

TAŞ DÜĞÜN (NUNTA DE PIATRA)

Gökhan Erkiş

Mircea Veroiu ve Dan Pita bir araya gelir ve 1971'de *Taş Düğün* filmini kotarırlar. Her ikisi de bir bilinmez olarak yola çıkmış olsalar da 1965-1970 arasında *Bükreş Tiyatro-Sinema Sanat Enstitüsü*'nde film yönetmenliği okuyan Pita (1938 -) art arda çektiği filmlerle – *Duhul Aurului* (1974) *Pas in doi* (1985), *Hotel de Lux*(1992), *Kira Kiralina* (2014) – Romanya sineması denince akla gelen ilk isimlerden biri haline gelirken, aktör-yönetmen Veroiu (1941-1997) sessiz sedasız yolunu tuttuğu Paris'te kayıplara karışır.

Ion Agarbaceanu'nun (1882-1963) Karpat Dağlar'ında geçen, mitlerin halk anlatılarıyla, törelerin yöre halkının zorlu hayat koşullarıyla harmanlandığı povestlerinden uyarlanan filmin baladları Dorin Liviu Zaharia (1944-1987) ve Dan Andrei Aldea (1950-2020) imzalı. Episodik olan filmin *Fefelega* bölümünü Veroiu, *La o Nunta* bölümünü Pita yönetir. Bölümler iki farklı yönetmen tarafından çekilmiş olsa da aralarında mekân-zaman-anlatı geçişkenlikleri vardır. Bu bağı görünür kılanlardan biri de Iosif Demian'ın görüntü çalışmasıdır.

.....

Taş çağından kalma dense taşa ayıp olacak tekniklerle karnından altın çıkarılan Rosia Montana, eteklerinde yaşayan halka ölesiye çalışmanın karşılığında ne zenginlik ne de mutluluk verir, bunların yerine katlanılması zor bir yoksulluk ve derin bir umutsuzluk getirir. Geçmiş her yana sinmiş lanetini saçmayı sürdürerek insanları hayattan koparır.

*Ocağın üzerine koyacak bir şey kalmayınca / Tek kızınız kalmışsa /
Evleneceği gün taştan düğün mü olsun?*

... Fefelega

Dağın karnını yaran kazmalar, kayaları parçalara ayıran keskiler, taşları atlarının heybesine yükleyen taşlaşmış eller. O ellerden birinin sahibi olan Maria Fefelega'nın zorlu koşullara direnmek için tek nedeni kendi bedeni değildir, bebeklerinden kopamayan ve çingiraklı salıncağında uyuklayan hasta kızı için de çabalar. Kızın ölgün bedeni yorgun düşer ve parmakları bebek arabası tekerleğinin tellerinden aşağıya kayar. (Detay planlar ve genel planlarda ayrıntıya yapılan vurgular metonimik bir ilişkiyle yıkıcı, ölüme teğet ve karamsar bir algıyı destekler.)

Büyüyün ve güçlenin çocuklar / Benim kaderimde yokmuş...

Maria'nın dağdan taş toplayan çocukların arkasından bakışı büyüdüklerini göremediği çocuklarının yokluğuna dönük bir çağrışımdır. Bakışın varlığı, görünür kıldığı yokluğun ağırlığınca anlamını bulur. Kafasında kayıpları vardır.

Çevresi تنها bir evde ruhunun donukluğuna inat yaşar Maria. Yoksunluğun ve çıkışsızlığın zor kıldığı koşullarda yaşamayı sürdürebilmesi onu kuşatan dünyanın ruhen ve bedenen bir parçası haline geldiğini düşündürür. Maria kızı Paunita'nın kendisi gibi bir dağlı kız olmasını engellemek ister gibidir. Paunita'ya bir yolu bulunup alınacak olan elbisenin nicedir gündemi belirlemesi, sayısı oldukça az olan ev eşyaları, dört beş binanın çevrelediği kasaba meydanının sapır sapır dökülmesi, Maria'nın para aldığı ve alışveriş yaptığı kişilerin durayazmış hali, her yere sinmiş bulunan yoksulluğun ancak yoksullukla kıyas edilir durumu, taşı ufalamak ve kuma dönüştürmek için su değirmeni kullanılması, standartlaşmamış ve ilkel düzeyde bir atölye tarzına bile erişmemiş görünen üretim tarzı, ekonominin henüz istatistik tarafından dikkate değer aşamada bulunmadığını söyler gibidir.

Meydandan elindeki kafeste güvercinlerin olduğu, sırtında eğer taşıyan bir adam geçer. (Söylemin görüntü üzerinden aktığı bu sahnede, şimdiki zamandan gelecek zamana atılmış bir sentagmatik düğüm zihnimize göz kırpar.)

Maria'nın mum aldığı "Yok-Yok" Teyze ona giderek yaşlandığını ve evlenmesi gerektiğini söyler. *Şeytanın anasıyla evlensinler* cevabını alır. Belli ki ardında kayıplar bırakan tecrübesi nedeniyle, evlilik imrenilecek bir şey değildir Maria

için. İlginç olan, eline para geçtiğinde, öncelikli ihtiyaçları varken gidip mum almasıdır. Maria'nın tercihini ölümlerini anmak, onlardan medet ummak, onların hayır duasını almak arzusu diye yorumlasak da, kayıpların yorgun kıldığı kadının ruhsal ibresinin geçmişe takılıp kaldığı ortadadır. (Geçmiş zamanda yaşamayı sürdürürken, *Tanrı yolumuzu aydınlatsın!* demenin ve bunun için adağı aracı yaparak gelecek zamanın güzel olmasını dilemenin can yakıcı çelişkisinin görülebilmesi için bir aynaya ihtiyaç vardır. Ayna'nın yokluğu paradigmanın ömrüne ömür katar. Bu nedenle, paradigmatik karşıtlıkların bir ucunda onlar / çıkmaz sokak / cehennem, diğer ucunda ben / vaha / cennet olması durumu eninde sonunda bir görme meselesidir.)



Meydandan evin bahçesine, mezar başından su değirmenine geçişi öncelleyen ses kuşağı kurduğu ses köprüleriyle modernist sinemaya göz kırpar.

Paunita elbise dolabına bakar. Gördüğümüz elbiseler artık oralarda olmayan birilerine aittir. Paunita ıssız bir yerde neden elbise açlığı çeker? (Ana ile kızı arasındaki kişilik farkını en belirgin kılan şey, elbise üzerinden kurulan, yokluğu ve varlığıyla gelecek kurgusu mudur?) Paunita gider, annesini biraz daha sessiz bir dünyaya teslim eder.

Maria'nın dolaysızca konuşabildiği tek varlık atıdır. Onu dinleyen, kör ve bir adı bile olmayan bir at. Asma köprüünün üzerinde ikisinin de geleceği belirlenir.



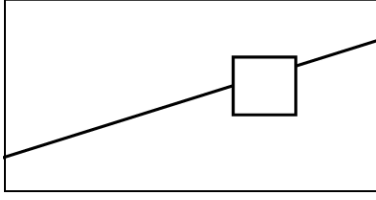
Maria atı güvercinciye satar: Eğer yerini bulur. Adam verdiği banknotu az bulmuş olacak ki üzerine eklemek için para uzatır ama Maria sırtını dönüp uzaklaşır. Dünyayla alışverişinde fazlasına ihtiyaç yoktur. Kızının gelinlik ve tacını alır. Meydana çıktığında uzaklaşmakta olan atın ardından uzun uzun bakar. Yoluna devam eder güçsüz adımlarla ve sonra dönüp bir daha bakar: kısa ama ağır, özür yüklü, unutulmaz bir bakış.

Geride kalmanın ağırlığı bir kez daha Maria'nın üzerine çöker: *Sen kalıyorsun o gidiyor*. Doğanın tüm canlılığıyla çepeçevre kuşatılmış, tek bir evin yanı başında çitle çevrilmiş, özenle bakılan bir mezarlık. Artık daha da kalabalık. Evde kalan son insan, artık bir mum fazlasına ihtiyaç duyan Maria. Hangisi ölmek, son nefesini vermek mi, geride kalan tüm günlerinde can çekişmekten başka bir şey yapamamak mı? (Karşıtlıklar sıralı değil, hayatın doğal akışında olduğu gibi, iç içe, alışım benzeri... Anlamanın zorluğu da buradan geliyor olsa gerek. Anlamak konusunda sezgi, akıl, bilgi yan çiziyorsa kapatın gitsin.)

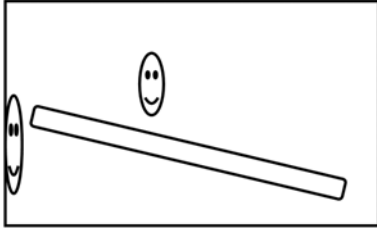
... Düşünde

Karşıdan gelen atlı jandarmalar yakınlaşıp güçlü dörtgene oturuncaya dek sabit olan kamera, önce onlarla birlikte sağa doğru pan yapar, sonra atlıları sağ üstte tutarak sola doğru geriye kayar. Onların aradığı kaçak sol alttan kadraja girer. Müzisyen sağ üstten, atlılar sol alttan merkeze doğru gelir. Buluşma noktaları merkez sağ üst olur. (Kamera konum ve hareketiyle varlığını açık eder, vektörel

algıyı güçlendirir, devamlılığı kullanarak akışkan kurgu yapar ve hareketli alan derinliği yaratır.)



Müziyen ve kaçak, yalak başında karşılaşır. Kaçak ilk olarak davula attığı taşların çıkarttığı seslerle varlığını sezdirir. Kaçağı yamaçtan aşağı kayarak inerken izleyen kamera her iki adamın da kadraja girmesiyle durur ama müziyen kadrajı soldan zorlar. (Diyalogların yeterli olan en alt düzeyde tutulması (müziyen-kaçak), hatta bazen olmaması (müziyen-atlılar) sesin minimalist ve modernist kullanımına örnek.)



Görüntü düzenlemesindeki sorun, hareketin sonundaki kadraja göre hesaplama yapılmasından doğar. Kesmenin, kaçığın yalağın ucunda otururken yapılması hesaplanmış olmalı, ancak o da tam oturmamış. Kamera yamaçtan yalak düzeyine indiğinde daha geniş bir kadraja olanak tanıyacak biçimde bir iki adım geride ve daha sola dönük konumlanmalıydı.

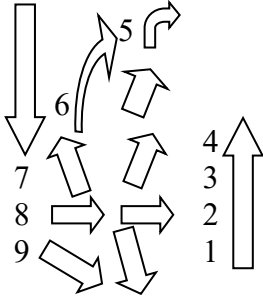
Davul, zil, sitar-lir, kaval: Dağda gezer bir pan! Kaçağın orduda davulcu olduğunu söylemesi ve müziyenin zokayı yutar görünmesiyle birlikte anlatının gelişme aşaması başlar. Müziyen bizim tanış olduğumuz beyaz atı bir uğursuzluk işareti sayarak Pan hazretlerine yakışmayacak bir görüş açıklar!!

Paunita'nın göle bakan salıncağında sallanan kaçığın ardından, beklenen sonları haber edercesine, salıncağı boş olarak sallanırken görür ve salıncak çanlarının sesini duyarız. (Görüntü-mekan ve ses-aksesuar hem dramatik tona katkı yapar hem de metafor yaratır.)

Köyler dolaşır sonunda aradığını bulan damat ve bulunmuş gelinin dar sokak boyunca yürüdüğü sahnede kamera açı ve ölçeği enfes. Damattan bahşişini

(dileyen harç veya vergi diyebilir) alan sandalye sahibi yolu düğün alayına açar ve korteje katılır. Kilisenin çanı evliliği kutsar. (Kültürel kod)

“Yok-Yok” Teyze kendisinden kaçak için yeni elbiseler isteyen müzisyene orkestradan geriye birkaç kişi kaldığını söylerken duvarda onlardan kalan çalgıları görürüz. (metonimik boşluk) Yeni ayakkabıların altının parçalanmış olması yeni oldukları gerçeğini değiştirmez, kötünün iyisi iş görür. Kaçağın uzattığı para teyzenin ilgisini bir hayli çeker: Bu çapsızlıkta birinin bu parayı taşıması teyzeyi şüphelendirir nedense.



Sahnedeki kesiksiz kamera hareketi öne kaydırma, geri kaydırma, takip, yay, pan ve bunların kombinasyonlarından oluşur. (1+2+3+4+5+6+7+8+9 = 1)

Düğün alayı yürümeyi sürdürür. Gelinin başkaları elini tutmasın diye elini tutmasına izin verdiği damadın doğru tercih olup olmadığı tekerlemelerle sorgulanır. Laf sağanağından müzisyen de nasibini alır: Onun için aşk demek altın, mücevher ve para demekmiş. Damat ve gelinin ardından sudan atlayan ve Bereket Kapısı'ndan geçen alay da kutsanmış olur. (Kültürel kod: beraberliğin sınanması, olgunlaşma ritüeli, eşik atlama.) (Sözler yer yer kopuk, bağıntısız olduğu izlenimini verir. Bunun nedeni, köklerinin dini, gizemli, çağrışıma dayalı, büyümlü ve geleneksel anlamlar yüklenmesi nedeniyle esrik bir bulanıklık taşımasıdır.)

Evlerin çatılarının aşırı eğimli olması yağmur bölgesi olduğunu gösterirken, kasabada bir tören alanı olması törelere olan bağlılığı ve geleneksel hayat ritüellerinin baskın gücünü kanıtlar. Ritüel demişken, düğün çorbasına he demeyen gelin he demez. Masa başında yemeğe karşı verilen gayretkeş imtihana bakarak, damadın ceketli cro-magnon ırkının homopotam sınıfından olduğunu ve hatta kan sağlığının yüksek derecesiyle kasaba halkını temsil ettiğini düşünebiliriz. Bütün pişmiş hayvanı bilimsel yöntemlerle parçalayan yüksek amca, eldiveniyle but tutan teyze, şapkasına sahip çıkamayan avukat amca ve

bizim kaçak arasındaki gelişmişlik farkı bir ömürlük yolda bir kravatın boyunu geçmez aslında. Gelin yüksek çözünürlüklü bakışlarıyla çorbasını içmek istediği herifin müzisyen olduğunu belli eder.

Meydana fırlayıp dans edenler orta yaş üstü. Davetliler arasında gençlerin olmaması olasılıkla gençlerin kasabayı terk etmiş olmasından. İstek parçası çalınırken damadın yüzünü kalasla örterek (dileyen hemhal ederek diyebilir) yapılan kadraj tam bir filmik espri. Damadı her an tıkınırken yakalayan kameraman onun üstünü kalınca çizerek, senaryonun gereğini mizansen olarak yerine getirmiş. Bu andan itibaren, müzisyen gelinindir demek zor değil.



Kaçak ritm tutturmayı becerince neşesini bulur, kadın kokusunu alması zaman almaz. Yemek servisinin sonu gelmez. **D. L. Zaharia** elinde gramofonla alana girer.



Gün görmemiş kasaba halkı gramofonu kuşatmaya alır. (Gramofon patenti 1887) 1890'lı yılların filmlerinden insert edilmiş havası uyandıran bir dans başlar. Gelin ve müzisyen fırsattan istifade konuşur ki yine duymayız. Sahne operatik düzenlemesiyle zengin-yoksul, özgür-tutsak karşıtlığını düşündürür.

Müzisyen ve gelinin duvağını takan kaçak, meydanda dansları yarım kalan konukların arasından çala söyleye gelinin masasına kadar giderler.



Kadraj dışındaki adamlarına bir bakış atan damat çalgıcıların yanlarına kadar gider. Gelinin yüzüne balad okunduğu izleyen sahnede çalgıcıların arkasından geçer. (İlk sahnenin kesildiği yerle ikinci sahnede damadın bir adım sonraki anda görünmesi arasında 24 saniye geçer. Damat bir adımlık mesafeyi kaplumbağadan biraz daha yavaş alıyor: Gelin haklı!) (henüz ne olduğunun bilinmediği bir dönemde postmodern kurgunun negatif zaman prototipinin ilk örneklerinden biridir!)

Duvaklı kaçak maharetli bir çobana dönüşür, davetliler esriklikle zırlıya teslim olur. Damat ve adamlarının gelini aradıkları sokağın aydınlatmasının dramatik algıya katkısı yüksek: aksesuar fenerin ölgün ışığı ve camdan verilen tek yönlü güçlü ışıklar. Eli boş dönen adamların önünde dikildiği avlu kapısının sinema salonu benzeri dipten aydınlatması da aynı estetik şıklığın bir ürünü.

Kaçan gelin ve müzisyenin faturasını kaçak öder. Önce sağlam bir dayak yer. Sahnenin fonundaki kapı açılır ve kadraj içi kadrajda kaçağın bıçaklanarak öldürüldüğünü görürüz. (dışavurumcu bir teatral tasarım tadında)



Alanın ortasında tek başına duran damat eskisine veda etme zamanıdır. (yalnızlığın etkisi düşük ve yayvan aydınlatma ve sert kontrast ile güçlendirilir.)

Kaçığın duvağı başında cesedinin boy planını sıçrama yaratan ama yeni bir anlam yaratmayan bir bel planı izler. (Yüzünü yakından vermek veya çantasından düşmüş paraları göstermekse mesele önceki boy plan bunu daha samimi ortaya koyuyor.) Ses kuşağından gelen şıklığı es geçmemeli: Kaçığın gelin baladını bu sefer engel gerisi efektiyle duyarız.

Gelin ve müzisyen beyaz ata takılmadan geçerler. Gölün suları üzerine görüntüleri yansır.



Onlar gider, doğa kendi başına kalır. Gölün üzerinden silindikleri gibi kayıplara karışırlar. Göl bu sırrı kendine saklar. Zaman duygusu kaybolur.

.....

Romen sineması ile ilgilenmek isteyenlere birkaç öneri: *Forest of Hanged* - Liviu Ciulei, 1965; *Reconstruction* - Lucien Pintilie, 1969; *The Power and the Truth* - Manole Marcus, 1972; *Glissando* - Mircea Daneliuc, 1984; *The Wood Cutters* - Ioan Carmazan, 1982.

Romen sinemasında 1960-2010 arasında folklorik filmlerden politik eleştiri filmlerine doğru düzenli bir kayış vardır. Üzerinde durulması faydalı olacak yönetmenler arasında **Mircea Muresan**, **Cristian Puiu**, **Corneliu Porumboiu**, **Cristian Mungiu**, **Radu Muntean**, **Catalin Mitulescu** isimleri öne çıkıyor.