

LA CIÉNAGA

Gökhan Gökdoğan

La Ciénaga

Yönetmen: Lucrecia Martel

Senaryo: Lucrecia Martel

Görüntü Yönetmeni: Hugo Colace

Kurgu: Santiago Ricci

Oyuncular: Graciela Borges, Mercedes Morán, Martín Adjemián, Daniel Valenzuela

2001 / 103' / Arjantin, Fransa, İspanya, Japonya

Arjantinli yönetmen **Lucrecia Martel**'in şaşırtıcı olgunluktaki ilk filmi **Bataklık** (La Ciénaga, 2001), yönetmenin büyüdüğü ve son filmi **Zama** (2017) hariç tüm filmlerini ürettiği Salta bölgesinde geçer. Film daha açılış sahnesi ile seyirciye farklı bir seyir tecrübesi vadeder. Bir grup yetişkinin kapalı ve boğucu bir yaz gününde, havuz başında uzanıp güneşlenirken içkilerini yudumlamalarını izleriz. Paralelinde de evin çocuklarıyla hizmetçisini tanımamızı ve birbirleri ile olan ilişkilerini kavramamızı sağlayacak kısa kesitler görürüz. Bu açılış sahnesi seyirciyi tüm filme hazırlar. Filmdeki yetişkinlerin tüm o hissizliğini ve umursamazlığını biraz da absürt sayılabilecek bir olay ile gözlemleriz. Evin annesi Mecha sarhoş bir şekilde yere düşer ve elindeki bardağın kırıkları vücudunu yaralar. Bu olaya havuz başındaki yetişkinlerin hiçbirisi, kocası dahil bir tepki vermez ve evin çocukları ile hizmetçisi, Mecha'yı hastaneye götürürler. Film boyunca yetişkinlerin orada fiziksel varlıklarının dışında bulunamayışlarını ve bu durumun yarattığı otorite boşluğunda çocukların kendilerini konumlandırma çabalarını izleriz. Bu açılış sekansı aynı zamanda filmin kalanında da göreceğimiz orijinal bir sinema diline bizi hazırlar. İzleme deneyimini keyifli hale getirecek şiirsellikte bir kurgu ritmi, kesik ve dar kadrajlar, sabit ya da minimal kamera hareketleri, seyirciyi tüm film

boyunca bu karakterlerle aynı ortamda bulunma hissine itecek bir kamera konumlandırması. **Martel** bir röportajında, içsel bir şekilde kamerayı koyduğu yeri, bir insan bakış açısı olabilecek şekilde seçtiğini söyler. Bu çok karakterli filmde kamerasını öyle konumlandırır ki ne herhangi bir karakteri eleştirdiğini ne de kendini onlardan biri ile özdeşleştirdiğini düşünürüz.



Martel, sinema dilinin oluşmasında katkısı olan ilk anılarından söz açarken, yetişkinlerin siesta saatlerinde anneannesinin ona ve kardeşlerine anlattığı gerilim dolu öykülerden bahseder. Kamera yerleşimi tercihini de, 10 yaşındaki küçük bir çocuğun olayların içinde, meraklı ama yargılamayan gözlerle izleyişini sağlayacak şekilde yapar. **Martel**'in oluşturduğu bu eşsiz sinema dili düşünüldüğünde, aslında anneannesinden gerilim dolu hikayeler dinleyen o 10 yaşındaki çocuğun, sözel bir dilden arınıp bir sinema dili oluşturulduğundaki muazzam yaratıcılığı görebiliriz. Korku öğeleri ile dolu masallarla büyüyen bu hayal gücü, masallara özgü bir şekilde gücünü sözel temsilden alan ve bu yüzden sinemaya çok da uygun olmayan bir anlatım dili tercih edebilirdi. Ancak, **Martel** burada hikayelerini görsel bir dil üzerine kurup sözel dil kullanımını makul ölçüde tutarken, bu masal dinleme tecrübesini seyirciyi masal dinleyen bir çocuğa çevirerek yapar. Seyircinin hayal gücü sürekli masal dinleyen bir çocuğunki gibi tetik halindedir. Çünkü bazen objelerin bazen bedenlerin bazen de mekanın tamamını seyirciye göstermeyen kesik ve dar kadrajlar, imge yaratan ve görüntü ile yaratıcı bir etkileşim halindeki ses kullanımı ile birleşerek seyirciyi sürekli çerçeve dışına dair bir düşünme sürecine iter. Özellikle filmin ses kullanımına ayrıca değinmek gerekir. Görsel

imgelere karşılık gelecek şekilde tasarlanmış ve bu görsel imgeleri çerçeve içerisinde bulamadığımız için, sürekli çerçeve dışını düşünmeye zorlandığımız güçlü bir ses tasarımına şahit oluruz.



Filmin olay örgüsünde gerilime sebep olacak hemen hemen hiçbir olay gerçekleşmezken, her sahne kendi içerisinde bir gerilim yaratır. Bazen tüfeklerle ya da bıçaklarla oynayan çocuklar, bazen bataklıktan çıkmaya çalışan bir ineğin imgesi, bazen de yüksek bir merdivene tırmanan küçük bir çocuk gerilim yaratır. Tabii bu gerilim sinemasal öğelerle desteklenerek asıl etkisine ulaşır. Dar kadrajların çerçeve dışı yoğun ses kullanımı ile birleşerek yarattığı sıkışmışlık hissi ve sürekli görünmeyen alana karşı tetikte olma durumu tüm film boyunca hissedilir. Sahnelerde hep bir gariplik sezeriz. Bazen kamera olayları tam görmemize engel olacak şekilde biraz kenardadır, bazen karakterler aralarında bir cinsel çekimi sorgulatacak kadar birbirine yakındır, bazense bardaktaki bir buz sesi sahnedeki tüm sesleri bastırarak kadar şiddetli duyulur. Hatta iç mekanda çocukların birbirleri ile ilişkilerini izlediğimiz bazı sahnelerde, dışarda havuz başında uzanan ebeveynlerinin kırılan bardaklarının sesini gereğinden şiddetli bir şekilde işittiğimiz bile olur. Bu sinemayı, 10 yaşındaki bir çocuğun anneannesinden dinlediği masalların eşliğinde gelişmiş, yaratıcı bir zihin üzerinden tanımlamaya kalktığımızda **Martel**'in anlatım dili tercihleri de çok tutarlı görünür. Kameranın konumlanması gereği etrafımızda gerçekleşiyor gibi hissettiğimiz olayları, tıpkı bir çocuk gibi, tam anlamlandırarak kadar çözümleremeyiz. Zaten yönetmen, gösterdikleri ve göstermedikleri ile bunu

yapmamıza müsaade etmez. İdeolojik söylemlere maruz kalmadığımız için yargılayamayız da, tıpkı bir çocuk gibi. Sadece hissederiz; bazen bir arzuyu, bazen bir tuhaflığı, bazen de tensel bir duyguyu. Havuzun kiri, karakterlerin nemden ve sıcaktan bezgin halde oradan oraya kendilerini atıp yatışı, tüm bunlara rağmen birbirleri ile kurdukları tuhaf yakınlıktaki tensel temaslar. Abi Jose ile büyük kız kardeş Veronica arasındaki ensest olarak yorumlanabilecek yakınlık, ya da Jose'nin babasının eski sevgilisi ile olan birlikteliği öyle hassas bir denge ile verilir ki, filmin bu ve benzeri öğeleri, üzerine psikanalitik söylemler geliştirip tartışılacak bir önemde gözükmez. **Martel**, daha duyuşsal bir noktadan, rüya gibi bakar olaylara. Jose'nin çamurlu bacağını duş perdesinin arkasındaki kız kardeşine doğru uzatıp temizlemeye çalıştığı sahnede olduğu gibi, tıpkı rüya benzeri güçlü imgeler görürüz ama kelimelere döküp anlatmaya kalktığımızda bir yere varacak kadar veri yoktur elimizde. Aslında belki de sinemanın gerçek gerekliliği burada başlar; sözel olarak zaten anlatılıp ifade edilebilecek olanı değil, sadece görsel olarak ifade edilebilecek olanı aktarmak.



Yönetmen kurduğu bu karmaşık yapı ile didaktizme izin vermez, karakterlerini bize kurban etmez, onlara şefkat beslediğini hissederiz. Zaten bir röportajında, filmi tamamlamadan önce ilk olarak aile üyelerine izlettirdiğini ve onlardan bu filmi kimsenin anlamayacağı, anlayabilmeleri için aile içinde olup bu karakterleri tanımaları gerektiği yönünde eleştiriler aldığını söyler. Bununla birlikte **Martel**, onlarla özdeşlik kurabilecek kadar onları anlamamıza izin vermez. Bilinçli olarak yapılan kötü çerçevelenmeler, karakterlerle aramızda kurulabilecek olası

yakınlıkların önüne geçer. Film bittiğinde elimizde kalan, karakterlerle ve aralarındaki ilişkilerle ilgili izlenimlerdir. **Lucrecia Martel** tercih ettiği eksiltili anlatım ile seyirciyi karakterlerin oluşumlarında aktif olarak rol almaya zorlar. Film çok şey anlatır ama hiçbir şeyi tam olarak söylemez, ima eder. Tıpkı kesik kadrajlarda olduğu gibi, karakterler de seyirciye eksik olarak aktarılır.

Hikaye anlatan değil, çok güçlü imajlar ve sesler ile tüm duyulara hitap eden bir sinema dili yaratır **Martel**. Aslında küçük bir çocuğun zihninin ve hayata bakışının gelişim süreci gibi düşünülebilir bu durum. Filmin sonunda bir noktaya varırız, ancak oraya küçük küçük olaylar ve imajların bir etki toplamı olarak varırız. Filminden adını koyamadığımız izlenimlerle ayrılırız. Toplumdaki sosyoekonomik sınıfların varlığını hissederiz mesela. Kuzenlerden Tali, Mecha'nın evine ailesi ile birlikte giderken, eve ulaşmaları bile uzunca bir yoldan ve ormanlık alandan geçmeleri ile mümkün olur. Çünkü Mecha burjuva sınıfına aittir, Tali ise işçi sınıfına. Bahçe girişindeki kapıdan geçişleri bile zor olur, Tali gelir ve kilidi kırarak açar kapıyı. Yol boyunca da arabada kuzeni Mecha ile onun eşi Greogorio'yu ve onların yaşam şekillerini eleştirir. Ancak film boyunca yönetmen anlatım tercihleri ile gösterir ki Tali'nin ailesi de daha doğru olarak görülebilecek bir hayata sahip değildir.

Mecha ailesine dönecek olursak, film boyunca bir diğer hissettiğimiz şey, otorite boşluğudur. Evin yetişkinleri hissizdir; sadece şikayetlenip, içkilerine buz koyup aynada kendilerini izlerler. **Martel**'in çocukluğunun Arjantin'de 1976-1981 yılları arasındaki askeri cunta dönemine denk geldiği düşünüldüğünde, bu ailenin diktatörlük döneminin getirdiği korku ortamından dolayı içe kapanan, sorumluluk almaktan kaçınıp kendini içki şişelerine vuran uyuşuk kesimi temsil ettiği düşünülebilir. Çocuklar ise bu ortamda kendi duygu dünyalarını kurmaya çalışırlar. Çoğu zaman ebeveynlerinden daha olgundurlar, ancak önceki kuşağın etkisiyle şekillendiklerini ve sınırlandırıldıklarını hissederiz. Hissederiz diyorum çünkü filmin söylemi açık değildir. Mesela Tali, bahçesindeki bitki düzgün büyüsün diye dallarını duvardaki çiviye ip ile tutturur ve "*Şimdi düzgün uzayacak.*" der. Bunu bir metafor olarak okursak, filmdeki çocukların düzgün büyümelerini sağlayacak ebeveynleri yoktur. Ya da film boyunca umut olarak yorumlayabileceğimiz tek olay, Mecha ve Tali'nin Bolivya yolculuğu planıdır. Gezi iptal olduğunda ise hiç sarsılmazlar. Belirsiz bir gelecek için planlarını yineleyip, ileri bir tarihte gitmenin daha mantıklı olduğuna kendilerini ikna ederler. Değişim

olasılığının oralarda bir yerde durmasını severler, ama ona yürüyecek motivasyonları yoktur. Tekrarlar içeren döngüsel yapı da, bir umutsuzluk tasvir eder. Başlangıç sahnesinde havuz başında gördüğümüz yetişkinlerin yerini, final sahnesinde havuz başında aynı şekilde uzanan çocuklar alır.



Tüm bu otorite figürü eksikliği, aile kurumunun düzenlenmesini sekteye uğratır ve cinsel sınırlar aşılır. Film boyunca enste dair imalar da buna işaret eder. Yataklar anlatımda önemli bir role bürünür. İnsanlar duygusal dünyalarını yataklarda kurarlar. Anne Mecha'yı film boyunca kendi yatağında hemen hemen herkes ile görürüz. Yataktan kovulan tek kişi kocası Gregorio'dur, dolayısı ile ataerkil düzendir. Yataklar insanların birbirleri ile olan ilişkilerine dair bize fikir

veren mekanlar olarak görülebilir. Mesela evin küçük kızı Momi, sürekli azınlık ırkçılığına maruz kalan hizmetçi Isabel ile sıkça yatakta görülür. Isabel, Momi için evde eksik olan anne figürüne karşılık gelir. İşte tüm bu manevi çöküşün içerisinde, film boyunca *leitmotif* şeklinde Meryem Ana'nın halktan insanlar tarafından görüldüğü haberini ve gördüğünü iddia eden insanlarla yapılan röportajları izleriz. Farklı sosyoekonomik sınıflara ait de olsalar, tüm evlerde bu haberin izlendiğini görürüz. Filmde toplumdaki maneviyat arayışının temsili olarak görebileceğimiz bu haber, toplumun her kesiminin aynı manevi çöküşten etkilendiğini gösterir. Finalde Momi havuz başında sandalyesinde otururken, ağlamaklı bir şekilde Meryem Ana'yı görmeye gittiğini ve hiçbir şey görmediğini söyler. Umutsuzluğa dair bir diğer veri olarak da bu sahne düşünülebilir. Film boyunca bu manevi çöküşün karşısına komik de olsa umut olarak yerleştirilen Meryem Ana figürü de artık umut vadetmez. Çocuklar tarihte yaşanan acıların mirasçıları olarak bayrağı devralırlar.

