

KOVAN: DONMUŞ YAS

Cem Kayalığıl

Kosova, sosyalist Yugoslavya'nın 1990'lardaki dağılma sürecinde bağımsızlığına kavuşamayınca ayrılıkçı Kosova Kurtuluş Ordusu (UÇK [Ushtria Çlirimtare e Kosovës]), bölgedeki Arnavut etnisitesi adına, Sırp güçlerine ve "yandaş" kabul ettiği Arnavutlara karşı gerilla hareketi başlattı. Kosova Arnavutları, **Slobodan Milošević** başkanlığındaki Sırbistan Sosyalist Cumhuriyeti'nin Kosova'nın özerkliğini kaldırdığı 1989 yılından beri "Sırplaştırma" politikasına maruz kalıyor, ayrımcılığa uğruyordu. UÇK'nın 1990'ların ikinci yarısında silahlı saldırıları başlatması karşısında, Sırp otoritelerinin Kosova Arnavutlarına uyguladıkları zulmün de ölçeği büyüdü, şiddeti arttı. Sırp güçleri ile UÇK arasındaki çarpışmalar 1998 Mart'ına gelindiğinde, tüm bölgeyi etkileyen Kosova Savaşı'nın fitilini yaktı. Uluslararası görüşmeler savaşı durduramayınca NATO 24 Mart 1999'da Yugoslavya'ya (Sırbistan-Karadağ) askeri müdahale başlattı, bu müdahale 78 gün sürdü. Uygulanan askeri ve diplomatik baskı üzerine uluslararası barış planını **Milošević**'in kabul etmesiyle savaş sonlandı. Kosova Savaşı'na bağlı olarak 1998 – 2000 yılları arasında yaklaşık 11,000'i Arnavut etnisitesinden olmak üzere 13,500'den fazla kişinin öldüğü veya kaybolduğu, bir ila bir buçuk milyon arasında Kosova Arnavutunun da göçe zorlandığı tahmin ediliyor.¹

Blerta Basholli'nin 2021'de Sundance Film Festivali'nin üç ana ödülünü birden kazanan (Sundance tarihinde ilk defa olan bir şey: Dünya Sineması Jüri ve Seyirci Ödülleri ile Dünya Sineması En İyi Yönetmen Ödülü), 2022 Akademi Ödülleri için de Kosova'nın adayı olan filmi **Kovan** (Hive, 2021), gerçek bir kadının *bağımsızlaşma mücadelesi* hikayesine dayanıyor. NATO müdahalesinin başladığı günün hemen ertesinde, 25 Mart 1999 günü yapılan Krusha Katliamı'nda yakılıp adeta bütünüyle yok edilen köylerden Krusha e Madhe'deyiz. Filmin sonunda verilen bilgiye göre o gün köyden 240 kişi öldürülmüş veya kaybolmuş; toplu

katliam özellikle köyün erkeklerini hedef aldığı için de çok sayıda kadın kocasız kalmış (Krusha e Madhe bu yüzden “savaş dullarının köyü” olarak biliniyor²). Savaşın üzerinden 7 yıl geçmiş, köye dönebilenler dönmüş; Fahrije, kocası Agim’in babası (Hadji), ergenliğe yeni giren kızı (Zana) ve küçük oğluyla (Edon) burada yaşıyor; halen kocasına ne olmuş olduğunu doğrulayamıyor: Öldü mü yoksa Sırplar tarafından esir alındı ve Sırbistan’da mı kaldı? Fahrije’yi filmin açılışında, yeni çıkarılmış beden kalıntıları içerisinde Agim’i, Agim’e dair herhangi bir şeyi ararken görüyoruz: Geçiş yasak bölüme giriyor, Birleşmiş Milletler ekipleri onu fark edene dek ceset torbalarını karıştırıyor. Görevliler nazikçe oradan uzaklaşmasını istiyorlar; Fahrije ruh kırıklığını adeta kendisinden de gizlemeye çalışıyor; adımını bozmadan yürürken verdiği yüz çekiminde, içine hapsettiği bekleyişine alışmışlığı okunuyor. Kamera film boyunca, **Yllka Gashi**’nin ölçülü oyunculuğuyla canlandırdığı Fahrije’nin zorlanmaksızın katı ve neredeyse belirtisiz tuttuğu yüzünde nadiren bir duygu yakalayabilecek; burayı da herhalde o istisnalardan sayabiliriz.



Fahrije’nin içine hapsettiği bekleyiş, çapraşık bir bekleyiş. Psikoterapist **Pauline Boss**’un *Ambiguous Loss* kitabında eğildiği kavrama başvurursak, “donmuş yas” (*frozen grief*): Kişinin ölüp ölmediğinin, nerede olduğunun, varlığının veya yokluğunun hiçbir şekilde belirlenemediği durumlarda, onun yakınlarının içinde donakaldığı “müphem kayıp duygusu”.³ Fahrije’nin örneklediği gibi, bu duyguyu yaşayanlar için ne yas süreci başlayabiliyor ne de duygusal çözülme gerçekleşiyor.

Değişimi sağlayacak şey içsel değil tamamen dışsal etmenler (kayıp kişiyle ilgili bir bilgi edinmek, vb.) olduğundan, kayıp yakınları, kayıplarından yana esaslı bir belirsizlikte, sürekli olarak acı çekiyor. Bir kaybı *hissediyor gibi* oldukları halde *gerçek* bir kaybı deneyimleyemiyor.⁴ **Boss** mahrum kaldıkları şeyler ve bunun onlara etkisini şöyle ifade ediyor:

Yalnızca kaybedilenin nerede olduğu bilgisi eksik değildir. Herhangi bir şeyin kaybedildiğini, resmi olarak veya topluluk içerisinde doğrulayacak şeyler de yoktur: bir ölüm belgesi yoktur; ölünün başında bekleme veya bir taziye töreni-ziyareti yoktur; bir cenaze yoktur; gömülecek hiç kimse, hiçbir şey yoktur. Belirsizlik yüzünden, müphem kayıp duygusu, kayıp duygularının içerisinde en ızdıraplısıdır.⁵



Krusha Katliamı tanıklarının ifadelerinden, ölülerin bir kamyonla taşındığını ve kamyonun ateşe verilerek köyden geçen Drini Nehri'ne itildiğini öğreniyoruz. Katliamın ayrıntılarını haberleştirmiş Britanyalı araştırmacı gazeteci **John Sweeney**'nin nehir yatağında birçok cesedin bulunduğuna ilişkin kanısı⁶ bölge halkınca da paylaşıyor olmalı. **Blerta Basholli** filminde bu kanının görsel karşılığını yaratmayı önemsiyor. Fahrije, Drini'yi düzenli olarak ziyaret ediyor, nehir kıyısında hareketsiz halde tefekküre dalıyor. Filmdeki üçüncü nehir ziyareti sahnesinde yanında kızı Zana da var. "Niye her sene buraya geliyoruz?" diye soruyor Zana. Fahrije "Çünkü gidecek başka bir yer yok." diye yanıtıyor. **Boss**'un işaret ettiği gibi, Fahrije, gerçek bir yas mekanının yokluğunu çekiyor. Agim'in *orada* olduğu kabulüne sarılmak istiyor, *orayı* Drini'yle somutlaştırmak istiyor; diğer yandan bu

isteğini de sürdüremiyor. Agim'in nehirde battığı görüntüsü Fahrije için bir kabus oluyor. Nasıl olmasın ki? Ölüm kesinleşmemişse, sevilen kişinin yaşadığına dair umut da bırakılmıyor. Agim'e ne olduğu belirsiz kaldıkça, yas tutabilme ihtiyacı ile yas tutmaya gerek olmayacağı umudu zihinde köşe kapmaca çevirmeyi sürdürecektir.

Boss, belirsizliğin uzaması halinde, kayıp yakınlarının, birbirinin zıddı olan mutlakçı tavırlara meyledebildiğini söylüyor: Sevilen kişi hayatlarından tamamen çıkmışçasına hareket etmek ya da hayatlarında bir şeylerin değişmiş olduğunu sertçe inkar etmek. (**Boss** kayıp yakınlarında sıkça görülebilen bu iki tavrın da onlarda tatmin sağlamadığını saptıyor.)⁷ *Kovan*'daki çatışma alanlarından birisi bu iki kutup arasında oluşturulmuş. Fahrije, kocasının yokluğunda evin geçiminin tüm yükünü sırtlanmak durumunda. Agim'in arıcılık işini güç bela sürdürüyor (işin inceliklerine vakıf değil; kayınpeder Hadji'nin tek katkısı balın satışında pazar tezgahına bakmak olabiliyor) ve tabii ev işleri de cabası (Hadji'yi yıkamak ve musluk tamiri dahil). Fahrije bu yükün altında, yılmadan, eylem sahasını genişletme inisiyatifi alıyor: Araba kullanmayı öğreniyor ve *ajvar* (kopya biber ezmesi) yapmaya başlıyor. Dahası, bu eylem sahasında köyün diğer kadınlarıyla dayanışmanın gerekliliğini de en baştan biliyor (burayı aşağıda açacağım).



Dolayısıyla koşullar, bunlara ilişkin bilinçliliği ve doğrudan eylemliliği, Fahrije'de, Agim'siz bir hayatın kabulünü pekiştiriyor; Fahrije'ye, hayatlarındaki değişikliği inkâr etme zemini bırakmıyor. Ancak bu da Hadji ile Zana'nın

anlayamadığı bir durum yaratıyor. Evin dedesi ile kızı, hikaye zamanının büyük bölümünü, Agim'in yokluğuyla yüzleşmek için gereken gerçekçilikten yoksun olarak geçiriyor. Bu ise Fahrije'yi ailede yalnızlaştırıyor. Fahrije'nin eylemliliği Hadji'den, hoşnutsuzluk ve ikazlar biçiminde karşılık görüyor: *"Yaptığın iyi ya da kötü her şey bu aileyi de etkiler... Bu ailedeki yerini bilmelisin."* Agim'in tezgah testeresi etrafında gelişen olaylarla, Zana'nın da annesine olan kızgınlığı körükleniyor ve aile içindeki çatışma en açık görünümüne kavuşuyor. Fahrije köyün diğer kadınlarıyla girişeceği *ajvar* yapımı-satışı işinin sermayesini, kocasından kalan testerenin satışıyla büyütmek istiyor. Ancak bu, kayınpederi ile kızının gözünde, kocasına (kocasının *hatırasına* değil *kendisine*) ihanet ediyormuş olarak algılanmasına yol açıyor. Onların sert çıkışmaları sonucunda satış parasını iade etmek zorunda kalıyor. *"Oğlum geldiğinde onun yüzüne nasıl bakacaksın?"* diyen Hadji'ye Fahrije, *"Gelirse..."* karşılığını veriyor, *"Anlayacaktır."* Zana ise ergenliğinin de verdiği ateşle *"Senden tüm kalbimle nefret ediyorum!"* diye bağırıyor. Fahrije, *"Ne yani, ağlayayım mı şimdi?!"* dediğinde cevabı yapııştırıyor: *"Babam döndüğünde, planların altüst olduğu için ağlayacaksın!"* (Hatta bunun az sonrasında annesine küfrediyor ve ondan bir tokat yiyor.) Gerçekleşmeyen satış, manidar biçimde, tezgah testerenin atölyenin karanlığından çıkarılması ama evin avlusunda öylece kalakalması sonucunu doğuruyor. Hem Agim'in yokluğunu hem de bu yokluk hakkındaki aile içi çatışmayı somutlaştırıyor.



Tezgah testerenin sembolik kullanımı, filmin çözüm bölümünde (son üçte birlik bölüm) iki sahnede filiz veriyor. Birincisi, bu bölümü açan sahne: Hadji, pazardaki bal ve *ajvar* satışından kazandığı paranın bulunduğu çantayı testerenin üstüne bırakmış. Fahrije'nin yüzünde gördüğümüz mutluluk, sırf *ajvar* kavanozlarının hepsinin satılmasından ve kazanılan paradan kaynaklı olmasa gerek; çantanın oraya bırakılması (yani avluya çıkarılmış testereye yeni bir işlev yüklenmesi), Fahrije'nin çabasının artık Hadji tarafından da onay gördüğünü resmileştiriyor. Bunun devamında Hadji'nin aracılığıyla ve Zana'daki bedensel dönüşümler vesilesiyle Fahrije kızı ile de barışıyor; ayrıca Hadji de kayıpla yüzleşebilme yönünde önemli bir adım atıyor. (En sonda şunu soruyoruz: Donmuş yas ne zaman çözünür?) Öteki sahne: Manav, Fahrije'nin yalnızlığından yararlanmak istiyor, ona zorla yakınlaşmaya çalışıyor. Manavın cinsel saldırısından bir şekilde sıyrılabilen Fahrije'yi bunun ardından, hışım içerisinde, tezgah testereyi atölyeye geri sokmaya çabalarken görüyoruz. Herhalde, testereyi *asıl yeri* diye belllenmiş yerine çekerek hayatındaki değişiklikleri geri almayı arzulamaktan fazlası var burada. Onunkisi, ailece var kalabilmeleri için, bugünü, geleceği, özel alanı ve zihinsel bütünlüğü üzerinde kendi hükmünü geçerli kılma mücadelesi; dolayısıyla, kuşkusuz, üzerindeki erkek baskısını alaşağı etmeyi de içeriyor. Ama tezgah çok ağır, onu tek başına yerinden kıpırdatması mümkün değil. Fahrije doğal olarak öfke ve çaresizlik içerisinde ağlıyor. Agim'in Drini suları içerisinde kendisinden kopması kabusunu zaten bu olayın gecesinde görüyor, sanki bir günah işlemiş de cezalandırılıyormuş gibi. Uyanıp da fırtınalı yağmur altında arı kovanlarını kurtarmak zorunda kaldığında, ona yol gösteren, kızı Zana oluyor.

Fahrije'nin eylemliliğinin erkek egemenliğiyle en dolaysız çarpışması ise kamusal alanda gerçekleşiyor. Bir kadın örgütünün köydeki temsilcisi olarak, önce köyün kadınlarını sürücü belgesi almaya, bu yolla ekonomik hareketlilik kazanmaya, sonra da birlikte *ajvar* yapıp satmaya teşvik etmeye çalışıyor. Ama kadınlar bunların, çevrelerindeki erkeklerle zıtlaşmak demek olduğunu öngörebiliyorlar. Haklarında dedikodu çıkmamasını, sözlü baskıya uğramamayı (örneğin, toplantıdaki bir genç dul kadının deyişiyle, "Kayıp adamın karısı araba kullanıyormuş!" gibi bir söze maruz kalmamayı) ekonomik bağımsızlıklarına tercih ediyorlar. Ama hakkındaki dedikoduları Fahrije'ye iletince ("Yaşasaydı Agim ondan utanırdı." deniyormuş), kaçındıkları baskıyı, bilir bilmezce, kendileri ona uygulamış oluyorlar. Erkek egemen söylem böyle böyle, kadın ağzından yeniden

üretiliyor. Veya yoldan geçen kadınların veya kahvede pinekleyen erkeklerin kötücül bakışlarında zuhur ediyor. Fahrije kendisini kulak asmamaya, görmezden gelmeye zorluyor. Artık hakkında dedikodu yapılamayacak yaştaki dul Naza'nın arkadaşlığı ve desteğiyle, öyle veya böyle, *ajvar* üretimini başlatıyor. Arabasına saldırılması bile onu yolundan alıkoymuyor. Kararlılığı mıknatıs etkisi yaratıyor ve adım adım diğer kadınlar da üretime dahil oluyorlar. Ortaya koydukları emek birliği —onlara ekonomik kazanç getirmekten belki daha da önemli olarak— kayıp yakını olma - dul kalma deneyimini farklı yönleriyle paylaşmaları olanağını yaratıyor. Bunlar ışığında şunu vurgulamamız gerekiyor: İşlerinin sabote edilmesi, esasında, buradaki *kadın bilinci yükselişini* hedef alıyor.



Gerek özel gerekse kamusal alandaki çatışmalar ve bunların çözümlenışı, kanımca, *Kovan*'da aceleyle getiriliyor. 84 dakikalık film, özellikle Hadji'nin ve diğer kadınların dönüşümlerini belirginleştirecek yaklaşık 3-4 sahnelik ek malzemeye ihtiyaç duyuyor. Bu eksikliğin gerisinde, **Blerta Basholli**'nin gerçek **Fahrije Hoti**'nin hayat hikayesinden çok etkilenmesinin ve filmiyle **Hoti**'yi bir rol model olarak gösterme niyetinin baskın gelmesinin bulunduğu düşüncesindeyim.⁸ Ama hakkını teslim etmek gerekir: *Kovan*'ın Fahrije'si, müphem kayıp duygusu altında —kendi deyişiyile— “delirmemek” için koşulları kararlılıkla zorlamanın ve kadınları emek dayanışmasıyla özgürleştirmek için yeni koşullar yaratmanın, sinemada *yaşayan* bir örneği. Bu Fahrije'nin hikayesini anlatmayı bitirdikten sonra

Basholli, gerçek **Fahrije Hoti**'nin dünyasından çekimler eşliğinde bizleri bilgilendirerek **Kovan**'ı noktıyor: **Hoti**'nin kurduğu işte, bugün Krusha'dan 50'nin üzerinde dul kadın çalışıyor; burada üretilen *ajvar* Avrupa'da pek çok ülkeye ihraç ediliyor ve artık **Hoti** ABD'ye ihracatı da düşünüyor.

Notlar

¹ Bkz. "Kosovo Memory Book Database Presentation and Expert Evaluation" (HLC ve HLC Kosova, 4 Şub 2015 [[bağlantı](#)]); "Missing persons receive renewed attention in Kosovo" (OHCR, 14 Ağs 2017 [[bağlantı](#)]).

² "Pepper Co-Op Helps Kosovo's War Widows Reclaim Their Lives" (npr, 26 Şub 2018 [[bağlantı](#)])

³ Pauline Boss, *Ambiguous Loss: Learning to Live With Unresolved Grief* (Harvard University Press, 1999). **Boss** bu kitapta müphem kayıp duygusunu iki kategoride ele alıyor. Kişinin fiziksel olarak yitmişken psikolojik varlığını koruyarak algılandığı (geride kalanların zihinlerinde, yaşayıp yaşamadığının belirsiz kaldığı) durumlara **Boss** "veda etmeden gidiş" diyor (*leaving without goodbye*). Tam da **Basholli**'nin filminde işlendiği gibi, savaş, insan kaçırma, göç gibi olayların ardından yaşanan kayıp duygusu bu kategoriye giriyor. İkinci kategoriyi ise bunun ayna simetrisi durumlar oluşturuyor: Kişinin fiziksel olarak var iken psikolojik varlığının yitmiş olarak algılandığı "gitmeden veda ediş"ler (*goodbye without leaving*). **Boss** bunun örneklerini de Alzheimer hastalarının, madde bağımlılarının ve kronik akıl hastalıklarından muzdarip kişilerin yakınlarında gözlemliyor.

⁴ Boss, sf. 10-11.

⁵ Boss, sf. 6. Burada "taziye töreni-ziyareti" olarak çevirdiğim kavram, Yahudi taziye geleneği *sitting shiva*.

⁶ "Bearing Witness: Journalist's Kosovo Massacre Evidence Helps Bring Justice" (balkaninsight, 3 Tem 2020 [[bağlantı](#)])

⁷ Boss, sf. 7.

⁸ **Basholli** filminin ardındaki diğer motivasyonu, tekrar yaşanmaması gereken olaylara dikkat çekmek olarak saptıyor. Onunla 11. AB İnsan Hakları Film Günleri kapsamında yapılmış video söyleşi için bkz. "Soru & Cevap – Blerta Basholli (Hive – Kovan)" (YouTube, 8 Arl 2021 [[bağlantı](#)]). Yine bu söyleşiden öğrendiğimize göre, **Fahrije Hoti**'nin böyle bir filmin yapılmasını hemen kabul etmesi, kendisini **Yllka Gashi**'nin canlandırması fikrinden duyduğu heyecanla olmuş. **Fahrije Hoti**'nin hayat hikayesi için ayrıca bkz. (yukarıda) n. 2.