

JUKTİ, TAKKO AAR GAPPO

Gökhan Gökdoğan

Yönetmen: Ritwik Ghatak

Senaryo: Ritwik Ghatak

Oyuncular: Ritwik Ghatak, Shaonli Mitra, Sugata Burman

1974 / 113' / Hindistan

Bazı sanatçıların kendisini sevdirmeye önceliği diğer bazılarına göre o kadar azdır ki, yıllarca insanlara yeterince ulaşamamış olmanın ıstırabını yaşamak zorunda kalsalar da, ideolojik olarak inandıkları sanat yolundan en ufak bir taviz bile vermeden hayat ve sanat yolculuklarını tamamlarlar. Bu müstesna sanat dünyaları, biz sinemaseverlerin özel çabasına ihtiyaç duyar ve çoğu zaman kültürel engeller nedeniyle aşılması zor duvarların arkasında kalır. Duvarların mahrum tarafında kalanlar için, özel bir sanatçı ile karşılaşıldığı bazen fark edilebilir bir gerçek olsa da sanatçının gerçek değerinin ıskala geçilmesine kaçınılmaz olarak sebep olan kocaman bir kör alan da oracıkta durur. Bengalli yönetmen **Ritwik Ghatak** da tam olarak bu tanımdan nasibini almış büyük bir yönetmendir. Sanat ve faal hayatı, yozlaşan kurumlarla ve politikacılarla savaşarak ve hiçbir şekilde taviz vermeden sürdürdüğü söylemleri dolayısıyla festivallerle, yapımcılarla ve önemli film eleştirmenleriyle anlaşamamaya geçti. Filmlerinin toplumda gerçekleşmesini gerekli gördüğü değişimlerin aracı olmasını istedi ve tüm çabasını bunun üzerine kurdu ama ne yazık ki ulaşmak istediği toplumu da onun işlerini yeterince anlamadı. Son filmi *Jukti, Takko Aar Gappo* (1974), **Ghatak**'ın hayal kırıklıkları ile dolu sanat hayatının sonuna koymaya çalıştığı, açtığı geriye dönük kanallarla belki de tüm filmlerinin yeniden gözden geçirilmesini talep eden bir nokta gibi duruyor.

Film bir yanıyla bolca belgesel veri barındırırken belirgin bir şekilde kurmaca bir yapı üzerine kuruludur. Bolca otobiyografik öğeler barındırmasına rağmen alternatif bir tarihten çıkıp gelmiş gibi duran, **Ghatak**'ın ikiz kardeşi yakıştırması

yapabileceğimiz Neelkantha kurmaca karakterinin üzerine kurulan bu ilginç filmde bir süre sonra **Ghatak**, bir alkolik ve tüberküloz hastası olarak parasız bir şekilde öldü.

Film, 1971'de farklı köşelerden gelen baskılarla sarsılan Bengal ethosunun çökmek üzere olduğu bir ortamda geçer. Batı Bengal'de yönetim yozlaşmış bir düzene dönüşmüştür. Naksalit gençlerin silahlı eylemleri, polis ve hükümetin kendi bazı illegal eylemlerini onlara yıkması ve bu yolla halkın gözünde Naksalitler'i itibarsızlaştırma çabaları, kırsalda toprak sahipleri ve topraksızlar arasındaki şiddetli çatışmalar, dönemin gerilim unsurlarından birkaçını oluşturuyordu. Dahası o zamanın Doğu Pakistan'ında, Bengalliler bir kurtuluş mücadelesi başlatmıştır ve askerın müdahalesi ile binlerce insan Batı Bengal'e göç etmek zorunda kalmıştır. Tüm bu olaylar *Jukti, Takko Aar Gappo*'da işlenir. Bunların yanında **Ghatak** da kişisel hayatında bir kriz içerisindedir. Filmleri eleştirilenlerin gözünde olumsuz yorumlar almıştır ve ekonomik olarak da dibi görmüştür. Kendisi ise teselliye git gide daha da fazla alkolde aramaktadır. Mali zorluklar yüzünden karısı Batı Bengal'deki Birbhum'da bir işe girmek zorunlu kalmıştır. Kalküta'daki evi ıssız kalmıştır.

“**Jukti**'yi 1970-72 yılları arasında farklı köy ve kasabalarda kaldığım süre boyunca edindiğim deneyimlerden yola çıkarak oluşturdum. Ben bunlara film aracılığıyla saldırmayı planladım. Zalimce ve ahlaksız şeyler oluyordu, bunlar olmamalıydı.” der **Ghatak**.



Filmin konusuna gelecek olursak, **Ghatak**'ın kendisinin canlandığı, büyük oranda kendi hayatıyla paralellikler taşıyan Neelkantha isimli, yazdıkları yeterince okunmayan entelektüel yazarımız alkol problemleri yüzünden karısı tarafından terk edilir. Karısı giderken çocuklarını ve Neelkantha'nın kitaplarını da yanında götürür. Gerekçe olarak da çocuğunun Neelkantha'yı bu kitaplardan tanıması gerektiğini gösterir, zaten aksi halde bu kitapları da satıp alkol alacak olmasıyla suçlar eşini. Film ana hikâyesini, Neelkantha'nın evlerini terk edip karısını bulmak için Kalküta'ya yaptığı yolculuk üzerine kurar. Yol boyunca da bir takım yol arkadaşlarının eklenmesiyle ekip büyür. Bunlardan birisi 1971 iç savaşının harap ettiği Bangladeş'ten gelen genç kız Bangabala, ki ona film boyunca defalarca Bangladeş'in ruhu diye seslenir Neelkantha. Onu tanımlarken **Ritwik** "Onun aracılığıyla tüm Bangladeş'in ruhunu yakalamaya çalıştım." der.



Bir diğer yol arkadaşı ise genç işsiz mühendis Nachiketa'dır. O da diğer yüzlerce mühendis gibi ev ve iş arayışına girer. Bu üçlü beraber yola çıkarlar, aslında bir çeşit sürgündür onlarınki. Bu sürgün ve yerinden edilme konusu **Ghatak** sineması için tekrar eden bir motiftir. Tıpkı daha önceki birçok filmde işlediği 1947 bölünmesi sonrası yerinden edilme olayları gibi. Film boyunca toplumun farklı kesimlerinden birçok karşılaşmaya ve çatışmaya şahitlik ederiz. Bangabala ve Nachiketa arasında bir sevgi nefret ilişkisi vardır. Neelkantha bir zamanlar yoldaşı olan ve şimdi başarılı bir romancı olan Shatrujit ile karşılaşır ve bu ikilinin farklı tercihlerle şekillenmiş kariyerlere sahip iki zıt karakter olduğunu anlarız. Shatrujit,

Neelkantha'nın deyimiyle: “Bir başkaldırı ve toplumsal bilincin sanatı olarak başladı, şimdi yeraltı, böcekler gibi isimlere sahip kitaplar yazmaktadır.” Bu söylemden anlaşılacağı üzere Neelkantha, tıpkı **Ghatak**'ın yaptığı gibi toplumsal bilincin sanatı uğruna şöhreti ve parayı elinin tersi ile iterken, Shatrujit çağdaşı olan bazı sanatçılar gibi popüler olma uğruna davalarını satmıştır. Bu isim bazı kaynaklarda, **Ghatak**'ın çağdaşı yazar **Samaresh Basu**'ya bir gönderme olarak yorumlanır.



Filmdeki bir diğer çatışma ise, Sanskrit öğretmeni Jagannath ile kabile Chhou dansçıları için maskeler yapan köylü Panchanan arasındadır. Bu tartışmalar, eğitilmiş seçkinlerin klasik Sanskrit'e dayalı edebi akımı ile alt sınıfların yerli kültürel geleneği arasındaki yabancılaşmayı ön plana çıkarır.

Yolculuk ilerledikçe Neelkantha genç Naksalit devrimcilerle karşılaşır. Onlara, yanlarında kalıp konuşmak istediğini, onları anlamak istediğini söyler. Her an baskın yiyebiliriz uyarısına karşılık da: “*Bangladeş'te hiçbir şey kalmadı. Her şey size bağlı.*” der. Ancak aradaki boşluk ve iletişimsizlik iyice kendisini gösterir. Birbirlerini anlayamazlar ve Neelkantha umutsuzluğa kapılarak: “*Kafam tamamen karışık. Belki hepimizin kafası karışık. Karanlıkta nereye gideceğini bilmeden, doğrunun anlamını araştırıyoruz.*” der. **Ghatak**, Naksalitler'in samimiyetini ve fedakarlık ruhunu hiçbir şekilde sorgulamaz. Bir makalesinde: “Onların görüşlerine kesinlikle katılmıyorum. Ama onların dürüstlüğünü nasıl sorgulayabilirsiniz? Dürüstlüklerine saygı duymak gerekir. Bu gençler yanlış

yönlendirilmiş. Bu görüşümü filmimde de dile getirdim. Ama dürüstlükleri eşsizdir. Kendileri için hiçbir şey istemiyorlar. Ülkelerine hizmet etmek istiyorlar.” der. Sonunda, herhangi bir sol ideolojinin, ne kadar radikal olursa olsun, halkın tarihsel, sosyo-kültürel ve felsefi bağlamıyla uyum içerisinde olmazsa başarısızlığa uğrayacağını belirtir.

Neelkantha'nın keşif yolculuğu devam eder. Anlaşmamış bile olsa Naksalit gençler onun için elde kalan son umut ışığıdır. Ormana gitmeden önce, karısına küçük oğlunu sabah erkenden ormana getirmesini, güneş doğarken yükselen güneşin karşısında onu görmek istediğini söylemiştir ve sabah beklenen baskın gerçekleşir. Çapraz ateşin ortasında kalan Neelkantha vurulur. Bu ölüm filmin otobiyografik yapısına aykırı gibi dursa da metaforik açıdan analiz etmeye kalkarsak **Ghatak**'ın içinde bulunduğu durumla analogi kurmak mümkündür. Toplumun tüm bu çelişkileri ve birlik olamayışı, **Ghatak**'ın hem politik olarak hem sanatsal yaşamında hiçbir toplulukla bir araya gelemeyişine sebep olur. Sürekli arada kalışı, onu umutsuzluğa ve alkolün pençesine sürükler. Kendisi de bir röportajında: “Nedense alkol son kurtuluş gibi geliyor.” der. Gerçek hayatta bu arada kalmışlık ve çağına ait olamayışı sonucu pençesine düştüğü alkol sonunu getirirken, filmde fiilen arada kaldığı için vurularak ölür.

Filmde ölmek üzereyken karısına söylediği son sözler ise **Ghatak**'ın ve Neelkantha'nın politik olarak duruşunu özetler niteliktedir. Karısına çağdaş yazar **Manik Bandyopadhyay**'nın bir hikâyesini anlatır. Para babalarının sömürüsüne karşı dokumacılar grevdedir. Bir akşam bir dokumacının evinin olduğu sokaktan tezgâhının çalışma sesleri duyulur. Grevde olan yoldaşlar şaşkın ve biraz da kızgın bir şekilde sebebini sorduklarında: "*Tezgâhı boş çalıştırıyorum, uzuvlarım paslanmasın, pratiğimi kaybetmeyim diye.*" der. Hikâye, sistem tamamen bozulmuş olsa bile mücadeleyi bırakmamak gerektiğini dolaylı olarak anlatır ve sonra, kendi ölüm anında, "*İnsan bir şeyler yapmalı. Kazançtan bağımsız olarak, hatta sonucun ne olacağından bağımsız olarak hareket etmeli.*" der. Ne kadar karamsar görünse de, bu bir eylem çağrısıdır; hem de siyasi bir şekilde eyleme geçme çağrısı.

Bu noktada filmin ana karakteri Neelkantha'nın isminin kökenindeki Shiva mitinden bahsetmek faydalı olacaktır. Shiva dünyayı kurtarmak için zehirli okyanusu içer. Dünyayı kurtarmayı başarır ancak zehir onu etkiler, maviye döner ve sonuç olarak Neelkantha adını alır. Benzer şekilde Neelkantha da ülkesini kurtarmaya çalışır ancak yetersiz kalır. Çağdaş zamanların zehri onu felçli bırakır

ve politik olarak başarısız olur. Film bu mite yaptığı göndermede, bir bireyin yalnız başına düzeni değiştiremeyeceğini ima eder. Değişim ancak halkın kolektif çabasıyla, bu da bilinçlenmesi ile mümkündür. Ve sistem değişmediği sürece mücadele eden bireyler Neelkantha gibi hayal kırıklığına uğramaya mahkûmdur. **Ghatak**'ın başarısı, ana karakterinin öncü ve sembolik bir konumda olmasına rağmen yüceltilmemiş olmasında yatar. Ne ana karakter ne de onun içinde bulunduğu eylem zinciri yüceltilip toplumsal çıkmazların kökenindeki çelişkilerden rol çalarlar.

Ghatak, ölümünden birkaç yıl önce verdiği bir röportajda: “Bu tamamen siyasi bir film. Bugün bu ülkede ne oluyorsa, o büyük ihanetin, 1947'nin sözde bağımsızlığının sonucudur. Bir grup insan bu durumu sömürüyor, her şeyi yağmalıyor, bu yüzden düzeni sürdürmek istiyorlar. Diğer bir grup ise, şaşkınlık içinde, her biri bir sahtekâr olan, para kazanmakla ve güçlerini göstermekle meşgul olan liderleri takip ediyorlar. Bu filmde bunu insana dair duygular ve deneyimlerle anlatmaya çalıştım. Sanırım bu sorunu insanlara gösterebilirim, onlara 'işte durum bu ve şimdi düşünün ne yapmalı?' diyebilirim yeterli.” der. Bu nedenle **Ghatak**, hayatının sonuna doğru 1974 yapımı *Jukti, Takko Aar Gappo* filmi aracılığıyla bir *praksis* çağrısında bulunuyor ve sol ideolojinin bir halkın kültüründe ve bağlamında kök salmış bir biçim edinmesi gerektiğini, çünkü ancak o zaman bu hareketin bir halk hareketi olacağını belirtiyor.

Filmin ana hatlarını çizdiğimizize göre, biraz da **Ghatak**'ın derdini “Bir devrimci sanatçı nasıl olmalı?” sorusu perspektifinden inceleyelim. Mesela ilk olarak şu soruyu sorarak başlayalım: Devrimci sanat hangi duyguyu öne çıkarmalıdır? Naif bir hüznün, umutsuzluk ve acı gibi insanı hareketsizliğe iten duygular yerine, düzene karşı hissedilen öfkeyi güçlendirmeli devrimci sanat. Sanat hayatı boyunca verdiği röportajlardan birinde bir değişimin muhtemelen ancak insanlar aşırı öfke deneyimlediğinde gerçekleşeceğini, çünkü bu öfkenin pasifliğin zincirlerini kırabilecek tek şey olduğunu söyler. Devamında ise şunları ekler: “Ne olacağını ve nasıl mümkün olacağını bilmiyorum. Bir sanatçı olarak, işimin çözümler sunmak değil, sorunları tüm karmaşıklıklarıyla ortaya koymak olduğunu düşünüyorum.” Bu da bizi ikinci soruya getirir: Devrimci sanat neyi göstermelidir? Düzeni değiştirmek isteyen bir sanatçı, sıkışmışlıklardan ve yozlaşma şekillerinden çok ya da onlarla birlikte, düzenin tüm bunlara sebep olan çelişkilerini göstermelidir. **Ghatak** bu ikisini de filmlerinde bilinçli olarak yapmayı tercih etmiştir.

Böyle devrimci olma gayesindeki bir filmin etik ve işlevsel olarak yapması gereken, seyirciyi aşırı bir özdeşleşmeden uzaklaştırmak, ekranda gördüğü herhangi bir çarpıklığı ve adaletsizliği, filmde gördüğü olaylar ve yaşantılar özelinde düşünmekten alıkoymak sürekli sistemin kendisi üzerine düşünmeye yönlendirmektir. Bu aynı zamanda öfke ya da üzüntü gibi duyguları, patlama şeklinde yaşayıp seyircinin sanat eserini tecrübe etme deneyiminden, sağaltılmış bir şekilde ayrılmasını da engeller. Çünkü ihtiyaç, o öfkenin sağaltılması değil, güçlendirilmesidir. **Ghatak** buna uygun bir yapıyı ilginç bir tercih ile daha filmin başında kurmayı başarır. Filmin yazar/yönetmen, oyuncu ve karakter üçgeni, çoklu okumalara olanak sağlarken seyircinin yoğun özdeşleşme yaşayarak manipülasyona maruz kalmasını engelleyecek bir yapı kuruyor.

Bu üçgeni gözden geçirecek olursak, bu filmin yazar ve yönetmeni **Ghatak**'ın kendisidir. Yazar olarak bahsettiği karakter kendisine çok yakındır ama tam anlamıyla kendisi de değil. Çünkü karakterin bize sunulan hayatında bazı farklılıklar vardır. Aslında simetrik olarak oluşturulmuş alternatif bir tarihten fırlamış gibidir. Filmi kurmaca bir metin olarak düşünmek istediğimiz noktada ise bu ana karakteri oynayan kişinin **Ghatak**'ın bizzat kendisi olması (karakterin hayatının **Ghatak**'ın hayatıyla bir hayli benzerlik taşımasıyla birlikte) kendimizi bir kurmaca metnin kollarına bırakmaktan alıkoymamıza sebep olur. **Ghatak**'ın yazar olarak personası, oyuncu **Ghatak**'ın sesinde, mimiklerinde ve bedeninde vücut bulur ama bir de kurmaca bir karakter olan Neelkantha'nın bir tasarım olduğu bilgisi vardır karşımızda. Dolayısı ile yazarın sesi, hem yazar hem de karakter olarak iki farklı perspektiften ulaşır bize. Bu tasarım devrimci bir sanat eseri olma isteğindeki bir film için çok kullanışlıdır. Çünkü biz seyirciler bu sayede, buna bir otobiyografik gerçeklik olarak bakıp yukarıda bahsettiğim, yaşanan çarpıklıkların bir yaşantının özelinde yorumlanması hatasına düşmeyiz, aynı zamanda da buna tamamen bir kurmaca olarak bakamaz, dolayısı ile bir üst bakışın manipüle edici sesinin baskısı altına da girmeyiz. Nitekim her iki sesin kayığı da bir diğerinin varlığı altında su alır ve sesin bu azalan gücü, seyircinin yoğunlaşan tarihsel sorgulama eğilimine dönüşür.

Biraz daha açacak olursam, biz oyuncu olan **Ghatak**'ın mimiklerinde, jestlerinde, tonlamalarında filmin yazarını canlı kanlı bir şekilde görürüz. Bu durum onun bir üst bakış ile sanki tasarımı yapan bir mutlak kudret değil, bu evrenin içinde gezinen olaylardan etkilenen, tamamlanmamış ve değişmeye devam

eden bir varlık olarak yorumlanmasını sağlar. Seyirciyi, çelişkiler üzerine yoğunlaştırmanın en güzel yolu, onun tekil olaylara ve bireylere saplanmasının önüne geçmek, aynı zamanda da bir egemen bakışın tasarısının penceresine sıkışarak yazarın ayak izlerini takip etmekten başka seçeneği kalmayan bir sorgulama yoluna girmesini engellemektir. **Ghatak**'ın gerçek ve kurmaca, kendisi ve alternatif bir tarihten fırlayıp gelen ikiz kardeşi Neelkantha ve yazar-oyuncu-karakter üçgeni arasında gel git yaparak oluşturduğu mesafe, seyirciye rahatça hareket edebileceği ve düşünme pratiği yapabileceği bir alan açar. Ayrıca bireysel tarih yazımındaki bu mesafenin toplumsal tarih yazımına projeksiyonu, tam da **Ghatak**'ın istediği türden bir birlik beraberlik için uygun koşulları sağlama yolunda, keskin bir takım tarihsel çizgilerin silikleşmesine hizmet eder.

Ghatak'ın yönetmenlik stili de film boyunca hep bu dramatisasyonun içerisinde kaybolmayı engelleyecek tercihlerle doludur. Zaman zaman **Eisenstein** tarzı karikatürize edilmiş bir montaj sekansı ile bir fabrika grevinde konuşan tutarsız bir sendikacı ve havlayan bir sokak köpeğini bir araya getirir. Zaman zamansa gerçekleşen olayların sadece ne olduğunu anlamamıza müsaade eder, asla o olay sırasında karakterler nerededir ve nasıl konumlanırlar bilemeyiz. Örneğin polis ile Naksalitlerin çatışmasında olay yerinde kimler vardır, Neelkantha nasıl ateşlerin ortasında kalmıştır asla anlamayız. Bu, olayın anlamının dramatisasyonda değil, sadece çatışmanın kendisinde yattığını ileri süren bir tavidir. Neelkantha'nın vurulduktan sonra yere düşüş sahnesi de ilginç bir tasarıma sahiptir. Yere çok yakın bir şekilde konumlandırılmış kamera Neelkantha'yı çarpıtarak gösterir. Sendeleyerek yere düşen karakter, düşmeden önce yavaşça eğilerek bilerek yaptığı belli bir şekilde elindeki içki şişesini kameraya döker.



Ghatak burada sinemasal bir dille, sembolik olarak biz seyircinin gerçekliği ile filmin gerçekliği arasındaki bağı koparır. Film boyunca, gerçek ile kurmaca arasındaki mesafeye ve kişinin kendini tarihsel olarak konumlandırma sorunsalı üzerine sürekli dikkat çekerek seyircisinin hazır cevaplar almasını engellemesi yetmiyormuş gibi, bir de ona sinema aracılığıyla gerçeğin tamamen kavranıp kavranamayacağı fikrini sorgulatır ve izleyiciye, filmdeki olayların ve karakterlerin mutlak anlamına ulaşmanın mümkün olmadığını gösterir.

Tüm karamsar görünümüne rağmen film umut doludur: “*Her şeye rağmen, hayat...*” der Nilkantho “*akıyor, çaresiz ve muazzam. Ve hepimiz henüz doğmamış ama yakında doğacak olan genç Bengal’in doğumunu bekliyoruz.*” Bu söylem aslında filmin başında Nilkantho'nun Bangabala ve Nachiketa'ya okuduğu **Yeats**'in *At Galway Races* şiiriyle de birlikte yürür. Şiir, uyumanın ölümle eş anlamlı olmadığını ve bir kez insanlar bunu fark ettiklerinde tarihin seyrinin değişeceğini ifade eder:

...

*Şarkını söyle: bir yerlerde, yeni bir ayda.
Uyumanın ölüm olmadığını öğreneceğiz,
Tüm dünyanın melodisini değiştirdiğini duyarak...*

Kaynakça

- Banerjee, Sumanta. "The Auto-Portrait of a Rebel." *India International Centre Quarterly* 27.3 (2000): 41-50.
- Kapur, Geeta. "When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India" Tulika Books, 2000.
- Rajadhyaksha, Ashish ve Paul Willemen. "Encyclopedia of Indian cinema" Routledge, 2014.
- Vahali, Diamond Oberoi. "Ritwik Ghatak and The Cinema of Praxis: Culture, Aesthetics and Vision." Springer, 2020.