (2012). Lucian Pintilie: Romania in Focus. *Film Quarterly*, 65(4), 53-56. Erişim: 05.12.2016, <http://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2012.65.4.53>.

Serban, A.L. (2009-2010). Romanian Cinema: From Modernity to Neo-Realism. *Film Criticism*, 34(2-3), 2-21.

Stan, M. & V. Tismăneanu (2015). Coming to Terms with the Communist Past: Democracy and Memory in Romania. L. Stan, D. Vancea (Ed.), *Post-Communist Romania at Twenty-Five: Linking Past, Present and Future* (s. 23-41). Lanham: Lexington.

