

JEAN LUC GODARD'IN 'MÜZİĞİMİZ' FİLMİ VE BİR TANIK OLARAK SARAYBOSNA



JEAN LUC GODARD'S FILM 'OUR MUSIC' AND SARAJEVO AS THE WITNESS

Hale TORUN*

ÖZ: Dünya yeni bir savaş çağına daha adım atarken diğer yandan Hümanizma da yükselen bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Dante Alighieri *İlahi Komedyayı* sadece bir edebiyat eseri ve düşsel bir gezi olarak değil aynı zamanda devrin siyasal otoritesine tepki duyarak yazmıştır. Üç bölümden oluşan *Cennet, Cehennem ve Araf* anlatıları öylesine güçlü metaforlar yarattı ki döneminden bu yana Avrupalı sanatçıların gerçekten ilham kaynağı oldu. Dante, okuyucuyu ölüm sonrası bir seyahat macerasına davet ederken gerçekler, yalanlar ve imgeler dünyasında insanı inceledi. Sandro Botticelli'den Salvador Dali'ye kadar tüm ressamlara ilham verdi. Çünkü güçlü görseller güçlü sözlerle yapılır. Dante'nin zamansızlığı Hollywood ve tüm dünya sinemasında da ilham kaynağı olarak kullanılmasıyla açıklanabilir. Batı sinemasının fantastik, felsefi düşüncesinin altında mutlaka Dante vardır. Çünkü 'İlahi Komedyası' kök kültür olarak koca bir uygarlığa ilham veren metindir. Jean Luc Godard'ın sineması ise 'Yeni Dalga' ile başlayıp apayrı bir dünya diliyle devam eden sinemadır. Çalışmada, Godard'ın 2015 yılı yapımı "*Müziğimiz*" filminin içinde yer alan Dante çizgisinde yarattığı Saraybosna Savaşı'nın anlatısı ele alınmıştır. Filmde, en önemli metafor *Saraybosna'dır*. "*Müziğimiz*" Batı uygarlığının "öteki" ne hoşgörü sınırının nerede ne zaman biteceğini sorgulayan bir film olarak görülse de yarı deneysel bir belgeseldir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Kök Faşizm, Umberto Eco, Saraybosna, Jean Luc Godard.

ABSTRACT: While the world is stepping into a new era of war, Humanism also emerges as a rising value. Dante Alighieri wrote the Divine Comedy not only as a literary work and an imaginary voyage, but also as a reaction to the political authority of that era. Heaven, Hell, and Purgatory, which consist of three chapters, created such powerful metaphors that they have been a real inspiration for European artists since then. Dante studied humanity in the world of truths, lies, and images while inviting readers to a post - mortem travel expedition. He inspired all painters, from Sandro Botticelli to Salvatore Dali because strong visuals are achieved with strong words. Dante's timelessness can be explained by the fact that Hollywood and the whole world of cinema use it as a source of inspiration. The fantastic, philosophical thought of Western cinema is always based on Dante because the divine comedy is the text of a root culture that inspires a massive civilization. Cinema of Jean Luc Godard is a cinema that starts with the New Wave and continues with a totally different world of language. The study addresses the narrative of the Battle of Sarajevo, which takes place in his film "Our Music" that he created in 2015, in line with Dante's style. The most important metaphor here is Sarajevo. Although 'Our Music' may seem as a film which questions where and when the Western civilization's tolerance for "the other" would end, it is a quasi - experimental fiction documentary.

Keywords: Cinema, Root Facism, Umberto Eco, Sarajevo, Jean Luc Godard.

* Dr. Öğretim Üyesi - İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü/İstanbul - haletorun@gmail.com



This article was checked by Turnitin.

Giriş

"Tufan ve Yağmurlardan sonra, silahlı insanoğlu yeryüzünü yok etti. 1. Krallık Cehennem." Yönetmen Jean Luc Godard tarafından 2004 yılı yapımı *"Müziğimiz"* filminin açılış sahnesi oldukça çarpıcı bir biçimde bu cümleyle başlar. Bu cümleden önce yaklaşık bir dakika boyunca sahneye dünya tarihinden savaş görüntüleri hemen arkasından da sinemada yaratılmış kurgusal savaş sahneleri gelir. Yönetmen gerçek savaş görüntülerinin ardına, kurgulanmış savaş görüntülerini getirerek izleyicinin neyin gerçek neyin kurgu olduğunu anlamakta güçlük çekeceği bir yanılsama izlenimi ortaya koymaktadır.

Bir kararsızlık anında ise uzakta yanan bir geminin ardından *"tufan ve yağmurlardan sonra, silahlı insanoğlu yeryüzünü yok etti"* sözü ile karşılaşırız. Birinci aşamada sinematografik olarak film, kurmaca ve belgesel arasında gidip gelen muazzam bir savaş manifestosu olarak karşımıza çıkar. Savaşın aslında bir oyun olduğunu filmde yer verilen çocukların tahta oyuncaklarla oynadıkları savaş oyunlarından algularız. Dünyanın tüm savaşları kurgudur aslında ama Godard film boyunca şunu sorar: "Gerçek nedir?"

1. Yöntem

Çalışmada söz konusu filmin sinemasal dilini incelemekten çok, Godard'ın *'Müziğimiz'* filminde öncelikli olarak ilgilendiği *uygarlık* üzerinden *savaş ve öteki Avrupa* kavramının incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmada bu amacı gerçekleştirmek için *siyasal analiz, kültürlerarasılık ve göstergebilimden* yararlanılacaktır. Makalede, *siyasal analiz* yöntemi, ülkelerarası diplomasının savaşa bakışını ve özellikle de Bosna Savaşı'nı değerlendirmek için bir kılavuz olarak kullanılmıştır. Savaşın ardından Bosna'ya gelen aydınların gözünden politik dışlanmışlık ve göçmenlik sorunları aktarılmıştır. Filmde, aydınların siyasal tavırları bariz biçimde bellidir. Siyasal analiz yöntemine ek olarak *kültürlerarasılık* kavramı gazeteci ve aktivistlerin ağzından aktarılmıştır. Filmde görülen farklı dinlerin simgeleri ve renkleri akışta belirleyici rol oynamıştır. Göstergebilimsel analiz yöntemi ise Umberto Eco'nun *savaş ve ötekileştirme* kavramından yola çıkılarak kullanılmıştır. Topluları ayıran karşıtlık ve özdeşlik göstergeleri gözönüne alınarak Godard'ın *'Müziğimiz'* filmi üzerinden Bosna Savaşı sorgulanmıştır.

2. Amaç Ve Kapsam

Çalışma bir film ile sınırlı olsa da *"Müziğimiz"* filminin amacı, savaş ve uygarlıklararası dengelerin hümanizma ile çatıştığı zamanları anlatmaktır. Burada konu aslında bir metafor olarak Saraybosna'dır. Ama filmde asimilasyona uğramış ya da hâlâ çatışmalarla boğuşan Filistinliler ve Kızılderililer gibi başka milletlere de yer verilmiştir. Filmde iki kadın karakter bulunmaktadır. Bunlardan birincisi Musevi kökenli aktivist *Judith*

Lerner, diğeri de *Olga*'dır. Bu filmin seçilmesiyle kadınlar ve uygarlıklar üzerinden yapılan göndermelerle *yıkım*, *tecavüz* ve *masumiyet* kavramları sorgulanmıştır.

3. Jean Luc Godard Bu Filmde Neden Var?

'*Müziğimiz*' filminin içinde yer alan sahnelerin farklı özellikleri vardır. Örneğin, filmin ilk aşamasında savaş ve metin üzerine gidilirken, sonrasında görüntüler üzerinde dağılma görülür. Asker, sivil ölümleri ve sırasıyla dünya savaşlarının yarattığı cehennem görülmektedir. Gazeteci Judith'in "*bize zulmedenleri başışladığımız gibi, sen de günahlarımızı başışla!*" sözüyle bir kadının üzerinden arınma duası duyulmaktadır. Godard bu filmin içinde sürekli gezinir. Avrupa kitap günleri kapsamında röportaj yapan bir gözlemci, gazeteci, öğrencilere konferans veren bir konuşmacı olarak karşımıza çıkar. Bu bir dünya gezgini modelidir. Godard, bu dünyanın tanığıdır. '*Müziğimiz*' filminin teması olan Saraybosna'yı ve savaşı imgelemek kavramını da anlatır.

3.1. Godard Sineması

Sinemada kaos ve parçalar hakkında konuşmak ve bunu görselleştirebilmek, diğer sinema akımlarının aksine en fazla '*Fransız Yeni Dalga*' akımında karşılığını bulur. '*Fransız Yeni Dalga*' sinemasında birbiri ile kopuk düşüncelerin alt metinde bağlandığı bir uç vardır. Bu ucu bulabilmek için filmlerde parçalanmış görüntüler arasından kıyıya çıkmak için uğraşan izleyici, bunu asla başaramayacaktır. İzleyicinin yönetmenle zor bir yolculuğa çıkması gerekmektedir. Yeni Dalga'nın başat yönetmenlerinden Godard sineması ise tam da bu yolculuğa izleyici ile birlikte çıkan, ama onu çoğu zaman filmin ortasında bırakıp giden bir sinemadır. "*Godard sineması, her şeyden önce politik estetik bir sinemadır. Godard sineması genel özellikleri ile yapı bozumcu niteliklere sahiptir; çekim açıları, oyunculuk, kurgu, müzik ve öyküleme ile neredeyse tüm Godard filmleri yapı bozumcu ve bu bağlamda karşı sinemaya yakındır.*" (Uğur ve Yılmaz, 2016: 216). O'nun sinemasından düz anlatı çıkartılamaz, ancak her şey geri plana itilebilir. Godard, izleyiciyi kendi siyasal politik evreninde oturttuğu bir karşı – evren düzeneğinde durdurur ve sürekli sarsar. "*Godard aslında 'karşı sinema' dediğimiz Ortodoks akla karşı geliştirdiği bir sinema düzeneğine oturttuğu sinemanın akışını gelişigüzel rastlantılar ve birbirine bağlı olmayan hayatlar üzerinden parçalı metinler halinde aktarır.*" (Derman, 1993: 70). Çoğu zaman bir isyankar, tarihin sürükleyici atmosferinde var olan anarşist ve kaotik teoriyi geliştiren bir yönetmendir. Godard'ın sinemasında izleyiciyi odaktan kovmak gibi bir alışkanlık vardır. O'nun sineması filmin içerisine serpiştirilen parçaların izleyiciye doğrudan verilmediği bir sinema türüdür. "*Godard başkaldırmayı seven bir anlatıcıdır ve onun filmleri hem sinema tekniği hem de anlatımsal özellikler olarak üretildikleri zamanın ana akım sinemasının alışlageldik biçimlerini reddederler*" (URL-1).

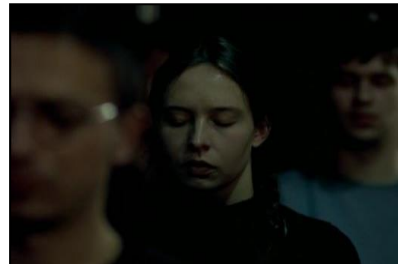
Godard'ın içinde yer aldığı Fransız Yeni Dalgasının kendi içerisindeki dizgesi daha sıradışı ve politik olayları içerirken, konuların bağımsız bir biçimde sadece anlatı bağlamında anlatıldığını görürüz. Konular atlayabilir, başka bağımsız karakterler birbiri ile hiç karşılaşmayabilir. Godard, film olarak değil kendi sinemasını bir eser olarak görmektedir. Kurguyu da kısa aralıklarla izleyiciyi konudan daha güçlü kılan birer imge gücü olarak da görmektedir. O'nun için sinema bir sorgulama aracıdır.

“Jean Luc Godard'ın sineması içinde kentlerin, kadınların, gangsterlerin, solcu öğrencilerin, entelektüellerin, filmlerin, kitapların geçtiği bir sinemadır. Ve her biri bir bütünü tamamlamaktan çok bütünü kendisi için var olduğunu ortaya koyan bir sinemayı anlatmaktadır. Godard sineması, modern sinema tarihinin özetidir” (Gürbüz, 2014: 173). Godard filmleri adına iktidarın hegemonyası üzerine düşünen bir sinemadan bahsederek bunu imgenin iktidarını sorguladığı bir başka tanımlamaya da bağlayabiliriz, şöyle ki *“Başka bir çağa, askerlerin, bilimcilerin ağırlıklarını daha çok koyduğu bir çağa girdik. İnsanın kendi yaşamında, bir şeyleri başka türlü yapma biçimlerini, hayata yeniden doğar gibi, yeniden bulması gerekiyor; ama, kabaca söylenirse, bu konuda imgeler hiçbir işe yaramayacaktır”* (Godard, 2014: 21).

Filmin ilerleyen sahnesinde öğrencilerine imgeyi anlatırken gerçek- imge, gerçek ve sinema üzerine yaptığı konuşmada kurgunun aslında her şeyi, özellikle de tarihi bize yeni baştan yazdığını anlatmıştır. Godard hem gerçeği hem de kırılğan imgeyi aktarırken göstergeler evreninin bizdeki yansımalarını örneklendirdiği *'Kambrey Bakiresi'* ikonası ile yüzleşmek zorunda kalırız. Bu ikona İkinci Krallık zamanında aranan kutsal bir rüyanın anlatısıdır. Köylü Bernadette rüyasında gördüğü Meryem Ana'yı piskopos ve rahibelere anlatınca heyecan içinde onun kime benzediğini sorarlar ve kendisine bir sürü ikona gösterirler. Bartolome Esteban Murillo ve Rafael gibi ünlü ressamların eserlerini inceletirler. Ama o *'Kambray Bakiresi'* olarak nitelendirilen ikonayı gösterir (Resim 1). İkonada ne hareket ne derinlik ne de yanılısma vardır. Hatta yüzü bile belirsizdir. Burada boşluğun çekiciliği ile karşılaşırız. Godard, tabloyu örnek gösterirken kamerayı öğrencilerinin yüzünde gezdirir. Görüntüyü Olga'nın yüzü ile karşılaştırarak bize bir ikon sunar ve böylelikle beynimizde *'Kambray Bakiresi'* imgesini biçimlendiririz (Resim 2).



Resim: 1



Resim: 2

3.2. Araf: Saraybosna Havalimanı

Filmde, işaret edilen şeyle yüzleşmeye başlanır. Genç aktivist Judith Lerner'in söylemiyle ölümle "imkânlılığın imkânsızlığı, imkânsızın imkânlılığında" karşılaşılır. Judith, bir de sonuna "*Ben ötekiyim*" diye bir not düşer. Ardından kan izleri ile belli belirsiz bir sokak görüntüsünün üzerinde bir cümle belirir: "*Saraybosna'yı hatırlıyor musun?*"

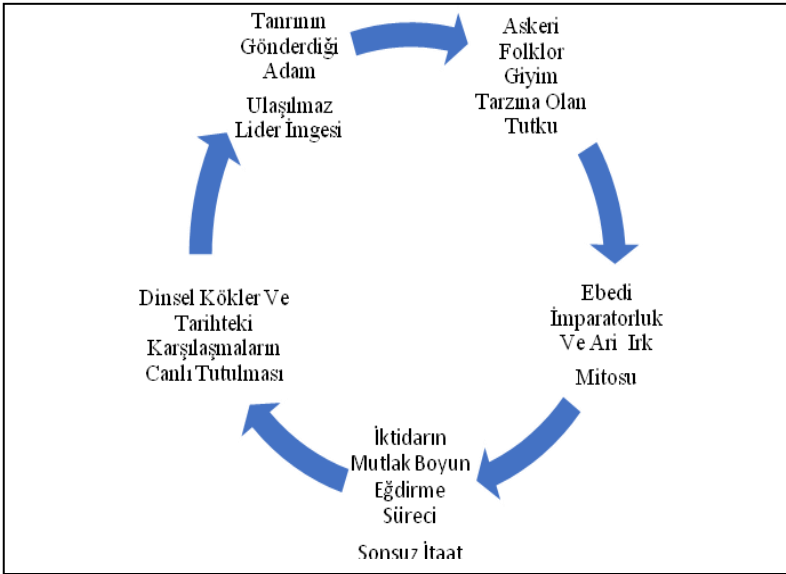
Godard sinemasında, kadınların yeri hep ayrı olmuştur. Godard kadın merkezli sinemayı sıkça kullanan bir yönetmendir. Godard'ın sinemasındaki kadınlar, iç dünyalarını sıkça izleyiciyle paylaşmazlar, ancak içerden bakmamızı sağlarlar. Yukardaki sorunun ardından görüntüye ateşler içerisindeki Saraybosna gelir. Ama en çarpıcı olan suskun genç kadınlardır. Filmde bu nokta ve suskun kadınların filmografik tablosunda tarihsel gerçeklerin görsel işaretleri vardır ve kadınların sessiz yüzleri (en çok da gerçek görüntüler olması) bütün dünyaya çektikleri bedensel acıdan daha önemlisi suskun kalmanın çaresizliğini göstermektedir. Aslında bu, sessizliğin görüntüsel gücünü anlatmaktadır. Saraybosna'da savaşın binlerce yıllık insanlık suçu insan gözüne görünmüştür. Savaş stratejisi olarak kadın tecavüzü ve ırkın genetik olarak değişmesini sağlamak için erkek bedeninin kullanılması ve Saraybosna'da kadınların hatta erkeklerin tecavüze uğrayıp aşağılanmaları bir beden suçu olmaktan ziyade bir savaş silahı olarak gösterilmiştir.¹

Avrupa'da Faşizm hayaleti hâlâ dolanmaktadır. Klâsik dönemden bu yana ırkçılık, gömülüp gömülüp ortaya çıkan bir platformdur. Çünkü araçlar yeni, canavarlar eskidir. Umberto Eco, 25 Nisan 1995'de kaleme aldığı '*Ebedi Faşizm*' başlıklı yazısında çok önemli tespitler yapar. O'na göre '*kök faşizm ya da ebedi faşizm*' diye adlandırılan olgunun bir dizi tipik özelliği vardır. Herhangi birinin varlığı, faşizm gölgesinin oluşması için yeterli olmaktadır.

Eco, kök-faşizmin ilk özelliğinin, gelenek kültür tutkusu olduğunu söyler ki bu noktada bahsettiği geleneğin ideolojik bir boyutu vardır. Kendi başına yaşanan gelenek, sakin sulara ilerlerken "öteki" devreye girdiğinde

¹ 1992 - 1995 yıllarındaki Bosna Savaşı'nda, ülke genelindeki toplama kamplarında tutulan kadın ve erkeklerin maruz kaldıkları cinsel istismarları Yönetmen Huseinoviç "Savaşta Tecavüz-Görünmeyen İzler" isimli belgesel ile kayıt altına almıştır. Belgeselin galasında Bosna Hersek Toplama Kampı Mağdurları Birliği Başkanı Jasmin Meskovic konuşmasında bu belgesel aracılığıyla vatandaşlara net bir mesaj göndermek ve onları 1992 - 1995 yıllarında toplama kamplarında yaşananlar hakkında bilgilendirmek istediklerini dile getirmiştir. Meskoviç, çok sayıda erkeğin de cinsel istismara maruz kaldığını, köle gibi para karşılığı satıldığını belirtir. Bosna Hersek'te bulunan Toplama Kampı Mağdurları Birliği'nin verilerine göre, 1992 - 1995 yılları arasında, toplam 657 toplama kampı kurulmuştur. Yaklaşık 200 bin sivilin esir tutulduğu bu "ölüm" kamplarında 30 bine yakın insan öldürülmüş, yaklaşık 25 bin kadın ve erkek tecavüze uğramıştır. Bu rakamların giderek artmasına rağmen savaşın üzerinden geçen yılların çok önemli bir konuyu örtbas etmesi söz konusudur (URL-2).

korkunç bir dışlama ve soğuk bakış yaratır. Burada temel sorun, her halkın kendisini soylu ve ilk olan olarak görmesinden kaynaklanır. Sonsuz efsaneler ve kahramanlık zinciri her zaman gelenekçi toplumların içe kapanmasına, dışarıya ise sert tepkiler ortaya koymasına yol açar. Gelenekçi toplumun tanımı burada değişik bir gözle yapılmalıdır. Çünkü Batı dünyası, tüm uygarlık tarihi boyunca geçirdiği tüm evrelerin arka küresinde bu ebedî hayaleti yaşar. Akdeniz uygarlıklarının çevresi, ilk dinlerin, büyük ve muhteşem Helen – Roma dünyasının ardında bulunan büyük Mısır ve Mezopotamya uygarlıkları ile çevrilidir. Avrupa’da bu kök faşizmin hayaletleri askeri iktidar, mit ve kahramanlığın yüceltilmesi, kutsal topraklar ve ideal savaş düşüncesi, silaha ve efendi olmaya duyulan fallik bir tutkudur ki bu tecavüzün geçerli görünmesi için erkeğin cinsel şiddetini kendi dairesinde haklı kılar. Saraybosna aslında bir hayaletin yeniden dirilmesidir. Bosna Savaşı, Avrupa dünyasında hâlâ fark edilemeyen sonuçlara yol açar. Bu savaş, Avrupa’da savunulan hümanizmayı, birleşik Avrupa ruhunu, komşu ve kardeşlik kavramını yok etmiştir. Şiddet yaraları açmış, katliamın izleri hâlâ silinmemiştir. Juan Goytisolo’nun filmdeki söylemi ile *‘komşusunun kendisine sırt çevirdiğini görenler sonsuza değin derilerine yapışan bir korku ile yaşamak durumundadırlar’*. Avrupa’da kök faşizmin döngüsünü oluşturan göstergeler şu biçimde gösterilebilir:



Şekil: 1

Bu biçimsel kavganın arkasında savaşın Avrupa’nın gözünün önünde üç yıl boyunca devam etmesinin köksel nedenlerinin de sorgulanması gerekmektedir. Yukarıdaki şekilde (şekil: 1) belirtilmeye çalışılan faşizmin temel döngüsünün ilk motifi kutsal ve gönderilmiş adamın lider olarak seçilmesidir. Bu ulaşmazlık duygusu, kendisine distopik bir dünya

yaratması ile başlar. İkinci adım ise kıyafet göstergeleridir. Farklı ve tarihsel bir çağrışım yapmak için askeri ve folklorik giyim tarzı bir çeşit ikona canlandırması oluşturun. Bu giyim tarzı, toplumsal alt – bilincin coşkusu hareketi geçirir. Diğer bir adımda sonsuza kadar uzanan bir imparatorluk düşü, en üstün ırk iddiası, hükmetmek ve yönetmek arzusu olan bir muktedir mitosuna ortaya çıkar. Sürekli köklerini tarihsel olaylardan ve kutsal olan motiflerden besleyen bu olgu tekrar seçilmiş kişiye yönelir. Döngü tekrar başlar ve bu dünyanın cehennem çemberi de savaştır.

Godard, ikinci adımda karlar içerisinde bir tren yolculuğu ile bu cehennemden geçişimizi sağlar. Huzur hissederiz. Aracımız önce gündüz savaşın tanığı olan demir yollarıdır. Gece ise arabayla Bosna sokaklarını dolanırız. Cehennem sona ermiştir. Düşünmek ve konuşmak için Saraybosna Havalimanında toplanılmaktadır. Burada Saraybosna Havalimanı metafor olarak cennet ve cehennem arasında kalan arafı simgelemektedir Saraybosna Havalimanı tıpkı insanlar gibi bir savaş kahramanıdır. Bu toplantı önemlidir. Çünkü dünyanın dört bir yanından gelen entelektüellerin bulunduğu uluslararası '*Avrupa Kitap Günleri*' adlı bir konferans başlamak üzeredir. Savaş sırasında Saraybosna'da uluslararası toplum zorla bir hava köprüsü kurulmasını kabul ettirmiş, böylece insani yardım Saraybosna'ya ulaştırılmış ve yardım konvoyları ülkenin diğer yerlerine de gidebilmişlerdir. Saraybosna havalimanının altından geçen dar, karanlık ve gizli bir tünelden insanlar ve malzeme şehre veya şehir dışına taşınmıştır (Murphy, 2013: 92). Saraybosna havalimanının araf olarak nitelendirilmesi biraz da bu yüzdendir.

Dünya şiirinin başyapıtı *İlahi Komedya*, Dante'nin Cehennem'e, Âraf'a ve Cennet'e yaptığı düşsel bir geziyi destanlaştırır. Godard, filmde sadece Dante'den alıntı yapmaz. Film boyunca savaşın izlerini takip ederken izleyiciye Homeros'tan başlayarak Avrupa'nın ve Doğu'nun yaşayan aydınlarına rehberlik ettirir. Juan Goytisolo, Mahmud Derviş, Jean Paul Curnier, Pierre Bergounioux, Giles Pecqueux gibi çok önemli düşünürler yarı gerçek yarı imge karakterlerle bir araya gelirler. Godard'ın ilk röportajı Mısır'da doğmuş Ramos Garcia adlı Musevi kökenli bir Fransız çevirmendir. Röportajında sık sık bir Fransız gibi yetişmiş olduğunu ama isteyerek İsrail'de askerlik yaptığını söyler. Burada ilk azınlık ve göç kavramı ile karşılaşırız. Avrupa'nın önceliği olan Musevi göçleri 1948'de dünyanın her yanından İsrail'e yapılan göçlerdir ki özellikle kadınların İsrail'e göçleri çok önemlidir. Ramos Garcia'nın da annesi Siyonist ideallerle Mısır'dan İsrail'e bir tren ile gitmiştir. Babası ise bir militandır. Aile daha sonra Fransa'ya göç eder. Garcia'nın kız kardeşinin kızı Olga ise Sırp kökenli bir babanın kızı olduğu için film bölümü içinde aktivist bir savaş karşıtı olan Slav bir kadının bakışından savaş ve masumiyet sorgulanacaktır.

Judith de Musevi ve Fransız kökenli aktivist gazeteci, Olga da Ortodoks ve Musevi dünyası içerisinde büyümüş Slav kökenli bir sinema öğrencisidir. Bu iki kadın filmde hiç karşılaşmaz ancak her ikisinin de

çabası savaşı ‘hümanizma’ ile sorgulatıp insanın zorbalığını ortaya koymaktır. Judith, ortak bir bildiri yayınlatarak Filistin sorununu da Saraybosna üzerinden okumak isteyecektir. Olga ise katliamları protesto için sadece kendi bedenini kurban etmek için Kudüs’e giderek herkesin gözü önünde intihar ederek savaşa karşı durmaya çalışacaktır. Judith ile Olga aynanın iki yüzü gibidirler. Judith, savaşın askeri ve politik çözümleri ile değil psikolojik ve etik konuları ile ilgilenmektedir. Bu yüzden ünlü Lübnanlı şair, Gazze ve Filistin asıllı aktivist Mahmud Derviş ile bir röportaj yapar ve Mahmud Derviş’e Filistin – İsrail sorunları üzerinden sorular sorar. Derviş ise söyledikleri ile onun bakış açısını değiştirecektir: “*Kendi hikâyelerini yazarlar Dünyada kendilerinden sonra miras bırakanlardır*” der Mahmud Derviş. Bu sözlerin ardından da Filistin’in hikâyesini Truva Savaşı ile okur. Homeros’a artık yer kalmadığını, halkların bir diğerini anlamak için önce birbirlerinin dillerini çözmek zorunda olduklarını anlatmaya çalışır. Herkes bir diğerinin dilinden şiir yazmalıdır. Mahmud Derviş, 1948’de ailesi ile birlikte Lübnan’a göç etmiştir. Sonra Nasra (İsrail) bölgesinde okur, bu sırada çok defa tutuklanır. O’na göre militanist bir Filistin gerçeğinden aynanın ikinci tarafına da geçmek gerekmektedir. Sürgün bir yaşam sürerken ‘*Arap şoku*’ denilen bir duygudan bahseder. 1971’de bazı Arap ülkelerini dolandığında bu dış yakanın söylenen şeyden uzak olduğunu hisseder. “Kendi sorunlarının çözümlenmesinde samimidirler, ama Filistin sorunu onları kesinlikle ilgilendirmiyordur. Bütün sorunları da “İsrail ile savaş” örtüsünün altında gizlidir, ama her Arap yurttaşın gerçekten yaşadığı ve gördüğü tek savaşım şudur: “*Arap rejimlerinin Filistinlilere ve bizzat Arap yurttaşına karşı yürüttükleri savaşım*” (Çakır, 1983: 18).

Mahmud Derviş, Arap dünyasının kendisi ile ilgili kabilevî geleneğin, gerçek düşüncesinin önüne her zaman geçtiğini savunmuş ve her zaman bunun en önemli eleştiricisi olmuştur. Bir düşünce insanı olarak Arap ülkelerinde değişime kapalı toplum yapısının dünyaya kendini güçsüz bir biçimde sunan halklara dönüştürdüğünü sıkça ifade etmiştir. “*Araplar çözümü hep düşmanın evriminde aradılar. Bu evrimden, değişmeden medet umdular.*” (Varlık Dergisi, Sayı: 909: 18, 19). Mahmud Derviş, filmde Judith ile olan röportajında “*insan şiir yazmadan güçlü kalabilir mi? Savaşta zaferden çok yenilgi doğru olandır. İlham aslında yenilgidedir İsrail – Filistin’in hem hasmı hem de onun en çok zikredenidir. Filistin sorunu olması demek, İsrail’in hep gündemde kalması demektir*” sözleriyle aslında Filistin’in bir metafor olduğunu aktarmaya çalışır.

İki taraf da görünmeyen imgelerle savaşmaktadırlar. Tarihsel süreçte yaşanan büyük çöl sürgünlerini açıklarken Derviş’in soruna başka türlü bir yaklaşımı da vardır: “*Niye göç ettiler? Göç vatani boşaltmak anlamına gelmez. Göç meseleyi soru haline getirir*” (Derviş, 2009: 27). Yenilgi ve farkındalık hem kurban edilenin hem de kurban edenin mücadelesinin

devam etmesine neden olur. Epik bir düşünce ile incelenirse kahramanın ötekine hep ihtiyacı olacaktır. Mahmut Derviş bir şiirinde:

*Ben ki hem av hem okları,
Ben ki söz.
Ben ki müebbin²
Hem müezzin.
Hem şehit... (Derviş, 2015: 52)*

Dizelerinde yukarıda ifade edilen metanomiye açıklar. Judith, diğer Avrupalı aydınlarla birlikte bir savaş gözlemcisi olarak Saraybosna sokaklarını gezerken, gazeteci, savaş muhabiri, Juan Goytisolo, savaş sonrası kalan kütüphaneleri ve kentlerden geriye kalanları gezdiğini belirtir. Birleşmiş Milletleri bir yandan sorgulayıp birlikte şunu sorarlar: *Kimin için Birleşmiş Milletler?*



Resim 3: Jean Luc Godard (Notre' Musique)

Goytisolo'nun geçmiş yıllarda akıl ve barışa karşı yazdığı bir gazete yazısında aktardığı bir gözleminde aydın mücadelesini şöyle tanımlar: *"Akıl yoluna ve farklı kültür ve inanışların barış içinde birlikte olması uğruna baş koymuş olan bizler, siyasal partilere bu sorunlar karşısında sergiledikleri tavra göre destek vereceğiz ya da mücadele açacağız"* (Goytisolo, 1993: 111).

Goytisolo o dönemden bu yana tüm savaş merkezlerini bir hümanist olarak gezmiştir. Yarı belgesel olarak kurgulanan bu filmde de bu sorumluluğu hisseden aydınların varlığı ile karşılaşırız. Taksidi Bosna Savaşı üzerinde konuşurken Judith'in bu noktada aydınlara yönelttiği soru son derece önemlidir. Neden devrim uygar insanlar tarafından yapılmıyor? Cevap bir diğer aydından gelir. Uygar insanlar devrim yapmaz, kütüphaneler kurar ve mezarlık inşa ederler. Mezarlık ve uygarlık kavramı tam da Greimas'ın karşıtlıklar ilkesine göre birbirini deyişkeleyen iki ayrı işarettir. Uygar insan burada aslında 'efendi' ve 'öteki' kavramını birden çağırıştırır. Bir yandan Rönesansı, Hümanizmayı, demokrasiyi inşa etmiş görkemli bir Avrupa uygarlığı vardır, seçkin ve bilgedir. *"Batının ötekiyle*

² Müebbin: Cenaze töreninde ölüye methiye düzen kişiye denir.

tarihsel ilişkisinde aslında evrensellik görünümüne bürünen kültürcülüğün temel bir belirleyen olduğunu söyleyebiliriz” (Tutal, 2006: 81). Kültür zaman zaman ötekinin izinin sürüldüğü baskın bir model olarak Avrupalı olmak düşüncesini belirleyen bir *üst dil* haline gelmiştir. Üstelik Homeros’un inşa ettiği ideal romantik Helen dünyası, kendisi ile dünyada yaşamış diğer halkların üzerine kurduğu sömürgeci dünya ile yükselir. Batının uygarlığı kütüphane ile inşa edilir. Ancak refah ve zenginliği başka uygarlıkların mezarları üzerinde yükselir. Bu da o uygarlığın sahipleri olan ruhların ona sorular sormasına yol açar. Filmde gerçek üstü bir anlatıyla tarihi yazan Avrupalı beyaz adamın masasının etrafına dolaşan kadim ruhlar görülür. Onlar hesaplarını kendince sormaya başlarken beyaz adam onları görmez. Homeros’un körlüğü burada metaforik olarak temsil edilmektedir sürekli masasına bir kitap bir uygarlık gelir, o kitap ve uygarlık ateşte kaybolur. Bir diğeri kitabını getirir, onunki de yanar. En son masaya Müslüman bir kadın tarafından konulan kitabı görürüz. Bu tam da yeni dalga sinemasının bize getirdiği şok bitişlerdendir. Filmin sonunda da Olga, Kudüs’te toplu bir yere giderek polise sırt çantasında bomba olduğunu söyler, savaş için değil, barış için öldüğünü söyler ve kendini vurur. Oysa sırt çantasında sadece ‘*kitap*’ vardır. Görüntülerin etkileyiciliği devam etmektedir. Bosna ile diğer savaşanlar arasında görüş müzakereleri başlarken görüntüye Saraybosna’da Markale pazar yeri gelir. Gerçek bir anekdotta bu katliam şöyle açıklanmaktadır. “5 Şubat 1994 Cumartesi günü saat 12:37’de bir Sırp bombası, Markele Pazar yerine düştü. Saraybosna Katedraline ve Cumhurbaşkanlığına yakın gerçekleşen bu saldırıda 69 kişi yaşamını yitirdi” (Murphy, 2013: 104). Saraybosna’nın sessizliğinde patlayan tüm bombaların en çok da sakin saatlerde olduğu belirtilir. Sakin saatler daha çok insanın bodrum ve sığınaklardan çıkmasına neden olur. Godard bu durumu insanlara sessizlikte aydınlık bir günün ortasında arkadan gelen bomba sesleri ve karlı bir görüntüde kucağında çocuğu ile oturan bir anne olarak gösterir (Resim: 4). Bu durum Michelangelo’nun *La Pietta*’sını anımsatır (Resim: 5).



Resim: 4



Resim: 5

4. Mostar (İhtiyar Anne) ve Sonsuza Uzanan Köprü

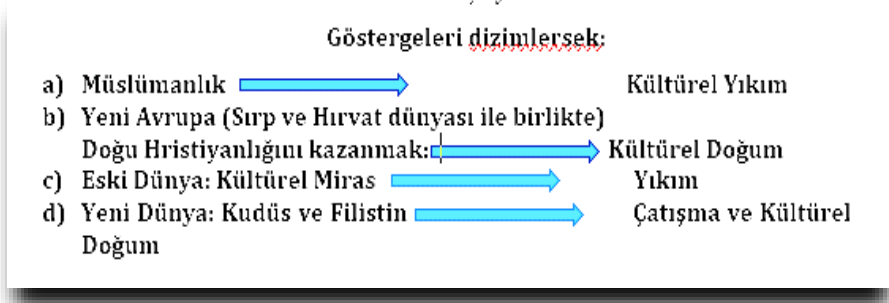
Mostar Köprüsü'nün³ yıkılışı özellikle İslam dünyası için son derece önemli bir kırılma noktasıdır. Mostar, öncelikle Saraybosna dışında Avrupa'daki Doğu – Batı sınırının yıkıldığı yerdir. O saate kadar Avrupa uygarlığı, içinde İslam dünyasını barındırırken köprünün yıkılması her şeyden önce Avrupa'da güven dünyasının yıkılışıdır. Bu yıkım, artık Avrupa'da Müslüman olmak korkusunu yaratacaktır.

“Boşnakçada ‘most’; ‘köprü’, ‘stari most’; ‘eski köprü’, ‘mostar’ ise ‘köprü tutan’ anlamına gelmektedir. Hiçbir köprü, Mostar Köprüsü kadar beğeni, hayret ve hayranlık uyandırmamıştır” (Sert, 2012: 2739). Mostar Köprüsü, savaşa kadar her yıl üzerinde Bosnalı gençler tarafından üzerinden atlanıp yüzülen bir ritüel alanıydı. Burada köprü 'ye atfedilen deyimle “ihtiyar kadın” da buluşan Bosnalılar için bu tören hala çok önemlidir. “1566 yılında inşa edilen benzersiz güzellikteki Mostar Köprüsü (Stari Most), Boşnak – Hırvat Savaşı sırasında, 1993 yılının Kasım ayında Hırvat güçlerinin tank ve toplarıyla ateş altına alınarak yıkılıp, köprünün taşları Neretva ırmağının sularına karışincaya dek 427 yıldır kullanılmaktaydı” (Yavuz: 2017: 165).

Godard, *'Müziğimiz'* adlı filmin bir sahnesinde Mostar köprüsünün yıkılışını gerçek görüntülerle aktarmıştır. Bir diğer önemli görüntü de köprü tamir edilirken üzerinde işaretlenmiş taşlarla yüzleşen Judith'in Neretva ırmağının üzerinde oturarak kadim ruhlarla yüzleştiği sahnedir. Köprünün inşasını Türkiye, İtalya, Hollanda ve Hırvatistan'ın ayrıca dünya Bankası'nın verdiği kredilerle yeniden yapılması ise ayrı bir öneme sahiptir. Köprü, Mimar Hayreddin'e tamir ettirilirken Osmanlı taş ocağı olarak kullanılan Mukoşa taş ocaklarından taşlar getirilmiştir. Köprü üzerinden yansıtılan göstergeler bize kültürel doğum ve yıkımı anımsatmaktadır. Buna göre kültürler sadece zaman içerisinde tarihin doğal akışında gelişmezler, zaman içerisinde zorlukla da değişebilirler. Savaş ve göç bunlardan birisidir. Yenilenmeyen coğrafyayı yeni gelen halklarla kaynaştırmak zorunlu göçün sonucudur. Savaş ise kaos ve yeniden yapılanmayı getirir. Böylelikle bir kültürün ölümü, geleneksel mirasın yok oluşu, dilin ve onu ayakta tutacak fertlerin yok oluş süreçleri ile ilgilidir. Yıkımın göstergeleri daha çok doğum anına benzer ve her yıkılan uygarlık kendi içinde bir diğerinin kültürü ile doğar. Buna göre, Mostar Köprüsü'nün kırılma noktası olmasının nedeni, Doğu'da kurulan ve yıkılan kültürlerin Batı dünyasındaki göstergesini temsil etmesindedir.

³ Her gören karşısındaki köprünün estetik değerlerini, çevresi ile uyumunu söyleyegelmiştir. Mostar Köprüsü'nü XX. yüzyılda gören ve köprüyü “Taştan dondurulmuş bir hilal.” diye niteleyen bazı Avrupalı seyyahlar gibi, XIV. yüzyılda yaşamış ve farklı şehirlerde kadılık yapmış ünlü tezkire yazarlarından Âşık Çelebi köprüyü, “Kudret Kemeri” olarak adlandırmış, XVII. yüzyılın ünlü seyyahlarından Evliya Çelebi ise, “Kavs – i Kuzah (Gökkuşağı)” diyerek başladığı dörtlüğünde, köprünün güzelliğini, görkemini vurgulayarak yapım tarihini M.1566 (H.974) olarak vermiştir (Sert, 2012: 2739).

Saraybosna sonrası bu tablonun panoromik görüntüsü Irak'ta, Suriye'de nihayetinde tüm Ortadoğu, hatta Yemen ve Suudi Arabistan'da başlayan akımın tamamıdır.



Şekil: 2

Bu da aslında değişmekte olan dünyanın gittiği noktayı göstermektedir. Görülen yalnızca Doğu - Batı çatışması değil, uygarlıklar arası birer mücadele sürecinin başladığı noktadır. Avrupa, bu kadar yakın zaman içinde bir şiddete ancak II. Dünya Savaşı'nda şahit olmuştur. II. Dünya savaşının yıkımı, yeni bir Avrupa ve dünya düzeni getirmiştir. Bosna ile başlayan da bir iç yıkımdır. Avrupa'nın kültür duvarlarından birisi daha yok olmuş, yeni bir bölünme ve paylaşım haritası ortaya çıkmıştır. Bu çıkışın sonucu, Doğu dünyasının içine doğru yükselen bir karşı harekete dönüşmüştür.

Sonuç

Doğu ile Batı düşüncesinin yüzyıllar içerisinde uzlaşımını sağlamak için ortaya atılan bütün savlar ne yazık ki çürütülmüştür. Batı dünyası yalnızca tek bir ırkı ya da ulusu simgelemez. Doğu dünyasının karşılığında olan her yer Batıdır. "Şark, antik çağdan beri egzotik varlıkların, olağanüstü deneyimlerin, çok farklı görünümünün, aşk maceralarının mekânı olarak bilinen, neredeyse Avrupa'ya özgü bir buluştur. Şark, Amerikalılar için Avrupalılardan farklı hisler taşır. Amerikalılar Şark için genelde Çin ve Japonya'yı temel alarak Uzakdoğu'yla bağlantı kurar. Oysa Şark, Avrupa için yalnızca onun komşusu olmaktan ötedir" (Şakrak: 2019, 145). Tüm ihtişamı ve görkemi ile sürekli büyüyen ve dünyayı geliştiren Batı dünyası, hümanizma üzerinde Rönesansı inşa etmiştir. Ancak bu yükseliş geleneksel olan dip tiranlıkların ruhunu öldürmedi. Şövalyeler çağından bu yana gelen yükseliş ve ilerleme hayali idealarla kendi kültürünün ve soyunun sonsuza kadar devam edeceği düşüncesi üzerinde temellenen devletler oluşturmuştur. Doğu dünyası ise tıpkı Batı gibi tek bir ırk, ulus hatta tek bir dini de kapsamaz. Uzak Doğu ve Asya bölgeleri de Doğu'yu göstergelemektedir. Doğu'nun akli ise tarımdan ticarete ayakta kalmak ve

kazanmak için savaşı ve daha çok da düşünce dünyasına doğru ilerler. Ancak Doğu, özellikle de Müslüman dünyasındaki bölünmüş kavim mantığı geleneği ve anlayışından dolayı bu akli henüz tutamamıştır. Bir Batılı aydının gözünden Saraybosna'nın anlatıldığı deneysel bir belgeselde görülmüştür ki Batı dünyası Doğu'yu Homeros'un gözünden görmektedir. Homeros kökenini oluşturduğu Roma - Germen dünyasına şairliğinden dolayı ideayı hediye etmiştir. İdealar ütopyalara dönüştüğünde ise bunu her ne pahasına olursa olsun gerçekleştirmek isteyen kahramanları yaratmıştır. Kahramanlık mitosunu ile beraber büyüyen savaş ve emperyalist dünya düşüncesi kültürel yıkımı ve doğumu yaratmıştır. Bu noktada Dante nasıl Orta Çağ'ın tüm hikayelerine ilham verdiyse Homeros'da Roma İmparatorluğu'nun ilham perisidir. Bu bağlamda Saraybosna ise bir metafor olarak karşımıza çıkar. Savaş boyunca Saraybosna, kendi mücadelesini direnerek ve ölümü seçerek vermiştir. Avrupa'nın en merkezi noktasında bulunan savaşa karşı, dünya uygarlığının, ciddi bir atalet ve başka tarafa bakma durumu tüm aydınların ruhunu dondurmuştur. Bu bağlamda geçmişten günümüze *"bütün yerel ve ulusal hatırlama biçimleri, geçmişi anımsama ve hatırlatma eylemleri tarihsel süreç içerisindeki uygulamaları dikkate alındığında nesnel kabul edilmiyor. Her hatırlama ve unutkanlık "siyasal olduğu" görüşü yaygındır* (Köse Özelti, 2010: 11). İşte bu noktada Godard *'Müziğimiz'* filmiyle kendi mücadelesiyle baş başa bırakılmış Saraybosna'yı, görsel bir hafıza mekanına dönüştürmektedir.

Film baz alınarak yapılan bu kültürel çözümleme çalışmasında aynı zamanda, insan bedeni ve suretlerinin, Batı uygarlığının arkaik öykülerinde olduğu gibi yer yer ortaya çıkması incelenmiştir. Bu suretlerin filmde işaret ettiği metaforlar, aslında bizler ve Bosna Savaşı'nın geride bıraktıkları üzerinedir. Bosna, Müslümanlık kavramı üzerinden hesaplaşmanın başladığı yerdir. Aynı zamanda da uluslararası kamuoyunun dikkatini çekerek kazanılan sivil bir savaştır. Godard, Bosna savaşının kendi sinemasına yansımaları, bu yaşanmışlıklar üzerinden izleyiciye aktarmaktadır. Saraybosna ise tarih sahnesinde derin bir iz bırakan ve unutulması zor yaşanmışlıkları barındıran bir geçmişin tanığıdır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- COLUM, Murphy (2013). *Aza Beast*. (Çev: Sina Baydur). Ankara: Terazi Yayıncılık.
- DERMAN, Deniz (1993). *Jean - Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Yayınları.
- DERVİŞ, Mahmud (2009). *Gazze için Sessizlik*. (Çev.: Hakan Özkan). İstanbul: Özgür Yayınları.

- DERVİŞ, Mahmud (2015). *Mural*. (Çev.: Mehmet Hakkı Suçin). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- ECO, Umberto (2014). *Beş Ahlak Yazısı*. (Çev.: Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- GÜRBUZ, Özge (2014). "Modern Sinemanın Erken Tarihi Ve Modern Sinema Örneği Olarak Jean Luc Godard Sineması". *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2 (4), 1 – 21.
- GÜRSEL, Nedim (1999). *Yüzyıl Biterken*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- GODARD, Jean Luc (2014). *Godard, Godard'ı Anlatıyor*. (Çev.: Aykut Derman), İstanbul: Metis Yayınevi.
- GOYTİSOLO, Juan (1993). *Yeryüzünde Bir Sürgün*. (Çev.: Neyire Gül Işık), İstanbul: Metis Yayınevi.
- ÖZELÇİ KÖSE, Remziye (2010). *Toplumsal Belleğin Dramatik Kurgulanması: Hatırla Sevgili TV Dizisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SERT, Halide (2012). "Mostar Köprüsü / Bosna – Hersek", 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildirileri. (Hızl.: Zeki Dilek, Mustafa Akbulut, Salim Cöhce, Zeynep Bağlan Özer, Reşide Gürses, Banu Karababa Taşkın), 2735 – 2751, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu.
- ŞAKRAK, Bilgehan Ece (2019). "Alternatif İran Filmleri, Oryantalizm ve İki Bacaklı At". *MotifAkademi Halkbilimi Dergisi*, 12 (25), 135 – 151.
- TUTAL Nilgün (2005). *Küreselleşme, İletişim, Kültürlerarasılık*, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- UĞUR İlkay ve YILMAZ Mehmet (2016). "Karşı Sinema Perspektifinden Godard Sineması ve 'Serseri Aşıklar' Film Örneği". *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 206 – 219.
- "Yaralı Filistin'in Ozanı Mahmut Derviş", (1983). Le Monde Gazetesi Röportajı, (Çev.: Yunus Çakır), Varlık Dergisi, Sayı: 909, s – s: 18 – 19.
- YAVUZ Hakan (2017). "Bir Savaş Suçu Olarak Kültürel Miras Niteliğindeki Eserlere Yönelik Saldırı Eylemi Uluslararası Ceza Mahkemesi'nin Al Mahdi Kararı Üzerine Bir İnceleme". *Ankara Barosu Dergisi*, 75 (3), 161 – 196.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: GÜR Ceylin (2016). "Godard Sinemasına Bir Bakış", <http://iletisim.ieu.edu.tr/univers/?p=34609> (Erişim: 10.10.2019)
- URL-2: "Savasta Tecavüz-Görünmeyen İzler" Saraybosna'da Gösterildi", <https://www.sondakika.com/haber/haber-savasta-tecavuz-gorunmeyen-izler-saraybosna-da-8426688/> (Erişim: 01.04.2019)