FİLOZOF YÖNETMENLER

Sinema sadece fikirlerin yansıtıldığı bir ayna değil, aynı zamanda değerli felsefi içgörüler sunan bir penceredir. Fransız filozof Gilles Deleuze'ün sinema kitaplarından ilham alan çalışma, sinema-felsefe ilişkisinden hareketle dünya sinemasının önemli auteur yönetmenlerinin de birer filozof gibi düşünebileceğini tartışmaktadır. Sinema felsefesi, sinema sanatının felsefi açıdan incelenmesi ve analiz edilmesiyle entelektüel bir bakış açısı sunar.

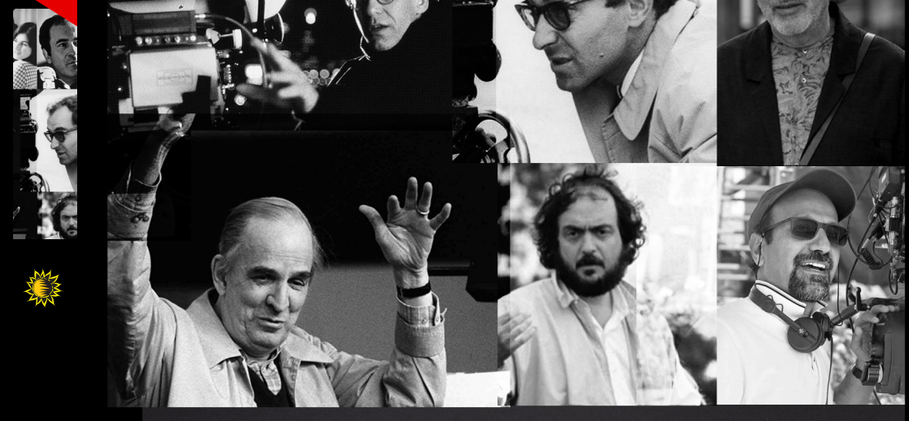
Bu kitaptaki yazarlar, ele aldıkları yönetmenlerle birlikte, sinemanın doğası, anlamı, estetiği, etiği ve insan deneyimi üzerine düşünmeyi amaçlıyor...

ÜTOPYA
Medya-İletişim

ISBN 978-625-99855-4-1

Editörler:
Azime CANTAŞ - İhsan KOLUAÇIK

FİLOZOF YÖNETMENLER



FİLOZOF
YÖNETMENLER

ÜTOPYA
Medya-İletişim

Editörler:
Azime CANTAŞ
İhsan KOLUAÇIK

ÜTOPYA

Ütopya Yayınları: 403
Medya-İletişim Dizisi

© 2023 Ütopya Yayınevi

1. Baskı
Ekim 2023

Kapak Tasarımı
İlknur Kavlak

Sayfa Düzeni
Ütopya

Baskı ve Cilt
Gurur Matbaacılık (Sertifika No: 43575)
Kazım Karabekir Caddesi No: 41/4 Altındağ – Ankara
Tel: (0 312) 362 10 11

ISBN 978-625-99855-4-1

Ütopya Yayınevi
(Sertifika No: 52515)
Ataç I Sokak 33/15 Kızılay / Ankara
Tel-Fax: (0 312) 433 88 28

İnternet: www.utopyayayinevi.com.tr

E-Posta: utopya@utopyayayinevi.com.tr

FİLOZOF YÖNETMENLER

Editörler:

Azime CANTAŞ – İhsan KOLUAÇIK

İÇİNDEKİLER

Önsöz 7

Bergman Sineması ve İç Savaş:
Kurdun Saati ve *Utanç*'ın Politikası 11
BURAK BAKIR

David Cronenberg'in Yeni İnsana Uzanan Yolculuğu
ve Bir Varış Noktası Olarak *Müstakbel Suçlar*..... 45
FIRAT OSMANOĞULLARI

Yeni Bir Anlatı İhtiyacının Eşiğinde Jean-Luc Godard:
Weekend ve *La Chinoise* Filmlerine Felsefi Bir Bakış 74
M. TALHA ALTINKAYA

Figürü Mitinin Ötesinde Bir Düşünür:
Guy Ernest Debord ve Sineması 102
ÇİÇEK TOPÇU

Bilmenin ve İnanmanın Hiyerarşisine Spekülatif Bir Bakış Olarak Stanley Kubrick Sinemasına Dair Bir Taksonomi Denemesi 128
EMRE DOĞAN

Bertolucci Sineması'nda Faşizm ve Geçmişle Yüzleşme 156
EYLEM ŞEN

Elia Suleiman'ın Sessiz ve İronik İmgeleri 190
GÖKHAN EVECEN

Sözün Haysiyeti, Öykünün Gücü: Asghar Farhadi Sineması 216
EMEL YUVAYAPAN

Tekil Birliktelikler, Çoğul Yalnızlıklar: Chantal Akerman Filmlerinde Kendilik..... 236
BAŞAK KAPTAN ŞİRAY

ELIA SULEIMAN'IN SESSİZ VE İRONİK İMGELERİ

GÖKHAN EVECEN*

GİRİŞ

Filistin'i ifade eden işgal ve çatışma, aynı zamanda kendi sinemasını da betimleyen kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. İşgalle birlikte günümüzde İsrail sınırları içerisinde kalan Nasıra'da doğan Elia Suleiman, işgalin yanı sıra yurtdışı yaşamının da eklenmesiyle kimlik mefhumuyla yoğrulmuştur. Filistin'in sürekli bir savaş halinde var olma mücadelesi, kendini kamuoyuna duyurma kaygısıyla da birleştiğinden ulusal sineması da bu bağlamda etkilenir. 1948 yılından itibaren süregelen ulusal kimlik mücadelesinin keskinliğinin Filistin sinemasına yansıması kaçınılmazdır. Öztürk'e göre Filistin sinemasının önemi de bu işgale tanıklık etmeyle beraber Filistin halkının kültürel değerlerinin korunmasına yönelik olarak ulusal belleği diri tutmaktır

* Öğr. Gör. Dr., Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, 0000-0003-4767-5040, gokhanevecen@gmail.com.

(2011: 57). Ancak ulusal sinemanın salt birkaç temayla sınırlandırılmış tanımlamaları, sinema aracılığıyla farklı temsil olanaklarının da önünü kesebilmektedir. Medya aracılığıyla dünya kamuoyunda durmaksızın inşa edilen çatışma, işgal imgelerine sıkış(tırıl)mış Filistin sinemasına bir çıkış yolu aralayan Suleiman, İsrail'de ve Batı'da yaşayan bir Arap Filistinli olarak Filistin sinemasında kimliği modern izleği kullanarak tartışır. Bu yönüyle Suleiman, sinema aracılığıyla Filistin'i uylaşımsal imgeler kafesinden çıkararak Filistinlileri, derinleşip tartışamadıkları başka alanlara taşımaya çalışır. Ortadoğu'nun acıyla sevincin bir arada olabilme özelliğini de ekleyerek siyasal ve kültürel iktidarlara karşı kendi sessiz ve alaycı imgelerini oluşturur. Güç karşısında sessizliğin bir direniş olduğuna inanan Suleiman, kendini kamera arkasında olduğu kadar yarattığı ES (Elia Suleiman) adlı karakter aracılığıyla seyirci ile anlatı arasında görünmez bir köprü olur. Siyasal anlamda İsrail'in işgalciliği kadar sinemanın geleneksel anlatı yapısına ve Filistin sinemasının hapsedildiği klişe imgelere de savaş açar. Güç ve kimlik kavramlarını eklektik, epizodik bir anlatımı tercih etmesiyle de başta Filistin ve İsrail olmak üzere pek çok yerden tepki ve temkinle karşı karşıya kalır. Ancak tüm filmlerinde işgal ve kimlik konularının merkezi konumda ve benimsediği farklı sinema dilinin dünya sinema çevrelerinde takdirle karşılanıyor olması onu kabul edilebilirliğinin de ötesine entelektüel bir konuma yerleştirmiştir. Çalışma, Elia Suleiman'ın, Ortadoğu'nun kanayan yarası Filistin sorununu Batı'nın ürettiği imgelere ve seyirciyi edilgin kılan klasik anlatı sineması kodlarına karşı savaş açarak filmlerinde nasıl imgeler yarattığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda Ortadoğu sinemasının önemli yönetmenlerinden Elia Suleiman'a dair bu yazı, ülkemizde kendisiyle ilgili epeyce sınırlı olan çalışma eksikliğine katkı sunması bakımından önem taşımaktadır.

Elia Suleiman ve Filmografisi

28 Temmuz 1960 yılında İsrail'in işgal ettiği Nasıra adlı bölgesinde doğan ve çocukluğunu burada geçiren Elia Suleiman, İsrail'in hegemonyası altındaki koşullarda eğitimini tamamlamıştır. Çocukluğu ve ergenlik yılları savaşlar, işgaller, direnişler, göçler, katliamlar, sürgünlükler gibi pek çok travmatik olaylara şahitlik etmekle geçmiştir (Dabaşi, 2009: 163). Suleiman, yirmili yaşlarının başında Nasıra'dan New York'a gitmiş ve burada sinemacılığı denemeye başlamıştır. New York'taki kültürel ve entelektüel yaşamdan etkilenmiş olsa da bir sinema eğitimi almamış olması, filmlerine sessiz dönem filmlerini anımsatan bir tür naif sadelik katmıştır (Abu-Remailah, 2013: 88). Elia Suleiman'ın dört uzun metraj filmi (*Chronicle of a Disappearance* –1996, *Divine Intervention* –2002, *The Time That Remains* –2009, *It Must Be Heaven* –2019); üç belgesel filmi (*Introduction to the End of an Argument* –1990, *The Gulf War... What Next?* –1991, *War and Peace in Vesoul* 1997); beş kısa filmi (*Homage by Assassination* –1991, *The Arab Dream* –1998, *Cyber Palestine* –999, *Irtebak* – 2007, *Diary of a Beginner* –2011) vardır. Kendisini "gönüllü sürgün" olarak tanımlayan Suleiman, Paris'te yaşamına devam etmektedir (Köstepen, 2010: 61).

İmgeleri merkeze alan Elia Suleiman'ın sinemasını anlamak için öncelikle ilk filmi *Introduction to the End of an Argument*'a bakmak önem taşımaktadır. Suleiman'ın Jayce Salloum ile 1990 yılında birlikte çektiği bu deneysel belgesel filmde Amerika öncülüğünde medyada üretilen Batı merkezli Filistinli, Arap, Ortadoğulu imajları masaya yatırır. Suleiman'ın Batı merkezli üretilen medya imgelerinin teşhisini ortaya koyan bu film ile aynı zamanda imge yaratımı etrafında ilerleyeceği sinema felsefesinin ilk nüvelerini taşımaktadır. Diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de Filistin–İsrail çatışmasının tarihselliğine vurgu yapıldığından

söz konusu anlatıyı kavramak için alana dair ön bilgi edinilmesi gereklidir. Haber programlarında, Hollywood başta olmak üzere pek çok sinemada üretilen Ortadoğulu kimlik imgelerinin yeniden üretildiğinin nasıl işlendiği derleme olarak sunulduğu belgeselde Suleiman, Eisenstein'ın kurgu anlayışında olduğu gibi görüntüleri diyalektik olarak sıralar. Böylelikle doğrusallık yerine görüntülerin birbiriyle çatışması ve bir anlam doğurması hedeflenir. Filmin "Olası Başlangıçlar" adlı ara yazı ile başlayıp benzer ara yazılarla devam etmesi de yine Suleiman'ın diğer filmlerinde günlükler etrafında kurduğu yapının ilk örneğini taşımaktadır. Yine yönetmenin tüm filmlerinde merkezi yer teşkil eden Filistin imgesi ilk olarak bu filmde girişte belirir: "Herkesin kendine ait bir ülkesi vardır ve biz de kendi ülkemize sahip olmak istiyoruz, bu da Filistin devletidir."

Homage by Assassination adlı kısa filmi ile Elia Suleiman, ES karakterini oluşturmaya başlar. Film, Körfez Savaşı sırasında genç bir sinemacının bir gece boyunca yaşadığı bilinç akışını içermektedir. Filmin girişinde şu yazı belirir: "Bu filmin hikâyesi Körfez Savaşı sırasında bir gecede geçiyor. New York'taki dairesine kapanan Filistinli bir film yapımcısı, kimlik ve sürgün kavramlarını sorgulamaya başlar." Söz konusu savaş sırasında ES, telefon ve televizyon gibi medya üzerinden savaşla ilişki kurar ve Batı'nın terörizm söylemini ironik imgelerle de otopsi masasına yatırır.

Suleiman'ın imgeler üzerinde yıllar süren yoğunlaşması ilk uzun metraj kurmaca filmi olan *Chronicle of a Disappearance*'ta da kendini gösterir. Filistin sorununu işleyen filmlerin çoğunluğunun aksine bu filmde İsrail işgali, günlük yaşama sirayet etmesi şeklinde yansıtılmıştır. Filmin öyküsü, filmin adından da anlaşılacağı üzere günlükler etrafında ve belirli karakterlerin hediyelik eşya dükkânı, lokanta, küçük bir tekne gibi sıradan mekânlarda geçmektedir. Filistinlilerin mahremiyetine giriş yapan Suleiman,

bu filmde, işgalin tarihselliğinin günlük yaşama nasıl sızdığını yine doğrusal olmayan bir anlatı kurar. ES'nin ve ebeveynlerinin başrol oynadığı film, mikro ölçekli dünyaların tablosunu "Kişisel Günlük" ve "Siyasi Günlük" olarak ana bölüm adlarıyla çizer. Belgesel estetiğine benzer bir yapı sergileyen film, Elia Suleiman'ın kasabası ve İsrail'in işgal ettiği bölge olan Nasıra'da yaşayan ES'nin babasının uyuduğu sahneyle başlar ve televizyon karşısında uyuyan anne ve babasıyla sona erer. Televizyonda ise İsrail bayrağı görüntüsü eşliğindeki İsrail ulusal marşı çalmaktadır.

Divine Intervention, yönetmenin 2002 yılında çektiği ve başta Cannes Film Festivali olmak üzere pek çok festivalden en çok ödül aldığı filmdir. Suleiman bu filmde, işgalin büyüyen boyutunu mizahı daha da etkili kullanarak göstermeye çalışmıştır. 2000 yılında başlayan İkinci İntifada sürecinin etkisinin hissedildiği filmde, İsrail işgali ve işgale karşı direniş Suleiman sineması estetiği etrafında daha görünürlük kazanmıştır. Filistin–İsrail çatışmasının dünya kamuoyunda tartışılma biçimini yönetmen bir epizodda yaratıcı bir şekilde eleştirir: Bir kadın komşusunun bahçesine çöp atar, olanları gören komşu kadınla yüzleşmek için dışarı çıkar: "Komşu, neden benim bahçeme çöp atıyorsun, utanmıyor musun?" Kadın cevap verir: "Evet, komşu! Ama benim senin bahçene attığım çöpler, senin bizim bahçemize attığın çöpler...". Bunun üzerine adam şöyle devam eder: "Ne olmuş yani, yine de utanç verici, ne de olsa komşular birbirine saygı duymalı, neden önce sorunu bana söylemedin, Tanrı dilimizi bunun için vermedi mi?". Yine işgalin medyada yansıtılma biçimini şu sekansta eleştirir: "Geniş çekimde üç kişilik bir grup uzun sopalarla kameranın açısı nedeniyle tam olarak görünmeyen bir şeye vururken, diğer dört kişi de uzaktan onları izlemektedir. Grup bir süre küfürler edip vurduktan sonra aralarından birisi silahıyla belirir ve üç el ateş eder. Ardından biri bir

sopa alıp vurdukları yılanı alıp yakarlar. Suleiman, söz konusu şiddet olayının İsrail askerine veya işbirlikçi başka bir Filistinliye ait olabileceğini genel planla ve belirsiz olarak vererek söz konusu şiddet olaylarının yansıtılmasında bakış açısına dikkat çeker.

The Time That Remains filmi, yönetmenin aile geçmişi aracılığıyla Filistin tarihinin bir yönüne daha doğrusal bir anlatı yapısı tercih ederek oluşturulur. Film, bir yandan İsrail'in kültürel olarak boyun eğdirme çabaları nedeniyle Filistin halkının her gün yaşadığı kaçınılmaz kimlik kaybına gönderme yaparken diğer yandan da filmde kahramanın ailesine de yansıyan yılların geçişine odaklanıldığı için kalan zamana gönderme yapmaktadır. Yani aslında Nasıra'da yaşayan Filistinlilerin işgal karşısındaki değişimleri işlenir. Film, bir taksinin arka koltuğunda belli belirsiz olarak oturan ES'nin, fırtınadan dolayı kaygılanıp korkan, hatta "Ben neredeyim, evime nasıl döneceğim" sorularını kendi kendine soran İsrailli bir taksi şoförünün yolculuk sahnesiyle başlar. Suleiman, filmde İsrail işgalinin askeri yönünün yanı sıra kültürel boyutunu da ortaya koyar. İsrailli bir yetkili gibi görünen kişi bir okula gelir. Tüm bina, bayraklardan öğrencilerin üniformalarına kadar İsrail ulusal motifleriyle süslenmiştir. Küçük bir odada bir grup çocuk İsrail'i öven bir şarkı söyler. Şarkı bittiğinde konuk ayağa kalkar ve şöyle der: "İbranice şarkı yarışmasında birincilik ödülü alan bu harika koroya sahip olduğum için çok gururlu ve mutluyum. Bu ödülü Arap azınlığın bir okuluna vermek, demokrasi ve herkes için eşitlik değerlerini aktarma konusundaki kararlılığımızı gösteriyor." Yönetmenin, İsrail işgalinin sadece bölgesel değil, aynı zamanda kültürel olan ve Filistinlilerin kimliğinde bir kriz yaratan yeni bir yönünü gösteren güçlü bir imge haline gelen bu sahneyi gösterme kararını vurgulamak önemlidir. Sözü geçen işgalin karşısında film, işgale karşı direnme ve direnme gücü olmayıp var olan düzene ayak uyduramayanlar olarak iki ayrı yapı ortaya koyar.

Dördüncü uzun metraj kurmaca filmi *It Must Be Heaven* filminde Elia Suleiman, yanında Filistin'i taşıyan ES karakterini çekeceği filmin yapımcısını bulmak için Batı'ya gönderir. *The Time That Remains* filminin giriş sekansında taksi şoförünün sorduğu "Evim nerede, eve nasıl döneceğim?" sorularının benzerini taşıyan filmde ES, filmini çekmek için uğraşsa da aslında aidiyet hissettiği evini arar. Nereye giderse gitsin Filistin ES'nin hep içindedir ve Batı'nın da aslında Filistin gibi benzer sorunları yaşadığını göstererek şarkiyatçı bakışa da eleştiri getirir. Film ayrıca siyaset ve kültür eksenli imgelerin Batı tarafından medyada nasıl üretildiğini ele alan *Introduction to the End of an Argument* filmiyle paralellik gösterir zira *It Must Be Heaven* filminde ES, imgelerin üretildiği Batı'ya gidip bizzat tanıklık ederek öyküsünü inşa eder. Batı'nın ve Doğu'nun ortak yönlerine ve Batı merkezli imgelerin samimiyetine dikkatleri yöneltir. Filmde ayrıca ES'nin yapımcı aradığı Paris ve New York şehirleri aracılığıyla film senaryosu ile Batı'nın Filistin sorununa bakışı arasında bir paralellik kurulmak istenmiştir.

Filistin Sinemasında Elia Suleiman

İsrail'in işgali ve Filistin'in işgale direniş göstermesi Filistin sineması ve edebiyatı üzerinde baskın bir etki yaratmıştır. İşgal ve direniş ekseninde ortaya çıkan duvar, kontrol noktaları, intifada, 1948 Nakba'sı, Ramallah kuşatması gibi olaylar, kişisel çerçeveden yaklaşan belgesel anlatıların zeminini oluşturmuştur. Özellikle Batı Şeria bölgesinde yaşayan Filistinli sinemacılar, Filistin sinemasının belkemiğini oluşturan işgal ve direniş öykülerini kendi deneyim alanlarından yaklaşarak, ailelerinin belleğinin izini sürmek ve yakınlarının bu olaylar dolayımıyla şahitliklerini görüşmeler gerçekleştirme yoluyla sinema anlatılarını oluşturmuşlardır (Abu-Remaileh, 2008: 3). Ekonomisi zayıf Filistin'de

belgesel yapımının daha ekonomik olması da bu türün seçilmesinde etken olmuştur (Kılınçarslan, 2014: 121). Böylelikle röportaj aracılığıyla ortaya çıkan görsel çalışmalar, Filistin halkının yaşadığı sorunları anlatması yönüyle sinema ve gazetecilik alanının kesişiminde yer almaktadır. Egemen medyada yer bulamaması sebebiyle sözü geçen bu görsel anlatılara gün geçtikçe daha çok gereksinim duyulmuştur. Sorunların anlatılması ve duyulması gereksinimi, Filistin sinemasının sanat yönünün yeterince gelişememesine sebep olmuştur.

İşgal, kimi zaman açıkça ama çoğu zaman ekonomik, kültürel ve psikolojik gibi pek çok alanda örtük olarak gerçekleşmektedir. Bu yüzden işgal ve işgali betimleyen pek çok öğe Filistin sinemasında yer etmeye devam etmektedir. Naficy'e göre Filistin tarihinin kaybedilen toprağa ve çağdaş bozunumların etkisinden uzaktaki ütopik vatana duyulan nostalji aracılığıyla deneyimlenmesi, sürgün ve yerinden edilme ile yakından ilgilidir (2001: 153). Bu bağlamda Filistin sineması üretim koşulları bakımından diaspora ve sürgün kavramları etrafında ulus aşırı olarak ele alınmalıdır çünkü Ortadoğu'nun çok kültürlü kimliğinin yanı sıra travmatik bellek dokusuna sahip oluşu onun ideolojik söylemine işaret etmektedir. Var olma mücadelesinin bir sonucu olarak çoğu sinemacının yurtdışında sürgün olarak yaşama mecburiyeti, Filistin sinemasının yersiz yurtsuzlaşma bağlamının belirgin olmasına yol açmıştır. Bu filmlerin ortak özelliği sürgün deneyimleri etrafında şekillenen kişisel deneyimler, travmatik geçmişi hatırlamadır. Bu yönüyle Chamarette'e göre epizodik anlatımından ve mekânları kurgulayış biçiminden de anlaşılacağı üzere Suleiman'ın sineması, kültürlerarası sinemanın aksanlı ve melez biçimlerini taşımaktadır (2014: 88). Filistin sinemasında yer edinen yersizlik yurtsuzluk teması Filistinli düşünür, entelektüel Edward Said'in dikkat çektiği bir vurgudur. Said, kendi otobiyografisi olarak yazdığı *Yersiz*

Yurtsuz adlı eserinde Ortadoğu ve Filistin'-de farklı siyasal ve kültürel kimliklerin içerisinde şekillenen kimliğini sorgular. Bu yersiz yurtsuzluğa dayanan kimlik yapısının sosyolojik temellerini sorgulayarak evin kaybedilmesinin aidiyet anlamında yaşattığı mutsuzluğa rağmen bir eve ait olmamanın kendisi için bir şans olduğunun altını çizer (2014: 308, 387, 389). Yersiz yurtsuzluğa dair bir diğer önemli görüşse Deleuze ve Guattari'nin Franz Kafka üzerine yaptıkları incelemede, minör edebiyatla ilgili olarak "azınlığın majör dilde gerçekleştirdiği edebiyat" olarak söz ederler ve temel özelliğinin güçlü yersiz yurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasını ifade ederler (2015: 45). Rodowick, Deleuze ve Guattari'nin minör kavramını Ousmane Sembene'nin "Borom Sarret" adlı filmi üzerinden tartışır. Yönetmenin anlatısını inşa ederken sinemanın konvansiyonel kullanımına aykırılıklarını tespit eder (1997: 162). Bu anlamda 1948'den itibaren Filistinliler için yaşanan yersiz yurtsuzluk, Suleiman'ın sinemasında majör sinemayı yersiz yurtsuzlaştıran müdahaleleriyle minör sinema örneğini oluşturmaktadır.

Tarih ve coğrafya alanlarında vuku bulan vatan arzusu ve travmaları dolayısıyladır ki Filistin sineması, aynı zamanda İsrail tarihi ve İsrail sinemasıyla birlikte anılmaktadır ve her iki ülke tarihinin ve sinemasının birbirine referans verme zorunluluğu söz konusudur (Gertz & Khleifi, 2008: 7). Filistin filmlerinin çoğu "48 Arapları" olarak adlandırılan Elia Suleiman, Hany Abu Assad, Michel Khleifi gibi İsrail vatandaşı Filistinli sinemacılar tarafından çekilmiştir. Sözü geçen sinemacılar İsrail karşıtı filmlerini çekim izni, sansür vb. zorluklar içerisinden geçerek yine İsrail'de çekmek zorunda kalmışlardır (Mdanat, Jasem & Hammoud, 2007: 115). İsrail'in işgal ettiği bölgede yaşayan Suleiman, zorlu koşullarda çektiği ilk filmi *Chronicle of a Disappearance* için "Bu bir Filistin filmidir" dediği için İsrail tarafından yargılanmış

ancak daha sonraki süreçte filmin Venedik'te ödül alması üzerine İsrail, davasını geri çekmiştir (Filmekibi, 2010: 100). Bu anlamda da İsrail, Filistin filmlerinde kamera arkasında ve kamera önünde yer almaktadır. İşgal altında Filistinli veya yurtdışında Filistinli olmak, Filistin sinemasının kimlikle hemhal olmasına neden olmuştur. Elia Suleiman kendisiyle yapılan bir röportajda kimlik meselesinin sinema ve şüpheyle ilintili olduğunu ve arzuladığı şeylerin sorgulanmaya değer olduğunu vurgulayarak şüpheye çokça yer verdiğini ifade eder. Kimlikten öte arzulanan, hayal edilenin önündeki engellere dikkati çeker ve örneğin kendisini çokça Filistinli hissettiğini ancak sürekli olarak Filistinli kimliğinde kalmayı istemediğini söyler. Bu bağlamda ona göre arzu edilenin kimliğinden çok, arzunun kendisinin ve onunla özdeşleşmenin önemi daha büyüktür (Kolektif, 2011: 305, 307). O'na göre vatan diye bir şey yoktur; vatan bellektir ve bellek her şeyden önce bedenlerdir (Prokhoris & Wavelet, 1999: 72). "Ama gerçekten, nereye gidersem gideyim Filistin'i hep yanımda taşıyacağım gerçeği konusunda pek bir şey yapamam" (2003: 73). *It Must Be Heaven* filminde ES, Filistin'den kaçarak yeni bir ev arayışına girer. Paris'e, oradan da New York'a gitse de Filistin onun peşini bırakmaz, gittiği yerlerde her şey onu hatırlatır. *Chronicle of a Disappearence* filminde geri dönülecek bir geçmiş ve varılabilecek bir hayal ülkesi yoktur ve var olmayan bir hayal ülkesinin arayışında belleğin başarısızlığına bir anlam yüklenir. Arzulanan ulusal kimliği sorgulayan Suleiman, sürgünlük perspektifinden bakıldığında zorunlu olarak karşımıza çıkan dönüş teması yoluyla da aynı sorgulayışı sürdürür. *Chronicle of a Disappearence* filminin finalinde ES, sürgündeyken hayal ettiği memleketi Nasıra'da annesiyle babasının gündelik yaşamlarına ve televizyon ekranındaki İsrail bayrağı görüntüsüyle birlikte İsrail milli marşının çaldığını görür. Tıpkı

seyircinin beklediği maceranın gerçekleşmemesi gibi, arzulanan vatanda değişen, yeni bir şey yoktur.

Kaybedilen geçmişi arayışta ortak mitsel imgelere ve ulusal sembollere sıklıkla başvurulması ve böylelikle toplumsal belleğin diri tutulması yönüyle Filistin sinemasının Filistin halkının direnişini güçlendirdiği söylenebilir. Filistinlileri yok saymaya çalışan İsraillileri işgalci asker ve yerleşimcilere indirgeyen bir imgeyle karşı çıkış sergileyen Elia Suleiman gibi yönetmenler, Filistin sinemasının Filistin halkıyla birlikte eşgüdümlü olarak salt güncel alanda ilerlemesi seyrine de karşı çıkarak söz konusu tabloyu sorgulayan bir güzergâh çizerler (Gertz & Khleifi, 2008: 6). *Chronicle of a Disappearence* filminde ES karakteri, tiyatro binasına girer ve Filistin bayrağını temsil eden deriden yapılmış koltuğa oturarak televizyonda halay çeken Arap erkekleri izler. Geçmişe referans taşıyan, arzulanan ulusal birliği betimleyen bu sahnede, aynı dansın tersten ve yavaşça oynatılması ile ulusal imgenin yapısökümü yoluyla sorgulanması amaçlanır.

Batı'daki Filistin imgesini de deşen Suleiman, *It Must Be Heaven* filminde ayrıntısıyla bu konuya değinir. Batı'nın da Filistin'den pek bir farkı olmadığını çeşitli sekanslarla gösterir. Farklı eleştirel gözlemlere sahip olan sekanslardan birincisi diasporada yaşayan Filistinlilerin kültürlerinin sergilendiği forum toplantısıdır. Burada toplanan dinleyicilerle konukların, Filistin imgesini algılayışları ve gündelik pratikleri çarpıklaşmıştır. Diğer sekans ise ES'nin flanör[1] gibi gezdiği Batı'da şahit olduğu melek kanatlara sahip ve vücuduna Filistin bayrağını boyayan bir kadının po-

[1] Flanör kavramını W. Benjamin, belli bir aidiyeti olmayan ve bir gazeteci gibi toplumu gözlemleyen birey olarak çerçeveler. Bu manada Elia Suleiman'ın özdüşünümsel karakteri ES, yersiz yurtsuz olması ve toplumda bazı noktalara sessizce vurgu yapması yönüyle flanörle benzerlik göstermektedir. Bkz. Benjamin, Walter. (2002), *Pasajlar* (çev. Ahmet Cemal), YKY, İstanbul.

lisler tarafından yakalanmaya çalışılmasıdır. Polisler en sonunda kadının üzerine çullanıp onu yakaladıklarını zannetseler de ayağa kalktıklarında kadın kaybolmuş, geriye beyaz kanatlar kalmıştır. Her iki sekans da ironik olarak yansıtılmıştır. Gerçek hayatta olduğu gibi Elia Suleiman'ın filmografisinde de Filistin, belli değişimler göstermektedir. *Chronicle of Disappearance* ve *Divine Intervention* filmlerinde Filistin, çeşitli sekanslarla İsrail'e karşı direnişle öne çıkarılırken, *The Time That Remains* ve *It Must Be Heaven* filmlerinde yorgun, dejenere olan ama yine de özgür olacağına inanılan bir mit olarak yer almaktadır.

Edward Said (2009: XI), Filistin sineması ifadesine "görünür olma arzusu"nu ekler. Filistinlilerin yaşadığı acıları başta yok sayan, görmeyen dünyaya anlatma, gösterme gereksinimi duyan Filistin sineması, daha sonraki süreçte terörizm ve şiddetle ilişkilendirilen maskeli Arap, kefiye ve taş atan Filistinli imgelerinin klişeleştirilip sunulmasına karşı mücadele etmektedir. Özetle Filistin sineması, görmek istemeyenlere, ideolojik ve kültürel klişelere karşı kendisini görünür kılmak istemektedir. Elia Suleiman, Filistin'in ve Filistin sinemasının bu var oluş mücadelesini dünyaya duyuran yaratıcı, entelektüel sinemacı kimliğini taşımaktadır.

Elia Suleiman'ın İmgeleri

İcat edildiğinden beri film, algı, rüya, bilinçaltı gibi kavramlara benzetilerek zihinle paralellik kurulmak istenmiştir. Hayal gücü ile inandırıcı bir dünya yaratma ve bu sürecin özgürleştirici yanı yine film ile zihin arasında benzeşimler kurulmasını sağlamıştır. Bu açıdan da "kamera ile deneyimin" deneyimlenmesi, filme dair algımız ve filmin kendi algısı gibi ikili fenomenolojik alan ortaya çıkarır. Bu bağlamda film aracılığıyla ortaya çıkan yeni deneyim, bir düşünceye benzer biçimde kendi yaşamımızı da etkileyebilmektedir. İnsana yeni bakış açıları kazandırabilen bu deneyimin

film üslubuna ve anlamına derinlik kazandırabilen yeni felsefelerin ortaya çıkmasını sağlamak için şiirsel ve radikal yapıya sahip ürünlerin incelenmesi önem taşımaktadır (Frampton, 2013: 31). Sinemanın bu geniş kapsamlı etki alanı, doğuşundan itibaren felsefecilerin ilgisini çekmiş ve ilk yıllardan itibaren düşünürlerin sinema üzerine çeşitli fikirler ortaya atmaya başladığı bilinmektedir. Sinemanın diğer sanatlara oranla gerçeklikle kurduğu organik bağ temsil dolayımıyla günümüze kadar tartışılagelmiştir. Sinemada temsil anlayışını reddeden ve onun yerine imaj/imge kavramını öneren Öztürk, sinemada temsilin neden mümkün olmadığını iki nedenle açıklar: Birinci neden imajın ontolojik yapısından ileri gelmektedir ki sinematografik imajlar fiziksel yaşamdaki algılamamız gibi sürekli bir akış halindedir. İkinci nedense sinemanın bir yeniden üretim değil bir yaratım alanı olmasındandır. Yani fiziksel hayatta kaybolan varlıkları ve ilişkileri görünür hale getirerek, onları daha önce düşünülmemiş boyutta yaratmaktır (2019: 7-8). Böylelikle sinema, Batı felsefesinin ayırdığı özne ile nesne arasındaki Kartezyen bölünmeyi aşabilecek potansiyele sahip modern bir felsefe yapma yöntemi aracına dönüşür (Koluaçık & Cantaş, 2022: 257). Seyirci ile tarihsel dünya arasında imge yoluyla köprü konumunda olan sinemacı, tarihsel dünyadan seçtiği gerçeklikleri yine kendi bakış açısıyla cisimleştirir. Gerçekliğin yeniden üretildiği sinematografik görüntü, daha sonra seyirciyi duygulanımsal boyutta etkileyerek tarihsel dünyayı yeniden yorumlamasını sağlar. Alaycı imgelerle oluşturduğu, doğrusal olmayan, parçalı anlatı yapısını benimseyen Suleiman, bu anlamda aciliyet niteliği taşıyan bilgi ve haber verme kısacından sıyrılarak Filistin sinemasını modern izleğe yönlendirir. Böylelikle işgal ve kimliği tartıştığı film metinlerini seyirciden uzak kendisine yakın tutar. Klasik anlatı sinemasına alışkın seyirci, Ortadoğu içeriğine sahip filmi kolaylıkla hazmedebileceğini

ve film üzerinde iktidar olabileceğini umar ancak umduğunu bulamaz. Bu anlamda Suleiman'ın filmleri, anlatılan konular kadar sinema mecrasıyla da ilişkilidirler. Frampton, seyircinin düşünceleri ile filmin düşüncelerinin kesişmesinin seyirciyi rahatlattığını ifade etmektedir. Sinemacının ürettiği imgeleri deneyimleyen seyirci, anlamı anlar ve alımlar. Film, bu anlamda seyircinin duygu bilgilerini harekete geçirmektedir (2013: 254). *Chronicle of a Disappearence* filmi örneğinden yola çıkarak bütünlüklü yapıya ve macera içeriğine sahip anlatıyı deneyimlemek isteyen seyirciye Suleiman, bir sürpriz yapar ve yaşlı bir adama İstanbul ile ilgili seyircinin asla unutamayacağını vadettiği hikâyeyi anlattırır. Ancak yaşlı adamın heyecanlı bir şekilde anlattığı hikâye, gündelik yaşama dair sıradan bir niteliğe sahiptir ve bu sıradan hikâyeyi yaşlı adam kameraya bakarak birkaç defa tekrarlar. *It Must Be Heaven* filminde ES, Nasıra'dan filmi için Batı'da yapımcı aramaya çıktığı yolda arabanın dikiz aynasında İsrail polisine ait otomobilin kendisini takip ettiğini görür. Sahnede yaratılan gerilim atmosferi yerini ES ile aynı hizada giden güneş gözlüklü iki İsrailli polisin güneş gözlüklerini denemelerinin görüntüsüne bırakır. Suleiman, burada seyirciye istediği heyecanı yaşatmaz ama devamında yine bir sürpriz yapar. Suleiman'ın kamerası ön koltuklarda güneş gözlüklerini deneyen polislerden arka koltukta gözleri bağlı oturan Filistinli bir kadına doğru hareket eder. Güneş gözlüklerini takıp deneyen polis görüntüsüyle gülümseyen seyirci arka koltuktaki gözleri bağlı Filistinli kadın görüntüsü ile ciddileşir. Görme üzerine kurguladığı bu sahnede Suleiman, klasik sinemadaki kurgu anlayışı yerine Eisenstein'ın montajında olduğu gibi imgeleri birbiriyle çatıştırır. Sinemanın ontolojisinde başat olarak yer alan gerçekliği ele alıp seyirci tarafından başkaca alımlanması sürecini Suleiman, organik olarak gerçekleştirmektedir. Gerçeklik ve sinema dolayısıyla ortaya konan yeni gerçek-

lik, Suleiman'ın sinemasında açıkça ortaya konmakta ve seyircinin bunun farkında olması amaçlanmaktadır.

Kendisiyle yapılan bir röportajda Suleiman, her tür iktidar biçimleriyle bir probleminin olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla güce karşı oluşturduğu estetik ve politik stratejiler eksenindeki sineması, durumları "çıplak bir şekilde görmek" değil filmin içi ile dışı arasında bir gerilim yaratmak ve çıplaklık arzusunu sorgulamakla ilişkilidir (Prokhoris & Wavelet, 1999: 72). Bessi'ye göre Suleiman'ın bu yaklaşımı devrimlerin, sorunların temsilinden ziyade bütün iktidar biçimlerini ve egemen söylemleri reddeden direnişin dolayımlanmasıdır; "...Sinemada direniş değil sinemayla direniştir. Suleiman, militan sinemanın ideolojik, anlatısal ve didaktik söylemine meydan okuyarak sinemasal direniş alanı açmaktadır... İdeolojik olandan politik olana, anlatısal olandan anlatısal olmayana, pasif seyirciden aktif seyirciye doğru değişimin bir direniş ile mümkündür ve bu direniş Suleiman'a göre iktidarın beklediği yerlerden ve şekillerin dışında sürekli olarak yeni itiraz biçimleri üreterek iktidarı şaşırtabilir (Bessi, 2016: II, 62).

"İmgelerimi okuma olanaklarını çoğaltmak bana zevk veriyor. Mümkün olduğunca onları katmanlamaya çalışıyorum. Bu, imgenin demokratikleştirilmesidir. Bugün demokrasi dediğimiz sistemden daha iyi bir siyasi sisteme asla ulaşmamış olmamız gibi, benim görüntülerim de demokrasiyle tamamen aynı riski taşıyor. Bazılarının yanlış okunma riskini alıyorum ama yine de kendi görüşlerimi empoze edemem" (Suleiman, 2003).

Arzu edilen ulusal bütünlüğe sahip olmayan Filistin gibi Suleiman'ın filmleri de bütünlüklü değil, parçalıdır. Bu anlamda filmlerinde içerik anlamında bellek kaydı anlamına gelen günceler aynı zamanda biçimsel anlamda epizodik, parçalı olma niteliği taşır. Günceler, ilk uzun metraj kurmaca filmi *Chronicle of a Disappea-*

rence filminin adında ve bölüm başlıklarında, senaryosunu babasının kişisel notlarından oluşturduğu *The Time That Remains* filminin bölüm başlıklarında ve *It Must Be Heaven* filminde ES'nin duvara yapıştırdığı kısa notlar gibi pek çok kullanım Suleiman'ın izlediği epizodik anlatı yapısıyla tutarlılık göstermektedir. Öyle ki güncelerin adları da kendi içinde zamana meydan okur. *Chronicle of a Disappearence* filminde "Ertesi Gün", "Birkaç gün geçti" ara yazıları ile günce başlıklarına yüklenen anlamı ters yüz ederek bilgi ve kuşkuyla birlikte sentezleyerek seyirciye sunar. Suleiman'ın kendisinin ve babasının bireysel belleklerinin karşı sinema anlatısıyla toplumsal bellek haline geldikleri söylenebilir. Her ne kadar günceler, kişisel ve belli zamana hapsedilmiş olsalar da Suleiman onları seyircinin toplumsal belleği haline gelebilecek imgelere dönüştürür. Suleiman'ın filmlerinin çoğunda günceler şimdiki zamanda işlenirken, *The Time That Remains* filminde kronolojik bir sıra şeklinde ilerleyerek geliştiği görülmektedir. Dabaşi ile yaptığı bir röportajda Suleiman (2009: 151), filmi bitmiş bir bütün olarak tasarlamadığını, dağınık notlara dayanarak bir öykü kurguladığını söyler. Daha sonra aklındaki imgelerle birlikte görüntülere dönüştürmeye çalışır ki çekim sürecine girmeden önce senaryo asla kapalı bir biçim almaz, çekim esnasında hayal gücüne ve sürprizlere açık olduğunu ifade eder.

Klasik anlatıya sahip Filistinli sinemacıların filmlerinde bilgi ve haber verme amaçlı olarak kullanılan röportajları Suleiman, kimi zaman kameraya bakılarak ve gündelik yaşama dair, aciliyet ve önem taşımayan, alakasız monologlar olarak inşa eder. *Chronicle of a Disappearence* filminden örnekler verilecek olursa filmin girişinde ES'nin teyzesi kameraya bakarak etrafta kimseciklerin olmadığını söyleyerek gündelik yaşamdan dedikoduları anlatmaya başlar. Bir başka sahnede yaşlı adam kamera karşısında aynı hikâyeyi birkaç kez tekrarlar. ES ve iki arkadaşının bir kafe-

de oturup içtikleri bir başka sahnede arkadaşı, Nasıralı bir bilim insanının erkeklerin işeme biçiminden yola çıkarak insanın hayvandan geldiğini öne süren doktora tezinden bahseder. Rahibin kameraya bakarak konuştuğu sahnede rahip, İsa'nın su üzerinde yürüdüğü İsrail'deki Celile Denizi'nin günümüzde Fransız ve Amerikalı turistlerin pislikleriyle dolu olduğundan ve artık herkesin su üzerinde yürüdüğünden yakındığından bahseder. Kutsal olanla gündelik yaşamın birbirine geçmiş olarak resmedildiği bu röportaj, hiçbir yere bağlanmadan biter. Röportajların bu şekilde kullanılması aynı zamanda Suleiman'ın belgesel ile kurmaca ayrımına meydan okuma olarak anlaşılabilmektedir.

Diyalogların karşı sinema anlatımıyla biçimlendiği Elia Suleiman sinemasında diyalogların yerini sessizlik alır. Bu sessizliğin kahramanı, sadece *It Must Be Heaven* adlı filminde "Nasıra" ve "Filistin" sözlerini söyleyerek istisna yaratan ES (Elia Suleiman) adlı sessiz karakterdir. Filmin özdüşünümsel yapı kazanmasını da sağlayan ES karakteri, Suleiman'ın filmlerinde anlatılan olaylara sessiz, alaycı ama düşünceli olarak tanıklık eden, yönetmenin avatar kimliğine sahip bir karakter olarak yaratılır. Elia Suleiman sinemasının ES karakteriyle beliren özdüşünümsel yapısı bütün filmlerinde belirgindir. ES, filmlerde kimi zaman senaryosunu yazan senarist, kimi zaman da filmini çekmek için Paris'e oradan da New York'a giden bir sinemacıdır. *Chronicle of Disappearance* filminin bir sahnesinde Suleiman, turistin çektiği fotoğrafları kendi çektiği film sahnelerinden bazı fotoğraflarla birlikte göstererek yabancılaştırma efektleri biçiminde kullanır.

Dabaşi, Elia Suleiman sinemasının uçarılığının özelliklerini şöyle sıralamaktadır: Ne gülünç limanında ne de yergi alanında demir atmaz, kimseye ahmaklık yüklemez, alaycı, sert, kızgın, durgun, iğneleyici, hakir görür ancak yenik bir ruh haliyle değil, neşeli, sivri dilli, yaratıcı, kibirli olmayan, kasvetli ancak poz yap-

maktan da geri durmayan... (2009: 159). İşgal gibi yıkıcı konuları Suleiman, ES karakteri aracılığıyla yoğurarak seyirciye sunar. ES karakteri, Suleiman'ın sinema anlayışını vurgulayan günce çerçevesinde inşa edilen kişisel deneyimlerle örtüşmekte, onları absürt kimi zaman fantezi biçiminde ama sessizce işlemektedir.

Klasik sinemanın özdeşleşme unsuruyla uyuşmayan ES karakteri, seyirciyi sürüklemekten öte onu kendisi gibi durumların tanığı konumuna sokarak eleştirel bir vaziyet halini almasını amaçlar. *Divine Intervention* filminde kontrol noktasının yıkılması, Yaser Arafat resminin olduğu balonun uçurulması, ES'nin attığı meyve çekirdeğinin İsrail tankını paramparça etmesi, Filistinli kadın militanın İsraillilere karşı *Matrix* filmindekine benzer şekilde savaşması gibi sahneler gerçek ile kurmaca arasındaki sınırda yer alarak belli bir yere bağlanmaz ve böylelikle Suleiman, klasik anlatının anlatımsal klişelerini ters yüz eder. Başka bir örnek olarak *The Time That Remains* filminin giriş sekansında takside fırtınalı yolculuk yapan ES, filmin bitimine doğru aynı sahnenin kısa görüntüsüyle tekrar görünür. Aynı sekanstan kısa bir sahnenin ikinci kez görünmesiyle o zamana kadar aktarılan öykülerin hayal mi gerçek mi olduğu sorusu yaratılır. Bu kurgu seçimi ile gerçek ile hayal arasındaki çizgi bulanıklaştırılır.

Yarattığı özenli imgelerle Suleiman, ES karakteri aracılığıyla işgale, işgalciye, işgale karşı direnen Filistinlilere, seyircilere ve kendisine eleştirel yaklaşmayı amaçlar. İsrail devletini temsil eden kişileri sapkın ve absürt olarak temsil eden Suleiman diğer İsrail vatandaşlarını görünür kılmaz. İsrail devletini temsil eden polisleri salt kamusal alanda göstermez aynı zamanda *The Time That Remains* filminde yansıttığı üzere üniformasıyla ES'nin evine girip ev işlerini yapıp orayı sahiplenecek kadar işgalci imgesiyle de betimler. İsrail vatandaşları ya yolda arabayla geçerken kırmızı ışıkta karşı karşıya kalındığı zaman ya da *It Must Be Heaven* fil-

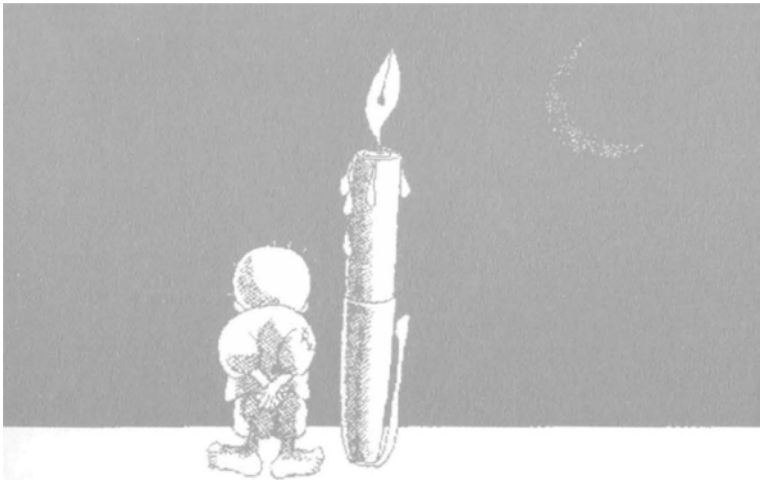
minde ES'nin bahçesindeki tek limon ağacına gözünü diken komşu olarak görmek mümkündür. ES'nin limon ağacından ilk önce birkaç limon toplayan komşusu, daha sonraki zamanda ağacı sularken ve başka bir zaman da ağacı budarken görülür. İşgalin minyatürünü gösteren bu sahneler, Eran Riklis'in *Lemon Tree* (2008) adlı filmine bir gönderme olarak nitelendirilir. Sözü geçen filmin öyküsünde İsrail-Filistin sınırında kalan limon ağaçlarının olduğu bahçe iki ülke arasında sorun oluşturur.

Suleiman, söz konusu işgalle ilgili olarak sadece İsraillilere vurgu yapmaz, aynı zamanda Filistinlilere de objektifi yönlendirir. Filistinlileri salt mağdur olarak göstermez, onları gündelik yaşamın peşindeki insanlar olarak da resmeder. Çatışmayı İsrail–Filistin sınırında tutmayarak Filistinlilerin kendi aralarındaki çatışmalarına da vurgu yapar. *Chronicle of Disappearance* filminde balık tutan adamlar birbirleriyle bazı Filistinli aileler hakkında olumsuz yorum yapmaktadırlar. Yine aynı filmde genel planla verilen lokanta önündeki araba yolcularının kavgaları buna örnek olarak verilebilir. Aynı mekânda geçen iki farklı sahnede ilk olarak iki arkadaşın yanaşıp duran arabadan inmeleriyle birlikte kavgaya tutuştukları ve çevredekilerin yardımıyla kavgayı sonlandırıp arabalarına tekrar binip yollarına devam ettikleri görülmektedir. İkinci sahnede de benzer şekilde lokanta önüne yanaşan arabadan bu kez baba ve oğul iner ve kavgaya tutuşurlar. Oğulun karşılık vermek istemediği kavga yine çevredekiler yardımıyla sonlandırılır ve baba ile oğlu tekrar aynı arabaya binip yollarına devam ederler. Bir diğer örnek *Divine Intervention* filminde geçen ES'nin babasının arabasıyla giderken yoldan geçen insanlara küfrederek selam vermesidir.

Suleiman, eleştiri oklarını kendisine de yöneltir ve kendisini söz konusu durumlarla iletişimi kopuk, arayışta olan, tanık birisi olarak imgeler. ES karakteri aracılığıyla Suleiman, kendisiyle de

alay eder: *Chronicle of a Disappearence* filminde barış ile ilgili filmini çekmek üzere New York'tan gönüllü sürgünlükten dönen sinemacı Elia Suleiman'ın konuşma yapmaya davet edildiği ancak mikrofonun doğru dürüst çalışamaması ve salondakilerin dinlemeye yönelik isteksizleri sonucunda konuşmanın gerçekleşmemesi; *It Must Be Heaven* filminde çekmek istediği filmi için yapımcı arayan ES, Fransa'ya ve oradan da Amerika'ya gitse de ciddiye alınmaz hatta New York'ta düzenlenen Filistin Forumunda boncuk gibi yan yana dizilen on üç konuşmacı arasında yer alsa da salondakilerin coşkulu alkışlarını düzene sokmaya çalışan moderatörün uyarıları ile sahne biter.

Sessiz ve alaycı ES karakteri ile Suleiman, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Woody Allen, Jacques Tati gibi sinemacılarla benzerlik gösterse de Ortadoğu'nun kanayan yaralarından Filistin sorunuyla ilgili yerli bir karakter olan Hanzala ile daha çok benzerlik göstermektedir.



Görsel 1. Londra'da 1987 yılında suikast sonucu öldürülen Filistinli karikatürist Naci el-Ali'nin yarattığı Hanzala karakteri (Dabaşi, 2009: 182-183)



Görsel 2. ES ve komşusu (Suleiman, *It Must Be Heaven*, 2019)

Filistin sorununa tanıklığıyla bilinen arkası bize dönük Hanzala karakteri, sadece Filistin'in değil Ortadoğu'nun pek çok sorununa sessiz tanıklık yapmıştır. ES, benzer şekilde durumlara sessizce tanıklık ederek Hanzala karakterine gönderme yapmaktadır.

Her tür iktidara, şiddete ve absürtlüğe karşı barındırdığı şiirselliğin ele geçirilemeyişi sebebiyle Suleiman, filmlerindeki sessizliği bir direniş biçimi olarak yorumlamaktadır. Jeopolitik sosyal alanı betimlediğini ifade eden Suleiman'a göre sessizlik, anlatıda bir boşluk oluşturmasından öte kendi içinde başka bir anlatı oluşturmaktadır (Kolektif, 2011: 309). Sinemanın, sinematografik anlatı bileşenleriyle seyirciyi aynı zamanda zapt etme gücünü ters yüz etmeyi amaçlayan Suleiman, sinemanın bu gücünü seyirciye paradoksal olarak göstermek ister. Ancak sessizliğin büyük bir ses olduğuna inanarak seyirciyi bu sessiz uzama çekerek onun sorgulamasına imkân verir. Dolayısıyla Suleiman'ın sessiz imgeleri, seyircinin söz konusu durumlara dair boşlukları kendi bakış açısıyla ve kendi hayal gücüyle yorumlamasına alan açarak demokratik bir nitelik kazanır. Sessizlik, tıpkı insanın kendisiyle baş başa kaldığı zamandaki gibi bir uzam ve zamana aittir ve özgürdür.

Adorno'nun Auschwitz'den sonra şiir yazmanın barbarlık olduğu[2] ifadesi ile hatırlanan, acıların temsilinin mümkünsüzlüğünün doğası, Elia Suleiman sineması için de geçerli bir tartışmadır. Nazi toplama kampları dolayımında ifade edilen, gerçekliğin düşünsel alana sığamayacağı görüşü, savaşın ve acıların hiç dinmediği Ortadoğu toprakları için de geçerlidir. Suleiman, ES karakteri aracılığıyla özdüşünümsel, sessiz, alaycı, fragmanlara dayalı anlatı yapısıyla dünyanın gözü önünde cereyan eden Filistin'deki askeri, ekonomik, kültürel İsrail işgalinin çerçevesi belli temsil sınırlarının dışına çıkarır ve yeni bir imge yaratır. Öyle ki her ne kadar Filistin'i anlatmaya çalışsa da "dünyanın Filistinlileştirildiği" (Dima, 2021) sözünden ve *It Must Be Heaven* filminde Batı'da da Doğu'daki sorunlara benzer durumların varlığına yaptığı vurgularla yönetmenin evrensel konuları merkezine aldığı söylenebilmektedir. *Chronicle of a Disappearance* filminde kendi kendine karate dövüşü yapan çocuk ve kuşun olduğu kafesi temizleyen adam görüntüleri eşliğinde Bosna Hersek savaşına dair radyo haberleri duyulur. Filistin sorununun dünyada benzerleri olduğunun altı çizilir. *Divine Intervention* filminde çatışmanın olduğu bu coğrafyaya turistlerin geldiği ve fotoğraf çektikleri gösterilir. Hatta kadın bir turist iki defa yolunu kaybeder ve gitmek istediği yeri İsrail polisine sorar. İsrail polisi işgal ettiği bölgeyi bilmez ve çözüm olarak gözü bağlı Filistinli genci arabadan indirerek ona tarif ettirir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide Suleiman, Filistin acısının yeniden üretilmesinden ve ikiyüzlü bir şekilde davranılmasının sorumlu olan dünya düzeninden tiksindiğini ifade eder. Ancak tüm bu güç kuşatmasına karşın kendisinin çaresiz olmadığını, çünkü umut ışığı aralayan

[2] Adorno, T. (2012). *Edebiyat Yazıları*. (S. Yücesoy, & O. Koçak, çev.) İstanbul: Metis.

ve güzellik yaratan filmler çektiğini söyler. Aynı zamanda değiştirme iradesini taşıyan bu yol, insanın kendisini mutlu ettiği bir andır (Kolektif, 2011: 308).

Suleiman, acının ve şiddetin temsili yerine kuşandığı güç eleştirisi ve yapısöküm yaklaşımıyla yeni imgeler gerçekleştirmeye çalışır. Gündelik yaşamın sessizliğinin *Divine Intervention* filminin son sahnesindeki kaynayan düdüklü tencere gibi patlama olasılığını taşıması, meyve çekirdeğiyle tankın patlatılabilmesi, *Chronicle of a Disappearance* filminde kadının el bombası biçimindeki çakmağını ateşlemesi, *Divine Intervention* filminde kadın militanın İsrail SWAT timine karşı fantezi bir mücadele vermesi, *It Must Be Heaven* filminde bütün Amerikalıların farklı çeşitlerde silah taşıması gibi pek çok sahne ile Suleiman, seyircinin beklentisini ters yüz eden, öncesi ve sonrasıyla bir bağlantısı olmayacak biçimde şiddet imgesini inşa eder. Kimi zaman da şiddet, hüzün ile kahkahanın, dram ile komedinin iç içe geçtiği, Dabaşi'nin (2009: 151) "hayasızca yalancılık karşısında keyifle kahkaha atılarak alınan öç" olarak ifade ettiği Elia Suleiman'ın sinemasında karikatürize edilir. İşgalin ve direnişin klişeleşen şiddetine Suleiman, sinemanın sunduğu farklı anlatım imkânlarıyla meydan okur. Çünkü Suleiman'a göre (Khader, 2015: 24) temelde hakkımız olmayan bir özellik olan bu güç, alay edilmesi gereken bir olgudur. Öyle ki *Chronicle of a Disappearence* filminin yapım sürecinde filmin finansmanının bir kısmını sağlayan İsrail Film Fonu'ndan yetkililerin Suleiman'a İsraillileri karikatürize ettiği için filmden nefret ettiklerini oysa İsrailli bir askerin bir Filistinlinin kemiklerini kırdığını gösterseydi kendisini takdir edeceklerini aktarmıştır. Bu ifadeler karşısında Suleiman, İsrail'in istediği gücün temsilini gerçekleştirmediği, kendisiyle alay ederek onu küçülttüğü için İsrailli film yapım yetkililerinin sözlerini iltifat olarak kabul ettiğini belirtmiştir.

Sonuç

Elia Suleiman, her kimliği işgal edilmiş, insanların görmek istemediği Filistin'i, klişeleşmiş belli imgelere sıkıştırıp böylelikle çözümsüz–kaderci olarak bakılmasını sağlayanlara karşı yaratıcı–eleştirel bir sinematik pencere sunmaktadır. Sinemanın imge yaratma gücünden olabildiğince faydalanan Suleiman, insana farklı bakış açısı kazandırarak tarihsel dünyaya ve ilişkilere daha derinlikli anlam katmaktadır. Filistin dörtlüsü olarak bilinen *Chronicle of Disappearance*, *Divine Intervention*, *The Time That Remains* ve *It Must Be Heaven* adlı filmlerinde Suleiman, İsrail işgalini ve ulusal Filistin arzusunu fragmanlı form içerisinde anlatır. İsraillileri baskıcı, güçlü gibi imajlarla değil uçuk, histerik olarak imgeler. Filistinlileri, mağdur, kurban olarak değil tarihsel süreç içerisinde gittikçe dejenere olan, gündelik yaşamın belirleyiciliği altındaki insanlar olarak çerçeveler. Yarattığı ES karakteri ile yaratılan gürültülere karşı sessizliği, Hanzala gibi adaletsiz ve çelişkili durumlara karikatür karakteri Hanzala gibi ironi ve hayal gücünü, klişeleşmiş siyasi ve kültürel imgelere karşı propagandaya indirgemeden eleştirel imgeleri tercih ederek modern sinema anlatısı kurmaktadır. Acıların hiç dinmediği Ortadoğu coğrafyasının kanayan yarası Filistin'i dünyalaştırarak yerel gibi gözüken sorunları evrensel forma dönüştürür. Çokça anlaşıldığı zannedilen Ortadoğu'nun sorunlarına karşı sinema gibi güçlü sanat formunda çok katmanlı estetik stratejilerle direniş geliştirerek, anlaşıldığı zannedilen durumlara başka açılardan yaklaşılmasını sağlamaktadır. Elia Suleiman, modern sinemanın etik ve estetik değerlerini tartıştığı film anlatılarıyla tarihsel dünyanın çelişkilerine ve bilindik konvansiyonel sinema biçimlerine meydan okuyarak kendine has imgeleme yöntemini oluşturmuştur.

Kaynakça

Abu-Remailah, R. (2013), Narratives in Conflict: Emile Habibi's al-Waqa'i al-Ghariba and Elia Suleiman's Divine Intervention. D. Matar & Z. Harb içinde, *Narrating Conflict in the Middle East: Discourse, Image and Communications Practices in Lebanon and Palestine* (s. 85-111). New York: I.B. Tauris.

Abu-Remaileh, R. (2008, Mayıs), Palestinian Anti-narratives in the Films of Elia Suleiman. *Arab Media & Society* (5): 1-29. https://www.arabmediasociety.com/palestinian-anti-narratives-in-the-films-of-elia-suleiman, Erişim: 06.01.2023.

Bessi, N. (2016), Du cinéma militant au cinéma résistant : le regard décalé d'Elia Suleiman. *YYLT*. Montreal: Université de Montréal.

Chamarette, J. (2014), Absurd Avatars, Transcultural Relations: Elia Suleiman, Franco-Palestinian Filmmaking and Beyond. *Modern & Contemporary France, 22*(1): 85-102. doi:10.1080/09639489.2013.867152

Dabaşi, H. (2009), Sunuş. H. Dabaşi içinde, *Filistin Sineması: Bir Ulusun Hayalleri*. Osman Akınhay, (çev.), (s. I-XXXIV). İstanbul: Agora.

Dabaşi, H. (2009), Uçarılığa Övgü: Elia Süleyman Sineması Üstüne. H. Dabaşi içinde, *Filistin Sineması: Bir Ulusun Hayalleri*. Osman Akınhay, (çev.), (s. 144-184)). İstanbul: Agora.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2015), *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin.* Işık Ergüden, (çev.), İstanbul: Dedalus.

Dima, F. (2021, 05 24), *Notebook Interview*. Mubi: https://mubi.com/-notebook/posts/nothing-solves-nothing-a-conversation-with-elia-suleiman.

Filmekibi. (2010). Elia Suleiman Söyleşisi, *Yeni Film Der.* (20): 98-201.

Frampton, D. (2013), *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto.* C. Soydemir, (çev.), İstanbul: Metis.

Gertz, N., & Khleifi, G. (2008), *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma, and Memory.* Edinburgh: Edinburgh University.

Journal of Palestine Studies, J. o. (2003), The Occupation (and Life) Through an Absurdist Lens. *Journal of Palestine Studies, 32* (2): 63-73. https://doi.org/10.1525/jps.2003.32.2.63.

Khader, N. (2015), Interview With Elia Suleiman: The Power of Ridicule. *Journal of Palestine Studies, 44* (4): 21-31..

Kılınçarslan, Y. (2014), Filistin Sinemasında "Sumud" Temasının Ortadoğu'nun Gelecek İnşasında Yeri ve Önemi. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi, 2*(2): 119-129.

Kolektif. (2011), *Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı 2010.* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Koluaçık, İ., & Cantaş, A. (2022), Hareket İmajın Ötesine Geçmek: Christopher Nolan Sineması. *SineFilozofi Dergisi* (özel sayı (4): 253-272. doi:10.31122/sinefilozofi.1074330

Köstepen, E. (2010), Elia Suleiman'ın Günceleri. *Altyazı Dergisi* (94): 60-62.

Mdanat, A., Jasem, H. & Hammoud, A. (2007), Palestina, Irak, Líbano, rodar en primera línea. *Minerva, 4* (6): 114-117.

Naficy, H. (2001), *An Accented Cinema,* Princeton: Princeton University.

Öztürk, B. (2011), Filistin'e Sinemadan Bakmak, YYLT. İstanbul: Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztürk, S. (2019), Sinemada Temsil Anlayışına Reddiye. *SineFilozofi, 4* (7): 3-9.

Prokhoris, S. & Wavelet, C. (1999), Entretien avec Elia Suleiman. *Vacarme* (8):67-72, https://doi.org/10.3917/vaca.008.0067, Erişim: 15.05.2023

Rodowick, D. (1997), *Gilles Deleuze's Time Machine.* Londra: Duke University.

Said, E. (2009), Filistin Sineması: Görünür Olma Arzusu. H. Dabaşi içinde, *Filistin Sineması: Bir Ulusun Hayalleri*. Osman Akınhay, (çev.), (s. XI-XVI). İstanbul: Agora.

Said, E. (2014), *Yersiz Yurtsuz.* A. Ülçer (çev.), İstanbul: Metis.

Suleiman, E. (2003, Ocak 15), A Breakdown of Communication: Elia Suleiman Talks About "Divine Intervention". *Indiewire Dergisi* (S. Erickson, röportaj), https://www.indiewire.com/features/general/a-breakdown-of-communication-elia-suleiman-talks-about-divine-intervention-80022, Erişim: 20.06.2023.

Suleiman, E. (Yönetmen), (2019). *It Must Be Heaven* [Sinema Filmi].