

## MEKÂNLAR VE YÜZLER: YOLA ÇIKANLARIN HİKÂYESİ

Can Öktemer

“Yola çıkanların hikâyesi olur.” zaman içerisinde bir edebiyat klişesine dönüşse de bu tanım aynı zamanda bir hakikati de vurgular. Hikâyeler hareket halindedir ve siz onları oturduğunuz yerden göremezsiniz. Belki de bu yüzden iyi hikâyeler hep yoldadır. Yol, tesadüflere ve ihtimallere açıktır. Hikâyeler beklemediğiniz bir istikamette, kavşakta, köyde veya her yerde olabilir. **Walter Benjamin**’in meşhur demirci Leskov’unu anımsayalım burada. Trenle tüm Sibiryayı baştan aşağıya dolaşmış, insanlarla ve olaylarla karşılaşmış, onları toplamış ve evine döndüğünde iştahla anlatmış.



**Agnes Varda** ve fotoğraf sanatçısı **JR**’ın birlikte yaptıkları 2017 yapımı *Mekânlar ve Yüzler* (Faces Places) de tam yukarıda tarife uyan filmlerden. Filmin hikâye örgüsü aslında çok basit: Görme biçimleriyle yakın hasbihal içinde olan iki sanatçı, ellerinde harita, rota vs. olmadan sırtlarına çanta, ellerine kameralarını alıp Fransa kırsalında amaçsız bir yola çıkarlar. Yol tesadüflere açıktır, beklenmedik karşılaşmalar sunar insana. Her istikamette farkı bir hikâyeye denk gelirler.

Hikâyelerini dinledikleri insanların fotoğraflarını çekip onları evlerine, fabrikalarına asarlar. Her eve döndüklerinde de topladıkları hikâyeler üzerine konuşurlar.

*Mekânlar ve Yüzler*'de **Agnes Varda** ve **JR**, bazen belgeselci gibi mevzunun derinine inerler, bazen antropolog gibi olaylara yaklaşırlar, bazen de tüm bu gerçekliği oyuna dönüştürürler. Peki, öyleyse bu filmi nasıl adlandırmalı? Belgeselle flört ederken birden hikâyeye anlatıcılarının öznelliğine kayılabiliyor ya da gerçekliğin içine kurgu sahneler eklenebiliyor. Film, her şeyi listeleyip raflara dizmeye meraklı kültür endüstrisini ofsayta düşürecek kadar türler arasında gezinti halinde. Bu gezinti filmi doğrudan deneme filmine yakınlaştırıyor. Edebiyatın kadim türlerinden deneme bilindiği üzere farklı metinlerle, türlerle yakın diyalog halindedir. Bu diyalogu ile pozitivist keskinliğe bağlı akademik çıkarım yapmak yerine onu oyuna dönüştürüp, yeni anlam haritaları yaratmaya çalışır. Deneme film de bu tarife uzak bir yerde değildir. Özetle, kökleri 1940'lı yıllara kadar uzanan deneme film siyasi, kültürel ya da politik olarak imajlarla düşünebilmeyi amaçlayan, hem sinemanın hem de edebiyatın farklı alanlarını bünyesine katabilmiş, belgeselin ve klasik kurmacanın anlatı kalıplarını sorgulayan, görsel rejim inşasında, üst ses kullanımında ve montaj tekniğinde biçimsel olarak yenilik arayan bir türdür.

Deneme filmin en önemli temalarının başında yola çıkmak gelir. **Timothy Corrigan**, edebiyattaki denemenin farklı coğrafyalara, mekânlara gezginlikten oluştuğunu belirtir. Bu tema deneme filmde farklı sinematik deneyime dönüşür. (2011, s.104) Yine **Corrigan**'a göre bu seyahatler hikâyenin anlatıcısı tarafından anlatılır. Bu anlatılar gündelik hayattan manzaralar ya da savaşta tahrip edilmiş yerler olabilir. Filmlerde hikâyeye anlatıcı sahnelerde bizzat yer alır. (2011, s.105)

**Varda** ve **JR** da film boyunca klasik belgesel şemasını alt üst ederler. Fransa kırsalını rotasız bir şekilde dolaşırlar. Issız köylerde, Normandiya kıyılarında, Le Havre limanında dolaşırlar. Seyirciye takip etmesi için bıraktıkları izlerden bazen bilinçli bir şekilde saparlar. Kendimizi aniden başka bir istikamette bulabiliriz. Böylelikle mekânlar, yüzler ve hikâyeler aynı hat üzerinde buluşurlar.

Filme dâhil ettikleri insanlar kadar kendileri de filmin başrollerinden biri olurlar elbette. Bazen üst anlatıcı olarak onları duyarız bazen de doğrudan karenin içinde görürüz. **Varda** ve **JR**, hikâyenin parçası oldukları kadar otobiyografik bir öznelikle de karşımıza çıkarlar. **Varda**'nın göz bozuklukları, yaşlılıkları,

hatırladıkları, JR'ın fotoğraf sanatçılığı geçmişi de hikâyenin yan hatları olarak ana akışla sürekli hasbihal halindedir. Peki, filmin peşine düştüğü temalar nelerdir?

### Emeğin temsili

**Harun Farocki**, *İşçiler Fabrikadan Çıkarken* (Arbeiter verlassen die Fabrik, 1995) adlı filminde neredeyse tüm sinema tarihini tarayarak işçi, fabrika imajları toplar. **Farocki**'nin topladığı imajların en önemli ortak noktası, tüm sinema tarihi emeğin sona erdiği zaman diliminde başlamaktadır. Sinema tarihinin ilk filminden sonraki dönemde emek hiç görülmez. Emekçiler, fabrikadan çıkışlarında sanki hapisneden kaçar gibi özgürlüğe doğru koşmaktadır. Sinema ve modernlik arasında nasıl kopmaz bir bağ varsa, bu bağın önemli uzantılarından biri de emeğin görünmez kılınmasıdır. **Farocki**'nin tespit ettiği bu durum önemli bir sorundur. Şayet sinemada emeğin temsili bu denli yok sayılıyorsa, sinemanın politik gücü nereye gitmiştir?

**Agnes Varda** da *Artık Toplayıcılar ve Ben: İki Yıl Sonra* (Les Glaneurs et la glaneuse... deux ans après, 2002) adlı filminde emeğin sömürüsüne, işsizliğe, açlığa ve üretim çılgınlığı içerisinde giderek çöp yığına dönüşen dünya ahvali üzerine düşünür. Sağlıklı gıda erişiminin giderek güçleştiği, işsizliğin kol gezdiği bir dünyadan insan hikâyeleri toplar. **Varda**, artık meselesini sadece gıda üzerinden okumaz, şişkin enflasyonuyla sinema endüstrisine de sert bir eleştiri getirir. Çöpe giden metrelerce filmlere karşılık filmde hatalı görüntülere yer verir. Montajda onları eğlenceli birer imaja bile dönüştürür.



*Mekânlar ve Yüzler*'de de emek meselesi önemli bir yerde duruyor. Film boyunca maden, liman işçileri, postacılar, çiftçiler karşımıza çıkıyor. **Varda** ve **JR** onlarla uzun uzun konuşuyorlar, gündelik iş rutinlerinden geçmişlerine varana kadar detaylı birer biyografilerini çıkarıyor, sonra da onların dev fotoğraflarını çalıştıkları yerlere asıyorlar. Emeklerinin çoğu zaman unutulduğu, varlıklarından genellikle trajik kazalarda, toplu kayıplarda haberdar olduğumuz insanların hikâyeleri bir anda fotoğrafın gücüyle kolektif hafızanın parçası haline geliyor. Kamusal alanda emeğin varlığı hiç olmadığı kadar görünür oluyor. **Varda** ve **JR** böylelikle hem yok sayılan emeği bizlere hatırlatıyor hem de onlarla bir dayanışma içerisine giriyorlar.

**Ersan Ocak**, *Artık Toplayıcılar ve Ben Filminde Seyircisinin Yaşam Gücünü Arttıran Bir Görüntü Toplayıcısı Olarak Agnès Varda* (2019) adlı makalesinde, **Varda**'nın bu filmde esas olarak temas ettiği hayatları sömürmek ve filmine malzeme etmek yerine dayanışma ruhunu öne çıkararak, seyirciyi dünya ahvaline dair bir sorumluluk almaya çağırdığı tespitinde bulunur:

Varda filmin içindeki dramatik anlarda içeriğin sertliği karşısında, seyircisine hüzünlenmekten çok sorumluluk alması gerektiğini -hatta bunlardan sorumlu olduğunu ve çözüm bulmakta aktif rol alması gerektiğini- sürekli hatırlatır. Seyirciyi ağır dramatik sahneler ile durumun vahametini uyandırmak beklenenin tam tersi etki yaratarak, seyircinin döktüğü gözyaşlarıyla kendini arındırması ile sonuçlanacağından, seyirciyi bu meselenin ciddiyeti konusunda oyun dolu ve hayatı tiye alan esprili bir yaklaşımla arafta bırakır. (2019, s.246)

**Ersan Ocak**'ın tespitinden hareketle benzer bir okumayı *Mekânlar ve Yüzler* için de yapabiliriz. **Varda** ve **JR**, film boyunca kömür, liman işçileri, postacılar, çiftçiler hatta kilise çanı çalan emekçilerle dayanışma içerisine girer. Filmin bu tavrı sermayenin gölgelediği, yuttuğu, görmezden geldiği emeği görünür kılar. İnsanlık tarihinin en ağır ekonomik koşullarının dayatıldığı günümüzde esas olarak kimlerle yan yana gelmemiz gerektiğine dair de önemli bir yol haritasıdır bu aslında.

### **Hayat, fotoğraf ve hatırladıklarımız**

*Mekânlar ve Yüzler*'in diğer temaları, yaşam-ölüm diyalektiği, unuttuklarımız ve hatırladıklarımız üzerine. Yaşamın uçuculuğunda fotoğraf her şeye rağmen

direnebilir mi? Kabul edelim bu da zor bir soru. Fotoğraf albümlerinin öneminin yitirildiği, imaj çöplüğüne dönen dünyada fotoğraf, hafızamızı ne kadar güçlü tutabilir. *Mekânlar ve Yüzler*'de bu anlamda ilginç bir sahneyle karşı karşıya kalıyoruz. Normandiya sahilinde **Varda**'nın gençken çektiği fotoğrafı bastırıp, deniz kıyısındaki bir kayaya yapıştırıyorlar. Ama ertesini gün gelip baktıklarında dalgaların fotoğrafı alıp götürdüğünü görüyorlar. Paralel sahnede **Varda** ve **JR**'i fırtınanın koptuğu, kumların sağa sola savrulduğu sahilde otururken görüyoruz. **Varda**: "Resim yok oldu. Biz de yok olmak üzereydik. Film bitmemişti. Ve **JR**'ye gözlüklerimi çıkartmak zorunda olmayacağım." diyor. Sonra da kumların arasına karışıp yok oluyorlar. Neticede tıpkı hayat gibi film de devam etmek zorunda.



İkili **Henri Cartier – Bresson**'un mezarında dolaşırken yaşam ve ölüm üzerine derinlikli bir sohbete girişiyorlar. Mezarlık çevresinde fotoğraflar çekiyorlar. Fotoğraf çekiminin böyle bir sahnede bu denli önemli rol oynamasını nasıl yorumlayabiliriz? Zamanın uçuculuğu ve zihinde yavaş yavaş silikleşen anılar, imgeler... Fotoğraf tüm bunlara direnebilir mi? Cevabı şıp diye verilemeyecek sorular bunlar biliyorum. Ama fotoğraf bir anı sonsuza kadar kaydedebilme gücüne sahip. İnsanlık tarihinin en büyük keşiflerinden biri olarak, türümüzün en kıymetli hafıza deposu. **Varda** da film boyunca anılarını, çektiği fotoğraflarla hatırlıyor. Zaman içerisinde birçok anısı yavaş yavaş uçup gitmeye başlamış ama çektiği fotoğraflar, filmler dün gibi aklının ucunda. Hatta filmin bir yerinde, eskiden çektiği bir fotoğrafı **JR**'i model olarak kullanıp yeniden çekiyor. Belli ki filmdeki **Varda**'nın hafızasının haritasını imajlar ve hareketler oluşturuyor. Belleğin

dehlizlerinde dolaşırken, onlardan yardım alarak gitmesi gereken yere gidiyor. Bugün artık aramızda olmayan **Varda**'yı bizler de çektiği fotoğraf ve filmlerinden hatırlıyoruz. Ve bu, sinemasal zamanın içerisinde bir yerde sabitlenmiş **Varda** ile sonsuz bir karşılaşma anı yaratıyor.

88 yaşındaki **Varda** ve 33 yaşındaki **JR**'ın hikâyelerinin kesiştiği noktanın hayatın tam kendisi olmasının şaşırtıcı bir yanı yok. Gözleri giderek bozulan, retinasının netlik bileziği flu hale gelen **Varda** için gelecek uzaklaşırken, dünyaya siyah çerçeveli gözlüklerinin ardından bakan **JR** için yol bir hayli uzun. **Varda**, yaşının getirdiği fiziksel zorlukların farkında, merdivenden zorlukla çıkıyor, bazı yerlerde pes ediyor. **JR** ise oradan oraya zıplıyor. Pilinin ömrü uzun ne de olsa. Ama ikili tüm dezavantajı bir oyuna dönüştürerek boşa çıkarıyor. Var olmanın dayanılmaz hafifliği içerisinde tüm bunları tiye alıyorlar. Birbirleriyle dalga geçiyorlar ya da **Godard**'ın **Çete** (Bande à part, 1964) filminde Louvre'da geçen koşma sahnesini, **Varda**'nın tekerlekli sandalyeye oturmuş versiyonu ile yeniden çekiyorlar. Onların hayata dair yaptıkları nanik, **Ersan Ocak**'ın yorumuyla, **Varda**'nın, filmlerinde izleyicilerin yaşam gücünü arttıran bir eylemi olarak da görülebilir.

### Kaynakça:

- Corrigan, T. (2011), *The Essay Film from Montaigne, After Marker*. Oxford University Press
- Ocak, E. (2019), *Artık Toplayıcılar ve Ben Filminde Seyircisinin Yaşam Gücünü Arttıran Bir Görüntü Toplayıcısı Olarak Agnès Varda*. SineFilozofi Dergisi, Vol/Cilt: 4 No/Sayı: 8