

ARI KOVANININ RUHU FİLMİNİN İKONOLOJİSİ

Fikret Zorlu

Mersin Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi

Öz

Bu çalışma, *Arı Kovanının Ruhu* (*El Espíritu de la Colmena*, 1973) filmindeki imgelerin anlamlarını ve yönetmen Victor Erice'nin ima ettiği düşünceleri araştırmaktadır. Filmde iç savaş sonrasında İspanya'da, bir ailenin yaşamından kesit sunulmaktadır. Kastilya kırsalında geçen öyküde, Ana adlı bir çocuğun çevresinde karşılaştığı nesne, kişi ve durumları keşfetmesi, ailedeki bireylerin duyguları işlenmektedir. Film, *arı kovani* ve *Frankenstein* gibi metafor simgelerle tarihteki bazı resim, film ve öykülere atıfta bulunur. Ailenin yaşadığı evdeki Barok dönemi tabloları, yönetmenin gelenekle bağı ve örtük düşünceleri olduğunu göstermektedir. Filmdeki anlamların ve yönetmenin düşüncelerinin kavranabilmesi için, sanat ve düşünce tarihine yönelik araştırmalar gerektiren Panofsky'nin ikonolojik çözümleme yönteminden yararlanılmıştır. İlk bölümde filmde dikkat çeken bazı imge ve ifadeler seçilmiş, bunların ikonografik çözümlemesi yapılmıştır. Sonraki aşamada filmde ima edilen bazı kavramlar ve yönetmenin bu kavramlarla ilişkili düşünceleri irdelenmiştir. Filmde kullanılan simgeler, analogiler ve metaforlar üzerinden başlatılan araştırmanın sonunda, dayanışmacı toplumsal yapılanmayı temsil eden kovan metaforunun çeşitli toplumsal anlamları da tartışılmıştır. Filmde kullanılan imge ve şiirsel ifadelerden yola çıkılarak yönetmenin resim, şiir, öykü ve filmlerdeki atıfları araştırılmıştır. Yönetmen, izleyiciyi resim, edebiyat, sinema, kültürel entomoloji ve mekân tasarımı konularında araştırma yapmaya yöneltmektedir. Bu yazı, filmin renginden, ışığından, dokusundan, duyu penceresinden ve meselesinden başlayarak sanat tarihine, kültürel entomolojiye ve mimarlığa uzanan bir değerlendirme sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Victor Erice, kovan ruhu, ikonolojik çözümleme.

The Iconology of *The Spirit of The Beehive*

Abstract

This study investigates the meanings of the images in *The Spirit of the Beehive* (*El Espíritu de la Colmena*, 1973) and the ideas of the director Victor Erice implicit in the film. The film deals with the life of a family in Spain after the Civil War. The story is about a young girl, Ana, and her family members, who live in the rural part of Castilla. Ana discovers some objects, personalities and situations in her surroundings, like the *beehive*, the film *Frankenstein*, and other metaphors and symbols that refer to certain paintings, films and stories in history. The Baroque paintings in the house, for example, reveal the director's link to tradition. In order to understand the meanings in the film, and the ideas of the director, this study employs the iconological analysis method of Panofsky. In the first part, the article provides an iconographic analysis of images and expressions. Then it investigates the implicit concepts of the film and related ideas of the director. It concludes with a discussion of other interpretations of the beehive metaphor, which is usually regarded as a motif of the solidarity in social organisation. The discussion of Victor Erice's references to painting, literature, cinema, cultural entomology, and spatial design, elucidates the color, light, texture, emotional frame, and problematics of the film.

Keywords: Victor Erice, the spirit of beehive, iconological analysis.

Giriş¹

Arı Kovanının Ruhu (*El Espiritu del Colmena*, Victor Erice, 1973) filmi, kendi dünyası içinde imgeler, duygular ve kişilerin temsil ya da ima etikleri düşüncelerin irdelenmesine olanak sağlar. Film, İspanya’da İç Savaş sonrasında, 1940’lı yıllarda, Kastilya kırsalında yaşayan bir ailenin hikâyesini anlatır. Film, dış dünya ile ilişkisi kısıtlı bir evde biri altı, diğeri dokuz yaşlarında iki çocuk ile anne ve babalarının yaşamlarından bir kesit sunmaktadır. Öyküde baba Fernando (Fernando Fernán Gómez) ve anne Teresa (Teresa Gimpera) suskun ve içe kapanık kişilikler olarak savaş sonrasında yenilmişlik, umutsuzluk duygularını hissettirmektedirler. Büyük kardeş Isabel (Isabel Tellería), yalıtılmışlığın neden olduğu can sıkıntısı içinde, öykünün merkezinde yer alan Ana (Ana Torrent) ise, çocukluk naifliğinde meraklı, hüznü, soru soran bir kişilik olarak öne çıkmaktadır. Fernando, bahçedeki kovanlarla arıcılık yapmakta, bununla birlikte evinde özel tasarladığı tel kovan içinde arıları incelemekte ve bazı notlar almaktadır.

Erice’nin filmi, geç keşfedilmiş *auteur* sineması örneği olarak kabul edilebilir. Ayrıca yorumuyla, ele aldığı konuyla cesur ve öncü bir yapıt niteliğindedir. Erice, filmlerinde kullandığı metaforlar, simgeler ve metinlerarasılık öğeleri ile özgün bir konuma yerleşir. Film üzerine az sayıda analitik çalışma bulunmaktadır ve çoğu 2000 yılı sonrasında yapılmıştır (Curry, 1996; Lomillos, 2000; Latrorre, 2006; Camino, 2007; Önalın, 2012; Öztaner, 2013; Holland, 2013). Erice, az sayıda yapıtı olmasına rağmen özgün bir anlatı ve üslup kullanmıştır. Latrorre (2006), Erice’yi, filmografisi ve poetikası ile İspanyol sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olarak değerlendirmektedir.

Erice’in filmleri yanıt vermek ve göstermekten çok soru sormakta ve düşüncelerini örtük olarak anlatmaktadır. Bu üslubu nedeniyle Evans (1996, s. 154) ve Curry (1996, s. 1), Erice’nin filmlerinin “lirik” ve “enigmatik” (gizemli, şifreli) olduğunu belirtmektedirler. *Arı Kovanının Ruhu*, açık uçludur ve tek imgesi dahi çeşitli yorumları davet eder (Holland, 2013, s. 131). Evans’a göre Erice’nin çalışmalarında “yokluk” en önemli temadır (1996, s.

¹ Bu yazının fikir aşamasında ve metnin geliştirilmesinde değerli öneri ve katkılarından dolayı Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim görevlisi Cezmi Koca’ya ve değerli eleştirileri ile makalenin olgunlaşmasına katkı sunan hakemlere sonsuz teşekkür ederim.

149). Diğer iki yapıtı *Güney* (*El Sur*, 1983) ve *Ayva Ağacı Güneşi* (*El sol del Membrillo*, 1992) filmlerinde de bu evrensel insani temayı işler.

İspanya İç Savaşı ve Franco dönemini anlatan çok sayıda öykü ve roman kaleme alınmış, yine çok sayıda öykü filme konu olmuştur. Franco bas-kısı sürerken, dönemin ruh halini gösteren, eleştirisini ise simgelere gizleyen Erice, ardılı sinemacılara öncülük eder. Erice, sadece meselesini dolaylı anlatmakla kalmaz, pek çok imge göstererek filmin farklı bir yaklaşımla okunmasına olanak tanır. Filmin çeşitli kavramları araştırma ve sorgulamaya yönlendirmesi ve simgeler yanında metinlerarasılık örnekleri ile tarihsel okumalara gereksinim duyurması, yönetmenin retorik derinliği ve zenginliği olarak değerlendirilmektedir.

Filmdeki meselelerin anlatımına dair üslubu, anlatımdaki estetiği, imalarının geniş alanlara yayılması *retorik projeksiyon* olarak değerlendirilmiştir. Bu kavram, sanat tarihindeki pek çok ögenin ve düşüncenin filmin bağlamına yerleştirilmesi, filmde yola çıkarak çeşitli düşüncelere ışık tutması, izleyiciyi değişik alanlarda araştırmalara yönlendirmesi ve bunu sanat tarihindeki bazı geleneklere dayandırarak üslup zenginliği ve ifade estetiği ile yapması olarak açıklanabilir. Projeksiyonlar, aynı zamanda filmin psikolojik, estetik, kültürel ve retorik uzamlarıdır. Filmin imgeleri üzerinden, ima edilen sorunların ya da düşüncelerin kavranması, sonrasında öykünün bağlamının araştırılması, buradan yola çıkılarak kavramlar üzerinden filmin sorunsalının çeşitli düzlemlerde irdelenmesi filmin *retorik projeksiyonu* (filmin düşünsel derinliği, kuramsal genişliği ve tartışma zenginliğine olanak verebilme kapasitesi) olarak ifade edilebilir. *Arı Kovanı'nın Ruhı* filmi, simgeleri, imaları ve anlamları ile sanat tarihi, edebiyat ve tarih araştırmalarına yönlendirir. Pek çok simge barındıran filmin düşünsel arka planını anlayabilmek için ikonolojik çözümleme yöntemi ve filmozofi yaklaşımına başvurulmuştur.

Filme yönelik çalışmalarda (Lomillos, 2000; Latrorre, 2006; Camino, 2007; Önalın, 2012; Öztaner, 2013; Faulkner, 2013) çoğunlukla kapsamlı ön ikonografik (tasvir) ve ikonografik (uzlaşım sal imge) çözümlemeler yapılmıştır. Erice, filmlerinde sadece izleyicinin keşfetmesine bıraktığı ucu açık soruları, simgeler, atmosfer ya da karakterlerin dile getirdiği kısa cümlelerle yetinerek bırakır. Filmde kullanılan simgeler ve metaforlar izleyiciyi kuramsal araştırmaya zorunlu kılar. Ehlich (1995), Curry (1996), Evans (1996) ve Holland (2013) ise ikonografik çözümlemelerden yola çıkarak filmin anlam dünyasını ve söylemini irdelerler. Holland, Hutcheon'un (2000, s. 9-10) *trans-contextualization* (bağlamötesilik) kavramından yola çıkarak Erice'nin *Arı Kovanının Ruhı* filmindeki imalar, yankılar ve karmaşık metinlerarası referanslardan oluşan karmaşık düşünce ağını açığa çıkarmaya çalışır (Holland,

2013, s.95). Bu çalışmada ise, filmin simgeleri ve analogileri üzerinden ikonografik ve ikonolojik çözümler sunulmakta filmde kullanılan simgeler üzerinden yönetmenin söylemi ve sanat üslubu irdelenmektedir.

Filmin adına da yansıyan düşüncelerden biri, *arı kovanı* analogisidir. Bu aşamada bu analoginin filmdeki anlamı araştırılmış, daha sonra düşünce tarihi, toplum ve mimarlıktaki karşılıkları irdelenmiştir. Filmin adı ve arıların gizemi Belçikalı şair Maeterlinck'in *Arıların Yaşamı (The Children's Life of Bee, 1919)* adlı kitabından, kovan ruhu metaforu ise Camilo Jose Cela'nın *Arı Kovanı (La Colmena, 2000)* adlı romanından esinlenmiştir. *Arı Kovanı*, öykünün ana temasını geri planda hissettirmekte, Cumhuriyetçilerin *toplumsal dayanışma ruhunu* temsil etmektedir. Ayrıca filmdeki simgeler, film hakkında yapılacak değerlendirmeler için tarihsel-kültürel araştırma gerektirmektedir. Böylece *kovan ruhu* metaforu ve filmin meselesinin geniş anlamları keşfedilebilir.

Toplumsal örgütlenmelerin düşünsel kaynaklarından biri de biyolojik çalışmalardan elde edilen bulguların sosyal bilimlere aktarılması biçiminde geliştirilen “biyomorfik sosyal organizasyon modeli”dir. Bu örnekler kültürel entomolojinin ilgi alanlarından birini oluşturmaktadır. Canlıların yaşamının bir *esinlenme olanağı olarak değerlendirilmesi* ve artistik unsur olarak kullanılması (*mimesis*) ile *formun insan biçimlendirmeye yönelik kullanımı (analoji)* ayrı yaklaşımlardır. Filmde olumlu bir analogi olarak kullanılmaya çalışılsa da *kovan ruhunun* hem filmdeki anlamı ve hem de karşıtı düşünce irdelenmektedir.

Çalışkan, azimli, güçlü, itaatkâr ve homojen toplum idealleri, tasavvurları gündelik yaşama sadece kurumsal yapılar ve görünebilir olgularla yansımayabilir. Yapılan çalışmada toplum tasavvurlarının öykülerle, sanat eserlerindeki analogilerle sınırlı kalmadığı, toplumsal ekonomik yapılanma, bürokrasi inşası, eğitim sistemi, kentsel ve mimari mekân gibi yaşamın her alanında somut biçimlerde karşılık bulabildiği iddia edilmektedir. Kurgulayanların, kendilerini toplum adına öncü, aydınlatıcı, yönlendirici rol üstlenerek geliştirdikleri buyurgan, homojen ve kusursuz toplum modelleri, kimi zaman ütopya, kimi zaman ise idea olarak meşruiyet kazanabilmektedir. *Arı Kovanının Ruhu* filmi kolektif bilinç ve eylem alanının iki ayrı uç yaklaşımının araştırılmasına esin kaynağı olmuştur.

Kuramsal Yaklaşım

Filmde örtük anlamlar barındıran sahnelerin çoğunda diyalog yer almamakta, Barok dönem tablolarına ve bazı metinlere gönderme yapılmaktadır. Filmde açık ya da örtük pek çok anlam bulunmaktadır. Bu anlamların açığa çıkarılması için değişik sanat alanlarındaki eserlere yönelik araştırma

gerekmektedir. Filmin sanatsal katkısı özellikle “anlam” üzerine bir araştırma ile kavranabilir. Lotman’a göre, anlam kavrayışı hem tarihsel hem de estetik bağlamında gerçekleşir.

Sinema, kendi çağındaki kültürün, sanatın ve ideolojik savaşımın bir bölümüdür. Bu görünüş nedeniyle, gerçekliğe ilişkin, filmsel metin dışındaki birçok görünüş bir bağlaşım içinde bulunmaktadır ve bu durum, tarihçilerle çağdaşlarımız için temel estetiksel sorunlardan çok daha önemli bir dizi anlamın ortaya çıkış nedeni olmaktadır (Lotman, 1999, s. 71).

Arı Kovanının Ruhu filminde aktarılmak istenen anlam ve bilgi, olaylarla dolu bir öyküde açıkça dile getirilmek yerine semboller ve resimler içerisine gizlenmiştir. Sade bir gündelik yaşam kesiti içerisine sığdırılan bu kadar anlam, yönetmenin gösterdiği öyküden öte, aktarma biçimini öne çıkarmakta ve sanat yaklaşımını göstermektedir. Lotman’a göre sinemada sanatsal alana giren her şey bir anlam taşır ve bir enformasyon aktarır (1999, s. 69). Eriçce’nin bu filmi aynı yıl yayımlanan Lotman’ın *Sinema Estetiğinin Sorunları: Filmin Semiotiğine Giriş* adlı kitabıyla diyaloga girer gibidir.

Sinemanın etkileme gücü, planlı kurulmuş, karmaşık bir düzene sahip ve oldukça yoğun enformasyonların çok yönlülüğünden ileri gelmektedir. Bu çok yönlülük, seyircilere aktarılan ve beyin hücrelerini izlenimlerle doldurmaktan kişilik yapısının değişmesine kadar karmaşık bir etkide bulunan anlalsal ve duygusal yapıların bütünü olarak anlaşılmalıdır. Bu etkileme mekânizmasının araştırılması da, sinemada semiotik çıkış noktası sorununu ve özünü oluşturmaktadır. Bu ana amaç olmadan, herhangi bir “hilenin” saptanması pek de verimli bir çalışma olmayacaktır (Lotman, 1999, s. 69).

Bu yazıda tartışılan hususlardan biri de filme yönelik değerlendirmelerin ne düzeyde filmin sınırları içerisinde kalabileceğidir. Yönetmenin, izleyiciyi kaçınılmaz olarak filmin dışına çıkaran tutumu, film çözümlemesine ilişkin yaklaşım ve yöntem konusunda çeşitli seçenekler sunmaktadır. Frampton (2013), “anlam” hakkında yorum ve kuramsal çözümlemenin filmin sınırları içerisinde kalınarak yapılmasını önerir. Örtük (*implicit*) düşünce filmin sınırları içerisinde barınmaktadır. Frampton, filmin araçsallaştırılması yerine kendi bağlamı, söylemi, duygusu içinde bir dünya tasavvuru ve bunun eleştirisine odaklanmayı önerir. Filmin araçsallaştırılması olanaksız değildir ve buna karşı çıkmamaktadır. Ancak film, felsefenin, sosyolojinin, psikolojinin üzerinde çalıştığı meselenin bir numunesi olarak kullanıldığında bunun sınırlı bir okumaya olanak vereceğini belirtir.

Filmin ele alınışı konusunda Frampton’dan ayrılan Baker (2012), filmlerin sosyal bilimler için kuram geliştirmenin bir kaynağı olma potansiyeline

sahip olduğunu belirtir. Filmler, tikel olanı, tipleri, genellenmeyen olguları temsil etmesi yönüyle toplumsal olana dair söz söyleme, gösterme, hissettirme, sezdirme olanakları ile kendinden menkul bir kavrayışa sahiptir. Sosyal bilimlerde genelleme, özel olgular üzerinden okumaya olanak vermediğinden tikelden kavrayışı zorlaştırır. Bu bağlamda tipler ve tikel olgular üzerinden duygunun okunmasına yönelik önemli kaynaklardan biri olarak sinema geniş bir araştırma alanı sunmaktadır. Bu, sanatın hayatı doğrudan, metinsel-olmayan ve dolaysız şekilde sunabilmesinden kaynaklanmaktadır (Baker, 2012, s. 104). Bu yaklaşım filmlerdeki tikel durumlardan çıkarım yapılarak kurama varılmasını önerir. Felsefenin önemli inceleme kaynaklarından biri olan şiir (ya da tragedya) herhangi bir söylemin uzantısı olmak zorunda olmayıp çoğu kez kendi düşüncesini örerken bu düşünceden söylemler geliştirmeye olanak verir (Frampton, 2013). Burada şiir araç değil, bir *düşünce ekolojisi*dir. Şiirin içerisinde dış dünyanın etkileri, izleri hissedilebilir, sezilebilir veya çözümleme yoluyla ortaya çıkarılabilir. Frampton'a (2013) göre filmin kendisi filmozofisini kurar ve bu düşünce içinde yaşatılan dünya bir söylemin uzantısı olmaktan öte kendi söylemini ortaya atar ve filmin dışına çıkarak eleştiriye konu edilebilir. Frampton'un yaklaşımı tam da burada poetikanın içinde kalmayı önerir. Filmin poetikası içinde söylemini kavrama çabası, filmde bir kuramsal çıkarım, anlamlı ve özgün bir çaba olacaktır. Bu yönde bir çaba, Frampton'un filmozofi yaklaşımı, filmin içinden dışa genişleyen bir düşünce analizine karşılık gelir. Filmozofi, resim sanatında ikonografinin ötesine geçerek ikonolojik okumalar kuramını geliştiren Panofsky ile benzerlik gösterir.

Panofsky, eserin biçim ve içerik çözümlemeleriyle eserin açığa vurduğu ve ima ettiği düşünceler üzerine okuma yapabilmek için üç aşamalı bir yöntem sunar: *ön-ikonografik çözümleme*, *ikonografik çözümleme* ve *ikonolojik çözümleme* (1972, s. 14). Ön-ikonografik tanımlamanın malzemesi sanatsal motifler, ikonografik çözümlemenin malzemesi imgeler, öyküler, alegoriler, ikonolojik yorumlamanın malzemesi ise sembollerdir (Panofsky, 1972, s. 14; Cündioğlu, 2012, s. 163-166). Panofsky'ye (1972) göre eser, var olanı doğrudan göstermek yerine çoğu kez dolaylı anlatıma başvurur. Bunun için sanat eseri değerlendirme, biçimsel çözümlemenin ötesinde, örtülü anlamlara ilişkin yorumlama ve açıklamaya ihtiyaç duyar. Eserde öze dair çözümleme üçüncü aşamada gerçekleşir. Bu aşamada yapılan çözümleme, fenomenal (görüngüsel) bir kavrayış değil, esasa dair bir düşünce geliştirme çabasıdır (Cündioğlu, 2012, s. 163-166). Panofsky'ye (1972) göre eser, var olanı doğrudan göstermek ile hakikatsiz bir tezahürde bulunur. Oysa sanatın özünde dolayım vardır, bu nedenle görünmeyen ancak dolayım (ima edilen ile) bir durum inşa eder (Cündioğlu, 2012, s. 163-166). Bunun için bir sanat eserini değerlendirmek, biçimsel çözümlemenin ötesinde yorumlama ve açıklamaya

ihtiyaç duyar. Cündioğlu (2012), ikonolojik çözümlenmenin aradığı şey olan *ima edilenin* ancak *sezgi* ile açığa çıkarılabileceğini belirtir.

Resim kritiğine ilişkin geliştirilen ikonolojik çözümleme yöntemi film okumalarına uyarlandığında filmin *duyumsal ön planından düşünsel arka planına* uzanan bir projeksiyon olanağı sağlayabilmektedir. *Arı Kovanının Ruhu* filminde Erice'nin kullandığı simgeler, analogiler ve metinlerarasılık filmin düşünsel arka planını anlatmak için kullanılan ipuçlarıdır.

Bu yazıda, incelenen filmin sadece *gösterdikleri* değil aynı zamanda *ima ettikleri* üzerinden düşünce ve duygu çıkarımları yapılmaya çalışılmaktadır. Dolayısıyla öncelikle filmin sınırlarında kalınmakla beraber yönetmenin üslubu ve meselesi, filmin dışına çıkarak bazı sorular sormaya sevk etmektedir. Bu bağlamda, filmin meselesini kavramak ve örtük anlamları açığa çıkarmak için ikonografik ve ikonolojik çözümlenmeler yapılmıştır.

Öykü ve Tema

Filmde ailenin gündelik yaşam kesiti çizgisel bir akışla gösterilmekle beraber, her biri kendi içinde anlamlar içeren pek çok sahne olması, parçalardan oluşan bir yapıt izlenimi verir. Bu nedenle filmin öyküsü oldukça kısadır; ancak her bir sahnesi ayrı bir bilgi ve düşünce içermektedir.

Film, akşam *Frankenstein* filminin gösterimini duyuran aracın köyde dolaşması ile başlar. Ablası Isabel ile sinemada James Whale'in *Frankenstein* (1931) filmini izleyen Ana, filmin etkisinde kalır ve sonrasında pek çok sahnede bu yarattığı hayal eder. Filmin sonunda Ana, bu yaratıkla yakınlaşır ve diyaloga girer.

İkonografik Çözümleme: *Frankenstein* sembolü üç farklı biçimde anlamlandırılabilir. Birinci önermeye göre; Erice, Franco döneminde bir canavarı ve bunun temsil ettiği korkuyu ifade etmektedir ve bir çocuğun çiçek verdiği bu varlığın aslında bir canavar olmadığını ima etmektedir. Ana, hem hayalinde hem de gerçek yaşamında karşısına çıkan bu canavara elini uzatmaktadır. Bununla hayal ve gerçek, kurgu ve gerçek özdeşleşir. İkinci önermeye göre; *Frankenstein*, aydınlanma sonrasında insanın geldiği aşamayı, teknolojiyi temsil eder. Gelişen bu devasa gücü totaliter bir akıl yönetmektedir. Diğer bir görüşe göre canavar, hatırlanmak istenmeyen, acı dolu geçmişi temsil eder (Holland, 2013, s. 191). Diğer bir canavar ise trendir. Erice'nin sinemanın ilk canavarı/yarattığı olarak kabul edilen tren imgesini kullanması, Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin *Bir Trenin Gara Girişi (Arrival of a Train at La Ciotat, 1895)* filmini anımsatmaktadır (Holland, 2013, s. 115). Bu canavar ise endüstrileşmeyi temsil etmektedir.

İkonolojik Çözümleme: Tarihinin en güçlü aşamasına gelmiş olan insanlık bunu büyük oranda geliştirdiği teknolojiye borçludur. Ancak insanlık bu gücü, aklını ve bilimi nasıl kullandığını yirminci yüzyılda fazlasıyla göstermiştir. Bu deneyimler, *Frankenstein* karakteriyle özdeşleşen sistemin ürünlerini ve sonuçlarını sorgulamayı gerektirir. İnsanın sistemi yönetebilme kapasitesi ile kendi yarattığı sistemden korkması arasındaki çelişki ve korku giderilebilmiş görünmemektedir. Ana, *Frankenstein*'e elma uzatarak korkunun üstüne çocuksu bir naiflik ile gider. Ancak insanlığın naif bir cesaretin ötesinde bir düşünce ile rasyonel aklı yeniden sorgulamasına ihtiyaç duyulmaktadır. Yirminci yüzyılda modernite ve sanayi toplumu bir canavara dönüşmüştür ve İkinci Dünya Savaşı sonunda bu canavarın nelere sebep olduğu sorgulanmıştır. Ekonomizm, gelişme, kalkınma, başarı, verimlilik, hiyerarşi, düzen gibi değerler üzerine inşa edilen ve sonunda kusursuzluk idealine ulaşmayı amaçlayan toplum modelleri, ütopyalar ve tasarımlarının, akılcı, sistematik, gelişmeci yaklaşımların insanlığı bir yere ulaştırmak bir yana, kimi zaman aklın tasavvur edemeyeceği yıkımlara sürükleyebildiği görülmüştür.

Gelecek uygarlık ya da kültür öntipinin nasıl bir şey olacağı konusunda ise, çoğu yazarlar, birtakım kayıtlarla bunun Dinsel-Düşünsel (Danilevski, Spengler, Toynbee, Schubart) ya da Estetik-Kuramsal (Northrop), Düşünsel-Duyumcul (Sorokin), İradeci-Ahlaksal ve Ussal (Schweitzer) öğelerin bir bileşimi halinde bütünleştirici olacağı öndeyişinde (kehanetinde) bulunmaktadırlar. Kısacası, gelecek uygarlık ya da kültür, son beş ya da altı yüzyıldan beri ege-men olmuş bulunan uygarlık ya da kültürden temelli olarak farklı olacaktır (Sorokin, 2008, s.341).

Makine ile *biyolojik işlevsellik* ve *biyo-morfik estetiğe* yaslanan tasavvurlar, toplumu refaha ve sorunsuz bir dünyaya kavuşturmak ideası üzerinden meşruiyet kazanabilmektedir. “Dünyaya kusursuz bir varlık olarak gelen insan toplumsal düzensizlik nedeniyle bozulmaktadır” kabulüne dayanan görüş, *kusursuz bir sistemi* ülkü edinirken, “insanın dünyaya kusurlu ve eksik olarak geldiği” inancı ise insanın *ideal olana dönüşümünü* amaçlayan yapılar önermektedir. Karşıt konumda görünen bu iki düşüncenin çatışması veya yarışına tanık olan on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın, insanın ruhunda bıraktığı izler bu filmde de hissettirilmektedir.

Atmosfer ve Duygu

Erice, filmde Franco dönemine yönelik sıkıntısını ve eleştirisini doğrudan göstergeler ve sözlerle dile getirmemeye özen gösterir, ancak gerek duygular ve gerekse nesnelere ile dolayımı yoğun bir öykü sunar. “Yönetmenin şatafatsız sinematografisinin iddialı yanı, her biri kendi başına derinliğe sahip

çocuk ve aile, sanat ve doğa, zaman ve değişim, insan ve hafıza nevinden temaları filmlerine kaynak olarak kullanması, fakat bunu yaparken teşhir ve tahakkümden olabildiğince kaçınmasıdır” (Öztaner, 2013, s.111). Kastilya kırsalında baskının doğrudan gösterilmesi anlamlı olmadığı gibi gerekli de değildir. Dolayımın kendisi baba ve anne karakterinde fazlasıyla yüklenmiştir. Keza buna karşı az da olsa ses çıkaran, itiraz eden karakterler varlık göstermemektedir. Yönetmen sorularını Ana karakterine sordurur, ancak ima edileni, soruyu ve yanıtı göstermez, ucu açık yorumlara olanak verecek şekilde seyirciye bırakır. Bu çerçevede çocuğun derste okuduğu metin, filmin başlangıç sözleri, yönetmenin temel meselesinin ipucu niteliğindedir:

Şimdi, ne kötü niyetlice ne de öfkeyle.

Ya da değişimin korkusu olmadan. Sadece susadım...

...neye susamış olduğumu bilmeden.

Hayatın nehirleri, nerelere gittiniz?

Hava. Havaya ihtiyacım var.

Seni böyle sessizce ürperten neyi gördün karanlıkta?

Kör bir adamın gözlerine sahibim...

...güneşe gözlerini dikip bakan,

“Düşenlerin bir daha kalkamadığı yerde düşeceğim.”

(Çev: Emre Tuncay Özgüven)

Çocuk metni okuduktan sonra seyirciye bakar. Dönem insanının içinde bulunduğu durumu anlamaya çağırır. Filmde ışık, renk ve mekân kullanımları ve yüz ifadeleriyle sıkıntı, yenilmişlik, hüznün duygularını yansıtacak bir atmosfer yaratılmıştır. Kırsaldaki ıssızlık, güneşsizlik, yalıtılmışlık, karakterlerdeki duygu yoğunluğunda etkili olur. Erice, veba salgınına uğramış kentte, evine kapanmış salgının geçmesini bekleyen insanların öyküsünü anlatan Albert Camus'nün *Veba* (1947/1983) romanındakine benzer bir ruh hali hissettirmektedir. Camus'nün ironiler ve metaforlarla örülü öyküsündeki *veba* metaforunun ima ettiği ile Erice'nin hissettirdiği düşünce atmosferi benzerlik gösterir.

Atmosferin baskın duyguları yenilmişlik, yalıtılmışlık ve umutsuzluktur. Buna karşın her bir karakter ayrı bir duygunun temsilcisidir. Filmin dört kahramanı ayrı soruların ve kavramların yüklenicisidirler, ancak esas soru ve sorumluluk Ana'ya yüklenmiştir. Erice, yüzleşme için “çocuklara güvenin” der. Öztaner'e göre Erice'nin tutumu, Andrey Tarkovski, Abbas Kiarostami ve Mecid Mecidi'nin tutumlarıyla paralellik gösterir: “Trajik, kötü veya umutsuz, her ne olursa olsun kirlenmemiş olanı, saflığı ve irfanı temsil eden çocuk, umuda çıkacak yolun habercisidir” (Öztaner, 2013, s. 112). Umut ve yaşama

inancı, kovan ruhunun canlanmasına ve bütün topluma yayılmasına bağlıdır. Umut ise Ana'nın meraklı ifadelerinde gizlenmektedir. Ana, filmin duygulanımını temsil eder (merak, şaşırma, korku, hüznün, sevinç, umut, cesaret).



Kulübeye girişi [00.38.40]



Evdeki arı kovanına dokunma anı [00.53.30]

Ana'nın merakı, keşfetme ve kavrama çabası sınırlı kalmakta, ancak izleyiciyi filmin dış mekânını ve toplumsal bağlamını araştırmaya zorlamaktadır. Filmde, birçok sahne Ana'nın merakı üzerine kurulmuştur. Merak ettiği pek çok nesne, kişi ve düşünce ile ilgili sorular sorar ve kimi zaman tavırlar alır. Kimi zaman ise ilgilendiği nesnelere sadece oyun aracına dönüşür.

Temsil ve Söz

Erice, Franco dönemi siyasetinin, dönüştürmeye çalıştığı toplumun içine düştüğü ve etkisinden uzaklaşamadığı ruh halini, her bir karakterde farklı biçimde temsil edilen durumları okuma olanağı sunar. “Ana” karakteri *yüzleşmeyi*, “baba” *kabullenmemeyi*, “anne” *geçmişe özlemi*, “Fernando” *yenilgiyi*, “Isabel” ise *unutmayı* temsil eder.

Fernando-Ana ilişkisi, *Güney* filminde Agustin-Estrella ilişkisi, Lorca'nın *don Perlimpin* ve Valle-Inclán'ın *don Friolera* adlı eserlerinden esinlenilmiş baba-kız karşıtlığının örnekleridir (Evans, 1996, s. 147). Bu örneklerin tamamında orta yaşlarında iç sürgündeki baba ile isyankâr kız çocuğu arasındaki karşıtlık gösterilir. Erice'nin 1983 yapımı *Güney* filminde de Agustin Arenas işini kaybedince eşi ve küçük kızı Estrela ile İspanya'nın kuzeyine yerleşir. Evans (1996, s. 147), her iki filmde ailelerin içinde bulunduğu durumu “iç sürgün” (*inner exile*) olarak tanımlar.

Latorre (2006), İspanyol sinemasında iç savaş sonrasındaki otuz yılın değerlendirmesini yaparken bu dönemde yapılan filmlerde iç savaş ve Franco dönemi korkuları ve acılarıyla yüzleşme duygusunu irdeler. *Arı Kovanının Ruhu*'nda Teresa, umutsuz görünmektedir ve Ana kadar cesur değildir. İnançını, heyecanını ve kavrayışını neredeyse kaybetmiştir. Bu ruh halini mektubunda şöyle dile getirir:

Birlikte geçirdiğimiz mutlu günleri geri getiremeyiz...
...ama Tanrı'ya seni görmenin verdiği zevki yeniden tattırması için dua ediyorum.
Hep bunu diledim...
...savaş zamanı birbirimizden ayrı düştüğümüzden beri,
Fernando'nun, kızların ve benim bulunduğumuz...
...hayatta kalmaya çabaladığımız bu uzak noktada, hâlâ dua ediyorum.
Hatırladığın evden geriye sadece duvarlar kaldı.
Sık sık işleri nerede bitirdiğimizi merak ediyorum.
Bu özlem değil...
Geçen yıllarda yaşadıklarımızdan sonra...
...geçmişe özlem duymak çok zor.
Ama kimi zaman etrafıma baktığımda...
...ve bu kadar kaybı gördüğüm zaman...
...bu kadar yıkım ve bu kadar üzüntü varken...
...bir şeyler bana sesleniyor...
...hayatı hissedebilme yeterliliğimizi kaybettiğimizi söylüyor.
(Çev: Emre Tuncay Özgüven).

Filmde gizemin en fazla yüklendiği karakter Teresa'dır. Eşi ile yan yana görülmeyen ve sürekli mektuplar yazan içine kapalı Teresa, film boyunca çok az karede yer alır. Gönderdiği mektupların üzerinde adres olarak Fransa'da bir Kızılhaç mülteci kampı yazılıdır. Ancak alıcının kim olduğu anlaşılama- maktadır. Muhtemelen sürgünde olan ve geçmişte ortak anıları olan birine (kardeşi, arkadaşı ya da başka bir yakınına) hitaben yazmaktadır.

Teresa'nın mektup yazma sahnesi Vermeer'in *A Lady Writer (Hanımefendinin Yazıcısı, 1665-1666)* adlı tablosunu anımsatır. Erice, sanatçıya referans vermektedir. Yönetmen, evin iç mekânlarını ve kişilerin mekândaki duruşunu gösterdiği karelerde Vermeer'den esinlendiği izlenimi verir.

Ana, aile albümüne bakarken annesi piyanoda Frederico Garcia Lorca'nın *Zorongo Gitanoé* bestesini çalmaktadır. Ana fotoğraf albümüne bakarken annesine Miguel de Unamuno'nun (1864-1936) fotoğrafını da gösterir. Franko dönemi baskılarına fazlasıyla maruz kalmış olan Lorca ve Unamuno'nun hatırlatılması, Erice'nin her iki şaire olan saygısını ve mücadeleye olan bağlılığını gösterir. Teresa, mektubunda bir yönüyle kendi durumunu, geniş anlamda yirminci yüzyılın getirdikleri karşısında insanın duygularını ifade etmektedir.

Filmin yapıldığı yıldan beş yıl sonra otoriter sistem yerine özgürlükçü bir siyasal sisteme geçilmiştir. Bu da filmin öngörüsü olarak kabul edilebilir. 1975 yılında Franco'nun ölümü, 1978 yılında yeni İspanya Anayasası'nın kabul edilmesiyle bu dönem siyasal anlamda sona ermiştir. Dosyanın kapanması, gerek iç savaşla ve gerekse Franco dönemiyle yüzleşildiği anlamına gelmemektedir. İspanya sinemasında iç savaşı ve 1939-1978 dönemini anlatan çok sayıda film olmasına rağmen kurbanların ve geride kalanların - ki burada kurban sadece Cumhuriyetçiler değil esasen bütün İspanya toplumdur- acılarını dindirecek bir yargılama, yüzleşme ve hesap sorma durumu söz konusu olmamıştır. Anayasanın yeniden hazırlanması, idari sistemde reformlar, özgürlükçü yasaların yürürlüğe girmesi baskı döneminin izlerinin silindiği anlamına gelmemektedir. Dönemin kurumsal yapılarının ve kanunlarının tasfiye edilmesi, toplumsal bellekteki ve günlük yaşamdaki etkilerinin kolay kolay unutulması için yeterli olmamaktadır.

İmgeler ve Anlamlar

Ana, evin çalışma odasında Juan Valdes Leal'in *Aziz Jerome* tablosunun önünde daktilonun başına oturur. Tablo *Vanitas* üslubunda figürler içerir.

İkonografik Çözümleme: Tablodaki simgeler, dünyevi yaşamın gelip geçiciliği, beyhudeliği ve ölümün kaçınılmazlığını hatırlatır. Tabloda ortaya kitap, sol alt köşeye aslan, sağ alt köşeye ise kurukafa yerleştirilmiştir. Kraliyeti temsil eden aslan burada gelip geçiciliği, kurukafa ölümü, kitap ise bilgeliği ve inancı temsil eder.

Kamera, Barok dönem *Vanitas* üslubunda tablonun üzerinde gezinir, her bir figür ayrı ayrı gösterilir. Diego Rodriguez de Silva y Velasquez, Juan Valdes Leal, Francisco Zurbaran, Bartolomeo Esteban Murillo gibi ressam-



Ana'nın çalışma odasında Aziz Jerome tablosuna dahil olması [00.57.19]

lardan etkilendiğine dair örnekleri bilinen Erice (Ehlich, 1995; Curry, 1996; Evans, 1996), burada geleneğe bağlılığını gösterir. Erice, bu üslubunu diğer filmlerinde de kullanmaktadır. Ehlich (1995, s.26), *Ayva Ağacı Güneşi* filminde Erice'nin, Zurbaran'nın *Nazaret'in Evinde İsa ve Meryem* adlı tablosundan esinlenerek sinematik imgeleri bir araya getirmesi ile insanın kutsal boyutlarını düşündürdüğünü iddia eder. Bu yönüyle yönetmen, bir yandan geleneğe gönderme yapmakta, diğer yandan esinlendiği eserdeki düşünce ve anlamı hatırlatmaktadır.

Okula henüz başlamış olan Ana'nın yazı yazmak için daktilo başına oturması anlamlı değildir. Bu yaştaki bir çocuk, olasılıkla oyun için daktiloya ilgilenebilir. Duvardaki *Aziz Jerome* tablosunun önünde, daktilo başındaki Ana ile yönetmenin neyi ima ettiği, ancak bu tablo filmin bağlamıyla ilişkilendirildiğinde açığa çıkarılabilir.

İkonolojik Çözümleme: Vanitas geleneğine göre imalı bir anlatım üslubunu tercih eden Erice, filmin bu karesi ile Franco'ya ölümlü olduğunu hatırlatır. Erice Ana'yı tabloya dâhil eder. Mahkeme salonunu betimleyen bir resmi andıran bu karede Aziz Jerome hâkim, Ana ise bir kâtip gibidir. Ana, gelecek nesli temsil etmektedir ve bu nesil bir gün Franco öldükten sonra elindeki dünyevi gücü sonlandıracaktır. Ana'nın simgesel konumu, yargılamanın başlayacağını ima etmektedir. Yönetmen burada inancını ve umudunu göstermektedir. Bütün yalıtılmış, karamsar ruh haline rağmen filmde umuda dair dolaylı ifadeler ve simgeler yerleştirilmiştir.



Ana, sinemada Frankenstein filmini izlerken [00.20.15]



Francisco de Zurbarán, Bakirenin Çocukluğu (1660), (54x74 cm, yağlıboya kanvas), Rusya, St.Petersburg.

Erice'nin, Barok dönem tablolarından esinlendiği açıktır. Bu tutumu pek çok araştırmaya konu olmuştur. Ehlich'e (1995, s. 29) göre, Cumhuriyetçi askerinin cenaze töreni sahnesi, yönetmenin İspanyol resim sanatında ölüm temalarını işleyen tablolarla ve *memento mori*² geleneği ile bağlantısını gös-

² *Memento mori*, ölümü hatırlatan simgeler ile dünyevi hayatın geçiciliğini anlatan dinsel temalı resimler için kullanılan bir tanımlamadır. Vanitas,ise *memento mori* üslubunun 16. ve 17. yüzyılda Hollanda Barok resmindeki yorumudur. Bu üslupta yapılan resimlerde anlamları bilinen belirli simgeler üzerinden dünyevi yaşamın gelip geçiciliği, beyhudeliği ve ölümün kaçınılmazlığı hatırlatılır.

termektedir. Yönetmen, bu anlatımı başka sahnelerde de kullanmaktadır. Ana, Francisco de Zurbaran'ın *The Childhood of the Virgin (Bakire'nin Çocukluğu, 1660)* adlı tablosundaki Meryem'i animsattır. Zurbaran'ın tablosuna gönderme yapması, yönetmenin Ana karakterine yüklediği anlamı göstermektedir.

Işık ve Renk

Filmde, evin pencere ve kapılarının petek formundaki parmaklıkları, evin içinde özel tasarlanmış kovan ile ikisinin çakışımına yansıyan ay ışığının oluşturduğu atmosfer, film boyunca duygusu yoğun bir ışık formu ile tamamlanır. Kovan sadece öyküdeki anlamıyla değil, filmin estetiğinde önemli bir biçim olarak kullanılmıştır. Evin içindeki kovanın dokusu, pencere ve kapılardaki parmaklıkların dokusuna eşlik eder. Fondaki sarı-turuncu renk etkileri petek fikrini derinleştirir. Filmde, altın sarısı derin ışık, kontrastı yüksek ışıkla aydınlanan yüzler, petekdeki balın dışarıdan gelen ışıkla aynı dokuyu tamamlaması ve yüzlerdeki duygu yoğunluğu gibi kullanımlarıyla yönetmen, Barok resim geleneğinden esinlendiğini gösterir. Bununla birlikte Caravaggio'nun *chiaroscuro* aydınlatmasından yararlanması, filmin öyküsüne uygun bir estetik ifade sağlamaktadır. Erice, geleneğe bağlılığını diğer filmlerinde de göstermektedir. Ehlich (1995, s. 23), Erice'nin *Ayva Ağacı Güneşi* filminde çerçeve, renk ve kompozisyon tercihleriyle *bodegon*³ geleneğini sürdürdüğünü belirtmektedir.



Evin arı kovani [00.28.13]

Filmin son sahnesinde, Ana odanın bahçeye açılan kapısını açmadan önce yönetmen ay ışığını pencereden içeri alır. Işık petek formuyla yansımaktadır. Güneş ışığının neredeyse hiç görülmediği filmde, yalıtılmışlıktan ve sınırdan kurtuluşun umudunu temsil eden ay ışığı film boyunca hissettirilir.

³ *Bodegon*, İspanya'da ilk olarak rustik yemek mekânları anlamında kullanılmakta iken daha sonra yoksul insanların sofralarının resmedildiği, natüremort resim üsluplarından biri olarak yaygınlaşmıştır (Ehlich, 1995, s. 23). Bu üslupla yapılan resimlerde kullanılan nesnelere dünyevi hayatın ölümlü oluşu anlatılır.



Ay ışığının pencereden iç mekâna akışı [01.34.36]

İkonografik Çözümleme: Pacheco (2014, s. 49), Erice'nin dış mekânda kullandığı ışık ve renklerin Goya'ya gönderme yaptığını iddia eder. Francisco Goya, karanlık, mat ve puslu resimleri ve renk-ışık yorumuyla resim sanatına özgün bir ifade getirmiştir. Issızlık, terk edilmişlik, boşluk, keder duygularını yansıttığı resimlerinde tarihin sisli bir hava gibi kapalılığı, anlaşılmazlığı ve içine girilemezliğini ima eder. Ünlü tablosu *Köpek* (*Perro Semihundido*, 1819) bu ifade biçiminin örneklerinden biri olarak bilinir. Dolayısıyla Erice, İspanya'nın yakın döneminin (iç savaş yılları) belirsizliğini, sessizliğini, ağırlığını, eziciliğini ve bugüne (Franco dönemi) bıraktığı mirası ima eder (Pacheco, 2014, s. 50).

Can Sıkıntısı ve Merak

Arı Kovanının Ruhu filminde dışarıyla ilişkisi son derece sınırlı bir ev ortamında can sıkıntısı belirgin biçimde yansıtılır. Isabel'in kediye severken kısa bir süre sonra onu boğmaya çalışması, bir oyun uzantısı, can sıkıntısından kurtulma yolu olarak başlar ve sadistliğe dönüşür. Filmde ailenin can sıkıntısının nedeni yenilgi, yoksunluk, yalıtılmışlıktır. Ana'nın kulübede yaralı bir Cumhuriyetçi ile karşılaştıktan sonra yardımcı olmaya çalışması, bir yönüyle yüzleşme olarak okunabilir. Diğer yönden Ana'nın hem Frankenstein'e, hem yaralı kişiye, trene, kovana, daktiloya ve neredeyse çevresinde karşılaştığı her kişi veya nesneye ilgi duyması sadece çocuk merakı ile açıklanamaz. Yalıtılmışlık ve insan eksikliğinin verdiği can sıkıntısını aşma çabasıdır. Dış dünyayla ilişkisini kuran figürlerden biri demiryolu ve trenlerdir. Çocukların, trenin gelip gelmediğini anlaması için rayları dinlemesi nadir eğlencelerinden biridir. İlk bakışta anlamsız bir oyundur. Sadece can sıkıntısından harekete geçmiş bir meraktır. Diğer yandan tren makineyi, teknolojiyi ve gücü temsil etmektedir. Bu güç kalıcı değildir ve Franco da ölümlüdür. Bu güç çocuklar için korkutucu değil, sadece bir eğlencedir.



Ana ve Isabel'in rayları dinleme anı [00.48.24-00.48.26]

Kimi zaman rasyonel gerekçelerle açıklanamayan insan davranışlarının hiçbir amaç olmaksızın, sadece can sıkıntısı içinde tezahür edebileceği söylenebilir. Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*'da “altın iğneler” örneğini verir (1864/2013). Öyküde Kleopatra'nın can sıkıntısından yaptıklarına gönderme yaparken ve rasyonel aklı, nedenselciliği eleştirirken insanın anlaşılabilir boş isteklerine değinir ve bunları “bağımsız istekler”, “kapisler” ve “hayaller”e bağlar. “Ne diye bizlerin yalnız ve yalnız mantık ve çıkarlarımıza uygun şeyler istememiz gerektiğini ileri sürerler! İnsanlara gerekli olan tek şey, sonunun neye varacağı, neye mal olacağı bilinmeyen başıboş isteklerdir” (Dostoyevski, 2013, s. 41). Dostoyevski, burada “istek” sözcüğü ile “özgür irade”yi kasteder: “Çünkü isteği, iradesi olmayan, istemeyi bilmeyen insan, org silindirindeki bir vidadan başka nedir ki?” (2013, s. 41).

Makineleşme, çalışma zamanının kısmen kısılması, konfor şartları sayesinde insanlar kendilerine ayrılmış zamanı anlamlandırmakta güçlük çekmekte, can sıkıntısına düşebilmektedir. Zorlukların aşılması, insanın özgürleşmeye çalışması, bir yandan kendisiyle baş başa kalmasına olanak verirken, bir yandan da ne yapacağını bilmeme durumuna bağlı olarak can sıkıntısına düşmesine neden olur. Schopenhauer'a göre insan yaşamı “acı” ile “can sıkıntısı” arasında bir salınımla ve savaşım ile geçer.

En genel bir bakış, insan mutluluğunun iki düşmanını, acıyı ve can sıkıntısını gösterir. Ayrıca birinden uzaklaştıkça diğerine yaklaştığımızı ve bunun tersinin de geçerli olduğunu; böylece, yaşamımızın bu ikisi arasında gerçekten daha güçlü ya da daha zayıf bir salınım oluşturduğunu anımsatmakta yarar var. Bunun nedeni, her ikisinin de birbirleriyle bir yandan dışsal ya da nesnel, bir yandan da içsel ya da öznel olmak üzere çifte bir karşıtlık oluşturmasıdır. Dışsal açıdan yoksulluk ve yoksunluk acı verir; buna karşılık güvenlik ve bolluk, can sıkıntısı doğurur (Schopenhauer, 2013, s. 20).

Aydınlanma sonrası modern toplum kuramları aklın egemenliği ile beraber hazların denetimini ve sınırlarını da tanımlamıştır. İnsanın kendi “çıkarı”, “iyiliği”, “faydası” adına insan yaşamında duygu ve hazzın sınırını ta-

nımlama, hazzı özellikle ve öncelikle “başarı”da arama ideali ise günümüzde anlamını yitirmektedir. Toplumsal ilişkiler, kurallar, iş ve özel yaşam alanı o kadar belirlenmiş, kurgulanmış ve sınırlandırılmıştır ki, birey yaşamın değişik alanlarında hatta bireysel zamanında, hazzardan uzak durması veya haz istemini denetlemesi yönünde telkin edilmiş, ancak bunların sonunda tükenmiş hale gelmiştir. Bunun göstergelerinden biri de, filmde yoksunluktan kaynaklanan anlamın dışında, varlık ve düzenden kaynaklanan can sıkıntısıdır.

Kovan Ruhü

Erice'nin ima ettiği en önemli değerlerden biri *kovan ruhü*dur. Bu bölümde bu metaforun filmdeki anlamı irdelenmiş, sonrasında filmin ima ettiği düşüncelerin ve filmin dışına çıkılarak bu metaforun geniş anlamı ve toplumsal karşılıkları tartışılmıştır.

Ön İkonografik Çözümleme: Fernando gün içinde pek çok kez notlar yazarken gösterilir. Notlardan birinde aşağıdaki cümleler yazılıdır:

Camdan kovanımı kime göstersem...

...tekerleğin dönüşü sanki saatin ana çarkı gibi oluyor.

Panellerin düzenli sallanmasını gören kimse...

...yuvalarının üstündeki erkek arıların...

...anlaşılmaz ve delirtici, aralıksız vızıltısı...

...balmumundan yapılmış köprüleri ve merdivenler...

...kraliçenin saldıran dönüşleri...

...kitlelerin bitmek bilmeyen sürekli hareketleri...

...merhametsiz ve kullanışlı çabaları...

...hararetli geliş ve gidiş hareketleri...

...umursanmayan uyku sersemlikleri...

...ertesini günün işini haber veriyor.

Ölümün son istirahatı...

...ne hastalığa ne de mezara göz yumuyor...

Böyle şeyleri seyreden kimse...

...huşu içinde baktıktan sonra...

...hızla gözlerini uzaklaştırdığında...

...yüzünde tanımsız ve üzücü bir korku belirliyor.

(Çev: Emre Tuncay Özgüven)

Fernando, arıların kolektif kimliğini, üretkenliği ve uyumlu düzenini anlatmaktadır. Bu sözlerle neyi ima ettiğine yönelik literatür araştırması yapılmış ve ikonografik çözümlenmelere varılmıştır.

İkonografik Çözümleme: Fernando'nun notları Belçikalı şair Maeterlinck'in *Arıların Yaşamı* (1919) adlı öyküsünden esinlendiğini göstermektedir. Maeterlinck, arıların düzeni, dayanışması ve uyumunu anlattığı öyküsünde bu canlıların yaşamını, insanların örnek almasını istediği bir toplumsal modeli telkin eder. Dolayısıyla, Fernando'nun arıları ve kovanı uyumlu, dayanışmacı ve çalışkan toplumu (*dayanışmacı, özgecil kovan ruhunu*) temsil eder.

İkonolojik Çözümleme: Filmde, Fernando'nun kovan ruhuna yüklediği anlam ile geniş anlamda dünyada görülen kovan analojisi ve yaşamdaki karşılığı çok farklı olabilmektedir. Pek çok örnekte totaliter, kimi örnekte liberal sistemler çalışkanlık, üretkenlik ve düzen değerleri üzerine inşa edilmiştir. İspanya'da Cumhuriyetçileri iktidardan baskıyla indiren ve savaşa neden olan başka bir kovan ruhu daha vardır: Homojen, itaatkâr ve disiplinli.

Fernando, işçi sınıfı ile özdeşleştiği arılarına tel kovan içinde özenle bakar. Arıların kendisi işçi sınıfının üretkenliği ve dayanışmasını temsil eden kovan metaforunun açık anlamı açığa vurulmamakta, notlarındaki ipuçları ile yönlendirdiği Maeterlinck okuması ile anlaşılmaktadır. Öztaner, benzer bir yorumla kovan ruhunu Cumhuriyetçilerle özdeşleştirir:

Bir cumhuriyetçi olan Victor Erice, hikâyesini yenilmiş bir cumhuriyetçi olan Fernando ve ailesi üzerine kurar. Yerini yurdunu bırakıp ıssız bir köye yerleşen Fernando'nun arıcılık yapması, verilmek istenen mesaj için son derece zekice tasarlanmış bir görsel çözümleme sağlamaktadır. Kovanları ve içinde durmadan bal yapan arıları izleyen Fernando, sınırlı bir alan içine hapsedilmiş olsa da durmadan çalışıp ürün veren arıları, itilen ve dışlanan cumhuriyetçilere benzetme içgüdüğü ile hayranlıkla izlemektedir. Oturdukları evin kapı ve pencerelerinin petek şeklinde olması da sözü edilen bu tezi destekler. Arı kovanına sıkışmış arılar veya alanın dışına itilmiş cumhuriyetçiler, nerde olurlarsa olsun çalışıp çabalayıp ürün vermeye devam edeceklerdir, çünkü bu onların amelidir (2013, s. 115).

Filmde arı kovanı, sadece 1939-1978 dönemini ele alan yerel bağlamda tanımlanabilecek bir durum olmayıp dünyanın bütün coğrafyalarında gelişen kolektif bilinç ve dayanışma ruhunun kendini koruma çabalarını ifade eder. Diğer yandan Erice'nin filmindeki anlamının dışında farklı amaçlarla kullanılabilen, toplumun derinlerine nüfuz etmiş bir değerler bütünü olarak irdelemeye ihtiyaç duyan bir kavramdır. Sadece siyasal kurumlar ve aktörler ile sınırlı bir okuma değil, toplumsal alanın her noktasına, eğitim sitemine, kent mekânına, mimarlığa, sanata ve gündelik dile nüfuz etmiş bir düşünce sisteminin ve yerleşik motiflerin sorgulaması önerilmektedir. Bu bağlamda, bu metinde tarihsel geri planıyla çeşitli bağlamlarda bir irdelemeye giriş yapılmaktadır.

Öyküde ailenin bütün hüznüne neden olan kaybedilmiş *dayanışma ruhu (kolektif bilinç)* her zaman olumlu toplumsal yapılar inşa edemeyebilir. Özelde ailenin dramına, genelde bütün İspanya'nın acılarına neden olan başka bir kolektif bilinç daha vardır: Yıkıcı kolektif bilinç. Bu yıkıcı bilinç 1930'lu yıllarda Avrupa başta olmak üzere neredeyse bütün dünyaya yayılmıştır. Sonrasında İkinci Dünya Savaşı'na yol açan bu siyasal atmosferin neden olduğu yıkımları konu edinen filmler ve romanlar, acılarıyla yüzleşmeye sevk ederken *yıkıcı kolektif bilinçle* başa çıkmanın yollarını izleyicilere bırakır. Diğer yandan savaşın nedeni tek başına ekonomik ve siyasal dengelerle açıklanamaz. İnsanlığın ortak değerlerine kasteden düşünceler ve toplumsal modeller kendi toplumsal tabanlarını bulmakta zorlanmamış, kısa sürede kitleselleşebilmiştir. Öyleyse, toplumu *dayanışma* karşıtı *hizaya getirmeye* dayalı bir kolektif bilince sevk eden kovan ruhu hangi değerler üzerine inşa edilmektedir sorusu yanıtız kalmaktadır. Bu yanıtları aramak günümüze dair çıkarımlarda bulunmaya ve düşünce geliştirmeye yöneltebilir.

Filmde Fernando'nun temsil ettiği ve Cumhuriyetçilerin kurmaya çalıştığı sistem bir arı kovanıdır. Bu kovan içinde bireyler özgür iradeleri ile hareket edebilirler ve başkalarının hakları için çaba sarf ederlerse sonunda bütün toplumun yararına olan bir ekonomik gelişme sağlanabilir. Bu toplumsal örgütlenme ve yaşam düşüncesi *özgecil kovan modeli* olarak adlandırılmıştır. Kovan ruhu her zaman baskıcı ve kolektif değil kimi zaman iradî, gönüllü ve bireysel bir düşünce ve eylem alanı olarak da karşılık bulabilmektedir. Günümüzün tüketimi arttırarak ekonomik gelişme sağlama modeli Mandeville'in 18. yüzyılda yazdığı *Arı Kovanı Masalı (The Fabl of the Bees, 1724)* öyküsüne benzer bir toplumsal yapıyı anımsatır. Mandeville'e göre, insan topluluğunun simgesi, metaforu olarak kullandığı arı kovanındaki parlak dönemin nedeni erdemler değil, yükselme hırısı, açgözlülük, çekememezlik, zevk düşkünlüğü, kendini beğenmişlik ve aşırı lüks tutkusudur. Bu düşünceye dayanarak öngörülen toplum örgütlenmesi *iradi-benci kovan modeli* olarak adlandırılmıştır.

Erken endüstri çağı ve modern dönemde sermaye sınıfının özgürlüğüne olanak tanıyan ancak toplumun geniş bir kesimine kısıtlı bir yaşam sunan kovan modeli yapılanmıştır, ideasını, baskıcı sistemlerle hayata geçirmiştir. Bu toplumsal örgütlenme *otoriter kovan modeli* olarak adlandırılmıştır.

Kapalı, buyurgan, yalıtılmış, düzenli, itaatkâr, disiplinli, üretken, sınıflı ama sorunsuz bir toplum ideası çeşitli sanat yapıtlarında kurgulanmış ya da bilimsel çalışmalardan çıkarım yapılarak geliştirilmiştir. Toplumun yönetilmesi, ilişkilerin düzenlenmesi ve kurumsal yapılanmalar için kimi zaman kültürel antropoloji, kimi zaman da biyolojinin bulguları dayanak gösterilmiştir. Bunlar içinde kültürel entomolojinin bulguları önemli esin kaynakları olabilir.

mektedir. Ulaşım araçları, yapılar, aletlerin keşfi ya da icadında insanoğlunun canlılardan, hatta böceklerden esinlendiği bilinmektedir. Bu alan, insanlığın ilk çağlardan bu yana doğadan öğrenme öyküsünü keşfettiği gibi kimi örnekte ise toplumsal örgütlenmelere esin kaynağı olabilmıştır. Temel sorun, canlıların insan toplumlarına teknolojik keşiflerde esin kaynağı olmanın ötesine geçerek kimi durumlarda toplumsal örgütlenme modeli olarak alınmasında yatmaktadır. Bunlar içinde *arı kovanı metaforu* görünürdeki masum ve olumlu çağrışımı nedeniyle toplumları ikna etmekte etkili bir örnek olabilmıştır.

Tarihte arı metaforu, hem monarşilerin hem de modern devletin yapılanmasında ve bireyin devlete karşı görevlerinin tanımlanmasında meşruiyet için örnek olarak kullanılmıştır. “Jeremino Cortes, salt monarşinin doğal temellerini göstermek için bu böcekleri kullanıyordu: Tıpkı arıların kraliçe arıya itaat ettikleri gibi, kulların da krala boyun eğmesi gerektiğini söylüyordu” (Ramirez, 2007, s. 21).

Ütopyalari konu edinen filmler temelde olumlayıcı toplum tasavvurlarını ele alırken toplum mühendisliği hatta diktatörlük durumlarına eleştirel okumalar sunan sayısız distopya filmi bulunmaktadır. Kovan ruhu, kolektif bilinci ve kolektif olmanın insan düşüncesi ve eylemine sirayet etmesini ifade eden bir metafor olarak kullanılmaktadır. Kovan ruhu bir zorlama değil, bilinçli, istemli, iradi olarak benimsenmiş kolektif düşünme ve eylemleri, hayatın bu duygu etrafında şekillenmesini ifade eder. İdeal toplum projeleri, tasavvurları sadece onu tasarlayan açısından idealdir ve genellikle bunun neye mal olacağını sorgulamaya izin vermez. Toplum adına buyrukçu, en uygun olanı bilen otorite kimi zaman siyasal figürlerin ve devlet bürokrasisinin, kimi zaman da entelektüellerin fikirleriyle beslenir. Kendi yolunu çizemeyeni, rasyonel karar veremeyeni kaosa sürükleyen ve kusurlu toplum adına en iyiyi bilen aydınlar, siyasal fikirler, ütopycacılar özellikle aydınlanma sonrasında yaygınlaşmıştır. Aydınlanmış akılcı figürlerin toplum tasarımları ile topluma biçim verme, kural koyma, kentler kurma, ahlâk sistemleri yerleştirme idealleri azımsanmayacak sayıda uygulamalarda karşılık bulmuştur. Bazı ütopycalar, toplumcu sistemler, sosyal devlet ve işçisinin sosyal ve fiziki ihtiyaçlarını karşılayan şirket, bir yönüyle arıcılıkta Huber’in yönteminden esinlenir.

Geleneksel arıcılık uygulamaları karşısında, Huber, arıları öldürmemek üzere, onlardan aşırı derecede bal elde edilmesini önermez; birçok kovandan ölçülü bir biçimde balmumu elde etmek az sayıdaki birkaç tanesini tamamen tüketmekten daha iyidir: arıcı arılara karşı daha hoşgörülü olursa üretimi de artar. Kendi sistemi uygulandığı takdirde arıların sokmayıp daha “yumuşakbaşlı” davrandıklarını söyler. Köleliği kaldırıp fakir insanların eğitimini, işini ve sağlığını savunan da bu aynı aydın düşüncedir (Ramirez, 2007, s. 29-30).

Sosyal devlet ve sermayenin sosyal alana yönelik yatırımları bu yöntemi çağırır. Arı kovanı ruhu, insanın refahı için kalkınma, kalkınma için üretim, üretim için makineleşme, disiplin, işbölümü ve görev bilincini yerleştirir. Sanayi toplumunun yerleştirdiği değerler olan çalışkanlık, üretkenlik, tasarruf, düzen, görev, itaat, aynılık, grup bilinci, kitle ruhu, kitle yaşamı, toplu yaşam gibi unsurlar temelinde modern kent üretilmiştir.

İspanya İç Savaşı sonrasında açık figürlerle kendini gösteren kovan ruhu, işçi sınıfını ve özgürlükçü düşüncüyü katı sınırlar içinde biçimlendirmeye yönelik bir görünür sistemdir. Görünür olmayan, ancak üretim, kalkınma, verimlilik, disiplin, düzen gibi değerler üzerinden meşruiyet kazanan kovan ruhu yoksul ve varıl sınıf fark etmeksizin toplumun tüm katmanlarına ve neredeyse yaşamın her alanına yayılabilmektedir. Erice, filmde Isabel'e bu ruhun ölmeyeceğini söylemektedir:

Ana: "Hayalet mi?"

Isabel: "Hayır, ruh."

Ana: "Bayan Lucia'nın bahsettiği ruhlar gibi mi?"

Isabel: "Evet, ama ruhların bedeni olmaz. Bu yüzden onları öldüremezsin."

Mekân

Filmde evin içinde özenle bakılan tel örüntülü kovanlar, arıların çalışkanlıklarının ve uysallıklarının görülebilmesi için tasarlanmıştır. Diğer yandan kovana benzeyen bu ev, her ne kadar doğal bir yaşamın estetiğini sunsa da, aynı zamanda yalıtılmışlığın ve sıkıntının barınağıdır. İç mekânda (evde) sıcak renklerle ve tasarlanmış ışıkla temsil edilen sıcak mekân hissine karşın; dış mekânda toprak rengi ve gri-yeşil tonlarında sisli pastoral bir manzara duygusu verilmektedir.

İkonografik Çözümleme: Mekâna dair düzen, renk ve ışık kurgusu farklı değerlendirmelerle açıklanabilir. Ehlich'e (1995, s. 51) göre evin labirentimsi mekânı, kovan fikrine paralel olarak her biri ayrı bir ev gibi ayrılmış odalar, pencerelerdeki altıgen parmaklıklar, iç mekândaki *chiaroscuro* ışık Erice'nin evi bir arı kovanı gibi sıcak ve konforlu bir mekân olarak yansıtmaya çalıştığını göstermektedir. Buna karşın soğuk renklerle temsil edilen dış mekân, dış dünyada olup biteni (diktatörlük) ve geçmişin travmalarını temsil etmektedir (Ehlich, 1995, s. 51). *Chiaroscuro* ışık aynı zamanda mekâna Gotik bir anlam katmaktadır; bu ifadeye göre ışık, nedensellik ve usu, karanlık ise usdışılığı temsil etmektedir (Ehlich, 1995, s. 51).

Kinder'e (1993, s. 129) göre ise 1950'li yıllardaki pek çok İspanyol filmine benzer biçimde Erice'nin bu filmi ve filmdeki kırsal peyzaj ile ev, İspanya'nın feodal geçmişi ile modernite arasındaki sürekliliğin ikonografik bir temsilidir. Pacheco'ya (2014, s. 47) göre filmdeki ev ve kırsal mekân, filmin başında sokakları gösterilen Hoyuleos köyü ve gündelik yaşam, İspanya'nın 1898 Kuşağı'na göndermeler yapmaktadır. Antonioand Manuel Machado, Miguel de Unamunoand Ramón del Valle-Inclán'ın temsil ettiği İspanya'nın modernite öncesi ulusal karakterine özlem duyan bu romantik nesil, modernliğin sonuçlarına dair eleştirileri ve geçmişe öykünen eserleriyle bilinmektedir (Pacheco, 2014, s. 47).

İkonolojik Çözümleme: Erice, bir yandan İspanya kırsalını mekân olarak seçerken geçmişe ve romantizminin temsilcilerine gönderme yapmakta; diğer yandan dış dünyadan yalıtılmışlığın sıkıntısını hissettirmektedir. Diğer bir deyişle bir yanda modernliğin eleştirisi, modernleşme öncesi yaşamın romantize edilmesi söz konusuysen, diğer yandan modern yaşamdan kopukluğun eksikliği gösterilmektedir. Bu yönüyle izleyiciye ikisi arasında tercih yapma olasılığı sunulmamakta, ancak soru olarak bırakılmaktadır. Bu soru, modern kentin yalıtılmışlık ve kapatılmış duygusundan ne düzeyde sıyrıldığına dair benzer bir soruyu akla getirmektedir. Diğer yandan usçuluk ve usdışılık arasında herhangi birinin üstün olduğuna dair açık bir ifadesi olmayan yönetmen, göndermede bulunduğu 1890'lı yazarların düşüncelerine yaslanır. Kovan metaforundan esinlenerek organik yaşamı savunan Erice, modern kentin de bir mekânîk kovan olup olmadığını sormamaktadır. Filmin ima ettikleri, teknoloji ve modern yaşama ilişkin irdelemelere yönlendirmektedir.

Modern toplum örgütlenmesinde, kurumların yapılanmasında, mekânın oluşturulmasında diğer canlıların (özellikle arıların), esin kaynağı olduğu bilinmektedir. Sorun, bu esinlenmenin hangi amaçla ve hangi yöntemle kullanıldığıyla ilgilidir. Bu bölümde esinlenmenin her zaman Fernando'nun düşlediği anlamda bir dünya yaratmakta olup olmadığına dair mimarlık tarihine yönelik kısa bir araştırma sunulmaktadır.

Modern dönem mimarlığında pek çok tasarım örneğinde, koloni yaşantısının toplum mühendisliği fikrine uyarlandığı anlaşılabilir. Bu fikrin, temelde Aydınlanma sonrası rasyonel düşünceye ve bunun yanında faydacı (*utilitarian*) ekonomik kuramın uzantısı olan işlevselci tasarım anlayışına dayandığı bilinmektedir. Aydınlanma Çağı'ndaki insanlar, arı kovanlarının dikkatli bir biçimde izlenmesine ahlâksal açıdan büyük önem vermiş, bu amaç için cam duvar örnekleri geliştirmiş, sonrasında bu fikir, yapı tasarımında esin kaynağı olmuş, iç mekânda çalışan insanları gözleme ve "çalışmanın erdemi"ni gösterme olanağı vermiştir (Ramirez, 2007, s. 97). Modern kent pek çok yönden, açık ya da örtülü biçimde kovan ruhunu içine sindirmiştir.

Forster, *Makine Durduğunda (The Machine Stops, 1909)* adlı öyküsünde makineleşmeden aldığı esinle kovan ruhuna uygun bir mekân ve yaşam tasavvuru yapar. Forster, “Düşleyin, eğer yapabiliyorsanız, küçük bir oda, altıgen şeklinde, bir kovanın hücresi gibi” cümlesiyle başlayıp, makine işlevselliği ve estetiğiyle yoğrulmuş biyomorfik bir yaşamın kusurluğunu, insan için ne kadar ideal olduğunu anlattığı öyküsünde makinenin durmasıyla hayatı durdurur. Bu öykü, bir düş ile sınırlı kalmamıştır. Benzer birçok kurmaca yaşam modeli, yirminci yüzyılda birçok mimari tasarıma esin kaynağı olmuştur. *Kovan mimarlığı* olarak adlandırılabilir bu yaklaşıma dayanan sayısız tasarım önerileri geliştirilmiştir. Bunların en uç örnekleri *fütürist* mimarlardan oluşan “Archigram” grubu tarafından geliştirilmiştir. Modern kentler için tasarlanan yapı blokları ve kentsel morfolojik tipolojiler dünyanın birçok bölgesinde kabul görmüş ve uygulanmıştır. Bu örneklerin bir kısmı sanayi toplumunun teknolojik, ekonomik ve siyasal olanakları içinde hızlı seri üretime ve modern estetik yaklaşıma dayanmakla beraber; bir kısmı ise canlılardan esinlenen toplumsal örgütlenme modellerine dayanmaktadır. Koloni ruhunun en önemli etkisinin Corbusier’in “Üç Milyon Nüfuslu Şehir” adlı çalışmasına yansıdığı söylenebilir; tasarımın ilk eskizlerinde, gökdelen blokları için altıgen formlar kullanılmış, daha sonra haç biçimiyle değiştirilmiştir (Ramirez, 2007).



New York, Konut bloğu, (Hubert J. Steed), <http://www.pbase.com/hjsteed/image/60589591> (Erişim tarihi 21.4.2014)



Arizona Konut Yerleşimi, <http://i.imgur.com/FDHvn.jpg> (Erişim tarihi 21.4.2014)

İkinci Dünya Savaşı sonrasında pek çok kent koloniler gibi yeniden inşa edildi. Bugün hâlâ dünyanın pek çok kentinde, büyük kentlerin zararlı olduğu varsayılan etkilerinden kaçarak yeni koloniler kurulmaya devam etmektedir. Yüzyıl öncesinin kolonileri işçiler için tasarlanmaktaydı. Günümüzde işverenler, kendi işinin sahipleri ve işlerinde yüksek konumdaki profesyoneller için biçimsel olarak farklılaşsa da özünde homojen koloniler kurulmaktadır. Biçimsel olarak arı kovanına benzemekle beraber, içerikleri, homojenlikleri ve tasarıma esas olan değerleri ile kovan ruhunu barındıran, bu özellikleriyle “ayrıcılık ve özgürlük” mekânları olarak algılanan pek çok

konut yerleşkesi üretilmektedir. Bu yaşam alanlarının kovan ruhundan ne derece bağımsız oldukları konusunda yapılacak çalışmalar, mekânın toplumsal anlamı konusunda özgün katkılar sağlayabilir.

Filmde Kastilya kırsalında yalıtılmış bir mekânın sıkıntısı ile karşılaştırıldığında, modern kentin arı kovanından ne düzeyde farklı olduğu, usçu düşüncenin ürettiği mekânın insan için ne anlam ifade ettiği ve insanı ne derece toplumsal bir varlığa dönüştürebildiği sorgulanabilir.

İnsanın Paradoksları

Erice, filmde usçuluk ile usdışılık, modernite öncesi ile modern dönem ve pastoral romantik geçmiş ile filmin anlattığı dönem arasında bir çıkmaza işaret eder. Her ikisine dair öğeler göstermesine, modern öncesine yönelik anımsatmaları ve duygu bağı olmasına karşın, açık bir düşüncesi bulunmamaktadır. Bu yönüyle, her iki durumun da insanın lehine olmadığına dair bir imada bulunmaktadır. İnsanlık, ekonomik refaha, teknolojik ilerlemeye, akılcılığın hâkimiyetine rağmen 20. yüzyılın ilk yarısında iki dünya savaşı yaşamış, felakete sürüklenmiştir. Bu sonuçlar, insanlığın, gelişme, kalkınma, refah, ilerleme, bilim, teknoloji, medeniyet gibi değerleri sorgulamasına neden olmuştur. Sorokin (2008), bu sorgulamalardan yola çıkarak 20. yüzyıl toplumunu insanlığın çöküşü olarak görür.

İnsanın “rasyonel olmayan” davranışları, acaba bunalımdan çıkışın, anlam arayışının, dolayısıyla var olma çabasının bir sonucu mudur sorusunu akla getirmektedir. Filmde Isabel’in kediyi boğmaya çalışması, Ana’nın Frankenstein ile diyaloga girmesi, her ikisinin rayları dinlemesi sahnelerinde sadece çocukça oyunlar değil, aynı zamanda insanın usçu olmayan davranışlarının da arkasında anlam olabileceği düşüncesi yatmaktadır. Rasyonel akla uymasa da her şeye rağmen insan, varlığının izdüşümüdür. Aklın egemenliğinin yüzyıl başından bu yana buhranlara sürüklediği ya da buhranlardan kurtaramadığı dikkate alındığında, insanın kendi yaşamıyla ilgili, rasyonel olmayan davranışlarının değersizleştirilmesi bir yönüyle akla aşırı değer vermek, diğer yandan insanın varoluşunu ve duygusunu değersizleştirmek olarak eleştirilebilir.

Kant (2008, s. 118), *Pratik Aklın Eleştirisi*’nde “bilme” ve “arzulama”yı insan ruhunun iki yetisi olarak belirtir ve bunların ilkelerini açıklarken insan eylemlerini bu iki yetiyle ilişkilendirir. Bu yönüyle değerlendirildiğinde kovan ruhu ya da bu analojiden üretilen toplumsal yapılara yönelik sorgulama temelde ahlaki referanslara başvurur. Kovan, kimi durumda Erice’nin yüklediği olumlu anlamın dışında, kitle toplumuna da dönüşebilmektedir. İradî görünmesine karşın kitle toplumu, Arendt’e (1970, s. 52-53) göre “katlanılması zor bir

toplumdur”; kolektif dünyanın yitimidir ve bu nedenle aralarında kendilerini birleştirecek ve ayıracak bir dünyanın olmadığını gören insanlar dünyaya yabancılaşmaktadır.

“Gelişme” adına insanı homojenleştiren ve nesneleştiren modern toplum, belirli bir refah sonrasında can sıkıntısı içine düşmektedir. Bir yandan endüstri toplumu, kolektif üretimle insanı özgürleştirme amacı güderken; diğer yandan doğayla ve geçmişle olan bağlarını koparmaktadır. Yaşamı, usçuluk ile usdışılık, kolektiflik ile bireysellik, doğa ve yapılı mekân, dayanışma ile savaşım biçimindeki karşıt durumlar arasında geçen insanlığın, içinden çıkamadığı bu durum *kovan paradoksu* olarak adlandırılabilir.

Sonuç Yerine

Bu yazıda Victor Erice’nin *Arı Kovanının Ruhu* filminin düşünsel arka planına yönelik bir çözümleme yapılmaya çalışılmıştır. Filmde kullanılan simgeler, analogiler ve metaforlar yönetmenin yorumlama üslubunu ve anlatımının zengin tarihsel dayanaklarını göstermektedir. Kısa diyaloglar ve sakin bir anlatımın geri planında, yoğun bir düşünce ve sanat tarihi bilgisi bulunmaktadır. Filmdeki düşüncelerin anlaşılabilmesi için Panofsky’nin ikonolojik çözümleme yöntemine başvurulmuştur. Bu yönde bir çözümleme de en az yönetmen kadar geniş bir düşünce ve tarih bilgisini gerektirmektedir. Filmin duygusunun yansıtılmasında ve örtük fikirlerin aktarılmasında özellikle Barok geleneğiyle güçlü bir bağı olduğu anlaşılmaktadır.

Film, ışık, renk, imge, mekân yorumları ile kendine özgü etkiler bırakmaktadır. Bu etkiler, hüznün, merak ve sıkıntı duygularına eşlik etmektedir. Film, simgeler ve metinlerarasılık ile irade, özgürlük, modernlik, bellek, toplumsallık, aidiyet gibi bazı duygu, kavram ve değerler üzerine düşünmeye yönlendirmektedir. Bu yazıda filmde seçilen bazı imgeler ve şiirsel ifadelerden yola çıkılarak yönetmenin resim, şiir, öykü ve filmlere göndermeleri araştırılmıştır. Çözümlemede sadece filmin anlattıkları ile sınırlı kalınmamış, toplumda yerleşmiş kimi değerlerin sorgulaması da yapılmıştır. Örneğin, filmde *arı kovanı* metaforu ile olumlanan dayanışmacı toplumsal yapılanma dışında arı kovanının farklı anlamları da olabilmektedir.

Arı Kovanının Ruhu filmi bir yandan anlatım üslubuna dair çerçeveler sunmakta, diğer yandan film okuması için sanat ve düşünce tarihine dayalı geniş bir araştırmanın gerekliliğini işaret etmektedir.

Kaynakça

- Arendt, H. (1970). *On Violence*. New York: Harcourt.
- Baker, U. (2012). *Kanaatlerden İmajlara - Duygular Sosyolojisine Doğru* (H. K. Abuşoğlu, Çev.). İstanbul: Birikim.
- Camino, M. M. (2007). War, Wounds and Women: The Spanish Civil War in Victor Erice's *El espíritu de la colmena* and David Trueba's *Saldados de Salamina*. *International Journal of Iberian Studies*, 20 (2), 91-104.
- Camus, A. (1983). *Veba* (N. Tanyolaç Öztokat, Çev.). İstanbul: Can (Özgün eser 1947 tarihlidir).
- Cela, C.J. (2000). *Arı Kovanı* (A. Güçlü, Çev.). İstanbul: Can (Özgün eser 1951 tarihlidir).
- Curry, R. K. (1996). Clarifying the Enigma: 'Reading' Victor Erice's *El espíritu de la Colmena*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 83, 269-75.
- Cündioğlu, D. (2012). *Sanat ve Felsefe*. İstanbul: Kapı.
- Dostoyevski, F. (2013). *Yeraltından Notlar* (M. Özgül, Çev.). İstanbul: İletişim (Özgün eser 1864 tarihlidir).
- Ehlich, L.C. (1995). Interior Gardens: Victor Erice's "Dream of Light" and the "Bodegon" Tradition. *Cinema Journal*, 34 (2), 22-36.
- Erice, V. (Yönetmen). (1973). *El Espíritu de la Colmena (Arı Kovanının Ruhü)* [Film]. İspanya: Elías Querejeta.
- Erice, V. (Yönetmen). (1983). *El Sur (Güney)* [Film]. İspanya: Emilio Basaldua.
- Erice, V. (Yönetmen). (1992). *El sol del Membrillo (Ayva Ağacı Güneşi)* [Film]. İspanya: Maria Moreno.
- Evans, J. (1996). A Myth in Time: Victor Erice's *El Sur*. *JHR*, 4, 147-157.
- Faulkner, S. (2013). *The History of Spanish Film, Cinema and Society 1910-2010*. London: Bloomsbury Academic.
- Forster, E. M. (1909). *The Machine Stops*. Oxford and Cambridge Review.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi* (C.Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis.

Holland, J.P. (2013). *Frankenstein in Castile: The Uses of the British Literary Gothic in Spanish Cinema After Franco*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Universidad Complutense de Madrid / Departamento de Filología Inglesa II, Madrid.

Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody*. Champaign: University of Illinois.

Kant, I. (2008). *Pratik Aklın Eleştirisi* (N. Bozkurt, Çev.). İstanbul: Say. (Özgün eser 1788 tarihlidir).

Kinder, M. (1993). *Blood Cinema: the Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley, Los Angeles: University of California.

Latorre, J. (2006). *Tres Décadas de El Espíritu de la Colmena (Victor Erice)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Lomillos, M. Á. (2000). La Figura del Padre en “El Espíritu de la Colmena”: Un ser Subyugado y Obnubilado por la Colmena. *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, 4, 99-116.

Lotman, Y.M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları: Filmin Semiotiğine Giriş* (O. Özügül, Çev.). Ankara: Öteki.

Lumière, A. & Lumière, L. (Yönetmen). (1895). *Arrival of a Train at La Ciotat (Bir Trenin Gara Girişi)* [Film]. Fransa: Lumière Kardeşler.

Maeterlinck, M. (1919). *The Children's Life of Bee*. New York: Dodd, Meadand.

Mandeville, B. (1724). *The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits*. Oxford: Clarendon.

Pacheco Bejarano, J. P. (2014). *Unveiling the Monster: Memory and Film in Post-Dictatorial Spain. Self-Designed Majors. Honors Papers*. <http://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=selfdesignedhp>.

Önalın, C. (2012). Gölgede Kalınlar: The Spirit of Beehive. *Sinefil*. 12 Kasım-21 Aralık, 36.

Öztaner, E. (2013). Arı Kovanının Ruhu. *Hayal Perdesi*, 35, 110-116, <http://www.hayalperdesi.net/sinefil/76-ari-kovaninin-ruhu.aspx>

Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford: Westview (Özgün eser 1939 tarihlidir).

Ramirez, J. A. (2007). *Gaudi'den Le Corbusier'ye Arı Kovanı Metaforu* (A. Teker Garcia, Çev.). Ankara: Dost.

Schopenhauer, A. (2013). *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Sorokin, P. A. (2008). *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri* (M. Tunçay, Çev.). İstanbul: Salyangoz.

Whale, J. (Yönetmen). (1931). *Frankenstein* [Film]. ABD: Universal Pictures.