
SADIK YALSIZUÇANLAR
RÜYA SİNEMASI
DENEME I
kapı

SADIK YALSIZUÇANLAR RÜYA SİNEMASI

SADIK YALSIZUÇANLAR

1962 yılında Malatya'da doğdu. İlkokulu burada okudu. Ortaöğrenimini Dörtyol'da tamamladı. Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi (1983). Bir süre yayıncılık ve öğretmenlik yaptı. Daha sonra TRT'ye yapımcı olarak geçti. Çeşitli belgesel filmler hazırladı. Deneme, araştırma, roman, senaryo gibi türlerde de dolaşmasına karşın öyküde yoğunlaştı. *Rüya Sineması* adlı teorik çalışmasıyla sinema düşüncesine katkıda bulundu. İletişim sorunlarına ilişkin yazdı. Bazıları yabancı dillere de çevrilen kitapları şunlardır: *Şehirleri Süsleyen Yolcu* (1986); *Mavi Kanatlı Bir Kuş* (1991); *Gerçeği İnciten Papağan* (1992); *Yakaza* (1992); *Rüya Sineması* (1994); *Kuş Uykusu* (1996); *Korku ve Ümit ve Aşk* (1996); *Televizyon ve Kutsal* (1997); *Güzeran* (1998); *Halvet der Encümen* (1998); *Düş Bahçesi* (1998); *Geçen Gün Ömürdendir* (1998); *Taraflsızlık Masalı* (1998); *Düşkırığı* (1998); *Kerem ile Aslı* (2001); *Mem ile Zin* (2001); *Öyküler Kitabı* (2003); *Sırlı Tuğlalar* (2003); *Hiç* (2004); *40 Gözaltı Öyküsü ve Diğerleri* (2004); *Gezgin* (2004); *Unsuru'l-Belağat'a İlişkin Notlar* (2004); *Ayan Beyan* (2005); *Al Aşkını Ver Beni* (2005); *Cam ve Elmas* (2006).

www.sadikyalsizucanlar.net
yucanlar@yahoo.com

RÜYA SİNEMASI

Sadık Yalsızuçanlar

Kapı Yayınları 130
Araştırma-İnceleme 32

Rüya Sineması
Sadık Yalsızuçanlar

1. Basım: 1994, İsav Yayınları
2. Basım: 1998, Kırkambar Yayınları
3. Basım: Mart 2007, Kapı Yayınları

ISBN: 978-9944-486-33-0

Yayın Yönetmeni: Cahit Akın
Kapak Tasarımı: Utku Lomlu
Düzelti: Konuralp İren
Dizgi: Bahar Kuru

© 1994, Sadık Yalsızuçanlar.
© 2007; bu kitabın Türkçe yayın hakları Kapı Yaymları'na aittir.

Kapı Yayınları
Ticarethane Sokak No: 53 Cağaloğlu / İstanbul
Tel: (212) 513 3420-21 Faks: (212) 512 3376
e-posta: bilgi@kapiyayinlari.com
www.kapiyayinlari.com

Baskı ve Cilt
Melisa Matbaacılık
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa / İstanbul
Tel: (212) 674 9723 Fax: (212) 674 9729

Genel Dağıtım
Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.
Ticarethane Sokak No: 53 Cağaloğlu / İstanbul
Tel: (212) 511 5303 Faks: (212) 519 3300

Kapı Yayınları, Alfa Yayın Grubu'nun tescilli markasıdır.

İÇİNDEKİLER

Sadık Yalsızuçanlar'ın Zengin İncelemesi: Rüya Sineması
Ayşe Şasa *vii*

Gölgelerin Oyunu: Rüya Sineması 1
"Geçmiş Zaman Gölgeleri" 7
Düşsel Gerçeklik ve Sinema 15
Gölgeler Dininin Ayini 32
"Düşler... Düşler..." 44
Sinemada Gerçeklik Sorunu: Filmsel Zaman / Filmsel Mekân 70
Geniş Kabrin Hortlakları 83
Bir Yönetmen Bir Film: "Imaginal" mı, "Imaginary" mi? 89
Bir Derviş Sinemacı: Andrei Tarkovski 102
Yeşilçam Günlüğü'ne Derkenar: Ve Sinema ve Tasavvuf ve Ayşe 110
Yeşilçam Sokağında Bir Çocuk 116
Gönül Yarası ya da Türkiye'nin ve "Dünya"nın Halleri 119
Kurgu, Rüya ve Ayna 127
Görüntü ve Kader 131
"Bir Film Yaratmak": Necip Fazıl ve Sinema 160
Gerçek Sanılan Kuruntu, Kuruntu Sanılan Gerçek 192

"Hayal Âlemi"nde Bir Gezi 210
Doğu ile Batı Arasında Sinema 229
Küçük Garip Bir Ekran 235
İletişim: Deveran mı Kesik Bir Devre mi? 237
İletişim Ağında Sanat (Kelebekliği) 240
Resim ve Ahlak 243
İyi ve Güzel 246
Niyet ve Nazar 249
Hüve Nüktesi 251
Güzelliğin Kozmik Değeri 254
Yeni Bir Perde Öğretisine Doğru 257
Kayıp Cennet 260
"Bizim Varlığımız da Yokluktur" 263
Sembol ve Sükût 266
Sinemada Trajik Olgu ve Dramatik Yapı 269
Ekranda Zikir 273
Safdışı Kalanlar 275
Tommy Yeniden Uğrayıp Gitti Ülkemizden 278
"Kelimelerimin Dışına Çıkamam" 280
Post-acı 282
Sessizliğin Yüreği 284
Bir Dağ Boşluğu 286
Filmler Hayatlar Aşklar 289
Sokağın Grameri 293
"Soğuk Bir Gazoz İster misin Yavrum?" 298
Dünyanın Orta Yeri Sinema 302
Rüya Sineması'na İlişkin Ne Dediler? 305

SADIK YALSIZUÇANLAR'IN ZENGİN İNCELEMESİ: RÜYA SİNEMASI*

Ayşe Şasa

Değerli dost Sadık Yalsızuçanlar'ın rüya ve sinema üstüne yazdığı incelemeleri* soluk kesici buluyorum. *Dergâh* ve *Zaman*'da yayınlanan bu önemli yazıları zaman zaman yeniden ele alıp gözden geçirdikten sonra, kafamda beliren yeni çağrışımları Sadık'a aktarmak için telefona yapışıyorum. Her seferinde Sadık, telefonun öbür ucundan bana rüya, sinema ve rüya sineması konuları için yeni kaynaklar, yeni ipuçları iletiyor. Özellikle *Risale-i Nur*'a yönelik göndermeler çok ilginç. Çünkü bizatihi Bediüzzaman Hazretlerinin vizyoner yönü burada doğrudan devreye giriyor, onun hayatının belli aşamalarında idrak ettiği aydınlanma evrelerini içgörüler şeklinde nakletmesi konumuza deruni boyutlar katıyor. Sadık'ın, "Geçmiş Zaman Gölgeleri" başlıklı yazısında zikrettiği Belkıs'ın Tahtı meselesi de her okuyuşumda aklımı başımdan alıyor...

---

* "Gölgelerin Oyunu: Rüya Sineması", *Zaman*, 26 Şubat 1994; "Geçmiş Zaman Gölgeleri", *Dergâh*, Haziran 1994, sayı 51; "Gölgelerin Oyunu ve Rüya Sineması", *Zaman*, 10-11-12 Mayıs 1994.

insanlığın sinema ve televizyonu keşfi, Hazret-i Süleyman Aleyhisselam'a verilmiş mucizenin anlamını keşif demektir. Belkıs'ın Tahtı'nı yanma isteyen Süleyman Aleyhisselam'a vezirlerinden biri, "Gözünü açıp kapayıncaya dek tahtı getirebilirim" der ve getirir. Konuyla ilgili ayetin insanlığa gösterdiği amaç, eşyanın aynen ya da sureten naklidir. "Yeryüzünün her bir yanını aynı anda görüp sesleri işitebilecek bir bahçeye çevirmek mümkündür" müjdesini zımnen içeren bu Peygamber mucizesiyle, velinin aynı anda pek çok yerde bulunabilmesi -bast, tayy- benzerliğini de düşünebiliriz.

Keşif yüklü bu nefis pasaj bana, bir derviş arkadaşımın naklettiği gerçek bir olayı da hatırlatıyor. Televizyonun henüz Türkiye'de bulunmadığı bir dönemde Amerika'dan gelen biri, ehl-i tarik bir zata televizyon vericisinin marifetlerini anlatmış: "Bu makine dünyanın öbür ucundaki olayları bize aynen naklediyor." Bunun üzerine ehl-i tarik zat gülümseyip iç geçirmiş, "Eğer bizler seccadelerimizde otururken bir nazarla dünyanın öbür ucundaki olayları aynen görmeyi bilmeseydik, hiç kimsenin o dediğin türden makineleri icat etmek haddi olmazdı" buyurmuş...

Ve yine bu meseleye bağlı olarak mutasavvıf bir zatın bana geçenlerde naklettiği bir konuyu gündemde tutuyorum. Bizatihi *tarikat* kelimesi tasavvufta "bakış", "görüş" (vizyon) anlamına kullanılırmış. İnsan varlığı ile hakikat arasında tahayyüli, görsel bir köprüyü akla getiren bu durum resim ile hikmet arasındaki bağlantıya da bir katkı getiriyor. Buna Kalp-Tahayyülat-Allah arasındaki köprü de denebilir... Bazı tarikatlarda dervişlerin, gördükleri rüyaların manevi seviyelerine göre mertebe kazandıkları düşünülürse, insan ruhunun hakikatle ilintisinde görüntü dilinin oynadığı rol ayrı bir anlam kazanır.

Yine bu konu vesilesiyle sık sık gündeme gelen bir tema, içgörüyle dışgörü ve madde dünyasındaki işaretlerle ilahî anlamlar arasındaki tekabüliyet... Kendini metafizik bir anlayışa yaslayan sinematografik yorum için bu alanda el değmemiş hazineler yatıyor...

Tasavvuf Nedir? adlı kitabında Martin Lings de bu konuya katkıda bulunuyor:

Dünyada her şeyin ilahî bir aslı vardır. Bu oluş sebebiyledir ki, âfaktaki tüm nesneler asıllarının aynısı fakat tersyüz olmuş şekilleriyle görülür. Zirvesi gölün dibine yansıyan bir dağ, Hz. Süleyman'ın mührünün tabii bir örneğini vermektedir. Bu aktif ve pasif kanal birliğinin dünya çapında bilinen bir örneğidir ve teşmil edilerek kâinattaki tüm çiftlerin bu birliği yansıttığı söylenebilir.

[...] Mistisizmin her biçimi (bu) "asli oluş"u araştırır [...] Ayrıca simgeleri arka planlardaki asıl örnekleriyle birleştiren kıyamettir ve kalb bilgisinin fonksiyonlarından birisi, dış nesnelerin simgesi oldukları iç nesnelere isnad edilerek bu bütünleşmeyi sezmektir. [...] Kur'an'ın merkez öğretilerinden biri şudur: "Bu dünyadaki şeylere bağımsız realiteler olarak bakmayınız, çünkü gerçekte onların hepsi varlıklarını Gizli Hazine'ye borçludurlar. Onlar o Gizli Hazine'nin görülebilmesi nedeniyle yansıtılmışlardır... Kur'an'ın sık tekrarlanan ifadelerinden biri, evreni gözleyen ve gözleyecek olan kişilere hitap ederek onlara kâinatın bu harikalarını 'ayetler' olarak düşünmelerini emretmesidir."

Gerek dış dünyaya ait nesneleri ve gerek rüya âlemine ait görüntüleri ilahî açıdan yorumlarken, bizatihi yorumlayan kişinin konumu hakkında neler söylenebilir? Bu konuda görüşlerini almak için aziz dost Mahmut Erol Kılıç'a başvuruyorum.

Sayın Kılıç, gerek iç ve gerek dışa dönük yaşantının nesnesi olan sembol dizgelerini, gerekse sanat eserlerindeki anlam katmanlarını yorumlamak için yapılabilecek işleri iki türe ayırıyor. Bunların birincisi "okuma", ikincisi "tevil". Okuma, kültürlü herhangi bir insanın rasyonel yöntemlerle yapabileceği kat kat tefsirleri ihtiva ediyor; tevil ise, alabildiğine mistik ve irrasyonel anlamlarla yüklü bir işlem. Tevil (hermenötik) makamına ulaşabilmek için bizatihi yorum yapacak kişinin ontik (varlıksal) seviyesini yükseltmesi, kâinattaki varlıklar silsilesi içinde en üst mertebeye (İnsan-ı Kâmil) ulaşmış olması gerekiyor. Bu süreç, seyr-i süluk vasıtasıyla nefsin bütün aşağılık pürüzlerinden arınmasını gerektiriyor. Tevil sırasında, zahirî görünüm ile batmi anlam arasında, ancak yorumu yapan kişinin sezisine açılan sır perdelerinin mevcudiyetinin göz önünde tutulması gerekiyor...

Kâinatı Yaratıcı'nın rüyası olarak algılayan Vahdet-i Vücud

düşturlarına göre, bizim gündelik rüyalarımız "Büyük Rüya" içindeki küçük rüyalardır. Tahayyülatımızdan sinema perdesine yansıyacak görüntüler ise rüya içinde rüya... Bazı durumlarda şu ya da bu vesile ile sinema perdesinin kendi içinde ayrıca bir "dördüncü" ve sınırsız sayıda ekrana yer verebileceği göz önüne alınırsa, kâinattaki zincirleme rüya çevriminin ne kadar kapsamlı ve zengin olduğunu daha iyi fark etmemiz olasıdır.

Bu konuda bir Kalabarili yerlinin, bir Bushman'ın sözü şöyle: "Bizi düşlemekte olan bir düş var." Anonim bir Aztek şiirinin dizesi de şöyle: "Bu dünyaya yaşamak için geldiğimiz doğru değil; dünyaya yalnızca düş görmek için geldik..." Çinli bir bilge olan Chuang Tzu, rüyasında bir kelebek olduğunu görüp uyandıktan sonra kendi kendine düşünmüş: "Rüya gören bir adam mıyım, yoksa kendini bir adam olarak düşleyen bir kelebek mi?" Kalderon bir oyunun başlığı da, *Hayat Bir Düş*.*

Aklım hep düşler, vizyonlar ve onların metafizik arka planları ile uğraşırken, insiyaki olarak, mistik İngiliz şairi Blake'in gravürlerini ihtiva eden bir kitaba uzanıyorum. Günlüğümün bu bölümüne Blake'den bir gravür iliştirsem... O, vizyonlarını resmeden bir meczuptu. Gözlerim Blake'in gravürlerinde, kesret ateşinde alev alev yanan bu Hristiyan mistiğinin fırtınalı ruh dünyasında... Kendi kalbim dingin, huzurlu, mutlu, çünkü Blake'in aksine, fakir yüzümü Vahdet ufkuna çevirmişim... Âlemlerin Rabbine hamd etmeliyim. Çalışmalarıyla, görüşleriyle, dostça tavsiyeleriyle bana her an sayısız yeni açılımlar sağlayan bütün aziz dostlarıma, Sadık Yalsızuçanlar'ın ve Mahmut Erol Kılıç'ın varlığında şükranlarımı ifade etmek istiyorum. Dünyanın en iddialı sanat metropollerinde bile sanatla uğraşan insanlara, sanmam ki, burada, İstanbul'da, bana dostlarımdan akan şevk, bilgi ve irfan birikimi kolayca nasip olabilsin.

Evet, işte böylece, bir rüyanın ortasında, Sadık'ın rüya sinması üstüne yazdıklarını yeniden yeniden okuyorum. Sanırım rüya sinemasının –eğer böyle bir deyim yerindeyse– yolları aşktan, çile-

---

* Joseph Campbell, *The Mythic Image*, Princeton University Press.

den, hizmetten, zühtten, hülasa manevi arınmadan geçiyor. Kalp gözü açılmayan, rüyadan nasip alabilir mi? Bu noktada rüya sinemasına belki "arınmanın sineması" da denebilir.

Ve öyleyse hep birlikte düşelim yollara.

Gayret bizden, tevfik Allah'tan.

Dergâh, Temmuz 1994 •

GÖLGELERİN OYUNU: RÜYA SİNEMASI

İnsanoğlu varlıktaki gizliliğin bilmez
Hem aslı nedir, faslı nedir; nicesin bilmez
Herkes gücü yettikçe mırıldanıyor amma,
Cevher nitedir, kimse onun değerin bilmez
– Hayyam

Rüya sineması tabirini ilk kez, Ken Russel'ın *Tommy* adlı rock müzikalini seyrettiğimde kendi kendime fısıldamıştım. "Şebnemin Gözbebeği Küçücük Bir Güneştir" başlıklı öykümü okuyan bir dostumun cevabi mektubunda da görüp heyecanlanmıştım.

Bediüzzaman'ın "Sekizinci Söz"ünü hep bir Spielberg prodüksiyonu olarak düşlüyordum: Adamın biri çölde gezinirken karşısına ansızın vahşi bir arslan çıkıyordu. N'olup bittiğini anlayamadan bir kuyuya düşüyordu. Altmış arşın derinliğindeki kuyunun dibinde de bir canavar ağzını açmış bekliyordu. Düşerken tutunduğu ağacın köklerini siyah ve beyaz iki fare kemirmekteydi. Yukarıda arslan, aşağıda ejderha, her dakika biraz daha kemirilen ağacın budağı... Buna rağmen her türden meyvenin fışkırdığı görkemli ağaca bakan adam onları yemekten de geri durmuyordu. Tolstoy'un itiraflarına da aldığı –ve eski bir Şark masalı dediği– öyküdeki si-

yah ve beyaz farelerin "gece ile gündüz" olduğunu, arslanın "yokluk"u, canavarın "ölüm"ü simgelediğini, altmış arşının ortalama bir insan ömrüne tekabül ettiğini ve meyvelerin dünya nimetleri olarak anlaşılması gerektiğini Üstat Said Nursi'den öğrenecektim. Sözler, bu türden rüya sinopsisleriyle örülmüştü. Kiminin Beydeba, kiminin Mevlana, kiminin de anonim mahreçli olduğu öykülerde sembolik ve soyut bir anlatım dilinin tüm imkânları kullanılmaktaydı. Bediüzzaman'ın otantik referansları Şark-İslam klasikleriydi. Öyküler gerçeğin ta kendisiydi ve sonuç yine rüya sinemasıydı.

Sonra, çilekeş bir mistik, Tarkovski. Meğer rüya sinemasını ne kadar çok bilen vardı! Zavallı aklım, öykülerine bakıp "ibret için sinemaya gidiyordum," diyen Bediüzzaman'ın bir kültürel fenomen olarak neden sinemayı olumsuzlamadığım anlamakta güçlük çekecekti.

Görüntünün adım adım deşifre edildiği Tarkovski filmleri *Tommy*'nin ritmiyle örtüşmüyordu, lakin eski Şark bilgelerine özgüymüş gibi algılanan o benzersiz soyutlama hususiyetinin BBC'den yetişme bir rejisörde de karşımıza çıkabileceğini görmek çok şaşırtıcıydı. *Tommy* türünden yadırgatıcı örneklerin tekilliği, tıpkı şiirde Eliot gibi çorak ülkeden yeryüzüne serpilen kader gülleriyle de karşımıza çıkıyordu.

Zaten bir türlü alışamamıştım Stendhal'ın tanımına: "Roman, tıpkı kalabalık bir caddede dolaştırılan ayna gibidir." Oysa ne diyordu Tarkovski:

> Görüntü, sonsuz olmaya çalışmaktır, mutlak olana gidiştir; görüntü, bizim Öklidvari bir mekânla sınırlı olan bilincimizle hakikat arasındaki karşılıklı ilişkiyi tanımlayan bir tür denklemdir. Görüntü, bizim gözlerimizle bakmamıza izin verilen, hakikatten bir izlenimdir.

Ne diyordu Ken Russell: "*Tommy*, Allah'ı arayışın filmidir."

Bütün bunlar, kalbini dağa çıkarmak, hiç kimsenin olmadığı loşluklarda gezinmek, her şeyden, acıdan, tatlıdan, uzaktan, yakından, her şeyden kendini uzaklaştırmaktı.

(Bir ara sonuç: Sinemacı, ne fotoğrafçılık ne kavramsal modeller geliştirme ne vaizlik ne de sersemce bir snopluk sevdasındadır.) Ve Ayşe Şasa:

> Sinema ve televizyon alıcıları ile tevhit ilkesi arasında bağlantı kurmaya çalışmak demek, bir süre sonra ister istemez kamera dediğimiz alıcı makinanın makina olmaktan çıkıp bir organizma, kan ve can taşıyan bir varlık olduğu tasavvuruna da yol açıyor. [...] Tasavvuf düşüncesi, bugünkü enternasyonal televizyon ortamına evrensel bir ibret perdesi (zıll-i hayâl) olarak yaklaşmak; orada Hakk'ın işleyişini görmek ve göstermekle yükümlü. Bu yaklaşımdan beklenmedik derecede şaşırtıcı sonuçlar çıkacağına inanıyorum.

Burada temel argümanın zıll-i hayal olduğuna ilişkin vurguyu, gerek Tarkovski gibi sinemaya metafizik desenler taşıyan seçkin yönetmenlerde ve gerekse İslam estetiğine ilişkin çağdaş tefsirlerde de bulabiliyoruz. Vahdet-i vücudun "La-mevcûde illâ Hû" (O'ndan başkası yoktur) argümanı, yakîn ve şuhut mertebesi bakımından eşyayı hayal derekesine indirir. Varlıklar gölgedir. Gerçeklikten yoksundur. Allah'ın varlığı karşısında mevcudatın varoluş gerçeğinden söz edilemez. Gerçek vücut O'nunkidir. Vahidiyyet ve Ehadiyyet'in tecelli ve dairelerinden ibarettir varlıklar. Vahdet-i vücut'u taçlandıran rubailerinden birinde Mevlana, "Hepimiz hem aynayız, hem aynadaki yüzleriz. Hepimiz sonsuzluk âleminin kadehinden sarhoşuz" der. *Tommy*'deki final, özellikle de, ebeveyninin ellerindeki haçı fırlatıp birleştirdiği yangın sahnesi de benzer bir çağrışımla kurgulanmış gibidir. Birlik'e ulaştığı bu aşamadan sonra *Tommy*'nin macerası yeni başlamıştır. *Mantıku't-Tayr*'m Simurg'u gibi, her şeyi geride bırakıp çileli bir seyrüsülûk'a çıkar. Kendisini idolleştirenlere (masiva) sırtını döner ve kalbini dağa çıkarır. Dik, sarp bir tepeyi aşar ve Güneş'e (birlik) ulaşır. Uzaklaştığında kucaklayacakmış gibi yakındır. Oysa sonsuz derecede uzaktır. Kendi aynasında mislini (tecelli) bulduğu güneşle birliktedir. *Sevmek Zamanı*'nda da ideale duyulan özlem vurgusu bakımından böylesi bir arayıştan söz etmek mümkündür. Halit Refiğ, bir yazısında filmin tematik özetini şöyle açıklar: "*Sevmek Zamanı*'nın bir rind örneği olan kahramanı, işte bu çeşit bir dış dünyanın getireceği bozuk sev-

gilerden kaçarak mutlak güzelliğin aksi olan tabiatın ortasında ideal bir sevginin hayaliyle yaşıyor."

İdeale duyulan özlem biçiminde ifade edilen olguyu Tarkovski de dile getirir. Ayine-i Sâmed olan kalbe başka sevgilerin girmesine izin vermeme, meşruiyet sorununa işaret eder. Bu ontolojlk temellendirmeyi Tarkovski, sanatla ilgisi bakımından şöyle kurar:

> Ne olursa olsun, yalnızca bir mal olarak tüketilmek istenmeyen her türlü sanatın amacı hiç şüphesiz kendine ve çevresine hayatın ve insan varlığının amacını açıklamak, yani insanoğlunun gezegenimizdeki varoluş nedenini ve amacını göstermek olmalıdır.

Hiçbir zaman mücerrede yaklaşamamış Marksist sanatçının varlığı algılayışındaki noksanlık burada yatıyor olsa gerek. Bediüzzaman'ın musika-yı ilahiyye tanımını Tarkovski'de bulmak oldukça heyecan verici: "Aslında ben, dünyanın kendiliğinden çok güzel bir sese sahip olduğu, sinemanın müziğe hiç gereksinimi olmadığı görüşündeyim. Yeter ki biz duymasını bilelim." İşte tam burada, belki de sinemanın temel sorunlarıyla yüz yüze geliriz: Bizim duyabildiğimiz sesi kamera nasıl görecektir? Kameranın renk, ses, şekil ve boyutu, nesnelerin olgusal anlamını, ruh durumlarını, objeler arasındaki ilişkileri, Allah hesabına kâinatı inkârın derin anlamını, sinsi şeytanlığı, tayy-ı zaman'ı, bast'ı, manevi derecedeki tefavütü, firak acısını, özetle Esmâ'nın tecelliyatını görme bakımından imkânları nedir? Bir anlamda kameranın görebildikleri sınırlı olduğuna göre, müzik, efekt, resim, hareket, oyunculuk, yönetim ve tüm teknolojik atraksiyonuna rağmen sinema bize iki boyutlu bir dünya sunmuyor mu? "La mevcude illâ Hû ve Lâ meşhûde illâ Hû"da ifadesini bulan tasavvufi bakış, sonuçta, vizörde görünenle kayıtlı değil midir? Doğrusu buna –hele pratikte– anlamlı cevaplar bulabilmenin kolay olmadığına inanıyorum. Lakin hasret ve gurbetle beslenen her sanat türünün öncelikle ne anlattığının önem taşıdığını söylemek mümkün görünüyor. Ne söyleyeceğini iyi bilen bir yönetmen, Şasa'nm ifadesiyle, "kamerayı vaftiz" iktidarına da sahiptir.

Sinema-tasavvuf ilişkisi, teorik spekülasyonlardan çok pratik kazanımlara muhtaç bir sorun olarak gözüküyor. Çünkü insanın

kendi macerasıyla diğerlerininkini ortaklaşma alanına çıkarması nasıl bir süreçte gerçekleşiyor ve bize neyi armağan ediyor, ancak meyveye bakarak anlıyoruz. Hele Esma referanslı bir varlık anlayışı sonsuz olana karşılık sınırlıyı da yedeğine almak zorunda olduğuna göre, vizörden bakan her gözün bizi sürpriz bir gölge oyunuyla karşı karşıya getireceği su götürmez.

Küçük göstergeler, ölçücükler, şiirsel imlemeler, düş ülkesini yere indiren soyutlamalar, insanın düzlemini değiştiren diyaloglar, sonsuz bir kâinat resmi sunan tasavvuf düşüncesinin sınırsız çağrışımları, bizi çok yapraklı bir giz goncasının kat kat açılışıyla baş başa bırakır. Sonra sinema perdesi açılır ve insanlık durumu görünür. Emelleri sonsuza uzanan ve arzularıyla evreni kuşatmış olan insan, zeval ve firak dalgalarına hapsolmuştur, latifeleri ağlamaktadır. Yeryüzünü boğucu bir karanlık örtmüştür. Her şey birbirine düşman vaziyeti almıştır. Boğuşma, çarpışma ve haset içinde bir varoluş kaosu yaşanmaktadır. Kalbi boğan bu rükûnlar insanı ağlatacakken, ansızın Allah'ın Adil ismi Hakim burcunda, Rahim ismi Gafur burcunda, Rahman ismi Kerim burcunda ve Rab ismi Malik burcunda doğar ve her şeyi ışıklandıran bir nur serper. Gayb'dan serpilen bu ışık gözümüzdeki perdenin kalkmasıdır. İşte onun açısıyla görebilen bir kamera, öyle sanıyorum, insanın dünya menzilciğindeki serüvenini anlamlandırma yönünde ciddi bir işlev yüklenebilir. Yoksa güneşi sarı saçlı bir aktrisle özdeşleyen sefil natüralizm de, olgudan çok olayı önceleyen realizm de, hemen her tür fantastik kurgu çabası da, yumruğunu insanın kalbine vurmaktan ve onu sevmekten söz edemez. Fokurdayan bedenimizi azarlamayı ancak kalbimize dönerek öğrenebiliriz.

Cesedin ruha giydirilmiş bir libas olduğunu, insanlar arasında temiz bir kimlikle yaşamanın nadideliğini, sanatın yaratılmışı değil yaratışı öykünmek olduğunu, metin-yaşantı ilişkisinin değerini ve daha nice gerçeği aydınlatırız. Sinemanın da doğası bu değil midir? Gerçeği örtbas etmek değil aydınlatmak.

Sınırlı bir zaman ve mekân fikriyle sinemayı uzlaştırmaya kalkışmak ne denli yanlışsa, sinema-tasavvuf ilgisizliğini düşünmek de o oranda tutarsızdır. Rüyada rüyasını tabir edemeyen insanın

ihatasızlığından söz ediyorum. Tabir yetkisi olan sinemacı, gaybla şehadeti fark etmenin ayrıcalığına sahiptir. Derdi kendisiyledir, kendisiyle, yani zamanla. Ruh, zamanla kayıtlı değildir, maddi gılâfından soyunup, geçmiş ve geleceği hazır gibi görebilir. Derviş sinemacının hali şimşekler gibidir. Kimi zaman yücelerden, bütünsellik içinde âlemi seyreder, kimi zaman ayağının üstünü dahi göremez.

Buradan bir çağrışımla, çekim senaryosuna itiraz ediyorum. Doğaca, -özellikle çevirim aşamasında- çokça önem atfediyorum. Kamerayla şiir yazmaktan söz edilecekse, sinemacıyı "entellektin pençesi"ne itecek her şeye savaş açılmalıdır.

Doğaç, tesadüf ya da adem-i kast değildir. *Tommy*'nin unutulmaz kilise sahnesindeki figürleri düşünüyorum. Yüzlerce sakat insan, M.M. heykelinden şifa dileniyor, ellerinde M.M. maskları, kadınlar, şehvetengiz bir zevki nefislere şırınga ediyor. Tina Turner'ın ağzında küçülen ve sonra binlerce çoğalan şırınga, çağın telkin araçlarından süzülen zehir olduğu kadar insanın dünya gurbetinde maruz kaldığı dış saldırıları da simgeliyordu. Yönetmene doğaçtan yana özgürlük tanımanın bu türden soyutlamalara imkân hazırlayacağını umabiliriz.

"GEÇMİŞ ZAMAN GÖLGELERİ"

bir gün cezbelenir yeryüzü, kırılır elüstü camekân
dağılır harlanmış gölgem, (tutar tutar öpersiniz)
bıyıklarım konuktur güneydeki bir eve (unutursunuz)
ve belki gitmenin tasasına usulca düşer
sizlere bıraktığım ebru ve şiir

– Cafer Turaç, *Sessiz Redifler*

Sinema-tasavvuf ilgilerini araştıran "Gölgelerin Oyunu: Rüya Sineması" başlıklı yazımda, sorunun teorik spekülasyonlardan çok pratik kazanımlara muhtaç olduğunu belirtmiştim. Sevgili Ayşe Şasa'yla görüştükten sonra bu yargım daha da pekişti. Mutfaktan gelen bir sanatçının spesifik değerlendirmelere nadiren girebildiği bir konuda akıl yürütmenin –ifade uygun olursa– havanda su dövmek olacağına kesin kanaat getirdim. *Yeşilçam Günlüğü*'nü yeniden okudum. Şasa'nın dergilerdeki söyleşilerine baktım. Yanı sıra, *Mühürlenmiş Zaman, Brecht Estetiği ve Sinema, Sinema Estetiğinin Sorunları, İslam Estetiği* –özellikle "Tasvir Yasağı" başlıklı bölüm–, *İslâmın Serüveni* –bilhassa "Görsel Sanatlar" bölümü–, *Üç Mesele*'deki rüyaya ilişkin notlar ve Bediüzzaman'ın sinemaya dair düşüncelerini –*Sözler, Lemaat* ve *Mektubat, Lem'alar*– inceleme ihtiyacı hissettim.

Mühürlenmiş Zaman'a yeniden döndüğümdeyse, işin felsefesini yapma yetisinin ancak üretene ait olabileceği kaziyyeye dönüşmüştü. Spekülatif birtakım tartışmaların işlevsel olmadığını söylemek istemiyorum. Kim bilir, hatırı sayılır bazı yararları da olabilir. Hatta Şasa'nın ifadesiyle, müşterek bir çalışmaya ortam hazırlayabilir. Fakat işin rüyasını görecek olan da, bizi sınırları olmayan bir mekâna oturtacak ve hem yanımızdan hem de uzağımızdan geçen büyük insan kalabalığıyla kaynaştıracak olan da yönetmendir, filmdir, senaryodur. Ayşe Şasa'yı bu düşünceye ulaştıran da, sanırım, heyecan duyduğu bazı örneklerdi. Tarkovski'nin bakana bir ayna gibi kendi gerçeğini gösteren filmleri olmasaydı, sinema-metafizik ilgisi yoksul bir düşünsel alan olabilirdi, diyebiliriz. Bediüzzaman, rüya-yı sadıka'yla ilgili olarak şunları kaydediyor:

> Rüya-yı sadıka, doğrudan doğruya mahiyet-i insaniyedeki latifeyi Rabbaniye âlem-i şahadetle bağlanan ve o âlemde dolaşan duyguların kapanmasıyla ve durmasıyla âlem-i gayba karşı bir münasebet bulur, bir menfez açar. O menfez ile vukua gelmeye hazırlanan hadiselere bakar ve levh-i mahfuzun cilveleri ve mektubat-ı kaderiyyenin numuneleri nevinden birisine rastgelir. Bazı vakıât-ı hakikîyeyi görür. [...] Rüya-yı sadıka, hiss-i kable'l vukûnun fazla inkişâfıdır.

Devamında, rüyanın gayba açılan bir pencere olduğunu, zaman ve mekânın sınırlarının yittiğini belirten Bediüzzaman, ilginç bir terkip kuruyor: Sinema-yı Rabbaniye. "Uyku, nasıl ki, avam için rüya-yı sadıka cihetinde bir mertebe-yi velayet hükmündedir. Öyle de, umum için gayet güzel ve muhteşem bir sinema-yı Rabbaniye'nin seyrangâhıdır."

Burada ister istemez *Kurban* çağrışıyor. Alıcı aygıtın nesnelerin şifresini adım adım deşifre edercesine çevrinmesi ve artık kendimizi gözle görülmez, elle tutulmaz bir düzlemde hissedişimiz, ruhun giysisinden soyunarak bulmacalarla dolu bir dünyanın yine bulmacalarla dolu bir görüntüsünü oluşturma süreci başlıyor. Tarkovski, Bergman'ın *Çığlıklar ve Fısıltılar*'ından söz ederken şu notu düşüyor:

Filmin iki önemli episodunda, ulvi yüceliklere doğru yaptığı yolculuk, bir yanılsama, bir rüyadır. Çünkü hiçbir şey yoktan var olmaz. İnsan ruhunun varmaya çalıştığı, hayalini kurduğu şey de işte tam budur. Neredeyse o an elle tutulur hale gelen, bir ideal olan uyum.

"Bilincimizle hakikat arasındaki ilişkiyi tanımlayan denklem... Görüntü budur" diyor Tarkovski. Bu yanılsama, aslında, görüntüler dizgesinin hayatla olan benzerliğinin algılanması değil midir? Yeni bir olgusal dünya tasarlanmaktadır. Bir tasvir süreci... Üç boyutlu bir nesne, özellikle kurgu ve ışıkla saymaca imlemelerle yeniden kurulmakta, şifrelenmektedir. Kimilerinin sahici bir masal dediği bu kompozisyon, mecaz, istiare ve telmihlerle inşa edilmiş gerçeğimizdir. Ruhumuza bir ayna tutulmakta, karşımıza bir ibret perdesi gerilmektedir.

Donuk/durağan resimlerin hareketlenmesiyle (*moving pictures*) oluşturulan dil, aslında bir simgesel imlemedir. Böylece olgusal evren kurulmakta ve bu tasvir süreci, inanılırlık duygusu uyandırarak gerçekliğin görünür bir kopyasını üretmektedir. Bu, sözcüklerle ifade edilemeyen bir şeye dokunmaktır bir bakıma. Sinemanın doğuşunu sadece teknolojik "gelişme"de arayanlar, onun bu boyutunu ihmal eğilimi içindeler. Hayatın özgül bir parçasını yansıtmak üzere doğduğuna inandığımız sinema, bizi neredeyse, türdeş olduğu tiyatrodan –özellikle sinopsis ve senaryo aşamasında–, yaslandığı edebiyattan, beslendiği felsefe ve zaman zaman düştüğü şiirsellikten mutlak anlamda farklı olarak hakikati daha derin ve çok boyutlu kavrama ihtiyacına bir cevap olarak ortaya çıkmıştır. Sinemayı eğlendirme ve uyuşturma aracı olarak görmekte ısrarlı yönetmenler, rüya ve zaman boyutunu yeterince kavrayamıyorlar. Zaman altına girdiği için her an başkalaşan, ötekileşen insan ruhunun sanatsal görüntüdeki bireyci özelliği keşfi, özellikle Tarkovski filmlerinde yitirilmiş ânın peşinden koşmakla açıklanabilir: T.S. Eliot'ın *Burnt Norton*'da ifadesini bulan sonsuzlaştırılmış an temasının sinemadaki izdüşümü, *Kurban*, *Stalker* ya da *Nostalghia*'dır. Bu, insanın ilahî olanla iletişim kurduğu andır.

Tıpkı miraç ya da namazda olduğu gibi, insan yaşadığı ânı ebedileştirirken, sinema da olgusal tecrübeyi artırır ve zenginleştirir.

Genişletilmiş, zenginleştirilmiş ya da sonsuzlaştırılmış an ile görüntünün mutlak oluşu arasındaki ilişki, *levh-i mahv* ve *isbat* kavramlarına atıfta bulunmamızı kolaylaştırmaktadır. Ölüm ve hayata, varlık ve yokluğa mazhar olan şeylerde sürekli değişen bir yazar-bozar tahtasıdır zaman. İnsanın yapıp ettikleri nasıl bir hardal büyüklüğündeki belleğinde şifrelendiriliyorsa, levh-i mahfuzda da tüm evrenin öyküsü kaydedilmektedir. *Mektubat*'ta bununla dolaylı ilişkisi olan bir not dikkat çekicidir:

> Dar-ı saadet ve menzil-i saadet olan cennette dünyevi maceraların muhaveresi ve dünyevi hadisatın manzaraları bulunacaktır. İşte bu güzel mevcudatın bir an görünmesiyle kaybolması ve birbiri arkasından gelip geçmesi, menâzır-ı sermediyeyi teşkil etmek için bir fabrika destgahları hükmünde görünüyor. Mesela nasıl ki, ehl-i medeniyet fani vaziyetlere bir nevi beka vermek ve ehl-i istikbale yadigar bırakmak için güzel veya garip vaziyetlerin suretlerini alıp sinema perdeleriyle istikbale hediye ediyor. Aynen öyle de, şu mevcudat-ı bahariye ve dünyeviyede kısa bir hayat geçirdikten sonra onların Sani-i Hakimi, âlem-i bekaya ait gayelerini o âleme kaydetmekle...

Gerçi burada vurgu, sinemadan çok fiil ve amellerin hıfzına kayıyor; lakin dünyanın bir oyun, bir oyalanma yeri oluşuyla ya da zıll-i hayal istiaresiyle ilişkisi bakımından sanatsal görüntü sorununa taşınabilir bir argüman sunuyor. Yarın yapıp ettiklerimizi tıpkı sinema perdesindeki gibi izleyecek oluşumuzla, salona girdiğimizde ışıkların sönüp hem içinde hem de dışında olduğumuz bir öyküyü izlememiz arasında şaşırtıcı bir duygu benzerliği hissediliyor. Görüntü bize gerçeği mutlaklaşmış biçimiyle sunuyor. Oysa aynada görüntüsü yansıyan nesne, ölü dahi olsa, hareket kazandığı için ışıklı bir ruh özelliğine kavuşabiliyor. Ayşe Şasa'nın tasavvuftaki bast-ı zaman ve tayy-ı mekâna yaptığı göndermeyi bu bağlamda değerlendirebilir miyiz, bilmiyorum, fakat keşf ve rüyada velinin hali, tıpkı aynada görüntüsü çoğalan ve ivme kazanan nesnenin haline benziyor. Abdalın çok yerde bir yerde bir anda görünmesindeki gizemle görüntünün niteliği benzeşiyor.

Şasa şöyle diyor:

> Tasavvuf kültürü bir yanda vizyon, bir yanda sembollere önem verir. Mesela halvetteki bir dervişin, dünyanın öbür ucundaki olaylar hakkında kolayca bilgilenebildiği, öğrenmek istediği şeyleri, bilincindeki bir görüntü ekranından televizyon izler gibi görebildiği söylenir.

Bu özelliğiyle Andrei Rublev ilginç bir örnek. Tarkovski, yaşam alanını siyah beyazla seyirciye iletirken, finalde imgelemin yarattığını abartılı renklere boyayarak sunuyor. Âdeta temsili sanatın soyut bir biçimde, görsel unsurlara dönüşmesi süreci yaşanıyor. Bu sanılanın aksine "şiirsel sinema"yı besleyen değil, her filmsel fotoğrafın dünyanın bir görüntüsü olma iddiasını yalanlayan bir olgudur.

Görüntü, doğal olguları sabitleştirmekten çok, insanın nesnel gerçeklikle ilgili duygularını anlatma istidadı taşır. Seyircinin filmi izlerken kendi deneyim ve duygularını hesaba katma imkânı oraya çıkar. Brecht'in "mesel çalışması"yla çakışmayan bir durum. Brecht, yönetmen dışında bir alay insanın –senarist, dekoratör, oyuncu, müzisyen, kareograf, maskçı, kostümcü vs.– kolektif çalışmasını mesel anlatmada ön şart olarak görürken, Tarkovski kişiselliği öne çıkarır ve filmin "yönetmenin ferdiliğini yansıtan özellikleri göz önüne seren bir düş" olduğunu söyler.

Risale-i Nur'lardaki temsillerin bir kısmı anonim mahreçli olmasına karşılık, bazıları, Bediüzzaman'ın vakıa-yı hayaliyye biçiminde kavramlaştırdığı şeydir ki yanılmıyorsam aynı olguyu işaretliyor. Sözgelimi *Lemalar*'da, Eyüp Sultan mezarlığının dereye bakan yüksek bir yerinde otururken şunları düşünür:

> Ara sıra sinemaya –ibret için– gittiğimden bana İstanbul içindeki insanlar, o dakikada sinemada geçmiş zamanın gölgelerini hazır zamana getirmek cihetiyle ölmüş olanları ayakta gezer suretinde gösterdiği gibi, aynen ben de o vakit gördüğüm insanları ayakta gezen cenazeler vaziyetinde gördüm.

Bu tasvir, görgü/bilgi özdeşliğine dayanan sinema anlayışına neredeyse tıpatıp uyuyor. Görüntüyle gerçekliğin iç içe geçtiği, alıcının insan gözüyle eş tutulduğu ve hakikatin rüyayla kavrandığı

an... Burada ne merak öğelerine, ne abartılı kamera efektlerine ne de birtakım görsel fantazilere gereksinilir. Olayların zincirlenmesine dahi ihtiyaç duyulmaz. Her parçacık, insanın ruhuna doğru yaptığı gezinin atmosferine hizmet etmektedir. *Sevmek Zamanı*'nda 12. ve 19. sahnelerde buna benzer bir atmosferik özellik göze çarpmaktadır:

> MERAL – Benim bakışlarımda da sevgi var. Ben de senin kendini görüyorum. Resmimin yerine ben seveceğim seni. Artık ben varım.
>
> HALİL – Hayır, hayır! İstemiyorum seni. Benim dünyama girmeye kalkma. Sonra merhametsizce yıkarsın onu. Resmin benim kendimden bir parça, bırak onu ben seveyim. Sen sevmek isteme beni. Senin ellerini tutmak istiyorum. Sonra çekersin ellerini benden. Ben resmine âşığım, ölünceye kadar da onu seveceğim.

Kimilerine psikopatolojik gelecek olan bu metinde aşkınlaşma sancısı açıkça hissedilmektedir. Resim bir semboldür. Tıpkı tasavvufi söylemde olduğu gibi burada da simgesel anlatıma önem atfedilmektedir. Sembolik anlatım, Ken Russel'ın *Tommy*'sinde de filmin bütününe yayılmış, film âdeta sembolik bir tasvir süreciyle gerçekleşmiştir. Ayşe Şasa'nın, Türk sinemasında bu türden metafizik yönelimler gösteren yönetmenlere ilişkin listesini kabartmak mümkün: Halit Refiğ, Lütfi Akad, Yavuz Turgul, Reha Erdem ve Erden Kıral'a İsmail Güneş, Osman Sınav, Okan Uysaler ve Yücel Çakmaklı'yı da katabiliriz. Çakmaklı'nın *Bir Adam Yaratmak* ve *Çok Sesli Bir Ölüm*'ü, Okan Uysaler'in *Issızlığın Ortası*, İsmail Güneş'in *Beşinci Boyut*'u bu bağlamda değerlendirilebilir. Kuşkusuz, Tarkovski gibi özgül bir sinema dilinin nüanslarını içermeseler bile, dikkat çekici yöneliş ve desenler bulmak mümkündür. Özellikle *Issızlığın Ortası*, içeriğiyle çelişik biçimde rüya boyutu öne çıkan bir anlatım ve atmosfere sahipti. Alttan alta hissedilen mistik eğilim Uysaler'i hangi kapılara itecekti, meraka değer bir hususdu.

Yeri gelmişken, Körfez krizi hengamesinde gözden yiten bir dramatik belgeselden söz etmek istiyorum. Muharrem Memişsevil'in 1990 yılında TRT'de yayımlanan *Yunus Emre* filmi, sinema-tasavvuf sorununun odağında yer almaktaydı. Yönetmenin ilk de-

nemesi olması ve TRT şartlarında gerçekleştirilmesine rağmen *Yunus Emre*, simgesel/alegorik anlatımın ilginç bir örneğiydi. Zaten konusu gereği film, çokluktan birliğe ulaşma ve Yunus Emre'nin gerek şiiri ve gerekse mitsel kişiliğiyle temsil ettiği öğretiyi fizikötesine, körleşen çağımıza taşıma çabasındaydı. Belgesel bölümlerin insicamı ve ritmi bozduğu söylenebilirdi. Çekimi sanatsal uzayın sınırlandırılması olarak düşünürsek, yapıntı tasvirlerle dokümanter tabloların bir arada kullanılmasındaki güçlüğü daha kolay kavrarız. Bu bakımdan sözgelimi, Yunus Emre konulu bir filmde olayın zaman açısından taklidine hiç başvurmamak gerekebilir. "Rüya Sineması" kavramlaştırması, uzak bir çağrışımla dahi olsa bize, insanlığın ortak düşünü anlatan bir şifre sunabilir. Esma merkezli bir kâinat anlayışında insanlığımızın derin anlamını keşfederken aslında bütün yolların bir güzel "İsm"e ulaştığını görürüz. Bütün hastalık ve şifalar, Şafi isminden süzülür. Görünen ve görünmeyen âlemlerle ilgili tüm bilgi ve keşifler, Allah'ın Hakim sıfatından gelir vs. Buna bağlı olarak Kur'an'da anlatılan peygamber mucizeleri, her alanda ufku ve ideal olanı gösterir. Bu bağlamda, insanlığın sinema ve televizyonu keşfi, Süleyman (as)'a verilmiş mucizenin anlamını keşif demektir. Belkıs'ın Tahtı'nı yanına isteyen Süleyman (as)'a vezirlerinden biri, "Gözünü açıp kapayıncaya dek tahtı getirebilirim" der ve getirir. Konuyla ilgili ayetin insanlığa gösterdiği amaç, eşyanın aynen ya da sureten naklidir. "Yeryüzünün her bir yanını aynı anda görüp sesleri işitilebilecek bir bahçeye çevirmek mümkündür" müjdesini zımnen içeren bu Peygamber mucizesiyle, velinin aynı anda pek çok yerde bulunabilmesi –bast, tayy– benzerliğini de düşünebiliriz. Varlığı bir gölge olarak gören –suret hemizillest– vahdetü'l-vücutçular ve rüyada ruhun cesetten ayrılıp diğer ruhlarla buluşmak üzere gezmesi gibi yorum ve rivayetler, tasavvuf-sinema ilgisine dair ne denli zengin bir alan olduğunu yeterince açıklıyor aslında. Sorun, bu akıl yürütmelere gerçeklik kazandıracak örneklerin henüz serpilmemiş oluşudur.

Kur'an'da putperestliğin şiddetle reddedildiğini biliyoruz. Onun bir versiyonu olan suretperestliğin de olumsuzlanması, görüntüye ilişkin toptancı bir inkâr yaklaşımını caiz kılmıyor. Şehvetin idol-

leştirildiği sağ kadınların küçük cenazeleri ya da ölülerin suretleri insaniliğimizi sarsar ve tahrip eder. Bu anlamda gölgeli, gölgesiz suretler ya taşlaşmış bir zulüm, ya cesetleşmiş riya ya da cisimleşmiş heves ve arzudur. Hevayı kamçılayan ve insanı şirk derelerinde koşturan modernizm, görüntüyü mücerretten koparmış, kadim Yunan'ın konkre sığlığına icra etmiştir. Figürel tasvire yüklenen bu boyutsuzluğa karşılık, İslam'da görsel sanatlar, elyazısı illüstrasyonlar (hat), tezhip ve seramikler, küçük alan ve birimlerde gerçekleştirilen minyatürler, yaratıcıyı ya da yaratılmışı değil, yaratışın görece ve simgesel anlamda öykünmesi ilkesine yaslanmıştır. Bu, "nefsini bilen, Rabbini de bilir"le ilişkili olduğu kadar, dünyevi gerçekliğin rüya boyutunu da vurgulayan bir yaklaşımdır.

Sinemaya açılımlar getirecek olan bu yaklaşım, insanın yeniden ruhuna dönmesi ve içkinliğe kapılmadan, dramın halk için afyon olduğu tanımındaki sığlığa düşmeden, Tarkovski'de olduğu gibi, tabiattaki iç sesi, iç müziği kullanarak abartılı müzik ve efektlere gereksinmeden, oyuncunun geleneksel dramda yaptığı gibi "oynama"sına ihtiyaç kalmaksızın, kendi ruhsal imkânlarını keşfederek doğal gerçekliği yansıtmasını sağlayacak, makyaj, dekor ya da kostümün ruhça biçimlendirildiği sonucuna ulaşabilecektir. Sinemaya rüyayı taşıma eğiliminde olan sanatçıyı düş makineciliğiyle suçlayan Brechtçi yaklaşım, körlerin fili meseline geri dönmelidir.

Böylece *Stalker*'deki "bölge"nin, neresi olduğunu sormaktan vazgeçeceğiz.

DÜŞSEL GERÇEKLİK VE SİNEMA

Benim şiirlerde çizdiğim resim
Sen miydin hiç görmemiş gibiyim

Bu pastel renkler bu siyah fon
Aslında var mıydı hiç bilmiyorum.

O evler bu kadar geri planda mıydı
Işıkları olmasa da gecede
Bir siyahın ortasında damlamış yeşil
Çekmez miydi bakışları hiç bilmiyorum

Sen onları çizerken ben
Neredeydim olmamış gibiyim hiç
– Behçet Necatigil, *Söyleriz*

Rüyayla ilgili bilgiler, tasavvuf-sinema bağlamına dair önemli veriler sunuyor. Sinemayı oluşturan içsel gözün rüya yoluyla aşkınlaşma süreci yaşaması, aklı aşması ve olgusal deneyimi zenginleştirmesi de gösteriyor ki, yitirilmiş zamanın peşinden koşan insana sinemayla düşsel gerçeklik kapısı aralanmaktadır. "İki çoban öyküsü" bize, rüya aracılığıyla görünür âlemden bilinmeyene geçişin ilginç bir örneğini gösteriyor.

Bir zaman iki çoban dağda sürüyü otlatırken büyükçe bir ağaç kâseye süt sağıyor, yanlarına koyup kavallarını da üzerine uzatıyorlar. Az sonra birinin uykusu geliyor ve uyumaya başlıyor. Diğeri onu izlerken, sineğe benzer bir şeyin burnundan çıktığını, kâsenin üzerinde bir süre uçup kavalın içine girdiğini görüyor. Merak içinde bekliyor. Sinek, kavalın diğer ucundan çıkarak yandaki gevenin altındaki deliğe giriyor. İzleyen çobanın gözleri parlıyor. Az sonra çıkıp geçtiği yerlerden dönerek, arkadaşının burnuna girdiğini görüyor. Arkadaşı uyandığında, "Tuhaf bir düş gördüm," diyor, "sütten bir denizin üzerinde uçtum, ilginç bir köprü vardı. Uzundu, üstü kapalıydı ve pencereliydi. Onu geçip bir meşeliğe geldim, meşelerin ucu sivriydi, altında bir mağara gördüm, içine girdim, ne göreyim, bir hazine!" Az önce gözleri parlayan çoban, olgun bir tutumla, "Bir kazma getir, o hazineyi bulalım" diyor. Gevenin altını kazdıklarında elmas ve yakutla dolu bir hazine buluyorlar.

Bu masalsı öykü, bize –rüyadayken ihatasız olduğu için– düş gören çobanın kendi düşünü tabir etme yetkisizliğini de anlatır. Düşte maddi dünyayla metafizik âlemi ayıramadığından yargısı eksik ve kısmen yanlıştır. Gerçek bir deniz gördüğünü sanır. Fakat uyanık olan, maddi âlemle misalî âlemi aynı anda ayırımsadığından tabir yetkisine sahiptir.

Rüya sinemasıyla, ikinci çobanın yani düşsel gerçekliği sezinleyenin yorumundan söz etmiş oluyoruz. İzleyici, film bitip ışıklar yandığında nasıl gözlerini oğuşturarak bir düşten uyanıyorsa, yönetmen (kendisine yardımcı tüm ögelerle) bu düşü hem görüyor, hem gösteriyor ve hem de filmiyle tabir ediyor.

Hayatla görüntü arasındaki sınırı ortadan kaldırmayı amaçlayan yönetmenlerde (Bresson, Fellini, Bergman, Tarkovski vd.) bu eğilim oldukça belirgindir. Her türden abartıya karşı çıkmaları da gösteriyor ki, Valery'nin Bresson'a ilişkin yargısını paylaşıyorlar: "Mükemmelliğe ancak, bilinçli bir abartmaya yol açacak her türlü araçtan vazgeçenler erişebilir."

Düşlerimizin edebî değil sinematografik olduğunu söyleyen Pasolini, düşsel gerçeklikten söz eder ve gerçek hayatın kendisinin de görüntüsel-anlatımcı bir etki yaratmasını ister. Bu soruna ilerde

yeniden döneceğiz. Şimdi "Geçmiş Zaman Gölgeleri" başlıklı yazımda değindiğim bir konuya geçmek istiyorum.

Peygamberlere ilahî bağış olarak verilen mucizeler, hem kendileri hem de ilahî vahye muhatap insanlar için sınav aracı olduğu kadar, içeriğiyle de insanlığa ufku gösterir. Musa'ya (as) verilen âsâ Firavun ve bağlılarına yönelik bir mesaj taşır; yanı sıra, vurduğu yerden su çıkaran âsâ, insanlığa sondaj türü çalışmalar için esin kaynağıdır. İsa'nın (as) ölüleri diriltmesi, tıp bilimine "ölüme geçici olarak hayat rengi vermek mümkündür"ü gösterir.

Davut'a (as) bağışlanmış olan telyin-i hadid (demiri avucunda hamur gibi eğip bükmesi), maden işlemesinin çarpıcı bir örneğidir. Bu bağlamda, Süleyman'a (as) verilen mucizelerden biri, televizyon ve sinemaya atıfta bulunur:

> (Sonra Süleyman) kavminin ileri gelenlerine şöyle dedi:
>
> "Ey seçkin topluluk! Onlar (Belkıs ve kavmi) bana Müslüman olarak gelmezden önce, onun (Belkıs'ın) tahtını hanginiz bana getirir?" Cinlerden bir ifrit (kuvvetli ve becerikli olan biri) şöyle dedi: "Sen yerinden kalkmadan önce, ben o tahtı sana getiririm. Muhakkak onu taşımaya gücü yetip, zayi etmeyen güvenilir bir kimseyim."
>
> Kendinde İlahî Kitap'tan ilim bulunan bir melek dedi ki, "Bana gözünü kırpmadan önce onu sana getiririm."
>
> Derken Süleyman, tahtı yanında duruyor görünce dedi ki, "Bu Rabbimizin fazlındandır; beni imtihan etmek içindir. Şükür mü edeceğim, yoksa nankörlük mü yapacağım? Kim şükrederse ancak kendi menfaatine şükreder, kim de nankörlük ederse muhakkak ki Rabbim onun şükrüne muhtaç değildir, ona yine de nimet verir."

Görüntü ve sesin ânında nakline işareti olan bu mucize, sinema ve televizyon için önemli bir şifre sunmakla kalmıyor, içkinlik aracı kılınmaması gereğine de vurgu yapıyor.

Yeryüzünü bir menzil hükmüne geçiren mucize, sadece görüntü ve sesin değil cismin de naklini içeriyor. Bununla, sinema veya televizyonun estetik ya da etik boyutunu görmezlikten gelelim, demiyorum. Fakat bir içkinlik aracı olup olamayacağını düşünüyorum. Buna bağlı olarak, epik yönünün otantik referansını da keş-

fetmeye çabalıyorum. Belkıs'ın Tahtı Yemen'deyken göz açıp kapayıncaya dek Şam'a getiriliyor. Ve çevresindeki insanların görüntüleriyle birlikte sesleri duyuluyor. Mucize, "Mutlak adaleti gerçekleştirmek istiyorsanız yeryüzünü tümüyle görmeye ve anlamaya çalışınız" diyor.

Bu zimnî seslenişte, hikmete ve insanın yeryüzünde halife oluşuna gönderme yer alıyor. Madem her insana yeryüzüne halife olma yeteneği verilmiştir, o halde herkes kulluk bilincine dayalı olarak çalışırsa, yeryüzünü her köşesindeki sesleri işitilen ve görülen bir bahçeye çevirebilir. İnsan varlığının anlamıyla sinema arasında böylesi bir ilgi aramak, görüntüyle hakikat arasındaki denklemi kurmak zorundayız. Tarkovski'nin yargısına bir kez daha dönmek istiyorum: "Görüntü, bizim kör gözlerimizle bakmamıza izin verilen hakikatten bir izlenim..."

T. S. Eliot'ın dizelerini hatırlarsınız:

Şimdiki zaman ve geçmiş zaman
Belki her ikisi de gelecek zamandadır
Ve geçmiş zaman gelecek zamanı da kapsamaktadır.

Burnt Norton'daki bu dizelerin sinemayı hem yapan hem de izleyen için yitirilmiş ânın peşinde koşma güdüsüne telmihi olduğu kadar, bast-ı zaman ve tayy-ı mekâna da işareti vardır. Tasavvufi terminolojide levh-i mahv ve isbat, zaman'ın anlamıyla ilgilidir. Sürekli var ve yok oluş gerçeği yaşayan varlıklar, âdeta bir yazı tahtasına yazılan ve silinen sözcükler gibidir. Zaman, ölüm ve hayata giriftar olan varlıkların sürekli değişen sayfasından başka nedir?..

İnsanın hem kendisi hem de dünyası sürekli değişir, yenilenir, ötekileşir. İnsanın her ferdinin ruhsal olarak çok bireyleri vardır. Ömrünün yılları, belki saatleri sayısınca, başka bir birey sayılabilir. Zaman altına giren her şey gibi insan da her an yeni bir birey şeklini giyer.

Hayat, sandığımızın aksine, içinde bulunduğumuz andır. Hayatı genişletme, sonsuzlaştırma ve "yitirilmiş an"ın peşinden koşma, bizi, yapıp ettiklerimizi, olgusal deneyimlerimizi ve gelecekle ilgili tasarılarımızı kaydetme sevdasına itmektedir.

Bu, geçmişin geleceği de kapsadığı düşüncesiyle çelişiyor gibi görünse de, aslında, yaşadığımız anı ebedileştirme zorunluluğuyla örtüşür. Dünyevi bakış, yaşanılan an dışında her şeyi ölü görür. O "an"dan sonra tüm zaman ve mazrufu hiçleşmiştir. Güvendiğimiz maddi yaşayış, velilerin ân-ı seyyale biçiminde tanımladıkları gibi anlıktır. Oysa nefsin ve dünyevi gerçekliğin çeperini parçalayıp ruh, kalp ve sırrın yaşayış düzlemine çıktığımızda, ölmüş olan geçmişi ve henüz yok olan geleceği şimdiki zamandaymış gibi duyumsayabiliriz. Bu, zaman ve mekânla ilgili dünyevi gerçekliği aşan peygamber, melek ve velilerin yaşadığı bir olgusal gerçekliktir. Cebrail'in (as) İslam Peygamberi'nin (as) yanında Dıhye adlı bir sahabinin görünümüyle bulunduğu sırada, aynı zamanda Allah'ın huzurunda haşmetli kanatlarıyla büyük göğün önünde secdeye varışı ya da pek çok yerde ilahî buyrukları bildirişi... Velilerin ışıklı bir ruh özelliği kazanan abdallarının bir anda farklı yerlerde farklı işler görebilmeleri... İnsanın yapıp ettiklerinin Allah tarafından yargılanmak üzere kaydedilmesiyle, olgusal biçimler ve görüntüler içinde kaydedilen zaman arasındaki ilgi, sinemanın henüz kullanılmamış olanakları üzerinde akıl yürütmemizi gerektiriyor. Tarkovski'ye tüm varsayımlarında hareket noktası olan da budur. İnsanın varlığını inşa ettiği şey... Yeryüzündeki bu kısacık serüvenimizde sonsuz âleme ait her davranışımız kaydedilmektedir. Sinemanın kaydedilmiş zaman oluşuyla şaşılası bir benzerliği, kendi dünyevi maceramızda da yaşıyoruz. Zaman ve mekânın genişletilmesi ve zenginleştirilmesi insanın ebedilik özelliğiyle ilgili olduğu kadar, yazgısını sahte ideallere bağlı olmaktan kurtarma zorunluluğuyla da ilgilidir. Sinemanın bu temel sorun karşısında yüceltilmesi ya da amaçsız fantazilerin ifade aracı kılınması, insanlık için talihsiz bir sonuç olsa gerek. Rüya sineması formülasyonuyla, insanın varoluşunun sonsuz imkânlarını keşfetme ve buna bağlı bir sinema estetiği oluşturma temayülüne vurgu yapılmak istenmektedir. İnsanın açık gözle düş görmesi (yakaza) ve düşünü tabir etmesi, sinema için vazgeçilmez bir zenginlik sunuyor. Böylelikle seyirci de kendi tecrübelerindeki gedikleri kapatmaya çalışacaktır. Bu ontolojik sorun, çağımızda, iletişimsizlik ve ruhsal ihtiyaçların bastırıl-

masından doğan huzursuzlukla kışkırtılmıştır. Üstelik şiddet ve pornografiye, putperestliği çağrıştıran kahramanlık fantazilerine, şehvetin idolleştirilmesine, hayal ve vehmin ürettiği bunalıma mekân olan sinema, sorunu çoğaltmıştır. Uyuşma eğilimi olan seyirciyi iyiden iyiye uyuşturmuştur. Bu bakımdan olabildiğince tedirgin eden bir sinemaya ihtiyaç duyduğumuzu düşünüyorum. Dertlerden uzaklaştırarak eğlendiren ve uyuşturan değil uyaran, rahatsız eden ve düşündüren... Böylece hakikati daha geniş bir biçimde benimseme ihtiyacına cevap verilebilecektir.

Vahdet-i vücutçular varlığı hayal derekesine indirirler. Mevlana'nın bir rubaisinde, "görünen her şey gölgedir" denir. Kâinatın Yaratıcı'nın "güzel isimler"inin tecellisinden ibaret olduğu gerçeği, varlığı hiçleştirmekten çok, zayıf ve kararsız bir gölge olarak görmemizi gerektirir. Allah'ın varlığına nispeten bizim varlığımız bir gölgedir. Bunu bir hayal, hatta bir vehim olarak adlandıran velilerin yargısı, varoluşu tümüyle ruhsal görmeleriyle ilgili. İbn-i Arabi gibi muhakkikler, zatî ezelî ve ebedî olan Allah'ın varlığı karşısında "Lâ mevcûde illahû" (O'ndan başkası yoktur) demişlerdir. Bu ruhsal olgunluğa erişenlerin bast-ı zaman denilen ve içeriği yaşamayanlarca meçhul olan bir olgusal zenginliğe kavuşmaları, açık gözle rüya görülebildiğini anlatır. Bast-ı zaman olgusunu hemen herkes düşte yaşayabilir. Kimi zaman bir dakikada rüyada yaşananlar, uyanıkken birkaç hafta, hatta ayda ancak yaşanabilir. Tıpkı sinema perdesinde bir buçuk ya da iki saat içinde izlediklerimizin bazen yüzyılı kapsaması gibi. Bast-ı zaman, rüya sineması estetiğinin anahtar kavramlarından biri olarak çıkıyor karşımıza. İspanyol yönetmen Manuel Gutierrez Aragon, bir konuşmasında şöyle diyor:

> Bazı arkadaşlar, hayatın insanın gözleri önünde olduğunu ve bir düğmeye basmakla görülebileceğini söylüyorlar, ama ben tamamen başka fikirdeyim. Benim anladığım kadarıyla bu meslekte kim zamanın anlamını bulursa sinemanın da anlamını bulur. Hareket, canlılık benim için çok önemlidir. En gereklisi ise, zaman... Hareket, zaten zaman demektir.

Gölgelerin oyunu/rüya sineması, hareketin büyüsüyle kurulur. Jim Jarmusch'un "Kımıldayan her şey beni etkiler" sözü de bu gerçeği ifade eder.

Ritm olgusu zamanın akışını yansıtan, Tarkovski'ye göre de "kişilerin davranışlarında, canlandırma biçimlerinde ve ses düzeyinde" ancak tali olarak gözlemlenebilecek bir olgudur. Bu bakımdan örneğin, "oyuncusuz, müziksiz, hatta kurgusuz" bir film kolaylıkla tasavvur edilebilir.

Sinemayı vazgeçilmezmiş görünen öğelerinden soyutlayan Tarkovski, Marksist estetikteki soyut sanat tanımını da yürürlükten kaldırmış oluyor. "İnsansal ve toplumsal gerçeğe yabancılaşmanın bir dışlaşması" olarak anlaşılan soyut sanat, aynı zamanda çağdaş burjuva toplumunun karakteristik bir niteliği olarak da belirleniyor. Oysa Batılı sanat teorisyenleri, soyut sanatı, sanatın gelişimi içinde "natüralist üslubun zorunlu bir karşı-üslübu olarak" belirliyorlar. Marksist estetik, soyutu lanetlerken, insanın yeryüzündeki varoluş anlamına ilişkin sığ ve boyutsuz bir yaklaşım ortaya koyuyor. Topluma ve insana yabancılaşma ya da insan ve toplumsal olandan kaçış biçiminde algılanan soyut sanat, bizce bir kavramlaştırma yanlışı içerdiği kadar, metafiziğe karşı körleşmiş, yüzeysel bir tutumu da kapsıyor. Soyutlamayı sanatın olmazsa olmaz bir niteliği gördüğünü de belirten bu yaklaşım, sinemada, ya savunduğunun aksine yabancılaşmaya yol açan ve insanı nesneler dünyasının tek boyutlu bir üyesi kılan ya da şematik bir mesel çalışmasını aşamayan örnekler üretiyor. Masala, ilkele, metafizik olana ve varlığın özüne ulaşma eğilimini de bu bağlamda yorumlayan Marksist teorisyenlerin öngördüğünün aksine, Tarkovski, özellikle çevirim aşamasında yönetmene neredeyse mutlak özgürlük tanınmasından yana gözüküyor. Rüyayı hakikatle temasın önemli bir aracı olarak gören ya da en azından bu eğilimi taşıyabilen her yönetmen ve film bizi gerçekle yüz yüze getiriyor. Düşsel gerçekliğin resmini sunan bu örnekler, ruhumuzu keşfetmemiz yönünde hissedilir bir yarar sağladığı kadar, yaşam hakkında hayalleri değil, hayatın kendisini ifade ederek tekilliğini de dile getiriyor. Tarkovski "sanatsal bir görüntüden çağrışımlar değil, yalnızca ve yalnızca hakikatle ilgili anı-

lar uyandırmasını beklediğimizi" söylerken, öyle sanıyorum, görüntünün hayatı cisimlendirmesinden söz ediyor. Gogol'e de atıfta bulunuyor ve hayali bir kez daha olumsuzluyor. Rüyayı öne çıkaran bu yaklaşımıyla Tarkovski, sinema estetiğine taşıdığı mistik bilinci ne denli sahih bir temellendirmeye kavuşturduğunu da belirtmiş oluyor.

Sinemayla ilişkisini de düşünerek, Ferit Edgü'nün resimde gerçeküstücülüğe ilişkin yorumundan söz etmek istiyorum. Onun resimde gerçeklik-gerçeküstücülük ayrımıyla ilgili yorumunu sinemaya taşıyabiliriz:

> Gerçekçi resimler, insana, kendi duygusunu, dünyaya yepyeni bir gözle bakma isteğini, özgürlük düşüncesini vermiyor. Dış dünyayı değiştirmediği, kalıpları kırmadığı için olsa gerek, gerçeğin çok boyutlu olduğunu, sanat yoluyla dış dünyayı değiştirirken, herşeyin, yaşamın bile değiştirilebileceği düşüncesini aşamıyor, gerçekçi resim. [...] Dali'nin resimlerinde zürafalar yanar, saatler erir, Magritte'in resimlerinde insanların yüzünde bulutlar dolaşır, çıplak bir bedenden çekmeceler çıkar. Gerçeküstücü resimlere baktığımda, insanoğlunun tek dünyası olmadığını, gerçeklik kadar düşler dünyasının da varolduğunu duyumsarım. Yalnız bilincimle değil, bilinçaltımla da varolduğumu ayrımsarım.

Marksizmin neden soyuta yakınlaşamadığının ipuçlarını veren bu ifadelerde, resmin düşsel boyutuna yapılan vurgu rüyayla ilgili yargımızla büsbütün çakışmasa bile, önemli oranda gerçekliği olan bir yorum içeriyor. Hareketli resmin, yani zamanın resminin hikâye edildiği sinema perdesi, akıl almaz düşlerin ve kimi zaman ancak hissedilerek anlaşılabilen olguların oynaştığı bir ibret perdesi oluveriyor. Eliot'un din ve ona dayalı bir ahlak şuurundan yoksun bulduğu çağdaş edebiyat nasıl içinde barındırdığı manevi değerleri büyük ölçüde yitirmişse, sinema da bu yanlışa özellikle ticari boyutu öne çıkarılarak düşmüştür. Oysa sanat "akılsızlığı aşmak"la yükümlüdür, "manevi değerlerin eksikliğini manevi yollarla giderme" yeteneğine sahiptir. Tarkovski, bu bağlamda Dostoyevski'yi örnekler ve şöyle der: "Yüzyıl başlarında hastalığı ilk teşhis edenlerden biri olarak bunu dahice dile getirmiştir."

Tüm bunlar, insanın yitirmiş olduğu şeyi aradığını gösteriyor. Andre Techine'nin *Randevu*'sundaki gibi. 1985 Cannes En İyi Yönetmen ödüllü *Randevu*'ya ilişkin bir soruda, kendisine Henry James'in izinde olduğu hatırlatılınca Techine şöyle cevaplıyor: "Evet ama bu benim sinema anlayışım. Yeni arayışlar, yeni sinema düzeyleri aradığımda da hep aynı noktaya varıyorum. İnsan hep yitirdiğini arıyor."

İlkçağ filozofları "İnsanlığın amacı Yaratıcı'ya benzemektir" diyordu, çağımızda ise görüntüyü keşfedenler bir tür "küçük tanrı" kompleksine kapıldılar. Oysa aşkınlaşma çabasının en somut alanını oluşturan sinemada belki de en ilginç eğilim, zamanın anlamını araştırmaktı. Yönetmen, zamanı anlatacak ritimler arayacaktı... Zamanın akışı sinemanın temel kavramlarından biriydi... Coppola, genç insanların bunu algılamalarıyla ilgili kaygısından söz ediyordu. Balkan Naci İslimyeli'nin söz ettiği gibi, "Sinema, Batı sanatının tarihsel misyonunu devralmıştı. Doğu resmi ise, başından beri gerçek konusunda Tanrı'yla yarışmayan, doğa ve Tanrı karşısındaki ölçeklerinin bilincinde bir sanat" olmuştu. Böylece içsel gerçeklik arayışı, Doğu düşüncesine yatkın yönetmenlerde de egemen olmuştu. Tarkovski'nin filmlerini Spielberg ya da Hitchcock'tan ayıran da bu özelliğiydi. "Pasolini'nin *Decameron*, *Canterbury Masalları*, *Binbirgece Masalları* üçlemesinde Girotto, Piero della Francesca, Brueghel, Bosch, Beato Angelico Cranah'tan Hint minyatürlerine, *Kelile Dimne* tasvirlerine kadar uzanan Doğu ve Batı resim geleneklerinin dramatik yapı içerisinde eritildiğine tanık olduğunu" belirten İslimyeli, Dali'yle çalışan sinemacıların ürünlerindeki düşsel gerçekliğe dikkat çekerken bilinçaltının nasıl yavaş yavaş çözüldüğünü anlatıyordu. Pasolini, sinema-rüya ilişkisini Tarkovski'nin aksine, şiirsellik bağlamına çekiyor:

> Benim görüşüme göre sinema, şiirseldir çünkü düşseldir, düşlere yakındır, çünkü bir sinema planı veya hatıranın ve düşün bir planı kendi içlerinde şiirseldir; fotoğrafı çekilmiş bir ağaç, şiirseldir, fotoğrafı çekilmiş bir insan yüzü şiirseldir, çünkü görüntü gizemlidir, müphemdir, çünkü çok anlamlıdır, çünkü bir ağaç bile dilsel sistemin bir imidir.

Görünür âlem bir gölgedir, yargısına yakın bir düşüncenin sahibi sadece Pasolini değil kuşkusuz. Varlığın özüne inmeye çalışan, gaybı sürekli iç gözle araştıran, vizöre mistik bir göz taşıyan bu düşünce, en olgun ve çarpıcı örneklerini Tarkovski'de bulur. Gerek bu bağlamda gerçekleştirilen filmler ve gerekse alttan alta düşsel gerçeklik olgusuna atıfta bulunan eğilimler sınırlı bir çerçevede kalmıştır. Mistik bakışın tümüyle vizöre taşınmasını beklemek belki fazla iyimserlik olacak, lakin rüya olgusuyla bu denli temel bir bağlantı, sinema estetiğini dönüştürme istidadı taşıdığından bu beklentimiz de yerinde ve haklı bulunmalıdır. Henüz "soyut ve minimal işler, belli bir oranda devam etmektedir. Bunun karşısında sinema sanatı, tümüyle soyuta dönük baş eserler vermemiş ve belki de vermek istememiştir."

Hayatı anlamlandıran birinci olgu olarak ölüm, uykuya benzerliği bakımından rüya sineması bağlamında gerek tema ve gerekse bir kurgu sorunu olarak söz konusu edilmelidir.

Passolini, ölümün hayatımız üzerinde yıldırım hızıyla bir kurgu etkisi oluşturduğundan söz ediyor:

> Önemli anlarımızı seçer, onları sonsuz, değişken, güvenilir olmayan ve bu nedenle (sinema) dili açısından tasvir edilemez olan şimdiki zamandan, açık, durağan, güvenilir olan geçmişe dönüştürerek belli bir sıraya sokar.

Ölümün hayatımızı kurgulaması, ölmeden önce ölmek olduğu gibi, "insanlar uykudadır, ölünce uyanırlar"la da ilgilidir. Abdülkadir es-Sufi, *Muhammedî Yol*'da şöyle diyor:

> Uyurken düşlerinin karşı çıkılamaz bir gerçekliği olduğunu görüyor musun? Uyandığında ise, onların gerçekte ne olduklarını, yani hiçbir dayanağı olmayan fantaziler olduklarını fark ediyorsun. O halde uyanıkken duyuların ve akıldan türeyen bir varoluşun güvenilir olduğuna seni kim ikna edebilir? İçinde bulunduğun durumda bunlar gerçekmiş gibi görünebilir, ama uyandığın durumda olduğu gibi şimdiki varoluş durumundan başka bir varoluş durumuna geçildiğinde gerçekliğini yitirebilir. Öyle ki, bu yeni bölgede aklın neticelerinin fantazilerden ibaret olduğunu fark edebilirsin. Bu durum bel-

ki de sufilerin hal dedikleri şeydir. Yani onlara göre kendilerinde özümsedikleri ve duyu-algılarım ve düşünce biçimlerini askıya aldıklarında görebildikleri bir hal.

Hadise göre, hayatın kendisi düştür. Sinema, şimdiki zamanın yeniden üretildiği bir alan olarak mutlak anlamda düşseldir. Böylece sinema sahneleri düş gibi olacaktır. Görüntünün mutlak olduğu yargısına Tarkovski, bu özdeşlikten hareket ederek varıyor olsa gerek. Zamanı ancak hareketle ayrımsayabildiğimize göre, zamanın kurgulandığı film kareleri, rüyayı oluşturan bağımsız bir parçacık olacaktır. Bu parçacıkların birbirine eklenmesi karşımıza bir kurgu sorunu çıkarıyor görünse de, bir olguyu başından sonuna tek planda saptamanın mümkün olabildiği bir simgesel imlemeye sahip oluşumuz, aslında sinemanın sanıldığının aksine kurgudan ibaret olmadığı sonucuna ulaştırabiliyor bizi. Alıcı aygıt, gerçekliği adım adım deşifre ederek bir düşsel deformasyon oluşturmaktadır. Bir tür gerçeküstücülük... Burada düşü hayalden ayırma gereğine bir kez daha işaret etmek isterim. Çünkü rüya, ilahî bir boyut üzerinde hakikatle ilişkiye geçmek demektir. Rüya, bu bakımdan insana bağışlanmış bir aydınlanma ânıdır. Tıpkı velinin ilham ve keşfi gibi, melekut âleminin bilgisi rüyada insana sunulmaktadır.

Peygamber'den (as) sonra artık vahiy gelmeyecek, fakat "haber" rüyayla devam edecektir: "Gece ile gündüz eşit olduğu veya ahir zaman yaklaştığı zaman, müminin rüyası çoğunlukla doğru olur. Müminin rüyası, peygamberliğin kırk altıda bir parçasıdır."

İlk söz edilmesi gereken, öncelikle rüyanın sadık (doğru) olup olmayışıyla ilgili olarak ya Allah'tan ya da şeytandan gelişidir. Sadık rüyalarda "Gece olsun gündüz olsun uyumanız, Allah'ın kudretindendir" ayetine bağlı olarak ruhun cesetten çıkışı, arşa yükselişi, diğer ruhlarla ve ölmüş olanların ruhlarıyla görüşmesi, görünür ve bilinir âlemlerin dışındaki varlık düzlemlerinde gezinmesi, ilahî bir bağış olduğunu yeterince açıklıyor. Allah, sadık rüyalar için, insana din ve dünyasında olup bitenleri, içsel gerçekliğini, kalbini, geçmişini, geleceğini, kuşku ihtimali olmaksızın tüm bilgileri öğretmesi için bir meleği görevlendirir. Kutsal Kitap'la ilgili gayb bilgisini içeren bir nüsha getirir. Kimi zaman yaptığı ya da yapama-

yacağı güzel bir işle müjdeler. Yapmayı düşündüğü kötülükten alıkoymaya çalışır. Allah, rüyayı bir bağış, bir esirgeyiş ve öğrenme aracı kılmıştır. Melekut'un gizlerini ya ilham ve keşif ya da rüya yoluyla elde ederiz. Enis Batur'un *Gergedan*'m düşe ayrılan bir sayısında yazdığı gibi, "Hayatın küçümsenemeyecek bir bölümü uykuda, uykunun küçümsenemeyecek bir bölümü de düş içre geçtiğine göre, anlamın kuşatılması sürecinde sık sık yer değiştirme gerekirliği doğar." Hayatı tümüyle düş olarak gören mutasavvıfların yorumuna yakın bir tanımı, Poe'da buluruz: "Yoksa gördüğümüz ve göründüğümüz her şey, bir düşün içindeki bir düşte midir?" Hayat, düşle gerçeğin birbirini bütünledikleri bir süreçtir. *Kitabu'r-Ruh*'ta Hz. Ali'den şöyle bir rivayet yer alır: "Bir kimse iyice uykuya dalınca, ruhu arşa çıkar. Henüz arşa varmadan uyanmayan nefsin gördüğü rüya, doğru rüyadır, doğrulanır. Ama arşa varmadan uyanan nefsin rüyası, yalanlanır."

Gerçek rüyada kalbine atılan ilhamla Yaratıcı'sıyla konuşan insan, açık gözle gördüğü bir başka rüyada, namazda da miraç hali yaşamaktadır. Görevli meleğin temsil ettiği rüya dışında, ruhun cennete girmesi, orada görülmesi, ölü ruhlara kavuşması... "Düşlerde Görülen Filmlerde Görülen Düşler" başlıklı ilginç yazısında Fatih Özgüven, "İyi düş, zihin açıcı düştür bence," diyor, "düşlerimizin en güzel yanı açıklanmaya karşı koyan sistemler oluşturmalarıdır. Belleğimizin tavanarasından bulup çıkarılma binbir türlü eşya ya da görünümün bir araya geldiği, uyanık zamanlarımıza benzeyen ama uyanık zamanlarımızdan daha harikulade olan 'fiction'lar, kurgular oluşları..."

Freud'un "Düş bir isteğin gerçekleşmesidir" sözü, imgelemin ürünü olduğu savına dayanır. Oysa Zweig'in dediği gibi, "düş uyku alanımıza koruyucu" olarak girer. Gayb perdesinin ölüme benzer biçimde aralandığı düşlerde Levh-i mahfuzdaki resimler, görüntüsel olgular belirir. Rüya, kalple levh-i mahfuz arasındaki perdeyi aralayan rüzgâr gibidir, eser ve kalp aynasında bir şimşek çakar, melekut âleminden bir şey parlar. Kimi zaman bu hal sürer. Kişi uyanık oldukça, duyuları görünür âlemdeki nesnelerle ilgilidir. "Uyuyunca rüyalar uyanır" ve duyular sükûnete kavuşur. Mülk âle-

minden herhangi bir ilgi kalbe yerleşemez. Bediüzzaman'ın Rabbani dediği sinema sonsuz olana açılan kapıdır ve bu yönüyle hıfz ve zapt niteliği olan sinemayla doğrudan ilişkilidir.

Sanatsal dilin anlaşılabilirlik sorunu, mazmun, istiare ve telmihe atıfta bulunmayı gerektirdiği gibi, görüntüsel anlatımda mecaz olgusundan söz etmemiz de gerekecektir. Sinemayı yüksek bir yaratıcılık gerilimi içeren özgün bir sanat biçimi olarak gören yönetmenler anlaşılabilirlik sorunuyla karşılaşıyorlar. Tarkovski, Spielberg gibi genel kitlenin beğeni ve beklentisini cevaplayan filmler yapmaktan üzüntü duyacağını söylerken bu çelişkiye dikkat çekiyor. *Star Wars* ya da *Superman* gibi sanatla ilgisi olmayan filmler yapmanın izleyiciyi aptal yerine koymak olacağını ve kesinlikle böyle bir ıstıraba katlanamayacağını belirtiyor.

Sinemasal anlatımda mecaz ve mazmun sorunu, bende ilk kez Ken Russel'ın çokça sözünü ettiğim *Tommy* adlı rock müzikalini izlediğimde çağrışmıştı. Rüyaya bağlı bir sinema düşüncesinde belki de başat sorun, mecaz, istiare ve telmihe bağlı görsel anlatımdır. *Tommy*'nin çoğu zaman birbirinden bağımsızmış gibi görünen planları, mecazi ve simgesel anlatımın neredeyse doruğa taşındığı resimlerden oluşur. Sürekli vurgulanan haç ve benzeri simgeler, filmin tematik çatısını oluşturur. Ken Russel'ın mazmunlarını deşifre edebilmek için, hem dinler hem de uygarlık tarihini bilmek gerektiği kadar, Doğu sanatlarındaki grafik özerklik ve tecrit niteliğine de aşina olmak gerekir. Yüzlerce hasta ve sakat insanın şifa dilenmek için M.M. heykeline yüz sürüşü ve bunun bir kilise ortamında abartılı bir rock fonuyla gerçekleştirilmesi amaçsız olmasa gerek. Tommy'nin özgürleşmesinden birkaç plan önce, annesinin (Ann-Margaret) görkemli otel odasında televizyon seyrederken tutulduğu yüksek gerilimden ekrana bir şampanya şişesi fırlatarak kurtulması. Ardından parçalanan ekrandan sel gibi boşanan çağdaş tüketim ideolojisinin ürettiği ürünlerin atıkları... Onları miskü amber sanıp yüzüne gözüne bulaştırışı.

Ebeveyninin ölümünden sonra, Tommy'nin aşkınlaşma serüveni ve bunu özetleyen simgeler... Tüm bunlar, görüntüsel dilin mazmun, istiare ve mecaza da elverişli olduğunu gösteriyor. Özellikle

Tarkovski filmlerinde alıcı aygıtın gezindiği loşluklar, alttan alta vurgulanan nesneler, ışık ve sesle ilgili dokunuşlar, su, çiçek, çocuk gibi insanın elinden tutan semboller, görüntünün mecazi anlatıma belki de filolojik anlatımdan daha yatkın olduğunu gösteriyor. Bir yazısında Şahin Uçar mazmunu şöyle tanımlıyor:

> Mazmun, Müslüman süsleme sanatlarındaki o girift ve tenazurlu şekiller –arabeskler– gibi, her tarafı birbirine cevap veren kapalı bir âleme, her kelimenin hususi mânâları ve çağrışımları ile gelir. Ancak bilmece çözüldüğü zaman gizliden gizliye kurmuş olduğu bu kıyaslarla ve oyunun araya koyduğu psikolojik mesafeden söylemek istediğini söyler.

Sinemanın dili de, şiirde olduğu gibi bir üstdildir. Evrensel bir göstergeler dizgesidir. Mecaz ve istiareye elverişli anlatımıyla sinema, geniş halk kesimine ulaşma şansına da sahip değildir. Saf görselliğin temsilî sanatta ne anlama geldiğini mazmun ve mecaz kullanan filmlerden anlamak mümkün gözüküyor. Hodgson'ın sözünü ettiği grafik özerklik, İslam resim sanatının olduğu kadar, sinemanın da odağında yer aldığı bir sorundur.

İmaj ya da mecaz derken neyi kastediyoruz?

Şahin Uçar'a göre,

> *Image* kelimesi, aslında bizim dışımızdaki dünyaya dair, haricî nesnelerin zihnimizde uyandırdığı intibalar cinsinden bir "tasavvur" demektir. Yani imajın kendisi dahi zihnin içinde yer alan ve net bir şekilde görülemeyen bir tasavvur olmak bakımından bir idrak mazmunudur.

Mecaz, öznel bir deneyin ürettiği ifadelendiriliş biçimine karşılık geliyor. Yönetmenin kişiselliğini vurgulayan Tarkovski, tıpkı şiirde olduğu gibi sinemada da mecazi anlatımın bireysel tecrübeye bağlı olduğundan söz etmekteydi. Mecaz ve mazmunun kullanıldığı metni her okuyuşumuzda nasıl yeni şeyler keşfedebiliyorsak, filmi izlerken de sanki ilk kez seyrediyormuş hissine kapılabiliyoruz. Şiir şairin kişisel deneyiminden doğduğu gibi, film de yönetmenin tecrübesinden çıkıyor. Bireysel deneyime ilişkin, Tarkovski şöyle diyor:

> Yönetmenin bireyselliği, dünyayla olan ilişkisinin belli bir kalıbını ortaya döker. Bir film görüntüsünün gerçekliği görünüşte gerçekliktir. Kullanma aşamasında yönetmen tarafından seçilen, yani yönetmenin konumunun bireyselliğini yansıtan özellikleri gözler önüne seren bir düşten, bir arzudan başka bir şey değildir.

Sinemanın dili de tıpkı şiirin dili gibi rasyonel değil, hadsî bir düşünceye yaslanmalıdır. Sufinin sezgisel bilgiyle (mükâşefe) ulaştığını mazmunlarla anlatışı gibi, yönetmen de bulmacalarla dolu dünyayı mecaz ve istiareyle ifadelendirecektir. Bu bağlamda yapıntıyı kapalı bir dünyanın anlatımı için geçersiz kılabiliriz. Yunanlı yönetmen Nikos Panayodopulos'un ilginç bir ifadesi var: "Bana kalırsa anlatı, kapalı bir dünyadan başka bir şey ifade etmiyor."

Sinemada gerçeklik sorununu anlatım/anlam ayrışmasına düşmeden açıklamak bana daha tutarlı geliyor. *Missing* filmiyle ilgili Andrew Kopkind'in "Kültürel Kavga Alanı" başlıklı yazısı, "sanatın gerçekliği saptırabileceği" kabulüne dayandığı için, imgesel anlatımı lanetleyen bir yargıyla bitiyor. Ben yönetmenden yanayım, evet, imge gerçekliktir. Gerçeklik beş duyuyla algıladığımızın dışındaki zenginlik alanını da işaret ediyorsa, imge gerçekliğin ta kendisidir. Figürel tasviri yasaklayan İslam düşüncesi, sonsuz bir illüstrasyon alanı açmıştı. Sinemasal anlatımda, kimi zaman bir simgesel imleme, dünyanın benzersiz bir görüntüsünü verebilir. Bütünü anlatmak için bir parçanın imlenmesi yeterli olabilir. Bu, her şeyi bilmek ve görmek isteyen determinist izleyici kulağına ters gelebilir. Fakat kamera dünyayı dolaysız bir biçimde gözlemler. Bu anlatım düzeyine ulaşmış filmlerde herkes kendisini seyredebilir. Bu nitelikte olmayan filmler, genellikle seyircinin deneyimlerini hesaba katmayanlardır.

İmgesel sinemayla şiirsel sinemayı ayırmanın gereğine işaret eden Tarkovski, filmin doğasını belirleyen resimsellikle şiirselliğin çakışmadığından söz ediyor. Şiirsel sinema, simge, alegori ve bunlara uygun retorik tipler üretiyor. Bir tür sahte gerçeklik. Hakikatten uzaklaşma tehlikesini içeren bu anlatım biçimine Hüseyin Nasr'ın yaklaşımı, dönüştürülebilecek bir fenomen olduğu düşüncesine dayanıyor:

Sinemayı iyi tanımlamalıyız. Başlangıcında bir eğlence aracı olarak düşünülen sinemanın manevi gerçeklerden uzaklaşmış kişilere bir şeyler anlatması bakımından çok güçlü bir etkiye sahip olduğunu teslim etmeliyiz. Sinemanın bir sanat olarak -İslam sanatı olarak demiyorum- İslam uygarlığının artistik ve manevi-ahlaki boyutunu bir sanat formu içerisinde ifade edebilecek şekilde geliştirilmesi mümkündür.

Hayata yakınlığı nedeniyle sinema, gerçeklik olgusuyla diğer sanat alanlarından daha çok ilgilidir. Gerçeklikle güzellik arasındaki ilgiyi düşündüğümüzde, yanılsamanın seyirci açısından ne denli tehlikeli olduğunu ayrımsayabiliriz. Perdede izlediğini gerçek sanan seyirci için sinema, düpedüz bir cürüm aracı olabilmektedir. Şiddet ve cinselliği kışkırtan ve sahte değerler üreten örneklerin çoğunlukta olduğu bir ortamda, epik bir dili öne çıkarmak, uyuşuk seyirci için diriltici bir soluk olabilecektir. Şaşırtıcı görsel efektlerin, fantastik kurguların ve tümüyle yapıntı Hollywood prodüksiyonlarının uyuşturduğu çağdaş sinema izleyicisi, tragedya ya da komedya izlediğinin bile ayrımında olmadan *katharsis*in hortlatıldığı bir süreç yaşıyor... Seyirci salonda iki saat boyunca şaşkına uğruyor. Zihinsel üretkenliği köreltiliyor, soyutlama yeteneği zayıflatılıyor. Perdede izlediği oyuna kendi deneyimleriyle katılmasına imkân verilmiyor. Antik Yunanlıdan daha edilgindir günümüz sinema izleyicisi. Eğlence anlayışı, aktivitesini tüketmektedir. "Ruhu tutkulardan arındırma" yerini, "ruhu tutkular içinde yakma ve aklı sersemleştirme"ye terk etmiştir.

Oysa "sinema evrensel bir ibret perdesidir. Ama içkinliğe kapılırsak -ki kesret karşısında bizi içkinliğe zorlayan bir yanı var- bu çok tehlikeli."

Woody Allen'ın "Yönetmen çocuksudur" sözünü nerede okudum, hatırlamıyorum, lakin Tarkovski'nin *Mühürlenmiş Zaman*'ında, "Şair çocuk saflığında olan kişidir" biçiminde bir düşünce var. Özneyi değiştirip şairin yerine yönetmeni geçirebiliriz. Hint sinemasından Satyajit Ray, ironi, humor, akışkan kamera ve leit motifleri içgüdüsel olarak seçtiğini söylerken bunu kastediyordu. Bununla rüyayı irtibatlandırıyorum. Düşsel gerçeklik, tıpkı bir çocu-

ğun dünyayı algılayışı gibidir. Sadece bir gözlem. Garazsız ve dolaysız... Nesnel gerçekliğe ilişkin duygularımızı bir gözlem olarak sunabilen her görüntü, rüya sineması bağlamına girebilir. Böylesi bir filmde, kendimizi bir çocuk şehrindeymişcesine hissedebiliriz. *Dreamland* ya da *Alice Harikalar Diyarı* değil sözünü ettiğim. Az önce Ayşe Şasa'dan alıntıladığım ibret perdesi olgusundan söz ediyorum. Çünkü her şey ya hakikaten güzeldir, ya bizzat güzeldir veya sonuçları itibariyle güzeldir. Yönetmen için öngördüğümüz içsel gözü seyirci için de öngörüyoruz. Bu niyet ve nazar alelade gerçeği yeniden düzenleyecek ve seyirciyi gerek kendisi gerekse içinde yer aldığı evrenle barışık kılacaktır. Bir filmi sadece eğlenmek ya da estetik zevk için izlemeyiz. Ruhsal varlığımızı derinden etkiler, ya sahip olduğumuz değerleri tahrip eder ya da güçlendirir. İnsanın ilahî gerçeğe doğru yükselişine katkıda bulunan her film, içimizdeki çocuğu keşfetmiştir. "Beni koca bir evreni içinde taşıyan insan ilgilendiriyor" derken Tarkovski buna işaret ediyor, bu yüzden Hanefi ve Usuli Şii fıkh kitapları nazarı namazdan saptıracak görüntüleri önleyici kurallar içeriyordu.

GÖLGELER DİNİNİN AYİNİ

Perdede oynuyoruz kıtklasız feleğin
Sözlerimin tümü gerçek şaka bellemeyin
Eğlene oynaşa bir gölge misali kayıp
Peşpeşe girdemeyiz sandığına ecelin
– Hayyam

Andre Bazin, sinemanın çağdaş hayattaki önemini vurgularken "gölgeler dininin ayini" benzetmesini yapıyor. Her gün yüz binlerce salona milyonlarca insan kiliseye gider gibi gidiyor ve ruhsal tecrübelerine ya yeni bir şey katılmış ya da bir şeylerden koparılmış halde çıkıyordu. Işıkların kararıp perdede feleğin kuklasıymış gibi oynaşan gölgelerin oyunu başladığında, tıpkı uykunun düş katmanına yatılmış gibi, bambaşka zaman ve mekân gerçeklikleriyle yüz yüze geliniyor. Sadece ülkemiz değil, belki dünya sineması için de açılıma neden olabilecek yepyeni bir estetiğin ipuçlarını, rüya sineması kavramlaştırmasıyla dokunmaya çalıştığımız tasavvuf-sinema bağlamı sunabilir mi? Bu, oldukça iddialı görünen soruyu sorduran –belki toptancı bir yaklaşım olacak– Türkiye sinemasının temel sorunsalına dolaysız bir bakış açısıyla yaklaşılamamış oluşu, yanı sıra, Aristocu dram geleneğine hapsolmuş, kendi toplumsal kültü-

rüne ısrarla yüz çevirmiş ve güdük kalmış bir estetiğin aşılması zaruretidir.

Ayşe Şasa'nın da vurguladığı gibi,

> Sinema tekniğinin temeli toplumsal kültürdür. Her toplum ya da her uygarlık birimi sinema tekniğinin ana çekirdeğinin -sinematografisini- kendi sosyal kültürünün işlevlerine uygun olarak kurmak, geliştirmek durumundadır. Bizimki gibi çok özgün bir uygarlık zeminine sahip ülkelerde bu özellikle böyledir, böyle olmalıdır.

Bunu Türkiye sinemasında hangi yönetmen, film ya da üslup fark edebilmiştir? Bu temel sorunun kıyısından bucağından tartışıldığı Ulusal Sinemacılar kuşağında da dramatik kalıplara tutunmak alışkanlığı egemen olmamış mıdır? "Doğu'da bir Kurosawa, bir Eisenstein epik bir kalıbı, modern bir bilinçle ustaca incelterek, sinemalarını hem tarih hem de psikolojiyle donatır"ken bizde, yıllar yılı dramatik olandan çıkılarak melodrama varılmamış mıdır? Şasa'nın belirlemesi ne kadar yerinde: "Türk sinemasının irsî bir yatkınlıkla seferber ettiği, aslında dramatik değil, epik yanıdır. Hayırla şerrin, 'iyiyle kötü'nün çatıştığı, kötünün iyiye galebe çaldığı epiktir."

Bergman, Kurosawa, Tarkovski ve diğer yaratıcı sinemacıların kendi toplumsal kültürleriyle olan tutarlı ilişkisi, sahici bir sinema diline sahip olmaları hem ulusal hem de evrensel kategoriler içermeleri sonucunu verirken, bizde daha çok geleneksel dramatik şemaların ürettiği yapay bir sinema evreni oluşmuştur. Burada Beyaz Sinema, İslami Sinema, Millî Sinema türünden yanlış kavramlaştırmalara da değinmekte yarar var. Cafer Özgül'e göre, "kendini daha çok muhalif kimliğiyle açıklayan" özgül bir estetiğin oluşması yönünde çaba göstermeyen bazı yönetmenlerin -daha iddialı bir ifadeyle- "emeklediği" Beyaz Sinema, Türk sinemasındaki temel sorunsalın ne farkında ne de aşılması yönünde anlamlı bir çabaya sahip gözükmektedir. Tıpkı ellili yıllarda Batı'da üretilen filmleri el yordamıyla izleyen, ne fikrî ne de estetik özgül bir çabaya yaslanan, yüzeysel bir öykünmeye dayanan Türk sinemasının "trajiği"ne benzer bir sorunla yüz yüzedir. Kimilerine haksızmış gibi gelebilecek

bu yargıyı, sözgelimi Tarkovski filmlerini izledikten sonra gözden geçirmelerini salık verebiliriz. Sinemada seksenli yılların başından itibaren yoğunlukla gözlemlenen olgu, toplumsal kültürünü keşif derdine tekabül etmiyor. Antimilitarist, askerî darbe karşıtı, yalnız ve mutsuz bireylerin yapay sorunları, cinsel sapmalar, anlam verilemeyen bunalımlar... İletişimsiz, parçalanmış ve yabancılaşmış olarak tanımlanan ve sunulan tiplerin, gerçekte bu toplumun yaşadığı yüz, yüz elli yıllık trajik kaosa hiçbir göndermesi bulunmadığı gibi, marjinal olmaktan da kurtulamamaktadır. Engin Ayça'nın ilginç bir belirlemesini alıntılayarak, soruna biraz daha açıklık getirmeye çalışalım:

> Bir Amerikan filminde Hint müziği duyduğumuzda ya da Fransız filminde Japon müziği varsa bu uygulamanın kuşkusuz işlevsel özel bir nedeni vardır. Hele bir Hint ya da Japon yerine Türk müziği ise bizi özellikle ilgilendirir, çünkü yaygın bir uygulama değildir, özel bir uygulama içindir, özel nedenlere bağlıdır. O zaman bunun tam tersi de doğrudur. Yani bir Hint filminde Fransız chanson'larının ya da Japon filminde Amerikan country müziğinin kullanılması özel nedenlere bağlı olmak gerekir. Dokuzuncu Senfoni'nin çalınması da, Türk sineması söz konusu olduğunda da durum aynıdır.

Bu belirleme, bize neden kendi toplumsal kültürümüze değil de antik Yunan düşüncesine dayanan bir dram geleneğinde ısrar ettiğimizi araştırmamız yönünde ipucu sunuyor. Metin And'ın bir oryantalist edasıyla "Arap kültürü" diye tanımladığı İslam'ın, bu ülkeyi oluşturan asli unsurların yüzyıllar boyu dinî ve kültürel kimliği olduğunu gözardı ederek Türk sinemasındaki düğümün çözülmesi mümkün olmaz, düşüncesindeyim. Şerif Mardin'in yargısıyla, "Müslümanlar dramaya yabancıdır." Prometeci/trajik dünya görüşü şablonuyla toplumsal ve ruhsal gerçekliğimizi sinemaya taşıyabilmenin imkânsızlığını hem melodramcılar hem de entelektüel bunalımcılar anlayabilmiş değiller sanıyorum. Burada, Metin And'ın *Geleneksel Türk Tiyatrosu*'nda yer alan bazı ifadelerini aktarmak istiyorum:

> İslam'ın bir dram yaratamamasının en büyük nedeni, İslam'ın inanç ve dünya görüşünde dram ve tiyatroya aykırılıklar bulunmasıdır. İs-

lam'da Tanrı bütün varlıkları yoktan var eder, bu varlıkların tümü gelip geçici, oysa Tanrı kalıcıdır, önsüzdür, sonsuzdur. Tanrı, yeri göğü kendi yasalarına göre yönetir. İşte bu temel ilkeler açısından Tanrı'nınki gibi bir yaratıcılık etkinliği olan ve canlı varlıkların benzetmecelerini yapan türden sanat kollarına yer yoktur. Bunların başında resim ve heykel gelmektedir [...] İslam'ın yaşam görüşü, salt Tanrı ve yazgı anlayışı, bireyin "muharrik"le (Tanrısal oynatıcı) çatışmasına, ona başkaldırmasına ya da istem ile ödev arasındaki çatışmaya, dolayısıyla dramatik kavrama karşıdır. Dramatik sanatın en bireyci türü olan tragedyayı beğenmek, duyguda ve düşüncede edilgin olan Arap için saçma gözükecektir. Tragedya umutsuz ve başarısız da olsa yaşam savaşının korku vericiliğinin, soylu bir düşüşün, yenilginin yarattığı beğeni, Arap dünyası için yabancıdır.

Dram sanatının otantik referansı Aristoteles'tir. Eski Yunancada "bir şey yapma" ya da "yapılan bir şey" anlamında kullanılan bir sözcük *drama*. Bir başka anlamı da "oynamak." Dramatik olan, insanla ilgili bir olgu. Hayatı esas alan, bir sorunu, bir ânı ya da düşünceyi ileten bir görünüm. Aristoteles dram sanatını, "hayattaki bir olay ya da hareketin yeniden oluşturulması" biçiminde tanımlıyor. Başka bir ifadeyle, "hayatın kendisi değil, gerçekliğin yansılanması"dır. Dram sanatının bir ilkesi, aksiyondur. Aksiyonsuz dram sanatı olmaz. Bir tema ya da kişinin canlandırılışındaki değişiklikleri ve işleyişi aksiyon sağlar. Aksiyon, bir nedene dayanarak değişiklik getiren ve etki uyandıran düşünce ya da harekettir. Trajik olanda ise, And'ın söz ettiği gibi, kişinin çevresiyle ve kendisiyle savaşıp yenik düşmesi anlatılır. Soylu düşüş kaçınılmazdır. *Tragedya* karşılığı olarak kullanılan *ağlatı* ya da *acıklı* sözcükleri, düşüşteki soyluluğa yakılmış bir ağıt olarak görülebilir. Kişi kaderiyle, tanrılarla ve toplumla çatışma halindedir. Yazgısıyla çatışır, kendisini kuşatan toplumsal şartlara başkaldırır ve kaderin egemenliğine karşı duramaz, çünkü tanımlanmış ve belirlenmiştir, sonuçta düşer.

Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*'nda tragedyaya ilişkin şöyle der:

Tragedya, Yunancada tragodia kelimesinden gelir. "Tragos", keçi; "oidia" ise, ezgi anlamındadır. Tragedya, keçi ezgisiyle karşılanır. Dionizos şenliklerinde koro, Tanrının ona bağlı kölelerini simgeli-

yordu. Tanrı'mn çevresinde tabiatın yabanıl güçlerini yansılayan teke ayaklı satirler bulunduğu için, ilk başlarda koro da satirlerin görünümüne girdi. Tragedyanın sözlük anlamı, "ciddi ve hüzün verici karakterlerden kurulu ve sonu kötü biten dramatik eser"se de, Aristoteles, onu şöyle tanımlamıştır: "Tragedya, ahlak yönünden ciddi olan, kendi içinde bütünlük gösteren ve belli bir ölçü içine sığdırılmış belli bir aksiyonun yeniden oluşturulmasıdır."

Geleneksel tragedyada, tanrıların çizdiği alın yazısının yerini, sinemada kahramanların ruhsal yapılarından, toplumsal durumlarından ileri gelen bir değişmezlik alır. Sinemadaki tragedyanın kişileri, bu değişmezliğe karşı koyamazlar ve mukadder sona doğru ilerlerler. Dekor ve mekân tasarımı da geleneksel tragedyaya bağlı olarak sınırlı ve dardır. Tarkovski, *İvan'ın Çocukluğu*'nun oluşum sürecini anlatırken, film seti kurulana dek, kafasında her şeyin biçimlenmemiş olduğundan söz eder. Burada dramanın oluşum seyri dikkate alındığında tümüyle karşıt bir durum söz konusu. Dramatik çalışmada, sinemacı herhangi bir temayı işlemeye karar verdiğinde, bir öykü ve konu tasarlamak ve bunu çevirim aşamasına bırakmadan ayrıntılı biçimde yazmak durumundadır. Giriş/gelişme/sonuç şeması, dramatik eserin vazgeçilmez özelliğini oluşturur. Konu başlayacak, bir noktadan çıkacak, gelişecek ve sonuca ulaşıncaya dek önceden seçilmiş, belirlenmiş bir yol izleyecektir. Konuya giriş, açılma, yürüme ve gelişme doruğa ulaşacak, katharsis yaşanacak ve yazgısına yenik düşen birey acı sona uğrayacaktır. Çalışma ânında çağrışan latif sınırsız alanlar, düşsel tablolar ve soyutlamalar neredeyse tümüyle sezgisel bir ritm, trajik ve dramatik eserde yer alması mümkün olmayan olgulardır. Dram, geleneksel tragedyanın ayağı yere basınca ortaya çıkmıştır. Dram kahramanının da belirli bir toplumsal durumu ve davranışı vardır. Ve dramatik yapı, duygulardan, tutkulardan çok, kahramanının içinde yaşadığı şartlarla kurulur.

Aristocu mimesis (yansıtma) kuramı, geleneksel dramın temel esprisidir. Sanat, gerçeğe ayna tutar. Bu temel ilkedir. Yukarda sözünü ettiğimiz giriş/gelişme/sonuç hiyerarşisi dramatik yapıyı oluşturur. Aristocu dramda amaç inandırıcı biçimde hayatı yansıtmak-

ken, epik anlatıda insanlık durumu imge ve mecazla özgün bir soyutlama düzlemine taşınır. Bu geleneğin uç örnelerinden *Mantıku't-Tayr*'daki öykü, bize ilginç bir örnek sunmaktadır. Hüdhüd'ün kılavuzluğunda, Simurg'a ulaşmak için yola çıkarak sufinin seyrüsülûk'unu simgeleyen çileli bir serüvene atılan kuşların bu alegorik öyküsünün sonunda Attar'ın okuru şaşkınlığa uğratan nefis soyutlaması epik'in doruğu sayılmalıdır:

Yakınlık güneşi doğdu, ışık saldı.
Herkesin canı parladı.
Simurg'ın yüzü yansıdı.
Tam bu sıra o ışığın aksiyle Simurg'un yüzünü gördüler.
Fakat Simurg o otuz kuştan ibaretti!
Bunda kuşku yok.
Başları döndü. Şaşırıp kaldılar. Ne olduğunu bir türlü anlayamadılar.
Kendilerini Simurg olarak gördüler.
Sen Simurg'sun, Simurg da senden ibarettir.
Kuşlar Simurg'a bakınca orada ancak kendilerini görmüşlerdi.
Kendilerine bakınca da Simurg'u gördüler.
Bir anda Simurg'a da baktılar kendilerine de.
Bu kez her iki bakışta da gördükleri, eksiksiz, artıksız bir Simurg'du.

Mantıku't-Tayr, bir rüya sineması sinopsisidir. Benzer bir hakikate erme serüveni Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisidir. Tasavvufun odağında yer alan seyrüsülûk, Hüsn'e tutkun Aşk'ın, ona kavuşmak için Kalp Kalesi'ndeki Kimya'yı getirmesi öyküsüyle yansıtılır. Edep okulunda tüm bağlardan kurtulmuş Molla Cünûn'dan ders alan Aşk'a kâmil bir mürşit, Sühan da yardım eder. Aşılmaz yolları aşar, geçilmez beller geçer, Nefs Vadisi'nde kuyuya hapsedilir, hayallere çatar, belalara uğrar, şehvet ateşinden süzülüp geçer. Arkadaşı, Gayret'tir. Suretlerle süslenmiş, girilince kapısı sırr olan şehir, varlık ülkesidir. Nefs âleminde kendi hayallerine kapılan Aşk, kenti cezbe ateşiyle yakmış, bu suret ve hayallerden kurtulmuş Hakikat Sabahı açılmış, gezisinin başladığı yere dönmüş Aşk'ın Hüsn'den, Hüsn'ün de Aşk'tan farklı olmadığını anlamış ve Birlik'e ulaşmıştır. Çokluktan birliğe yapılan bu çileli yolculuk, insanın hakikat arayışının evrensel anlamda simgeleştirilmesidir. Bu görkem-

li epik anlatı da, rüya sineması estetiği için önemli bir metin olma özelliğindendir.

Ayşe Şasa'nın ifadesiyle,

> Aristocu dramdaki benzetme kuramı ve insanın çevresi ve yazgısıyla sınırlı oluşu, yüzyılın başlarında seküler felsefenin aracı olarak sinemayı, rüyadan çok hayalin (vehm, nefs) buyruğuna sokmuştur. Ancak, sinemanın dinî görüşün, aşkın, birleştirici metafiziğin buyruğunda rüya niteliği kazanması da alabildiğine güçlü bir olanaktır. Batı'da sinemayı yeniden tahayyüli hayatın, hikmetin penceresi kılmayı amaçlayan son derece nitelikli sinemacılara rastlanmaktadır. Danimarka'da Dreyer, İsveç'te Bergman, Fransa'da Bresson, Portekiz'de Riverea, Rusya'da Tarkovski, sinema görüntüsünü egosantrik hayalciliğin pençesinden kurtarıp geleneksel vahyin kaynaklarına yaklaştırmaya çalışmışlardır. Bu yönde çabalar gösteren bütün sinemacıların değişik türlerde dinî-metafizik düşünceden ilham alan kişiler olmaları, bir rastlantı değildir.

Şasa'nın söz ettiği mistik dönüştürme süreci dışında, çoğunlukla Müslümanların yaşadığı ülkelerde, Asya'da ve kimi Latin-Amerika ülkelerinde üretilegelen Üçüncü Sinema olgusuna baktığımızda oldukça sert tartışmalara neden olan ve yönetmenlerinden birine *Ulusal Sinema Kavgası* adında bir de kitap yazdıran bu süreç, aslında, dramatik ve trajik olanla epik olanın sorgulandığı gerilimli bir tartışmadır. Kemal Tahir'in anti-Batıcı yaklaşımını benimsemiş olan bir grup yönetmen, Türk sinemasının belki de altın çağı diyebileceğimiz döneminde bir yandan epik yanı ağır basan filmler üretirken, diğer yandan teorik bir tartışma zemini oluşturmuştu. Halit Refiğ'in şu ifadesi, sorunun künhüne işaret ediyor:

> Türk sineması, yabancı ulusların deneylerine değil, kendi ülkemizin ve halkımızın tarihsel özelliklerine dayanacaktır. Yaptığımız filmlerde imkânlarımızın gücümüzün, yeteneklerimizin elverdiği kadar bunu başarmaya çalışıyoruz.

Altmışlı yıllarda hatırı sayılır filmler yapılmasına, geç kalmış bir estetiğin kurulması yönünde hissedilir bir sıçramaya tanık olunmasına karşılık, yukarıda anılan sorun, özgül bir sinema dili-

nin oluşmasının sürekli karşısına çıkmış ve dram diye koyulan yollar hep melodrama varmıştır. Fransız şiirsel gerçekçiliği ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin izlerini de taşıyan Ulusal Sinemacılar, özgün bir anlatımın sancısını hissetmişler, *Sevmek Zamanı*, *Son Kuşlar*, *Haremde Dört Kadın*, *Ah Güzel İstanbul*, *Susuz Yaz* gibi dikkat çekici filmler yapmışlardır. Halit Refiğ,

> Batılı sanat tarihçilerinin genellemesine bakarak biz de onlarla birlikte Türk sanatı diye bir şey olmadığı yargısına varacağız, Baki'yi Shakespeare, Dede Efendi'yi Bach, minyatürleri rönesans resimleriyle karşılaştırıp aşağılık duygusuna mı kapılacağız?

diye sormasına karşın sonuçta yine Batılı anlatım ilkelerine yaslanmıştır, dense yeridir. Ayşe Şasa'nın Kemal Tahir'de de gördüğü bu çelişkiyi, ölümünden sonra kendisinde aşmaya çalıştığı ve bu noktada İslam'la tanıştığını söylemesi oldukça manidar:

> İslam ve özellikle tasavvuf düşüncesi, 80'li yıllardan başlayarak Batı düşüncesine, Batı sinemasına, Batı sanatına çok daha kapsamlı alternatifler bulmama yardım etti. Tasavvuf kategorilerinin Türk sinemasına bilmediğimiz zenginlikte bir arka plan sağladığını fark ettim!

Şasa, tasavvufta, çokluk karşısında aşkınlığa ulaşmanın ancak arınma ile mümkün olabileceğini söyler. Nefsin daracık alanına sıkışmış olan modern Batılı burjuva sanatı karşısında, tasavvufi anlayış, zengin bir bilgelik alanı sunmaktadır. Bu bağlamda nefse (hayal) değil, ruha (rüya) dayalı bir sinema estetiğinin geleneksel dram sanatının oluşturduğu sorunsalı aşmada neredeyse biricik olduğunu iddia etmek mümkün olabilmektedir. *İki Yabancı*'sıyla dramatik unsuru lirik bir anlatım içinde eriten Halit Refiğ ya da *Sevmek Zamanı*'yla geleneksel Doğu çilekeşliğini ve aşkınlaşma sancısını yansıtan Metin Erksan'ın önemli bir atılım niyeti içinde oldukları açıktır. Lakin Refiğ'in ifadesiyle kökleri tasavvufta bulunan iman gücünün ürünleri henüz verilmiş değil. *Sevmek Zamanı*, geleneksel Türk sanatının en güzel örneklerinden biri sadece. "Tabiatı belli bir duyuşa uygun biçimde nakış gibi işleyen fotoğraflarının

yanında oyuncularının minyatürlerdeki gibi değişmeyen yüz ifadeleri gereksiz üçüncü boyuttan arınmış, iki boyutlu çizilmiş kişileriyle" *Sevmek Zamanı*, anlamlı bir örnek.

Altmışlı yıllarda başlayan bu umut verici gelişme seksenli yıllara gelindiğinde yüzeysel bir öykünmecilikle modernite denilen zihin durumunu Türk sinemasına taşıyan ve yaydığı kara dumanla hiç de yağmur olmaya benzemeyen karamsarlığa terk etmişti yerini. Artık niçin kavga ettiği, mutsuz olduğu ve bunaldığı anlaşılamayan, çevresiyle uyumsuzluğuna anlam veremediğimiz, antik Yunan tragedyalarından çıkıp gelmiş izlenimi veren kuklavari tiplemeler, bohem yaklaşımlar, iletişim sorunu yaşayan, simgeyle gerçeklik arasında dönenip duran yapay ve güdük filmler üretiliyordu.

Her şeye rağmen *Anayurt Oteli*'ndeki başarısını coşkuyla andığım Ömer Kavur, "İnsanların olaylar karşısındaki değişimini, içsel yolculuğunu, marjinalitesini vermeye çalışıyorum" derken, Tarkovski'nin "İçinde koca bir evreni taşıyan insan beni ilgilendiriyor"unu mu kastediyordu? Filmografisine baktığımızda, evet diyebilmek oldukça zor. Fakat "Biz neden derinlemesine düşünen insanlar değiliz?" diye başlayan ve peşpeşe sıralanan sorularına bakılırsa, zayıf dahi olsa bir umut ışığı yaktığı söylenebilir. Kimi filmlerinde nitelikli, temiz bir görüntüleme ve sahici insan durumlarını yansıtma çabası görülebilen Mesut Uçakan, "Kâinatta muhteşem bir ritm, bir simetri, bir musiki var. Her şey yerli yerinde. Doğanın akışı gibi. Sanatçı bunu sezebilmeli, sanatta doğallığa ulaşabilmeli" diyerek daha ışıltılı bir umudun kapısını aralıyor. Oysa *Reis Bey*, *Kavanozdaki Adam* ve *Kelebekler Sonsuza Uçar*'da gösterdiği kısmi performans, Türk sinema estetiğinde atılımcı bir soluk estiremiyor. Kuşkusuz özgül bir sinema estetiği her şeyden önce entelektüel birikime koşut gelişecek ve geleneğin yaratıcı keşfine paralel yürüyecektir.

Gelenekten söz ederken, sinemanın ilkel biçimi sayılabilecek ve yazının girişinde yer alan Hayyam rubaisindeki istiareden de anlaşılacağı üzere İslami öğretiyle doğrudan ilişkisi bulunan bir fenomene, Gölge Oyunu'na değinmekte yarar görüyoruz. İbn Arabi'nin ibretamiz bir yan bulduğu ve İslam dünyasında yüzyıllar boyu ge-

niş bir hoşgörü zemininde icra edilen gölge oyunu –zıll-i hayal– seyircinin ilahî gerçeği izlediği bir ibret perdesidir. Gölge oyunundaki gibi, ilahî kudret eli bizi –cüz'i irademize bağlı olarak– oynatmaktadır. Levh-i mahv ve isbat bir ibret perdesidir. 12. yüzyılda Ömer İbnü'l-Fariz *Tâiyetü'l-Kübrâ* adlı eserinde, insan ruhunu görüntüleri perde arkasında oynatan hayalciye, perdedeki görüntüleri ise bedene benzetmiştir. Perde kalkınca gerçek olarak yalnız oynatan kalacaktır. Platon'un mağara alegorisinde de seyirciler, mağarada "kukla"lara sırtlarını dönmüşler, onların bir sinema gibi karşılarındaki perde üzerinde yansıtılan gölgelerini seyretmektedirler. Bunun da bir gölge oyunu türü olduğunu kabul edebiliriz. Nitekim Cava'da Vayang adı verilen kuklaların da eskiden oynatıldığı biçimde kutsal sayılan kuklaları kadınların izlemesi yasaklanmış, bu nedenle erkekler kuklaları yüzü dönük seyrederken, kadınlar bunların perdede yansıtılan gölgelerini seyrederlermiş. Ebussuud Efendi'nin bir fetvasında, zıll-i hayal seyredenlerin, ibret ve tefekkür için seyretmelerinde beis olmadığı kaydı yer alır. Nasıl ki Japon ve Rus sineması, kendi geleneklerine sahip çıkarak anlatı dilinde bu birikimi özleştirmişlerse, özgün bir Türkiye sineması sevdalılarının da benzer bir çaba içinde olmalarında yarar umulabilir. "Rüyaya bağlı bir sinema estetiği İslami olacaktır" önermesi kuşkusuz sahih bir yargı değildir. Sinema, İslam uygarlığının artistik ve manevi boyutunun bir estetik form içerisinde yeniden ifade imkânlarına kavuşabilmesi bakımından düşünülmelidir. Kafka'nın da dediği gibi, "Çağdaş ozanın saz telleri, şimdi film şeritleridir."

Tasvir yasağıyla ilgili spekülasyonların sinemayla ilintisini kuranlar, sinema anlatısının bir araç olarak kutsanmadığı gerçeğini gözönüne almıyorlar. Güzellik olgusuna atıfta bulunan Kur'an ayetlerinde, "Allah güzeldir, güzelliği sever, Allah her şeyde incelik (iyilik) gösterilmesini emretmiştir" ile tüm güzel sanatlar için evrensel bir şifre sunulur. Resim yasağı ise, Allah elçisinin (asm) hadislerinde ifade edilmiştir:

> Ahiret günü en büyük azaba maruz kalacak kimseler, şu resimleri çizenler olacaktır.

Canlı sureti yapana (musavvir), Allah, yaptığı sayısınca onu cezalandırmak üzere melek görevlendirecektir.
Bir canlının suretini yapan kimse cezalandırılacak ve ona can vermeye zorlanacaktır.
İçinde bir canlı resmi bulunan eve melekler girmez.

Tevrat'ta ise (Çıkış 4, Tesniye, V, 8) şöyle bir buyruk yer alır:

Kendin için oyma put, yukarda, göklerde olanın, yerin altında sularda olanın suretini yapmayacaksın.

Resim yasağı, mutlak ve her şeyi içine alır biçimde olmayıp, bazı sınırlar içinde özerk alanlara sahip bulunmaktadır. Yasağın tasavvufi ve gaybi anlamından da söz edilmelidir. Tevrat'ın Beşkitap'ının (Pentatök) yazarı ve İslam Peygamberi, Allah'ın insanı, suret-i Rahmanda yarattığını ifade etmektedirler. İnsan, O'nun güzel isimlerinin tecelli ettiği bir varlıktır. Doğasının sınırları içerisinde, Yaratıcı'nın sonsuz kudreti karşısında mutlak aczini hissetmelidir. Canlılar dünyasının, cansızların ve bitkiler âleminin, Esma'nın tecellisi olduğunu ayrımsamış bir varlık olarak insan, O'nunla yarışmaktan çok, görece bir kıyas imkânına ulaşmak üzere, kendisine inşacı niteliği yükleyebilir. "Ben nasıl ki bu evi yapıyor, inşa ediyorum. Allah da, bu muazzam kâinatı yaratmıştır" nisbi kıyası, insana yüklenen ve dağların çekindiği emaneti taşıyan ene'ye verilmiş bir idrak mazmunudur. Heykel ve resimde sadece cansız cisim ve bitkilerin yaratılışının taklidiyle yetinilmiş, canlı cisimlerin yaratılışını ise Allah'ın kudretinde bilmiştir. Heykel, resim ve diğer figürel tasvirlere tapınma eğilimi de gözönüne alınırsa, putatapıcılığın insanın çılgın bir eylemi olarak belirmesi ve Tanrı heykeli vb. figürleri, insanın kendi kuvvelerini tanrılaştırma niyetiyle ürettiği hesaba katılırsa, tasvire ilişkin yasağın hikmetleri anlaşılabilir. Sinemada tasvir yasağı kapsamına giren bir yaklaşım aramak, olsa olsa kendi karanlığını yayma girişimidir. Tragedyanın öngördüğü yazgı anlayışı da benzer bir artniyetlilikle İslam'a taşınmaktadır. Eski Yunan düşüncesinde, bireyi toplumsal koşulların mutlak mahkûmu gören yazgı anlayışı, cebriye denilen ve insan iradesini hiçleyen bir itikadi sapmaya karşılık gelebilir ancak. İslam'ın kader inancı,

"insanın yapıp ettikleri, kendi seçim ve istemine bağlı olarak Allah'ın yaratışıyla gerçekleşir" biçiminde özetlenebilir. Ne bireyin istenci yok sayılmakta ne de Allah'ın külli iradesi... Kral Oidipus'un annesiyle yaşadığı tecrübe trajedinin düğümü olur ama İslam'da sözgelimi zina ürünü çocuk, bundan mesul olmadığı gibi, bilmeden işlediği bir kötülükten de sorumlu tutulmayabilir.

Tragedyanın önemli bir öğesi olan katharsis, özellikle şiddet boyutu ağır basan Hollywood yapımı kahramanlık fantezilerinde yeniden karşımıza çıktığı için söz konusu edilmelidir. Gündelik hayattaki şiddetle sinemadaki şiddet arasında doğrudan bir ilişki kurulabilir mi, diye soran Vecdi Sayar,

> Elde edilen bulgular çelişkilerle dolu. Kimi yorumlar mimesis olgusunda yoğunlaşıyor, kimisi katharsis. Şiddet filmleri, içimizde sübline edilmemiş, anti-sosyal güçlerin taşkınlaşmasında birer emniyet sübabı olarak görülüyor.

diyor. Modernizmin manevi bir cehenneme döndürdüğü bu tersyüz edilmiş hayatta, katharsisin şiddet ve pornografinin kışkırtılmasında masum bir gerekçe olarak kullanılması doğalmış gibi görülebilir. İnsanın nefsindeki saldırganlık dürtüsünü açığa çıkaran ve onu paraya dönüştürmek için sinemayı kullanan bu yaklaşımdan insani bir hassasiyet beklemek saflık olacaktır. "Dram, halk için afyondur" yaklaşımını bunun yanında daha insancıl buluyorum. Sinema-göz ve sinema-gerçek kuramlarını katharsis ve illüzyonu kırdığı, sinemayı gölge oyunundakini çağrıştırır bir ibret perdesiymiş gibi gördüğü için olumluyorum.

"DÜŞLER... DÜŞLER..."

EDWARD:
Benim derdim gibisini görmemişsinizdir. Kendi kişiliğime inancım kalmadı benim.
REILLY:
Vah vah bu kötü. işte. Pek de sık rastlanan bir hastalıktır bu.
EDWARD:
Hatırlıyorum, çocukluğumda ben...
REILLY:
Ben işe son durumdan başlar sonra gerektiği kadar geri giderim. Neden derseniz, bugünkü düşünsel durumumuzda hayalle karışmış olabilir çocukluk anılarımız. Düşlere gelince benim işime yarasın diye olmadık düşlerle çıkabilirsiniz karşıma. Telkinle istediğim düşü gördürebilirim size. Kendinizi ilgi çekici bulmanın geçici tadıyla benliğinizi okşamaya yarar ancak bu."

– T.S. Eliot, *Kokteyl Parti*

Rüyada Bir Hitâbe, Said Nursi'nin *Sünuhat* adlı eserinde yer alan ve girişinde gerçek rüyaya ilişkin deneyimin ifadesi bulunan bir eserdir. Şöyle der risalenin girişinde:

1335 senesi evâilinde dehrin hadisâtının verdiği yeis ile şiddetli mustarip idim. Bu kesif zulmet içinde bir nur arıyordum. Mânen rüya olan yakazada bulamadım. Hakikaten yakaza olan rüyâ-yı sadıkada bir ziyâ gördüm.

Rüya ile sinema arasındaki ilgileri düşünmeye başladığımdan bu yana, çoğu zaman dikkatim düşle ilgili sorunlarda yoğunlaştığından seyrettiğim, okuduğum ve dinlediğim her şeyde bu ışıltılı gerçeğe bakan bir yüz arıyorum. Rüyada Bir Hitabe'nin tüm anlam ve önemi asıl metinde olduğu halde, girişindeki okura yapılmış bu küçük açıklama daha çok ilgimi çekti. Yakaza için sözlükler "uyanıklık hali" (teyakkuz) diyorlarsa da, ıstılahi olarak sözcüğün anlamı, uykuyla uyanıklık arası durumu karşılıyor. Ve açık gözle düş görme manası da taşıyor. Bediüzzaman bu yüzden "mânen rüya olan" diyor.

Ayşe Şasa'nın çileli bir ruhsal arayıştan sonra ulaştığı güzelliklerden birisi de buydu. Kuşkusuz sinema-düşsellik ve sinema-kutsallık bağlamları geçmişte birçok yönetmen ve sinema estetiğiyle uğraşanın dokunduğu bir sorun; *keşf* sözcüğünü bu anlamda biraz yumuşak kullandığımı belirtmem gerekiyor. Beş-altı yaşlarımdan itibaren, çocukluğumun uzunca bir bölümünün geçtiği Malatya'da babam sinema işletmeciliği yaptığından on yıla yakın bir süre hemen her akşam izlediğim filmler, çocukluk düşlerimin beyazperdesiydiler. Günün boğucu sıcaklığı diner, Melekbaba yazlık sinemasında akşam efil efil esen tatlı bir serinlik saçlarımızı okşardı. Çekirdekçinin bağırtısı, çocukların çığlıkları, yaşlıların gürültüsü kesilir, babamın ifadesiyle, "kafası sürekli kıyak" olan makinist Yusuf Amca'nın müstehcen bulduğu sahneleri eliyle gölgeleyeceği çoğu siyah-beyaz, büyüsel bir dünyanın kapısını aralayan gösterimi başladı. Danyal Topatan'ın *Kozanoğlu* filmindeki mimiklerini bugünmüş gibi hatırlıyorum. Çocuk yüreğimin ezildikçe ezildiği, ağlamayı delikanlılığıma yediremediğim ilk gençlik yıllarımın unutulmaz melodramlarını, kadın kurbanlarını usturayla öldüren korku filmi kahramanı Kiling'in heyulavari iskelet görüntüsünü, Eşref Kolçak'ın, Hüseyin Peyda'nın, Sevda Ferdağ'ın babayani ve kabadayı rollerini, Suzan Avcı'nın erotik görünümünü, Mürüvvet Sim'in

azınlık taklitlerini, Hulusi Kentmen'in tatlı-sert tavırlarını, Yılmaz Güney'in sürekli idealize ettiğim kavgacılığını, Sami Hazinses'in şaklabanlıklarını, Neriman Köksal'ın kurumlu tavrını, Zeynep Değirmencioğlu ile Yedi Cücelerini... Hep çocukluk rüyalarımdaki kişilerle takas ederdim. Çoğu zaman düşlerim filmlerde, fimler düşlerimdeymişçesine bir bilinç kayması... Düşlerimde gördüğüm filmler de olurdu. Onlar da avamın akıl erdiremediğine deli deyip geçmesi gibi hüzünlü kumaşlar dokurdu. Çocukluk aşkımın bir peri gibi yemyeşil tepenin ardından bembeyaz bir giysi içinde belirip bana doğru slowmotion koşusu, kavuşacağımızı sandığım çizgide ansızın yokoluşu, anneler gününde Melekbaba tepesinden toplayıp getirdiğim kır çiçekleriyle konuşuşum, aramızdan ışıklı bir ruh gibi ayrılan dedemin tertemiz yüzüyle mutlu gülümseyişi, sanki filmlerdeki düşlerde de gördüğüm ve o cennetten uyanmak istemediğim bir saadetti. Kimdi düşlerimde bana fısıldayan o gizemli ses? Yıllar sonra, İsmet Özel'in "Ils Sont Eux" şiirini görüntülemeye çalışırken,

Dışarda soğuk
safirden, bakırdan, civadan bir gece uçuyor
gece uçarken kulaklarına dokunuyor bekçinin
bekçi mavi zehir şiddetinde düdük çalarak
bir soru soruyor karanlığa
bekçi cevaplar sendedir, saklama
diyor karanlık ona

dizelerinde, Yeni Melek sinemasından çıkışta bıçak gibi kesen soğukta babamla Melekbaba yokuşunu tırmanışımız ve karanlığa bir soru sorar gibi düdüğünü çalan, gecenin ürkünç karanlığında, ıssız sokaklarda dağılıp eriyen sesin tınısını anımsamıştım. Belleğimde neredeyse kare kare kurgulanmış bir hayat öyküsü, bir toplum tasviri şimşek gibi görünüp kaybolmuştu. Sinemanın düşsel gerçeklikle ilgisini kurgu çalışmasında daha belirgin biçimde hissettim. Çoğu *Kurban* filminden alınmış görüntülerle, çektiğimiz resimleri uzun süperpozeler ardından zincirleme, kimi zamansa süratli kesmelerle bir araya getirdiğimizde, neredeyse şiirden bağımsız bir anlatı ortaya çıktı. Şiirin görsellikle ilgisini anmaya gerek var mı

bilmem ama, açık olan bir şey vardı ki, şiir sözcüklerle yazılıyor, sinema resimlerle kuruluyordu. Bu anlamda hele medium beyazcam olunca şiirle görsellik bir araya gelmiyordu.

Bir başka kesinlik ise, görselliğin düşsellikle olan yakınlığı idi. Sinemasal anlatım, gerek zaman ve mekân gerçekliğiyle gerekse görüntü ve ses boyutuyla düşseldi. Pasolini'nin ifadesiyle, "düşlerimiz sinematografik" idi, "edebî değil." Ferit Edgü'nün "Üç Düşüş"ünü istisna tutmak geliyor içimden, ya da Kafka metinlerini. Örnekler çoğaltılabilir kuşkusuz. Rüya sineması olgusuna yakın metinler arasında *Şehirleri Süsleyen Yolcu* adlı öykü kitabımdan da eklemeler yapabilirim.

Nasıl oluyor da biz uykudayken, fiziksel dünyayla bağımsız önemli oranda kesilmişken, kendimizi ansızın akıl almaz bir semboller şenliğinde buluyoruz?

Doğrusu rüyayla ilgili literatürün oldukça az bir kısmını tararken karşılaştığım teorik zenginlik zihnimi bir hayli bulandırdı. İlkin *Tefsir-i Kebir*, *Marifetnâme*, *İhya*, *Kütüb-i Sitte*, *Kitabu'r-Ruh*, *Mukaddime*, *İslâm Peygamberi*, *Kitab-ı Mukaddes*, *Sözler ve Mektubat* gibi dinî kaynaklar, ardından Freud, Jung, Adler, Emerson ve yerli literatürden kimi referanslar ve edebî metinler... Sonuçta dimağım kamaşıyordu. Sinemayla rüya arasındaki ilgileri ararken, düşselliğe ilişkin devşirdiğim notları gözden geçirdiğimde rüya tanımı ne olursa olsun, sonuçta sinemanın düşsellikle ilgili çağrışımları değişmiyordu.

Rüya kuramlarını iki yaklaşımda toplamak mümkün: Biri, rüyanın ilahî boyutunu öne çıkarıyor; öteki, zihnin ürettiği sembollerden oluştuğunu savunuyor. Fromm ve Jung gibileri ise, "Uykudayken ruhumuzun gösterdiği bütün faaliyetlerin, anlamlı ve özellikli bir biçimde yansımasıdır" diyerek ikisi arasında bir yerde duruyor.

Rüya görme işlemiyle ilgili elektrofizyolojik ve biyokimyasal veriler, henüz tümüyle aydınlatıcı olmaktan uzak. Rüyaya ilişkin dinî/tarihsel argümanlarla ise tümüyle çakışmıyor. Sözgelimi Talmud, "Yorumlanmamış rüya, okunmamış mektuba benzer" diyor. Fakat hemen tüm öğretilerin kabullendiği bazı gerçekler var ki,

bunlar da "rüyalarımızda bilinçaltının özgürleştiği" yargısında buluşuyor. Emerson, "Çevremizin bize zorla giydirdiği kıyafeti uykumuzda üstümüzden çekip atarız" diyor. Böylece sınırsız özgür bir alana geçeriz. Artık her isteğimiz gerçekleşebilir, kişiliğimizin dış yüzeyi altında neler saklı birer birer deşifre edilebilir. Bu, rüyanın bir katmanı ya da boyutuyla ilgili. Kur'an'ın tanımladığı sadık rüya ise, içerik olarak bu bağlamın dışında ele alınmalıdır. Çağımızda rüyayla ilgili bilgilerin eskiye oranla çok olduğu sanılmasın. "Aslında bu, konusu insan olan tüm bilim dalları için böyle" diyor Fromm. Gerçi özellikle Freud'un kuramıyla birlikte ilginç yorumlar ortaya çıkmıştır. Onun serbest çağrışım yöntemiyle düşlere açıklık getirmeye çalışması özgün bir yaklaşım olarak anılabilir. Fakat tüm bunlar, biz uyuyunca uyanan rüyaların gizemli dünyasını yeterince tanımamızı sağlamıyor.

Rüyaya içimizdeki hayvansal isteklerin ürünü olarak bakanlar da, aklımızın yüce yeteneklerinden doğduğunu savunanlar da, ilahî bir boyut üzerinde yaşanan bir aydınlanma ve bilgilenme aracı olduğunu ifade edenler de akıl dışı ve akılcı yanımızın yansıma bulduğunda hemfikirler.

Düşsel gerçeklikle, görünen ve bilinen gerçekliği kıyaslayan Fellini, "Düşler daha gerçektir" diyor. Rüyada tasavvurlarımızın üstünde bir gerçeklik yaşadığımız kesin. Şairler ve çocuklar dışında tasavvur yeteneği üst düzeyde olmayan insanlarız. Oysa düşlerde yaşadıklarımız şairi de şaşırtan tahayyüli bir düzlemde olup bitiyor. Uyku için "ölümün kardeşi" benzetmesi neden yapılmıştır? Uyuyunca "korumasız"laştığımız için mi? Fromm'un benzetmesiyle, "uyuyan bir insan, bir ölü ya da cenin" gibidir. Hatta uykuda bir başka hayat katmanının, sözgelimi meleklerin yaşayış dairesinin konuğu bile olabiliriz. Ve dünyevi gerçeklerin yasalarına uymak zorunda olmayan meleklerle, bizim uykudaki durumumuz birbirine benzetilebilir. Bediüzzaman, "Uyku nasıl ki avam için bir velayet mertebesidir, rüya-yı sâdıka da, umum için bir sinema-yı Rabbanîyenin seyir yeridir" derken, buna yakın bir düşünceyi ifade ediyor. Bilgelik, zekâ, muhayyile ve diğer kuvvelerimiz düşte hiçbir engelle karşı karşıya gelmeyebiliyor. Yer, zaman ve olaylar zinciri düş-

lerde öylesine kurgulanıyor ki, yaşanılan hem ürpertili ve bilinçdışı bir şeydir, hem de uyanıkken yapıp ettiklerimizden daha sahici ve etkilidir. İslami kaynaklardan rüyanın "bahse değmeyen" ve "adgâs u ahlam" denilen türü dışındaki gerçek rüyalarda gaybi âlemlerin tıpkı bir sinema perdesi gibi seyredilebildiği belirtilmiştir. Rüya-sinema ilişkisi, hem sinemasal anlatım hem de sinema sanatı bakımından düşünülebilmektedir. Film izlemek de düş görmek gibidir. Karanlık bir salonda perdede oynaşan gölgeleri izlerken seyirci çevresinden kopar, uykuya yatar ve rüya görür gibi düşsel gerçeklikle yüz yüze gelir. Orada özlemleri gerçekleşecek, öfkesi kabaracak, akıl almaz çağrışımlarla muhayyilesi değişik coğrafyalarda gezinecektir. Tarih, mekân ve nesnelerde yapılan bu çağrışımsal gezi, sonunda seyirciye olgusal deneyim kazandıracaktır. Her sadık rüya da, Allah tarafından sunulmuş bir deneyime karşılık gelir. Gerçek rüyalarda ruhumuzu bir aynadan seyreder gibi görebiliriz. Geçmiş ve gelecekle ilgili bilgiler çalabilir, bize sunulan bu ilahî aydınlanma aracılığıyla onulmaz sandığımız derdimize şifa bulabiliriz. Seçil Büker'e göre sinema, bu anlamda, gerçeklik yanılsaması oluşturmaktan çok, düşleri göstermeye yatkın bir sanat. Öte yandan film izlemek, bilinçli olarak sanrıya kapılmaktır. Film bittiğinde ise, tıpkı düşten uyanmış gibi gözlerimizi oğuşturur ve dış dünyaya uyum sağlamaya çalışırız. Zweig, "düşün, çoğu kez eylemin yerine geçtiği" görüşünde; öyle ki, düş çoğu zaman eyleme geçmemize de gerek bırakmıyor. Sinemadaki katharsis kuramına karşılık geliyor gibi görünen bu yargıyı Yusuf (as) kıssasını ya da Ashab-ı Kehf'i düşünerek de açıklayabiliriz. Zweig'daki bu coşkulu yoruma karşılık Fromm ihtiyatı elden bırakmaz ve "Rüya, Jung'un mitolojik imparatorluğu değildir" der. Ona göre, "Rüya, Freud'un savunduğu akıl dışı kökenli ve libido destekli arzuların gerçekleşmesi" de değil. Peki nedir rüya? Fromm'a göre rüyayı "düşüncelerimiz ve duygularımız, yaptıklarımızın etkisi altındadır" ilkesi açısından ele almak gerekiyor. Şayet rüya görüyorsak bu yüzde yüz gerçektir ve uyanıklıkta olduğu gibi tümüyle geçerlidir. Fromm, bir Çin şairinin sözünü yineleyerek konuyu açımlamaya çalışıyor: "Geçen gece rüyamda kelebek olduğumu gördüm. Ama şimdi kelebek olduğunu

düşünen bir insan mı, yoksa insan olduğunu düşünen bir kelebek mi olduğumu kestiremiyorum."

Rüyada yaşadıklarımızın nasıl gerçekler olduğunu kurcalayan bu ilginç ifade, gerçek tanımımızla da ilgilidir. Düşsel gerçeklik nedir? Hemen belirtmem gerekiyor, düşsel gerçeklik derken ben, kendi payıma, rüya-yı sâdıka (doğru, gerçek rüya) biçiminde ifadelendirilen ve ilahî bir boyut üzerinde gördüklerimizi kastediyorum. Freudien anlamda rüyadan söz etmiyorum. Freud'un ilerde değineceğimiz gibi, ne literatüründe sadık rüya yer alır ne de rüyaya izafe edilen ilahî boyutlu bir tanım. Zaten Freud, düşlerimizin daha çok bilinçaltıyla ve libidoyla ilişkisini irdelemiş ve buradan kalkarak psikanalitik bir yorum geliştirmiştir. Freud'un kuramında, Kur'an ve sünnetin tanımladığı sadık rüya, "ilk çağlarda kalmış mistik bir yaklaşımın ürünü" olarak anılır. Bir makalesinin girişinde, rüyanın dinî değil bilimsel alanla ilgisini kavradığını belirterek hayal kırıklığından söz eder. Gerçi Freud'un kuramı özellikle Jung tarafından başlangıçta paylaşılmışken, sonradan reddedilmiş ve eleştirilere konu edilmiştir.

Rüyadayken gördüklerimizle uyanıkken yaşadıklarımız arasındaki gerçeklik ayrımı nedir? Bu, bugün de sorulan ve cevabı tümüyle verilemeyen ilginç bir sorudur. Vladimir Nabokov da sormuştur bunu:

> Nedir düşler? Sıradan ya da şaşılacak denli az ya da çok akla uygun olanları, aralara dağılmış grotesk ayrıntılarla birlikte yansıtan, ölü karakterleri yeni bezemlerde, yeni donatımlarda ve giysilerle yeniden canlandıran, gelişigüzel sıralanmış...

Nabokov'un tanımı uzadıkça uzuyor. Sözü edilen gelişigüzellik ve akla aykırılık ya da akıldışılık, rüyalarımızın ortak özelliği olsa gerek. Uzay ve zaman kategorileri düşlerde geçerli değildir. Mantık kurallarına uymaz düşlerimiz. Tıpkı Alexander Dovzhenko'nun filmlerindeki gibi atlar konuşabilir, duvarlardaki kahraman resimleri çerçeveleri içinden göz kırpabilir, hayvanlar havada devrim kokusu alırlar. Onun filmleri, "yönetmene zamanda devamlılığı sürdürürken, mekânda büyük sıçramalar yapma olanağı veren görsel

metaforlardır." Bu yüzden olsa gerek, Dovzhenko'nun filmleri, Ukraynalı olmayanların anlamakta güçlük çekeceği simgelerin bulunduğu metaforik bir anlatım içerir.

Rüyalarımızın diliyle mitos ve masalların dili arasındaki benzerlik, sembolik olmalarıyla açıklanabilir. Mitos ve masalları toplumların gördüğü düşler olarak yorumlayan antropologlar, sembolik dilin temelinde, kişisel deneyim, duygu ve düşüncelerin sanki çevremizde oluşan olaylar ve bunların algılanması yatar, görüşündeler. Sembolik dil, gündelik konuşma dilinden farklı bir mantığa sahiptir. Fromm'a göre,

> Bu dilin mantığında, önemli olan zaman ve mekân değil, yoğunluk, anlam ve çağrışımdır. Sembol dili, insanlığın geliştirdiği evrensel dildir ve tarihin akışı içinde oluşan tüm kültürler için aynıdır. Kendine özgü bir grameri vardır. Rüyaların dilini anlamak, tıpkı mitos ve masalların dilini kavramak gibi güçtür.

"Sembolün tanımı," diyor Fromm, "çoğunlukla, başka bir şeyin yerine duran, onun yerini alan, onu temsil eden" biçiminde yapılmaktadır. Sembol diliyle, içimizdeki duyguları, sanki birer duyu imiş gibi açıklayabilir miyiz? Fromm'a göre sorunun cevabı "Evet." Böylece semboller duygusal ya da düşünsel bir tecrübenin yerine geçmekte, onu ifadelendirme gücü taşımaktadır. Sembol diliyle dış dünyayı, ruhumuzu ve aklımızı temsili olarak anlatma imkânına da sahibiz. Burada geleneksel İslam sanatlarındaki temsili niteliğe dikkat çekmek istiyorum. Temsili sanatın soyut bir biçimde saf görsel unsurlara dönüşmesi... Hodgson'a göre, "Gerek Müslümanlar gerekse modernler arasında meydana gelen bu etkiyi, kısmen eski tabiat mitlerinden ayrılma ile bağdaştırmak mümkün." Figürel imgelerin, yanılsamacı taklit geleneğine karşı bir isyan edası taşıdığı ne ölçüde doğru bir yargı olur, bilmiyorum, fakat duyularımızın ancak sembolik dille ifade edilebileceği gerçeği, rüya-sembol, mitos ve sinema bağlamlarını yeniden düşünmemizi gerekli kılıyor. Fromm'un yargısı şöyle:

> Bütün uygarlıklarda mitos ve rüyalar, sembol diliyle anlatılmışlardır. Bunun da ötesinde, çok farklı uygarlıklar bile bazı ortak sem-

bolleri kullanmışlardır. Çünkü sembollerin ardında gizlenmiş duygu ve düşünceler, bütün insanlar için aynıdır.

Picasso'nun 1912 yılında görsel izlenimlerden oluşan bir filmsel sekans yaratma konusundaki girişimleri bu bakımdan ilginç. Devingen sanat (*mobile art*) kavramını gündeme getiren bu eğilim, sürekli devinim içinde değişen görsel biçimlerin ritmini yakalayarak sembolik bir anlatı oluşturmaya çalışmaktaydı. Gerçeküstücü sinemacılara önemli katkıları olan Picasso, temsilî anlatımı görüntü dilinde gerçekleştirme peşindeydi. Bunuel'e göre, "Düş gücü en önemli ayrıcalığımız." Ve düşler açıklanamazlar. Bunuel, rüyada rastlantı ve gizin birbirine karıştığını, aradaki o sınırsız özgürlüğe de düş gücünün girdiğini söylerken, sonradan Bazin'in nesnel gerçekliğin seçilmesi tanımına baştan bir itiraz şerhi koymuş oluyordu. Bunuel, "Anlamak ne korkunç!" diyecekti ölümünden önce, "umulmadıkla karşılaşmak ne büyük mutluluk!" *Cet Obscur Objet du Desir*'in Sevilla'daki çekim çalışmaları sırasında, ani bir ilhamla Fernando Rey'e, yürürken bir makiniste ait olan kenevir çantayı omzuna atmasını söylemişti. Çünkü düş gücü hep onunlaydı ve o el uzatılmaz ağırlığı içinde her an onu destekliyordu. Bazin'in masala ilişkin düşüncesi ilginçti; ona göre gerçekle düşsel arasındaki diyalektik ilişkiyi kavrayan yönetmenler, olağandan düşseli oluşturabilirlerdi.

Mitos ve masallarla rüyanın dilinin aynı olduğu yolundaki yargılarda Freud'un rüya kuramının önemli payı vardı. Daha çok nevrotik hastalara yardımcı olmak amacıyla giriştiği rüya araştırmalarını derinleştiren Freud, mitos ve masalların diliyle rüyalarınkinin benzeştiğini fark etti. Rüyanın dilini anladığımız zaman, masal ve mitosun dilini de anlamamız mümkün olabilecekti. Araştırmaların henüz emekleme döneminde olduğunu savunan Fromm, soruna ilişkin çalışmaların önündeki engelleri şöyle sıralar:

> Psikanalitik ekoller arasında varolan belirli bir dogmatizm ve sabit-fikirlilik bunlardan ilkidir. Bu ekollerin tümü de, sadece kendilerinin sembol dilini yorumladığını savunur. Böylece dilin çok yönlülüğü yiter ve onu tek bir anlam kalıbına sığdırmaya çalışırız. Diğer bir

engel ise, rüya yorumunun sadece nevrotik hastalara bir psikiyatrist tarafından uygulandığında geçerli olacağı savıdır. Ben aksini düşünüyorum. Bence mitoslar bilgeliğin en önemli kaynaklarından biridir. Ayrıca benliğimizin derinliklerine inmemize ve gizli yönlerimizi anlamamıza yardımcı olduğu da gerçektir.

Yunus'un (as) kıssasından da söz eden Fromm, sembolik anlatımına dikkat çeker. Burada da birçok sembol art arda dizilidir ve Yunus (as) Peygamberin halet-i ruhiyesine karşılık gelen bir sembol bulmak mümkün olabilmektedir. Fromm'un Yunus (as) kıssasıyla ilgili yorumu, kendi ruhuna dönmesi ve toplumdan soyutlanmasında odaklanıyor. Vicdanıyla kaçma isteği arasında çatışma yaşıyor. Başlangıçta insanlardan ve görevinden kaçıyor ve gitgide yabancılaşıyor. Sonunda balığın karnındaki mutlak soyutlanmayla insanlardan uzaklaşmış oluyor. Kıssa, Saffat suresinde (139-146) geçer:

> Hiç şüphesiz Yunus da gönderilmiş (peygamberlerden)di. Hani o dolu bir gemiye kaçmıştı. Böylece kur'aya katılmıştı da kaybedenlerden olmuştu. Derken onu balık yutmuştu, oysa kendisi (kendini) kınamış (sayanlardan)dı. Eğer (Allah'ı çokça) teşbih edenlerden olmasaydı, onun karnında dirilip kaldıracakları güne kadar kalakalmıştı. Sonunda o hasta bir durumdayken onu çıplak bir yere attık. Ve üzerine sık geniş yapraklı (kabağa benzer türden) bir ağaç bitirdik.

Bir rüya sinopsisine benzeyen bu ilginç kıssanın sembolik dile sahip olduğunda kuşku yok. Fakat simgelerin deşifresinde Fromm'un sandığının aksine farklılıklar ortaya çıkabiliyor. Allah, kıssayı tüm insanlığın anlayıp dersler çıkaracağı bir biçimde vah yetmiştir. Bu açıdan Yunus (as) peygamberin kıssasında, Fromm'un sözünü ettiği, balığın karnına düşüşteki mutlak soyutlanma çözümlemesi doğru bulunabilir. Yunus (as) dağdağalı bir gecede, zifiri karanlıkta, deniz fırtınalı ve kendisi umutsuz bir durumdayken, "Senden başka ilah yoktur, seni bütün noksanlıklardan tenzih ederim. Gerçekten ben haksızlık edenlerden oldum" (Enbiya: 87) biçiminde dua etmiş, münacatı kurtuluş sebebi olmuştur.

Yunus (as) kıssası deşifre edildiğinde şöyle bir yorum çıkarılabilir: Yunus'un (as) aleyhinde deniz, rüzgâr, gece ve balık birleş-

mişti. Kurtulması imkânsız görünüyordu. Oysa biz, Yunus'tan (as) daha dehşetli bir durumdayız. Gece, karanlıklı geleceğimizdir, belirsiz ve karanlıklı. Onun gecesinden bin kez daha ürpertili ve korku vericidir. Boğucu fırtınalarıyla deniz, dünyayı simgeler. Her dalgasında binlerce cenaze vardır. Her an dolup boşalmaktadır. Yunus'un denizinden daha korkunçtur. Balık, bizi yutan nefsimizdir. Sonsuz hayatımızı tehdit etmektedir. Yunus'u (as) yutan balıktan daha tehlikelidir.

Yunus (as) peygamberin düşselmiş gibi gözüken kıssası aslında yaşadığımız gerçekliğin kendisidir. Sembolik bir dile sahip olduğundan onu yorumlarken sanki gerçek bir rüyayı yorumluyormuşuz gibi davranmamız doğru olur. Fromm'un *Dava*'ya ilişkin söylediklerinde sembolik dile sahip bir metnin çözümlenme yönteminin ipuçları vardır: "Çok uzun ve çok karmaşık olan olayları, uzay ve zaman içerisinde gelişen bu rüyanın öğelerini, sanki rüyayı gören kişinin (Josef K.) duygusal dünyasını temsil ediyormuş gibi incelemek gerekmektedir."

Modernleşmenin bilinçte yol açtığı parçalanma, insanla tabiat ve iç realite ile dış realite arasındaki bölünmeyi hayatın üzerine çıkarmış ve bizi bütüncül yaklaşımdan uzaklaştırmıştır. Sembolik dile yaslanan geleneksel İslami edebiyatta hayat/düşünce ayrımlaşması ve parçalanmasına uzak bir estetik evren vardır. Farklı insanların değişik rüyalar görmesi ne denli doğalsa, farklı toplumların ayrı mitos ve masallar üretmesi de o kadar doğaldır.

Kur'an'da gerçek olmayan rüyalar için *adgâsu ahlam* (Yusuf: 44) tabiri kullanılır. *Hulûm*, nefsin ürettiği anlamsız vehim ve fantazilerdir. Bunların gerçekliği yoktur, kuruntu ve hayaldir. Karışık ve saçmasapan düşler, nefsin müdahale alanından kurtulamamış ve İslami kaynaklarda şeytani yalan olarak anılan görüntülerdir. Rüya, rüyet olgusuyla ilişkili olduğu için hayalin ötesinde bir açıklık ve gerçekliğe sahiptir. *Tabir* sözcüğü "bir yerden bir yere geçmek" anlamına gelir. Düşlerimizin dilini çözmek tıpkı mazmun ve mecazların gerisindeki işari anlamı deşifre etmek gibidir. Sözün sahtesi olduğu gibi rüyanın da sahtesi vardır. Uyanıklık halinde doğru sözle yalanın farkı neyse, gerçek rüyayla yalancı düşlerin far-

kı da odur. Rüya hakikatin görüntüleşmesi, ahlam ise yalancı bir fısıltının figürleşmesidir. Böylesi bir ayrıştırma kimi zaman sağlıklı bir sonuç doğurmayabilir. Çünkü çirkin, pis ve ürkütücü görünen bir düşün gerisinde vurucu güzellikler saklanıyor olabilir. Ayrıca Freud'un sözünü ettiği bilinçdışı faktörünü de gözardı ederek düşlere açıklık getirmek doğru olmayabilir. Rüyalar, görenin bilinçaltının özgürleştiği bir evrende yaşandığından, bir bilmeceden, karışık bir hayalleştirmeden de söz edilebilecektir. Bu tuhaf temsiller Elif, Ram, Ra gibi ledünni birer imgedirler. Gerçek rüyalar, nasıl insanüstü bir kuvvetin müdahalesiyle gerçekleşiyorsa, yorumu da dinî sembolizm içinde yapılabilir. Bu anlamda veli ve peygamberlerin rüya yorumları hakikat bilgisidir. Rüya yorumu görenin özelliklerine göre, vehimden kesinliğe kadar ulaşabilen düzeylerdedir. Bireysel bir tefsir alanı içerir. Bazı düşlerin yorumu yine düşün içindedir.

Müslüman bilgeler üç tür rüyadan söz ediyorlar: İlki, Allah tarafından görevlendirilen bir melek aracılığıyla yapılan bir tür telkindir ki, gerçek (salih, sadık) rüya budur. İkincisi, nefsin kendisinden doğan telkinle görülen düştür. Geçmişte yaşanılanların hayalleşmesi biçiminde ortaya çıkar. Üçüncüsü, şeytani bir etkiden kaynaklanır, karışık ve saçma görüntülerden oluşur. Rüyaların tümünün insan üzerinde etkisi olduğu gözönüne alınırsa, Kur'an'ın önem ve değer vermediği ve anlamsız birer fantazi olarak gördüğü hayal (vehim)lerin de yoruma değer olduğu söylenebilir. Hadiste, "Rüya, peygamberliğin kırk altıda bir parçasıdır" denmektedir.

Uyanıklık halinde bize belirli bir şey tanıtan, sözgelimi "bir ırmak gördüm", "tuhaf bir ses işittim" dedirten herhangi bir görgü ve gözlem, sadece o an beliriveren bir ihsas değildir. Bu algı, belleğimizde var olan önceki olayların çağrışımıyla karışmış ve muhayyilemiz bazı resimler dokumuştur. Önceki bilgi, görgümüz, izlenimlerimiz, bastırılmış isteklerimiz, özlem ve kaygılarımız, korkularımız, kuşkularımız tüm ruhi deneyimlerimizin birleşimi ortaya çıkmıştır. Bunların tümünden yeni bir bilgi ediniriz. Yeni öğrendiğimizle önceki gözlemlerimizin birbirine benzeyen sembollerini bugüne taşırız. Benzerliğin gücü oranında anlık izlenimlerin rengini

tasvir edebiliriz. İmgelemimizde âdeta geçit resmi yapan eski tecrübelerimiz arasında benzerlik bulamadığımızda, "bir şey gördüm ama tam olarak seçemiyorum" deriz. Benzerini göremediğimiz bir şeyi tanımamız da mümkün olmaz. Sözgelimi "başım ağrıyor" diyebilmemiz için bunu daha önce yaşamış olmamız gerekir. Oysa nefs uykuda iç ve dış etkilere açıktır. Konuşabilir, anılar çağrışabilir ve böylece ahlâm gerçekleşebilir. Çağrışım ve tesire açık durumuyla nefste beliren görüntüler, açıklanmaya muhtaç imgelerdir. Eğer anılar çağrışmış ve düş, önceki gözlemlerin tekrarı biçiminde gerçekleşmişse, bu, kesinlikle doğru rüya kapsamına girmez. Sadık rüyalarda Allah'ın tasarrufuyla oluşan imgeler görülür. Görme, alelade bir ihsas ve basit bir algı ile bir çağrışım akışının mazmunu olduğu gibi, rüya da ilahî bir tesirle oluşan çağrışımın mazmunudur. Görmedeki çağrışımın örnekleşmesinden o algının mazmunu okunduğu gibi, rüyadaki çağrışımın örnekleşmesinden de o tesirin mazmunu okunacaktır. Fakat görme olayı, zoraki de olsa onda nefsin bakma ve dikkat gibi bilinçli eylemlerinin payı vardır. Görüldüğü halde algılanamamış kimi şeyler vardır ki, ya hiç görmeye eşlik etmez ya da belirsiz bir biçimde ilişir. Rüya olayı ise istemdışı yaşanır. Düşsel imgeler, bilincin de nefsin de tüm varoluşun da fevkinde bulunan bir gücün etkisiyledir. Rüyadaki Rabbani tasarruf, onun gaybi bir telkin olduğunu gösteriyor. Düşlerin gerçekleşmesi bu anlamdaki ilahî istemin belirtisi olarak görülmelidir. Sadık rüyaların milyonda bir yaşanıyor olması bu gerçeği değiştirmez. Rüya sadece uyku anına özgü değil kuşkusuz. Özellikle sessiz ve loş bir ortamda veya bir murakabe anında sinematografik bir akışkanlıkla görüntüler belirir. Yakaza denilen uykuyla uyanıklık arası bir durumda akan resimler, bize rüya-hayal karışımı bir an yaşatır. Metafizik inançları olmayanlar için bir anlam ifade etmeyen misal âleminde yine açık gözle görülen düşler, gerçektir. İbn Haldun'un ifade ettiği gibi rüya, arınmış olan insanın gayba ait olguların resmini okumasıdır. "Velilerin hali böyledir" der İbn Haldun. Nefs, ruhani olduğu zaman, olguların resmi ona yansır. Nefsin ruhanileşmesi, fizyolojik uyarılardan mümkün olduğunca kurtulmasıyla gerçekleşir. Bediüzzaman buna "mertebe-yi ruh" der.

Uykuda, geleceğe ilişkin bilgiler, geçmiş, hazır ve geleceğin aynı anda algılanması ve bir tür velayet yaşanması, rüyanın fizik âlemle metafizik âlem arasında bir medium olduğunu gösteriyor. Kur'an'da geçen ve nefsin parazit düşleri için kullanılan adgasu ahlâma ve sadık rüya'ya ilişkin İbn Haldun şöyle diyor:

> Eğer gaybdan iktibas edilenler belli belirsiz ve anlaşılmazsa, karmaşık olması nedeniyle imgelemdeki remzi açık bir biçimde yansıtmıyorsa yoruma ihtiyaç gösterir. Değilse, hayalden arınmış ve dolaysız olduğu için tabire muhtaç değildir. Beden ve ona özgü algılardan kurtulan ruh, saf akla dönüşür uykuda. Velilerin uyanıkken sahip oldukları arınmışlığa hemen herkes uyurken sahip olabilir. Peygamberler ruhanilerin en üst düzeyinde saf melekiyet niteliğine erişmiş olduklarından gölgesiz ve dolaysız bir bilgilenme aracına muhatap kılınırlar. Oysa rüya, vahiy gibi değildir.

İbn Haldun'un rüya/vahiy farkını vurgularken sadık rüyalara izafe ettiği değeri tüm İslami kaynaklarda bulabiliyoruz. İslam Peygamberine (asm) peygamberliğinden önce vahiy rüya yoluyla gelmekteydi. Bunu kaynaklar sabah aydınlığı gibi apaçık ve berrak diye niteliyorlar. Sabah namazından sonra arkadaşlarına sorardı: "İçinizde bu gece rüya gören var mı?" Amacı rüya yoluyla verilen manevi işaretlerle sevinmekti.

Sadık rüya gören kimse, uyku sırasında Allah tarafından kendisine bir müjde verildiğini hisseder. Bunun ilk belirtisi hemen uyanmasıdır. Derin uykuda da olsa duyular dünyasına dönmek için sabırsızlanacaktır. Çünkü gaybdan ilka edilmiş olan o denli güçlü ve ağırdır ki, bu durumla yüz yüze gelince fizik âleme kaçmayı gerekseyecektir. Bir başka belirti, görülen düşün unutulmamasıdır. Algı sürekli olduğundan gördükleri tüm ayrıntılarıyla belleğine yerleşir. Hatırlamak için hafızasını zorlaması gerekmez. Uyandığında rüyayı görmüş olduğu gibi, diri ve taze bir biçimde korur. Hiçbir ayrıntı yitmez. Bu ruhsal aydınlanma, şimşek gibi anlık bir şeydir. Bilinçaltının bilinç düzeyine yükselmesiyle oluşan düşler ise suya yazılmış yazı gibidir, zihni bulandırır ve insanı vehme hapseder. Uyanıkken beyin kuvvetlerine arız olan unutkanlık, bu türden parazit düşlere de bulaşır, karışıklığa yol açar. Uyanıkken nefsin ürettiği

saçmalıklar şeytani düşlerde görülenlerin bilinç düzeyinde yaşanmasıdır. Yalancı düşler, uyanıldıktan sonra üzerinde çokça durularak ve zihinsel zorlamayla hatırlanabilir. Gerçek rüyada, tıpkı İslam Peygamberi'nin (asm) vahiyden sonraki hatırlayışına benzer bir açıklık, bir aydınlık vardır.

Parazit düşlerin saçma olduğunu ve nefsin müdahale alanını aşamadığını söylerken, bunların belirli bir anlam kalıbı taşımadığı savunulmuyor. Gerçek ya da yalancı olsun her düş, insanın önceki yapıp ettikleri, istekleri, korkuları, ve tasavvurlarıyla ilgilidir. *Sözler*'de şöyle bir yorum yer alır:

> Gündüz uyanıkken güzel bir söz söylersin, bazen rüyada leziz bir elma şeklinde yersin. Gündüzün çirkin bir sözünü, gecede acı bir şey suretinde yutarsın. Çirkin bir gıybet etsen, gece, pis bir et suretinde sana yedirirler. Şu dünya uykusunda söylediğin güzel ve çirkin sözleri cennet ve cehennem meyveleri suretinde yiyeceksin.

Dünya hayatı bir uyku, bir rüya gibidir. Geçici ve zeval bulucu bir hânedir, bir geçittir dünya. İbrahim Hakkı şöyle der: "Dünya senin gölgendir, ey sevgili, kovalarsın kaçar, dururşun durur, kaçarsın kovalar."

Tarkovski, *Kurban*'daki bozuk paraların neyi simgelediğini soran birine şöyle diyecektir: "Nereden bileyim? Rüyalarda böyle şeyler vardır işte." Bergman'ın deyişiyle o, hayatı bir yansıma olarak yakalıyor, bir düş olarak görüyor ve böylece sinemanın doğasına uygun yeni bir dil oluşturuyordu. "Filmsel anlatının, gözün gördükleriyle sınırlı oluşu karşısında yönetmenin iç dünyası, hayal gücü n'olacak peki?" sorunu Tarkovski'nin de dokunduğu bir sorundu. Gündüz ve gece düşleri nasıl anlatılacak, perdeye rüyanın öyküsü nasıl yansıtılacaktı? Tarkovski bunun hayatın görünür, doğal biçimlerinden yararlanılarak yapılabileceği inancındaydı. Alışılagelmiş efektlere başvurmadan düşsel olanın oluşturduğu özel etkiyi yansıtmak mümkündü. Gerçeğe dayalı öğeler alışılmadık ve şaşırtıcı biçimde biraraya getirilebilir ve rüya mantığının yarattığı özel etki yansıtılabilirdi. Kurosawa da aynı görüşteydi, "Dış gerçeğin taklidine karşıyım," diyordu, "sanat iç dünyanın, iç gerçeğin te-

maşasıdır." Düş tutkusu Bunuel'de de vazgeçilmezdi ve gerçeküstücülüğe yöneliminde etkili olmuştu:

> Filmlerime çoğu kez içerdikleri akılcı ve açıklanabilir görüntülerden arıtmak düşüncesiyle düşleri de kattım. *Un Chien Andalou* (Endülüs Köpeği), kendi düşlerimden biriyle, Dali'nin bir düşünün karşılaşmasından doğmuştur örneğin. Bir gün Meksikalı bir yapımcıya şöyle dedim: "Eğer film çok kısa olursa, içine bir düş eklerim."

Şarktan Haber'de İkbal, "Uykuyu hafif ölüm, ölümü de ağır uyku bil" der. Uykunun fizyolojik özelliklerine ilişkin yeni verilerle çelişiyor gibi görünse de, burada asıl vurgu dünya hayatının derin bir uyku ve düşten ibaret olduğu düşüncesine yapılmaktadır.

Düşsel yaratıkların İslam geleneğindeki konumunu Batı geleneklerine oranla daha can alıcı olarak niteleyen Enis Batur, düş öznelerinin eski Yunan mitolojisindeki insan/tanrı ikilemini korumakla kalmayıp, dinî aşkınlığın çevresinde ikincil bir derişmeye ulaştıklarını belirtir. Düşlerdeki imge dizgeselliğiyle sözgelimi Bunuel ve Tarkovski filmlerindeki imge dizgeselliğini karşılaştırdığımızda ilginç sonuçlarla karşılaşırız. İnsan hayatının bazı yönlerinin ancak şiirsel araçlarla anlatılabileceğinin ayrımına varan yönetmenlerin başında Tarkovski geliyor. Ona göre şiirsel mantığın yerine kaba bir tutuculukla teknik yöntemleri kullananlar, modası geçmiş film hileleriyle hayatın şiirsel boyutunu yansıtabileceklerini sanıyorlar. *İvan'ın Çocukluğu*'ndaki düş sahnelerinin çekim öyküsünü anlatırken şöyle der:

> Filmimizde rüyaları çekmeye başlamadan önce bu şiirsel somutluğu hangi araçlarla ve nasıl yakalayabileceğimiz konusunda bir karar vermemiz gerekiyordu. Bu konuda spekülatif bir karar vermemiz sözkonusu olamazdı. Geçerli bir çözüm bulmak için çağrışımlarla ve belirsiz sezgilerle birkaç pratik deneme yaptık. Üçüncü rüyada görüntü negatifleri kullanma fikri böyle doğdu. İlk tasarımızda karla kaplı ağaçların arasından karanlık bir güneşin ışıkları şimşek gibi yere vuruyor, hafif bir yağmur yağıyordu. Parlayan bu şimşekler, kurgulamada pozitif malzemeden negatif malzemeye geçmek için harika bir imkândı. Ama bütün bunlar gerçekdışı bir atmosfer yaratmaktan başka işe yaramazdı. Ya içerik? Ya rüyanın mantığı, o ne

olacaktı? Bu mantık burada anıların kendisinden fışkırıyordu. Bir yerlerde ıslak otlar görüntüye giriyordu, elma dolu bir araba yağmurdan ıslanmış, güneşin altında dumanları tüten atlar; bunların hepsi doğrudan hayatın içinden görüntüye girmişlerdi. Yani hiçbiri güzel sanatların yakın dallarından türetilmiş malzeme değildi. Düşsel gerçekdışılığı en basit çözümlerle yansıtan arayışı bizi sonunda, ağaçların ve arkaplanda beliren ve her seferinde değişik bir ifade taşıyan bir kız çehresinin negatif görüntüsünü geniş açı içinde vermeye itti.

Emerson'un rüyayla ilgili yorumunu hatırlatan bu çekim öyküsünde, Tarkovski'nin simgeselliğe karşı olumsuz tutumunu da görüyoruz. Sinemanın simgesel anlatıma ihtiyacı olmadığını, buna zorunlu durumlar dışında başvurulmaması gerektiğini, hayatın doğal ve görünür gerçekliğiyle düşsel olanın da anlatabileceğini savunur.

Çünkü kişiliğimizden bağımsızmış gibi görünen rüyalarımızda kendimizden izler buluruz. Emerson, rüyaların iki bilinci olduğundan söz eder. Böylece hem nesnel hem de özneldirler. Düşlerimiz bize her davranışın, her düşünce ve nedenin iki kutuplu olduğunu gösterir. Kimi zaman bilgelik dolu kimi zamansa korkunç unsurlarla yüklüdür. Rüyada gördüklerimiz abartılı ve saçma da olsa ardında her zaman bir gerçek gizlidir. Bu bağlamda, kehanet için de aynı şeyi öne sürüyor Emerson ve Goethe'nin şu sözünü naklediyor: "İçimizden gelen bu sahnelerin herhalde hayatımız ve kaderimizle bir ilgisi vardır ve olmalıdır."

Tarkovski'nin içinden geldiği gibi çektiği filmlerinde, ruhsal tecrübenin tıpkı bir düş görülür gibi öykülenmesinden söz edilebilir. Rüyalardaki gibi gizemli ve ürpertili bir anlatım egemendir onlara. Sanki bilinçdışı alan tümüyle özgür biçimde devreye girmiş, hayatın doğal akışı ve ritmi yakalanmış, düşlerin olağanüstü atmosferi olağanmış gibi yansıtılmıştır. Rüyalar denli tedirgin edici ve büyüleyici filmlerin bir başka yönetmeni Buñuel, geleneksel dramatik kalıpları bir hayli kırmış ve neredeyse tümüyle bir rüya sineması anlatısı geliştirmiştir. Gerçeküstücü sinemanın en çarpıcı örneği kabul edilen *Endülüs Köpeği*, 1920'lerin sineması denilince ilk

akla gelen filmlerinden. Filmde olaylar zinciri yoktur, aradaki ilinti karanlıktadır. Kullanılan ara yazılar, kronolojik zaman anlayışının dışına taşarak filmin zamansal düzenini değiştirir. Mekân sıçramaları tıpkı düşlerdeki gibidir. Germaine Dulac'ın, Antonin Artaud'un rüyası biçiminde sunduğu ünlü filmi *Deniz Kabuğu ve Din Adamı*'nda da benzer bir anlatım öne çıkar. "Bilinçaltı gereksinimlerinin baskısı altında bunalan bir din adamını gerçeküstücü bir anlayışla anlatan" filmde, resmî görevlinin başı ortasından ikiye bölünür, rahibin cübbesinin etekleri bir kuyruk gibi uzayıp gider, bir kadının yanağı balon gibi şişer, rahip Paris sokaklarında dizleri üstünde sürünür ve düşsel bir evrende olup bitenler seyirci tarafından yadırganmaz.

Düşsel gerçeklik, hayatımızın tümüne yayılmış hem müphem hem de sarih bir düzlem. Kendi gerçeğimizi anlatırken düşlerimizi anlatmış, düşlerimizi yansıtırken gerçekliğimizin önemli bir boyutunu gözler önüne sermiş oluruz. Tarkovski şöyle diyordu:

> Özel mantığı göstermeme yardım edecek bir montaj ilkesi arıyorum: Düşünce, düş ve anıdan oluşan özel mantığı... Özne mantığı değil beni ilgilendiren. Öyle bir biçim arıyorum ki, insanın durumundan ve ruhi koşullarından kaynaklansın, oradan türesin. Zaten bu ikisi insan davranışını büyük ölçüde etkileyen öğelerdir. Psikolojik gerçeğin sunulmasında ilk koşul bu gerçeğin bulunmasıdır.

Düşlerimiz zihnî ve ruhsal gerçeğimize ilişkin şifrelerdir. Kâinat kadar genişleyen kalbimiz, sonsuza uzanan arzularımız, şimdiki zamana hapsolan benimiz, bir hardal büyüklüğündeki belleğimizde korunan bilgi yığını, anlam veremediğimiz görüntüler, hatırlayamadığımız düşler, rüyalardaki ürkünç yalnızlığımız, çocuksuluğumuz, bir ölüye benzeyen uykulu bedenimiz, akıl almaz tabirlere kaynaklık eden rüyalarımız... Mevlana'nın rubaisinde dendiği gibi:

Aşkından divane olmuşum dedim
Zincirimi rüyada görüyorum sanki
Sus dedi sus!
Bu masallar daha ne vakte dek sürecek
Divane nerede, uyku nerede? Ne gülünç söz! Ey akıllı geçinen zavallı.

Renoir'ın *Küçük Kibritçi Kız*'ındaki düşleri... Çok güçlü ışık kaynaklarıyla yaptığı aydınlatma. Abartılı siyah-beyaz zıtlıklar ve tuhaf gölgeler. Welles'in başarılı Kafka uyarlaması, *Dava*'daki d'Orsay garının dev mekânına istiflenmiş dolaplar, sıralar, dosyalar ve daha bir yığın nesne arasında kayan kamera... Kafka'nın metaforlarını, mazmunlarını yeniden şifrelendiren, gizemli, düşsel dünyasını yeniden kurgulayan görüntüler... Çağdaş masallar. Kökleri çocukluğumuzda, düşlerimizde olan masallar. Şaşkınlığımız, hayalgücümüz, çocukça sorulan metafizik sorularımız... Tüm bunlar, sinemanın rüya içinde rüyayı öyküleidiğini gösteriyor. Umudunu yitiren yoksul kızın düşlerini görselleştiren *Küçük Kibritçi Kız*'da bindirmeler, netliği bozulmuş görüntüler aracılığıyla oyuncakçının vitrininde ağır ve karanlık bir hava oluşturulur. Oyuncaklar kızı ürkütür, ölümün elinden kaçan kız ve oyuncak asker birlikte bulutlara yükselirler. Uçuş, kızın düşündeki ölümüyle sona erer. Gövdesi üzerine dökülen çiçek yaprakları, zincirlemeyle kar tanelerine dönüşür. Gerçekte kız bir kar yığını altında yatmaktadır. Kalan izler, birkaç kibrit kutusudur, çevreye dağılmıştır... Metaforik anlatımın egemen olduğu *Puslu Manzaralar*'da da Theo Angelopoulos bir peri masalı anlatmıştır:

> Peri masallarında bir çocuk neden diye sormaz. "Lanetlenmiş bir orman neden lanetlenmiş?" diye sormaz. "Niye meyveler mavidir?" diye çocuk sormaz. Bu, peri masallarının kendi iç mantığıdır. Zaten peri masalları sürrealizmle, metoforla doludur.

Düşlerimiz de öyle değil mi? Clair, rüyasında bir masal dünyasına yolculuk yapan genci anlattığı *Düşsel Yolculuk*'ta benzer bir masalı perdeye taşır. Seyirciyi doğal algıya yaklaştıran öğeleri öne çıkaran gerçekçiler mimesis kuramından ayrılamıyorlar. Gerçeklik gözün gördüğüyle sınırlı olsaydı, gerçekçi, yeni-gerçekçi ve şiirsel gerçekçiler tümüyle haklı olurlardı. Bediüzzaman'ın ifadelerini kullanırsak, her şeyin biri mülk, diğeri melekût olmak üzere iki boyutu vardır. Fellini bunu şöyle ifade ediyor:

> Gerçeklik gördüğümüzden çok daha fazladır. Herhangi bir görünümü alın, bir görülebilir, yüzeysel yanı vardır; bir de gizli, gizemli,

> görüntüsel yanı. Benim ilgilendiğim şey nesnelerin arkasındakini göstermektir yalnızca, görünen şeyler üzerine açıklamalar yapmak değil. Sık sık bunun için de eleştiriyorlar beni, gerçekleri bozunduruluş ve düşsel biçimde görüyormuşum. Ben öyle sanıyorum ki herkes çevresindeki yaşamı yüzeydekinden çok daha başka görür. Filmlerde nesnel olmanın anlamı ne? Fiziksel yönden bile olanaklı olduğunu sanmam bunun.

Sinemayı düşsel görüntüleri düzene sokmak ve belli bir açıklıkla öykülemek olarak gören Fellini, film yapmayı bir yaşama biçimi olarak tanımlar. Hayatı düşsel algıladığını, filmlerinde de bu olguyu yansıttığını söyler. Yeni-gerçekçiliğin, "film yapmak yaşama karşı bir alçakgönüllülük eylemidir" ilkesini de kabul etmez. Alıcıyı eline alana dek anlatacağı öykü netleşmemiştir.

Tarkovski'de de aynı durum söz konusudur. Başlangıçta bir sezi, bir çağrışım, bir simge... Sonucu kestirilemeyen bir yolculuğa çıkar gibi film çeken yönetmenler, ilhamın yani rüya mantığının öne çıktığı bir anlatıyı derinleştirmişlerdir. John Boorman da filmlerin düşten oluştuğu görüşündedir:

> Buna bir tür şiirsel sinema diyebilirsiniz. Şiirlerin çeşitli anlamları var, alegorik ve eğretisel anlamları, anlam düzeyleri. Anlamın tabakalarına baktığımızda önce yüzey, sonra eğretileme daha sonra da alegori.

Zümrüt Ormanı filmini yapmadan önce bir süre yerlilerle birlikte yaşamış ve yaşantılarını gözlemlemiş Boorman. Mit, ritüel, dans ve müzikle yaşadıklarını tespit etmiş. Bunu yansıtırken ışığın imkânlarını kullanmış. Istvan Szabo da ışığı etkin olarak kullananlardan. Düşlerimizin daha gerçek olduğuna inanıyor. "Film ne kadar düş, ne kadar gerçek?" sorusuna şöyle cevap veriyor: "Her şeyden gerçek... Düşler bazen daha gerçektir. Gerçek konusunda çok şey söylenebilir. Düşlerimiz, gerçeği daha çok aydınlatır." Rüyadaki planlar arasındaki devamlılık, gerçeküstücü ya da şiirsel mantığa sahip filmlerdekiyle benzerlik gösterir. Farklı çekimlerin anlamlı bir dizi oluşturabilmeleri için ortak bir öğe içermeleri düşlerimizdeki ortak kip içinde yansılar gibidir. Daha önce söz ettiğimiz bast-ı za-

man/tayy-ı mekân olgusu hem düşlerde hem de sinemasal anlatımda ortak bir öğedir. Devinimleri kaydeden alıcı bir seçme yapar. Düşlerimizde unutamadığımız görüntüleri seçer ve düzenleriz. Olguların, ruhsal deneyimlerin saptandığı sinema gibi düşlerimiz de bellekte yaşadığımız geçmiş zaman gölgelerinden oluşur. Rüyalarda olduğu gibi filmlerde de hıfz özelliği vardır. Sadık rüyalarda insanlık durumunu gören veliler gibi alıcı da, sözgelimi *Kurban* filmiyle bize fizik âlemle ruhsal varoluşumuz arasındaki o saf çelişkiyi anlatabilir, görselleştirebilir. İnsanın kendisiyle ve ruhuyla barışarak hayatla olan bağlarını yenileyebileceğini gösteren *Kurban*, hayatımızın akışını değiştiren gerçek bir rüya gibi elimizden tutabilir.

Rüyanın rüyetle semantik ilgisine daha önce değinmiştik. İçsel göze ait bu nimet küfürle (örtme) yitirilmektedir. Göz, inancın ışığıyla aydınlanır ve nesnelere yansıyan bu nurun aksiyle görür. İnsanın veçhesinde olduğu gibi kâinatın katlarında Allah'ın güzel isimleri her an tecelli etmektedir. İman bu isimlerin okunması için ışığı yakar, bir şimşek gibi nesnelerin loşluğunu ve geleceğin karanlığını siler. Gözbebeğimizde balarısı gibi konduğu her nesne ve olgudan, her güzellik usaresinden devşirdikleriyle bir estetik adese oluşturur. Düşlerimizde sonsuz evren gerçekliğiyle yüz yüze geliriz. Uyuyunca sanki sınırsız bir boşluğa düşer, yükselir ve tanımsız bir yolculuğa çıkarız. Sinemayı düşlerimizdeki evreni anlatmak için elverişli bir araç olarak üreten sanatçıların vizörden bakınca görmek istedikleri bu olsa gerek. Sinemada uçsuz bucaksız mekân duygusunu taçlandıran Fellini filmleri... En sessiz ezginin en gür nağmeye karışarak bizi epik ve lirik bir şölenle yüzleştirdiği Kurosawa sineması... Uykuyla uyanıklık arası görülen düşlerdekine benzer simgesellik ve şiirsellikten uzak, hayatın doğal ritmine koşut bir zaman duygusu yakalayan, âdeta saatin tiktaklarını hissettiğimiz Tarkovski planları... Fizik âleme resmiyle, fizikötesi dünyaya anlamıyla benzeyen ve ikisinin arasında bir geçit olan misal âleminin betimlendiği Tarkovski filmleri... Ancak gerçek rüyaların menfeziyle girebildiğimiz bu dünyadan ürpertili izlenimler yansıtırlar. Düş tutkusunu şizofreni belirtisi olarak gören modern psikiyatriye inat Bunuel, düşlerin değerini öne çıkarıyor:

Eğer bana "Yirmi yıllık ömrün kaldı, bugünlerin her birinin yirmi dört saatinde ne yapmak istersin?" denseydi şöyle söylerdim: "Bana gerçek yaşamdan iki, düşlerden de yeniden anımsayabilmem koşuluyla yirmi iki saat verin."

Raftan düşen kaptan yayılan sütün perdeyi beyaza boyadığı ve ardından Alexander'ın kendini nükleer savaş sonrasını andıran bir dünyada yapayalnız bulduğu *Kurban*... Hayatı bir yansıma olarak görürüz orada. Bir rüya olarak hayat... Sinema dilinin kökeninde dünyanın görsel olarak algılanması yattığı gibi, rüya sineması olgusunda da, hayatın bir rüya olarak algılanması bulunuyor. Resim, diyalog, müzik, ses ve yazı gibi duyumsal düzenlere dayanan sinema dilinin düşlerimizin sembolik dilindeki imsellikle benzerliği mecaz ve gösterge sorununu gündeme getiriyor. Filmin göz ve kulakla ilgili idrak mazmunlarına sahip oluşu, rüyanın yoruma muhtaç sembolizmiyle benzeşiyor. Filmi anlamak tıpkı bir düşü yorumlamak gibi bir mecaz çözme işlemidir. Sinemadaki tekrarlama tekniği, düşlerdekiyle neredeyse aynıdır. Yinelenen nesnenin imi imleyeninden ağır ağır ayrılır, nesnel anlam zayıflar ve rüya mantığı oluşmaya başlar. Burada sinemanın paradoksal yanı öne çıkar: Soyut düşünceyi gerçeğin somut temsiliyle anlatmak. Hem nesnel hem de temsilî bir anlatımdır perdeye yansıyan. Hayat perdeye aksederken olgusal deneyimlerimizin evrensel bir dile kavuştuğunu görürüz. Düşlerimizdeki evrensel semboller gibi. Sinemanın kullandığı araçları gizleyebilmesiyle rüyada bilinçdışının görünmez elçilerinin gizli etkinliği de benzeşir kanımca. Uyanıkken gördüklerimiz ne denli aysbergin görüneni ve perdede gördüklerimiz ne kadar düşsel ise, rüyadaki semboller de metafizik âleme göre o denli zahirîdir. Sinemanın rüyayla ilişkisi göstergebilimin ruhbilimle ilişkisi gibidir. Dili kavramları belirten bir göstergeler dizgesi biçiminde tanımlayan Saussure, kutsal nitelikli törenlerle bir toplumda, incelik belirtisi sayılan davranış biçimleriyle karşılaştırılabileceğini vurgular. Sinemada görüntü hem gösteren hem de gösterilen olduğundan, göstergesel değil ikonik ve belirtisel boyutundan söz edilebilir. Sinema göstergebilimiyle ilgili veriler (Barthers, Metz, Pasolini, Eco vd.), gerçeği gerçekle anlatan bu sanatın sim-

gesel bir dile sahip olmadığında yoğunlaşıyor. Göstergebilimin bir yalan kuramı olduğunu söyleyen Eco, sinematografik ikonların "olmayan bir şeyi gösterebileceğini" belirtir. Oysa,

> simge ikonla belirtinin tam karşıtıdır. Nesnesine ancak bir yorumcu aracılığıyla bağlanır. Yorumcunun varlığı vazgeçilmezdir. Yorumcu ortadan kalktığında simge, kendisini gösterge kılan niteliği yitirir. Simge bize nesneyi göstermez, onu imgelememizde canlandırmamızı sağlar.

Bazin gerçekçiliğinde iki boyuttan söz edilmekteydi: İlki gerçekçilik, ikincisi biçim bozumlarının yapıldığı ekspresyonizm. Mimessisle ilişkisi zayıf olan bu yaklaşımda gerçek gösterilmiyor, ifşa ediliyordu. Bresson'un filmlerinde içsel kaderin ifşası, Rossellini'de ruhsal gerçekliğin soluk kesici bir açıklıkla ifade edilişi görülüyordu. Ona göre dışsal olan, can alıcı olmayan özelliklerinden kurtulmuş imgelerin saydamlığı aracılığıyla içsel olanı ifade eder. Bazin, filmlerin *a priori* bir yöntem ya da plan uyarınca değil, Rossellini'nin filmleri gibi ham gerçeklik parçacıklarından yapılması gerektiğini söylüyordu. İmgeyle gerçek arasındaki ilgide odaklanan bu görüş, büyüsel gerçeklik bağlamında değerlendirilmekteydi. Sinemada simgesellik, Saussure'ün raslantısal göstergesine denk düşen simge türüne yaslanıyordu. Bireyin istemli biçimde seçemediği, gösterenle gösterilen arasında benzerliğin olmadığı bu simge türü, sinemanın simgesel bir olgu olmadığı yolundaki düşünceyi destekleyecekti. Gerçeklik illüzyonuna sahip oluşu sinemanın göstergesel anlatım imkânlarını yeterince açıklıyor. Gerçeklik yanılsamasını diğer alanlardan ayrıcalıklı olarak sinema içermekteydi. Dünyanın doğallığını hem görsel hem de gerçekçi bir biçimde yansıtabiliyordu. Semiotik öğelerin zincirlemesinin yardımıyla ortaya çıkan sinematografik anlam, düşlemsel olanın yansıtılmasına elverişli bir simgesel koda sahiptir. Bu olgu özellikle Godard, Tarkovski, Bergman ve Dreyer filmlerinde belirgin biçimde kendini gösterir. Arıtılmış, yalınlaştırılmış gerçekliğin yansıdığı Dreyer filmlerindeki anlatım stili bu amaca hizmet eder. Sessiz sinemada görüntüsel anlatımın doruklarından biri sayılan *Jeanne d'Arc'ın Çilesi*'ndeki

yakın çerçeveleme tekniği bu bağlamda ele alınmalıdır. Jeanne d'Arc'ın içsel yaşayışını perdeye yansıtan Dreyer, insanların iç dünyalarına bu yolla ulaşabileceği düşüncesindedir. Bergman'ın *Yedinci Mühür*'ünde de yoğun bir mecazi anlatım egemendir. Çağdaşlarınca dikey sinema şeklinde adlandırılan Bergman filmlerinde, Raymond Lefevre'e göre, düşsel gerçekliğin özgül bir anlatıma kavuştuğu görülür:

> Fantazinin gerektirdiği her şey var burada: Melekler, azizler, ejderhalar, peygamberler, şeytanlar, çocuklar, tüyler ürpertici hayvanlar... Yunus'un balinası, cennet yılanları, kıyamet kartalı... Ölüm bir koruda yere oturmuştu ve bir şövalye ile santranç oynuyordu. Bir yaratık faltaşı gibi açılmış gözleriyle bir ağaca yapıştığı sırada, ölüm ağacı kesmeye başladı. Yumuşak inişli tepelerin üzerinde ölüm, karanlıklar ülkesine doğru son dansını yapıyordu.

Dreyer filmlerinin Tarkovski sinemasında olduğu gibi birer kıssaya dönüşmesi, gerçeğin düşlemsel biçimde sunulmasından ileri gelir, modern kıssalar... Dreyer de diğer yaratıcı sinemacılar gibi insanın içsel yaşayışıyla ilgilidir:

> Sanatçı dış değil iç yaşantıyı anlatmalı. Soyutlama kapasitesi her sanatsal üretim için özle ilgilidir. Soyutlama, yönetmenin anlatım aracının natüralizmin sarmış olduğu çitten dışarı çıkmasına izin verir. Filmlerimin yalnızca görsel olmasına değil, ruhsal olmasına da izin verir.

Dreyer kendi ruhsal deneyimlerini seyirciyle paylaşırken, gri ve sıkıcı natüralizm dünyasının dışında bir dünya olduğunu belirtiyor: İmgelem dünyası. Gerçeküstücü sinemacılar da aynı çağrıyı yapıyorlardı. Akla aykırılık ve içbenlerinden gelen eğilimlerle film yapıyor ve olağanüstüyü olağanmış gibi anlatarak hayatın fizikötesi görünümünü yansıtıyorlardı. Fellini filmlerinde de kendini gösteriyordu: "Yaşamımızın derin, soyut görüntüsü ki, bu da herkesi ilgilendiren bir şey." Luis Bunuel'in sık sık andığım *Endülüs Köpeği* filmiyle ilgili nottan rüya-sinema bağlamına ilişkin deneyimleri özetliyor:

Bu film, iki düşün bir araya gelmesinden ortaya çıkmıştı. Birkaç günlüğüne davetli olduğum Figueras'a, Dali'ye gittiğimde kısa bir süre önce ayı kesen ince, uzun bir bulutla, bir gözü yaran usturanın rüyama girdiğini anlattım. O da bana bir gece önce rüyasında karıncalarla dolu bir el gördüğünü anlattı. Ve şöyle dedi: "Bu düşlerden yola çıkarak bir film yapsak nasıl olur?" Önerisini ilk önce kararsızlıkla karşıladıysam da, bir süre sonra birlikte yola koyulduk. Senaryo ikimizin de kabul ettiği çok basit bir kuraldan yola çıkarak, bir haftadan da kısa bir sürede yazıldı. Kural şuydu: Psikolojik, kültürel ve mantıksal hiçbir açıklamaya meydan vermeyecek düşünce ve görüntüleri benimsemek, akla aykırı her düşünceye açık olmak. Çalışırken bir kez bile olsun, en ufak bir anlaşmazlık çıkmadı. O hafta tam bir özdeşleşme oldu aramızda. Örneğin birimiz, "Adam kontrbas çalıyor" dediğimizde diğeri, "Hayır, olmaz' diyor ve düşünceyi öneren, bu karşı çıkışı tartışmasız kabul ediyordu. Doğruluğunu algıladığı için olacak. Buna karşın birimizin önerdiği görüntüyü diğeri de onaylıyorsa bu ikimize de o an parlak ve tartışılmaz görünür, ardından da hemen senaryoya alırdık. Senaryo tamamlandığında bunun tümüyle alışılagelmişin dışında ve insanda tepki uyandıran bir film olduğunu ve normal hiçbir yapım şirketinin kabul etmeyeceğini fark ettim. Bu yüzden filmi kendim gerçekleştirmek için annemden bir miktar para istedim. Paris'e döndüm. Film, on beş gün içinde Billan-count stüdyosunda çekildi. Çekim platosunda altı-yedi kişi kadardık. Oyuncular ne yaptıklarını kesinlikle bilmiyorlardı. Sözgelimi Batcheff'e, Wagner'i dinlediğini düşünerek, "Camdan dışarı bak, daha dokunaklı olsun" diyordum. Ama o neye baktığını ve ne gördüğünü bilmiyordu. [...] Amerika, Almanya, İspanya, Yugoslavya gibi çeşitli yerlerde yaşayan, birbirlerinden haberi olmadan aynı akıldışı ve içgüdüsel anlatımı benimsemiş insanların uyduğu bir tür çağrı oldu, gerçeküstücülük...

Bir im dizgesiyle felsefe yapan sinema, olguyu ve ruhsal deneyimleri önceleyen bir anlatım biçimine dönüşüyordu. *Hayalet Dansı* filminde, sinemanın hayalet üretme aracı olduğuna ilişkin bir saptamada bulunan Jacques Derrida, gerçek rüyaya değil, hayale dayalı bir estetik mantığa işaret ediyordu.

Sinemayı Hıristiyanî öğelerle buluşturan Batılı yönetmenler, özellikle Hollywood egemenliğine karşı koymada ne denli etkili oldular, tartışmaya açık bir sorun, lakin, İslam metafiziğiyle, sinema-

nın önüne ne denli zengin bir alan açılacağına zamanla tanık olacağız. Epik ve lirik boyutu öne çıkan filmlerden kalkarak diyebiliriz ki, hayatı bir çatışma değil uyum, varoluşu bir cidal değil yardımlaşma ekseninde algılayan, evrende olup biten her şeyin Allah'ın Celalî ve Cemalî isimlerinin yansıması olduğuna inanan ve bu bağlamda geleneksel dramatik şemanın nefsin istekleri yönünde oluştuğunu fark eden sinemacıların, Tarkovski ve Üçüncü Sinemacılar'ın açmaya çalıştığı yolda büyük atılımlar yapacağı ve sinemayı tümüyle dönüştüreceği rahatlıkla iddia edilebilir. *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* ya da *Ahh Belinda* gibi parazit düşlerin yansıdığı sönük bir düşsellik sorunsalı böyle bir açılıma gebe gözükmektedir. Osman Sınav'ın *Hünkârın Bir Günü*, Reha Erdem'in *A Ay*'ı, Erden Kıral'ın *Mavi Sürgün*'ü ve diğerleri bunun müjdecileri olarak anılabilir.

SİNEMADA GERÇEKLİK SORUNU: FİLMSEL ZAMAN/FİLMSEL MEKÂN

Ne tarafa dönerseniz dönün, Allah'ın vechi oradadır.
– Bakara, 115

Avladığı hayvanların suretlerini mağara duvarına kazıyan "ilkel insan"dan Lumiere Kardeşler'e değin, gerçeğin kopyasını üretmek insanoğlu için vazgeçilmez bir tutkuydu. İster görüntüye, isterse gerçeğe inansın görsellikle uğraşan her sanatçı, örtük olarak bir küçük tanrı kompleksi içindeydi. "Nasıl ki Allah bu evreni yaratmış, ben de bu resmi yaptım, bu heykeli yonttum, bu filmi çektim" diyordu. İnsanın doğasında var olan bu duygu kimilerince gerçek tutkusu, kimilerince ölümsüzlük güdüsü, kimilerince de ene'nin vahid-i kıyasi oluşundan ileri geliyordu. Gerçeğin benzerini oluşturma eğilimi yüzyıllar boyu insana çizgilerin dilini deşifre etme, bu dille ya kopya ya da temsilî bir anlatım biçimi üretme tutkusunu armağan etmişti. Bazin'e göre insan ölümsüzlüğün ardındaydı, bu yüzden resim yapıyordu. Nesneleri hareket halinde görüntüleyen aygıtın bulunuşu, resim sanatını gerçeklik tutkusundan kurtarmıştı. Lumiere Kardeşler, "sinematograf" adını vermişlerdi buna. Yunanca *kinema-atos*, "devinimi yazan, saptayan" anlamına geliyordu. Nesne-

lerin resmini mekanik olarak kaydeden bu aygıt, Bazin'e göre özgür bir araçtı, çünkü nesneldi, gerçekliği aynen yansıtıyordu. Gerçeklik tutkusunun kaynağını ölümsüzlüğe bağlayanlara göre sözgelimi Firavun da mumyasını ölümsüzleşmek için yaptıracaktı. Barok resim gerçeklik tutkusunun sonucuydu. Resmini yaptıran hemen tüm devlet büyükleri, en azından ölümü mecazi olarak aşıyor ve bu geçici dünyada bir suretini bırakmış oluyordu. Ene'yi mutlak ve muhit olanın bilinmesi için insana verilmiş bir ölçücük olarak yorumlayan Bediüzzaman'a göre insan, varsayımsal bir hat çiziyor, "buraya kadar benim, buradan ötesi Allah'ındır" diyordu. Vehmettiği bu rububiyetle, Allah'ın gerçek sahipliğini anlıyordu. Kendisindeki yaratıcılığın hayalî ve vehmî olduğunu, ene'yi evrenin sırlarının bilinmesi için verilmiş bir örnek olarak görmeyen insanda bu duygu büyüyor, tüm varoluşunu kuşatarak onu boğuyordu. Bütün duyularıyla âdeta ene'ye dönüşüyordu. Her şeyi nefsine kıyas ederek varlığı Allah'ın kudret elinden alıp doğaya, kendiliğinden oluşa ve tesadüfe veriyordu. Bu yanılsama içinde ürettiği şeylere tapınan ve nefsini tanrılaştıran insanın, gerçekliği kavrayışında da temel bir yanılgı baş gösteriyordu. Resim ya da sinema anlatısını içkinleştirmeye yatkın olan bu eğilim, gerçekliği görünür ve yaşanır âlemle sınırlı bir biçimde algılamaktan da kurtulamıyordu. Gerçi sinema, görünür gerçekliği yansıtıyor ve görüntü aracılığıyla bir içeriği aktarıyor, fakat nesnelerin imi, vizörden bakan gözle biçim aldığından sinemayı Bazin gibi tümüyle nesnel görmek yanlış bir yerden kalkmak anlamına geliyor. İster gerçeğe isterse görüntüye inansın, her film bize doğanın bire bir resmini vermez. Bir seçmede bulunur ve yeni bir dünya kurar. Filmsel zaman ve mekân bu yönüyle kurgusaldır ve nesnelliğin seçilmiş, yeniden oluşturulmuş bir benzeridir. Zaman ve mekân kaymaları, gerçeküstücü sıçramalar, imlemeler, soyutlama ve kaymalar, filmsel gerçekliğin sahip olduğu anlatım imkânları arasındadır. Geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanı birleştirebilir, birbirinden farklı mekânlar arasında geçişler ve birliktelikler oluşturabiliriz sinemada. Kaba çizgilerle ayırırsak, Batı'da ortaya çıkan ve süregelen gerçeklik kavrayışında sinema gerçeği sadece tasvir eder, sergiler. Yorum seyirciye bırakılır. Doğu

kültürlerinde ise, sinemaya kaynaklık eden gerçeklik anlayışında, bunun neredeyse tam tersi bir durum geçerlidir. Aslolan duyurulmak istenendir, temsilî bir biçimde iletilen muhteva, yorumunu da içinde taşır. Ve her şey, müzik, efekt, diyalog, oyun, mizansen ve alıcı hareketleri, bu içeriğe hizmet eden, onu ileten, tamamlayan ve besleyen öğelerdir. Bazin'e göre,

> Gerçek çok katmanlıdır, bu katmanları alıcı bulabilir, bilinmeyeni ortaya çıkarabilir, duyularla algılayamadığımız gerçekliği gösterebilir. Yönetmen, bir olayı tüm gerçekliğiyle gösterebilmek için, alıcıyı üç ya da dört dakika devindirebilir. [...] Böylece doğal bütünlük bozulmaz, dünya parçalanmadan verilir. Devinen alıcı, gerçekliği yakalar. Görüntü gerçek dönüştürülerek değil, gerçekten seçme yapılarak oluşturulur. Sinema gerçeğin sürekliliğini yansıtmalıdır; montaj, yönetmenin kasıtlı ve bozucu olarak işe karışmasıdır.

"Fotoğraf Görüntüsünün Ontolojisi" başlıklı yazısında Bazin, "Fotoğraf, barok'u tamamlayarak plastik sanatları benzerlik tutkusundan azat etmişti" der. Çünkü resim bizi yanılsamaya götürmek için çabalıyor, buna karşılık fotoğraf ve sinema gerçeklik duygusunu özünde karşılıyordu. Sinemayla doğru olanı dile getiriyorduk, gözümüz, objektif gibi gerçeğin uzayını deşifre edecek ikinci derecede bir zamanlaştırmayı getiriyordu. Az önce sözünü ettiğimiz kurgu olgusu, gerçeklik anlayışına bağlı olarak farklı anlamlandırmalara konu olmuştur. Eisenstein'la sözgelimi Renoir ya da Tarkovski'nin kurgu anlayışı farklıdır. Gerçeğin tanımlanması ve yansıtılmasında değişik kurgu ilkeleri uygulanmıştır yönetmenlerce. Tarkovski, Eisentein'ın hızlı kurguyla gerçeği parçalayıp seyirciyi şok eden bir anlatım biçimi oluşturmasını despotik bulur. Ona göre iki tür sanatçı vardır: Kendisini birinci kategoride görür ve kurgunun işlevini, birleştiren planlara önceden yerleştirilmiş şeyleri yeniden gün ışığına çıkarmak olarak belirtir. Kurgu sinemasını ve ilkelerini reddetmesinin nedenini şöyle açıklar: "Kurgu sineması, filmin beyazperdenin sınırlarını aşarak genişlemesine izin vermiyor yani seyircinin perdede gördüklerini kendi deneyimleriyle bağdaştırmasına olanak tanımıyor." Eisentein'in resim kurgusuna bağ-

lı olarak algıladığı ritm ise, Tarkovski'ye göre sezgileri değişikliğe uğratıyor ve hiçbir zaman sürecine sahip olmayan, tümüyle yapay ve dışsal, çekimde geçen zamana kayıtsız bir anlatı ortaya çıkarıyor. Sinemayı, geleneksel sanatlardan hem farklı hem de benzer bir dil olarak görenler, onun şiir gibi bir işaretler düzenlemesi içerdiği düşüncesindeler. Hareketli resimler aracılığıyla öyküler anlatmak tanımı bugün çok gerilerde kaldı. İşari ya da mecazi dil olduğu iddiası da çok tartışıldı. Görüntüye inanan yönetmenlerce reddedilen simgesellik, aslında sinematografik metnin imlerden oluştuğu kabulüne dayanıyordu. Bu bağlamda kurgu imselliği besleyen bir öğe olarak görülüyordu. Oysa Tarkovski'nin kurgu anlayışında gerçekliğin bozundurulması ya da yapay bir simgesellik değil, hayatın içsel gerçekliğinin ve şiirsel mantığının yansıtılması ilkesi yer almaktaydı. Rüyanın öykülendiği Tarkovski filmlerinde kurgu, filmin malzemesini seyirciye kendi deneyimiymiş gibi benimsemesi için özgün bir zaman akışı oluşturmaya hizmet eder. Eisenstein'ın hızlı kurgu anlayışını Bazin de eleştirir. Hızlı kurguda nesneler değil, çekimler arasındaki ilişki vurgulanır ve yapay bir gerçeklik evreni oluşturulur. Seçil Büker'in belirttiği gibi, "Bazin'e göre sinemada gerçeklik konu ya da anlatımın gerçekliğine değil, uzamın gerçekliğine bağlıdır. Sinema gerçekçi bir sanattır. Çünkü nesneleri yer aldıkları uzam içinde verir."

Eisenstein'ın çok önem atfettiği kurgu anlayışına Pudovkin de katılmış ve objelerin montaj yoluyla fotografik olmaktan kurtularak sinematografik olabileceklerini savunmuştur. Eisenstein'ın kurguda temel ilkesi çatışmadır. Karşıtlıktan doğan çatışmanın dramatik etki oluşturduğuna inanır ve ritmi bu yolla kurar. Fellini, Tarkovski gibi filmin kurgu masasında doğmadığı düşüncesindedir. Kurguyu çekimlerin birbirine bağlanması biçiminde algılar, ayrımlı bir değişimi olarak değil. Böylece nesneler arasındaki gizemli ilişki, doğal olana yakın bir biçimde seyircinin deneyimlerine saldırmadan yansıtılabilir. Gerçeklik yönetmenin şahsi deneyimlerinin, sezgilerinin ve zaman anlayışının biçimlendirdiği bir şimdiki andır. Şimdiki zaman olgusunu özellikle uzun çekimlerde yeniden üretebiliriz. Görme yetimizle ilgili olduğu için sinemada aslında sadece tek bir za-

man, şimdiki an mümkündür. Filmde kendi tasavvurumuz dışında gerçek bir zaman varlığını da gerçekliğin kurgu yoluyla bozundurulmadığı durumlarda algılayabiliriz. Filmi izlerken yaşadığımız şimdiler, aslında estetik bir eylemle ilişkimizin sonucu olarak oluşmaktadır. Oysa rüyalarımızda zamanın doğrusal ardışıklığının dışında bir bakıma kurgusal bir evrenle yüz yüze gelir ve bilinçdışı alana gireriz. Robert E. Ornestein'ın belirttiği gibi,

> Rüyada olaylar kaygandır. Rüyaları hatırladığımız ve onları doğrusal bir biçim içine oturtmaya çalıştığımızda, çoğunlukla hangi olayın diğerinden önce ya da sonra geldiğine karar veremeyiz. Diğer zamanlarda zamanın ötesindeki anlar, her birimizde hemen hemen rastgele ortaya çıkar. Bunlar geleceğin ve geçmişin olmadığı, yalnızca şimdiye ait anlardır.

Psikologlar, bu doğrusal olmayan zaman yaşantılarına ilişkin bir psikolojik çerçeveden yoksun olduğumuzu söylüyorlar. Tıpkı rüyalarımız gibi filmlerin de zaman ve uzamı özgüldür. Sinemada rüya içinde rüya görme hali yaşadığımız gibi, doğrusal ardışıklık dışında nesnelerin farklı zamanlardaki ayrımlı hallerini, birbirleriyle ilişkilerini hem kuşbakışı hem de yakından ve görüş alanımız sürekli değişerek izleriz. Olayın hem nesnesi hem de öznesiyizdir. Zaman zaman yanılsamadan kurtulur, eğer karşı karşıya olduğumuz bir karabasan ise kopmak isteyebiliriz. Kimi zaman devinen nesnelerdir, kimi zamansa çevrinen gözlerimiz. Diğer sanat alanlarından daha baskın ve etkili olarak bir inanılırlık duygusu oluşur. Unutulmaz düşlerin ruhumuzda bıraktığına benzer bir etkiyle karşılaşırız. Ester Biton şöyle der:

> Sinema gerçeği yansıtmak zorunda değildir. Çünkü sinema tüm sanat dalları gibi nesneldir, yoruma açıktır. Bizim gerçeğimiz bir başkasının hayali olabilir. Ayrıca sinema, dünyamızdaki hayattan parçalar yansıtmak zorunda değildir. Bir rüya ya da rüyalar topluluğu, bilinçdışı olaylar ve düşler rahatlıkla sinemaya konu olabilir.

Gerçeküstücülerin eğretilemeleri, alışılmadık, şaşırtıcı gagları, cansız varlıkları konuşturmaları, serbest çağrışım yöntemiyle olay

ve olguları kurgulamalarında rüyalardakine benzer bir gerçeklik düzlemi söz konusudur.

Ester Biton, Fellini filmlerinden bir şey anlamayınca çareyi bir uzman dostuna danışmakta bulur ve şu cevabı alır: "Kendi bilinçaltını incelersen, Fellini filmleri sana anlamsız gelmeyecektir." Ve dostuna kısa sürede hak verir, Fellini sayesinde insanın kendi rüyalarını sinemada seyretmesinin çok hoş bir şey olduğunu söyler. Sinemanın başlangıçta bir eğlence aracı olduğunu biliyoruz. İlk sinemacılar da, bu önemli buluşla birlikte yepyeni bir dilin oluşmaya başladığını bilmiyorlardı. Çünkü sanat deyince akla şiir, roman, tiyatro ve müzik geliyordu. Fakat kısa sürede sinema, diğer alanlardan devşirdikleriyle de kendi özgül dilini ve evrenini kurdu, sıradan bir panayır eğlencesi olmaktan uzaklaştı. Kurgu yoluyla elde edilen hareket yerini nesnelerin içsel devinimlerinin durağan çekimlerle tespit edilmesine terk etti. Gerçekle ilgisi olmayan filmler de yapıldı binlerce, insanın gözünü içsel gerçekliğe çeviren filmler de. Seyircinin deneyimleriyle çakışmayan, onu bir salonda, karanlıkta bir buçuk saat boyunca bir gerçeklik yanılsamasına hapseden filmler çoğunlukta gerçi.

Bu yüzden olsa gerek, sinema için Derrida "hayalet üretme aracı" diyor. Bizi kendi gerçeğimizle buluşturan filmlerde çok boyutlu ve çok katmanlı bir gerçeklik anlayışı egemendir. Bediüzzaman'ın *Mektubat*'ının girişinde Hızır'la (as) ilgili soruya verilen cevapta, sorunla ilişkili olan bir belirleme yer alır:

> Hazret-i Hızır (as) hayatta mıdır? Hayatta ise niçin bazı mühim ulema hayatını kabul etmiyor?
>
> El-Cevap: Hayattadır, fakat meratib-i hayat beştir. O, ikinci mertebededir. Bu sebepten bazı ulema hayatından şüphe etmişler. Birinci tabaka-yı hayat: Hazret-i Hızır ve İlyas aleyhisselamın hayatlarıdır ki, bir derece serbesttir. Yani bir vakitte pek çok yerlerde bulunabilirler. Bizim gibi beşeriyet bağlarıyla daimi bağlı değillerdir. Bazen istedikleri vakit bizim gibi yerler, içerler; fakat bizim gibi mecbur değillerdir. Tevatür derecesinde ehl-i şuhud ve keşif olan evliyanın, Hazret-i Hızır ile maceraları bu tabaka-yı hayatı tenvir ve isbat eder. Üçüncü tabaka-yı hayat: Hazret-i İdris ve İsa aleyhissela-

mın tabakayı hayatlarıdır ki, beşeriyet bağlarından tecerrüd ile, melek hayatı gibi bir hayata girerek nurani bir letafet kesbeder. Adeta beden-i misalî letafetinde ve cesed-i necmî nuraniyetinde olan cism-i dünyevîleriyle semavatta bulunurlar. Dördüncü tabaka-yı hayat: Şüheda hayatıdır. Nass-ı Kur'an'la şehitlerin, ehl-i kuburun fevkinde bir tabaka-yı hayatları vardır. Evet şüheda hayat-ı dünyevîlerini tarik-ı hakta feda ettikleri için, Cenab-ı Hak kemal-i kereminden hayat-ı dünyevîye benzer fakat kedersiz, zahmetsiz bir hayatı, alem-i berzahta onlara ihsan eder. Beşinci tabaka-yı hayat: Ehl-i kuburun hayat-ı ruhanîleridir. Evet mevt, tebdil-i mekândır, ıtlak-ı ruhtur, vazifeden terhistir; adem ve fena değildir.

Bugün seyirci için gerçeklik yanılsaması, üretilenin pasif bir konumda tüketilmesi esasına dayalı olarak, zihinsel aktivasyonu körelten ve gitgide soyutlama yeteneğini zayıflatarak kendi deneyimlerini büzen ve boğan bir tehlike içermektedir. Bunun en bariz örneklerini Hollywood patentli büyük prodüksiyonlarda görmekteyiz. Ayşe Şasa'nın ifadeleriyle söylersek,

> Herhangi bir Batı filmini ya da televizyon yayınını rastgele çekip alın, orada ta derinlere, dokuya nüfuz etmiş, gizli bir manevi bunalımın yaygın bir bulanıklığın izlerini görmekte gecikmezsiniz. Orada hep zihin tırmalayıcı ritimlerin, şizofrenik şekil oyunlarının, ölçüsüz bir saldırganlığın, şiddetin ve bütün bu durumlara ayrı ayrı eşlik eden genel bir ruhsal yıkımın, kolektif bir psikozun damgasını bulursunuz. Orada zaman ve mekân hep köleleşmenin, yabancılaşmanın, tıkanmanın, kabzolmanın, kahrolmanın alametlerini ve alarmlarını yayar.

Marksist estetiğin soyuta izafe ettiği bu olguyu, aslında kapitalist teknolojinin ürünü olmak bakımından Prometheci dünya görüşünün, yani kendisinin de ürettiği bir sonuç olarak görmek gerekiyor. Marksist estetikte insan daima yitiktir, nesneler dünyası tarafından ezilmiştir. Gerçekliği maddi evrenle sınırlayan bir dünya görüşünde, insanın sonsuza bağlanmış latifeleri, melekeleri, soyutlamaları ve rüyaları yansıtılamaz. İnsan ne fiziksel âlemle ilgili duygularını tatmin etmek ne de nefsin parazit isteklerini cevaplamakla yücelebilir. On sekiz bin âlemi kapsayan bu büyük kâinat kitabına

bir fihrist olarak yaratılmıştır. Esmâ-i Hüsnâ'dan herbirinin tecelli ettiği âlemlerden bir örnek, bir numune ruhuna emanet bırakılmıştır. Her insan şükür ve kullukla ruhundan bu dünyalara bakan bir menfez açabilir. Ve Esma'nın yansısını görür, İsm'e bir mirat, bir ayna olur. Bedensel ve ruhsal varoluşuyla tüm âlemlere bir özet olduğunun bilincine varır. Âlemde tecelli eden insanda da tecelli eder. İbn Arabi, "ben gizli bir hazine idim, bilinmek istedim" hadisi kutsisini, "evreni yarattım ki, bir ayna olsun, orada cemalimi göreyim" biçiminde yorumlar. Bu bağlamda sinemanın Cemalî isimlerin yansıdığı bir estetik evren olması mümkün gözükmektedir. Fransız sinema eleştirmenlerinden Marcel Martin'in ifadesiyle, sinema aracılığıyla gerçeğin yorumlanması mümkündür. Bunu Welles ya da Resnais gibi çok işlenmiş bir dille yapmak da mümkün, Rossellini gibi sezgisel ve ahlaki bir dille yapmak da. Aslında 1960'larda uygulama alanı arayan *cinema verite* olsun, 1920'lerde Sovyetler'de uç veren Sinema-Göz ya da 1930'dan 1945'e dek Fransız sinemasında etkinliğini sürdüren şiirsel gerçekçilik olsun, her akım gerçeğin katlarına ve uçlarına uzama çabalarıdır. Kamerayı adeta gizleyerek, insanlar, olaylar ve olgular arasında gezdiren ve gerçekliğin ayniyle saptanmasını düşünen *cinema verite* gerçeğin kopyasını üretiyordu. Chris Marker'in *Güzel Mayıs*'ı, Jean Leacock ve Maysles kardeşlerin belgeselleri bu bağlamda gerçekleştirilmiş filmlerdi: 1945'ten itibaren *realisme poetique* (şiirsel gerçekçilik) biçiminde adlandırılan akımda ise, gerçeğin yumuşak tasvirine bağlı bir kaygı egemendi. Jean Vigo ve Julien Duvivier gibi yönetmenler, gerçeği şiirsel bir duyarlılıkla kavrama eğilimini öne çıkardılar. Bu bağlamda yapılan filmler arasında, Renoir'ın *Nana*, *Dişi Köpek* ve *Toni* filmleri, Feyder'nin *Büyük Oyun* ve *Pension Mimoza*'sı, yine Renoir'in *Ayak Takımı Arasında*, *Harp Esirleri/Büyük Aldanış*, *Marsilyalı Kız* ve *Oyunun Kuralı* filmleri, Duvivier'nin *Güzel Beraberlik*, *Balo Defteri* ve *Cezayir Batakhaneleri*, Carne'nin *Sisler Rıhtımı* ve *Gün Doğuyor*'u sayılabilir. Resnais'nin insan hafızasına zamanın etkisi olduğu kabulüne dayanan filmlerinde geçmiş, hazır ve gelecek zamanların birleştirilmesi ve aynı zaman planı içinde yansıtılması söz konusudur. *Hiroshima Mon Amour*'da ifadesini bulan, geçmiş

ve şimdiki zamandaki iki aşk konusunun bir araya getirilişi ve on dört yıllık bir zaman sürecinin bir kadın beyninde donduruluşu ilginç bir yaklaşımıdır. *Je T'aime Je T'aime* de zamanda ileri-geri sıçramalar temeli üzerine kurulmuştur. Bilim adamlarınca bir zaman makinesine yerleştirilen kahraman, değişik zamanlara gönderilerek farklı kesitleri ve zaman dilimlerini yaşar. Resnais, Truffaut'nun şu sözünü nakleder ve "Kendi adıma yazabileceğim bir cümle" der: "Söyleyebilecek, gösterebilecek çok şeyim var belki ama, her türlü halde söyleyebilecek bir şeyim yok mu?" Resnais'nin naklettiğinde aşkınlaşma eğilimi ve mutlak bilgiye özlem çarpıcı bir biçimde dile getiriliyor. Truffaut'nun *Komşudaki Kadın* filminde ise, hayata yakın bir sadelik göze çarpar. Filmin etkisi buradan gelir. Sinemasal anlatım bu yönüyle şiire benzer. Sözün hayatlanması, anlamların cisimleşmesi cansız bir nesneye ruh üflemek gibidir. Zamanı donduran ve saptayan görüntülerdeki büyüsellik âdeta camid bir şeyi canlandırır, anlamı cisimlendirir ve ona hayat verir. Bediüzzaman, *Muhakemat*'ta, bir Arap şiirini örnekleyerek şöyle der:

> Nasıl büyücü şair, emel ve yeisi cisimlendirmekle hayatlandırarak bir muhabereyi temsil eyledi. Güya sinematograf gibi bu şiir senin aklına rüya görünüyor. [...] Bu şiiri güzel gösteren, içindeki hayalin hakikate bir derece müşabehetidir.

Sinemanın psikolojik inandırıcılık özelliği bu anlamda hem seyirci açısından tehlikeli bir boyuta sahiptir, hem de gerçeklik gösterimlerindeki nesnel gibi gözüken yönüyle aldatıcıdır, filmsel anlatım âdeta büyücü gibi insanı etkisi altına alır ve ona sunduğu gerçekliğin biricikliğini iknaya çalışır. Medyaya dikkatli bir konumdan bakmak gereğine işaret edenlerin ne denli haklı oldukları, buradan da anlaşılabilir. Fellini'nin, sinemayı Hitler'den daha tehlikeli bulmasında da bunun etkisi olsa gerek.

Bediüzzaman'ın şiire ilişkin yorumunu sinemaya rahatlıkla taşıyabiliriz: "Kur'an'ın hakikatleri, şiirin hayalâtından müstağnidir." "Biz ona şiir öğretmedik" ayetine yaslanan bu yorumda Bediüzzaman, yapıntıyla hakikat arasındaki farklılığa dikkat çekiyor. Hayatın gerçeğiyle ilgisi olmayan saymaca bir gerçeklik üreten sinema,

hayalin beslediği bir anlatıya dönüşür. Rüya sineması formülasyonu, sahte gerçekliğe karşı hakikat iştiyakını öne çıkarmak, ruhsal gerçekliğimizi perdeye taşımak bakımından önemli bir çıkış yoludur. *Sözler*'de geçen ve Bediüzzaman'ın vakıa-yı hayaliyye dediği açık gözle görülen rüya metinleri özgün bir sinema diline kaynaklık edebilecek örneklerdir. *Risâleler*'de çokça yer alan bu öykülerden birini alıntılamak istiyorum:

> Fatiha-yı şerifenin sonunda işaret edilen üç mesleği düşünürken şöyle bir vâkıâ-yı hayaliyye, bir misâli hadise, rüyaya benzer bir hal gördüm: Kendimi bir büyük çölde görüyorum. Zeminin yüzünü, karanlıklı, sıkıcı boğucu bir bulut tabakası kaplamış. Ne rüzgâr var, ne ışık, ne su... Hiçbirisi bulunmuyor. Her tarafın canavarlarla, zararlı ve korkunç yaratıklarla dolu olduğunu tevehhüm ettim. Kalbime geldi ki, şu zeminin öteki tarafında rüzgâr, ışık ve hayat suyu var. Oraya geçmek lazım. Baktım ki ihtiyarsız sevk olunuyorum. Zeminin içinde, tünele benzer bir mağaraya sokuldum. Gitgide zeminin içinde seyahat ettim. Benden önce o yeraltındaki yolda çok kimseler gitmiş. Her tarafta boğulup kalmışlar. Onların ayak izlerini görüyordum. Bazılarının bir zaman seslerini işitiyordum. Sonra sesler kesiliyordu. Ey hayali ile benim seyahatime iştirak eden arkadaş. O zemin tabiattır ve felsefe-yi tabiiyyedir. Tünel ise ehl-i felsefenin efkarı ile hakikate ulaşmak için yol açtıkları meslektir. Gördüğüm ayak izleri Eflatun ve Aristo gibi meşahirlerindir. İşittiğim sesler, İbn Sina ve Farabi gibi dahilerindir. Evet İbn Sina'nın bazı sözlerini görüyordum. Sonra bütün bütün kesiliyordu. Daha ileri gidememiş, boğulmuş. Her ne ise, seni meraktan kurtarmak için hayalin altındaki hakikatin bir köşesini gösterdim. Şimdi seyahatime dönüyorum. Gitgide baktım ki elime iki şey verildi. Biri bir elektrik ki, karanlığı dağıtır... Diğer bir aletle büyük kayalar, taşlar parçalanıp bana yol açılıyor. Denildi ki, "Bu elektrikle o alet Kur'an hazinesinden verilmiştir." Her neyse, çok zaman öylece gittim. Öteki tarafa çıktım. Gayet güzel bir bahar mevsiminde, bulutsuz bir güneş, ruhu okşayan bir rüzgâr ve hayattar bir su, her taraf şenlik içinde bir âlem gördüm. Elhamdülillah, dedim. Sonra baktım ki ben kendi kendime malik değilim. Birisi beni tecrübe ediyor. Yine evvelki durumda o büyük sahrada boğucu bulut altındayım. Başka bir yolda bir saik beni sevkediyor. Bu defa yerin altında değil, belki seyir ve seyahatle yeryüzünü kat'edip öteki yüze geçmek için gidiyorum, Öy-

le tuhaf şeyler görüyorum ki tarif edilmez. Deniz bana hiddet ediyor, fırtına beni tehdit ediyor, her şey bana zorluk çıkarıyor. Fakat yine Kur'an'dan verilen bir vasıta ile geçiyorum. Gitgide bakıyorum. Her yerde gezginlerin cenazeleri var. O geziyi bitiren binde ancak birdir. Her ne ise, o buluttan, karanlıktan kurtulup zeminin, öteki yüzüne geçip güneşle karşılaşıyorum, ruh-efza nesimi teneffüs ederek, elhamdülillah, diyorum. O cennet gibi âlemi seyre başlıyorum. Sonra baktım. Birisi var, beni orada bırakmıyor, yine beni müthiş bir sahraya getirdi. Yukardan inmiş asansöre benzer muhtelif tarzda tayyare, otomobil ya da zembil gibi şeyler görünüyor. Kuvvet ve istidada göre onlara atılsa yukarı çekiliyor. Ben de birisine atladım. Baktım bir dakika zarfında bulutların üzerine beni çıkardı. Gayet güzel, müzeyyen, yemyeşil dağların üzerine çıktım. O bulut tabakası dağın yarısına kadar gelmemişti. En lâtif bir nesim, en leziz bir su, en şirin bir ziya her tarafta görünüyor. Baktım ki o nuranî menziller gibi asansörler her tarafta var. Hatta iki seyahatimde onları görmüş, ne olduklarını anlamamıştım. Şimdi anlıyorum ki onlar Kur'an-ı Hakim'in ayetlerinin cilveleridir.

Gerçekle aramızda sembolik bir filtre oluşturuyormuş hissini veren bu rüya, aslında hakikat düzlemine etkin bir şekilde girmemizi sağlar. Kendi gerçeğimizi keşfetmemiz ve rüya sineması aracılığıyla yansıtmamız bakımından ilginç bir imkânla karşı karşıya olduğumuzu düşünüyorum. Hayatımızın üçte birini geçirdiğimiz bir düzlemde görünür gerçeklikten sıyrılırken, ruhumuza doğru bir yolculuğa çıkıyoruz. Rüya bilinci, yaşamın dış realitesine düşen sembolik bir ışıktır aslında. Rüyayla amel edilmez ilkesini bu bağlamın dışında tutmaya çalışıyorum. Çünkü sadık rüyalar, bilinç ve istemdışı olarak bize sunulmuş ilahî bir şifredir ve toplum adına görülür. Diğer insanlarla onları ancak yorumu gerçekleştiğinde paylaşmış oluruz. Sinemaya açılımlar getirecek olan bu yaklaşım, akılları gözlerine inmiş bir âleme karşı, ilahî kaynaklı bir sembolizm içinde bize sonsuzluğun resmini sunar. Tüm gerçekliğimiz burada saklıdır, yaşamımızın negatif kopyası ondadır. Gerçeğe bir ayna tutarız onu yaşarken. Mevlana'nın ifadesiyle içi boş bir bulut gibi deniz kıyısında uyur ve denizin sırrını özleriz. Aynı metaforu *Tommy* filminde Ken Russell da kullanmıştır, rubailerinde Ömer

Hayyam da: "Ben bir aynayım, bana bakan iyi de kötü de konuşsa, kendisi hakkında konuşmuş olur." Aynadaki hayal gibi yeryüzünde sanki hiç olmamış, hiç yaşanmamış bir gölge halinde görünür yiteriz. Bu gerçekliğin, sonsuza nisbetle varlığı hayalin hayalidir ancak. Kesret karşısında alelade gerçeğin arkasındaki düzeni keşfetmemiz, bize kimsenin yardım edemeyeceği bir çizgide kendimizi terk etmemizle mümkündür. Sanatın amacı da bu değil midir, insani kimliğimizdeki noksanlığı tamamlamak, çokluk karşısında her varlığın mazhar olduğu Esma'yı yansıtmak, ona ayna olmak. Eric Rohmer'in *Töresel Öyküler*'de anlattığı, Kurosawa'mn *Düşler*'de yaptığı gibi. Hayalimiz ve zaman, sinema şeritleri gibi bize bu anlık gerçeği temaşa zevki yaşatır. Tıpkı birkaç dakikalık ömrü olan çiçekler gibi... Onlar da Esma'ya mir'at olmak için bu kısacık yaşayış dairesine girer, geçit resmi yaparlar. İnsan, güneş, melek ve sözcük... Cansız ve yoğun cisimlerin aynadaki görüntüsü canlıdır, ışıklı ruhlarınsa kendi aynasında birbiriyle bağlı hayatları vardır. Bunuel'in ateizmin cehenneminden düşlerin gizemine sığınmak istemesi bundandır. Şöyle diyecektir: "Aslında özgür değilsin, özgürlüğün dünyayı bir sis bulutu gibi kaplayan hayalden başka bir şey değil." Paula Oteli'nde senaryo çalışmaları yaparken arkadaşı Jean-Claude Carriere onu yalnız bıraktığında rüya âleminde kurduğu öyküleri soluk soluğa anlatıyordu; senaryoyla ilgisi olsa da olmasa da, Bunuel'in sığındığı dünya, film içinde film gibi gerçekliği çok boyutlu kavrama ihtiyacıyla kaçtığı geniş zamanlardı. Eliot'ın şiirindeki gibi:

Akıp gidiyor kelimeler
Akıp gidiyor müzik
Yalnızca içinde zamanın
Ve yalnızca
Yaşayanlar ölebiliyor
Ardından bir konuşmanın
Sessizliğe gömülüyor kelimeler
[...]
Yoksa son başlangıçtan önce mi gelir?
Yani son ve başlangıç hep orada mıdır

Başlangıçtan önce sonun ardından
Ve her şey şimdidir aslında
Kelimeler gerilir
Çatırdar ve bazen kırılır yükün altında.

Yaban Çiçekleri'nde de bu saf çelişkinin lirizmini yaşarız, Pather Panchali'de de... Tarkovski filmlerinde de... Hayatın anlamı, ölüm ve ötesinin gizleri, tıpkı bir arkeolog gibi araştırılır. Bu sonsuz araştırma, on sekiz bin âlemin herbirinin ışığı olan bir İsm'e ulaştırır. Çok yapraklı bir gül goncası gibi kâinatın katları açılır, birbiri içinde saklı âlemler görünür. Hangi perde akla karşı açılmışsa, hayale karşı da başka bir âlemin sırları saçılmış ve karanlığı dağıtan bir güneş doğmuştur. Esmâ'nın kanatlarıyla, evrenin katlarına doğru yapılan bu gezi kalbin sırlarına dek uzar gider. Sonra, sinema perdesi gibi bir perde daha açılır ve insanlık âlemi görünür. Bediüzzaman'ın *Ayetü'l-Kübra*'da yaptığı bu ruhani seyahati, insanın kendi ruhsal katmanlarına doğru yapılmış da görebilir ve buradan bir rüya sineması şöleni kurabiliriz.

GENİŞ KABRİN HORTLAKLARI

Ve gözüm eşyamda değil
Yorıldum maddemden
Ta ki dünya bitti
Köşk kurdum sâkin oldum

Dehlizsiz ve tabakasız
Kör bir hayvan gibi
Rızkıma etiyle yanaşan
Karanlık bir evdir gövdem

Güneşte asla karanlık yoktur dediler
Ve onlar yoluna cihet ettim vatan tuttum

Büyük yeni bir hayat bildim
Yeni yeni bildim yoksa ölüyordu bir şey
Bir insan binası yıkılıyordu durmadan
– Cahit Zarifoğlu

Şerif Mardin'in ifadesiyle, "Batı'dan kaynaklanan yapı taşları"nın oluşturduğu modern Türk kültürünün nasıl bir çaba içerdiği sorusu, Türkiye sinemasının sorunsalını tartışmada bize çıkış yolu sağlayabilecek ipuçları verebilir. Mardin'in belirttiği gibi, bu

kültür, "Batı modelinde plastik sanat yapıtlarına, günlük yaşamı tanımlayan tarzda bir romanın gelişmesine, çok sesli müziğe, Darwin'in evrim bilgisine ve Türk halk biliminin museification'unu yaratmaya yönelik"tir. Bu olgunun en hüzün verici örneklerine sinema alanında rastlarız. Şiddet, pornografi ve kurgusal gerçeğe imanı meşrulaştıran günümüz Türkiye sineması bu özgül sorununa kör kalmayı sürdürdükçe, *Terminatör* tarafından köşeye sıkıştırılmaya mahkûm gözüküyor. Oysa Terminatör gibi moderniteden kurtulmak sinemamız için kolay değil. Trajedi üretmek amacıyla yola çıkıp melodrama varışımız, gerçeküstücülüğü, şiirsel gerçekçiliği ya da dışavurumculuğu yüzeysel bir taklitçilikle taşımak isteyişimiz, sinemamızın kendisini dramatik bir hale getiriyor. Çünkü, mefhum-u muhalifiyle söylersek, sefihçe bir heves, olgun insanların yüksek zevkini hoşnut edemiyor. Batı'dan devşirilen kalıplar, daemonic* güçlere meşruiyet kazandıramadı-

* *Daemon* sözcüğüne Türkçede tam olarak karşılık bulamadığına değinen Şerif Mardin, sebebini şöyle belirtiyor: "İnsanın 'daemon' tarafı, geleneksel kültürümüzde olduğu kadar –belki de bu sebepten– çağdaş kültürümüzde de örtülü kalmış (bırakılmış) bir insan davranışı ekseni oluşturuyor. 'Daemonic', insan şahsiyetinin tümünü bir dalga gibi kaplama potansiyeli taşıyan herhangi bir tabii eğilimdir. Cinsiyetin kudreti, yaratıcılık inadı, kızgınlığın yakıcılığı, iktidar hırsı, insanın yaratıcı ve kahredici gücünün müşterek kaynağıdır." Daemonic olanı sözlükler "şeytani olan, cinle ilgili" biçiminde karşılıyorlarsa da, burada Mardin'in söz ettiği gibi, dilimizde tek sözcükle karşılamanın güç olduğu gözüküyor. Trajik durumu üreten olgu, insandaki daemonic gücün oluşturduğu eğilimlerdir. Hayatı, sürekli bir kavga olarak algılayan, kuvveleri sınırlamayan ve hırsı kamçılayan bir dünya görüşünün trajedi üretmesi doğal bir sonuç. Bu bağlamda daemon'u, 'nefs', 'nefsani olan', 'şer' ya da 'şeytan'la da karşılayabiliriz sanırım. Daemonic olanı besleyen ve ona belirleyici bir aktör olarak bakan bir kültürel düzlem için trajik durum doğal sayılmalıdır. Bireyi yazgısının ve toplumsal şartlarının mahkûmu görünce, hırsın yeteneği aştığı, tesadüflerin istemi kuşattığı ve olumsuzlukların bir bela yağmuru gibi üzerine yağdığı durumda trajedi doğacaktır. Daemon, bu anlamda, insanın şeytani boyutunu ifade ediyor. Çünkü, "Cenab-ı Hak, insanı pek çok enva yerinde bir nev-i cami halketmiş. yani bütün enva-ı hayvanatın muhtelif derecatı kadar, bir tek nev olan insan ile o vezaifi gördürmek irade etmiş ki, insanın kuvvalarına ve hissiyatlarına fıtraten bir had bırakmamış, fıtri bir kayıt koymamış, serbest bırakılmış. Sair hayvanatın hissiyatları ve kuvvaları mahduttur, fıtri bir kayıt altındadır. Halbuki insanın her kuvvası, hadsiz bir mesafede ce-

ğı gibi, topluma yönelik sorunsalı da besleyerek hüznü derinleştiriyor.

Bu bakımdan Afife Jale için "ilk ateşi yakan" yerine "ilk ateşte yanan", Cahide Sonku içinse "efsanevi" yerine "mahzun" nitelemesi uygun düşecektir. Modernleşme çabaları Batı tarzı trajedi üretmedi, fakat trajik dünya görüşünün yüzeyinde çırpınan gerçek dram kişileri doğurdu. Bunlardan belki ilk akla geleni de Sonku'ydu. Ziya Öztan'ın televizyon dizisi bu olguyu deşifre etme şansını baştan yitirmişti: Trajediyi tanıyamamanın ve yabancılığın ya-

---

velan eder gibi, gayr-i mütenahi canibine gider. Çünkü insan, Hâhk-ı kâinatın esmasının nihayetsiz tecellilerine bir ayine olduğu için, kuvvalarına hadsiz bir istidat verilmiş. Hırs ile bütün dünya ona verilse, 'daha yok mu?' diyecek, hem hodgamlığıyla kendi menfaatine binlerce insanın zararını kabul eder ve hakeza... Ahlak-ı seyyiede hadsiz derecede inkişafları olduğu nemrudlar ve Firavunlar derecesine kadar gittikleri ve siga-yı mübalağa ile zalum olduğu gibi, ahlak-ı hasenede dahi hadsi bir terakkiyata mazhar olur, enbiya ve sıddikin derecesine terakki eder." Bediüzzaman'ın bu ifadelerinde, daemonun insanın sınırlanmamış istek ve eğilimlerinin negatif boyutuyla ilgili olduğu anlaşılır. İslam düşüncesinde, şeytan mücerret bir varlığın adı olduğu kadar, insanda onun ödevini gören bir duygudan da söz edilmektedir: Lümme-yi şeytaniye. Hata insanlarda şeytan vazifesi gören cesetli er-vah-ı habise (pis ruhlar) ve cinlerden cesetsiz ruhların varlığı da söz konusu edilmiştir. Bediüzzaman, "eğer onlar maddi ceset giyseydiler, bu şerir insanların aynı olacaktılar, hem eğer bu insan suretindeki insi şeytanlar cesetlerini çıkarabilse idiler, o cinni iblisler olacaktılar" der. Şeytan'ın varlık nedeniyle ilgili olarak ehl-i sünnet bilginleri, insanın makamının sabit olmadığı, şerre de hayra da kabil olduğu, mahiyetinin ve yeteneklerinin ancak şeytanın tasallutuyla ortaya çıkacağı yorumunda birleşiyorlar. Bu bağlamda, şerrin yaratılmasının şer olmadığı yolundaki görüş, şerrin hayırlı sonuçlar verebileceği ilkesinde temelleniyor. İnsanın istemiyle seçim yapacağı, iradesini ipotekleyen daemonic bir dayatmadan söz edilemeyeceği, dolayısıyla trajik olanın İslam kültüründe karşılıksız kaldığı, meşruiyet sorunuyla yüz yüze bulunduğu söylenebilir. Zaten Mardin de, daemon'un İslam kültüründe müdahil ve özerk kabul edilmediğinden söz ederek, dramatik, estetik verimlerin yüzeysel olacağını belirtiyor: "Bundan dolayı da bizde ortaya gerçek trajedi çıkacağına, Abdülhak Hamit'in melodramları çıkmıştır. Çağdaş Türk edebiyatının bir tür fakirliğinin de gizi buradadır. [...] Eşkıya menkıbelerinde daemon bir başka olarak görülebildiğinden, bu gibi anlatımlarda ustayız. Fakat daemonun iç serüvenlerinin anlatılması gereken zamanda yüzeyde kalmaya mahkûmuz, çünkü yazarın kültür dağarcığında kendi içindeki daemonu anlamasına yarayacak açıklıklar yoktur."

rattığı sorunu geleneksel dramatik şemayla anlatıyordu. Oysa Cahide Sonku'nun altmış beş yıl süren hazin öyküsü sıradan bir biyografi değildi. 1940'lı yıllarda Muhsin Ertuğrul'la birlikte başrolünü oynadığı *Şehvet Kurbanı*'ndaki, *Bataklı Damın Kızı Aysel*'deki ya da Bostancı'yla Suadiye arasındaki üç katlı evinin leylak kokusuna boğulan bahçesindeki, başvekil Menderes'in tiyatroda prova sırasında habersiz ziyareti karşısındaki mağrur Cahide Sonku... *Vatan ve Namık Kemal*'in Hollywood prömiyerlerini hatırlatan galasındaki büyüleyici güzelliğiyle, tüm erkeklerin iştahlı bakışlarını çeken Cahide Sonku... Aslen Yemen doğumlu (1916) olan ve Şehir Tiyatrolarıyla Pera sosyetesinin, Ankara'daki siyasi elitlerin, taşra kökenli tüccarların ilgi odağı Cahide...

Mutsuz evlilikleri, kıskançlıkları, intihar çılgınlıkları, doyumsuduğu, yalancı şöhretiyle Cahide Sonku bana, hep Bediüzzaman'ın sinema ve tiyatroya ilişkin şu benzetmesini anımsatmıştır: "Sinema gibi müteharrik emvat! Meyyit hayat veremez. Hem tiyatro gibi tenasühvari, mazi denilen geniş kabrin hortlakları!" Hareket eden ölüler her ne kadar devinen resimlere (moving pictures) karşılık geliyorsa da, burada öyle sanıyorum, sinemanın putlaştırılmasına yönelik örtük bir eleştiri de yer alıyor. Sürekli kötülüğü emreden nefsin buyruğundaki bir aracın, seküler kültürün önde gelen aktarım kanallarından biri olarak kullanılmasıyla ilgisi var. Son yıllarda Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki meyhanelerde masalara meze olan Sonku'nun uyuşturucu bağımlılığıyla noktalanan yaşamı, modern Türkiye toplumunun mutsuzluğunu başarıyla resmediyor.

"Müteharrik emvat" benzetmesinin geçtiği risalesinde Bediüzzaman, teknolojik burjuva uygarlığıyla kutsal sanatın farkını şöyle vurgular:

> Zalim insanlığın gaddarlıklarını alkışlayarak güce tapınmayı telkin eder. Güzellik ve aşk-ı hakiki tanımaz. Şehvetli bir zevki nefislere aşılar. Gerçeğin tasvirinde kâinata İlahi bir sanat olarak bakmaz. Materyalizmi kalplerde yerleştirir. Dinsizlik ve sapkınlıktan gelen ruhi acılara karşı, insanları uyuşturur ve uyutur. Beşerin ağzına yalancı bir dil koymuş, yüzüne fasık bir göz takmış, dünyaya ahlaksız bir kadın elbisesi giydirmiş, soyut güzellik tanımaz. Güneşi sarı saç-

lı bir aktrise benzetir. Zahiren der: "Sefahet fenadır, insana yakışmaz." Oysa safahete öylesine özendirir ve iştahı kabartır ki, insan iradesiyle engel olamaz. Kur'an ise, güçlü olanın haklı değil, haklı olanın güçlü olduğunu vaz eder. İnsanlara hakperest olmayı, mücerred güzelliği sevmeyi hakikate bağlanmayı emreder. Kur'anî edep, kâinata Rahmanî bir sanat olarak bakar. Yetimâne değil, yüce bir hüzünden söz eder. Kur'an'ın telkin ettiği sevgili ve dosttan ayrılığın doğurduğu hüzündür.

"Tüm varlıkları kendisine dost ve kardeş bilen hiçbir şey yoktur ki Allah'ı anmasın" gerçeğinden beslenen bir kültür, trajedi değil epik ve lirik olanı besleyecektir. Hayalin buyruğundaki sinema pornografi ve şiddeti kışkırtırken, modernizmin çelişkilerine karşı yine aynı dil içinde kalarak bir çıkış yolu bulmaya çalışıyor. James Cameron'ın *Terminatör*'ü bunun ilginç bir versiyonu olarak anılabilir. Sinema, teknolojik burjuva uygarlığının çocuğu olduğunu bu türden Hollywood yapımlarıyla kanıtlama sevdasında gibidir. Arnold Schwarzeneger'in 2027'den 1984'ün Los Angeles'ına düşen yarı insan yarı robotu oynadığı filmde, "insani karakteristikler dahi klinik bir mantığın emri altında"dır. İçte hiper-alaşımdan mamul mikroişlemci kontrolünde, tam zırhlı, çok dayanıklı, dövüşe elverişli bir iskelet, dışta ise onu diğer insanlardan ayırt ettirmeyen canlı insan dokusu, et, cilt, saç ve kan... Ziyaüddin Serdar'ın konuya ilişkin bir yazısında vurguladığı gibi, dağıldığında küllerinden yeniden yapılan Terminatör, postmodernizme sürekli gol atarken, geleneksel kültürleri merhametsizce modernize eden ve insanları ilerlemeci bir ütopyaya sürekleyen bir dünya görüşünün görselleşmiş formuna dönüşür. Filmin sonunda havaya uçurtularak kömüre çevrilen Terminatör'ün metal iskeleti, yeniden kendisini inşa ederek misyonunu sürdürür... Fakat bu kez münferit parçalar canlanmış ve görevi devralmıştır. Seküler anlatının çöküşü olarak da görülebilecek olan filmde, Batılı sinemanın nefsin bîr ucubesi olan hayali esas aldığı gerçeği somutlaşmıştır. Nefsin ürettiği bu kurgusal gerçeklik, görünmezi görünenle anlatan sinemanın doğasını da zorlar.

Şiddetin yanı sıra pornografik kışkırtmacılık da Batılı sinemanın katharsis olgusuna yaslanan bir diğer boyutunu oluşturuyor.

Berlin Festivalinde Altın Ayı kazanan bir film, 32 yaşındaki bir Japon öğrencinin cinnetini konu alır sözgelimi. İssee Sagawa, uzun süre birlikte yaşadığı Hollandalı manken sevgilisi Renee Artwelt'i öldürmekle kalmamış, bedensel birleşmeyi mükemmelleştirmek için doğrayıp bir güzel yemiştir. İtalyan yönetmen Marco Ferreti'nin *Et* filminde, az önce andığımız ucubenin ürettiği değil, yaşanmış bir olay söz konusu edilmektedir. Cinsel arzuları kışkırtan binlerce filmden sadece biri *Et*. Aynı yıl yapılan ve öğrencisine tecavüz eden bir öğretmeni anlatan Marco Bellocchio'nun *Mahkûm*'u ya da birbirinden güzel ve çekici hanımların vücut defilesi yaptıkları Tinto Brass'ın *Paprika*'sı, yaşlı bir öğretim üyesine âşık olan on beş yaşındaki Madridli bir genç kızın, onunla yaşadıklarım yetersiz bulup eşcinsellere, lezbiyenlere, seks klüplerindeki çılgın partilere devam ettiği Lulu'nun durumu.

Bu türden sayısız film üreten Batı sinemasına koşut olarak ülkemizde de, başta ulusal sinemacılarımızdan Atıf Yılmaz olmak üzere pek çok yönetmen erotik fanteziler çekti, çekiyor. Türkân Şoray, Fatma Girik ve Hülya Koçyiğit gibi starların da ilkin kıyısından bucağından bulaştığı, ardından çırılçıplak yatağa girmekten çekinmediği, cinsel sapmaları olan kişilikleri oynadığı ve bunun entelektüel gevezeliklerle süslenince ticari açıdan müthiş prim yaptığı görülünce, düşünsel ve estetik özgürlük bağlamına taşındığı bilinen bir şey. Sinemanın hayalet üretme özelliği, öyle sanıyorum, en çok bu alanda hissediliyor. Şehvet kuvvesinin haram-helal tanımayan katmanına doğru sürekli bir kışkırtma güdüsüyle gerçekleştirilen erotik filmler, sinemanın rüyadan çok hayalin buyruğunda olduğunu gösteriyor. Gerçi Spike Lee'nin *Malcolm*'ında da Harlem'in civcivli mekânları sergileniyordu. Fakat Melik el-Şahbaz'ın fırtınalı yaşamını anlatan filmde, uyuşturucu, seks ve tüketim çılgınlığı toplumsal fonu oluşturan belgesel ayrıntılar olarak sunuluyordu. Olayların iç yüzünü tanımak bakımından çirkinlik bir cüz olarak kullanılabilir. Ve sinema da diğer tüm anlatılar gibi, insanın ruhsal gerçekliğini yansıtırken çirkinliği bir vâhid-i kıyası olarak ele alabilir.

BİR YÖNETMEN BİR FİLM: "IMAGINAL" MI, "IMAGINARY" Mİ?

Yaşamak bir sokak lambası gibi
Bir gece evden atılmış bir çocuk sanki

Bu benzetme Ken Russel'ın 1975 yılında İstanbul'da vizyona giren filmi *Tommy*'nin bir sekansını izlerken çağrışmıştı. Kuzen Ernie'nin Tommy'ye kâbus yaşattığı planlarda Russell'ın seyircinin muhayyilesine saldıran ironik anlatımını abartılı bulmuştum. Kuzen piyanistti. Tommy ilk cinsi deneyimini üzücü bir olumsuzlukla yaşıyordu. Ardından Pete Townshend'in ifadesiyle, kötülükler sökün edecekti. Acid Queen'in (Tina Turner) elinde dev bir şırıngayla Tommy'ye uyuşturucu zerk edişi, cinselliğini kullanarak onu iyileştireceğini sanması, yüzlerce şırınganın Tommy'yi dönüştürme girişimi başarısızlıkla sonuçlanıyordu. Acid Queen de, Kuzen Ernie de sanatçının yozlaşmasını özetleyen mazmunlardı.

Imaginary (muhayyel) / *imaginal* (tahayyüli) ayrımı yapan Ayşe Şasa "günah işleyen ve işlediği günahtan pişmanlık duymayan katmanı dediği nefs-i emmarenin, tüketim, şiddet ve pornografiyi kamçılayan sinemayı beslediğini" söyler. *Imaginary*, vehmî olanı, nefs-i emmâre'nin etkileşimiyle üretilen hayali karşılıyor. *Imagi-*

nal'da ise, eleştirel ve aşkın bir ilhamla, yani rüyanın araladığı o sınırsız evrenle ilgili bir sembolizmden söz edilmektedir.

Ken Russell, *Tommy* mucizesini nasıl gerçekleştirmişti? Uzun yıllar zihnimi kurcalayan bu soruyu, Pete Townshend'la yapılmış bir söyleşiyi okuduktan sonra tümüyle olmasa bile cevaplama imkânına kavuştum. Hint mistisizmiyle ilişkisi olan Townshend, *Tommy*'le, kendi ruhsal tecrübelerini anlatmıştı. Bu söyleşiye yeniden döneceğim, şimdi Ken Russel'a ilişkin birkaç not düşmek istiyorum.

Kötü olmak dahil hemen hiçbir şeyden korkmayan ve gerek BBC'de ve gerekse İngiltere ve Amerika'da yaptığı kısa ve uzun metrajlı filmleriyle, "İngiliz sinemasının asi çocuğu" olan Ken Russell, 3 Temmuz 1927'de İngiltere'nin Southampton kentinde doğdu. Pantbourne Denizcilik Yüksekokulu'nda okudu. İngiliz Ticaret Filosu'na katıldı ve bir süre Kraliyet Hava Kuvvetleri'nde (RAF) Elektrik Teknisyenliği öğrenimi gördü. Bir müzik topluluğuyla ilişki kurarak birlikte çalıştı. Bale, tiyatro ve müzikle ilgisi sinema çalışmalarında besleyici olacaktı. Fotoğrafçılıkla da ilgilenmiş oluşu, BBC için kısa filmler yapmasını sağladı. Hakkında ilk eleştirel yorumlar bu filmleriyle ilgili olarak yapılmıştı. Russell'ın hemen tüm filmlerindeki kostüm tasarımcısı, bu yıllarda tanışıp evlendiği eşi Shirley Ann Kingdon'dı. Russell Katolik olmuştu. *French Dressing* (1964) ve *Billion Dolar Brain* (1967) ilk filmleriydi. *Amelia and the Angel* ile (1957) Katolikliğe olan ilgisini daha önceleri ortaya koymuştu. İlk filmleri sınırlı bir mali kaynakla gerçekleştirilmişti. Eski besteciler, şairler, ressamlar, İngiliz edebiyatının ünlüleri Monitör'deki kısa dramalarına konu oldu. Giysi ve dekorların alabildiğine otantik oluşu, sanatçıları dilediğince konuşturması, kişisel yorumunun ağırlıklı olarak hissedilmesi, Russel'la ilgili eleştirilere yol açmıştı. Fakat tüm bunlar umurunda değildi. Russell ününü genişleten ilk uzun filmi *Women in Love*'da da (1969) motamot bir uyarlama yapmamıştı. Eleştirmenlerin beğenisini toplayan film, görsel zenginliği ve abartılı erotizmiyle Russell üslubunun tipik özelliklerini taşıyordu. Russell'ın bir başka unvanı da BBC'nin çılgın adamlığıydı. Peşpeşe yaptığı dramalardaki pervasızlık zaten sonu gelmez tartışmalara neden olmuştu. *The Music Lovers*'ta (1970) Çaykovs-

ki'nin trajik hayatını epik bir şölene konu edecekti. Görkemli ve süslü bir fonda tüm çilesiyle beliren Çaykovski portresi, eleştirmenleri yine ikiye böldü. Küfredenlerin yanı sıra göklere çıkaranların da bulunduğu öfkeli seyirciye Russell, bir başka uyarlamayla, Aldous Huxley adaptasyonuyla karşılık verdi. *The Devils* (Şeytanlar, 1971) Bir manastırdaki toplu cinsel histeriyi konu eden film oldukça sert eleştirilere neden olmuştu. *The Boy Friend* (1971), *Savage Messiah* (1972), *Mahler* (1973) ve ardından bir rock opera uyarlaması, *Tommy* (1975).

Tommy, Russell sinemasının olduğu kadar İngiliz sinemasının da kilometre taşlarındandır. Eleştirmenlerce en başarılı filmi olarak görülen *Tommy* ile Ken Russell, sinemada mazmun ve mecaz sorununun odağında yer almıştı. Özellikle sürekli gezinen kamerası, video kliplerdekine benzer hızlı kurgulama tekniği, çürümüşlüğün, aşağılanmışlığın ve kirlenmişliğin, kısacası birbirinden grotesk bir yığın ayrıntının inanılmaz biçimde cezbettiği bir kişiliğin izlerini taşıyan görüntüleri, en az kendi imzası kadar özgündü. Russell, *Tommy*'den sonra *Lisztomania* (1975), *Valentino* (1977), *Altered States* (1979), *Crimes of Passion* (1984), *Gothic* (1987) adlı filmleri yaptı. Duyuları resme çeviren o benzersiz imgelem gücünü *Tommy* ölçüsünde gerçekleştirdiği söylenebilir mi? Film boyunca hemen hiç durmadan gezinen alıcının, Tarkovski'nin olumsuzladığı anlamda, sahte bir evren kurduğu ve zaman anlayışı oluşturduğu iddia edilebilir mi? Gerçek hayattaki zaman ritmiyle filmdekinin neredeyse paralel aktığı Tarkovski filmlerinin *Tommy*'yle oldukça farklı bağlamlarda ele alınması gerektiğini düşünüyorum. Simgeselliğe ve şiirselliğe sinemada tahammül edemeyen Tarkovski'nin aksine *Tommy*'de mecazi bir anlatımın neredeyse doruğa sıçramış olduğunu söylememiz yerinde olacaktır.

Ayşe Şasa'nın, "özerk, ontolojik bir statü taşıyan bir bilgilenme aracı olan tahayyüli (*imaginal*) alan" biçiminde tanımladığı, benim doğrudan rüya dediğim olgu, sanırım *Tommy*'le çarpıcı bir örneğe kavuşmuştu.

Çaykovski'nin hayatını konu alan *The Music Lovers*, Fransa'da çok tutulmuştu. Sanatçının fırtınalı hayatı sanki Russell'ın Çay-

kovski ezgilerini dinlerken kendi ruhunu katarak görüntülediği izlenimi veriyordu. *Tommy*, duygusal patlamaların birbirini izlediği ve sonunda doruğa taşındığı bir sekanslar bütünüdür. Ken Russell, *Women in Love*'da da kendi özgül duygularını, zaman zaman mecazileşen anlatımını öne çıkarmıştı. *Tommy*'de sık sık karşımıza çıkan uyuşturucu olgusunu, *Altered States*'te eksen tema olarak ele almıştı. Uyuşturucuların kendi üzerinde denenmesini isteyen bir bilim adamının, zaman ve mekânın sınırlarını zorlayan ve sonuçta bünyeyi değiştirip, insanı milyonlarca yıl önceki durumuna geri götüren bir deneyi yaşaması, oldukça çarpıcı bir görsellikle anlatılıyordu.

Tommy kimdi?

Defalarca izlediğim filmde, Tommy'yi kimi zaman İsa'ya (as) kimi zaman Sokrates'e, kimi zaman Bediüzzaman'a, kimi zaman Ebu Zer'e, özetle, adı bilinmeyen çilekeş bir aziz ya da veliye benzetiyordum. Tommy, her izlediğimde kendi hastalığından bir yararı önüme koyuyor ve şefkatli bir el tarafından nasıl iyileştirildiğini gösteriyordu. Kitab-ı Mukaddes'te "Artık sizinle konuşmayacağım, çünkü dünyanın reisi geliyor ve bende ondan hiçbir şey yoktur" müjdesiyle haber verilen Elçi... İsa'nın (as) manevi kişiliğinden ibaret olan gerçek İseviliğin rahmet göğünden ineceği, muharref Hıristiyanlığın arınacağı, manen İslamiyete dönüşeceği müjdesi...

Tommy bu değildi kuşkusuz. Aynı soruyu Pete Townshend'a sormuşlardı. "Her şey, rock'n'roll ile başladı" diyordu. "Beni ruhsal açıdan o denli etkiliyordu ki, bunu anlatmam mümkün değil." Townshend, operanın yazılma öyküsünü uzun uzadıya anlatırken, "Tommy gibi bizim de kör, sağır ve dilsiz olduğumuzu anladım" diyecekti.

Filmi izlememiş olanları da düşünerek *Tommy*'nin konusu ve olaylar dizisine ilişkin bilgiler aktarmak istiyorum. Tümüyle tahayyüli bir mekân ve zaman tasavvuruna dayanan filmin öyküsü kısaca şöyle: Kocasının İkinci Dünya Savaşı'nda öldüğüne ilişkin bir haber alan kadın (Ann-Margaret), bir tatil kampında tanıştığı, dünyevi zevklere düşkün vurdumduymaz bir adamla (Oliver Reed) evlenir, acılarını kısa sürede unutur.

Kamptan döndükleri gece Tommy'nin öz babası(nın ruhu) sol yanağından aldığı derin yaranın ürkünç görüntüsüne rağmen aydınlık bir imaj biçiminde geri döner. Kadın sadakatsizliğiyle yeni eşine olan ilgisi arasında bir çatışma yaşar. Ve eski kocasının ölümüne göz yumar. Tommy beş-altı yaşlarındadır. Babasının görüntüsü kapıda birkaç kez görünmüş (rüya) ve Tommy'yi olay yerine çağırmıştır. Babasının öldürülüşüne tanık olan çocuk, travmatik bir deneyim yaşamış ve dehşet içinde üvey baba ve annesinin, "Görmedin! Duymadın! Hissetmedin!" çığlıkları arasında içine kapanmıştır. Artık kör, sağır ve dilsizdir. Yeni eşler, hiçbir şey olmamış gibi günlerini gün ederler, doğum günleri, klüp eğlenceleri, eş-dost toplantılarına katılırlar. Tommy'nin düşleri yoğunlaşır. Babasının görüntüsü, mermi, haç ve ayna simgeleriyle birlikte sürekli bir iç gözün adım adım deşifre edilme süreci başlar. Tommy büyür. Şimdi yirmi altı yaşındadır. Annesi derin bir umutsuzluk ve acıya gömülür. Oğlunun "Gör beni! İşit beni! İyileştir beni!" seslenişi kahretmektedir. Tommy'nin nesnel gerçeklikle ilgisi sadece, dokunma duyusu aracılığıyladır... Bu arada sık sık evdeki aynasının karşısında görürüz onu. Sadece kendisinin görebildiği üç ayrı Tommy görüntüsü vardır. Bu yansıma ayrı renklerle -Russell'da renk olgusu önemli- vurgulanır. Tommy'yi gezmeye giderken evde kuzeniyle (Kuzen Ernie) bırakırlar. Kuzen -kuzunun kurda emaneti gibi- Tommy'ye işkence eder. Eşcinsellik olgusu Russell filmlerinde sık sık karşımıza çıkar. Ernie cinsî sapmaların, uyuşturucu bağımlılığının, nihilizmin vb. simgesidir. Ardından Tommy'nin Acid Queen'le karşılaştırıldığı (şifa bulması için) sekans başlar. Mecazi anlatımın yoğunlaştığı bu planlarda, Tommy uyuşturucu ve seksin birarada sunulduğu, yüzlerce şırınganın kanını değiştirmeye çalıştığı, müzik, efekt ve dekorun gerilime hizmet ettiği anda şaşırtıcı bir refleksle kadını iter. Bedenindeki şırıngalar kanını çekemez. Acid Queen'in (Tina Turner) yüzündeki histeriyle kahkahaya dönüşen, ardından ağlayışa evrilen yenilgi ebeveyni de şaşkınlığa uğratır. Jack Nicholson'ın başarılı oyunculuğu bir kez daha karşımıza çıkar. Anne ve babası Tommy'yi bu kez psikiyatra götürürler. Psikiyatrın (Jack Nicholson) testleri sonuç vermez, doktor başını

olumsuzca iki yana sallar, herhangi bir tanıda bulunamaz, yüzünde çapkın bir ifade, anneye kur yapmaktadır. Tommy'nin EEG testi sırasında gözlerinde, düşünde gördüğü mermiler bulunmaktadır. Film boyunca gittikçe sıklaşan "Gör beni! İşit beni! İyileştir beni! Dokun bana!" yakarışları gerilimi artırır. Ayna simgesi, Tommy'nin öyküsünün açımlanmasında yine karşımıza çıkar. Bir keresinde evde yalnızken aynadaki görüntüsünün –ruhunun– çıktığını, kapıya doğru ilerlediğini ve kendisini çağırdığını görür. İzler. Araba mezarlığına giderler. Tommy'nin ruhunu izlemesi, pinball oyunuyla –mecaz– tanışmasını ve ünlü bir şampiyonu –Elton John– yenmesini sağlar. Meşhur olur, zenginlikleri artar, özellikle baba, Tommy'nin şöhretini paraya tahvil etme çabası içindedir, oysa anne "Duy beni! Gör beni! İyileştir beni!" sesleri arasında acıyla kıvranmaktadır. Yine bir patlama sekansında, oldukça zengin ve süslü bir yatak odası dekoru içinde, televizyondaki Tommy görüntüsünü ve efektleri kapamaya çalışırken eline geçirdiği şampanya şişesini ekrana fırlatır, parçalanan camdan odaya lüks tüketim ürünlerinin atıklarından oluşan sıvı fışkırır, kozmetik ürünleri, eriyik çikolata, çeşitli konserveler ve alkollü içkiler arasında kıvranan anne sekansına oldukça mecazi bir anlatım egemendir. Tommy'nin mitleşme süreci başlamıştır ve belki de en önemli sahne annesinin Tommy'nin paramparça olan aynanın gerisindeki denize –özgürlük– düşüşü, üç kez suya batıp çıkışı, güneşi (Hakikat) görüşü "I am free!" diye bağırışı, ülkeler, denizler, dağlar, kentler, savaşlar, marjinal gruplar, kiliseler, hastalar, çocuklar, yaşlılar arasında koşuşu, mitsel kişiliğiyle insanlara kendi yaşadığı süreci yaşamaları halinde –ilkin kör, sağır ve dilsiz olduklarını ayrımsayabilmek için bir kulaklık taktırır– hakikate erişebilecekleri telkininde bulunur. Fakat kısa süre sonra takipçilerinin hışmına uğrayacak, ebeveyni öldürülecek ve ruhunu dağa kaldıracaktır. Seyrüsülûka benzer bir süreçten sonra, doruğa çıkacak, güneşi kucaklayacaktır.

Tommy, rock operasının çılgın bir uyarlaması, olağanüstü bir versiyonudur. Russell'ın film diline yüklediği düşünsel yoğunluk, filmin tümüyle simgeselleşmesine yol açmıştır. Burada simge ve mecazla ilgili küçük bir not düşmek gerekiyor. Mecaz, filolojik an-

latıma özgü değildir. Bir nesne ya da davranışın gerçek anlamı dışında –ilgi ve benzetme yoluyla– başka bir anlam için kullanılması. Simge ise, duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten nesne ya da işaret. *Tommy*'deki anlatım kimi zaman simgesel, kimi zaman mecazidir. Hatta *Tommy*'nin mazmun içerdiğini de söyleyebiliriz. Russell için görsel saçmalığı yücelten bir yönetmen yorumunu yapan *Time*, Batı uygarlığına yöneltilen bu ağır eleştiriden rahatsız olmuş dense yerinde olur sanıyorum. *Tommy*'nin ilkin bir rock operası olarak albümünü yapan Pete Townshend, *Time*'ın aynı sayısında bu süreci şöyle anlatıyor:

> 1967 yılıydı, sanırım rock'n'roll'daki büyü üzerine yoğunlaşmaya başlamıştım. Beni ve diğerlerini bu denli etkileyen sır neydi? Rock'n'roll'da özgün bir çalışma yapılabilir mi? Ve ilk kırkbeşliğimi yaptım. Kısa sürede ilk ona girdi. Üç dakikalık bir parçaydı. Fakat yine kısa bir sürede unutuldu. Umutsuzluğa kapıldım. Üç dakikada duyurmak istediklerimi nasıl anlatabilirdim?
>
> Tam bu sırada Ken Russell'ın televizyon için kısa öyküler çektiğini duydum.
>
> Öncekilerden farklı bir anlatım biçimi arıyordum. Orkestranın kalabalık olmadığı, klasik sade bir ses düzeni... Rock'n'roll'un bu bakımdan sonsuz imkânları vardı. İnsanları tüm müzik türünden daha çok etkiliyordu. Rock'n'roll'un dinî ve siyasi inançlardan daha etkileyici olduğunu düşünüyordum. Benim kuşağımın müziği buydu. Yeni albümüme her biri bir başka öyküyü anlatan rock şarkılar koydum. Birbirini takiben dinlendiğinde sanki uzun bir öykünün parçalarıymış gibiydi, oysa her şarkı farklı bir şeyi hikâye ediyordu. Müzikal olarak gerçi akışkan sayılmazdı ve sonsuzdu, sanki bitmiyordu... *Tommy* bu süreçte içimizde şekillenmeye başlamıştı. The Who ve ben, *Tommy* için bir ön çalışma yaptık. *Tommy* ilkin bir imaj olarak belirmişti. Rock'n roll içinde büyüsel bir etki oluşturmak, bu etkinin nedenini araştırmak bizi *Tommy*'ye ulaştırmaktaydı. Söz hemen hemen yok gibiydi. Tümüyle dramatik bir eser düşünüyorduk. Yönetmen yardımcısı Kit Lambert ve ben sıkı bir biçimde çalışmaya koyulduk. Yaptığımız şey bir rock operasıydı ya da biz onu öyle tanımlıyorduk. Bunun klasik operayla bir ilişkisi yoktu, müzik eleştirmenleri ve opera sanatçıları bunu yadırgayacaklardı, fakat umurumuzda değildi. İlkin oyun gibi gördüğümüz bu serüven,

her adımda ciddileşmiş ve bizi iyiden iyiye sarmıştı. Tommy'nin kör, sağır ve dilsiz oluşu çoğu insan için oldukça ilginçti, eser için de bir avantaj sayılabilirdi. Fakat ben duyarlı davranıp olayı bir melodram olmaktan, sıradan bir trajedi olmaktan kurtardım sanıyorum. *Tommy*'nin öyküsü, farklı düzeylerde Rock müziğin tüm imkânlarını kullanabileceğim bir öykü gibi geliyordu bana. Bu olağanüstü, nerdeyse mitoslaşan gencin öyküsünü entelektüel bir dille anlatmak ve aynı zamanda ruhbilimsel bir mesaj yüklemek ya da olaydaki ruhsal boyutu öne çıkarmak niyetindeydim. Meher Baba'yla böyle tanıştım. Ve *Tommy*'yi yazdım.

Gerçekte çağdaş insan için ilginç bir öyküyü, ruhsal uyanışın, öze dönüşün öyküsünü yazmıştım. Dinî olanın, gerçeküstü olanın büyüsünü çözmekten büyük bir keyif almıştım. Cevapsız bir sürü soru vardı ruha ilişkin kafamda. *Tommy*'yi yazarken cevabını bulduğum ilk soru, insanın bedensel varoluşunun ötesinde metafizik bir dünyası olduğu, duyularının inceliği oranında bu dünyayla ilişki kurulabildiğiydi. Hint mistisizmiyle tanıştım. Meher Baba'nın tarikatıyla ilişkim yoğunlaştı. İzini sürdüğüm Mesih olduğuna inanmaya başladım. Onun kontrolüne girmiştim. Sevgisi tüm benliğimi kuşatmıştı. Yaşantım değişiyordu: Kişiliğim gelişiyordu. İçinde yaşadığım toplumsal gerçekliğin göründüğü gibi olmadığını algılıyordum. Yaşadığım ânın önemini fark ettiğimde duygularımı yeniden keşfetmiş ve her şeyin üstünde coşkulu bir ilham kazanmıştım. *Tommy*'yi bu ilhamla yazdığımı söyleyebilirim. *Tommy* sanki benim öykümdü. Mistik bir patika yol! Yolun sonunda Meher Baba tüm insanlığa sesleniyordu. Kişisel arzuların önemsizliğini, hayatın geçiciliğini, gerçeğin gördüklerimizden ibaret olmadığını, belki gerçeğin bir rüya olduğunu anlatıyordu. Bir rüya yaşadığımızı ve bunu gerçek sandığımızı... Tanrının rüyası... Biz buyduk. Rüya içinde rüya. Öze döndüğümüzde yani uyandığımızda içimizdeki evrensel benliği buluyorduk. Sesler hep uçtaydı ve karmakarışıktı. Fakat *Tommy*'yi yazarken onları açıklayabileceğimizi hissettim. İnsanları kapandıkları yerde bu gerçekle buluşturacaktım. Tıpkı rüyada gördükleri. Tommy'yi kuşatan kötü şeyleri çıkarmaya karar verdim. Tommy'nin karşılaştığı tüm çirkin şeyleri... Peki doğru olan neydi? Tanrının rüyası. Tommy'yi kör, sağır ve dilsiz yapmayı bu amaçla düşündüm. Mucizevi olarak iyileşiyordu. Ve ruhsal bir dönüşüm yaşıyordu. Tommy'nin macerasıyla toplumunkini paralel bir anlatım içinde gerçekleştiriyordum.

Tommy gibi biz de çaresizdik, hastalıklarımızı keşfedecek bir

kaynağa ihtiyaç duyuyorduk. Kör, sağır ve dilsiz olduğumuzu ancak bu yolla kavramamız mümkün gözüküyordu. Ernie kendisini görmediğini ve hissetmediğini sanıyordu. Ancak zayıf bir şekilde koklayarak duyumsayabilirdi. Ernie'nin çirkinliğini ancak biz görebiliyorduk. Tommy için ilk üzücü olay bu cinsel tacizdi. Ardından Asit Kraliçesi ve eroin geliyordu. Bunun korkunç bir şey olduğunu, LSD'nin korkunçluğunu, uyuşturucu gibi iğrenç şeyleri tanıyordu. Tommy'nin yönsel efektleri yok gibiydi. Tıpkı geri kalmış ve ruhsal açıdan yoksullaşmış insanlar gibi yön tayin edemiyordu.

Babasının öldürülüşünü gördüğünde yaşadığı şoktan özgürleştiği ana kadar Tommy, binlerce hayat katmanını simgeliyordu. Tommy iyileşmişti, normal bir insan olmuştu. Oysa bizim anladığımız türden bir normallik değildi bu; Tommy, genç insanların ihtiyaç duyduğu bir umut kapısıydı. Rock'n'roll, uyuşturucu ve seks... Tommy bu kötülüklerin tuzağından insanları kurtaran bir araçtı. Tommy'nin mucizesi, insanları yeniden ruhlarına dönmeye çağırabilmesindeydi. İnsanlar Tommy'ninkine benzer bir dönüşüm yaşamak isteyeceklerdi. "Biz kör, sağır ve dilsiz miyiz?" diye kendilerine soracaklardı, "Biz hasta mıyız?" Tommy'nin yaptığı gibi yapmaya karar vereceklerdi. Tommy'ye "Bunu nasıl başardın?" diye sorduklarında, o "Basit," diyordu, "ben kör, sağır ve dilsizdim, altı yaşımdan beri böyleydim, yirmi yıl gerçeğimi aradım ve bana mistik bir ilhamla kim olduğum bildirildi; siz de benim yaşadıklarımı yaşarsanız kendinizi keşfedebilirsiniz." Tommy'nin tatil kampındaki takipçilerinin kulak, ağız ve gözlerini dış dünyaya kapamaları bu sürecin ilk adımını oluşturuyordu.

Fakat sonra Tommy'nin öğretisi manipüle ediliyordu. Tommy, büyük azizlerin sonuna uğruyor. Mistik çilekeşlerin tümü bu akibete uğramışlardır, ilk mesajları dürüstlük ve sevgi olmasına karşın... Ben kişisel olarak Tommy'yi yeni bir Mesih olarak görüyorum. Azizin üstünde... Nasıl görürseniz öyle işte... Gerçekte kimin aziz olup olmadığını tanımlamak güçtür.

Tommy'nin ilk albümü müthiş bir tepki aldı. Operacılar, müzik eleştirmenleri, popçular, öğrenciler ve dinî örgütlerden övgüler ve sövgüler aldım. Kimisi kendisinin Tanrıya yaklaştığını, kimisi Tanrı'nın kendisine yaklaştığını söyledi.

Albüm kısa zamanda tükendi, çok sattı. On milyonun üzerinde sattı sanıyorum. Tommy, Rock'ta patlama yaptı. Ken Russell'ın filminin daha yoğun bir tepkiye neden olacağını sanıyorum...

Film, Townshend'ın beklentisine uygun olarak yoğun bir tepkiye neden olmadı, fakat sinemasal dilin mecaz sorununu gündeme taşıdı. Ken Russell'ın görsel muhayyilesi filmi coşkulu kılmıştı. Eşsiz bir lirik. Bireyin toplumsal olumsuzluklar karşısındaki direncini, hakikat arayışını, kendi ruhuna dönüşünü, topluma açıldıktan sonraki düş kırıklığını, her şeyin ruhunda olduğunu anlamasını, yeniden yalnızlaşmasını ve mutlak hakikate gidişini anlatan bir epik. Russell, bize rüya sinemasının kapısını aralıyordu. Geleneksel sinemayla bir alışverişi yoktu. Batı'nın genel geçer beğeni ve tercihlerine saldırıyordu. Bediüzzaman'ın *Lemalar*'ından çıkardığım bazı anektodlardaki açık gözle görülen rüya temsilleriyle benzerliği olduğunu düşünüyorum. Bunların ilki vakıa-yı hayaliye dediği bir insanlık durumu tablosu:

> Hayat-ı beşeriye bir yolculuktur. Şu zamanda Kuran'ın ışığıyla gördüm ki, yol bir bataklığa girdi. Pis ve kokuşmuş çamur içinde insanlık düşe kalka gidiyor. Bir kısmı selametli bir yolda gider. Bir kısmı mümkün olduğu kadar çamurdan, bataklıktan kurtulmak için bazı araçlara tutunmuş. Çoğunluğu karanlıkta gidiyor. Sarhoşluk nedeniyle çamuru misk ü amber zannederek yüzüne gözüne bulaştırıyor, düşe kalka gider, ta boğulur. Bir kısmı ise bataklığı anlar, pis olduğunu hisseder fakat mütehayyirdir, selametli yolu göremiyor...

Ann-Margaret'ın abartılı bir dekorda, ekrandan fışkıran pislikleri yüzüne gözüne sürdüğü sekans, Tommy'nin özgürleştikten sonraki uğraklarından bazıları, hippilerin olduğu sahne, tatil kampındaki planlar, mecazi olarak yukardaki yoruma denk düşüyor.

Tommy için yapılan doğumgünü partisi, pinball karşılaşmasından sonra yeni villalarında geçen hemen tüm sekanslar, annenin Tommy'yle ilgili duygulanımları yine *Lemalar*'da geçen ifadeleri çağrıştırmıştı:

> Senin karanlıklı dehan, insanlığın gündüzünü geceye döndürmüş. O sıkıntılı ve karanlıklı geceye ısındırmak için yalancı ve geçici lambalarla ışıklandırdın. İnsanlığın yüzüne gülümsüyor gibi görünüyor fakat gerçekte ağlanacak, acı hallerindeki aptalca sevinçle alay ediyor. Ey sefahet ve dalalette bozumuş ve İsevî dininden uzaklaşmış

> Avrupa! Deccal gibi tek gözü taşıyan kör dehanla insanlığa cehennemi bir haleti hediye ettin. Sonra anladın ki, bu öyle ilaçsız bir hastalıktır ki, insanı en yüce dereceden en alçak derekeye atar. Bu derde karşı bulduğun ilaç, geçici olarak uyuşturucu ödevi gören cazibedar oyuncakların ve uyutucu fantezilerindir.

Ken Russell'ı elinde levhalarıyla vaaz eden Musa'ya (as) benzeten televizyon muhabiri haksız sayılmasa gerektir. Rock müziğin İngiltere'nin kültürel iklimi üzerindeki etkisini de düşündüğümüzde, Russell'ın materyalizmin çelişkilerini simgeleştirirken bu etkiyi olağanüstü bir başarıyla kullandığını söyleyebiliriz. Bediüzzaman, "Avrupa ikidir," diyor,

> birisi, gerçek İsevilik dininden aldığı feyzle insanlığa faydalı sanatları, adalet ve hakkaniyete hizmet eden disiplinleri takip eden Avrupa. İkincisi, maddiyunluğun karanlığında, medeniyetin çirkinliklerini güzellik zannederek insanlığı sefahet ve dinsizliğe sevkeden bozulmuş Avrupa. İkinci Avrupa bir eliyle dinsiz felsefeyi diğeriyle sefih ve zararlı medeniyeti tutuyor.

Tommy'de bu ayrım anne-baba, haç-mermi, aynadaki görüntünün ikizleşmesi, iki kuzeni ve kollarını iki yana açmış vaazeden Tommy simgeleriyle anlatılıyor. Babası aşağıdaki belirleme içinde bir yere oturuyor:

> Seni bu hataya atıp bu tehlikeye düşüren, tek gözlü dehandır. (Babanın metafizik inançları yoktur). O kör deha ile herşeyin Hâliki olan Rabbini unuttun, mevhum bir tabiata yasladın, eserlerini sebeplerle verdin, Hâlikin malını, batıl mabudlara, tağutlara dağıttın.

Annenin, doğum gününde, televizyon izlediği yatak odası sekansında, doktordan dönerken otomobilin arkasında M.M. heykeline yüz sürdükleri ünlü kilise sekansındaki duyarlığı, yine *Lemalar*'dan alıntıladığım şu ifadelerle çakışıyor: "Halbuki o biçare zihayatın sermayesi, binlerce isteğinden birisine kafi gelmiyor. Musibete uğradığı zaman sağır, kör, sebeplerden başka derdine derman beklemiyor."

İptal-i his olgusu *Tommy*'nin izleğinin önemli bir boyutunu oluşturuyor. Ken Russell bu olguya abartılı bir biçimde vurgu ya-

par. Annesiyle Tommy arasındaki iletişimsizliği ve annenin derin acısını sürekli abartır, "gaflet duyuları uyuşturmuştur, hissi iptal etmiş, geçici olarak elemin elim acısı hissedilmez." Ve "insan eğer insan olmazsa, şeytanî bir hayvana dönüşür, hayvanî ihtiraslarda yükseldikçe daha şiddetli bir hayvaniyet kazanır" ifadelerindeki vurguyla da baba çakışır. Tommy'nin vizyonunu bir kazanç vesilesi olarak gören baba mecazıyla Russell, kapitalizme darbeler vurur. Anne, "fiska bilerek ve isteyerek girmeyen" ve belki "kurtulmak isteyen"dir.

Son olarak bir anektod daha aktarmak istiyorum. Burada birkaç kez söz ettiğim televizyon ekranından atıkların fışkırdığı sekansla M.M. heykelinin yer aldığı kilise sekansındaki vurguyla çakışan bir yorum göze çarpıyor:

> Ey küfür ve küfrânı dağıtıp neşreden bedbaht ruh! Acaba hem ruhunda hem vicdanında, hem aklında, hem kalbinde, dehşetli musibetlere uğramış ve azaba düşmüş bir insanın zahiri bir surette aldatıcı bir süs ve servet içinde bulunması onu mutlu edebilir mi? Acaba görmüyor musun ki, bir insanın küçücük bir işten umutsuzluğa düşmesi ve önemsiz bir vehimden hayal kırıklığına uğraması nedeniyle tatlı hayaller ona acılaşıyor, dünya ona dar geliyor, zindan oluyor. Oysa senin karanlığında, kalbinin derinliklerinde ve ruhunun esasında dinsizlik darbesi yiyen ve o dalaletle bütün arzu ve emelleri kesilen çaresiz insana hangi saadeti vadediyorsun? Cismi yalancı bir cennette bulunan ve ruhu cehennemde azap çeken adama mesut denilebilir mi?

The Devils'deki sanrılarla karşılaştırıldığında *Tommy*'deki soyutlama ya da simgeleştirme masum kalabilir, lakin Russell tümüyle düşsel gerçeklik atmosferi kuruyor *Tommy*'nin sahnelerinin rüya gibi olmamasının nedenini, Pasolini'nin Fellini'ye ilişkin düşünceleriyle açıklayabiliriz: Sinema düşseldir. Fellini'nin filmleri özellikle düşseldir. Öyle tasarlanmışlardır. Rüyanın özellikleriyle sinemasal anlatımın özelliklerinin –zaman, mekân geçişleri, efekt vd. öğeler– benzeşmesi, sinemanın tümüyle düşsel oluşu *Tommy*'deki sembolizasyonun yadırganmamasının bir nedeni sayılabilir.

Tommy, 1960'larda ortaya çıkan rock müzikle ilgili gelişmelerin Russell tarafından yapılan çarpıcı bir bireşimidir. Seyircisiyle bu denli doğrudan ve sarsıcı iletişim kurabilen bir filmin yorucu bir hikâyeyi bir solukta anlatabilmiş olması, ihtiraslı ve umut verici bir deney aynı zamanda.

BİR DERVİŞ SİNEMACI: ANDREİ TARKOVSKİ

Demek bu hayat ve mevt içinde yuvarlanan, toplanıp dağılan varlıklar içinde başka maksat var. Şu ahval, taklit ve temsil için, tertip edilen duruma benzer. Nasıl büyük masraflarla kısa toplanma ve dağılmalar oluyor. Ta ki suretler alınsın, terkib edilsin. Sinemada gösterilsin. Onun gibi dünyada kısa bir müddet zarfında hayat geçirmenin bir gayesi şudur ki, suretler alınıp terkib edilsin, amellerin neticesi alınıp hıfzedilsin, mecma-yı ekberde muhasebesi görülsün.

– Bediüzzaman Said Nursi

Octavio Paz, Stockholm'de Söylev'inde "Ayrılmanın bilincinde olmak, ruhsal tarihimizin sürekli bir özelliğidir" der. Ayrılma, bilinci parçalar, bizi ruhsal açıdan etkiler, yara almış gibi canımızı yakar. Dünyaya geldiğimizden itibaren, çocukluk rüyalarımızla, ardından bilincimiz uyanınca gençlik sarhoşluğunda, dünya ile aramızda sürekli lifler dokuruz. Guliver'in cüceler ülkesinde sahilde baygın yatarken küçük bağcıklarla yere bağlanması gibi, sayısız ilgiler kurarız. Ölümün keşif kolları olan her hastalık ve musibet

bağlardan birini koparır ve bu yüzden bizi yaralar, ruhumuzu acıtır. Hayatla aramızda inşa ettiğimiz bu düşsel köprüler sonsuzluk vehmimizdendir. Tûl-i emel denilen bu ihtirası ölümün habercisi olan her musibet incitir, bizi düş kırıklığına uğratır. Bu parçalanmanın sonu gelmez bir türlü. Ta ki, "rüzgâr çıkar ve susturur bütün çanları, hayatla ölüm arasında sallanıp duran." Ayrılmak, şimdiki zaman arayışının doğurganı bir eylemdir. Paz şöyle devam eder:

> Şimdiki zamanı arama, yeryüzünde bir cennet ya da üzerinde belirli tarihler olmayan sonsuzluğu arama değildir: Asıl gerçekliği aramadır. Beni buna neyin ittiğini bilmiyordum: İçimde beni iten, tanımlaması oldukça güç bir zorunluluk vardı. Sadece şimdiki zamandan kovulmam, adını verdiğim şeyle şiir yazmak olgusu arasında gizli bir ilişki bulunduğunu anlıyorum. Şair ona âşıktır ve o ânı bir şiirde yaşamak ister, o ânı zamansal art arda gelişten yalıtır ve saf, katıksız ânı şimdiki zamana dönüştürür.

Şimdiki zamanın sonsuzluğa açık olduğu dinî öğretilerde zamanın ebedileştirilmesinden söz edilebilir ki, sinemanın diğer sanat alanlarından farklı olarak zamanı durdurabilmesinde buna atıf vardır. Bu yüzden sinema serüvenini anlattığı kitabına Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman* adını verir.

Ünlü Rus şair Arseniy Tarkovski'nin oğlu olarak 4 Nisan 1932'de Moskova'da doğdu. 1960 yılında Moskova Devlet Sinema Enstitüsünü (VGİK) bitirdi. İlk konulu uzun filmini *İvan'ın İhtirasları* adıyla başlayıp *İvan'ın Çocukluğu* ile 1962'de çekti. Uluslararası alanda adını duyurdu. Öksüz bir çocuğun İkinci Dünya Savaşı sırasında başından geçenleri anlatan film, Venedik Film Şenliği'nde Altın Arslan'ı bir başka filmle paylaştı. 1966'da *Andrei Rublev*'i çekti ve komünist yönetimin tepkisini aldı. Filmin SSCB'de gösterimine 1967 Cannes Film Festivali'nde ödül kazandıktan bir yıl sonra izin verildi. 15. yüzyıl ikon ressamlarından Ruble'in öyküsünü, 20. yüzyılda geçiyormuşçasma anlattığı filmde, Rus tarihinin en karışık döneminin görkemli bir freskini çizerken toplumsal kargaşanın genç bir sanatçıda bıraktığı etkiyi ve izleri resmetti. Stanislaw

Lem'in eserinden uyarladığı ve kendi ifadesiyle bilim-düşlem olan *Solaris*'te (1972) hayatın anlamıyla ilgili yeni bir yolculuğa çıktı. 1975'te yönettiği *Ayna*'da otobiyografik bir gezi yaparak çocukluk ve ilkgençlik yıllarına, bilinçaltının derinliklerine, düşlerine ışık tuttu. 1979'da *Stalker*'i yaptı. 1982'de ayrılmanın derinleştiği bir başka özyaşamsal öyküyü gerçekleştirdi: *Nostalghia*. Tarkovski sinemasının doruklarından biri buydu. Son filmini ise 1986 yılında İsveç'te çekti: *Kurban*. Teknolojik burjuva uygarlığına ve trajik dünya görüşüne yönelttiği bu destansı eleştiri son rüyasıydı. 29 Aralık 1986'da, yaşadığı gibi acılar içinde Fransa'da öldü.

Kurban'ı, İzmir'de Tarkovski Haftası'nda seyretmiştim ve salonda sadece beş kişiydik. Alıcının ağır ağır çevrindiği planlarda, doğal zamanın ritmini yansıtan Tarkovski, seyirciyi artistik bir şokla karşı karşıya getiriyordu. Bu uzun çevrinmelerde sanki bir rüyanın öykülendiği, gerekmediği sürece ne bir efekt ve müzik ne de diyaloga yer verilmediği görülüyordu. Ayşe Şasa'ya göre, sinemayı mistik bir ilhamla tepeden tırnağa dönüştüren Tarkovski yıllar önce bir İtalyan gazeteciye söylediği gibi, her filmiyle varoluşun anlamını keşif yönünde bir geziye çıkıyordu. Hayalin buyruğunda ve seküler felsefenin aracı olan sinemayı ruhsal tecrübenin yansıtıldığı bir ibret aynasına dönüştürmüştü. Her filmiyle geleneksel sinema dogmalarını sarstı. Joseph Cunneen'e göre, vicdanıyla eylemleri arasındaki bağı sinemasının odağına yerleştirdi.

Tarkovski'nin öncelikle söz edilmesi gereken özelliği, hayatı şiirsel bir mantıkla algılamasıydı. Şiiri hakikatle olan ilişkisinin özel bir biçimi olarak görüyordu. Varoluşun şiirsel yapısını, filmlerinde oluşturduğu rüya evreniyle yansıtmaktaydı. Bu bağlamda Alexander Grin gibi sanatçıların yazgısını ve karakterini örnekler. Açlıktan ölmek üzereyken eline kendi yaptığı yayı alır, dağlara avlanmaya çıkar. Ya da Van Gogh'un trajik yazgısı, Michael Prişvin'in sonsuz bir sevgiyle bağlandığı Rus doğasına benzeyen çehresi... Ona göre tüm gerçek sanatçılar o muazzam duygusal gücü kavramış, hayata sadece araştırıcı olarak değil, o yüksek manevi değerlerin ve yalnızca şiire özgü güzelliğin inşacısı olarak katılmışlardır. Kendi yazgısını sözgelimi 15. yüzyıl Rusya'sında yaşamış bir ikon ressa-

mında bulmuş, "yaşam içinde ölümle özdeş" bir eylemi gerçekleştirmiş, birey olarak devinim alanı daraldığında kendi dar alanına sığınmıştı. Sinemanın anlaşılması güç, yüksek bir yaratıcılık gerilimi içerdiğine inanıyordu.

Andrei Rublev'de Tarkovski aslında kendi öyküsünü anlatmış, kostümer filmin gereklerine uymayan bir yaklaşım sergilemişti. Hakikate varmak için arkeolojik ve etnografik gerçekliğin ötesinde bir yol izlemek gerektiğini düşünüyordu:

> 15. yüzyılda yaşamış bir insan bu filmi izleme olanağı bulsaydı, herhalde kullandığımız malzeme ona çok tuhaf gelirdi. Ama kesinlikle bize, bizim gerçeğimizin tuhaf gelmesinden daha fazla değil. Rublev'in yaşadığı zaman ve mekânı aynıyle canlandırmak imkânsızdı.

Bugünden bakan bir gözün, kendi içinde farklı bir gerçekliğe sahip bir başka düzlemi, o çağın insanlarından farklı yorumlayacağı açıktı. Andrei Rublev'in eserlerini de değişik bir bakış açısıyla değerlendiriyordu 20. yüzyıl insanı. Tarkovski ortak olanı keşfetmişti: "İkon yüzyıllar boyunca yaşamını sürdürdü, o zaman da yaşadı, bugün de yaşıyor, böylece 20. yüzyıl insanıyla 15. yüzyıl insanı arasında bir köprü oluşturuyordu."

Ve Sinema'nın 8. sayısında İhsan Kabil, *Andrei Rublev*'e ilişkin şunları yazıyor:

> *Andrei Rublev*, tarihsel panoramadan bugüne çağrışımlar ileten ve Tarkovski'nin bana göre sinemanın niteliklerini en yetkin biçimde tüm yanlarıyla ortaya koyduğu ve *Kane*, *Yedinci Mühür* ya da *Chanson de Roland* düzeyinde şiirsellik ve düşünsel boyut yarattığı, bireyin varoluşsal duruşunu çok ince nüanslarla verdiği ve kendi sinemasının (kimi filmlerinin senaryoları özgün olmasa da Tarkovski tam bir auteur'dür) doruğunu yarattığı görsel bir dilleştirmedir. 14. yüzyıl Rusya'sında (varoluşçu terminolojiyi burada kullanmak anakronizm olmayacak) kendini saran sosyal çevreye –politik, dinsel, cinsel, felsefi– önce izleme durumunda olan, daha sonraysa kendi rahip-sanatçı kimliğiyle çatıştığı uzantılarıyla bağlantıya giren Rublev, baştaki balonlu sekansın da gösterdiği gibi özgürleşme uğraşının temel odak olduğu bir yoldadır.

Aslında Tarkovski'yi Rublev'in şiirsel yeteneğinin özü ilgilendiriyordu. Ne kostümer/tarihsel ne de belgesel bir film yapma hevesindeydi. *Andrei'in İhtirasları* adıyla başladığı senaryo çalışmasında yoğunlukla bir sanatçının estetik eylemindeki psikolojiyle ilgilenmişti. Yanı sıra toplumsal bağlarını, sanatçıyı besleyen ve boğan koşulları incelemişti. Filmin önemli bir izleği sanatçının ne pahasına olursa olsun içinde barındırdığı o sonsuz sevginin toplum barışı için ne denli önemli bir uzlaştırıcı oluşu gerçeğiydi. Kardeş katlinin ve Tatar egemenliğinin doğurduğu ulusal kardeşlik özlemi Rublev'in üçlemesinde yansımaktaydı.

> Senaryo tek tek episodlardan oluşuyordu. Rublev, şahsen her episodda yer almıyordu. Ancak bu durumlarda da zihninin canlılığı, dünyayla ilişkisini belirleyen atmosferin soluğu açıkça hissedilebilmeliydi. Bu kısa öyküler birbirine kronolojik sıralamayla değil, Rublev'in ünlü üçlemesini oluşturmaya zorlayan şiirsel mantıkla bağlanacaktı. Senaryoda öngörülen sıralamaya göre, bu episodlar, şiirsel mantığın yasaları uyarınca şiddetle birbirine çarpmalıydılar. Sanki hayat ve estetik inşanın çelişkilerini ve sınırlılıklarını görsel olarak şekillendirmişçesine...

Tarkovski "Görüntü mutlaktır" der. Gerçeğin yüzeyini görkemli bir dekoratif tasarımla yansıtmak, hayatın ışığı olan bilincin tasvirini vermez. Sadece hayatla benzerlikler taşıyan bir filmsel atmosfer kurmak, gerçekle ilişkisi olmayan bir film ortaya çıkarabilir. Tarkovski, hayatın şiirselliği ve çok boyutluluğuyla ilgili olarak şöyle diyor:

> Tuhaftır ama nedense bizim günlük hayattaki basit ve sıradan izlenimlerimiz sanatta son derece tutucu, yapay izlenimlere dönüşüyor. Bunun nedeni, yaşamın mutlak doğalcılık taraftarlarının hayallerini aşan bir şiirsellik içinde örgütlenmesi olsa gerek.

İçsel gerçekliği anlatan bu satırlarda sanatın zamana karşı direncini de buluyoruz. Tarkovski filmleri, rüya içinde rüya olgusunu görselleştirerek hayatı çok boyutlu ve şiirsel bir duyarlılıkla kavrar. Bakışını hayatına ve nefsine çeviren her insan bunu kavrayabilir ve sonsuzluğu hissedebilir. Çünkü her şeyin sonucu ve hikmeti kendine ait bir ise, Allah'a bakan yönü binlerdir.

Sanatın doğasında varolan ideale duyulan özlem, insanın kendisine sunulmuş idrak yetisinin bedelini ödemesi için itici bir güçtür. Tarkovski sanatsal çabayı ontolojik arayışın odağına kor: Ne olursa olsun, yalnızca bir mal olarak tüketilmek istenmeyen her türlü sanatın amacı, hiç şüphesiz, kendine ve çevresine hayatın ve insan varlığının anlamını açıklamak, yani insanoğluna gezegenimizdeki varoluş nedenini ve amacını göstermek olmalıdır. Hatta belki de hiç açıklamaya kalkmadan onları bu soruyla karşı karşıya getirmelidir. Tarkovski'nin sanata yüklediği etik işlev, varoluşun derin anlamını kavrama yönünde ilginç bir alana işaret etmektedir. Bediüzzaman'ın ifadeleriyle söylersek,

> şu kâinatta görünen ve bilinen bütün latifeler, bütün güzellikler, bütün kemâlât, bütün incizaplar, birer manâdır, birer mazmundur, birer manevi kelimedir ki, kâinatın Celal sahibi Sanatkârının lütuf ve merhametinin tecellilerini, ihsan ve keremini kalbe ve akla gösteriyor. İnsanın şuurlu fıtratı olan vicdan, ebedi saadete bakar ve onu görür. Kim uyanık vicdanını dinlese "ebed... ebed" sesini işitecektir.

Filmleriyle bu düşünsel durumu yansıtan Tarkovski, insan tekinin çağımızdaki temel sorununa işaret eder. İhtirasları kışkırtılan, tabiattan kopartılan ve kurban edilen çağımız insanının fıtri eğilimleri köreltilmiş, sarsaklaştırılmıştır. Varoluş sorununa ilişkin temel soruları soramaz. İnsanların çoğu, yaşamın anlamına dair sahih bir bilgisi olmadan yaşamaktadır. Kendi kuvvelerini tanrılaştırmaktır. Sinema bu anlamda ruhsal gerçekliği ve ontolojik resmi yansıtan bir ayna olmalıdır. Kendi çocukluğu, sanat yaşamı ve insanların mutsuzluğuna tuttuğu *Ayna*, rüya sinemasının tipik bir örneğidir. İsmail Ertürk şöyle der:

> *Ayna*'da (1974) gerçeklik tek bir düzeyde değil dört ayrı düzeyde ele alınır: İlk katmanı Tarkovski'nin şimdiki an'a, ikincisi anıları ve anımsadıkları, üçüncüsü çocuk olarak düşleri ve karabasanları ve son katmanı da, anlatılan dönemlere ilişkin haber filmleri oluşturur.

Ruhuna ayna tutan Tarkovski, düşüncelerin hareketinden oluşturduğu lirik anlatımla, rüya kutbuna yaklaşır. Anıların kaynağına

iner, belleğimizdeki zamanla şimdiki zamanı kaynaştırır, yaşamın şiirsel niteliğini yansıtır. "Olayların mantığı, kahramanın eylem ve davranış tarzı görünürde bozulur, sonra da bundan kahramanın düşünceleri, anıları ve rüyalarıyla ilgili bir öykü" çıkarılır. Geleneksel dramaturjiyle çelişen bu mantık, olağan durumların özündeki olağanüstü yapıyı lirik bir tarzda resmeder. Şiirdeki metrik bütünlüğe benzer bir ritmi, bir tartımı vardır, Tarkovski filmlerinin. Doğu kültüründen geldiği ve mistik dünya görüşüne sahip olduğu için Tarkovski'de zaman anlayışı da kronolojik değildir. Kimi zaman gerçek hayattaki zamanla filmsel zaman akıl almaz bir biçimde çakışmaktadır. Sözgelimi *Nostalghia*'da Andrei'nin boş havuzu elindeki mumla geçtiği ya da yere yığıldığı ve bardağın düşüp kırıldığı planlarda olduğu gibi. Tarkovski zaman boyutuyla sinemayı benzersiz bulur. Ona göre bir sahne motor ve stop arasındaki zaman dilimidir. Film gerçekliği, zaman boyutuyla birlikte tespit eder. Zamandan yapılan bir mozaiktir film. Buradan kalkarak Tarkovski'nin Woody Allen gibi hayran olduğu yaşamı görüntülemediğini, yaşanan gerçeklikteki saf çelişkiyi öyküleidiği söylenebilir. *Solaris* de sıradan bir bilim-kurgu değil, yazgının istemle, ve tercihlerimizle olan gizemli ilişkisidir. Bir astronotun ev içi hayatından bir kesitle başlayan filmde, "İnsan hayatındaki yeniden yaşayamama özelliği, yapıp ettiklerimize anlam veren ve onların biricikliğini sağlayan tek neden" olarak ele alınır. Tarkovski'nin, "yapmak istediklerimi gerçekleştirdiğim tek film" dediği *İzsürücü*, Mantıku't-Tayr'daki alegorik anlatıma yer yer denk düşen ve yine bireyin maddi dünya/maneviyat çelişkisinden kaynaklanan tedirginliğini anlatır. Bu iç çatışma, hayatı diyalektik bir süreç içinde algılayan Tarkovski'nin estetik evreninin temelini oluşturur. Kendisinin Tolstoy kompleksi dediği olgu, çağdaş toplumdaki tüm sorunların da çıkış kaynağıdır. *Solaris*'te amacı, insanın kendi deneyimlerinin dışında empoze edilen bilgi kategorileri ve anlam kalıplarının dramatikliğini anlatmaktır. Uzayda kaybolan insanlar, bir çıkış yolu bulmak zorundadırlar.

Sinemanın iki benzersiz epiğine daha imza atan Tarkovski, *Kurban* ve *Nostalghia*'da da temel izleğini sürdürür: İnsanın mane-

viyat özlemi ve fizik/metafizik çelişkisinden kaynaklanan bunalımı. Ülkesinden ayrılmak zorunda kalışı, yeni bir kültür ortamıyla yüz yüze gelişi, Tarkovski'yi kendi ifadesiyle karşılıksız bir aşka tutulmuş hale düşürür. Bu, kavranamazı kavramak, uzlaşılmazı uzlaştırmak gibi olanaksız bir şeyi eleştirmeye çalışmaktır. Finalde, "Oğlum Alyoşa'ya umut ve güvenle" yazısının belirdiği *Kurban*'da Tarkovski, onurlu ve hakikatli bir yaşamın bedelinin kendini kurban etmek olduğunu savlar. İnsanı etik açıdan besleyen temeli yeniden gözden geçirir:

> İnsan nasıl da biraz durup varlığının anlamı konusunda mevcut diğer görüşlerden herhangi birisine eğilmek ihtiyacı duyuyor. Doğu her zaman ebedî gerçeğe Batı'dan daha yakındı ama Batı uygarlıkları maddi hayat beklentileriyle Doğu'yu yutuverdi. Bunu anlamak için Doğu müziğiyle Batı müziğini karşılaştırmak yeter de artar bile. Batı, "işte ben buyum!" diye bağırıyor. "Bana bakın! Dinleyin, hem sevgiden hem acıdan nasıl da anlıyorum! Nasıl hem mutlu hem mutsuz olabiliyorum! Ben! Ben! Ben!" Doğu ise kendisiyle ilgili tek bir kelime bile söylemez. Kendini, Tanrı'nın, doğanın, zamanın içinde yeniden bulur. Her şeyi kendi içinde keşfetmesini bilir. Doğu uygarlığının görüşleri bir sonuçtur, topraktaki tuzun tuzudur, gerçek bilgi ancak ondan fışkırır.

YEŞİLÇAM GÜNLÜĞÜ'NE DERKENAR: VE SİNEMA VE TASAVVUF VE AYŞE

1983 kışıydı, yanlış hatırlamıyorsam; *Riyad*, *Tahakküm* ve *Kasabada Yeni Bir Martı Çizgisi* başlıklı öykülerimi, okuması için sayın Şerif Mardin'e veren dostumdan bir mektup almıştım. Zarfın içinde solgun bir kâğıtta naiv bir elyazısıyla yazılmış not yer alıyordu. "Şerif Bey'in bütünüyle katıldığı bu eleştirel yazı Ayşe Şasa Hanım'a aitmiş. Ayşe Hanım Hacı Arif Bey'in senaryosunu yazan bayanmış" açıklamasından önce oldukça "selis" yazılmış notları okumuştum.

> İlk bakışta göze çarpan bir tahkiye ustalığı var. Hikâyelerin kuruluşu çok başarılı.
>
> İşlenen temalar, kullanılan imgeler, yazarın iç dünyası Türk edebiyatı için taze, yeni ve ilginç.

Sonrasında, dilin kullanımına ilişkin eleştiriler ve sözgelimi Rilke'nin *Malte Laurids Brigge* gibi okuma önerileri yer alıyordu.

Özellikle diyaloglara ilişkin eleştirilerden çok yararlanmıştım. Bu solgun notlar bir zaman kılavuz gibi yeni yazdığım öykülerde elimden tutacaktı. Henüz yirmi yaşındaydım ve yazıyla yeni temas kurmuştum.

Ayşe Şasa adını beş-altı yaşlarımdayken babamın Malatya'da işlettiği yazlık sinemanın girişindeki afişlerde okumuş muydum?

Sözgelimi *Mezarımı Taştan Oyun/Abdo* ya da *Kozanoğlu* gibi rahatça hatırlayabildiğim, hatta Kiling gibi hiç unutamadığım, Tarkovski'nin büyüsel bir yan bulduğu siyah-beyaz, aşınmış, ses düzeni bozuk salonlarda geceler boyu izlediğim, içcebindeki kanyakla ısınan makinist Yusuf Amca'nın müstehcen sahnelerini eliyle kapadığı, bu yüzden, "makinist, hoop makinist!" diye yuhalandığı, önce İstanbul sonra Yeni Melek daha sonra Pınar sinemalarında Ayşe Şasa ruhuma girebilmiş miydi? *Hacı Arif Bey*'in senaryosunu yazan hanım nelere imza atmıştı?

Bu perişan notları yazmaya başlamadan önce biraz Giovanni Scognomillo'nun eserini, biraz da *5000 Film* türünden kitaplar karıştırdım. Karşıma *Son Kuşlar*, (E. Tokatlı), *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz), *Yedi Kocalı Hürmüz, Cemo, Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe* çıktı. *Gramofon Avrat*'ı atladığım sanılmasın, fakat bir kez takılmıştım *Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe*'ye. Dilimde uzun süre vird gibi gezindi. Sonra yerini bir başka cümleye, "herkesin kalbi hakikat için çarpar"a terk etti, avdet ettiğindeyse "Ve Sinema Ve Tasavvuf Ve Ayşe"ye dönüşmüştü.

Oysa ne diyordu Lemaat:

> Avrupa'dan tereşşuh eden şu hazır edebiyat, romanvari nazarla Kur'an'daki letaif-u ulviyyet, mezâyâ-yı haşmeti göremez hem tadamaz.
>
> Tek bir ilacı bulmuş o da romanlarıymış. Kitap gibi bir hayy-ı meyyit, sinema gibi bir müteharrik emvat! Meyyit hayat veremez.
>
> Hem tiyatro gibi tenasühvari, mazi denilen geniş kabrin hortlakları gibi şu üç nevi romanlarıyla hiç de utanmaz. Beşerin ağzına yalancı bir dil koymuş, hem insanın yüzüne fasık bir göz takmış, dünyaya bir alufte fistânını giydirmiş hüsn-ü mücerred tanımaz.

Burada sinema bir teknolojik fenomen olarak olumsuzlanmıyordu kuşkusuz. İbret için bazen sinemaya gittiğini bildiğim Bediüzzaman, acaba Tarkovski'nin *Kurban* ve *Andrei Rublev*'ini ya da Ken Russell'in *Tommy*'sini izlemiş olsa yine "müteharrik emvât"ın hayat veremeyeceği kanaatine varır mıydı? Yoksa vizörden bakanın bir derviş gözü olması halinde görüntüler dizgesi bizi bir tür

ibadet ortamına çekiyorsa sinemayı hayat veren bir dil olarak selamlar mıydı?

1983'ten tam on bir yıl sonra, bahardan kalma pırıl pırıl bir Aralık öğlesi Ortaköy'den Gayrettepe'ye giderken, arabanın camından dışarıyı değil, süratli zincirlemelerle ruhuma konuk olan Ayşe Şasa'yı izliyordum. Yıllar önce senaryosunu yazdığı bir filmin çekimlerine katılan Kemal Tahir'in seyrettiği genç ve azimli yönetmen yardımcısını görüyordum. Görüntü erirken bir diğeri beliriyordu, beş yaşına dek Yahudi bir bakıcıya teslim edilen, on üçüne kadar Yahudi, Protestan ve Katolik halayıkların elinde büyüyen bir genç kız. Kendi tarihini özetlerken, Musevi-Hıristiyan dünyasına ait değerlerin yoğun etkilerinden söz edecekti. Ortaokul ve liseyi Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'nde okumuştu ve on sekizinde kendisini Marksist olarak tanımlıyordu. İnsanın hayatı bir kalem olur, dönüp kendi kader-i hayatiyyesini yazarmış. Şasa'nın *Dergâh*'taki notlarını ilk gördüğümde zihnimde beliren buydu. Kartezyen ikiliğin tevhitle aşılacağına ve bunun bir seçkinler sanatı olması gereken sinemada gerçekleşeceğine inanan Şasa, kendisini Marksist olarak tanımladığı ilk gençlik yıllarında harıl harıl senaryo üretiyordu. Sonradan birçoğunu utançla hatırlayacağı metinlere Prometheci hayat görüşünü yansıtmak için gece gündüz çalışıyordu, lakin gün gelecek benimsediği hayat idealleri ve sinema grameriyle seyirci değerlerinin çakışmadığını ayrımsayacaktı. Ticaret burjuvazisinden bir zümreye bağlı ailenin senarist genç kızı, trajik hayat görüşünden boşluğa işte böyle düşmüştü. Burada kendisinin de sıkça andığı Kemal Tahir'e gönderme yapmak durumundayız. Şasa'nın otuz yaşında belirginleşen şizofrenik bunalımının trajik bir sonla düğümlenmemesinde anti-Batıcı oluşunun payı gözardı edilmemeli. (Her şeye sebeplerin bulanık penceresinden bakma zorunluluğu, bizi böyle bir çıkarsamaya itiyor. Oysa kader konuşunca insan susuyor.)

İnsanın vardığı yerden hep ilerlere itiliyor olmasıyla sanatın sürekliliği arasındaki ilişki de sebeplerin tenteneli perdesini büsbütün yırtmamızı engellemiyor. İnsan gerçek kendini kaybede kaybede buluyor. Şasa bir konuşmasında şöyle diyor: "Elli yaşıma kadar ge-

çirdiğim hayat tecrübesi, sanki benim bu noktayı kavrayıp bundan büyük bir ibret çıkarmam için tasarlanmış bir senaryo hikâyesi."

Batı yanlısı bir yenilikçiliği sürdüren burjuva ailesinden tasavvufun sonsuz iklimine... Ayşe Şasa'nın öyküsü öyle sanıyorum senaryo için yeniden kalemi aldığında, karşısına bir rüya sinopsisi gibi çıkacak. Tarkovski'ye borçlu olduğumuz şükranı ona da borçlanacağız: "Bazı durumlarda insanlığı kolektif suça itebilen, düpedüz bir cürüm aracı olabilen sinema alıcısının bazı şartlarda çağın karanlığına tam karşıt hakiki bir ibadet ortamı yaratabildiğini, insanlığı vahyin derinliklerine davet ettiğini" gösterecek senaryolar.

Sinemaya bulaştığı altmışlı yıllarda Ayşe Şasa'yı çilekeş bir romancının, Kemal Tahir'in heyecanıyla kuşatılmış bir Ulusal Sinemacı çevre karşılıyor. Doğu-Batı gerilimine ayarlı bir duyarlığın şeyhi konumundaki Kemal Tahir'in geliştirdiği sistematik, sinemada önemli ustalar yetiştiriyor. Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Lütfi Akad ve Yücel Çakmaklı İslam kültürünün en azından objektif bir veri olarak toplumsal yapımızdaki izlerini merak etmişlerdir. Batıcı aydınların kendi ruhlarındaki geleneksel unsurlara yabancı oluşlarına ilişkin Şasa ilginç şeyler söylüyor: "Batıcı aydınlar, bu unsurları bastırmışlardır. Kendi bilinçleri ve bilinçaltları sansür altındadır. Eşyaya, insana, dünyaya Türk aydını ve modern Türk sanatı bu yüzden çok sığ ve boyutsuz bakar."

Şasa'nın konuşmasında Şerif Mardin'den alıntıladığı bir anektod, Cemil Meriç'in romanla ilgili yargısıyla çakışıyor: "Sinemayı Müslümanlar icat etmiş olsaydı belki de dramatik bir araç olmayacaktı. Çünkü Müslümanlar dramaya yabancıdır."

Şasa'nın görüştüğümüzde ısrarla vurguladığı epik ya da lirik anlatımın referansı sadece bu değil kuşkusuz. Seyircinin de özellikle ekran karşısında epik bir yerde konumlanması gereğine işaret edişini tasavvufla ilişkilendiriyor. *Yeşilçam Günlüğü*'nün Türk filmlerindeki melodram özelliğiyle ilgili bölümlerini titizlikle okumalı, Yeşilçam'ın bugün hâlâ aşılamayan bu kronik hastalığının kökünde neyin yattığını Şasa, Mardin'in mezkur argümanına dayanarak açıklıyor. Aristocu bir dram geleneğine yabancı bir kültürün kendi sinema gramerini üretmesi gereğine işaret ediyor. İslami geleneğin

hayatı çatışma değil uyum olarak görmesiyle Batıcı Türkiye aydınındaki çelişkiyi irtibatlandırıyor. Asena ya da Oflazoğlu'nun tüm abartılarına rağmen –şehzade katli filan dışında– Osmanlı'yı konu alan sahici bir tragedya üretememelerini de bu bağlamda değerlendirebiliriz sanıyorum. Bu yanlışta yıllar yılı ısrarı ise, özellikle solcu kesimdeki püriten tortuyu vurgulayarak açıklayabiliriz: On beş yıl süren çileli bir serüvenin ardından Esat Coşan Hocaefendi'ye gideceği gün başını örten Ayşe Şasa'mn cirmen küçük fakat cürmen oldukça büyük kitabını –dağınık lakin içtenlikli anlatımıyla– sinema estetiğimiz adma önemli bir kazanç olarak görüyorum. Evren Sitesi'nin doruğuna yakın bir katta kitaplar, non figütarif tablolar, türlü kilim desenleri, çiçekler, düşler, şiirler, filmler ve içine doğan güneşin ısıttığı objeler arasında bilinci dünyaya yeni uyanmış bir gençlik sarhoşluğu içinde tanıdığım Şasa'nın, Türk düşüncesine yerli bir adese kazandıran Kemal Tahir'den edindiklerini de sorguluyor bulmuştum. Yetmişli yılların ortalarına doğru sözü geçen sistematiğin kendisini doyurmadığını ve kimliğini yeni bir boyut çevresinde derinleştirmeye çalıştığını, 1989'dan sonra dahil olduğu dost çevresinin de sinema yazıları konusunda kendisini yüreklendirdiğini ifade ediyordu. Dostlarıyla teması, âdeta sevgiyle büyüyen bir çocuk saflığına ulaştırmış Ayşe Şasa'yı. "Zeval-i elem lezzettir" kaziyyesini onu görmeden anlayamazsınız. On beş yılı aşkın bir süre dinmeyen ruh sızısı, yanı sıra –yoğun biçimde aldığı ilaçların yan etkileriyle– fizikî acılar Şasa'yı yepyeni kapılara itmiş.

Hasta yatağının başucuna gizemli bir elin iliştirdiği nefis bir *Füsus* çevirisi Şasa'nın acılarını dindirmiş. On yıl boyunca İbn Arabi okumuş. Kimi gün bir paragraf, kimi gün bir cümle. Gerçek şifanın Cenab-ı Hak'tan geldiğini hissettiği bu günler kişilik yapısındaki boşlukların anlamlanması sürecidir. "Hayatımın en olağanüstü metniyle karşılaşmıştım" dediği *Füsusu'l-Hikem* tasavvuf-sinema bağlamına çeker Şasa'yı ve dostlarının ısrarlı özendirmeleriyle *Yeşilçam Günlüğü* oluşmaya başlar. Üç yılı aşkın bir süre dergide yayımlanan notlar ilgiyle izlenmişti. Ömrü acılaştıran tekdüzelik sona ermiş ve sıra meyveye gelmiştir. *Yeşilçam Günlüğü* ıstıraplı bir arayışın öyküsü olduğu kadar –hatta daha önce– "Türk sinema-

sını bir süreç olarak kavramak ve incelemek" çabası olarak nitelenebilir.

Anlık bir gafletle eline tutuşturduğum rüya sineması notlarını özen ve dikkatle okurkenki tepkilerini bugünmüş gibi anımsadığım sureten yaşlı insanın içinde sürekli teyakkuz halinde bir çocuk gülümsüyordu. Kahve getirmek üzere mutfağa gittiğinde yanımdaki sevgili İbrahim Görgülü'ye baktım. Yüzünden aynı izlenimi okudum. Çaresi bulunan şeyde acze, bulunmayanda cezaa sarılmayan bu derviş-senarist soluk soluğa bir şeylerin peşindeydi. Tasavvuf-sinema ilişkisine kafa yoran birilerini arıyordu, yormayanları ortaklaşa bir yolculuğa çağırıyordu. Rüyanın araçsallaştırılması dramaturji açısından bizi bir sonuca ulaştırıyor. Trajik olandan çok lirik ve epik olanı tercih. Şasa, sorunu şöyle açıklıyor:

> Batı dışı toplumlara birbirini ontolojik olarak dışlayan geleneksel Doğu'yla çağdaş Batı'ya ait paradigmaların birbirine yamalanmasından doğan epistemolojik şizofreniden uzaklaşabilmek için öncelikle, Türk toplumunun özgün yapısından Türk tarihinin özelliklerinden kaynaklanan yerli bir espriyi, Türk nomosunu derinlemesine kavramak, onu bütün ayrıntılarıyla nitelemek, açıklamak, tarife sunmak gerekiyor.

Zihni tarih bilincine vurgusunu, tarih idraki olmayanlara sunuyorum. Tarihini hâlâ "mitolojik kalıplar içinde algılayan" sinemacıların varlığı utanç veriyor.

Yeşilçam Günlüğü bunlarla bitmiyor. Yeni çalışmalarından heyecanla söz eden Şaşa bir yandan seyrediyor, okuyor, tartışıyor, öte yandan –belki Tahiri gelenekle sofi-meşrep sentezi– evini Marksist-Müslüman, genç-yaşlı, sanatçı-eleştirmen hemen herkese açarak ulaştığı anlamlı sonuçları daha sahihleriyle takas ve tebliğ etmek için ihlaslı bir platform oluşturuyor. Teorik tartışmalarla pratik kazanımları birarada yoğuruyor. Ve senaryo adım adım mukadder sona ulaşıyor: Ve Sinema Ve Tasavvuf Ve Ayşe.

YEŞİLÇAM SOKAĞINDA BİR ÇOCUK

Süleyman Murat Dinçer'in hazırladığı, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* adlı derlemede Bülent Oran'ın, "Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema" başlıklı yazıyı okuduğum günlerde, sık sık uğradığım Bit Pazarı'ndaki bir eski kitap satıcısında, ilk iki harfinin yarısı okunamayacak denli yırtık, yazarının ilk harfininse lekeli olduğu, kırmızı renkli, *Varlık* formatında, 1956 yılı basımı bir mizah öyküsü kitabı buldum. Gözlerime inanamadım. Adı: *Kapatma*. Yazan: Bülent Oran. Fiyatı: 1 lira.

Toz toprak içindeki kitabı bir define bulmuş gibi gözlerim parlayarak ve sevincimi gizleyemeden aldım elime. Satıcıya bu tavrımı çoğu zaman belli etmezdim fiyatı artırmasın diye. Fakat sevincime ve ilgime engel olamadım bu kez. Kapağım açınca, "*Akbaba* mizah serisi, ilk kitap, Kapatma-Mizah hikâyeleri" yazısını okudum ve tahminim doğrulandı. Gayrettepe'deki evlerinde ilk gördüğümde 114 yaşında ahrete göçen Şeyh Sait'in oğlu Şeyh Ali Rıza'ya intisaplı, tam bir ümmi-yi arif olan merhum dedemin ışıltılı yüzünü hatırlatan, bu daima çocuk, daima masum ve saf Yeşilçam çocuğunundu kitap. Satıcı, tahminim üzere fitatı iki katına çıkardı ve arka kapağının yarısı olmayan kitabı kırk bin liraya sattı. Bu türden eski kitaplar Ankara İtfaiye Meydanındaki tezgâhlarda ucuza satılıyor. Faik Bayısal'ın bir kitabı da vardı aralarında; *Cinai Ro-*

manlar, Zevako'nun *Kapitan*'ı ve Muazzez Tahsin Berkant'ın iki kitabı... Sevinçle evin yolunu tuttum. Yırtık yerleri yapıştırdım, tozunu toprağını temizledim ve okumaya koyuldum. Akşam, Eskişehir'e ağbimleri ziyarete giderken, otobüste –yenilerde sünnet olduğu için her isteğine olumlu cevap verilen Muhammed Hasan'ın, yediği AOÇ dondurmasından üşüyen ve bu yüzden su dahil hiçbir maddeyi kabullenmeyen midesinin yaptığı çıkarmalara rağmen– Bülent Oran'ın mizahi hikâyelerini okuyup bitirdim. Eskişehir'e vardığımızda kitap birazcık yıpranmıştı. Bir sürpriz yapacak ve kendisine postalayacaktım ki, birkaç gündür görüşemediğimiz sevgili eşleri Ayşe Şasa Hanımefendi'yi aradığımda, dilime engel olamayıp söz ettim.

Bülent Oran'ın hayat ve sinema anlayışı üzerine Ayşe Şasa'nın *Dergâh*'ta yazdıkları, müşterek çalışmamız olan *Düş Gerçeklik ve Sinema* (İz Yayınları, İhsan Kabil'le birlikte) kitabında var. İlgilenenlere öneririm. Bu yazı çok önemli kanımca. Çünkü çoğu az gelişmiş aydının dudak kıvırdığı, aşağıladığı ve hor gördüğü bir dünyayı anlamaya dönük bir tecessüs ve sevgiyle eğilerek elli yılını Yeşilçam Sokağı'nda öykü düşünerek ve yazarak geçirmiş, setlerin tozunu yutmuş, dekor taşımış, en ilkelinden en gelişkinine sinema zenaatının tüm örneklerine teorik ve pratik düzeyde ilgi duymuş, kendisini sürekli amatör hissetmiş ve en önemlisi hiçbir zaman içindeki çocuğa hainlik etmemiş bir aziz insanın çabaları, sevgili eşinin kaleminde sahici bir fikrî çalışmaya dönüşmüş.

Neyse... *Kapatma*'ya dönelim. Ayşe Hanım'a telefonda, "Neden Bülent Bey öykü yazmıyor?" diye sormadan edemedim. "Bunu birçok dostu hâlâ sorar" dedi. İçinde birbirinden güzel yirmi yedi mizahi öykü yer alıyor kitabın. Her okuduğum bir öncekinden daha keyifli geliyor. Aziz Nesin'in hikâyeciliğinden farklı bir şey var burada. Cinsel temalar adapla ve ölçülü işleniyor ve ne küfrediliyor ne de okur aşağılanıyor. Bir sevecenlik, kendisini kitap boyunca egemen kılarak, yazarın ele aldığı her çelişkiyi anlaşılır ve mazur hale getiriyor. Hüseyin Rahmi'nin, anlattığı insanlarla inceden inceye dalga geçen tavrı da yok. Bülent Oran, anlattığı insanları seviyor. Kurnazlık, üç kâğıtçılık, yalancılık, geçimsizlik, gevezelik, siyasi

ahlaktaki zaaflar vs., yüreği insan sevgisiyle dolu bir yazarın kıvrak kalemiyle nefis bir hiciv malzemesi oluyor.

Bülent Oran'ın argoya vukufiyetini daha önce senaryosunu yazdığı siyah-beyaz filmlerde görmüş ve şaşırmıştım. Bir kısmını babamın işlettiği Malatya'daki yazlık sinemalarda, bir kısmını televizyonlarda seyrettiğim filmlerdeki sözlüğe, bu öykülerde "edebî dil"in öteki gerekleri de eklenmiş. Fabrika işçiliği, mürettiplik, klişe ressamlığı, öğretmenlik, fotoğraf yardımcılığı gibi işlerde çalışan Bülent Oran'ın, ısrar etseydi şimdi usta bir mizah öykücüsü olacağında kuşku yok. Fakat mütevazı ve gönlü tok oluşu ve sinema tutkusu yüzünden bu vadide yürümediğini sanıyorum.

"Damarım kesilse yeşil akacak kadar Yeşilçamlıyım" diyen bu derviş kişinin yazının girişinde andığım kitaptaki anılar demeti çok önemli noktalar içeriyor. "Halk bir şeyi tutuyorsa," diyor,

> kim ne derse desin onun bir nedeni vardır. İnsanımızın benimsediği şeyi küçümseme yerine, onu tutmasının nedenlerini araştırmak gerekir. Yeşilçam saldırıya uğrarken böyle bir incelemeye yanaşılmamıştır. En çok hırpalanan zengin-yoksul öykülerinin halkın öz yaşamıyla paralellik kurması dışında yerli film konularının özüne inildiğinde o basit görülen mevzuların arkasında masalsı bir dünya olduğu dikkatlerden kaçmıştır. Türk insanı masal sever. Masallarla büyümüştür. Ortaoyunundan, Karagöz'lerden, Nasrettin Hoca'lardan gelen ve kanın, işlemiş bir alışkanlığı, geleneği vardır. Gişe yapan en çağdaş filmlerin diyaloglarında Karagöz-Hacivat tekerlemelerini anımsatan bir ton göze çarpar. Çoğu film kahramanı, ayağında blucin, sırtında frak da olsa Köroğlu yiğitliğiyle konuşur. Ya Keloğlan? İşte filmlerimizin ilkellikle suçlanan konularının altında bunlar yatmaktadır. Entelektüel kesimin hor görmesine karşı seyircinin beğenip salonları doldurmasının nedeni bu gerçektir...

Bülent Oran gibi, çocukluğun büyüklüğünü koruyarak yaşamanın yolunu bulmuş insanlara kulak vermeli. Onların garazsız ve dolaysız bakışları, Hakikat'e yaklaşmada bize yararlı ipuçları verecektir.

GÖNÜL YARASI YA DA TÜRKİYE'NİN VE "DÜNYA"NIN HALLERİ

Rahmetli Bülent Oran'a ilişkin bir belgesel film çekiyordum. Filmin içinde bir kısmını kullanmak üzere genişçe bir söyleşi gerçekleştirmiştim. Bülent Oran, ehli bilir, senaryo üretiminde tartışmasız şampiyondur. Kaleme aldığı senaryoların sayısını kendisi de bilmezdi. Tuzla'daki evinde, çekim için ön görüşme yaptığımız esnada, salonda otururken televizyon açıktı ve bir Türk filmi gösteriliyordu. Diyalogları şıkır şıkırdı. "Ağbi," dedim, "senaryosu sizin olmasın!" Birkaç dakika seyretti, "Olabilir ama hatırlamadım" dedi. Görüşme boyunca, sesi kısık bir halde film gösterimi sürdü ve bittiğinde rol akarken baktık, gerçekten de senarist Oran idi. Keza, filmin iç mekânlarının çekiminde, yine Tuzla ve Gayrettepe'deki evinde, her odada bir televizyon vardı ve çoğu açıktı. Üç ekrandan ikisinde Oran'ın yazdığı bir filmi seyrediyorduk. Son gündü. Dış çekimlerden sonra Tuzla'ya döndük. Araç gerecimizi toplayıp vedalaşacağız. Televizyonu açtı, gerçekten abartmıyorum, yine yazdığı bir film. Allah rahmet eylesin, Bülent Ağbi dur durak bilmeksizin, sürekli senaryo yazmıştı ve sadece bizim sinemamızda değil, belki dünya sinemalarında da senarist olarak birinciliği kimseye kaptırmamıştı.

Bu uzun girişi şunun için yaptım: Bizim Yeşilçam film gelene-

ğimiz, yerlisi yabancısı, solcusu sağcısı, hemen herkes tarafından ya küçümsenir veya taşlanır. Haklılık payı da yok değildir bu eleştiri ve küçümseyişlerin. Lakin önyargısız, anlamak üzere yaklaşan kişi sayısı bir elin parmaklarını geçmez. Bülent Ağbi, özeleştirisini de sürekli yedeğinde taşırdı ama Yeşilçam geleneğini en doğru ve içerden kavrayan sinemacı da oydu.

Ona o uzun söyleşmede, "Filmin sonunda kavuşamayan sevgilileri ve seyircinin tepkisini sordum." Şöyle dedi:

> Sonu çok tatsız biten filmler de müthiş iş yapardı. Uzun süre gösterimde kalırdı ve kapalı gişe oynardı. Benim kanaatim şu yönde: Seyirci, birbirini delicesine seven, tutkulu âşıkların dünyada çileli bir ömür sürüp kavuşamadan ötedünyaya gittiklerini görür, çektikleri acıların mükâfatı olarak da orada ebediyyen kavuşacaklarını sezer veya inanırdı. Bu yüzden ne kadar içi acısa da, hikâye ne kadar tatsız bitse de, seyirci onu mutlu bir hikâye olarak algılardı.

Burdan hareketle Ayşe Şasa, Bülent Oran'a ilişkin bir yazısında, "Yeşilçam melodramlarının, ölümle birlikte hayata son tanımadıklarını, bilinçsiz de olsa bir ezel-ebet fikrine yaslandığını" yazdı. Bu yoruma tümüyle katılırım.

Oran'a sorduklarım arasında, Yeşilçam sinemasının toplumsal yaşamla ilişkisi de vardı. O mizahi dilini de kullanarak (Oran'ın ilk yazdıkları mizahi öykülerdir. *Üç Bacaklı Kedi* adlı nefis kitabı Akbaba Yayınları'nca yayımlanmıştır), Yeşilçam'ı küçümseyen ve toplumsal sorunlara kayıtsız kaldığı için eleştirenlere yönelik, "Yahu," dedi,

> En kötü film en az üç hafta gişe yapardı. İnanılmaz bir ilgi olurdu filmlere. Sokaktaki insan kendi gerçeğini perdede bulduğu için acayip sahiplenirdi. Ertesi gün işyerinde sigara molasında film konuşulurdu. Bir hafta boyunca filmin etkisi sürerdi, kendi aralarında söyleşirlerdi. Hayattan filmlere bir şeyler yansıdığı gibi, filmlerden de hayata yansıyan birçok şey vardı ki, bunların mesela en ilginci, pavyon kapatma olayıdır. Rahmetli Talat Artamel'e bir defasında bir aşk filmi yazmıştım. Senaryoyu götürdüm. Aldı, okurken birden hiddetlendi, "Yahu Bülent," diye çıkıştı, "sen beni öldürecek misin?" "Hayırdır, n'oldu?" dedim. "Buraya bir pavyon sahnesi koymuşsun.

Şimdi oturup yazmak kolay. Sen biliyor musun, bir pavyon sahnesi kaça maloluyor bize? Garsonları, konsomatrisleri, müşterileri, çalgıcıları, geleni gideni..." "Kolay," dedim, "ver şunu." Senaryoyu alıp yan odaya geçtim. Birkaç dakika sonra döndüm verdim. Sahneyi şöyle değiştirmiştim: Cüneyt Arkın kızla birlikte pavyona gelir. İçerde kimse yoktur. Sadece sahnede bir kemancı ve yanda bir garson. Sadece bir masa. Kız şaşırır. "Kapalı galiba burası?" filan gibi bir laf eder. Arkın, "Hayır," der, "seni başka gözlerden kıskandığım için pavyonu kapattım." Şimdi bu, Anadolu'da filmin gösteriminden sonra salgın gibi yayılmaya başladı. Yeşilçam sineması, yoksulların, çaresizlerin, küçük şeylerle yetinmeyi bilen, hayata sevecen bakabilen ve şükredebilen insanların hikâyelerini anlattı. Biz çoğunluğun gerçeğini aktarıyorduk. Ayrıca Yeşilçam, sıcak, samimi ve ahlakçı bir sinemadır. Aile, diğergamlık, merhamet, adalet ve aşkın yüceltildiği bir dünya bu. Bir avuç elit burun bükmüş, beğenmemiş, ne çıkar? Zaten sinema, demokrat bir sanattır. Film izlenecek, iş yapacak, para dönecek ki talep oluşsun ve yeni filmler yapılsın. Sonradan gerçekçi, toplumsal gerçekçi diye bir sürü film yapıldı. Birkaç salonda üç-beş kişi izledi sadece. Bence onlar Türkiye'nin gerçeklerini yansıtmıyordu, Türk insanıyla ilgisi yoktu.

Bülent Ağbi pek çok yorum yaptı bu geleneğe ilişkin. Ama bu yazının konusu değil. Bu yazının konusu, şimdiye kadar seyrettiğim en güzel Türk filmi olan *Gönül Yarası*. Türk sinemasının tartışmasız en büyük yönetmeni olan Yavuz Turgul'un hikâyeleri, hem bu geleneğe, Yeşilçam diline yakındır, ordan beslenir, hem de ondaki zaaflardan uzaktır ve yerel bir öykü onun kamerasıyla kozmik bir hikâyeye dönüşüverir. Bunun son görkemli örneği *Gönül Yarası* oldu. *Gönül Yarası*, bir "Türkiye Yarası" olarak okunabilir. Bir dünya ve insanlık durumu olarak seyredilebilir. Filmi sığ bir bakış açısıyla izleyenler, bunun sıradan bir aşk ve hüzün öyküsü, bir tür melodram olduğunu düşünebilirler. Hoş, melodram da olsa, görüntüleme, çerçeveleme, ışık, ses, diyaloglar, oyunculuk, yönetim, dekor, çevre tasarımı, kostüm kullanımı, yerleştirimi, müzik vs. bakımından olağanüstü güzel, gerçekçi, titiz ve saygılı... Bundan söz etmeyeceğim ben. Filmdeki hikâyenin içine nüfuz etmeye çalışacağım.

Dünya (Meltem Cumbul) adında bir kadın var. Bu, kendisini tutkuyla seven ama çok hırpalayan, bu yüzden evliliğini sürdüremeyen ve ayrılan Halil (Timuçin Esen) adında biriyle evliymiş. Güneydoğu'dan, Midyat'tan biri. Halil, vakt-i zamanında Antep'te birinci sınıf bir kaportacı. Dünya ise pavyonda şarkıcı. Sesi ince, ipeksi, kadife gibi. Çok içli türküler söylüyor. Halil âşık oluyor kıza. Ailesi karşı çıkıyor ama evleniyor. Evlatlıktan reddediliyor. (Bu "reddetme/reddedilme" olayı Yeşilçam'dan mı topluma sirayet etmiştir, yoksa toplumsal bir gerçek olarak Yeşilçam'a mı yansımıştır, bilmiyorum.) Neyse, uzatmayayım... Ayrıldıktan sonra Dünya, İstanbul'a geliyor. Ha, bir de altı-yedi yaşlarında bir kızı var, onu da yanına alıyor. Kız, Halil'le Dünya'mn şiddetli bir kavgasına tanık olduğunda şok geçiriyor ve dili tutuluyor, konuşamıyor. Filmin bir başka kişisi, Nâzım (Şener Şen). Babası Rıfat öğretmen gibi o da eğitim neferi. Emekli oluyor. İstanbul'a dönüyor. Babası idealist, CHP'li, solcu, namuslu bir yarı-aydın. Aydınlanmacı. Oğluna Nâzım adını veriyor. Hem şairden kinaye, hem de (belki daha önemlisi), "dünyaya nizamat verme" tutumunu yansıtıyor. Nâzım'ın bir oğlu, bir kızı var. Oğlu Memet, kızı Piraye. Oğlan beyaz eşya alıp satıyor. Kız bankacı. (Sadece bankacı değil, çocukken, "dünyanın bir ucundaki köyde, hastalandığında, babasının kendisini eğitime, öğrencilerine adama tutkusu yüzünden tüpleri tıkanmış ve çocuk sahibi olma şansını yitirmiş. İlk evliliğinin boşanmayla sona erişi de bu yüzden. Ne hazindir ki Nâzım, kızının bu yüzden boşandığını dahi bilmemektedir.) Nâzım'ı idealistliği yüzünden eşi terk etmiş, başkasıyla evlenmiş. Çocuklarıyla dahi ilgilenemeyecek kadar kendisini vatanına, milletine, toplumsal ve ahlaki ideallerine adamış. O kuşağın trajedisini güzel yansıtıyor. Nâzım Samatya'ya, babaevine döner. Oğlu ve kızıyla arasındaki boşluğu fark eder. Emekli ikramiyesi gelene değin, çocukluk arkadaşı Takoz'un taksisini geceleri çalıştırmaya başlar. Bu sırada Dünya ile tanışır. (Nâzım'ın dünya ile sahici ilişkisi başlamıştır.) Ona da yardım eder, İstanbul'a gelen Halil'den onu korumaya çalışır. Evine alır. Halil'in tutkusunu görünce Dünya'yı tekrar ona dönmeye ikna eder ama aralarında telaffuz etmedikleri bir aşk başlamıştır. (Hangi fani,

dünyanın çekici çağrısı karşısında cevapsız kalabilir!) Dünya, Halil'le Mardin'e döner. Birkaç ay sonra bir akşam Nâzım'ı arar ve "Ağbi, n'olur gel, beni bu adamdan kurtar" diye ağlar. Nâzım hemen Mardin'e gider. Terminal Çay Bahçesi'nde buluşurlar. Halil de eşinin kaçmaya çalıştığını öğrenip aynı mekâna gelir. Dünya kararlıdır. "Madem gideceksin, bari bir türkü söyle de öyle git" diye yalvarır Halil. Kadın dertli bir Arguvan türküsünü (*Etek Sarı Sen Etekten Sarısan*) söylerken, Nâzım'la aralarındaki gizli aşkın ışıkları ve gölgeleri oynaşmaya başlar, Halil bunu fark eder ve ansızın silahını çekip Dünya'nın beynine sıkar. Ardından kendi beynine de sıkar. Son sözü, "Nazım Ağbi, sana verdiğim sözde duramadım. Melek (kızları) sana emanettir" olur. Nâzım kızı alıp İstanbul'a gelir. Ve bir gün kızın dili açılır... Ana hikâye bu. Filmde alt öyküler de var gerçi.

İmdi; Dünya (Meltem Cumbul), dünyanın imajıdır. El-Cevziyye'nin senetleriyle birlikte naklettiği bir hadiste, "Şeylerin dünyaya en çok benzeyeni kadındır" buyrulmuştur. Turgul'un Dünya adını özellikle seçtiğini sanıyorum. Dünyanın özellikleri şöyledir yaklaşık olarak: Çok çok güzeldir, çekicidir, her dem taze görünmektedir, davetkârdır. Biraz saftır, hayli zekidir. Değişkendir, halden hale girer. Şen kahkahalar atarken birden hüzünlenir, ağlamaya başlar. Halil'e yar olmamıştır. Nâzım'a da yar olmaz. Çalıştığı pavyonun sahibine de yar olmaz. Dünya kimseye yar olmaz filmde. Bu simgeselliği doğrulayan onlarca sahne var. Örneğin birinde, evin balkonunu dolunay yıkarken kızının saçlarını tarar ve yaklaşık olarak şöyle der: "Benim kızım büyüyecek, prenses olacak. Güzelliğiyle bütün erkeklerin gönlünü kendine düşürecek. Herkesin gözlerini kamaştıracak. Ama kimseye yar olmayacak, evet demeyecek. Herkes ona sahip olmaya kalkışacak ama o kimseyi seçmeyecek." Bu bir hadis mealidir. (Burada Dünya'yı, ed-dünya olarak okumak gerekir. Arapçada *ed-dünya*, bizim yaşadığımız arz, aşağı âlem için kullanılır, *el-âlem* kelimesi ise "yüce dünya" anlamındadır.)

Doğum gününde türkübara gitmek için hazırlandığında, Nâzım'a, nasıl göründüğünü sorar. Nâzım D(d)ünya'nın güzelliği ve çekiciliği karşısında tutulma hali yaşar. Dünyaya ideallerinin göz-

lüğünden bakan Nâzım için bu sahne de, gerçek dünyayla karşılaşmanın istiaresi olarak okunabilir. Fellini filmlerini anımsatan kavga gürültü sahneleri de D(d)ünya'nın imajıyla bağdaşır niteliktedir. Dünya kuru kavga ve gürültülerin yapıldığı bir yerdir. Küçük çıkar ve amaçlar için insanlar birbiriyle didişip dururlar. Kavgaların ekseninde hep D(d)ünya vardır. Melek (Dünya'nın kızı), çocukluğu dolayısıyla hem bizatihi saflığın ve temizliğin simgesidir, hem de D(d)ünya'nın kızı yani geleceği olarak, yönetmenin geleceğe ilişkin umut ve iyimserliğinin imgesidir. Dilinin tutulmuş olması D(d)ünya'nın arınmış insanlarının dillerinin henüz yeterince gürbüz olmayışı biçiminde bile okunabilir. *Halil* hem özel isimdir, hem de "dost, enis, dost edinmeye çalışan, dost olmak isteyen" anlamlarıyla filmdeki ana hikâyenin önemli bir figürüdür. Halil, dünyaya çılgınca âşıktır, tutkundur. Nâzım'la bir gece Samatya'daki meydanda, bankta söyleşirken ağlayarak şöyle der: "Ağbi, benim bu D(d)ünya'ya olan aşkım, uyuşturucudan beter. Ben kendimde değilim. Beni bu hale D(d)ünya'nın aşkı getirdi. Ben bu kadının (D(d)ünyanın) sesine vuruldum. Çok içli, çok büyülü bir sesi vardı, ona âşık oldum, kandım. Ben ne yaptığımı bilmiyorum, bana yardım et ağbi, bir babalık yap, ben D(d)ünyasız yaşayamam."

Halil, D(d)ünya'ya tek yanlı ve çılgınca âşık olanların hüsranının imgesidir. Bu trajik kişilikte biz, D(d)ünya ile olan bu tutkulu ve hastalıklı aşk ilişkimizin resmini buluruz. Dünya, herkesin gözünü kamaştırır ama kimseye yar olmaz. Kendisine, kendisini kaybedecek ölçüde bağlanan ve sevenlere karşı mekkardır. Zalim ve aldatıcıdır. Bu, D(d)ünya'nın doğasında vardır.

Nâzım, hem "dünyaya nizamat verme" sevdamızı ve "kaderimizi belirleme" sanımızı simgeler, hem de Cumhuriyet'in modernleşme projesinin başarısızlığını ifade eder. Dünyaya nizamat vermeye kalkışırken akılcı, Aydınlanmacı ve kendi hayatına, enfüsi dairesine, ailesine, çoluk çocuğuna karşı körleşen kuşağın trajedisinin temsilidir. Niyetleri, toplumsal ve ahlaki idealleri bakımından samimi olabilir; ama sonuçta, alabildiğine ters giden bir şeyler olmuştur. Nâzım bunu fark ettiğinde artık çok geç kalmıştır. Nâzım, sadece Aydınlanmacı, idealist Cumhuriyet kuşağının baki-

yesini temsil etmez, her ideolojik kesim için bir imaj olarak okunabilir. İslamcı, Ülkücü, Süleymancı, Işıkçı, Mücadeleci, ehl-i tarik olup toplumsal ve ahlaki ideallerinin "gözlük" ve "pencere"sinden yaşama bakan, kendisiyle, ailesiyle, dolaysız, sahici ilişki kurmakta güçlük çeken ve sonunda "hayallerinin kurbanı" olarak trajik bir sona düçar olanların resmidir Nâzım.

Oğlu Memet, sadece "alım-satım" ve "müteahhitlik işlerinden anlayan" oportünist biri olup çıkmıştır. Bu sonraki kuşakların hüzünlü durumudur. Piraye, öykünün en çok acıya düçar olmuş kişisidir, bir kurbandır. Çocuk sahibi olamayışı, Nâzım'ın yani Cumhuriyet'in idealist kuşak(lar)ının, (kızı üzerinden) neslinin kesilmekte olduğunun da imgesi olarak okunmalıdır. Nâzım'ın çocukluk arkadaşı Takoz, yitmiş bir kabadayı kuşağını temsil eder. Saflığı, dobralığı, ahlakiliği, cömertliği ve adalet duygusuyla, "okumamış" ve belki de bu yüzden geleneksel insani ve ahlaki değerlerini koruyabilmiş bir kesimi ima eder...

Filmin her karesi, kişisi ve diyalogu bir "dünya oyunu"nun tamamlayıcı ve destekleyicisi olarak çıkar karşımıza. *İnisiyasyona Toplu Bakışlar* kitabındaki bir yazısında Rene Guenon, Shakespeare'e de atıfta bulunarak, dramatik hikâyelerin, tiyatro ve sinemanın doğrudan dünyanın imajı olduğunu belirtir. Dünya, bir oyun sahnesidir. (Dünya hayatı bir oyun bir oyalanmadır.) İnsanlar ve mevcudat oyunun kişileridir. Arz sahnedir. İlahi Oynatıcı (Allah) Yönetmen'dir. Senaryo, kader yazımızdır. Levh-i Mahfuz'da saklıdır herşey. Allah, olmuş, olmakta ve olacak herşeyi ezelî ilminde bilmektedir. Oyuncular olarak yerküreye gelir, rolümüzü icra eder ve gideriz. Oyunun müziği, musika-yı ilahiyyedir ve dünyadayken çıkardığımız seslerdir vs.

Doğum günü türkübara giden Dünya ve Nâzım, Aynur'dan, o enfes Kürtçe türküyü dinlerler. Dünya ağlar. Nâzım, "Kürtçe biliyor musun?" diye sorar. Dünya, "Hayır" der. Nâzım, "Peki, niye ağlıyorsun?" diye sorunca Dünya şöyle cevap verir: "Bu türküye ağlamak için Kürtçe bilmek mi lazım?" Anadilde şarkı türkü, eğitim vs. sorunlarına ilişkin bu kadar incelikli konuşulabilir. Bir başka sahnede, Mustafa Kutlu'nun bir öyküsüne ve Behçet Necatigil'in bir şi-

irine ad ve konu olan (Luna) Park'ta (ki bu bizatihi dünyanın imgesidir, bir kapısından girer, oynar, oyalanır, eğlenir, çeşitli yerlerinde kendini kandırır, başka bir kapısından çıkar gideriz) Dünya ile Nâzım arasında geçen konuşmada, Nâzım, pavyonda çalışmayı bırakması gerektiğini, Melek için bunun hiç uygun olmadığını söyleyince, genç kadın, "Melek de kendisine verileni alacak, almak zorunda, bundan kaçılmaz" şeklinde konuşur. Nâzım, "Hayır," diye bağırır, "her şey bizim elimizde. Hiçbir şeye mecbur değiliz." (Bu, dünyaya nizamat verme idealleriyle donatılmış olan kuşağın tarihsel bir yanılgısıdır.) Dünya, "Bana maval okuma öğretmen..." diye başlar ve hiçbir şeyin gerçekte elimizde olmadığına ilişkin, çağrışımı bol ve dokunaklı bir konuşma yapar. Burada yine sık eleştirilen Yeşilçam'ın kader inancına da atıfta bulunulabilir. Bir kuvvetli hadiste, insanın iradesinin tümüyle mecazi olduğu, ilahî takdirin dışında hiçbir şeyin gerçekleşemeyeceği belirtilir, ki bence bu inanç sanıldığının aksine daha batını ve sahihtir.

Filmde bunun gibi onlarca alt-öykü ve ileti de bulunmaktadır. Ezcümle, *Gönül Yarası* bir "Türkiye ve D(d)ünya Yarası" olarak okunabilir. Bir film üzerinden Türkiye'nin ve D(d)ünya'nın halleri bu kadar güzel anlatılabilir. Ve bu ciğerdelen, düşündüren, görkemli filminden ötürü Yavuz Turgul nice teşekkür ve övgüyü hak etmektedir.

KURGU, RÜYA VE AYNA

Marcel Carne'nin itirazı, bir kopyalama sanatı olan sinemanın doğasına yönelik bir dikkati de içerir: "Nedir gerçekçi? Zola bir gerçekçidir, dedikleri zaman karşıyım buna... Zola bir 'vissionaire'di, bir lirikti. Bir masayı uzun uzun tanımladığı için ona gerçekçi diyebilir miyiz?"

Gerçekliğin hiçbir zaman hakikinin kendisi olmadığını söyleyen Godard, sinemanın gerçekçi bir dile ulaşması için film hilelerine başvurduğunu hatırlatır. Gerçeğin aynıyla kurgulanması, Aristoteles'in mimesis kuramının hortlatılması anlamına geliyordu. Oysa sinema, ne denli teknolojik bir iş olursa olsun, sonuçta hayatın özündeki şiirsel mantığı yansıtmayı deneyecekti. İnsanların ruh durumlarını, tutkularını bir çatışma ortamı oluşturacak biçimde yeniden kurgulayacaktı. İnsanın sinema aracılığıyla acıyı koruma isteğini açığa vurduğunu belirten Godard, bilinçsiz de olsa yapıp ettiklerimizi kare kare saptayan Kiramen Katibin'in "hıfz"ına gönderme yapmış oluyordu:

> Şu fani masnuat, fena için değil, bir parça görünüp mahvolmak için yaratılmamışlar. Belki vücutta kısa bir zaman toplanıp matlup bir vaziyet alıp, tâ suretleri alınsın, timsalleri tutulsun, mânâları bilinsin, neticeleri zaptedilsin... Ehl-i ebed için daimi manzaralar nescedilsin. Hem baki âlemde başka gayelere medar olsun. Eşyanın beka

için yaratıldığını, fena için olmadığını, belki sureten fena ise de, tamam-ı vazife ve terhis olunduğu bununla anlaşılıyor ki; fani bir şey bir cihetle fenaya gider, çok cihetlerle baki kalır. Mesela Kudret kelimelerinden olan şu çiçeğe bak: Kısa zamanda tebessüm edip bize bakar, fena perdesinde saklanır. Fakat senin ağzından çıkan kelime gibi kendisi gider binlerce örneğini kulaklara bırakır, dinleyen akıllar sayısınca mânâlarını akıllarda sonsuzlaştırır. Çünkü vazifesi olan mânânın ifadesi bittikten sonra, onu gören her şeyin hafızasında zahiri suretini ve herbir tohumunda manevi mahiyetini bırakıp öyle gidiyor. Güya her hafıza ile her tohum, ziynetini muhafaza için birer fotoğraf ve devam-ı bekası için birer menzildirler. En basit hayat mertebesinde olan masnu böyle ise en yüksek hayat tabakasında ve baki ruh sahibi olan insanın bekayla ne kadar alakadar olduğu anlaşılır.

Düşselden yola çıkıp gerçeğe ulaşan yönetmenler, keşiflerinin gerisinde yine düşsel olanın yattığını görmekteydiler. Üçüncü Sinema'nın önemli isimlerinden Solanas, *Tangolar* filminden söz ederken, bir gösteri türü olan sinemanın özündeki büyü öğelerini, bir tür dramatik şiir meydana getiren kimi öğe ve alışkanlıkları yitirmiş olmasının üzüntüsünü duymaktaydı. Solanas'ın sineması, geleneksel anlatı biçimlerinin kullanıldığı bir yüzeyin tuzaklarından kurtulmayı ve seyirciye "Bakın, hayatta daha neler olabilir?" demeyi amaçlıyordu. Latin Amerika edebiyatının yönelişlerini de gözeten ve hatta buna koşut düşsellik/büyüsellik niteliklerini taşıyan bu sinema, insanları çevrelerine daha iyi bakmaya çağırıyordu. "Hayatta da çok şey karmakarışıktır, sırasızdır, düzensizdir. Hayatın bölümlerine koşut bir sinema..." Solanas, mükemmelliği savlamayan bir sinemadan söz ediyor... Çağımızın kolektif bilincini yansıtan niteliğiyle -sözgelimi polisiyeler, kuşku, yozlaşma, güç ve paranın egemen olduğu bir dünyayı betimler- sinema "sanatın çocukluğu" idi ve "demokrat"tı.

Öteki erişkin sanatları içine almasına rağmen çocuktu, çünkü çocukça halleri vardı. Demokrattı, çünkü bir halk sanatıydı. Müzik ve resim oldum olası aristokrat bir "müşteri"ye seslenmişti. Fakat sinema Picasso ya da Mozart'ın gücünü Himalayalar'a bile taşımaktaydı. Japon sinemasının büyük epik anlatımcısı Kurosawa'nın

filmleri, insanoğlunun acı ve bunalımlarını, özgürlük tutkusunu, Eisentein'ın yakın ve genel plan sıralamasının aksine, "olayın çabukluğuyla ve genel planlar"la tasvir etmişti. Tabiatın bir parçası olduğunu unutan modern insana Kurosawa, *Dersu Uzala* ile hüzünlü bir çağrı yapıyordu. İnsanın iç ve dış dramı ve bu dram boyunca beliren kişiselliğiyle ilgileniyordu. İnsanların başkalarına acı vermeden yaşayabileceğine olan inancını neredeyse yitirmişti çağımız sanatçısı. Manevi ve ahlaki bir ideali olmayan toplumun çürümekten kurtulamayacağını söyleyen Tarkovski, sanatçının içsel zorlamalarla konuşmasından yanaydı. Aydınlatıcı, bilgilendirici ve yönlendirici niteliklerin sinema için gerçekliği yoktu. Çünkü her sekans, her plan, hatta her kare yönetmenin olduğu kadar izleyenin de ruhsal deneyimine karşılık gelmeliydi. Görselliğin doğasında ruhi tecrübenin öykülenmesinin saklı olduğunu Godard'ın televizyona ilişkin yorumundan ve Kenan Rıfai'nin *Sohbetler*'inde yer alan bir hikâyeden de çıkarsayabiliriz. Televizyonda görüntünün asli niteliğine aykırı şekilde kullanıldığını belirtiyor Godard:

> İnsanları televizyonun görüntünün zaferi olduğuna inandıran, McLuhan adında dolandırıcı bir düşünür var, bu işe yataklık bile yaptı. Oysa işin aslına bakılırsa fotoğraf sayısı giderek artıyor, ama görüntü sayısında azalma var. Küçük parçalar halinde bir alay reprodüksiyon konuyor ortaya, ama bunların hiçbir şeyi gösterdiği yok. Bana "Televizyonda Afganistan'la ilgili bir görüntü seyrettim" derseniz, ben de size "Hayır! Başında sarık bulunan bir adamın görüntüsünü seyrettiniz" derim. Afganistan'la ilgili bir görüntü yapabilmek için en azından bir üçlemin varlığı, bu üçlemin içinde de televizyoncunun bir işlevi olması gerekir.

Hitchoock'un ölümünü, görselliğin ölmeye başladığı dönem için bir geçiş olarak görüyor Godard. Yazılı metin ileten aygıtların bulunmasıyla aynı döneme rastlıyor ölümü. Görsel olanın artık ilgi görmeyeceği ya da arka plana itileceği bir döneme giriyoruz. Görsellik baskı altına giriyor. Pitoresk öğelerle sarmalanmış sinema, ruhumuzdaki acıları dindirecek ve içimizdeki uğultuyu anlamlı bir söze dönüştürecek dile ulaşmak zorundadır. Sinemayı özel efektler sayesinde varolabilmiş teknolojik bir olgu şeklinde gören

Amerikan sinemasını ruhsuz ve donuk bulanların haklılığı bir yana, suret/anlam ikiliğinden kurtulmanın zamanı çoktan geçmektedir. Kenan Rıfai'nin naklettiği öyküde, görüntünün niteliğine ilişkin önemli bir yorum bizi müphemlikten kurtarabilir:

> Vaktiyle bir padişahın üç oğlu varmış. Bir gün hükümdar bu üç evladını yanına çağırarak vasiyette bulunmuş ve "Çocuklarım, siz seyahate çıkacaksınız, gönlünüz ne tarafa meylederse gidip gezin... Benden size müsaade... Yalnız bir suret kalesi vardır ki burada akıl kapıcıdır. Sakın oraya gitmeyin, çok sıkıntı çekersiniz" demiş. Gençler babalarının ellerini öpmüşler ve "Biz senin İsmail'iniz, sen de bizim İbrahim'imizsin, başımız bıçağına teslimdir" diyerek yola revan olmuşlar. İnsanoğlu men olduğu şeye haristir. Dünyayı dolaşmaya çıkan gençler, babalarına söze verdikleri halde o kaleyi merak edip sorar ve nerede olduğunu öğrenerek giderler. En büyüğü diğer iki kardeşine, "Siz oturun, ben gidip kaleyi gezeyim" der ve bakar ki her taraf suretlerle bezenmiş. Kaledeki padişah bu şehzadeyi yanına alır ve hizmetinde bulundurur. O da kemal-i aşk ile çalışırken ömrü vefa etmeyip o zevk ve şevk içinde ölür. İkinci şehzade kardeşinin gelmediğini görerek kaleye varır. Padişah büyük kardeşinin muhabbeti sebebiyle onu da yanına alır. "Sen benim sevdiğimin kardeşisin" diyerek nimetlere boğar. Hazinelerini gösterip ihsan ve ikramda bulunur. Fakat bütün bu izzet ve ikramları hazmedemeyen genç, bir şehzade olduğu için padişahın kendisine ihsanlarda bulunduğunu düşünerek benliğe kapılır. Bu düşüncesi gencin padişahın kalbinden bir ok yemesine sebep olur. Sultan mahv yani yokluk halinde iken, kendi içinde bir uygunsuzluk görmekle bunu gidermek ister ve kendine gelince bakar ki ruhani kuvvet oklarından biri eksik... Bereket versin ki ok şehzadenin cismine isabet etmiş... Eğer ruhuna, imanına isabet etse idi berbattı. O da bu suretle ölür, affa mazhar olur ve evvelki gibi Cemal'e kavuşur. O ne büyük Sultan ki hem oku vuruyor hem de onun için şefaat ediyor. Nihayet üçüncü kardeş yola revan olup kaleye gelir. Bir de bakar ki içeride türlü güzel resimler var. Bir tanesi pek ziyade hoşuna gidip onu cezbeder, o güzellikten mest olur. Ne ise o meczup salik, akıl ve edebe malik o genç şehzade, aşk ve cezbe ile padişahın rızası dairesinde birçok hizmetlerden sonra Sultanın kızını alır.

GÖRÜNTÜ VE KADER

Dünya hayatı bir oyun, bir oyalanmadan başka bir şey değildir.

– Ankebut, s. 64

Rüya Sineması, kendisinde bir mutlakiyet zemini vehmetmediği gibi, sinemayı yerel sınırlar içinde algılama yanlışına da düşmeden, onu hem ulusal hem de evrensel kategoriler içerebilen bir üstdil şeklinde tanımlama girişimidir. Olgusal açıdan rüyayla benzeşliği, yanı sıra nefs-kalp ayrımında belirginleşen boyutlarıyla bir yeniden düşünme denemesidir. Bu bakımdan rüya sineması kavramı yerine iman sineması, manevi sinema, arınmanın sineması ya da irfani sinema tabirlerini de pekâlâ kullanabiliriz.

Ayşe Şasa'nın Bülent Oran'ın "Hayat ve Sinema Anlayışı" başlıklı yazısında dönüp dönüp geldiği soruna, Türkiye toplumunca içselleştirilememiş olan Prometheci görüşe atfen yorumladığı kadercilik hakkında düşünürken karşıma çıkan *Kader Risalesi*, öteden beri üzerinde yoğunlaştığım görüntü-kader ilişkisini nispeten gün yüzüne çıkardı. Aşırı seçkinciliğiyle kitsch tutkusunu bireysel dünyasında meczedebilen Bülent Oran'ın Yeşilçam'ın halka tepeden ve dışardan bakan solcularından daha orijinal ve hatta arifane oluşu-

nu geleneksel kültürümüzle olan ilişkisine bağlayan Şasa şunları söylüyordu:

> Yeşilçam melodramı, yerli halk masalı ile Batılı dramın garip bir karışımı, trajik olmayan bir dram türüdür. Bülent Oran'ın deyimiyle, bizim mutsuz sonlarımız bile mutludur. Çünkü filmin sonunda, birbirini seven kahramanların ikisi birden ölünce seyirci bilir ki kişiler ahirette yeniden buluşacaklardır. Bizim yerli filmlerin öykülerindeki arabesk sarmallar bu açıdan hayata son tanımazlar. Tabi olduğu tüm kültürel baskılara ve erozyona rağmen geleneksel kültürümüzde onca güçlü olan ezel ve ebed duygusunu bizim insanımız kaybetmemekte, bu anlamda hayata son tanımamaktadır.

Altmışlı yılların sonunda ilk örneklerini veren toplumcu gerçekçilik, yetmişlerde belirginleşen ve bireysel yanı baskın anlatım, entelektüel bunalımcılık diye nitelenen eğilimlerde, özetle Yeşilçam geleneğinin dışına taştığı varsayılan ürünlerde de alttan alta etkili ve egemen olmuştur kadercilik. Dünyayı değiştirmeye sıvananlarda da yaşadıkları uygarlık dairesinin inançları şu ya da bu şekilde yansımış, trajediye kaynaklık eden Prometheci görüş Türk sinemasında Batılı anlamda dram üretememiştir. Sebep-sonuç ilişkisi, çatışma, doruk, katharsis ve bitiş şemasını yer yer gözetmesine rağmen Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak*'ı, "bir kültürün başka bir kültüre istihale edilemeyeceği" gerçeğini yansıtarak imanında kuşkuya düşen bireyin iç çatışmasını tüm gerilimiyle gözler önüne seren, ilginç bir örnektir. Yücel Çakmaklı'nın esere sadık kalarak görüntüleştirdiği filmde, Prometheci trajik anlayıştan çok, küfürle iman arasında kalan bu ülkeden bir aydının aynı zamanda evrensel kategoriler de taşır biçimde anlatılması heyecan vericidir. Uzun, hantal diyaloglarla kurulu olmasına karşılık *Bir Adam Yaratmak*, gerilim ve coşkusunu bu hususiyetinden alır. *Çok Sesli Bir Ölüm* filminde de aynı epik anlatım, aynı coşkulu dünya karşımıza çıkar. Sahici ve samimi bir rüzgâr esmekte, bu coğrafyada yaşayan kişi ve olaylardan örülmüş evrensel bir resim ortaya çıkmaktadır.

Bu soruna ve örneklere yeniden döneceğim. Onlardaki görece zaaflardan söz etmeyi gereksiz addediyorum. Bir dane-yi hakikat taşımaları bile bu rüzgârı estirebiliyorsa, şimdilik nüve halinde fa-

kat büyümeye ve gelişmeye elverişli bir dünyaya sahip olduğumuzu düşünüyorum.

Gerek Yeşilçam melodramlarındaki kadercilik, gerekse görüntü-kader ilişkisinin çağrışımlarını kaydetmeden önce, epeyi bir zamandır üzerinde çalıştığım *Kaderci* başlıklı öyküme kaynaklık eden olaylardan söz etmek istiyorum. 1960'lı yılların sonlarında çocukluğumun geçtiği Malatya'da Çarmuzu Mahallesi'nde ilginç bir adam yaşardı: Kaderci Mahmut. Kadercilik denilince zihnimde ilk çağrışan budur. Mahmut Efendi, evinde imal edip sattığı kolonyaya "Kader Kolonyaları" adını vermişti. '57 model Chevrolet arabasının bagajında taşıdığı ürünleri sonradan Samanpazarı'nda bir dükkân açarak satmaya başladı.

İşi dışında ortalıkta görülmeyen, merdumgiriz bir insan olan Kaderci Mahmut'un, tanısın tanımasın duyduğu her cenazeye katılması, çocuk aklımla kavrayamadığım bir diğer özelliğiydi. Şimdi bunu ondaki ölüm sevgisine bağlıyorum. Ölü karşısında olağanüstü saygılı bir edayla dururdu. Sükûnet içinde geçen hayatında uğradığı belalara karşı bu denli teslimiyetçi olabilen başka birini tanımıyorum. Sonradan babamdan öğrendiğime göre, Kaderci'nin tutkuyla bağlı olduğu bir eşi varmış, ona âşıkmış. Ondan üç erkek çocuğu olmuş. Bir gün gaz ocağının parlamasıyla çıkan yangında ölmüşler. Bu musibet Mahmut Efendi'nin ruhunda derin izler bırakmış ve onu yeni kapılara itmiş. Evini terk etmiş ve kader adını verdiği kolonyayı üretmeye başlamış.

Said Nursi'nin *Sözler* adlı eserinde yer alan "Kader Risalesi"nin girişinde şöyle denir: "Kader ve cüz-i ihtiyarî, İslamiyet'in ve imanın nihayet hududunu gösteren, hâlî ve vicdânî bir imanın cüzlerindendir, yoksa ilmî ve nazarî değillerdir."

Bediüzzaman, insanın mevhum iradesinin, eylemlerinden sorumlu olması bakımından verildiğini, iyilik ve güzellikten gurura düşmemesi içinse kaderin karşısına çıktığını ifade ediyor. Yoksa kötülüğü emreden nefsi temize çıkarmakta kadere sığınılmaması gerekiyor.

İman teslimi, teslim tevekkülü sonuç veriyor. Kaderin daha çok yaşanarak kavranmasıyla teslim oluş arasındaki ilgiye vurgu koymamız gerekiyor.

Kaderci Mahmut'a Yeşilçam melodramlarının çoğunda rastlamamız mümkün sanıyorum. Kalıplaşmış diyalog ve mizansenlerde abartılı çizgilerle karşımıza çıkan film kişileri Ayşe Şasa'nın sözünü ettiği teslimiyetçiliğin figürleridir.

Levent Köker'in ifadesiyle, "İlkel dönemlerin büyü ve ritüellerinin, tüm sanatların yüzlerce yıllık birikiminin, pek çok farklı bilimsel araştırmanın üzerine inşa edilmiş bir teknolojinin ürünü" olarak sinema, aşk ve ölümün, kader ve tutkunun, ihanet ve mutluluğun, özetle tüm insani durumların yansıdığı bir alandır. Görüntünün büyüselliğiyle ritüellik arasında ilgi olduğunu düşünüyorum. Görüntüyle kader arasında da gizemli bir ilişkinin varlığı, sinemanın büyüsel niteliğiyle birlikte düşünülmesi gereken bir durum. Gerçi fotoğraf kelimelerden farklı olarak, "dili, görüntüyü fikre çevirecek şekilde kullanmamız dışında, dünya hakkında bir fikir ya da kavram sunmuyor" bize. "Bir fotoğrafın tek başına görünmeyen, uzakta, içsel ve soyut olanın üstesinden" gelemeyeceğine inanıyorum. Her kare tabiattan, insandan ya da nesneden bir kesit, bir ânı tespit eder. Saptanan şimdiki zamandır ve somutlaşmış, belki mutlaklaştırılmıştır. Fakat art arda gelerek hayatın resmini sunar. Hareketli görüntünün ansızın donması illüzyonu kırar ve insanda garip bir biçimde hayal kırıklığı oluşturur. Bediüzzaman'ın *Şualar*'ını okurken, fotoğrafla ilgili olarak iman sineması, manevi sinema gibi kavramlaştırmalara rastladım. Yukardaki soruları tartışmada bu yorumlardaki fizikötesi katların açılması yararlı olacaktır.

Kâinatın bir kitap şeklinde yazılmış olduğunu belirten Bediüzzaman, ağacın hayat tarihçesinin çekirdeğinde, çiçeğin hayat görevlerinin tohumunda ve bilinç sahibi her varlığın sergüzeştininse hardal gibi küçük kuvve-yi hafızasında dercedilmiş olduğunu söyler: "ve bütün mülkünde ve devair-i saltanatında her ameli ve her hadiseyi müteaddit fotoğraflarla alarak muhafaza eden ve rububiyetin en ehemmiyetli bir esası olan..." Burada fotoğrafın zihnimizi bir soyutlamanın içine atacak biçimde yorumlanması bana ilginç geliyor. Televizyonda resmin bu amaçla kullanılmadığını, doğasındaki niteliğin manipüle edilerek uyuşturucu ve uyutucu özellikte tanımlandığını düşünüyorum. Sinema için aynı yargıyı paylaşma-

nın doğru olmadığını sanıyorum. Televizyonda fotoğrafın modernizmin perspektiflerine uyumlu olarak kullanımı, onu tümüyle olumsuzlamamızı gerektirmiyor. Teknolojinin bir toplumsal kültürden doğduğu tartışma götürmez. Bu vakıanın keşfe ilişkin boyutlarını araştırırken bu türden manipüle edilebilir araçların aslında Esma merkezli bir kâinat görüşünde bir büyük İsim'den süzülmüş oluşu gözönüne alınmalıdır. Günümüzdeki iletişim teknolojisi, T.S. Eliot'ın kültüre ilişkin tanımında vurgulandığı üzere, bireyi içinde yaşadığı toplumsal kültürden bağımsız, özerk bir hars alanına oturtmuyor.

Hareketli fotoğrafın şimdiki zamanı tespit niteliği yanında geçmiş ve geleceği de şimdiye taşıma ve bir ibret perdesi olma özelliği Bediüzzaman'ın "manevi sinema" kavramlaştırmasını hatırlatıyor. Bir Cumhuriyet Bayramında Eskişehir Hapishanesi'nin penceresinden seyrettiği dünyayı, liseli kız öğrencilerin gülüp oynaşmalarını tasvir ederken hüzünleniyor:

> Birden manevi bir sinema ile elli sene sonraki vaziyetleri bana göründü. Ve gördüm ki o elli-altmış kızdan kırk-ellisi kabirde toprak oluyorlar. Azap çekiyorlar ve on tanesi, yetmiş-seksen yaşında çirkinleşmiş, gençliğinde iffetini muhafaza etmediğinden sevmek beklediği nazarlardan nefret görüyorlar. Kat'i müşahade ettim.

Bu müşahadede eşyaya nüfuz eden bir içgöz, bir gönül gözü, bize manevi bir sinemanın çarpıcı tanımını sunuyor. Gündelik hayatımızda tanımlanmış bir rolle, ruhsal niteliklerimiz ve manevi boyutlarımız açısından yoksul bir alana hapsedilmiş olduğumuzu düşünürsek, asıl gerçekliğimiz bir sinema perdesinde yansıtılabilir ve bu yolla insan oluşumuzun, dünyada, sonsuz evrende duruşumuzun ve toplumsal gerçekliğimizin resmi yapılabilir. Fotoğrafın doğasına uygun bir amaçla kullanımı bu sayede gerçekleşebilecek ve Süleyman'ın (as) Belkıs'ın Tahtı'nı yanına getirmesiyle insanlığa son sınırı gösterilmiş olan mucize anlamına kavuşacaktır. "Onların acınacak hallerine ağladım. Hapishanedeki bir kısım arkadaşlar ağladığımı işittiler, geldiler, sordular, dedim, 'Şimdi beni kendi halime bırakınız, gidiniz'" diyen Bediüzzaman'ın kalbindeki merha-

met de ima ediyor ki, fotoğraf eşyanın hakikatini kavrama sürecinde, insanoğlunun derin acılarını iyileştirmek ve bu acımanın sonsuz katlarını açma cehdinde işlevsellik kazanacaktır. Nefsi ve hayali kışkırtarak insanı güdükleştiren televizyon sefil bir araç olmakta ısrarlı görünedursun, biz henüz keşfedilmemiş sınırsız bir alandan umutlu birkaç iz düşürmek istiyoruz.

Ruhumuzdaki unsurları, tanımlanmış ve sınırlanmış bir alanda ne ölçüde fark edebiliriz?

Rüya sineması kendi gerçeğimizle bizi yüz yüze getirecektir. Gerçek haberin izlerini ve sinemada gibi gölgelerini keşf ile görüp onaylayabileceğiz. David Harvey'in şimdiki an yaşantısının güçlü ve karşı konulmaz bir şekilde canlı olduğunu ima eden yorumu daha akli gözükmekle birlikte, *Total Recall*'ın "sattığı bilinç" aldatıcı görüntünün gizemli ve ezici yükünü taşıyan dünya için bir şifa kaynağı olamıyor. Postmodern masallarda neyin gerçek neyin düş olduğunu fark edemeyen seyircinin bilinci afaka dağılır, kesrette kaybolur ve bu zihinsel geziler şu soruda kilitlenir: "Ben hangi dünyadayım, burada ne yapmalı ve kişiliklerimden hangisini kullanmalıyım?" David Lynch'in *Blue Velvet* filminin başkişisi 1950'lerin Amerikası'nda bir kasabada yetişenlerin dünyasıyla uyuşturucu, çılgınlık ve cinsel sapmalarla alûde bir dünya arasında dolaşırken hangisinin gerçek olduğundan emin değildir. *Wild At Heart*'ta ise iki ana karakterin düşleri sık sık halüsinasyonla realite arasındaki ayrımı siler, kadın kahramanın annesi de bir başka dünyada yeraltı dünyasıyla ruhu arasında âdeta bir bilinç kayması yaşamaktadır. Eco, Rüşdi ya da Foucault'da "gayrimümkün bir uzayda, çok sayıda parçalanmış dünyaların birarada bulunması" biçiminde kendisini gösteren bu şizofrenik kurgu, sinema oyuncusunun yaşadığı ruh göçünü çağrıştırıyor. Batılı dramatik kurguyla eski çağların ritüelleri arasında bu bakımdan önemli bir ayrım olduğunu belirtmemizde yarar var. Çünkü hayatta oyunun kimi zaman birbirinin yerine geçtiği, tenasuha benzer bir halin yaşandığı mizansenlerde oyuncu nitelik bakımından bizimkinden farklı bir beşerî tecrübe yaşamaktadır. Temsilî sanatlarla figürel anlatımın imkânları arasındaki temel ayrım, görünenin hakikat oluşuyla gerçek sanılışı arasındaki farkla

özdeştir. Yine *Şualar*'da epik bir şiiri hatırlatan tasvirler bizi ibret perdesi olgusuna ulaştırıyor:

> Evet, gördüğüm hakikattir, hayal değil. Nasıl ki bu yaz ve güzün ahiri kıştır. Öyle de gençlik yazı ve ihtiyarlık güzünün arkası kabir ve berzah kışıdır. Geçmiş zamanın elli sene evvelki hadisatı sinema ile hali hazırda gösterildiği gibi gelecek zamanın elli sene sonraki istikbal hadisatını gösteren bir sinema bulunsa ehl-i dalalet ve sefahetin elli-altmış sene sonraki vaziyetleri onlara gösterilse idi, şimdiki gördüklerine ve gayr-i meşru keyiflerine nefret ve teellümlerle ağlayacaklardı.

Gerçeklik duyusunu yitiren postmodern zamanın seyircisine "Ne gülüyorsun, anlattığım senin hikâyendekini çağrıştırır" biçiminde ayna tutan manevi sinemanın egemen sistemin kategorilerini tümüyle dışladığı da söylenemez. Bu gerçekten hareket ettiğimizde, Yeşilçam melodramlarının abartılı bir toplum tasviri sunduğunu daha kolay kavrayabiliriz. Ayşe Şasa'nın ilk yazılarından itibaren açımlamaya çalıştığı gibi,

> Bizim sinemamız, ta başından ve bütün evrimi boyunca, çok bilinçsiz, çok belirsiz de olsa içinde doğduğumuz medeniyet dairesinin, İslam âleminin geleneksel kâinat anlayışının klasik çizgisini, yani hayat karşısında trajik olmayan bir dram ve sanat anlayışını yansıtmıştır. İnsanın kendi, diğer insanlar (cemaat-öteki) ve kâinat ile uyanık bir uyum içinde olmasını, kader karşısında tevekkülü beraberinde taşıyan bu çizgi, bize Batı'dan modern zamanlarda gelen Prometheci görüşten her zaman daha derin ve baskın olmuştur.

Türkiye sinemasının bugün hâlâ varoluşçu temalara, birkaç örnek dışında insanoğlunun yazgısının trajedisine, aklı karışık, parçalanmış ve yabancılaşmış bireyin iç çatışmasına, tutku, ihtiras, yalan, mutluluk, iyilik ve ölüm düşüncesine eğilen çarpıcı örneklere tanık olamayışı, Türk modernleşmesinin çoraklaştırdığı bir düşünsel hayata sahip oluşumuzla açıklanabilir. Hayat ve ölümün anlamını araştıran görkemli bir eserimiz henüz yok sinemada. Fakat ontolojik manzaradaki bu fakirlik bizi karamsarlığa itmiyor. Artistik ve kurgusal düzeyde de olsa Hakikat'e eğilen yazarlar dışında, ahlaki alanda bilgi ve sanat üreten bir okur-yazara sahibiz.

Varlığın anlamına ilişkin yüksek bir düşüncesi olan sanatçıların, sinemayı bir müşahade aracı olarak dönüştüreceklerine olan inancımızı korumak durumundayız. Bu uyarıyı yaparken, dünyanın oyun ve oyalanma oluşunu düşünüyor, iman sineması şeklinde ifadelendirilen olgunun çağrışımlarıyla doluyorum.

Varoluşçu felsefenin anlamsız gördüğü hayat, geçmişin ölü ve donmuş, geleceğinse karanlık ve vahşetle dolu olduğu sanısından kalkarak, bizi mutlak bir ıstırabın kucağına atıyor. Oysa sonsuz rahmet ve keremi bulunan Yaratıcı her bahar ve yazı bir nimet sofrası yapmış ve geleceğe ihsan sergileri açmıştır, isteğimiz dışında oraya sevk edilmekteyiz. Geçmiş zaman canlı bir ibret sayfasıdır.

Bu müşahedeye iman sinemasıyla ulaşabilir ve sonsuz âlemin lezzetini hissedebiliriz. Sinemacının dünya üzerinde aşağılık ve korkunç olan her şeye karşı duyarlı ve ahlakçı olması gerektiğini savunan Godard, bilinci yoğuran unsurların tümüyle farkında değildi gerçi. Sözgelimi Tarkovski gibi, ruhun ancak acı çekerek saflığa kavuşabileceğini keşfedememişti. Gerçekle kurgusal arasındaki perdeyi kaldırma yönünde çileli bir çabaya koyulamamıştı bu yüzden. Ne kadar güzel ve olgun olursa olsun, yapay bir şeyin doğallık düzeyine yükselemeyeceğinin ve onun yerine kaim olamayacağının nedenlerini kavrayamamıştı.

Batılı'da yakıcı bir hakikat iştiyakı, Doğulu sanatçıda sükûnet içindeki o müthiş coşku dile gelmiştir çoğu kez: O yabani edebin verdiği şevkle nefis coşkuya kapılır, heves yayılır, ruh dinginliğe ulaşamaz. Kur'an'ın verdiği şevk ile ruh heyecana düşer, hiçliğin doğurduğu "saçma"dan çok, dünya gurbetinde olmanın hüznü egemendir. Mistik öğretilerde eğlence ve sefahetin ruha zarar verdiğine inanılmasının, olgunlaşmanın çileden geçmesiyle de ilgisi olsa gerek. Hüznün kahkahadan daha iyi olduğunu, çehrenin üzgün görünmesine rağmen kalbin sağlam kaldığını savunan Tarkovski, Bediüzzaman'ın "hüzn-ü ulvi" dediği olguyu anlatıyor. Emirdağ Çiçeği'nde geçmiş ve geleceğin seyredilebildiği bir ülkeden. "Rabbani memleket"ten bahisle sinema perdelerinin kâh bizi o zamanlara, kâh o zamanları bize getiren ve her çağa yüksek bir icazla dersini veren Kur'an'ın haberiyle insanoğlunun yetimane hüzünden kurtu-

labildiği anlatılır. Kalbimizdeki rikkatli acıyı bir huzur haline çevirebilmenin, ruhla beden, fizikle metafizik çelişkisini dindirebilmenin, ölümün geride bıraktığı kaosu sessiz bir boyun eğişle ve sonsuzluk umuduyla dağıtmanın, içimizdeki sızıyı eritmenin, sinemayı bir ibret perdesine dönüştürdüğünü heyecanla görüyorum. Kader nasıl ki bilinç ve istemimizi hiçe saymadan külli iradeye bağlanmaksa, ölüme karşı soylu bir tevekkülle boyun eğiş de onu trajik bir düğümlenmeyle değil, epik bir coşkuyla karşılamaktır:

> En evvel beni çok korkutan ölümün yüzüne baktım. Gördüm ki ölüm ehl-i iman için bir terhistir. Ecel terhis tezkeresidir, bir tebdili mekândır, bir hayat-ı bakiyyenin mukaddimesi ve kapısıdır. Zindan-ı dünyadan çıkmak ve bağistan-ı cinana uçmaktır, hizmetinin ücretini almak için huzur-u Rahmana girmeye bir nöbettir ve dar-ı saadete gitmeye bir davettir diye kâfi anladığımdan ölümü sevmeye başladım. Sonra zeval ve fenaya baktım. Gördüm ki sinema perdeleri gibi güneşe mukabil akan kabarcıklar misüllü lezzet verici bir teceddüd-ü emsaldir, bir tazelenmektir.

Philadelphia'da AIDS'e yakalanan film kişisinin, ensesinde soluyan ölümle birlikte girdiği her ortama trajedisini de taşıması ve filmin tematik açıdan bu dehşete oturması şaşırtıcı değil. Bir şirketler topluluğunun saygın hukuk müşaviriyken eşcinselliği yüzünden bu onulmaz hastalığa yakalanan avukat, hastalığını öğrenen, kendisine acıyan ve kaçanların kimi zaman alaycı, kimi zaman iğneleyici, kimi zamansa aşağılayıcı bakışlarına karşı soyut bir insanlık idealini, insan haklarını ve çaresiz bir iradeyi öne çıkarır. Şizofreni sınırına yanaşır ve orada o gerilimli çizgide çevresine yaydığı ölüm ürpertisiyle tahkir duygusunu trajik düğüm olarak filme transfer eder. Rasim Özdenören'in *Mor Sinekler* adlı öyküsüyle *Çok Sesli Ölüm* metnini birleştirerek aynı adla bir filme Müslüman bireyin ölüm karşısındaki teslimiyetçiliğini taşıyan Yücel Çakmaklı'nın, ölümü trajik değil epik bir tavırla yorumlaması ve gökgürültüsü efektleriyle birlikte ölünün üzerine düşen sözlerde lirizmin doruğa çıkması, melodramlarımızda zaman zaman karşımıza çıkan tevekkül olgusuna değinmemiz bakımından belirtilmelidir.

Yunancada "ezgi" anlamına gelen *melos*'la, "oynamak" anlamlı *drama* sözcüklerinin birleşmesinden doğan *melodram*, Erol Mutlu'nun ifadesiyle,

> Almanya'da bir operada müzik eşliğinde söylenen pasajı, Fransa'da ise oyun karakterinin hiç söze başvurulmaksızın duygularının müzikle ifade edildiği bir oyun bölümünü anlatımda kullanılıyordu. 1890'lardan itibaren melodram, bugünkü anlamıyla, yani duyguları yapay olarak yükseltmek amacıyla müzikte, aydınlatmada ve sahne mekaniğinin tüm olanaklarını kullanan abartılı bir drama türünü nitelemeye başladı. Modern anlamıyla melodram geleneksel doğruların, ahlaki zorunlulukların sarsılmaya yüz tuttuğu, şiddetle sorgulanır olduğu bir dönemin ürünüdür.

İlkin Mısır, sonradan Batı edebiyat ve sinemasının, giderek televizyon dizilerinin kalıplarını uygulayan melodramın her türünün seyirci tarafından rahatlıkla benimsendiğini belirten Giovanni Scognamillo, bu türün kategorilerinin aslına en yakın biçimde arabesk şarkılı filmlerde kullanıldığını belirtir. Melodramın formül ve klişeleri, temaları ve dramatik kuruluşu yaygın olarak şarkılı filmlerde uygulanmış, delikanlıca bir erdem anlayışının yüceltildiği, sıradan insanlara özgü acıların yaşatıldığı, ahlakiliğin duyular alanında gerçekleştiği filmler geniş bir seyirci kitlesinin ilgisini çekmeyi başarmıştır.

Bir yazısında Rasim Özdenören'in Hallac-ı Mansur'u örnekleyerek, İslam kültürünün trajediye kaynaklık edemeyeceğini, sadece bu olaya özgü bir trajik durumdan söz edilebileceğini belirtmesi bana ilginç gelmişti. Mansur'un duruşunu da Müslümanların ona karşı durumunu da trajik olarak tanımlayabileceğimiz yorumuna şöyle bir ekte bulunabiliriz: İnsanların zulmü içinde kaderin adaleti işler. Hallac'ı şehit edenler haklıdırlar. Hallac da doğru yerdedir. Feci bir şekilde ölümü ise sonuçları itibariyle rahmettir. Bediüzzaman'ın ifadelerini ödünç alarak söylersek, her şey güzeldir, ya bizzat, ya hakikaten ya da neticeleri itibariyle güzeldir. İslam kültürüyle Prometheci hayat görüşünün farkını gözönüne almadan, kendi toplumsal kültürüne yaslanmadan Türkiye sinemacılarının adı ne olursa olsun sonuçta melodram üretecekleri açıktır. Bülent

Oran veya Safa Önal'ın senaryolarını küçümseyen toplumcu gerçekçi, bireyci ya da entelektüel bunalıma yönetmenlerin aktarmacı dramatik kurgunun tümüyle dışında kalabildiklerini sanmıyorum. Aksine, popülist diye suçlanan melodramcıların bu ülkenin toplumsal gerçekliğine ve kültürel simgelerine zaman zaman daha yakın düştüklerini sanıyorum.

Kentleşme süreciyle yoğunlaşan arabesk müziğin Türkiye sinemasındaki etkileriyle, yetmişli yıllarda yapılan filmler melodram türünün niteliklerini belirginleştirmişti. Gerçi Muhsin Ertuğrul döneminde yapılan bazı filmlerde, altmışlarda Mısır sinemasına öykünen yapımlara benzer özelliklere rastlamak mümkündü. Burçak Evren, *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*'da arabesk filmlerin yapısını incelerken, "acı, hüzün, karasevda, çile, horgörülme, dışlanma, kahrolma, yoksulluk, kötü yazgı, yakınma, umutsuzluk, karamsarlık, kadercilik vs. gibi motiflerin" bir arada kullanıldığını söyler: "Sevinçle kederin, umutla karamsarlığın, zevkle acının, keyifle çilenin iç içe geçtiği, zenginlikle yoksulluğun aralarının bir adım bile olmadığı, bir uçtan diğerine sıçrama ve kaymaların yaşandığı" melodramlarda âdeta toplumun bilinçdışı deşifre edilir ve bozundurulmuş bir masal, bir söylence üslubu ortaya çıkar. Söz kalıplarına benzer çatışma sahneleri, müziğin abartılı kullanımı, efekt, seslendirme ve kamera hareketlerindeki özensizlik, sinemasal zaman ve mekân duygusunun zayıf oluşu bu filmlerin önemli zaaflarıdır. Karşılıksız sevgiler, zengin-yoksul karşıtlığı, Oidipus'un umarsızlığını çağrıştıran cebriyecilik, acı çekme ve yakınma motifleri ve kişi değil olay eksenli anlatım, aslında geleneksel şifahi edebiyatımızın da özelliklerindendir. Melodramlarda daha çok tevekkül ve teslimiyet boyutuyla karşımıza çıkan bireyin iradesini, neredeyse tümüyle dışlayan cebriyye düşüncesine yakındır. Bir tür soyutlama, özellikle zaman ve mekân boyutunda kendini gösterir. Filmlerin çoğunda reel tarih net değildir. Daha çok değerler ve konular için varolan tipler çevresinde olaylar nakledilir.

> Film konularını sürükleyen kişilikler tarih-ötesi efsane kahramanları (iyi veya kötü insan özelliklerini taşıyan idealleştirmeler) gibi görünmektedirler. Örneğin toplumsal-siyasal sorunları doğrudan ele

> alan filmlerden *Zengin Mutfağı*'nda, önceleri iyi, saf ve temiz yürekli bir tip olan evin hizmetçisinin sevgilisi, tesadüfen tanık olduğu bir olayın neticesinde, evin-fabrikatör (sermayedar) olması dışında kim olduğu hakkında hiçbir bilgi sahibi olmadığımız birisidir. [B. Evren]

Bu özellikleriyle melodram, arabeskten çok lumpen karakterde kültürün taşıyıcısı gibidir. Zaman, mekân, olaylar zinciri, tipler, kurgu mantığı, müzik/efekt kullanımı ve diyaloglarıyla bazen geleneksel halk hikâyesi veya meddah, bazense masal ve söylence niteliklerini taşır. Soyut, belirsiz bir zaman ve uzaydaymışçasına kartondan kişiler, senarist ve yönetmenin dünya görüşünü aktarmaya çalışır. Birey yoktur. Bu ilginç anlatı, masalda olumlu-olumsuz değerlerin simgeleştirildiği tiplere benzer.

Lumpen kültürün birçok karşıtlıkları yadsımasına rağmen, arabesk kültürün bunları yadsımadığını, aksine bu değişken kültürlerin değişken bir sentezini ortaya koyduğunu vurgulayan Burçak Evren şöyle diyor:

> Arabesk kültürünün bünyesinde halk edebiyatı yaşantısı ile tasavvuf geleneğinden kimi izler bulmamız (ne denli yozlaştırılmış olsalar da) bir yadsımanın sonucu değil, aksine bilinçsiz bir alıntının/nostaljinin sonucudur.

Kişilerin içsel eylemlerini yakalamaya dönük bir çaba, tasavvuf kültürü ve kader düşüncesinde zemin bulabilir mi? Bizim kültürümüzde *daemonic* unsurun meşruiyet sorununa ilişkin tartışmaların sinemaya dönük veçhesini düşünürken, Şerif Mardin'in "tasavvufi söylemde şeytanın, insan davranışlarına daha nafiz bir konumda bulunduğu" belirlemesini hatırladım. Mardin'in bu hususta bir hayli zengin olan tasavvufi literatürü yeterince tanımadan vardığı sonuç, kader meselesiyle ilgili boyutları bakımından da yeniden düşünülmeye değer gözüküyor.

Kur'an'a göre, insan kötülüklerinden sorumludur, çünkü kötülüğü isteyen kendisidir. Küçük bir eylemle büyük bir bozgunculuk yapabilir ve o şiddette cezaya müstahak olur. Fakat iyilik ve güzelliklerde gururlanmaya hakkı yoktur. Çünkü iyiliği isteyen Allah'ın

rahmetidir. Sebep ve sonuç, soru ve cevap Hak'tandır, insan yalnızca dua ve inançla onları sahiplenebilir. Tarkovski'nin öğüdünde olduğu gibi inanmaya, sadece inanç sahibi olmaya ihtiyacımız var:

> En önemli şey, şu bize anlamak için değil, yalnızca hissetmek için verilmiş olan simgeye sıkı sıkı sarılmak. İnanç sahibi olmak, her şeye rağmen inanç sahibi olmak. Bu, çok boyutlu dünyada biz tek bir boyuta mahkûm edilmişiz. Bunun farkındayız ve hakikatten mahrum olma durumumuz nedeniyle işkence çekiyoruz. Bizim bilmeye ihtiyacımız yok. Bizim gereksinimimiz sevmek ve inanmak. İnanç, sevgi aracılığıyla bize bilmeyi iletir.

İnsanın cüz'i iradesiyle yöneldiği, istediği veya seçtiği eylemlerin şer olması onun yaratılışını şerli kılmaz. Bediüzzaman bunu, "kesb-i şer şerdir, halk-ı şer şer değildir" ifadesiyle anlatır. Şerrin işlenmesi şerdir, yaratılması değil. Yağmurdan zarar gören tembel bir adam diyemez, "yağmur rahmet değil." Yaratılışta küçük şerlerle birlikte büyük hayırlar vardır. İlahî kader, sonuçları itibariyle zulüm ve çirkinlikten aridir. Çünkü kader gerçek nedenlere bakar, adalet eder. Akli ya da dindışı bir zihin, dış nedenlere bakarak, yargısını buna bina eder, kaderin adaletinde zulme düşer. Sözgelimi hırsız olmadığı halde hırsızlıktan haksız yere hüküm giyen bir insanın, gizli bir cinayeti olsa, kader bu katli için mahkûm etmiş ve adaleti sağlamış demektir. Oysa yargıç masum olduğu bir suçtan dolayı mahkûm ettiği için haksızlıkta bulunmuştur.

Kaderle insanın küçük iradesini birarada düşünmek akli olarak kolay kavranabilir olmadığı gibi, cüz-i ihtiyari denilen insanın isteminin daha çok hissedilen bir olgu oluşuna dikkat çekmek isterim. Varlığını hissettiğimiz halde, içerik ve kapsamını kavrayamadığımız irade kaderle çelişmez. Çünkü kader ilm-i ilahinin bir nev'idir. Her şeyin Allah'ın sınırsız ilminde varolması, insanın seçim özgürlüğünü etkilemediği gibi, olup bitenlere ilişkin kaotik bir yoruma da imkân vermez. Eski Yunan tragedyalarında bireyin iradesini neredeyse hiçe sayan bir kadercilik egemendi. Bizim melodramlarımızda da tuhaf bir benzerlikle, hem bireyin kuşatıldığı şartlara tutsak oluşu, hem de teslimiyetin miskinlik biçiminde algılanışı söz

konusudur. Kader düşüncesinin avam açısından ilginç bir sonucu, özellikle geçmişe, günahlara ve musibetlere kader nazarıyla bakılmasında kendisini gösterir. Burada olmuş bitmiş bir şeye kader deyip geçilmesi, umutsuzluk ve hüznü iyileştirmesiyle ilgilidir. Oysa kader, olmuş ve olacakların Allah'ın ilminde bulunuyor olmasıdır. İnsanın tercihlerinde bu ilmin dahli yoktur. Burada sorunun kılcallaştığını görüyorum. Bu hem kader meselesinin rasyonel olarak algılanamayacağından, hem de sorunun siyak ve sibakının söz konusu oluşundan ileri geliyor. Trajik durumu oluşturan düşünce, bireyin isteminin sıfırlandığı yerde doğuyor. Bir çatışma halinde tercihi ne olursa olsun, sonuç olumsuz biçimde tecelli ediyor.

Kişilerin ve olaylar zincirinin bir çatışma ekseninde nedensellik içinde kurgulanması melodramların ortak özelliğini oluşturur. Çoğaltmacılığın egemen olduğu popüler sinema dili, seyircinin filmin başında sonunu doğru tahmin edebilmesine imkân sağlıyor. "Ben bu filmi daha önce izlemiştim" dedirten bu şema, Batılı dramatik yapıyla geleneksel anlatı hususiyetlerini mezcetmiş ve naiv bir tavrın kaynağını oluşturmuştur. Popüler sinemanın malzemesini oluşturan öğeler böylece Doğu-Batı sentezine benzer bir açmazı, yanı sıra çatışmayı doğuran sorunlar, gerçek bağlamlarından koparılarak bir gerçeklik sorunsalını doğurur tarzda ele alınmıştır. Melodramların gerilim noktalarını çoğunlukla iyi-kötü, zengin-yoksul, kent-köy ya da birey-cemaat çelişkisi oluşturmuş, sahici bir evrende olup bitenler kurmaca bir dünyadan yansıtılmıştır. Pudovkin'in bireyi toplumun bir parçası olarak ve tarihsel gerçekliğin tasvirinde bir araç biçiminde ele alışında bile bu türden bir sığlık görülmez. İlahî olanı tanımada bireye verilmiş ene'nin ne denli zengin bir anlamı olduğu, tasavvuf kültürünü yaşamış bir toplumun, hayatla arasında çok ince bir perde olan sinema sanatına bu zenginliği taşıyamamış oluşu, üzerinde çokça kafa yorulması gereken bir sorundur. Benlik, insanoğluna Allah'ın sıfatlarını kavramak üzere verilmiş bir araçtır. Bu yüzden olsa gerek, toplumun kültürsüz kalınca vahşileşeceğini belirten Tarkovski, en küçük ruhsal değer taşıyan her şeye büyük önem atfedilmesinden yanadır: "Sprütüelle herhangi bir ilişkiyi reddetme hali, ancak canavarların oluşmasını

sağlar. Oysa şimdi en ufak spritüel değer taşıyan bir şeyin üzerine geçmişte hiç olmadığı kadar eğilmeliyiz." Tarkovski'ye göre, yaşamak için kötü bir zamandır. İnsanlar yavaş yavaş birbirini çürütmektedirler. Günümüze gelinceye dek yüzyıllar boyunca ruhları hakkında düşünen insanlar, fiziksel olarak ortadan kaldırılmıştır, hâlâ da yok edilmektedirler. Alberto Lattuada da dünyanın güneşte bırakılmış bir peynir gibi bozulduğu görüşünde. Bu durumda bir sinemacı kısa zamanda yozlaştığı çokça görülen ideolojilere angaje olmamalı, insanı, insanın dramını yansıtmayı denemelidir. Her kişilik ilginçtir, yüz denilen maskenin altındaki her ruh meraka değer. Yönetmen bir hırsız olacak, ruhun sırlarını çalacaktır. Hiçbir şey bayağı değildir. Bizim filmlerimizde bu türden bir varoluşsal sorgulama çabası görülmez. Yılmaz Güney filmlerinde olduğu gibi karamsar bir toplum manzarası, ekonomik ve sosyal adaletsizlik, şematik bir sınıf tanımı ve eleştirisi bir dönem sinemamıza egemen olmuştur. Yeşilçam'ın geleneksel temaları ise, mutsuz aşklarda yapıldığı gibi bencillik, iletişimsizlik, toplumun beklentileriyle çelişen yönelimler ve kötüler/iyiler çatışmasına yaslanmıştır. Diyalogların deyim ve atasözlerinden beslenmesi popülist kaygıyla açıklanabilirse de sahici, tonlaması yerinde ve konuyu geliştirirken derinleştirebilen bir dilden söz edilemez.

Bireyin özgür ve özerk bir alana sahip olduğu düşüncesini değerli bulan bir yönetmende, Metin Erksan'da, bu türden popülist kaygılar yok denecek kadar azdır. O, *Dokuz Dağın Efesi* gibi bir eşkıya öyküsünde bile "tutkuyu, ferdin iç dünyasını, iç çatışmasını yansıtmaya" çalışır. Oysa katı bir ikonografiye sıkışan anonim kişilikler, insan teki olarak kendini önemsemeyen yönetmenlerin objektifinde, Karagöz perdesindeymişçesine aynı sözleri yineleyip dururlar. Kaderciliğin çaresizlik ve zorunlu kabullenmişlikle iltibas edildiği Yeşilçam'da bunun sönük bir isyan duygusu içermesi de bireyin önemsenmemesine bağlanabilir. Her şeyi aklileştirebileceğine inanan, hayatın müphem bir yanı olmadığını düşünen, insanın ruhundaki gizleri fark edemeyen bir yüzeysellik... Kuşkusuz, her şey bizim bilgi ve algılarımıza münhasır kılınmamıştır. Çevremizi açıklamada daima bir eksiklik hissedebilir, çaresizliğe düşebi-

liriz. Açıklamakta güçlük çektiğimiz olayların gizemini duyurmak yerine her şeyin akli bir yorumu varmış gibi davranmak, kurmaca gerçekliğe kapı aralamıştır. İnsanın tutku ve zaaflarına dönük bir dikkatle film yapan Metin Erksan'ın Anadolu'da yaşanmış gerçek bir olaydan, kız kaçırma temasından yola çıkarak Nisa Suresi'nin 19. ayetine de gönderme yaptığı *Kuyu*'daki, sonradan TRT'ye çekeceği ve yoğun tepkiler alacağı öykü uyarlamalarındaki gibi (Sait Faik'ten *Müthiş Bir Tren*, Kenan Hulusi Koray'dan *Sazlık*, Sabahattin Ali'den *Hanende Melek*, Samet Ağaoğlu'ndan *Bir İntihar* ve Tanpınar'dan *Geçmiş Zaman Elbiseleri*) bireysel dilin öne çıktığı, içsel kaderin ifşası diye tanımlanabilecek merak ve tecessüsün, büyük günah psikolojisi, kesretten birliğe ulaşma, toplumun dertlerine dönük bir merhametle kalbin kabarması, tasavvuftaki seyrüsülûk vb. temalarla yaygınlık kazanmamış olduğunu görüyoruz.

Büyük günahı işleyen bir müminin psikolojisine ilişkin, *Lemalar*'da geçen bir yorum bu bakımdan bana ilginç geliyor. Nefsin küçük bir hazır lezzeti gelecekteki binler lezzete tercih ettiğini belirten Bediüzzaman, bunu korkuyla da irtibatlandırır. İnsan şimdi bir tokat yemektense, bilinmeyen gelecekte sürekli ve şiddetli bir azaba razı olur. Duygular akli muhakemeye galip gelir. İlerde ulaşacağı sonsuz mutluluğu düşünmez. Bu yanılgının ruhsal nedenlerine şöyle işaret edilir: Tevehhüm, his ve heves, ileriyi görmüyor, belki inkâr ediyor. Nefis dahi yardım etse mahall-i iman olan kalp ve akıl susar, mağlup olur. Şu halde kebairi işlemek imansızlıktan gelmiyor belki his, heves ve vehmin galebesiyle akıl ve vicdanın mağlubiyetinden ileri gelir. Bakara Suresi'nin başında gözlerine perde gerilmiş olanlardan söz edilir. Büyük günahta ısrarlı olunduğunda, kalpteki siyah noktanın büyüyerek imanı kovacağı ve gerçeği göremeyecek bir körlüğe giriftar olunacağı, kalbin mühürleneceği belirtiliyor. Böylesi gerilimli bir süreç sanata konu edildiğinde insanın hem ruhsal boyutları hem de toplumsal ilişkileri açısından, derinlikli bir anlatıma kavuşabileceğimizi sanıyorum. Burada günah çıkarmaktan söz etmediğimi de belirtmeliyim. Günahın deşifre edilmesini değil, belki mecazi bir anlatımla bu dramatik sürecin öyküleşmesini savunuyorum. Yaptığı utanç verici bir işin meleklerce

kaydedildiğini düşünen insanın, gitgide meleklerin varlığını inkâra kalkışabileceğini, en azından böyle bir temennide bulunacağını söyleyen Bediüzzaman, doğrudan değilse bile görüntü-kader ilişkisine de atıfta bulunuyor.

Yazının girişinde söz edildiği üzere, sinemayı bir ibret perdesi olarak algılayan Bediüzzaman, haşirde tıpkı sinemada gibi yapıp ettiklerimizi seyredeceğimizden söz ederken, *Kader Risalesi*'nde kullandığı bir istiareyi hatırlatıyor:

> Elinde bir ayine bulunsa, sağ tarafındaki mesafe mazi, sol tarafındaki mesafe müstakbel farz edilse o ayine yalnız mukabilini tutar Sonra o iki tarafı bir tertib ile tutar, çoğunu tutamaz. O ayine ne kadar aşağı ise o kadar az görür. Fakat o ayine ile yükseğe çıktıkça mukabil dairesi genişler. Gitgide iki mesafeyi bir anda tutar. İşte ayinenin irtisamında o mesafelerde cereyan eden halat birbirine mukadder, muahhar, muvafık, muhalif denilmez. Kader ilm-i ezeliden olduğu için, hadisin tabiriyle, "manzar-ı aladan, ezelden ebede kadar her şeyi olmuş ve olacak olanı birden tutar, ihata eder bir makam-ı ala"dadır.

Kaderin eylemlerimize taalluku, ilim düzeyindedir. İrademizin devrede oluşuyla her şeyin Allah tarafından yaratılması bir arada düşünülmediğinde "kadercilik"e düşülebilir.

"İçten kontrole inancın, özerk, kendine güvenli, aktif bir davranış eğilimiyle; dıştan kontrole inancın ise pasif ve kaderci bir dünya görüşüyle" ortaya çıktığını sanmıyorum. Kader inancı insanı edilginleştirmiyor, aksine, iradesinin altını çizerek eylemlerinden sorumlu olduğunu hatırlatıyor. Buna dayanarak geleneksel toplumun, başkalarına bağımlılık ve boyun eğme eğilimini, kader inancına bağlamanın yanlış olduğunu savunuyorum. Türk filmlerinde kadercilikten çok yılgınlık, karamsarlık, umutsuzluk ve çaresizlikten söz edilebilir. Bu tanımlamayı *Batsın Bu Dünya* türünden yüzlerce örneğe bakarak yapıyorum. Film gişe geliri kaygısıyla, düşük bütçeyle gerçekleştirilirken seyircinin yüreğini ezecek, nefsaniyetini kışkırtacak, siyasal ajitasyon yapacak ve bunu geleneksel dramatik unsurları gözeterek kurgulayacaktır. Eşi veya sevgilisini öldürüp birkaç saniye sonra üzerine kapanarak ağlayan kişinin melod-

ramatik tutumu tek başına kadercilikle de açıklanamaz. Ferdiyetin ontolojik önceliğini Türk sinemasıyla sınırlı düşünmek, pek doğru olmasa gerek. Geleneksel kültürümüzde "Gururlanma padişahım, senden büyük Allah var" tavrının merkezî iktidarla ilişkileri, zayıf bir toplum için bireyselliği değilse bile haksızlığa karşı bir refleks içerdiği söylenebilir. Yüzlerce eşkıya öyküsünün üretilmesi simgesel olarak bunu gösteriyor. Hem yüceltilen hem de olumsuzlanan bir değer olarak yoksulluğun çaresizliğe kaynaklık ettiği bir vakıa. Filmlerimizde fakirliğe bağlı bir umarsızlık yaygın biçimde yer alır. Özellikle Yılmaz Güney filmlerinde bu tema geniş bir kullanım alanı bulmuştur. İnsanları yılgınlığa düşüren bir sorun olarak ele alınan yoksulluk, bireyin kendisini çevreleyen ekonomik şartlara karşı sorgulayıcı bir tutum almasına da neden olabilir. Giovanni Scognamillo'nun *Türk Sinema Tarihi*'nde yaptığı panoramik betimlemeyi alıntılamak istiyorum:

> 1960'lardan sonra Türk sineması gerek neyi anlatacağını, gerekse nasıl anlatacağını çok daha dikkatli ve kendi olanakları içinde bilinçli bir şekilde saptamaya ve denemeye koyuluyor. 1960'tan başlamak üzere Türk sineması ülkedeki toplumsal ve siyasal değişim ve gelişmeler, olaylara, buhranlara, çalkantılara, hükümet değişikliklerine ve bunların getirdiği özgürlüklere ya da çoğunlukla sınırlamalara çok daha duyarlı olmaya başlıyor, olmak zorunda kalıyor ve kaçınılmaz bir paralellik içinde ülkedeki her türlü buhran, bunalım ve umutlara, hatta her belirgin ve etkin moda ve akıma ister dolaylı, ister dolaysız bağımlı oluyor; sendikal olaylardan cinselliğe 12 Eylül 1980 öncesinden feminizme kadar. Türkiye'de sinema devletin, ordunun yardımıyla kurulup ilk adımlarını atıyor, tek partili Cumhuriyet döneminde serbest ve özel sermayenin bir ürünü oluyor ve yıllar yılı çizgisini böylece sürdürüyor, herhangi resmî bir destekten, hiçbir hükümetin somut ilgisinden yararlanmaksızın.

Giovanni Scognamillo, bugün bu belirlemeye bir eklemede bulunma ihtiyacı duyuyor mu, bilmiyorum, lakin ben doğru bulduğum saptamalarını derkenar etmek istiyorum. Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ ve Memduh Ün'lerin ulusal sinemasından başka, başta Yücel Çakmaklı olmak üzere İsmail Güneş, Mesut Uça-

kan, Osman Sınav, Metin Çamurcu gibi yönetmenlerin belirgin bir tema farklılığına sahip olmaları bir yana, Sinan Çetin örneğinde görüldüğü üzere sinemamızda üslup çeşitliliği seksenlerde belirmeye başlamıştır.

Millî Sinema kavramlaştırmasını ilk kez ileri süren Yücel Çakmaklı'nın çabaları, ayrı bir değerlendirme konusudur. Yeşilçam'ın geleneksel niteliklerine sahip olmakla birlikte Çakmaklı, özellikle edebiyat uyarlamalarındaki tercihleriyle Türk Sinemasında ilklerden sayılabilir. Bir süre sinema yazarlığı yapıyor, yönetmen yardımcısı olarak çalışıyor. 1970'te *Birleşen Yollar*'ı çekiyor. Manevi değerlere ilişkin bir endişenin didaktik bir üslupla kendisini hissettirdiği dokuz filme imza atıyor. 1970-1974 yılları arasında *Çile* (1972), *Zehra* (1972), *Diriliş* (1974), *Garip Kuş* (1974), *Kızım Ayşe* (1974) ve *Memleketim* (1974), Çakmaklı'mn kurduğu Elif Film adına yapılıyor. Daha sonra TRT'ye geçiyor ve Şaban Karataş'ın desteğiyle oluşturulan Drama Şubesi'nde önemli yapımlar gerçekleştiriyor: *Çok Sesli Bir Ölüm*, *Bir Adam Yaratmak*, *Bir Yürek Satıldı*, *IV. Murat*, *Küçük Ağa*, *Hacı Arif Bey*, *Denizin Kam* ve *Kuruluş* filmleri TRT'deki dramatik yapımlar arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Çakmaklı'nm bu yapımlardan önceki popülist tavrına yeniden döndüğü, *Minyeli Abdullah I-II*, *Sahibini Arayan Madalya* ve *Kanayan Yara: Bosna* filmleri ise, sözgelimi *Bir Adam Yaratmak* ya da *Çok Sesli Bir Ölüm*'deki dilini geride bırakacak bir atılıma sahip gözükmez. *Kuruluş*'a ilişkin Atilla Dorsay'a söyledikleri ilginçtir:

> Kültürümüzde bir hikâye anlatma geleneği var, evlerde, ocakbaşı sohbetlerinde, köy kahvelerinde... Günümüzde televizyon bu anlatıcıların, bu sözlü kültür olayının yerine geçmiş durumda. Bu anlatıcılar, nasıl ara yerde anlattıklarını maniler, fıkralar, türküler, koşmalar, tekerlemelerle süslüyorsa, ben Amerikan dizi filmlerinin o hızlı anlatımından kurtulup bu tür bir anlatım kurmayı denedim.

Kuruluş'un sinemadan çok, resimli tiyatroya yakın anlatımı, Çakmaklı'nın düşlediğini büyük oranda gerçekleştirmemiş olduğunu gösteriyor sanırım. Fakat *Bir Adam Yaratmak* gibi trajedi açısından ilginç bir esere eğilmesi, önemli bir şans yakaladığını gösteri-

yor. Çatışmayı ruhsal sorunlar üzerine kurmuş bu önemli eser, dramatik açıdan hantal bir gövdeye sahiptir. Necip Fazıl'ın yer yer Abdülhak Hamit'i çağrıştıran uzun diyalogları, gerilimi sık sık yükselen bir tansiyonla yansıtır. Her epizot kendi içinde bütünlüğe sahiptir. İnancını yitirmiş ve toplumdan soyutlanarak konağa kapanmış olan Hüsrev, hem çarpıcı bir kişiselliğe hem de Türkiye toplumunun yaşadığı Batılılaşma serüvenine ayna tutan bir simgeselliğe kavuşur. Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde nefis bir ironiyle anlattığını, Necip Fazıl diyaloglarla çatılmış bir dramatik kurgu içinde resmeder. *Daemonic* unsurun Müslüman bir kültürde ne türden çarpıcı izler bıraktığını *Bir Adam Yaratmak*'ta görmek mümkündür. Gerçi İslam kültüründe *daemonic* kavramının tam karşılığı yoktur. Mustafa Armağan'ın belirttiği gibi,

> İslam ilahiyatında şeytan olsun, hannâs olsun yahut Azazil olsun *daemon* kavramının alternatif bir varlık alanını işgal etmesine benzer şekilde özerkliğe sahip değildirler. Olsa olsa onlar, belli bir müddet içinde, Kıyamet'e kadar Allah'tan izin almış ve O'nun koyduğu kurallar dahilinde hareket etmek mecburiyetinde olan, ancak insanların kemalatına menfi yönden katkıda bulunmak üzere yaratılmış varlıklardır.

Müzekkiü'n-Nüfus, *Telbîsü İblis* ya da Davud-ı Kayseri'nin *Füsûsu'l-Hikem Şerhi* gibi eserlere Bediüzzaman'ın *Hikmetül-İstiaze* risalesini, *Otuzuncu Söz*'ü ve *Onbeşinci Söz*'e yazdığı Zeyli de katabiliriz sanıyorum. Bir Ramazan günü Beyazıd Camii'nde hafızları dinlerken ansızın "şahsını görmediği fakat manevi sesini işittiği ve hayalen dinlediği" Şeytan'la münazarası, *daemonic* unsurun hikmetle karşılaşmasına çarpıcı bir örnektir. Bediüzzaman imanla küfrün ortasının olamayacağını belirtir. Şeytanın Kur'an'ın insan sözü olduğu yolundaki iddialarına "aklı teslim edecek" cevaplar verir. Tümüyle bir diyalog üslubunda yazılmış olan metinde şeytan kişileştirilmiştir:

> Sen Kur'an'ı pek ali, çok parlak görüyorsun. Bitarafane muhakeme et. Yani bir beşer kelamı farzet bak. Acaba o meziyetleri, o ziynetleri görecek misin, dedi. Hakikaten ben de ona aldandım, beşer kela-

mı farzedip öyle baktım. Gördüm ki nasıl Beyazıd'ın elekrik düğmesi çevrilip söndürülünce ortalık karanlığa düşer. Öyle de o farz ile Kur'an'ın parlak ışıkları gizlenmeye başladı. O vakit anladım ki, benimle konuşan şeytandır. Beni vartaya yuvarlıyor. Kur'an'dan istimdat ettim. Birden bir nur kalbime geldi, müdafaaya kafi bir kuvvet verdi. O vakit şeytana karşı münazara başladı.

Bir Adam Yaratmak, Hüsrev'in zihnine çarpan *daemonic* fırtınayla kalbinin estirmeye çalıştığı rüzgâr arasında, orta bir yerde insanın durmasının neredeyse imkânsız olduğu bir ateş ortamında geçer ve sanatsal "yaratıcılık"ın doğasına ilişkin çözümlemeler de içerir, insanın Yaradan'ı taklit çabasının anlamı üzerine yorucu bir tartışmaya koyulur. İnsanın sanatıyla Yaratıcı'nın sanatı arasındaki farkı dile getirir: İnsan kendi sanatının arkasında görünebilir, fakat Halık'la yarattıkları arasında yetmiş bin perde vardır. Siyah perdelerin ortadan kalkmasıyla nuraniler kalır. Hüsrev yerleşik seküler dogmaları, ahlaki kuralları, bilim ve sanata ilişkin zihniyeti, sosyal değişme yasalarını benmerkezci bir edayla sorgular. İslamiyet'in bütün insanlara bir ışık ve rahmet olduğunu, onun ateşli diyaloglarının gerisinde zaman zaman çakan şimşeklerin aydınlığında görebiliriz. Beynini burgaç gibi oyan sorular, kendisine yönelik acımasız eleştiriler ve sorgulayıcı uzun tiradlarla açımlanır. Adem, hiçlik, yokluk, erdem, sonsuzluk, ölüm, küfr-ü mutlak, isyan ve tevekkül olgularının deşilmesi kafirlerin sonsuz hayata ilişkin ümitleri ve bu sayede dünya lezzetlerinin acılaşmaması, *Bir Adam Yaratmak*'ı örgüleyen unsurlardır.

Necip Fazıl'ın iki-üç mekânda uzun diyaloglarla kurguladığı metni sinemaya aktaran Çakmaklı, Hitchcock'un *Encydopedia Britannica*'da *Arka Pencere* için yazdıklarını paylaşıyor gibidir:

> Bu filmde koltuğundan kımıldamayan bir adam, inanılmaz bir öyküyü yaşar. Bu, sinemanın gücünü gösteren, sinemayı dolu dizgin koşan atların veya vur kırın birbirini izlemesi sananların yanılgısını ortaya koyan bir olaydır.

İnsandaki med-cezire çarpıcı bir örnek velilerin yaşadığı bast-ı zaman/tayy-ı mekân olaylarıdır. Yevakit'in rivayetine göre İman-ı

Şarani, *Fütuhat-ı Mekkiye* adlı kapsamlı eseri bir günde iki-üç kez mütalaa etmiştir. Rüyada birkaç dakika içinde birkaç yıla tekabül eden zaman sürecini yaşarız. Bazı evliyanın, rüyasında Kur'an'ı ezberlemesinin sırrı buradadır. Abdalların yakazada bu türden bir aydınlanma ânı yaşadıkları, zamanın genleştiği, ruhun dairesine yaklaşıldığı söylenmektedir.

> Yaradanın huzurunda, bize içimizdeki kötüyle savaşmak, ona ulaşan yolu kapatan engelleri aşmak, ruhsal yönden olgunlaşmak ve içimizdeki taban düzeyinden yukarıya yükselmek için verdiği özgürlüğü kullanmak...

Tarkovski'nin sanatsal yaratıcılıkla ilgili söyledikleri sanki Hüsrev'in dilinden ifade bulmuş gibidir.

Bediüzzaman, "bir milletin mizacı, o milletin hissiyatının menşei olduğu gibi milli lisanı da hissiyatının maskesidir" der. Tabiattan çıkmış bir sözün üslubu incelenirse, kendi sanatı içinde işleyen kişiyi bu aynadan seyredebiliriz.

Türk filmlerinde müzmin bir diyalog sorunu vardır. Film kişileri yaşına, mesleğine, sosyal sınıfına ve kişiliğine uygun bir dille konuşmaz. Herhangi bir filmde sözgelimi şu cümlelere rahatlıkla rastlayabiliriz:

> – Sen ha?
> – Kader bu memur bey... İnsan ne oldum demeli, ne olacağım demeli.
> – İnsan kaderini kendisi çizer...

Bu türden yapay söz kalıpları çoğaltılarak kullanılmıştır. Birey eksenli bir evreni yoktur filmlerimizin. Ben'in gizemli görüntüsünün sinema aracılığıyla çırılçıplak açığa çıktığını, insan kalbinin erişilmez derinliklerine yeniden eğilmekten doğan duygunun tuhaflığını, bir yansıma olan görüntünün ölmekte olanı tespit hususiyetini, sayısız yaşama alanlarına ihtiyaç ve yeteneği olan ruhumuzun görüntüyle her an yeni bir veçhesini gösterebileceğini, sinemasal olanın başka hiçbir sanat formuyla ifade edilemediğini düşünüyorum. Godard, *Hayatını Yaşamak* filmi için, "planlanan san-

ki bir kuyunun dibindeymiş de oradan gün ışığına çıkarılması gerekiyormuş gibi" diyor. Dostoyevski'den yoğun olarak etkilenen Doğulu dev Kurosawa, insanoğlunun doğuştan getirdiği bencillik, yalan söyleme, cesaret, kıskançlık gibi özelliklerin yansımalarına ilgi duyar. Sinema zamanın akışını, yeryüzünde birer gölge gibi dolaşan, yakamoz gibi yanıp sönen anları ve insanları, Hızır'la İskender'in ab-ı hayat arayışını, gizemini bulmak üzere yola koyulmuş gibidir. Kenan Rıfai de, Mevlana gibi, görünen her şeyin gölge olduğunu söyler:

> Bu âlemde olan suretler, şekiller, varlıklar, dirlikler hep birer vehim ve hayalden ibarettir. Yahut aynalarda görünen akis ve gölgelerden başka bir şey değildir. Bu varlıklarda görünen Hakk'ın evsaf ve sıfatıdır. Nasıl ki suya gökteki yıldızlar aksediyorsa, bu vücut suyuna akseden de Hakk'ın sıfatlarıdır.

Allah'ın Celal ve Cemal isimlerinin yansıdığı hayatı bu iki kutbuyla, şiir ve masal arasında manevi bir sinemada yeniden keşfetmeye gereksinimimiz var. Kapitalizmin ajitasyon-propaganda aracı haline getirilmeye çalışılan sinemayı bir virüs olmaktan çıkarıp, dünyayı dolduracak bir kalp ve Allah'ın isimlerinden yansıyan ışıkla yeniden yorumlamalı, insanları "taptıklarını da yiyip yutacak ateş"e girmekten kurtarmalıyız. Görüntü her zaman bir başkasının resmidir, sinema hayatın görüntüsüdür, insan ötekinin aynasıdır. Bireyin kendi içindeki diğer bireyler, her an yenilenen ruhunun izdüşümü olarak görülebilir. Nasıl ki masal ve mitoslar toplumun kolektif bilinçdışını ifade ediyorsa, iman sineması da birey ve toplumun düşlerini yansıtır. Bireyi sürünün üyesi gibi görmenin yanlışlığı bir yana, sinemayı sadece teknolojik bir fenomen düzeyinde ele almanın, sinema-öncesi görsel sanatları hesaba katmamanın, edebiyatın katkılarını gözardı etmenin ve nihayet ruhsal durumları aydınlatacak dekoratif tasarımlara gitmemenin anlamsızlığını vurgulamak istiyorum. Sözsüz müzikte, nasıl ruhumuzdaki değişkenliğe ve çok boyutluluğa koşut bir akış gerçekleşebiliyorsa, manevi sinemanın da çoğu zaman diyalog veya müziğe gereksinim duymayacağı iddia edilebilir. Gerçeküstücü eğilimleri bu yüzden

fazla önemsediğimi söyleyebilirim. Borges'in *Tanrının Elyazısı*, Kafka'nın *Köprü* öyküsü, Samiha Ayverdi'nin *Yusufçuk* masalları, Tarkovski'nin düşleri, Sezai Karakoç'un *Taha'nın Kitabı*, Cahit Zarifoğlu'nun şiirleri rüya sinemasına metin düzeyinde kaynaklık edebilecektir.

Bediüzzaman'ın *Sözler*'i, İbrahim Hakkı'nın *Marifetname*'si ve benzeri eserlerin çoğunda yer alan mecazi hikâye ve soyut epizotların böylesi bir kurguya imkân vereceğini umabiliriz. Kim bilir belki de filmlerde, perspektif, aydınlatma, biçim ve mimari çarpıtılmalı, her şey duygu ve düşüncelerimiz uğruna feda edilmelidir. Caligari'nin dekoratörlerinden biri olan Herman Warm'ın dediği gibi, filmler canlı, yaşayan resimler olmalıdır. Sadece gerçeküstücü değil, dışavurumcuların bazı kaygılarına da katıldığımı belirtmeliyim. Daha çok Max Reinhardt'ın tiyatrosundan esinlenen dışavurumculuğun, gerçeğin bozundurulmasına yönelen temayülleri, Lotte Eismer'in ifadesiyle, "gerçeğin ne olduğu hakkında görüş belirtme" içtenliğinden kaynaklanmıştır. Dreyer, Bergman, Lang, Wells, Epstein, Staudte ve Eisenstein gibi ustaları da etkilemiş olan bu üslup, gerçeğin soyutlama ve simgeselleştirme yoluyla yansıtılmasını benimsemiştir. Sinema özellikle Tarkovski gibi auteurlarla, fotoğrafik ve tek anlamlı imgelerden uzaklaşıp, "her insana bireysel olarak hitap etmeyi sağlayacak" ilkelere kavuşmuşsa, da sinemadaki sembolle doğa ve gerçeklikteki sembolün ayniyetini kavramış yaygın bir söylem gelişememiştir. Agnes Varda'nın klasik öyküllü sinemayı çağdaş hayatın karmaşıklığı ve gizemini anlatmada işlevsiz bulması, gerçeğin acı biçimde yer aldığı bölümlerle hayal gücünün birbirine karıştığı *collage* tekniğine benzer bir çalışmayı savunması da gösteriyor ki, henüz söylenmeyen çok şiirimiz var.

Dünden soyutlanmış, fizikötesine uzaklaşmış, maddiyatla çok tevaggul etmiş zihinlere manevi bir sinemanın sadece ipuçlarını vermekle yetinebileceğimizi, bütün bu imlemelerin, ancak sinema tutkusu olanları, bir hazırlığın içine atmaya yarayacağını da itiraf etmek durumundayız.

Bizim melodramlarımızın seyirciyi aptal yerine koyarcasına ve filmsel zaman ve mekânı gözönüne almıyorcasına her şeyi en ince

ayrıntılarıyla anlattıklarından söz etmiştim. *Muhakemat* adlı eserde bu soruna da taşıyabileceğimiz bir yorum göze çarpıyor: Üslup kelamın kalıbı ve suretidir. Belagatçe anlamı, kıssaların perişan olan parçalarını lehimlemek ve bitiştirmektir. Bir parçayı tahrik etmekle maceranın bütününü titreşime kavuşturmaktır. Yazar üslubun bir köşesini muhataba gösterse, muhatap kendi kendine –bir derece karanlık olsa da– tamamını görebilir. Üslup o kadar latif ve rakiktir ki, kimi zaman seher rüzgârından daha aheste eser. Bazen o kadar gizli oluyor ki çağımızın dessas diplomatlarının desiselerinden daha örtülüdür.

Eserin tıpkı insan gibi bir ruha sahip olduğunu düşünürsek, sanatçının biçem kaygısı taşıması gerektiğini kabullenebiliriz. Yalınlaştırmanın düşünceyi simgeye dönüştürmesi, sözgelimi Dreyer filmlerindeki gibi imgelem dünyasının yaşama taşınmasını sağlayacaktır. Dreyer'in sıkıcı bulduğu natüralizmin ötesinde bir şey... Sanatsal gerçeklik tüm ikincil görüşlerden arındırılmış bir gerçekliktir. Dreyer çok iddialı: Natüralizm bundan böyle sanat değildir.

Sinemanın bir seçme içermesi, gündelik hayatta karşılaşılmayan, görünmeyen anlara eğilmesi ve insancıl anlamların bu yolla yeniden keşfine yol açması gereğine inanan çok az yönetmen var sinemamızda. Fellini, Bergman, Godard, Tarkovski ve daha birçok sanatçının bir tür imgesel gerçekçilik ürettiğini söyleyebiliriz. Kişiselliği önemseyen bir yönetmende de, toplumsal gerçekçiliği öne çıkaranda da, kaderin deruni anlamına yönelen bir dikkat hissedilebilir. Melodramlarımızda böylesi bir eğilim ne yazık ki göze çarpmıyor. İnsanın ruhsal gerçekliğine eğilen filmlerde ise, önyargılardan uzak, içtenlikli ve sarsıcı bir tavır ortaya çıkmıyor. Cinsel temalarda, sosyal adaletsizliğin yol açtığı yaralarda, yalnızlık, "yabancılaşma", şehirleşme, sanatın ve sanatçının doğasına yönelik psikolojik eksenli sorgulamalarda, ifade uygun olursa, bir "takıntı", filmin kalkış yeriyle ilgisi olmayan bir güdükleşmeye varabiliyor. Bu gibi durumlarda yönetmenlerimizi olayın nesnesi gibi görme isteği uyanıyor içimde. Doğrusu tam teşhis edemediğim, daha çok hissettiğim bir durum bu. Sanatçı kendi acılarından yola çıkmıyor. Bu acıyı dindirecek ve bu sayede tüm insanların beklediği rüyayı

onlara gösterecek bir merhamete ulaşmıyor. Kalbinde böylesi bir merhametin olmadığını soğuk ve içtenliksiz kurgusundan anlayabiliyoruz. Sahici bir filmsel evren oluşmuyor. Bıçkın bir şoföre delicesine aşık genç kız taşradan büyük kente geliyor, "kötü yol"a düşüyor ve ayak uydurmakta güçlük çekiyor. Ya çürüyor ya da şöhret basamaklarını tırmanıyor. Bu kurguyu küçümseyen entelektüel kaygısı olan bir yönetmen, arkadaşının eşiyle yasak aşk yaşayan yorgun bir solcunun "dram"ını teşhir ediyor.

Batı'da da durumun pek farklı olduğunu söylemek güç değil sanırım. Rain City denilen hayalî bir kentte aynı mekânı paylaşan farklı kişilikte insanların sıradan macerası... Vietnam'a geri dönüp esir Amerikan askerlerini kurtarmaya çalışan yiğit savaşçının, bu kez Sovyet işgali altındaki Afganistan'da mücahitlerin yardımına koşuşu... 1884 yılında İngiliz Kolombiyası'nda yabanıl bir ormanda yaşayan Küçük Ayı'nın peşine düştüğü avcılarla serüveni... Oğlunun evleneceği kızla ilişki kuran bir Fransız bakanın dramı...

Mücerret güzelliği kararmış bir zihin, kalbi acıma ve şefkatle dolu bir gönül, imgelemi ruhundan yükselen resimlerle kaynayan bir vicdan... Dram ya da trajedi diye çıkılan yolların neden hep melodrama vardığını anlamak zor olmasa gerek. 1960'lı yılların sonları sadece Türk sinemasının değil, Türk şiir ve romanın da atılım çağı olmuştur. Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, İsmet Özel, Cahit Zarifoğlu gibi sanatçılar özgül bir edebiyat ortamı oluşturmuş, anlatım ve anlam sorunları yaşayan edebiyata tema ve üslup zenginliği taşımışlardır. Kemal Tahir'in senaryosunu yazdığı, bir dönem filmi olan *Haremde Dört Kadın*, Anadolu'dan büyük kente göç olgusunu tasvir eden *Fatma Bacı*, Halit Refiğ'in, bu yıllarda gerçekleştirdiği filmlerde özgül bir dil arayışına koyulan Metin Erksan'ın, görüntü, çerçeveleme, kişileştirme, geleneksel görsel sanatlarımızla ilişkisi ve soyutlama çabaları, "bütün sanatlar insanı anlatır" diyen anti-Batıcı bir yönetmenin çıkışlarıdır. Tutkularına kurban giden insan, denilebilir ki ilk kez Erksan'ın filmlerinde konu edilmiştir. Keza, Lütfi Akad'ın Anadolu enstantaneleri Ulusal Sinema düşüncesine bağlı kaygılarla oluşmuştur: "Sinema, roman gibi, hikâye gibi, bize Batı'dan gelmiş bir sanat. Ama onlarda nasıl

uzun bir taklit devresinden sonra ulusal olmayı bildikse, sinemada da bunu başaracağız ve ulusal bir Türk sinemasını dünyaya tanıtacağız."

Bu kuşağın geleneksel Yeşilçam melodramcılığının kalıpları dışında sahici kategoriler içermeleri, bizim el yordamıyla kavramlaştırmaya çalıştığımız rüya sineması olgusunun dikkate alması gereken öncü çalışmalardır, diye düşünüyorum. Yoksa tümüyle onayladığım bir tutum değil onlarınki. Kader düşüncesine ilişkin derinlikli ve gerçekçi bir bakış açısının, bu filmlerde de doğmamış olduğunu biliyorum. İslam kültürüne bir veri olarak bile eğilmeyen geçiş dönemi ve kuşağıdır Ulusal Sinemacılar. Yıllar sonra Erden Kıral, "bizde gerçekçi sinema yıllar yılı gördüğünü çekme biçiminde gelişti. Ama bizim geleneğimizde fantastik bir dünya var. Bu varolan fantastiğe gerçekçi bir tavırla yaklaştınız mı, yeni anlatım yolları bulmak olanaksız değil" itirafında bulunmuş olsa dahi, o fantastik içtenliğe sahip kişilerle derin bağlar kurabilen, halkın iç ritmini anlayabilen filmlerin üretildiğini sanmıyorum. Bu bağlamda sözgelimi Atıf Yılmaz'ın samimiyetine de inanmakta zorlanıyorum. Atilla Dorsay'a bir zaman yaptığı açıklamalarla, seksen sonrasında çektiği marjinal filmleri telif etmek mümkün olamıyor:

> Cumhuriyet döneminden sonra yoğunlaşan bilinçsiz Batılılaşma gayretimiz, doğru dürüst eğitim görmeyen büyük halk kitleleriyle okumuş, aydın zümre arasında bir kültür farklılığı, bir kopma doğurmuştu. Bu kopma, kitle iletişim araçlarının sınır tanımayan gelişmesi, sağlıklı bir biçimde atlatamadığımız sosyal, ekonomik ve politik çalkantılar sonucu başka farklılıklar, başka kopmalar, başka bütünleşmeler doğurdu. Geçmişteki birleştirici unsurlar, din, örfler, âdetler, töreler, geleneksel sanatların, halk edebiyatının etkileri, binlerce yıllık kültür birikimi hızla yok olurken, yok edilirken bunların yerini tutacak, büyük kitleleri, yozlaşmadan, çeşitli parçalanmadan, bölünmeden koruyacak sağlıklı bir değişimi gerçekleştiremedik.

Atıf Yılmaz'ın Batılılaşma sorunsalından yola çıkarak ulaştığı yer *Ah Belinda* mı olacaktı? *Arkadaşım Şeytan*, sözünü ettiği çalkantının neresine tekabül ediyor? Yeni kültürün inşasına yönelik han-

gi filmsel çabasından söz edilebilir? Acaba kader meselesine, trajik olana, "binlerce yıllık kültürün kopması"nın yol açtığı belalara, sanatçının sorumluluğuna ilişkin ne türden arayışlara girmiş ve hangi sonuçlara ulaşmıştır. Soruları çoğaltabiliriz. Seyirciye sunduğu filmlere bakıp cevaplar da bulabiliriz. Fakat sanırım şu sorunun cevabını vermekte daima acze düşeceğiz: Bu ülkenin sözgelimi Andrei Tarkovski gibi derin acılar yaşamış, hem kendi kültürünü hem de dünyanın ruha değer veren uygarlıklarının simgelerini yansıtabilmiş nitelikli bir sinemacısı neden yoktur?

Bizde sinema, kültürün inşasında ciddi boyutlarda bir işleve sahip olmamıştır. Keşiflerinin kendisine bile gizemli olduğu bir film yönetmenine henüz sahip değiliz. Çocuk saflığında ve içtenliğinde bir sanatçı... Ayşe Şasa'nın aydınlanma anlarının, kendisine şuuri bir yolla gelmediğini, çalışmalarına düşen ışığın Allah'ın isimlerinin zikredildiği o temiz yüreğinden yansıdığını düşünüyorum. Bu kutba yaklaşan sanatçıları Hızır gibi bekleyen Türkiye sineması kadercilikten kurtulacak, masallarımızdaki, menkıbe ve efsanelerimizdeki, Karagöz, ortaoyunu ve meddahımızdaki, minyatür, hat ve tezhipteki, *Füsusu'l Hikem*, *Telbis ü İblis*, *Hüsn ü Aşk* ve *Sözler*'deki, Necip Fazıl'ın fizikötesi gerilimlerindeki, Sezai Karakoç'un bilgeliğindeki, İsmet Özel'in felsefi ve toplumsal tehditleri püskürten kişisellik ve yerliliğindeki, Cahit Zarifoğlu'nun dervişane gizemindeki nitelikleri çağdaş bir formla yansıtabileceğiz. Doğu'yla Batı arasında, arafta olmanın acılarını yaşayan, ruhunu yitirmiş bir toplumun hüzünlü öyküsü bu yolla perdeye aktarılabilecektir.

1980'li yıllardan itibaren her filmde bir yolculuk metaforuyla karşımıza çıkan Ömer Kavur'un, *Su da Yanar* ve *Gökyüzü*'yle içsel yolculuğu resimlendiren Ali Özgentürk'ün, *Umut*, *Hazal* ve *Düşman* filmleriyle benzeşliği olan *Hakkari'de Bir Mevsim* türünden "yapay Yeşilçam gerçekliğini kıran", Doğu'ya folklorik ve destansı bir biçimde bakan sinema anlayışını yürürlükten kaldıran ve *Mavi Sürgün* gibi bireyin ruhuna doğru bir geziye çıkan Erden Kıral'ın, yakın tarihimizle ilgili sosyolojik bir veri olma niteliğiyle ilginç bir resim sunan *Minyeli Abdullah* çalışmasıyla Yücel Çakmaklı'nın, Osman Sınav'ın, Yavuz Turgul'un, Okan Uysaler'in, Metin Çamur-

cu'nun çalışmaları hatırı sayılır bir birikim oluşturmuştur. Çağımız insanının dış ve iç dramını ve bu yoğun süreçte beliren resmi yakalamak, insanları hakikat aynasında kendi gerçekliğiyle karşılaştırmak üzere bu birikimin kullanılması mümkün olabilir. *Yeni Atik*'in beşaret kıssasını yeniden anlatan *Terminatör*, kaderi, nedenselliği, cüz'i iradeyi, bireyin yetkilendirilmesini ve geleceği değiştirme yeteneğini sergileme amacıyla yola koyulmuş, fakat metaforunu bastırarak gerilimli bir eğlenceye dönüşmüştür. Sinemada diriltici vahiy soluğuna ihtiyacımız var. Kumdan inşa edilmiş gibi çabuk yıkılır dünyamızın Kur'an'ın ışığıyla ezel ve ebet bilincine kavuşması ve bunun sinemamızı dönüştürmesi, kozmosa yönelmesi Batı'da üretilmiş olan bu teknolojik olguyu yeniden tanımlamamız, bizi küçük tanrı kompleksinden kurtaracak, feyze kabil hale gelerek gerçeğin keşfinde büyük atılımlar olacaktır. Kenan Rıfai'nin ifadeleriyle, vücup ve imkân denizleri arasında bir berzah olan kâmil insanın, olağanüstü bireysel cesaret ve fedakârlıkla insani değerleri yok etmeye sıvanmış zihniyetlerin karşısına çıkması ve ürkütücü bir hastalığa yakalanmış modern insanı hikmetle yeniden buluşturması mümkün olacaktır.

"BİR FİLM YARATMAK": NECİP FAZIL VE SİNEMA

Giriş

Sinemaya ilişkin yaygın kabul görmüş olan niteleme, "teknolojik bir sanat" oluşudur ve bu yönüyle, eski çağların, "büyü ve ruitüellerinin, tüm sanatların yüzlerce yıllık birikiminin, pek çok farklı bilimsel araştırmanın üzerine inşa edilmiş bir teknolojinin ürünü"dür.* Bu modern ritüel, bir gösteri olmakla kalmaz, aynı zamanda, diğer dramatik iletişim ortamlarına girebilen hemen tüm konu ve sorunlara da kucak açar. Bir düş makinesi olan sinema, özellikle tiyatro, roman, öykü, destan, efsane, masal, fotoğraf, müzik, meddah, ortaoyunu, karagöz, şiir, mimari, dekoratif tasarım vesair gibi alan ve türlerden de beslenir. İnsan, tarih, doğa ve toplumsal yaşamla ilgili ne varsa sinemanın ilgi alanına girer. Doğrudan insanın duyularına seslenmesi, Aristocu dram anlayışına değin uzanabilmesi, özel bir mekânda, tıpkı düş görülür gibi, özel bir gösterim ortamında alıcıyla karşılaşması, sinemayı, insan hayatında oldukça etkin bir yere sahip kılar. Sinema yoluyla aktarılan içeriğin, insani ve toplumsal hemen her temaya imkân verebilmesi de,

---

* Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Levent Köker, Eser Köker, *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1994, s. xi.

bu büyüsel etkiye katkıda bulunur. Sinemanın doğrudan mali boyutunu seyirciden edinmesi ve "herkesin görmeyi bilmesi" ilkesi, onu, aynı zamanda, kimi iletişim uzmanlarına göre, "demokrat" ve "eşitlikçi demokrasinin vazgeçilmez bir üyesi" kılmıştır. Ayrıca, "sinemanın kendi, bir isteğin, arayışın ürünü"dür* ve "doğasından gelen özellikleri, ona, hayatı ve ilişkileri gözlemenin, gözün görmediğini göstermenin bir yolu olma şansını verir. Dolayısıyla, eleştirinin en güçlü araçlarından biridir. Öte yandan, popüler sinema, kendi başına etkin olan, sıkı sıkıya örgütlenmiş bir kurumdur. Bu kurum, öteki toplumsal kurum ve süreçlerin içinde yerini almış, onlarla etkileşime girmiş, ekonomik ve kültürel gövdenin işlevsel bir parçası" da olmuştur.** Sinemanın başlangıçta vurgulanan bu niteliklerinin yanısıra, onu, tümüyle kişisel bir dil olarak algılayan yönetmenler aracılığıyla, "insanın kendisini sınırsız bir gerçekliğin ve kelimenin tam anlamıyla öznel dünyasının yaratıcısı olarak kabul edebileceği"*** bir "sanat dalı" olarak görmemiz de mümkün olmaktadır. Bu eğilim, sinemada doğuşundan itibaren kendisini hissettiren ve oldukça gürbüz örnekler de veren bir düşünce olarak süregelmiştir. Sinemayı toplumsal/siyasal amaçlar için etkili bir araç, hatta bir "silah" olarak görenler olduğu kadar, tıpkı şiir gibi, kişisel bir dil olduğunu savlayan yönetmenler de vardır.

Yeşilçam'dan Bugüne

Türkiye toplumu sinemayla, doğuşundan kısa bir süre sonra tanışmıştır. Belgesel birkaç deneyle başlayan sinema çabalarımız, giderek adına "Yeşilçam" denilen bir alttürü de üretmiş ve bir melodramatik evren bu sinemanın adı olarak kullanılagelmiştir. Uzunca bir süre Türkiye sineması, âdeta özel bir alttürün sineması olarak, kendine özgü duyumlara sahip bir dil olarak varolmuş, arada gördüğümüz ve kural bozmayan kimi tekil örneklerin ve deneylerin dışında

---

* *A.g.e.*, s. xi-xii.

** *A.g.e.*, s. xi-xii.

*** Andrei Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 187.

bu niteliğini sürdüregelmiştir. Üzerinde çok tartışılan bu alttür ve özel ad, aynı zamanda kimi seçkinler için aşırı biçimde eleştiri ve hatta aşağılamanın da ismi olmuştur. Ortak kabul gören düşünce, Yeşilçam sinemasının, "tasarlanmış, düşünsel bir temeli olmayışı"dır.* Bu sinemayı oluşturanların böyle bir derdi olmadığı gibi, güçleri de, bu "teknik sanat"ın doğasına organik bir müdahaleyi mümkün kılmaya yetmez.

Bu eleştiri ilk bakışta gerçekçi görünmekle birlikte, işin bir başka boyutu gözönüne alınmadığı zaman tek başına açıklayıcı olmaktan uzaktır. Sinema bizde, modernleşme sürecinin bir parçası, bir tür "tebliğ aracı"dır aynı zamanda. Modernleştiri seçkinler sinemayı toplumsal amaçları için bir "araç" olarak kullanma eğiliminde olmuşlardır ama bu sinemanın altyapısını oluşturan ve bu işe para yatıranlar, paranın kendilerine dönebilmesi için gerekli olanı aşırı ölçüde gözönünde bulundurunca Yeşilçam'ın geleneksel nitelikleri giderek birer kaziyyeye dönüşmüştür. Yeşilçam'a Amerikan ve Avrupa sinemasının "dümensuyunda yürümeyi resmî öğretilerin emrettiği"ni belirten Ayşe Şasa'ya göre,

> Türkiye'de resmî ideoloji, insanların kendi sahici tarihleri, kendi sahici konumlarıyla bağ kurmalarını engelliyor. Sosyal hafıza sürekli olarak hadım edildiği için kollektif semboller, kollektif değerler ve bütün köklü arketipler, insanlarımızın bilinçlerinden gerilere, çok gerilere itiliyor. Bir başka kültürü, modern Batı'nın –üstelik ikinci, üçüncü elden edinilmiş– normlarıyla, hem kendimizi, hem dünyayı kavramaya çalışıyoruz. Bu, umutsuz bir çaba. Her toplum, ânını ve varlığını kendi tecrübe birikimiyle değerlendirir. Aksi, evrensel kavrayış kurallarına ihanettir. **

---

* Engin Ayça, "Yeşilçama Bakış". Bu makale, Süleyman Murat Dinçer'in hazırladığı *Türk Sineması Üstüne Düşünceler* (Ankara, 1996) kitabında yer alır. Bu derleme, Yeşilçam sinemasına ilişkin özel olarak hazırlanmış en kapsamlı ve dişe dokunur düşüncelerin yer aldığı bir yayın gibi gözükmektedir. Hemen her alandan çok sayıda insanın gözüyle Yeşilçam olgusu pek çok yönüyle aydınlatılmaktadır.

** Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*, İstanbul, 1993, s. 150. Eleştirel notlardan oluşan bu kitap, belki de Yeşilçam sinemasına ilişkin, "içerden" yapılmış, sorunu bir kültürel kriz bağlamında algılaması, ilk ciddi eleştiri olması ve kimi çözüm imaları da içermesi bakımından ilginçtir. Yazarın aynı zamanda kendi şahsi tarihini de sor-

Yeşilçam sinemasına yönelen eleştirilerin başta geleni, onun "gerçek kavrayışı" ve "dramatik dili" çevresinde yoğunlaşır. Bu sinemanın, "gerçek anlamda bir dramatik süreci ortaya koymadığı" söylenir. * Diyaloglar klişedir, insanlar stilize edilmiştir, kategoriktir ve kartondandır. Bu yönleriyle orada dolaşıma girmiş olan hiçbir öykü, evrenselleşemez.

Bu eleştirilere yine içerden biri, Bülent Oran, farklı bir "açı"dan baktığı için katılmaz. Binin üzerinde senaryosuyla Yeşilçam'ın inşasında aslan payına sahip olan Oran'a göre, Yeşilçam'ı anlamak için geleneksel anlatılara, masala, Karagöz'e, tuluata, meddaha ve ortaoyununa bakmak gerekir. Bu da yetmez, "Anadolu insanı"nın özellikleri gözönüne alınmaksızın, "küçük insan"ın dünyası bilinmeksizin Yeşilçam gerçeği doğru çözümlenemez. "Damarım kesilse, kanım yeşil akacak kadar Yeşilçamlıyım" diyen Bülent Oran'a göre,

> halk bir şeyi tutuyorsa, kim ne derse desin, onun bir nedeni vardır. İnsanımızın benimsediği şeyi küçümseme yerine, onu tutmasının nedenlerini araştırmak gerekir. Yeşilçam saldırıya uğrarken böyle bir incelemeye yanaşılmamıştır. En çok hırpalanan zengin-yoksul öykülerinin, halkın özyaşamıyla parallellik kurması dışında, yerli film konularının özüne inildiğinde, o basit görülen mevzuların arkasında masalsı bir dünya olduğu dikkatlerden kaçmıştır. Türk insanı masal sever. Masallarla büyümüştür. Ortaoyunundan, Karagöz'lerden, Nasrettin Hoca'lardan gelen ve kanına işlemiş bir alışkanlığı, geleneği vardır. Gişe yapan en çağdaş filmlerin diyaloglarında Hacivat-Karagöz tekerlemelerini anımsatan bir ton göze çarpar. Ya çoğumuzun büyük keyifle dinleyerek büyüdüğümüz Keloğlan masalları? İşte filmlerimizin ilkellikle suçlanan konularının altında bunlar yatmaktadır. **

---

gulayarak anlattığı kitapta, Yeşilçam'ı acımasız biçimde eleştirenlerle, onu savunanlar, en azından anlamaya çalışanlar arasında bir yerde durduğu söylenebilir. Eşi Bülent Oran'ın ısrarla vurguladığı, Yeşilçam'ın gelenekten beslendiği düşüncesi de kendisine yer bulur bu kitapta.

* Kezban Güleryüz, "Türk Sinemasında Üslubun Kökeni". Bu makale, soruna ilişkin yazılmış dikkate değer yazılardan biridir kanımca. Süleyma Murat Dinçer'in derlediği kitapta, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*'de yer almaktadır. s. 55.

** Bülent Oran, "Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema", Dençer, *a.g.e.*. s. 284.

Bülent Oran'ın vurguladığı bu boyutuyla Yeşilçam sineması, gerçekten de geleneksel olanla ilişkisi, bilinçsiz de olsa, en azından seyircinin ilgisine mazhar olması bakımından dikkatle üzerinde durulması gereken bir sinemadır. Çalışanlarını kötü koşullarda film üretmeye zorlamasına rağmen, seyirci tarafından çokça benimsenmesi, Yeşilçam sinemasının uzunca bir dönem yaşamasına imkân tanımıştır, denilebilir. Filmlerde eleştiri konusu edilen hemen tüm hususların, oluşturucuları tarafından makul bir açıklaması vardır.

2002 yılında TRT için gerçekleştirdiğimiz, *Kum Saati* adlı, altı bölümlük belgesel filmin bir bölümü Bülent Oran'a aitti. Başlığı "Yeşilkanlı Adam" olan bu bölümde, Oran'la yaptığımız uzun söyleşide, iki buçuk ay ömrü kalmışken ansızın iyileşen verem veya kanser hastalarını, kör olduktan sonra kendisine hemşirelik yapan sevgilisinin sesini tanıdık bulan jöne genç kadının "ses sese benzer" cevabının hikmetini, Türk hukukunda olmamasına rağmen, filmin şımarık çocuğuna, babasının "seni mirasımdan mahrum ediyorum, seni evlatlıktan reddettim" deyişinin nedenini ve daha pek çok hususu tartıştık. Oran bu söyleşide, senaryolardaki bu türden yanlışların tümüyle bilinçli yapıldığını, seyircinin ilgili ve beklentisini karşılar biçimde oluşturulduğunu anlattı. Bu söyleşiden soruna ilişkin kısa bir bölümü alıyorum:

> Biz bu filmlerin hepsi genelinde yıllar önce oynamış Amerikan, Fransız filmlerinde olan olaylara bakıyorduk. Onların arasında çok sayıda uyarlama bulunuyor. Oradaki trükleri, bizim seyircinin duyumlarına taşıdığımızda olumlu bir reaksiyon alınca, bunu abarttık. Bir de tabii, bizim Şark geleneğindeki gerçeklik kavrayışı da etkendir alttan alta. İşletmeci diyordu ki, on beş sene önce bir film gördüm, küçük kız kör oluyordu. Birtakım şeyler anlatırdı, biz onlardan film yapardık. Yani bu tip filmler Amerika'da, Fransa'da çevrilmişti. Yani bütün dünya sinemasının kullandığı şeylerdi. Onlarda aşkın fedakârlığı daha iyi veriliyordu. Bir erkek yahut kız, sevgilisi kör oldu, öteki onun peşinde, körlüğe rağmen bırakmadı. Ona sevgi gösterdiği, ona yardım ettiği zaman aşkın büyüklüğünü kanıtlayan bir olaydı. O açıdan onların hepsi iş yaptılar. Türk sinemasında çokça eleştirilen, sakatlı körlü filmler yalnız bizde yapılmış değil. O tipleri eskiden bazı filmleri görmüş olanlar anlatıyorlardı. Şöyle körlü

filmler vardı. Böyle sakatlı film vardı. Çok iş yapmıştı diye. Biz anlatılanlardan, onların öykülerinde kendimize göre bir şeyler yapıp ürettik ama bizden on on beş yıl evvel benzer trükler Amerika filmlerinde de Fransız filmlerinde de vardı. Burda neden sakat yahut kör tutuyor diye bir soru gelir akla. Nedeni şuydu; bir aşkta taraflardan bir tanesi sakatlanır yahut kör olursa ve öteki o aşkı daha yoğun bir şekilde yaşarsa aşkın güçlüğü çıkıyor ortaya. Ondan da ayrı bir tat alıyor. Ama seyircinin aklına bir şey gelebilir. Biz birtakım mantıksızlıklar yaptık, doğru. Ama bütün bunları hesap ederek, bilerek yaptık. Bilmeden yanlış bir şey yaparsan bunu seyirciye yutturmak zordur. Mesela kız kör olur da yahut erkek kör olur da kız hemşire diye yanına gelir. Normal olarak insanlar telefonda bile alo deyince seslerinden hemen karşısındakinin kim olduğunu fark eder. Bunun değişmez bir formülü vardı. Kız hemşire olarak kör delikanlının yanına gelir, konuştuğu zaman delikanlı irkilir. "Bu ses bana yabancı gelmiyor" der. Kız da der ki, "Ses sese benzer." Öyle dediği zaman seyirci rahatlar. Ben hukuk okudum. Bir sürü filmde bile bile şu yanlışı yaptım. Birini mirastan mahrum etmek ister baba ya da anne, seyirci de bunu istiyordur. O mirası falanca yoksula ya da şu kıza versin diye. "Seni mirastan mahrum ediyorum" der, ötekine verir. Şimdi burda bir avukat der ki, "bunlar salak mı, mahfuz hisse diye bir şey var. Hiçbir zaman mirasın tamamını kendi üstünden birine, en azından üçte birini veremezsin. Şimdi ben şunu hesaplıyorum, salonda beş yüz kişi varsa, bunların iki tanesi avukatsa bunlar salak cahil diyecekler ama dört yüz doksan sekiz kişi kendi isteği doğrultusunda olduğu için filmi beğenecek. Yani bazı mantıksızlıkları bilerek yaptık, bilmezsen yutturamazsın. Mesela Yeşilçam'ın kendine göre bir tıbbı vardır. Gerilim artsın diye gider hastaneye, doktor der ki bir buçuk aylık ömrün var. Allah Allah niye iki ay değil, beş ay değil de bir buçuk ay. Seyirci bu gerilim içindeyken bir şey olur, ansızın iyileşir. Bunun da mantığı yok. Fakat seyirci o kızın ya da erkeğin iyileşmesini istediği için onun mantığını düşünmez, rahatlar. Yani böyle birtakım yanlışları bilerek ve çok hesaplı olarak yaptık. Filmlerin iş yapması için. Çünkü biz masala benzeyen bu filmleri bir çeşit seyirciyi kendi sıkıntısından uzaklaştırarak ona umut verecek tonda çalıştık. *

* Söyleşinin tamamı için bkz.: Sadık Yalsızuçanlar, *Al Aşkını Ver Beni*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2004.

Necip Fazıl ve Sinema

Sinemanın anonim kodlara sahip "teknolojik bir sanat" olarak kabul görmüş yaygın tanımının tümüyle dışında kalan az sayıda has yönetmenler de vardır. Bizde Metin Erksan bunların başında gelir. Yavuz Turgul, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim gibi adlar sinemayı Tarkovski'ye yakın biçimde, insanın öznel dünyasını yansıtan ve şiir gibi "kişisel bir dil" olduğunu kabul ederler, yargısı sanırım yanlış olmaz. Yeşilçam'ın geleneksel dünyasının dışına taşan bu yönetmenlerin ürettiği filmler, genel bir ilkeden çok, özel bir kaygıya dayanır ve bir acıdan beslenirler. Bu yazının konusu olan Necip Fazıl Kısakürek de, aslında şair olarak böylesi bir yerde durur. O'nun başta *Bir Adam Yaratmak* olmak üzere çeşitli dramatik metinleri de hep bu ilkeden yola çıkar. Filme aktarılırken bu ilkenin yeterince gözönüne alınmış olduğunu söylemek güçtür.

Necip Fazıl'ın, bu yanını öne çıkaran iki film uyarlamasından söz edilebilir. Biri Yücel Çakmaklı'nın üç bölüm halinde televizyon filmi olarak çektiği *Bir Adam Yaratmak*, diğeri ise Mesut Uçakan'ın gerçekleştirdiği *Reis Bey*. Necip Fazıl'ın özellikle ilk dönem şiirlerinde modern bireyin ontolojik sorunları dile gelirken, "mistik" ve sonradan "sabık" diye anılacağı sonraki dönemlerinde yazdıklarında ise, daha çok, bireyin toplumsal yaşam içerisinde yüz yüze kaldığı kültürel kriz ve bunun bireyde yol açtığı yarılmalar öncelenir. Şair, senaryo ve piyeslerinde, bu zihniyet krizini özellikle zemin olarak alır ve insanları bunu anlatmada birer "araç" olarak kullanır. Bu yönüyle de, kendi tasnifiyle, "telkin"den çok "tebliğ"ci bir dile sahiptir.

O'nun *Kaldırımlar*'dan *Tarkistan*'a doğru nasıl evrildiğini özellikle Babıali anlatısından izlemek mümkündür. Kısakürek'in hedefe resmî ideolojiyi yerleştirmesi, aslında yanlış ve amaçsız bir çaba değildir. Bunu yine Yeşilçam'ın kıyısından ve trajik bir yerden gelen Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*'nde ısrarla dile getirir. Necip Fazıl'ın tiyatro ve sinemaya ilgi duyarak bu alanda çok sayıda esere imza atmış olması, yürüttüğü topyekûn bir "dava"nın bir parçası ve

işlevi olarak düşünülmelidir. *Bir Adam Yaratmak*'ı her ne kadar magnum opus olarak, tıpkı *Çile* senfonisi gibi düşünmüş olsa da, diğer dramatik metinlerini hep bu "dava"nın farklı veçhelerini ortaya koymada bir araç olarak gördüğü tartışma götürmez.

Diyalog yazmadaki ustalığı, Necip Fazıl'ın bu türlerde ürünler vermesi için gerekli ama yetersiz bir şart olarak karşımıza çıkar. O, dramatik yapıyı çatarken, bir yandan Yeşilçam melodramanın etkisi altında kalır, bir yandan da dramatik kurgusu hantal metinler ortaya koyar. Uzun, bıkkınlık verici tiratlar, hep bir "mesaj" verme, bir "ders ve ibret" hükmü ortaya koyma çabası, denilebilir ki, Necip Fazıl'ın bu tarz eserlerini zaafa uğratmıştır. *Reis Bey*, bu bakımdan an az zaaflı eserdir. Çünkü burada diyalog, bizatihi yapıyı oluşturmaktadır. Filme uyarlayan Mesut Uçakan, kurgusunda değişiklik yapmasına rağmen diyaloglarını büyük oranda korumuştur. Bu seçiminde yerinde davranmış olduğu söylenebilir.

Necip Fazıl'ın Büyük Doğu ideali yolunda bir araç olarak ürettiği tiyatro ve sinema eserlerinin muhassalası, ileride, Çakmaklı'nın öncülük ettiği "Millî Sinema" hareketine de zemin oluşturmuştur. Farklı isimlerle anılan bu hareket, sonradan daha dinî-metafizik duyarlıklarla da donanmış, yeni kişiliklere yuvalık etmiş ve hatırı sayılır bir birikimin oluşmasını sağlamıştır. Bu alanla ilgili iki boyut, sanırım sorunu tasvirde bize yeterli ipucu sunar: Birisi, bu sinema hep topluma bir "mesaj" taşıma kaygısını yedeğinde taşımıştır. İkincisi, modern zamanların dindarları, birey olarak davranmayıp toplumsal ve ahlaki amaçları öncelemiş, bir "dava" psikozuna saplanmış ve deneyimlerini beyazperdeye taşımamışlar, bir duyarlığı veri alarak işe koyulmuşlar ve belki de en önemlisi, kendilerini reaksiyon terimleriyle ifade etmişlerdir. Bu, esasında Necip Fazıl'dan onlara tevarüs etmiş bir zaaftır. Bu eğilimin zamanla evrileceğini, saflaşacağını ve sinemayı tıpkı şiir gibi, kişisel bir dil halinde, özgür biçimde ve güçlü bir estetikle yeniden üretebileceğini söylemek fazla iyimserlik olmaz.

Millî Sinema Hareketi

Milli Sinema hareketi, ilk olarak Necip Fazıl'dan çeşitli uyarlamalar yapmış olan Yücel Çakmaklı'nın çabalarıyla dile gelir. Atilla Dorsay'ın belirlemesiyle,

> 1960 sonları/70 başlarının karmaşık siyasal ortamı, sinemada görülen yozlaşma ve kimi çevrelerin ideolojik bir çabanın, sanat ve özelde sinema düzeyinde de temellendirilmesi konusundaki yeni talep ve düşüncelerinin sonucu olarak ortaya çıkan akımların en önemlilerinden biriydi. Akımın başlıca uygulayıcısı, 1937 doğumlu, gazetecilikten gelme Yücel Çakmaklı idi. Asistanlık döneminden sonra 1969'da Elif Film'i kurarak yapımcı ve yönetmenliğe sıvanan Çakmaklı, sözcüsü olduğu Millî Sinema'nın hem tek kuramcısı, hem de tek uygulayıcısı olma şansını taşıdı. 1969-1974 arası uzanan beş yıl boyunca, gitgide gelişen bir sinema diliyle, özellikle iki kültür, iki yaşam biçimi arasında kıstırılmış, Batı'nın reçeteleriyle, kültürüyle, değerleriyle tatmin olmayan, sürekli bir şeyler arayan, aradığını "Batı yerine Doğu", "yabancı kültür yerine kendi kültürümüz" veya "kendi millî benliğimize dönmek" gibi özetlenebilecek bir düşüncede bulan kahramanların öykülerini anlattı. Birçok sorunumuzun Batı'ya, Batı'dan gelen, kültür ve değerlere kapılarımızı açmaktan, Batılılaşmak hevesinden geldiğini savunan, uzaktan uzağa Kemal Tahir'le çağrışımlar içeren, dinî ve İslami inançları elbette çok önemseyen ve toplumun temel direklerinden biri olarak alan bir görüştü bu. *

---

* Atilla Dorsay, *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1989, s. 112-113. Kısmen genel bir Millî Sinema tanımının yapılmış olduğu bu alıntıdaki tüm düşünceleri paylaştığım sanılmasın. Dorsay, naiflikle, ideolojik olmakla ve klişecilikle suçladığı bu eğilime ilişkin yorum yaparken, kendisi de bu türden bir dil kullanıyor. Betimleyici olmaktan çok, yargılayıcı bir yaklaşım sergiliyor. Ne ki Millî Sinema eğilimine ilişkin genel bir izlenim edinmek isteyenler için, adı geçen kitabı öneririm. Bunun yanısıra, Burçak Evren'in editörlüğünde yayımlanan *Ankrakı* dergisinin Eylül 2003 sayısında da "İnanç Sineması" başlığı altında bu sorunlar eleştirel biçimde ele alınmıştı. Söz konusu dergide özellikle İhsan Kabil'in yazısı ve eksik de olsa (Burçak Evren, genişçe yapılmış olan söyleşiyi bilgisayarın bir azizliği yüzünden, büyükçe bir kısmının yitmiş olduğunu söylüyor sunuşunda) Yücel Çakmaklı'yla Evren'in yapmış olduğu söyleşi bize sahih bir resim sunabiliyor.

Dinî ve millî duyarlıkları öne çıkaran yönetmenlerin, fikrî bakımdan Necip Fazıl'dan büyük oranda etkilenmiş oldukları açıktır. Bu hususu kendileri de her fırsatta dile getirirler. Necip Fazıl'ın düşünsel evreninde Doğu-Batı gerilimi ve Batılaşmaya yönelik eleştiriler önde gelir. O'nun bu özelliğinin yanısıra, özellikle ilk dönem şiirlerinde öznel ve kişisel bir dil ve yaklaşımı da öncelemiş olduğu belirtilmelidir. Ondaki bu özellik, metinlerini sinemaya uyarlayan yönetmenlerde ne yazık ki yeterince belirgin değildir. Millî Sinema ve sonrasındaki rüzgâr, daha çok, önüne, modernlik eleştirisini ve Doğu-Batı gerilimine ayarlı bir çözümleme yöntemini alır. Oysa sinema, beslendiği metinler bakımından ne kadar "yerli" veya "millî" olsa da, dili ve estetik evreni itibariyle, uzantıları bakımından evrensel olmalıdır. Sanırım söz konusu yönetmenler, işin bu boyutunu pek fazla gözönüne almamışlardır. Bunun, dünya sinemasında en değerli örneği Tarkovski'dir. O, insanın asli doğasına ihanetinden beslenen sinemayı "ruhsuz" olarak niteler:

> Ruhsuz sanat, kendi trajedisini de içinde taşır. Kendi çağının ruhsuzluğu, bilgisi bile sanatçıdan belli bir tinsellik talep eder, çünkü gerçek sanatçı her zaman ölümsüzlüğün hizmetindedir. Bu, dünyayı ve üzerinde yaşayan insanları ölümsüz kılmayı amaçlar. Bunu yapmaz, mutlak gerçeğin peşine düşmez, nihai amaç yerine değersizliği tercih ederse, yanmasıyla sönmesi bir olan bir böcek gibi yitip gider. *

Uyarlamalar ve Yönetmenler

Bu notlardan sonra, Necip Fazıl'ın metinlerini doğrudan ya da dolaylı biçimde sinemaya uyarlamış olan yönetmenlere geçebiliriz. Bunlar arasında ilk olarak Turgut N. Demirağ sayılmalıdır:

> Bir kumarbazın hayatını anlatan, *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* adlı senaryo, And Film sahibi yönetmen Turgut N. Demirağ tarafından

---

* Andrei Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 178. Tarkovski'nin bu belirlemesi bize, *Çile*'de yer alan bir beyti hatırlatır: "Anladım işi, sanat Allah'ı aramakmış/ Marifet bu, gerisi yalnız çelik çomakmış". Ayrıca Necip Fazıl'ın poetikasında, "Mutlak Hakikat" deyimi geniş biçimde ifadesini bulur.

iki defa filme alınmış ve geniş ilgi görmüştür. Tulumbacıların macerası çerçevesinde eski İstanbul hayatından kesitler veren, *Yangın Var* senaryosu da, Lütfü Ö. Akad tarafından filme alınmış ve Türk sinemasının klasik filmleri arasına girmiştir. *

Necip Fazıl'dan hem doğrudan eser uyarlamış hem de kimi metinlerinden yararlanarak filmler üretmiş bir yönetmen olarak Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan'a ayrı bir başlık açmak durumundayız. Çakmaklı, sinemacılık yaşamı boyunca, kendi kuşağınca "Üstad" olarak görülen Necip Fazıl'ın düşüncelerinin yoğun biçimde etkisi altındadır. *Bir Adam Yaratmak* adlı uyarlaması ise, en çok heyecan duyarak çalıştığı projedir. Agâh Özgüç'ten** öğrendiğimize göre, Çakmaklı 1937 yılında Afyon'da doğdu. Gazetecilik Enstitüsü'nden mezun oldu. *Yeni İstanbul* gazetesinde sinema eleştirileri yazdı. 1963'te Dr. Arşavir Alyanak'la başladığı asistanlığı, Aram Gülyüz, Mehmet Dinler, Osman F. Seden ve Orhan Aksoy'la sürdürdü. İlk yönetmenlik denemesini *Kâbe Yollarında* adlı bir belgeselle gerçekleştirdi. 1969'da Elif Film'i kurdu. 1970'te ilk sinema filmini yönetti. 1970-1974 yılları arasında çektiği tüm filmlerde, dinsel ağırlıklı konularla, İslami kesimin el üstünde tuttuğu bir yönetmen oldu. Katıldığı açık oturumlarda ve yazılarında Millî Sinema görüşünün kuramcısı ve savunucusu olarak, bu tür bir düşünce yapısının ürünlerini sergilerken bazı noktalarda İslami kesimin diğer sinemacılarıyla ayrı düştü. İlk dönem filmlerinde kurtuluşun kendi öz değerlerimizde aranması gerektiğini işleyen Çakmaklı, 1980'li yıllarda televizyon dizilerine ağırlık verdi. TRT'de uzun süre çalıştı. *Denizin Kanı*, *Bir Adam Yaratmak*, *Bağrıyanık Ömer ile Güzel Zeynep*, *IV. Murat*, *Hacı Arif Bey* ve çeşitli eleştiriler alan *Kuruluş* gibi diziler yönetti. 15 yıl gibi uzun bir aradan sonra 1989'da Minyeli Abdullah'la yeniden sinemaya döndü ve bu ikinci dönem filmi büyük bir ticari başarı sağladı. Mesleğe girişinin 25. yılı nedeniyle

---

* Yücel Çakmaklı, "Sinema ve TV'de Necip Fazıl", *Türk Edebiyatı*, sayı 117, Temmuz 1983, s. 51.

** Agâh Özgüç, *Türk Yönetmenleri Sözlüğü*, Afa Yayınları, İstanbul, Kasım 1995, s. 32-33.

1995'te *Gümüş Kare* adlı bir belgesel çekti. Filmleri: *Birleşen Yollar* (1970), *Çile* (1972), *Zehra* (1973), *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973), *Oğlum Osman* (1973), *Diriliş* (1974), *Garip Kuş* (1974), *Kızım Ayşe* (1974), *Memleketim* (1974), *Minyeli Abdullah* (1989), *Sahibini Arayan Madalya* (1989), *Minyeli Abdullah 2* (1990), *Kurdoğlu* (1991), *Bişr-i Hafi (Bir Zamanlar Sarhoştu)* (1992), *Kanayan Yara Bosna* (1994), *Bosna Mavi Karanlık* (1994). Yücel Çakmaklı'nın *Çile* ve *Zehra* adlı filmleri, Necip Fazıl Kısakürek'in *Deprem* ve *Sen Bana Ölümü Yendirdin* adlı senaryo-romanlarından yararlanılarak gerçekleştirilmişti. Yönetmen, bunları bir uyarlamadan çok, bir "esinlenme" olarak niteler. Ayrıca, *Diriliş* adlı filmi de, Necip Fazıl'ın *Ufuk Çizgisi* adındaki, bir kumarbazın ilginç öyküsünü anlatan senaryo-romanından yola çıkılarak oluşturulmuştur. *Diriliş*'in senaryosunu Bülent Oran yazmış, görüntü yönetmenliğini ise Çetin Tunca üstlenmiştir. Hülya Koçyiğit, Murat Soydan, Kenan Pars, Muazzez Kurdoğlu ve Nükhet Duru'nun oynadığı filmde, bir kumarbaz ile onu bu tutkusundan kurtarmaya çalışan bir kızın öyküsü anlatılır. Zeyneb'in babası hayatı kumar masalarında geçen bir adamdır. Bir kumar gecesinde tüm servetiyle birlikte kızını da yitirir. Gecenin galibi olan genç kumarbaz, kazandığı Zeynep'le evlenmek ister. Fakat düğün gecesi karısını terk edip kumara gider. Kocasına çok bağlı olan genç kadın, aynı zamanda morfinman da olan eşini kurtarmak için olağanüstü bir kavga verir ve sonunda başarılı olur. Necip Fazıl'ın senaryo-romanı *Ufuk Çizgisi* ile çok az benzerliği olan bu öyküde olayın dramatik boyutları öne çıkarılırken, esinlenildiği metinde ise sorun daha çok ahlaki boyutlarıyla ele alınmıştır. Kendisi de bir kumarbaz olan Necip Fazıl, bu temayı anlatırken konunun ayrıntılarına inanılmaz biçimde hâkimdir. Kumara ilişkin düşüncelerini derinleştirdiği ve "eser" üzerinden aynı zamanda kendisiyle ödeştiği söylenebilir.

Necip Fazıl'ın eserlerinden uyarlama yapan ve düşünce dünyasından da aşırı biçimde etkilenmiş olan bir başka yönetmen ise, Mesut Uçakan'dır. Şairin, kanımca *Bir Adam Yaratmak*'tan sonraki en olgun ve derinlikli eseri olan *Reis Bey*'den yaptığı uyarlama, Türkiye sinema tarihinde, yarına kalacak olan filmlerden biridir. Me-

sut Uçakan, 1953 doğumlu. İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi, Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu'ndan mezun oldu. MTTB Sinema Kulübü'nde görev aldı. 1973'te sinema yazarlığına başladı. Altı sayı süren *Mutlak Fikir Estetiği ve Sinema** adlı bir dergi çıkardı. 1976'da *Türk Sinemasında İdeoloji* adlı kitabı yayınlandı. Bir süre asistanlık yaptıktan sonra, 1979'da *Lanet* ile yönetmenliğe başladı. Çalışmalarını özellikle dinî konular ve İslami değerler üzerinde yoğunlaştırdı. Ve bu tür çalışmalarıyla İslami duyarlığı Yücel Çakmaklı'yla birlikte öne çıkaran yönetmenlerden biri oldu.** 1987'de *Kavanozdaki Adam*, 1989'da *İnsanlar Yaşadıkça*, 1990'da *İslamın Şartları* TV dizilerini yönetti.*** Necip Fazıl'ın eserinden uyarladığı *Reis Bey*'i 1988'de çekti. *Yalnız Değilsiniz* ile çok sayıda seyirciye ulaştı. *Kelebekler Sonsuz Uçar* (1993) adlı filmiyle, yakın tarihin değerli ve mazlum bir kişiliğini konu edindi. İskilipli Atıf Hoca gibi, halkın vicdanında yaşayan bir şahsiyeti konu alan film ilgiyle karşılandı. Mesut Uçakan, sözü edilen duyarlılığın içerisinde soluk almasına karşın, sinemasının belirli bir adla nitelenmesini doğru bulmaz. Sinemayı ontolojik sorunların tartışıldığı bir arayış ortamı olarak görür. Sanatçı kozmosun kusursuz düzenini örnek almalı ve o düzenin ilkesini taklit etmelidir. "Ötelere açılan göz"ün**** farkına varanlar için ötelere açılan bir yol vardır:

---

* "Mutlak Fikir Estetiği" söz grubunda Necip Fazıl'dan bir etkilenme ve esinlenme olduğu açık. Kaldı ki Uçakan, bu etkilenmeyi ve beslenmeyi, pek çok yazısında ve söyleşisinde açıkça dile getirir.

** Burada adı anılmayan, lakin bir biçimde Necip Fazıl'ın şiirlerinden, çeşitli düşünce yazılarından ve konferanslarından etkilenmiş olan, ondan bir uyarlama yapmamış olmakla birlikte bu duyarlığın içerisinde ele alınabilecek olan başka yönetmenlerden de söz etmemiz gerekirse, bunlar arasında Osman Sınav'ı, İsmail Güneş'i, Metin Çamurcu'yu, Nurettin Özel'i, Mehmet Tanrısever'i, Salih Diriklik'i ve özellikle kısa metrajlı filmleriyle öne çıkan Ahmet Uluçay'ı anabiliriz. Bütün bu adlar, Türkiye'de "yerli" ve "İslami" duyarlığın beslediği, özgün bir görüntü ontolojisi zemininde yürümektedirler. Osman Sınav'ın *Yalancı*'sı ve geniş bir ilgi devşiren televizyon dizileri, İsmail Güneş'in *Beşinci Boyut*'u, Mehmet Tanrısever'in *Sürgün*'ü, bu zeminin unutulmayacak örnekleri arasındadır. Uluçay'da ise, rüyaya dayalı bir sinema estetiğinin özgül örneklerine tanık oluruz.

*** Özgüç, *a.g.e.*, s. 142.

**** Necip Tosun, *Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri*, Nehir Yayınları, İstanbul, 1992, s. 14.

> Bu gücün farkında olanlar, onu kullanmasını bilenler, fiziğin ötesinde, birtakım sırların, dünyaların, âlem içre âlemlerin, akıllara durgunluk verecek bir ahengin, aşkın, güzelliğin gerçeğin [...] gerçek bildiğimiz her şeyin tek bir noktada odaklaştığı, şiirleştiği bir yerin varlığını sezebiliyorlar.

Mesut Uçakan'a göre, "film yapmak, bir adam yaratmaya benzer."*

"Necip Fazıl ve Sinema" başlığı iki boyut içerir: Birisi, Üstad'ın sinemaya ilişkin düşünceleri; ikincisi ise, senaryoları/filme uyarlanan piyesleri.

Yeri gelmişken, Necip Fazıl'ın ölüm yıldönümünde TRT yönetmenlerinden Süleyman Baydili'nin gerçekleştirdiği bir belgeselden de söz edelim. Kanımca bu belgesel, Necip Fazıl'a ilişkin yapılmış olan en dikkate değer çalışmadır. Bir Necip Fazıl hayranı olan Baydili, kendine özgü görüntü diliyle şairin dünyasını, dilini ve duyarlığını son derece özgün ve çarpıcı biçimde belgesel filmde aktarabilmiştir. Bu görsel dil ile Necip Fazıl'ın dili arasında bir uyumdan söz etmek yerinde olacaktır. Özellikle tecrit fikri, bu belgesel filmde bir dil olarak üretilebilmiştir.

Bir Sinema "Murakabe"si Düşüncesi

Necip Fazıl'ın sinemaya ilişkin düşüncelerini toplu halde, *İdeolocya Örgüsü*'nde buluruz. "Başyücelik Emirleri-Sinema" başlığı altında şair, sinemanın doğasından, dilinden ve estetiğinden çok, bir gösteri ortamı olarak sinemayı çevrelemesi gereken ilke ve kurallardan söz eder. Şunu itiraf etmeliyim ki bu metni şaşırarak okudum. Daha ilk cümlede Necip Fazıl, sinema üzerinde kurulması gereken "kat'i bir devlet murakabesi"nden bahseder. Ve gerekçesini şöyle açıklar:

> Batı dünyasının hain bir ticaret gayesiyle bütün tefessüh mikroplarını en kesif mikyasta, çerçeve çerçeve bir film kordelasının içine

---

* Tosun, *a.g.e.*, s. 53.

yerleştirilmiş olarak cihana yayan ve tek çerçevesi atom bombasından daha tehlikeli olan cinayet, hırsızlık, rezalet, fuhuş, macera ve başıboşluk filmleri kat'i olarak yasaktır. Amerika ve Avrupa'dan ithal edilen filmler ancak içtimai, ruhi, ahlaki, terbiyevi, talimî, bedii bir fayda temsil ve bir hikmet ve ibret telkinine mevzu teşkil ettiği nisbette kabul olunmak talihine maliktir. En küçük menfi tesirin (ki Garp ve dünya sinemacılığının binde dokuz yüz doksan dokuzu böyledir) yayıcısı olan filmlere hiçbir surette müdahale edilemez. Film murakabesi ve bunların memleket içine sokulup sokulmayacağı kararının alınması işi, hususi ve mezun bir heyete verilecektir. Bu heyetin vaziyet ve selahiyeti, ayrı bir emirle, çerçevelenecektir. Yerli filmler de aynı prensip ve kaideye bağlıdır. Şu kadar ki, onlar, filmleştirecekleri senaryoları, bütün rejisör, ilave ve kompozisyonlarıyla beraber, bu heyetin takdisinden geçirtmek mükellefiyeti altındadırlar.*

Necip Fazıl'ın öngördüğü, Eylül ihtilali sonrası oluşturulan sansür kurullarını çağrıştırıyor. Bugün bu türden bir "denetim" ve "sansür" kurumlaşmasından ve mantığından uzağız. Kuşkusuz, mutlak özgürlük diye bir durum söz konusu olamaz. Ama sinema üzerinde böylesi bir "murakabe" kılıcının asılmasının mantığını anlamak da mümkün değildir. Şair bununla kalmaz, filmin gerçekleştirildikten sonra ilgili heyetten gösterim kararı alma zorunluluğundan da söz eder. Peki kimler hangi ölçütleri kullanarak bunu yapacaktır? "Ahlaki, ruhi, hissi, fikri, siyasi hatta bedii ve zevki en küçük bir zaaf, sakamet veya dalalet" içermesi halinde film asla gösterim şansı bulamayacaktır. Bu kelimelerin nasıl bir anlam dünyasına sahip olduğu, kuşkusuz şairin zihninde belirgindir. Ama oldukça tartışmalı, geniş çağrışımlı ve göreceli kavramları ölçüt olarak vazedip doğrudan bir "sansür" mekanizmasını önermek otoriter bir bakış açısını göstermektedir. Necip Fazıl'ın bu sansürcü ve denetleyici bakış açısının ideolojik olduğu aşikârdır ve yanısıra, iktidar eksenli bir yaklaşımı da ima etmektedir. Şair, söz konusu denetleyici "heyet"in seçimini ise şöyle belirler: "Bu hususta tek sala-

* Necip Fazıl Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, Büyük Doğu Yayınları, 14. Basım, İstanbul, 2003, s. 339-340.

hiyet (filmin yasaklanması için, SY.) memleketin en anlayışlı ve alakalı şahıslarından seçilecek olan murakabe heyetindedir."* Yine Kısakürek'e göre, bu ölçütlere uygun ve böylesi bir "heyet"in gösterim iznini alabilecek ne yerli ne de yabancı bir film vardır. Tüm Amerikan, Avrupa, Arap ve Türk filmciliği, bugünkü örnekleriyle her bakımdan "mahkûm"dur. Metnin sonunda, şairin ölçütlerinin kaynağı açıklanır: Büyük Doğu inkılâbı. Bu öğreti, sinemaya geniş ölçüde önem ve değer atfetmektedir. Yerli filmlerde kendi paradigmasını egemen kılmak istemektedir. Dava sinemada da canlandırılacak ve aktarılacaktır. Sinema, "davanın en dokunaklı telkin kürsülerindendir." Necip Fazıl'ın filmciliği çevrelemesi gereken ilke ve kurallara ilişkin bu belirlemesi dışında, doğrudan sinemayı konu alan bir yazısı ne yazık ki yoktur. Çeşitli konuşmalarında ve yazılarında birkaç kısa değini dışında, sinemaya ilişkin bir düşünceye rastlamayız.

Senaryo-Romanlar

Necip Fazıl, şiir dışında, piyes, senaryo, öykü, roman vb. anlatılarda ürünler vermiştir. Özellikle tiyatroda bir iddiasından söz edilebilir. Gerçi iki romanında da, Marcel Proust'un açtığı çığıra benzer bir yenilikten söz eder. Ama bu indi mütalaasını edebiyat eleştiricilerine ve tarihçilerine havale edip, biz daha çok sinemaya uyarlanan piyeslerinden ve senaryo-roman diye nitelediği eserlerinden söz edelim. *Senaryo-Romanlarım*** adlı kitabında, şairin dokuz metni yer alır: "Sen Bana Ölümü Yendirdin", "Deprem", "Kâtibim", "Villa Semer", "Vatan Şairi Namık Kemal", "Canım İstanbul", "Ufuk Çizgisi", "Son Tövbe" ve "En Kötü Patron". Bunlara sırasıyla bakalım.

Sen Bana Ölümü Yendirdin. Torosların dik bir tepesinden aşağı doğru manzara. Dümdüz ovada ve derinlerde bir köy. Tepe, çam

---

* Kısakürek, *a.g.e.*, s. 340.

** Necip Fazıl Kısakürek, *Senaryo-Romanlarım*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1986.

ağaçları içinde. Kenarından geniş ve toprak bir yol kıvrılıyor. Çıngırak sesleri. İki atın çektiği tenteli bir araba, karşılıklı üçer üçer oturmuş altı kız. Arkada ve ortada, yazlık şehirli kıyafetiyle Zehra. Arabayı yaşlı bir çiftlik yanaşması sürüyor. Kahkahalar atarak geçiyorlar. Araba hafif bir meyille inen yolda bir dönemeç daha kıvrılıp kaybolur. Köy kahvesinde oturan üç beş kıranta tipten Nargileli Tip, "Zehra mıdır nedir, bu kız köyü baştan çıkaracak" der. Zehra, açık saçık filmler, dergiler kadar, onlardan da daha tahripkârdır. Babası köyün ağasıdır. Murat, at sevgisi olan (Necip Fazıl'da at tutkusunu hatırlayalım. Hatta *Ata Senfoni* adında nefis bir kitaba da imza atmıştır), hiç kimseyle düşüp kalkmayan, köyün ilerisindeki bir dağ kulübesinde tek başına yaşayan biri, bir İstanbullu'dur. Dünyadan bezmiş bir hali vardır. Buraya niçin geldiğini kimse bilmemektedir. Genç ve yakışıklıdır. Köy kızlarıyla laubali olmaz. Kimseye kem gözle bakmaz. Köyün kızları, onun için destan bile düzmüşlerdir. Zehra bir gün adamın kulübesine gider. Köyde niçin bulunduğunu sorar. Murat, "Kendimi dinliyorum" diye cevap verir. Zehra'nın babası gelir köye. Yanında genç kızla evlenmek isteyen Namzet de vardır. Zehra istememektedir. Tekrar Murat'a gelir, konuşurlar. Aralarında bir yakınlaşma olur. Özellikle Zehra'nın Murat'a ilgisi belirginleşir. Baba, kızının Murat'a ilgisini öğrenir, kızar. Namzet, Zehra'yı Murat'la gönül eğlendirdikten sonra dahi kabullenmeye hazırdır. Zehra babasından at almasını ister, alırlar. Bu arada Murat köyden ayrılmış, İstanbul'a gitmiştir. Edebiyat Fakültesi'nde öğretim üyesi olduğunu öğreniriz. Köye tezini bitirmek için gelmiştir. Zehra fakülteye gider ve burada gerçeği öğrenir. Adam bir hastalıktan ötürü, kör olmak üzeredir. (Hikâyenin, körlü Yeşilçam filmlerinin etkisinde kaldığı düşünülebilir.) Zehra adamı bulur ve onunla bir ömrü paylaşmak istediğini, "gören gözleri" olmayı dilediğini söyler. Murat, eserini bitirmiştir. Yayımlanır, ödül alır ve ilgiyle karşılanır. Baba karşı çıkar ama Zehra onunla evlenir. Köye giderler. Zehra, köyde Fatma adında birinin kendisine hizmet edeceğini, ayrılmayı kabullendiğini söyler. Fatma dilsizdir. Sonunda, Murat, Fatma'nın Zehra olduğunu anlar ve ona "Sen Bana Ölümü Yendirdin" der.

Deprem. Hastanedeyiz, Profesör, Selma, Mahkûm ve Ölümcül Hasta Nihad. Nihad'ın durumu umutsuzdur. Füsun adında ablası, Reyhan isimli sevgilisi ve bir de felçli annesi vardır. Hemşire Selma, ailesini depremde yitirmiş, hastanede çok sevilen, çok okuyan bir köylü kızıdır. Profesör, Füsun'a kardeşinin lösemi olduğunu söyler, "Umut yok" der. Nihad, Selma'yı sevmektedir. Hastalığını sorar, Selma söylemez. Füsun beş parasız kalmıştır, fabrikadaki hisselerini parça parça Nihad'a satmış, bitirmiştir. Nihad, müsrif olarak gördüğü kadına her ay bahşiş kabilinden üç bin lira vermektedir. Nihad, Selma'ya, "on sekiz günlük hastane hayatında, içini yıllara sığmaz manalarla doldurduğunu" söyler. Selma adamın durumuna kahrolmaktadır. Nihad, Çiftehavuzlar'daki yalısına çıkar, Selma'yı da kötürüm annesine bakıcılık yapması için getirir. Reyhan, yakınlaşmalarına karşı çıkar. Yalıda bir parti verirler. Reyhan'la Nihad tartışır. Nihad bir konuşma yapar ve hayatının kadınını bulduğunu, bunun Selma olduğunu söyler ve evlenmek istediğini açıklar. Nişanlanırlar. Durumun aleyhine geliştiğini gören Reyhan, Füsun'a, hamile olduğunu, karnında Nihad'ın çocuğunu taşıdığını, Nihad'ınsa kan kanseri olduğunu, bir yıllık ömrü kaldığını söyler. Füsun ise Selma'ya, ağbisiyle serveti yüzünden yanaşmış olduğunu, hastalığından haberdar olmasına rağmen bunu ondan gizlediğini açıklayacağını bildirir. Onu tehdit ederek, "kimseye haber vermeksizin evi terk etmesi halinde" bunu açıklamayacağını belirtir. Selma bunu kabul etmez. Nihad, bu arada, fabrikadaki işiyle daha yakından ilgilenmeye başlar. Reyhan'ın eve gelmesini de istemez. Sonunda Nihad, Selma'yı evlenmeye ikna eder. Bunun üzerine Reyhan, Nihad'a gelerek, çocuğunun mirasçılığını tescil etmesini şart koşar. Ve sırrı açıklar: "Sen lösemisin, her an ölebilirsin." Nihad'ın aklı karışmıştır. Bir şeylerin döndüğünü düşünür. Sonra, doğum yıldönümünde Selma'yla evleneceklerini açıklar. Füsun itiraz eder. Nikâh günü geldiğinde Reyhan, evliliğin imkânsız olduğunu bağırır. Memur nedenini sorunca, Füsun atılır bu kez ve "Kardeşim," der, "hastaneden çıktıktan sonra akli muvazenesini kaybetmiştir. Müşahade ve hacir altına alınması için gerekli muamele başlamıştır. Binaenaleyh, akit batıldır." Nikâh memuru bu-

nu geçerli bulmaz. Ardından Füsun, Nihad'ın kan kanseri olduğunu, birkaç ay ömrü kaldığını haykırır. Memur, nikâhın daha önce belediye tarafından akdedilmiş olduğunu, bu törenin göstermelik olarak yapıldığını belirtir. Selma kalkar bu sıra ve Nihad'a "Benim," der, "şu ana kadar gizlediğim sırrı yüzünüze çarpanlarla artık sizi yalnız bırakıp gitmek zorundayım, beni affedin." Nihad, sevgilisini ve kızkardeşini evden kovar. Bir süre sonra Nihad, otomobilinin Füsun tarafından sabotaj amacıyla bozmaya çalışıldığını fark eder ve durumu polise bildirir. Ve mirastan tümüyle yoksun kalması için hukuki süreç başlatır. Nihad, Selma'nın gitmesini engellemiştir. O'nun sevdiği bir dağ evini satın alır, oraya giderler. Birkaç aylık ömrü kalmıştır. Son derece mütevekkildir. Selma gebedir. Nihad kan kusar, fakat hastaneye gitmeyi, tedaviyi reddeder. Bir gece Selma, Nihad'ın odada olmadığını fark eder. Koşarak köye iner ve yardım ister. Ararlar, sonunda boş bir mezar çukurunda uzanmış bir halde bulurlar. Durumu ağırlaşmıştır. Bir gece deprem olur. Selma, Nihad'ın göğsüne yaslanmış bir halde, evin enkazına gömülmüşlerdir.

Kâtibim. Boru ve trampet sesleri, yakından ve sert. Selimiye kışlası önünde, yanyana dört sancak direğine çekilen ve ağır ağır yükselen, Türk, İngiliz, Fransız ve İtalyan bayrakları. Üsküdar yakınlarında, dul ve saraylı Dilara Hanımefendinin, rıhtım üzerindeki beyaz, görkemli yalısı. Yanında beslemesi Perizat. Yahya, on on beş metre uzaklıkta iki çifte sandalda Kâtip. Çıtkırıldım bir eda ile sandala kurulmuş, aşikâre süzdüğü gözleri açık pencereye saplı olduğu halde geçer. Kâtip tam pencerenin önüne gelince, Dilara elindeki karanfili ona atar. Kâtip çiçeği havada kapar ve koklar. Huriye ve Nuriye adında iki kızkardeşi vardır Kâtip'in. Babası, Üsküdar Kadısı Faiz Efendi'dir. Faiz Efendi, "çocuklarındaki frenklik merakı"ndan bizardır. Kızlar zabit Vedat'la Sedat'a ilgi duymaktadır. Üç Tuğlu Vezir Rüstem Paşa'nın dul eşi Dilara, yetiştirmesi Perizat'a, Kâtip'in sokağında iki katlı, küçük bir ev alır, yanına da Sümbül Ağa'yı verir. Amacı, Kâtip'i dikkat çektirmeden ve dedikoduya meydan vermeden elde etmektir. Kâtip, Perizat'la sık sık buluşmaktadır. Buluşmaların çoğu içeride, ışıksız odalarda gerçekleşir. Kâtip

bir gün, karanlıkta sevişti̇ği̇ kişinin Dilara olduğunu fark eder. İki kadınla da görüşmekte, ikisine de yalan söylemektedir. Bir gün evde basılırlar Perizat'la. Babası kadılıktan istifa etmek zorunda kalır. Olay İstanbul'un dört bir yanında duyulur, hakkında şarkılar yazılır. Dilara, Perizat'ı yalının kilerine hapseder. Sümbül Ağa dayanamaz, Kâtip'e yardım ederek Perizat'ı kaçırmasını sağlayacaktır. Sedat'la Vedat da yardımcı olmayı kabul eder. Olay, sünnet düğünü gecesi planlanır. Yoksul çocukların sünnet düğünü gecesi, yalının bahçesi mahşer yeri gibidir. Ortaoyunu, meddah ve karagöz gösterisi yapılır. Zenne, Perizat'ı çektiği gibi kaldırır, bahçe kapısına doğru koşmaya başlar. Bir çığlık, bir nara, bir kıyamettir kopar, ortalık karışır. Birden yıldırım gibi bir bağırtı düşer: "Hünkâr geliyor!" Dilara bayılmıştır. Abdülmecit Han, Kâtip'i Perizat'la, Huriye'yi Vedat'la, Nuriye'yi de Sedat'la nikâhlar, üç gün üç gece düğün yapılır.

Villa Semer. Karaköy'de büyük ve görkemli bir han. Kapısında öğrenci izlenimi veren, kravatsız, beyaz gömleğinin yakası düğmeli bir Anadolu delikanlısı, Ahmet Semerli. Amcası Hasan Somer'in şirketine gelmiştir. Yonca, Hasan Bey'in kızıdır. Ahmet, okulu bitirmiş, amcasını ziyaret amacıyla dönmüştür. Araba vapurunda işe başlar. Hasan Bey'in, Nâzım Vezirsoylu adında gazeteci bir dostu vardır. Nâzım'ın oğlu Nejad ise diplomattır ve "kibarlık mostrası" biridir. Nâzım, Hasan Somer adına gazete çıkarmayı düşünmektedir. Hasan Somer'in görkemli villası Fenerbahçe'dir. Bir gün yolda çingenelere rastlarlar. Yonca, babasına çingenelere ait bir sıpayı satın almasını söyler. Beş yüz liraya sıpayı alır Hasan Bey. Ahmed, babaannesini görür evde. Villanın üst katında, köydeki evlerine benzer bir biçimde dekore edilmiş bir odada yaşamaktadır. Burada mutlu değildir. Ahmed nedenini sorunca Babaanne, "Bu barhane, bana zindan," der, "içinde iki deli, babası ve kızı. Biri ne oldum delisi, öbürü zamane çılgını." Yaşlı kadın kendisini yalnız hissetmektedir. Hasan Somer, yıllar önce kardeşiyle birlikte İstanbul'a gelmiş, bir süre hamallık yapmış, sonra başka işlere girmiş, zengin olmuş, geçmişini unutmuş, kibarlık budalası bir adam haline gelmiştir. Sekreteri Belka ile birlikte yaşamaktadır. Gerçekte Belka ile

Nâzım elele verip Hasan'ın servetine konmak için anlaşmışlardır. Nâzım, oğlunu Yonca ile evlendirmeyi düşlemektedir. Hasan Somer, Hamiyet Partisi'ne yüz bin lira bağışta bulunur. Villa'da toplanırlar. Yonca, teybe eşek sesi kaydeder. Teybi, parti liderinin konuşmasını dinlemek üzere açtıklarında eşeğin sesi duyulur. Herkes şaşkınlık içindedir. Hasan Somer, prostat ameliyatı için Londra'ya gidecektir. Villada bir parti daha verir, Belka'nın ifadesiyle, "yeni şiirin büyük sanatçısı" onun için yazdığı şiiri okuyacaktır. Tam bu sırada Yonca, sıpasıyla birlikte salona girer. Hasan Somer, sonunda Londra'ya gider, iki ay sonra döner. Ahmet Hukuk'u bitirir. Bu arada Yonca da Avrupa'ya öğrenim için gidip gelmiştir. Dönerken beraberinde özel şoförünü ve uşağını da getirir. Hasan Somer, inşaat işini geliştirmiş, yeni ve geniş araziler satın almıştır. Bir gün Nejad, Hasan, Nâzım, Yonca, Belka ve tapu memuru bir araziye bakmak için giderlerken hırsızlar yolunu keser. Nejad'ın sayesinde kurtulurlar. Olay gazetelere, "Emirgân'da Bir Hadise" olarak geçer. Babası, Yonca'yı Nejad'la nişanlamak ister. Yonca, Ahmed'e ilgi duymaktadır, kabul etmez. Sonunda Ahmed'le Yonca evlenirler ve villanın adım *Villa Semer* olarak değiştirirler.

Vatan Şairi Namık Kemal. 1865 yılının yaz mevsimine ait bir akşam güneşi altında Süleymaniye Camii'nin avlusu... Sarayburnu açıklarında bir yelkenli ve ardında yandan çarklı bir vapur. Suyun kenarındaki tozlu yolda ilerleyen, yük dolu bir kağnı. Senaryo, dönem İstanbul'undan çeşitli kesitlerle başlar, diyalogtan çok, durum ve dekor tasvirleriyle sürer. Nihayet Namık Kemal'i görürüz. Mütevazı evinde, yazı masasında çalışmaktadır. Yeni Osmanlılar'dan Nuri ve Mehmet bey gelir. Namık Kemal'i alıp giderler. Cemiyetin beşinci azası olur. Hikâye böylece gelişmeye başlar. Yeni Osmanlılar'ın çeşitli çaba ve etkinliklerini izleriz. Namık Kemal'in manzume ve makalelerinden alıntılar okuruz. Paris'e gidişi, oradaki yaşamı... Çeşitli Fransız ve Osmanlı aydınlarıyla ilişkileri, etkinlikleri, dönüşü. Öykü, şairin ölümüyle sona erer.

Canım İstanbul. Boğaz'da, su üstünde eski ve ahşap bir yalı. Perdeler inik ve yalı içine kapanıktır. Derinlerden bir piyano sesi gelir. Tuşları ezen, sert ve senfonik bir müzik. Yalının bitişiğinde,

bahçede, önü geniş, rıhtımlı, teraslı, züppe ve kibirli, modern ve kagir bir bina. Üç-beş hizmetçi, binanın içini ve dışını temizlemekte, kapıları ve camları silmektedir. Kagir binaya, birileri taşınır. Baba, milyoner bir iş adamıdır. Adam, aklına eseni yapan, asabi mizaçlı biridir. Binanın salonunda, modern ve pahalı eşyalar arasında, Selma, Zeynep, Tonton Şeref, Bay Sporcu, Genç Patron, Yeni Şair, Züppe Hariciyeci... Kadına, aşka, şiire, futbola ilişkin konuşurlar. Esrar içerler. Tekrar yalıdayız, yine esrar içilir. Şair, uzun uzun konuşur. Öykü, kısa ve benzeri epizotlarla ilerler. Arada ahşap yalıyı görürüz. Başörtülü Dadı, pencereyi açar. Orhan, cephe duvarına asılı, küçük, antika aynada saçını tarar. Piyanoyu açar, notaları yerleştirir. Dadı, kahvaltı tepsisini getirir. Diğer yalıda Selma, uyku hapı almış, yatağına uzanmıştır. Odasını dolduran piyano sesine dayanamaz, komodinin üzerindeki zili çalar. Uşak Veysel Efendi'ye, gidip piyanoyu susturmasını söyler. Veysel Efendi, gidip uyarır. Orhan, "Peki," der, "çalma saatlerini ayarlarım." Selma dışarı çıkar. Orhan da çıkmıştır. Otomobiline alır onu. Tanışırlar. Orhan, konservatuvarın kapısında iner. Selma, Tonton Şeref'in dekorasyon ofisine gider. Selma bunalmıştır. Orhan'dan söz eder. Şeref, yalının bahçesinde "Canım İstanbul" gecesi düzenlemeyi düşünmektedir. Selma, Orhan'dan çok etkilenmiştir. Onunla ilgilenmeye başlar. Bir akşam yalıda Selma, Zeynep, Yeni Şair, Bön Sporcu, Züppe Hariciyeci ve Tonton Şeref biraraya gelirler. Yan yalıda Orhan piyano çalmaktadır. Selma ve Şeref, Orhan'ın yanına gider, söyleşirler. Ve geceye davet ederler. Gece gerçekleşir. Bu sahnede Necip Fazıl'ın "Canım İstanbul" başlıklı şiirinden dizeler, "Gölgenin Sesi", "Koronun Sesi"yle okutulur. Beyazperdede kimi eski fotoğraflar gösterilir. Kuşakların öyküsü aktarılır. Sıra "Bikini Devri"ne gelince Selma sahneye çıkar, "Soyun! Striptiz istiyoruz!" diye bağırırlar. Selma soyunur, delice alkışlanır. "Partnerini de istiyoruz!" diye bağırırlar. Orhan sahneye çıkar. Masadan örtüyü çekip alır, Selma'ya sarar, genç kadını kollarına alır. Sahneden indirir. Selmalar yalıdan Fenerbahçe'ye giderler, Orhan yalnız kalır. Şeref bu kez gemide yeni bir gösteri planlar. Bir gün Bayezid Camii'nin avlusunda, Selma'yla Şeref birlikteyken Orhan gelir. Selma, "Bura-

da ne arıyorsunuz?" diye sorar. "Aradığınız vecdi turistler gibi kabukta gezerek bulamazsınız, mabet böylesi maceralara alet edilemez" der Orhan. Selma bir gece klüpte maskeli striptiz yapar, Orhan piyano çalmaktadır. Emniyet Müdürlüğü'nde kadın nezarethanesinde düşkün kadınların arasındadır Selma. Orhan gelir ve onu kurtarır. Aylar geçer, bu arada Orhan'la Selma duygusal olarak yakınlaşmışlardır. Kleopatra gemisinde parti verilir. Orhan da vardır. Ansızın gemide yangın çıkar. Orhan Selma'yı kurtarır, hastanede gözlerini açarlar. Selma'nın yüzündeki yanıklar derindir. Doktor, "Sikatrise mani olamayacağız" der. Selma, arkadaşlarının kendisini görmelerine izin vermez. Hastaneden çıkınca Orhan'ın ahşap yalısına giderler. Ardından Selma ABD'ye, babasının yanına gider. Ve birkaç ay sonra döner. Yüzündeki iz düzelmiştir. Belkıs adlı kotrasında davet verir. Arkadaşlarını çağırır. Kotrada Selma'yla Orhan yalnız kalırlar.

Ufuk Çizgisi. Yazdır, Akdeniz kıyılarında günbatımı. Muz ve portakal bahçeleri... İleride sahil yolunun kıvrıldığı burun noktasında bir motel. Kasaba ve köylü kırması bir görünüme sahip olan Hacer. Kırmızı renk spor otomobilde genç bir adam görünür. Hacer'e dikkatle bakıp geçer. Bülent'tir bu. Bir gün kızlar kilim yıkarken gelir ve Hacer'le konuşur. Genç kız rahatsız olmuştur. Bu arada Hacer'in de öğrencisi olduğu Nazmiye öğretmen emekliye ayrılmıştır. İstanbul Kadıköy'e taşınır. Bir gece, Hacer'in babası kalp krizi geçirir. Genç kız çaresiz bir halde koşar, sağa sola bakınır, Bülent'i görür. Genç adam doktordur, kalp uzmanıdır. Gelir, adama iğne yapar. Hasta sakinleşir. Gece başında kalırlar. Hacer'in başında şiddetli ağrı olur. Bülent damardan iğne yapar, genç kız bayılır. Bülent, genç kıza sahip olur. Ve moteldeki sevgilisiyle birlikte İstanbul'a döner. Aradan zaman geçer, Hacer'in babası ölür, İstanbul'a gelir. Nazmiye öğretmeni bulur, burada yaşayacaktır artık. Tabipler Odası'na giderek Bülent'i sorar. Görevli, bulmanın güç olacağını söyler. Sürekli Bülent'i arar. Ya günlerce odasında kapalı kalmakta ya da akşama değin sokaklarda dolaşarak adamı aramaktadır. Bu arada hamiledir. Karnı büyümektedir. Arayışı aylarca sürer. Bir akşam, Nazmiye öğretmenin eski öğrencilerinin dü-

zenlediği, MTTB'nin folklor gecesine giderler. Gecede fotoğraf yarışması da yapılmaktadır. Hacer, Bülent'in kilim yıkarken çektiği fotoğrafı görür. Karanlıkta çığlık atar. Işıklar yanar. Bülent'le gözgöze gelir. Çıkarlar. Bülent kıza, ne istediğini sorar. Hacer, "Benimle evlenmelisin" der, evlenirler. Bülent, tüm günahlarının üstüne sünger çekmiş, kendisini ilme vermiş, doçent olmuştur ama hâlâ Hacer kendisine dokunmasına izin vermemektedir. Çocuğu doğmuştur. Bülent kaza geçirir, ağır yaralanır. Hacer hastanede onu sevdiğini itiraf eder, Bülent ölür.

Son Tövbe. Cemil muhasiptir, Semra'yla evlidir. İstanbul Maltepe'de, iki katlı bir evde oturmaktadırlar. Cemil kumar düşkünüdür. Sürekli tövbe edip bırakmayı düşünmekte ama bir türlü başaramamaktadır. Her defasında "Bu, son tövbem olacak" demesine karşın bu bir türlü gerçekleşmemektedir. Kalbi delik bir çocukları vardır. Ameliyat olması gerekmektedir. Semra, bunun için on bin lira ayırmıştır. Bir akşam bunu söyler ve iki beş yüzlüğü eşine verir. Cemil, yatmak üzere odaya geçer, Semra birkaç saat daha oturur, örgü örer. Uyumak için odaya girdiğinde, Cemil'in yerdeki son halıyı da alarak gitmiş olduğunu fark eder. Adam sabah eve döner, halıyı rehin bırakmıştır. Cemile'yle tartışırlar. Sabah, Cemil'i patronu çağırır. Vergiyi sorar. Cemil, 1.586.000 der. Bir hafta sonra ödenmesi gerekmektedir. Patron o gün çeki verir, yatırmasını söyler. Cemil'in rehin bıraktığı halının son günüdür. Ertesi gün çocuğu hastaneye yatırırlar. Cemil, hastanenin veznesine yatırmak üzere Selma'dan ameliyat parasını alır, odadan çıkar. Fakat yatırmaz, kumara gider ve parayı kaybeder. Rehinci İsmail'le sabahçı kahvesinde bir plan yaparlar. Semra hastanede çaresiz bekler, kocası gelmeyince çocuğu alır, eve döner. Cemil, vergi ödeme günü, çeki alır, kasadarla birlikte bankada bozdurur, parayı çantaya yerleştirir. Tam bu sırada arkada beliren bir adam tabancayı çeker, Cemil ve kasadarı kaçırır. Bir süre sonra Cemil'i bıçaklamış, parayı alıp kaçmıştır. Cemil ve Semra savcılıkta sorgulanır. Semra, olayın tertipçilerinden Rehinci İsmail'i bulur, durumu bildiğini, Savcı'nın kuşkulandığını, Cemil'e durumu iletmesini söyler. Cemil hastaneden çıkar. Semra "Çocuğunu son defa öpüp git," der, "yalnız dikkat et,

damarlarındaki mikroplardan bulaşmasın çocuğun yüzüne." Semra, eskiden, kendisine âşık olmuş olan bir film yapımcısı arkadaşının isteğini kabul ederek film çevirmeye başlar, sinema aktristi olur. Cemil, yıllarca onu ve çocuğunu izler. Bir gün Eyüp Sultan'da karşılaşırlar. Kumarı bırakmış, gerçekten tövbe etmiştir. Semra "Ne istiyorsun?" diye sorar, Cemil "Seni istiyorum" der, kavuşurlar.

En Kötü Patron. Toprak duvarları ve damlarıyla toprak rengi köy: Tarkistan. Ne ekim, ne bakım... Hayvanlar bir deri bir kemik... İskelet halinde, sığır, at, eşek, köpek. Müselles apteshane, pislik yolu ve kenarında Cumhurbaşkanı Aytark'ın büstü. Jandarma karakolu. Damında, değneğe asılı, siyah üzerine beyaz at kafası bayrak... Karakolun önünde, elindeki kelepçeyle oynayan jandarma eri. Köy tenha. Genç erkekleri tek tük, hepsinin şehirlere aktığı belli. Tarkün, köyün gözde delikanlısıdır. Kötürüm anası ölmüştür. Orta mektepten diplomalıdır. Devlet köyü ezmiştir. Bir gün köye Devletçi Parti mebusları gelir. Halk, cami meydanında toplanır. Oy isterler. Tarkün mebuslarla tartışır. Öyküde, gerçekte, Cumhuriyet'in ilk yılları simgesel biçimde anlatılmakta ve Cumhuriyet modernleşmesi eleştirilmektedir.* Bu eleştiri, senaryonun her sekansında ayrı bir mekânda, ayrı bir mizansenle yapılmaktadır. Tarkün, çeşitli resmî kurumlara iş için başvuruda bulunur ama sonuç alamaz. Sonunda başkente gider. Her yanda seçim hazırlıkları göze çarpmaktadır. Çeşitli partilerin miting yerlerinde gezer. Devletçi Parti'nin meydanındaki kürsüye çıkar ve ateşli bir konuşma yapar. Devletçilerin aleyhine yapılan bu konuşmadan sonra Tarkün'ü polisler derdest eder. Gazeteler, "Köyden Gelen Kahraman" diye manteş atarlar. Cumhurbaşkanı affedince hapisten çıkar. Onunla görüşür. Cumhurbaşkanının kızı Tarkina, Tarkün'e ilgi duymaya başlar. Saraya alınır, cumhurbaşkanının "halk müşaviri" olur. Seçimi yüzde doksan yedi oy oranıyla Devletçi Parti kazanmıştır. Bu arada Tarkina, Tarkün'le yakınlaşmıştır. Ülkede ekonomik sıkıntılar artmaktadır. Devlet sürekli piyango ve çekilişler düzenlemektedir. "Devlet

---

* Yücel Çakmaklı, eseri çekmek için girişimde bulunduğunu, ancak sansürden geçmediğini, böylece akim kalmış olduğunu belirtir.

Güzel Sanatlar Çiftliği" kurulur. Aytark, Meclis'te konuşur, "Politikamıza evet diyenler ellerini kaldırsın" der. Mebusların yerinde, kelli felli insanlar biçiminde yüzlerce teneke figür vardır. Düğmeye basılmış gibi, madeni bir ses çıkararak, eller hemen havaya kalkar. En önde oturanlardan birinin kolu kalkmaz. Planlama Bakanı yerinden fırlar, bir yağdanlık alır ve figürün şakağındaki delikten yağ döker, el havaya kalkar. Bu arada Yamanya'dan bir resmî heyet, devlete ilginç bir istekle gelir. Tarkistan'ın, tüm "kanalizasyon mahsulatı"nı tonunu 10 larktan satın almasını istemektedirler. Bir numune alırlar, incelerler ve alım başlar. Bunun devlet sırrı olarak saklanması istenir. Sonunda sır çözülür. *Zürriyet* gazetesi, "Tark ulusunun kazuratında altın var" manşetini atar. Tarkina'yla Tarkün evlenirler. Bir çocukları olur. Nihayet altının da sırrı çözülür. Tarkün, Yamanya'daki işçilerle Türkistan'da kazurat örneği verenlere her birinde on miligram altın bulunan şekerlemeler yedirmiştir. Tarkün şöyle der: "Şimdi iş, dedelerimizin toprak muvazenesinden sonra onların ruh ve ahlak dengelerini elde etmekte. Bu dava, hepsi beş heceli iki kelimeye sığar: Allah, Peygamber."

Necip Fazıl'ın senaryo-romanlarında, bir yandan Yeşilçam sinema duyumlarını çağrıştıran özellikler, diğer yandan ilgi duyduğu çeşitli alanlara ve sorunlara yönelik göndermeler dikkati çekmektedir. Öykülerin dramatik yapıları çoğu zaman aksamakta, metin bazen epik ve gösterimci nitelik kazanırken, bazen de melodramatik bir anlayış kendini göstermektedir. "Büyük Doğu" idealinin bir parçası olmak üzere sinemaya ilgi duyan ve bu alanda eserler veren Kısakürek'in bu senaryolarından üçü, Yücel Çakmaklı tarafından dolaylı biçimde sinemaya aktarılmıştır. Çakmaklı, senaryolardan yola çıkmakla birlikte öyküleri değiştirmiş, bazen temaya ağırlık vermiş, bazen de anafikri öncelemiştir.

Bir Adam Yaratmak ve *Reis Bey*

Şairin, iki tiyatro eseri doğrudan sinemaya uyarlanmıştır. Bunların ilki ve yayımlandığı dönemde oldukça geniş bir ilgi devşirmiş olanı, *Bir Adam Yaratmak*'tır. 1937 yılında Muhsin Ertuğrul tarafın-

dan sahneye konan eser, o dönemde oldukça etkin olmuştur.* Olayı, "meçhul bir tarihte, İstanbul'da" geçen üç perdelik piyeste, Hüsrev hayatı, kaderin ve tesadüflerin yönettiğine inanan, otuz sekiz yaşlarında bir yazardır. Son oyunuyla büyük bir başarı sağlamış, eserde yalnız bir nokta, oyun kahramanının annesini kaza kurşunu ile öldürmesi seyircilerce yadırganmıştır. Hüsrev, bir dost toplantısında bunun garipsenecek bir şey olmadığını anlatmak için, ruh hastalıkları doktoru Nevzat'ın tabancasını ister ve oyundaki çocuğun şarjörü nasıl boşalttığını gösterer. Tabancayı, oyundaki anneye çevirir gibi, annesi Ulviye'ye çevirmiştir. Şarjörü çıkarttığını sanarak tetiği çeker. Tam o anda halasının kızı Selma, boş fincanlardan birini almak üzere yerinden kalkmıştır. Vurulur ve ölür. Oyundakine benzer fakat bu ikinci kaza, Hüsrev'in arkadaşı olan, gazetenin satışını artırmak için Hüsrev'in hayatının mahremiyetlerine kadar uzanan açıklamalarla halka duyurulduğu gibi, Doktor Nevzad tarafından da bir reklam aracı olarak kullanılmak istenir. Doktor, ünlü yazarı kendi özel kliniğine yatıracaktır. Hüsrev evden kaçar, eski yalılarına sığınır. Otuz yıl önce babası kendisini bu yalının bahçesindeki incir ağacına asarak öldürmüştür. Annesi oğlunun da aynı şeyi yapmasından korktuğu için ağacı önceden kestirmiştir. Çok geçmeden, Şeref'le Doktor Nevzad'ın yalıya geldiklerini gören Hüsrev, annesinin önlemek isteyişine rağmen, Devlet Hastanesine gitmek şartıyla götürülmesine boyun eğer. Son sözü, "Ne yapayım anne, kestiniz incir ağacını" olmuştur. Piyes, 1937-38 kışında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynamış, büyük ilgi görmüştür.** *Bir Adam Yaratmak*, 1977 yılında, üç bölümlük bir televizyon dizisi olarak Yücel Çakmaklı tarafından filme uyarlanmıştır. Filmin dramaturji çalışmasında, Ahmet Bayazıt'ın önemli katkıları olmuştur. Eseri Necip Fazıl çok önemser ve başyapıtlarından biri olarak kaleme aldığını belirtir:

---

* Alim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Aralık 1981, s. 121.

** Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul 1978, s. 80.

> Bu eserimi, bugüne kadar vücuda getirdiğim eserler içinde en bağlı olduğum eser biliyor ve öylece bildirmek istiyorum. [...] Öyle bir eser yazıyorum ki, dünya ölçüsünde olmak iddiasındadır. Muvaffak olabilirim veya olamam. Mesele orada değil. Eserim kötüyse, dünya mikyasında kötü, iyiyse yine dünya ölçüsünde iyi olmalı. Bu tehlikeli riske giren ve işi bu ölçüde alan benim. Onun içindir ki, gerek vak'a, gerek fikir bakımından kollarımın bütün kuzaklaşma kabiliyetiyle davama sarılmış bulunuyorum. Dediğim gibi, bize göre, Türkiye'ye göre, mevcut nisbet unsurlarına göre, iyi eser diye bir mülahaza kabul etmiyorum. Ya dünyaya göre iyi, ya kötü.*

Bir başka yerde Necip Fazıl, esere ilişkin şöyle der: "Bir Adam Yaratmak, benim ruhi kaynaşmanın...maketteri halinde...Bütün eserlerimin sosyal sahadaki, fikri sahadaki tezahürü, *Bir Adam Yaratmak*'ta vardır."** Nurettin Topçu, oyuna ilişkin izlenimini şöyle aktarır: "Muhsin Ertuğrul, *Bir Adam Yaratmak* piyesini oynamak için aktör olmuş sandım."*** Esere ilişkin ilginç çözümlemelerden birini Sezai Karakoç'ta buluruz.**** İki temel sorunsala dikkatleri çeker Karakoç. Biri yazgı anlayışı, diğeri bir eser yaratmakla bir adam yaratmak arasındaki metafiziksel ilişki. Eseri bir "modern Oidipus" olarak niteler ve kaderin her şeye rağmen muhtevasını gerçekleştirdiğini belirtir. Oidipus kaderin gerçekleşmesinde bir "alet"ken, Hüsrev karakteri bize kaderin insanla Allah arasındaki bir sır olduğunu göstermektedir. Ayrıca,

> eserin içindeki "Ölüm Korkusu" etrafındaki tartışma, bize, eserin gerçek teminin, Allah'ı bulma yolunda insanın kendini faniliğin gafletinden sıyırma çabası olduğunu göstermektedir. Necip Fazıl'ın bü-

---

* Abdurrahman Şen, "Tiyatroda Necip Fazıl", *Kültür Dünyası*, yıl 1, sayı 1, Mayıs 1997, s. 49. Burada Necip Fazıl'ın bir magnum opus denemesine giriştiğini görüyoruz. Shakespeare, Dostoyevski ve Baudelaire benzeri bir ruh haliyle, âdeta klasik bir eser yaratmanın sancısı. *Bir Adam Yaratmak*, Necip Fazıl'ın en değerli ve yarına kalabilecek eserlerinden biridir. Yücel Çakmaklı'nın içtenlikli uyarlaması övgüyü hak etmekle birlikte, öykünen yeniden filme alınması gereklidir.

** *Türk Edebiyatı*, sayı 117, Temmuz 1983, s. 27.

*** A.g.m., s. 31.

**** Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları II: Bir Adam Yaratmak*, Diriliş Yayınları, İstanbul 1997, s. 91-96.

tün piyesleri, bize, ruhun kendini bulması için sarfettiği müthiş alınterlerinin buruk acısını tattırmaktadır. *Bir Adam Yaratmak*'ta, daha çilesini çekmemiş bir ruhun, Allah'ı taklide yeltenmesinin, tabiat içindeki sırrı, bizce bilinmeyen birtakım gizli infilak noktalarına dokunmasıyla cezalandırılması olayıyla karşı karşıyayızdır. Ruh, bu oluşu, bir "cezalandırma" olarak yorumlamaktadır. Gerçekte orada, bir cezadan çok, bir lütuf söz konusudur. "Bu, bana, göklerin cezası" demektedir Hüsrev acılar içinde. Aslındaysa, âdeta, gözden bir perde kaldırılmakta, kimsenin göremediği eşyanın ve varoluşun hakikatları gösterilmektedir.*

Yücel Çakmaklı, piyesin filme alınma sürecini şöyle anlatır:

1938 yılında yazdığı** ve İstanbul Şehir Tiyatrolarında oynanan *Bir Adam Yaratmak* piyesini, kırk yıl sonra, üç bölümlük televizyon oyunu halinde, televizyona aktarma konusunda yapımcı arkadaşım Ahmet Bayazıt ile birlikte Üstad'a açarak, gerekli izni aldığımızda, üzerimdeki yükün ağırlığından ezilecek halde idim. Çünkü Üstad, kırk yıl önce, büyük tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul tarafından sahneye konan ve başrolü oynanan temsili hâlâ unutamıyordu. Bugünkü tiyatro ve sinema birikimi ile eserini, gerektiği kalite ve mükemmeliyetle gerçekleştiremeyeceğimizden endişe ediyordu. Eserin televizyonda yayını olay oldu. Türkiye'nin her yanından tebrikler yağıyordu. Basının ilgisi büyüktü ve müsbetti. Yayını bittikten sonra, Üstad, küçük bir sohbetle olayın değerlendirmesini yaparken, "Korktuğum gibi olmadı..." diyordu.***

Bir Adam Yaratmak filmi, Çakmaklı'nın filmografisinde de ayrı yere ve değere sahiptir. Gerek dramatik yapının çatılması, gerekse çerçeveleme ve oyuncu yönetiminde oldukça başarılıdır. *Bir Adam Yaratmak*'ın hem metninde hem de filminde, bir başka önemli nitelik, İslami duyarlığın beslediği bir dramatik eserde *daemonic* unsu-

---

* Karakoç, *a.g.e.*, s. 94.

** Tarih kimi kaynaklarda 1937, kimilerinde 1938 olarak geçiyor. Biz Onaran'ın Şehir Tiyatrosu kayıtlarından aktardığı tarihi esas aldık.

*** Yücel Çakmaklı, "Sinema ve TV'de Necip Fazıl", *Türk Edebiyatı*, sayı 117, Temmuz 1983, s. 51. Bu yazısında Yücel Çakmaklı, *Reis Bey* için de bir girişimde bulunduğunu, hatta bir ön çalışma yaptığını, ancak, çekimlerin gerçekleştirilemediğini söyler.

run işlevinin son derece yerinde ve doğru kullanımıdır. Eserdeki bu gerilim, filme, görüntüleme biçimi ve oyunculuk açısından son derece çarpıcı biçimde yansıyabilmiştir. Bu iç gerilimin sağlam kurulmuş olması, *Bir Adam Yaratmak*'ı Türkiye sinemasında ayrıcalıklı bir yere oturtmuştur.* *Bir Adam Yaratmak*, Hüsrev'in zihnine çarpan *daemonic* fırtınayla, kalbinin estirmeye çalıştığı rüzgâr arasında, orta bir yerde insanın durmasının neredeyse imkansız olduğu bir ateş ortamında geçer ve sanatsal yaratıcılığın doğasına ilişkin çözümlemeler de içerir. İnsanın Yaratan'ı taklit çabasının anlamı üzerine yorucu bir tartışmaya koyulur. İnsanın sanatıyla Yaratıcı'nın sanatı arasındaki farkı dile getirir: İnsan kendi sanatının arkasında görünebilir, fakat Halık'la yarattıkları arasında yetmiş bir perde vardır. Siyah perdelerin ortadan kalkmasıyla nuraniler kalır. Hüsrev, yerleşik seküler dogmaları, ahlaki kuralları, bilim ve sanata ilişkin zihniyeti, sosyal değişme yasalarını benmerkezci bir edayla sorgular. Beynini burgaç gibi oyan sorular, kendisine yönelik acımasız eleştiriler ve sorgulayıcı uzun tiratlarla açımlanır. Necip Fazıl'ın iki üç mekânda, uzun diyaloglarla kurguladığı metni sinemaya aktaran Çakmaklı, Hitchcock'un *Encyclopedia Britannica*'da *Arka Pencere* için yazdıklarını paylaşıyor gibidir: "Bu filmde, koltuğundan kımıldamayan bir adam, inanılmaz bir öyküyü yaşar. Bu, sinemanın gücünü gösteren, sinemayı doludizgin koşan atların veya vurkırın birbirini izlemesi sananların yanılgısını ortaya koyan bir olaydır."

Necip Fazıl'ın eserleri arasında, sinemaya başarıyla uyarlanmış olan diğer metni *Reis Bey*'dir. Şairin düşünce evrenini başarılı biçimde yansıtan bu klasik eser, Mesut Uçakan tarafından filme aktarılmıştır. Düşüncelerinden çok etkilendiği Necip Fazıl'ın bu piyesini sinemalaştırma konusunda tutkusu olduğunu söyleyen Uçakan, bir yerde, "Eğer bunu başkası yapsaydı hastalanırdım" der.

Reis Bey'in konusu şöyledir: İstanbul'da Nişantaşı'nda bir cinayet işlenmiş, zengin ve yaşlı bir kadın öldürülmüştür. Kumarbaz ve esrarkeş olduğu, aleyhinde başka deliller de bulunduğu için kadı-

---

* Buna ilişkin ayrıntılı bir yorum için bkz.: Sadık Yalsızuçanlar, *Rüya Sineması*, Kırkambar Yayınları, İstanbul 1998, s. 237.

nın oğlu cinayet suçuyla tutuklanır. Tanıkların ifadeleri de bu zanı desteklediği için, masum olduğunda ısrarına rağmen sanık asılır. Oysa eve gizlice girip cinayeti işleyen, sonra da mücevherleri alıp kaçan, suçsuz yere asılmış gencin oyun arkadaşlarından biridir ve bu sonradan anlaşılır. İdam kararım vermekle meslek hayatının en büyük hatasını işlemiş olan, o âna kadar merhametsiz ve katı bir kanun adamı olan Reis bey, şimdi bazen kesin delillerin de yetmediğini görmüş, durumlara merhamet, anlayış ve psikoloji açılarından da bakmak gereğini öğrenmiştir. Reis Bey emekliliğini ister, yargıçlıktan ayrılır. Aldığı ikramiyeyi, astırdığı gencin yaşlı dadısına bağışlar. Kendisi de eski katiller, ayaktakımı arasına karışarak, onları dürüst birer insan yapmaya koyulur. Gittiği kumarhanede inandırıcı konuşmalarından birini yaptığı bir gün, kabadayıların bıçak ve tabancalarını toplamış, ceplerine yerleştirmiştir ki kumarhane polisler tarafından basılır. Garson, ocakta saklı bir paket eroini hemen ve gizlice Reis Bey'in cebine atar. Yapılan aramada, üzerinde bir sürü silah ve eroin çıkan Reis Bey hapse atılırsa da, durum anlaşılır ve asıl suçlu çıkar, beraat eder. Mesut Uçakan, eserde önemli değişiklikler yapmasına rağmen, "sadık bir uyarlama" yaptığı söylenir. Bu, eserin "ruhuna" bağlı kaldığının bir göstergesidir. Haluk Kurdoğlu'nun oyunculuk performansının yüksek olduğu filmde, özellikle kamera açıları ve çerçeveleme tekniği metnin bildirisine uygun biçimde kullanılmıştır. Uçakan, filmin ilgiyle karşılanmasının nedenini şöyle açıklar:*

> *Reis Bey*, güzeldi. Çok da beğenildi. Ama burada büyük pay, Üstad'ın. Sanıyorum benim avantajım, Üstad'ı çok iyi tanımaktı.. O'nun eserleriyle yoğrulmuş, O'nun hafakanlarında, hakikate ulaştıran sancılarında kendimi bulmuş olmamdı. Başarı da buradan geldi. [...] Üstad, benim için ayrı bir tutku, ayrı bir heyecan.

Film yayınlandığında gerek halk gerekse okur yazarlar arasında bir coşku uyandırmıştır. Hakkında yazılanlara baktığımızda, bu heyecanı görmek mümkündür.**

---

* Tosun, *a.g.e.*, s. 94.

** Tosun, *a.g.e.*, s. 95.

Haluk Kurdoğlu'nun nefis bir kompozisyon çizdiği filmde, tüm oyuncu kadrosu, çok başarılı. Genç yönetmen Uçakan'ın çok güçlü bir konuyu ele alma yürekliliğini göstermesi, bu filmi, Türk sinemasının her zaman anımsanacak, filmlerinden biri yapıyor.
(Hayri Caner)

Mesut Uçakan, zoru başarmıştır.
(Ahmet Kabaklı)

Reis Bey, müthişti.
(Fehmi Koru)

Mesut Uçakan, bir tiyatro eserinden film çıkarmanın güçlüğünü yenme çabası içerisinde, ortaya temiz, başarılı bir eser koymuş.
(Coşkun Çokyiğit)

Reis Bey, ideallerle gerçekleri kaynaştıran, ikisinin uyum içerisinde olduğu ve birbirini desteklediği bir film. Uçakan'ı tebrik etmek lazım. Üstad Necip Fazıl'ın bu eserini, çok güzel bir şekilde sinemaya uyarladığı için.
(Ali Bal)

Tertemiz Türkiye kokan *Reis Bey* misali filmler istiyor, *Reis Bey*'e emeği geçen herkesi bir defa daha kutluyoruz.
(Ferit Büyükölçer)

Son Yerine

Necip Fazıl'ın sinemayla ilişkilerinin konu edildiği bu satırlara, O'nun *Reis Bey*'inden bir alıntıyla son vermek istiyorum:

> Affı anlayınca, kendinizden başka bir insanı mazur göreceksiniz. Hepimiz, birbirimizi affetmeliyiz. Dağları kaydıran bir zelzele olursa, birbirine sarılmış çocukların haline dönmeli değil miyiz? Nedir bu zelzele arasında birbirimizin saçını yolduğumuz, ciğerini söktüğümüz?

GERÇEK SANILAN KURUNTU, KURUNTU SANILAN GERÇEK

Gerçeğin vehim, vehmin gerçek sanıldığı bir dünyada yaşıyoruz. Çevremize örülen kuruntu duvarını aşarak gerçeğin kalbine ulaşmak için girişmemiz gereken zihinsel çabanın ilk adımını bu belirleme oluşturmalı.

Çoğu kez körlerin fili meselesini de yaşadığımızı da ayrımsayamadan, gerçeğin sadece bir görünümünü tümüymüş gibi algılar ve bu dünyadan böylesi bir yanılsamayla göçüp gideriz. Modern insan, tohumlarının Rönesans'la ekildiği bir süreklilik içinde, kendisini kutsaldan arındıra arındıra bu yanılsamaya mahkûm oldu.

Batı modernleşmesini, kendi dil ve anlam dünyamıza taşıyıp kendi kendini sömürgeleştirme girişimiyle akıl almaz bir biçimde İlahî Merkez ile temasını kesmeye çalışan bizler, daha ufuksuz bir boyuta hapsolduk. Bugün geleneksel görüntü duyumlarının dışında görsel bir dil arayan insanların önünde mitolojik bir çöp yığını yükselmektedir. Onulmaz bir zihin karışıklığına düçar olan modern zamanların sanatçısı, kendi içinde, derinlerde bir yerde yatan asli doğasını ve ondan fışkıran gerçeklik kavrayışını görebilecek durumda değildir.

Belgesel sinema neyi, nasıl yansıtır? Sinema gerçekliğe nasıl ayna olabilir? Sinemayla gerçeklik arasındaki farkın nitelikleri neler-

dir? Bugün bize naiv görünen bu sorular arasında asıl sorulması gerekene ilişkin bir esas nokta vardır ve bu bizi gitgide şu asli soruya ulaştırır: Gerçek nedir? Bu sorunun içerdiği ayrıntılara dalmadan önce, kurgusal olanla gerçek olan arasındaki ayrıma yönelebiliriz.

Kurgusal olanın gerçeğin bir kopyası olarak üretildiği eski çağlarda, zihnimizi fazlaca karıştıracak bir bilgi kirlenmesi yoktu. Doğayla uyum içerisinde yaşayan insan, görünenin kopyasını üretmek ve kendisini Yaratıcı'dan özerkleştirmek gibi bir vehamet yaşamıyordu. Tabiata uyumun yolunu bulmuştu ve küçük tanrı kompleksinden uzaktı. Kendisine verilmiş olan varoluş alanında ruhsal özgürlüğün tadını çıkarıyor ve bu özgürleşmenin ilahî olana cevap vermek için gerektiğini biliyordu. İlkçağ sanatçısının sahip olduğu alan kutsaldan arınmış bir dünya değildi. Gündelik yaşamımızda gerçek varoluş dünyamıza pek az girebildiğimiz göz önüne alınırsa bizlerin ne denli tartışmalı bir gönderme alanına sahip olduğumuz daha kolay anlaşılabilir. Gerçeklik, iyilik, güzellik. Bu katlar içkin bir halde asli doğamızda vardır. İnsan elinin bozmadığı ve insan zihninin manipüle etmediği doğal gerçekliğin hiyerarşisi böyledir. Güzel olan iyidir, iyi olan gerçektir. Tersinden okuyarak şöyle ifade edebiliriz: Gerçek olan iyidir, iyi olan güzeldir. Gerçekle hakikat arasındaki ayrımı gözardı etmemekle birlikte, burada ikisini çoğu zaman aynı anlamda kullandığımı belirtmeliyim. Hakikat'in mutlakiyetini ilke olarak benimsiyor ve tüm gerçekliklerin ancak hakikat'le anlamdırılabileceğine inanıyorum. Gerçeğin, kalbimizle nesneler arasındaki perdeler ortadan kalkmadıkça, kavranabileceğine ve doğru fotoğrafının çıkarılabileceğine inanamıyorum. İnsan tecrübe edemediği gerçekliği benimseyemiyor. Bu anlamda sinema önemli imkânlar içeren bir sanat. İster teknolojik bir olgu, isterse endüstriyel ve ekonomik bir fenomen olarak nitelensin, sinema, insanın ve varoluşun büyüsel gizlerini baştan beri içeriyordu. Teorik bir hazırlığın başlangıcı olarak tasarlamaya çalıştığım *Rüya Sineması* kavramlaştırması da bunu ima ediyordu. Sinemayla rüya arasında metafizik bir ilişki olduğu kesin. Çünkü gerçek, rüyalarda hem kişisel bir dünyada hem de dolaysız bir biçimde bize gösteri-

liyor. Bu sinema şöleninde daha önce göremediğimiz boyutlarıyla gerçeği sahiplenebiliyoruz.

Bugün kendimizi içinde bulduğumuz kültürel ortamda, söz etmeye çalıştıklarım zihinsel ya da manevi spekülasyonlar olarak algılanabiliyor. Modern insanın trajiği belki de burada beliriyor. Kendisini kuşatan, sınırlayan ve gitgide boğan koşullara tutsaklaştırıyor ve bunu gerçeği keşfetmek adına yapıyor.

Doğulu sanatçı için aslolan, gerçeğin anlamını yansıtmaktı. Geleneksel ya da kutsal sanat bu bakımdan antropomorfik imajları dışlıyordu. Orada gerçeğin özü yansıyordu. Buna aracılık eden her şey –insan, bitki, hayvan, canlı, cansız her şey– bir ikon işlevine sahipti. Bu anlamda Doğulu sanatları mecazi nitelikleri bakımından öteki sanatlardan ayırmamız mümkün olabiliyor. Karagöz, kukla, minyatür, kaligrafi ve öteki görsel sanatlar illüstrasyonlarda perde hep bir saydamlık içerir Hakikat'e karşı. Hakikatin içerdiği yansıtılırken kişiler, olaylar ve nesneler birer araç olarak kullanılır. Figürel tasvirin yasaklandığı İslam sanatında sanatçının muhayyilesi tıpkı Kandinski resimlerinde olduğu gibi daha üst düzeylere, bir üst dile doğru kışkırtılmıştır. Böylece olay, kişi ve nesnelerin görünür kopyası değil, olgusal imaları, şiirsel işaretleri ve muhayyiledeki izdüşümleri resmedilmiştir. Bu, metafizik olduğu kadar, geometrik ve şiirsel bir soyutlama dilini de üretmiştir. İlhanlı ve Sasani etkilerine açık olan Selçuklu duvar süslemeleri bunun en çarpıcı örneklerini kapsar. Yüzeylerdeki örüntülerde bir küçük kâinat olarak insanın ve büyük bir insan olarak kozmosun geometrik şekillerle anlamlandırıldığını görürüz. İslam sanatının göstermeci ve coşumcu nitelikleri bu yapılarda açık biçimde gözlenebilir. Dramatik ve trajik öğelere yabancı, manevi gerçekliğin soyut bir dille yansıtıldığı İslam sanatında Prometeci bir yaratıcılık anlayışı yoktur. Teknik anlamda dramatik öğeler içerse bile, kültürel kodlar açısından dramaya yabancı bir dünya.

Gerçeğe ayna olan sinema sanatının bugün Doğulular açısından içerdiği zaafları aşmada bize bu belirleme ipucu verebilir. Aynı sorun roman ve tiyatro gibi dramatik sanatlar için de geçerlidir. Yüzyılın başlarında, özellikle Güney Amerika romanında uç veren ve

geleneksel roman dilini kıran üsluplar da bu gerçeği pek değiştirmiyor.

Geleneksel dram, özdeşleşme denilen keyfiyetle sinemaya oldukça tartışmalı bir durumu armağan etmiştir: Seyircinin bilincini belirleyen bir dil. Oysa eski Yunanlılar dramayı nispeten masum bir şekilde, "yapılan şey", "bir şey yapma" olarak anlamlandırıyorlardı.

Özdemir Nutku'nun nitelemesiyle dram sanatı, "Bir ya da birkaç kişinin sahneye uygun bir biçimde yazdığı, yazınsal değeri olmayan bir yapıtın" bu kapsamda düşünülemeyeceği iddiasını ortaya getiriyor. Aristo bu bakımdan netti: "Dram, hayattaki bir olay veya davranışın yeniden yaratılmasıdır." Bu hem net hem de yeterince açıklayıcıdır. Dram sanatçısı gerçeği yeniden ürettiği, insanı ve evreni yeniden yarattığını savlıyordu. Bu, Stendhal'ın roman tanımına değin değişmedi: "Roman kalabalık bir caddede dolaştırılan ayna gibidir." Eflatun'un drama karşı çıkarken kullandığı argümanları Aristo ve Stendhal olumluyordu. Kuşkusuz hayatın kendisi değildi üretilen, "yaşamın yansılanması"ydı. Fakat bu canlandırma tıpkı asli yaratılış gibi gerçek bir süreçti. O sürecin bir taklidiydi. Sanat yansılayan, canlandıran ve bir olaylar sürecini öyküleyen kurguya sahipti. Dram sanatı komedya, tragedya, melodram ve fars gibi türleriyle okur ve seyirciyi kurgusal bir dünyaya çekiyordu. İnsanın büyülenmesi ve uyuşturulması dramatik ifadenin hasıl ettiği önemli bir sonuçtu. Sinemada geleneksel dramın bu nitelikleri seyirciyi perdede izlediğini gerçek yaşamdakinden daha sahiciymiş hipnozuna sürükledi. Sema Özden'in belirlemesiyle, "gerçeklik imgeler aracılığıyla yıkılıyor, unutturuluyor"du, çarpıcı bir olayı "tıpkı film gibiydi" diye anlatmamız bunu gösteriyordu. Perdeden yansıyanın hayatın yerini tuttuğu bir ortamda, seyircinin bilincini belirleyen oldukça despotik bir dilden söz etmemiz gerekecektir. Bugün özellikle ülkemiz gibi şifahi kültürün egemen olduğu ülkelerde, insanlar bir narkoz işlevine sahip ekran aracılığıyla kolay bir şekilde manipüle edilebilmektedir. Haberi oluşturanların beslendikleri alelade malzemeyi, kurgu ve öteki işlemlerle nasıl dramatik bir forma soktukları ve seyirciyi nasıl gerçekdışı bir ortama sürükle-

dikleri biliniyor. Burada geleneksel dramatik kalıplara önemli itiraz şerhleri düşmüş ve özgül bir dil üretmiş olan Andrei Tarkovski'ye gelmek istiyorum. Sanatın kopyacı karakterine itiraz eden Tarkovski, gerçek-sanatsal gerçek ilişkisini şöyle aydınlatıyor:

> Bir sahne belgesel olarak oluşturulabilir, kişiler son derece doğal bir titizlikle giydirilebilir ve asıl yaşamla benzerlikler sağlanabilir. Fakat gene de ortaya gerçeklikten çok uzak, son derece sıradan görünümlü, yani yazarın tüm iyiniyetine karşın gerçekle ilişkisi olmayan bir film çıkabilir.

Sanatla hayat arasındaki sınırı ortadan kaldırmaya azmetmiş sanatçıların fark ettiği bir şey bu. Sanatın tıpkı yaşamdaki gibi yaratıcı bir muharrikle gerçeği yeniden üretebileceği yanılgısı... Sanatçı madem gerçeği tecrübe ederek anlatabilir, o halde hayatın özünü oluşturan şiirsel içeriktir sanatın temel konusu. Bu manevi içeriği yansıtamayan bir eserin, insanları kendi ruhsal gerçeklikleriyle yüz yüze getirilebilme imkânı da olamaz. Sinema bu bağlamda oldukça önemli bir sorunsal içerir.

Kamera özneldir. Gerçeği, gördüğünce yansıtabilir. Kopyacı ve yansıtmacı bir araçtır kamera. İlk bakışta paradoksal gözüken bu durumun derinliklerine dalınca karşımıza ilginç özellikler çıkacaktır. Kamera nesneldir, lakin vizörden bakan gözün görmek istedikleriyle değerlenebilir, etkilenebilir hatta belirlenebilir. Tarkovski filmleri bize bu bakımdan örnek oluşturacaktır. *Ayna*, *Kurban* ve *Nostalgia*'da gerçeği özel deneyimler sonucu sahiplenmiş sanatçı, bize Hakikat'in daha önce fark edemediğimiz görünümlerini sunar. Altgerçekliklerden üstgerçekliğe doğru bir geziye çıkarız. Perdeye yansıyan şeyin bize kendi hakikatimizi sunduğunu fark ederiz. Bizi alır, gündelik olandan kalıcı ve asli olana taşır.

Bizi boğulduğumuz kesret dünyasında yitirdiklerimizle buluşturur. İnsan, doğası gereği, kesretle vahdet arasında savrulur. Ayrıntılara indikçe esas noktadan uzaklaşabiliriz. Tersi de olabilir ve detayları sevmeye başladığımız zaman Merkez'le temasımız güçlenebilir. İşte kamera bize vizörden bakanın dünyasını açar ve bu dünyanın gerçeğine tanıklık eder. Bu, roman, öykü, şiir, masal, ti-

yatro ve öteki verimler içinde geçerlidir. Çünkü yazı da, söz de, resim de Hakikat'e tanıklık etmek üzere vücut bulur. Bir yönetmen gerçeği yansıtamazsa beyazperdeye bir başkası mutlaka yansıtacaktır. Kesret içinden bir seçme yapacak ve gözden yiten gerçeği anlatacaktır. O filmin varolmasına sebep, o gerçeğin anlatılma isteğidir.

Burada dil-anlam bütünlüğüne de dikkat çekmek istiyorum. Dili manadan soyutlayan yaklaşıma karşılık, suret-mana özdeşliğini doğru bulduğumu belirtmek istiyorum. Dil, anlamın kendisini ifade ederken ve dışlaştırırken kullandığı şekildir. Tıpkı düşünce-eylem bütünlüğündeki gibi bu kategori de bütünsellik içerir. Kameranın teknolojik bir araç olduğunu, teknolojinin ise bir anlam dünyasından neşet ettiğini düşünerek, yukarıda belirtmeye çalıştığım hususa itirazda bulunabilir. Yönetmenin bu teknolojik aracın kodlarına tabi olma zorunluluğu iddiasını pek doğru bulmuyorum. Aracın mesaj olduğu hususunu pek çok örnek doğrulamakla birlikte, kameranın doğasını, kendi muhtevasını manipüle etmeden aktararak, neredeyse dönüştürebilmiş yönetmenleri, düşünerek ihtiyatla karşılıyorum.

Yukarıdaki ifadelerimle çelişiyor gibi görünen bu yargıyı açmakta yarar var sanırım. Hayatın özündeki şiirsel mantığı yansıtan Tarkovski filmleri geleneksel dramatik kalıpları kırmıştı. Gerçi yüzyılın başlarında Bunuel gibi fantastik filmler üreten yönetmenler de böylesi bir çabaya girişmişlerdi. Lakin Tarkovski'nin gerçekleştirdiği daha köktenci bir dönüşümdü. Sinemayı manevi bir ilhamla dönüştürüyordu Tarkovski. Evrensel Hakikati yansıtan bir hikmet perdesiydi onun sineması. O, ne Eisenstein gibi determinist bir mantıkla kurguya odaklı sinema, ne de Fellini gibi biçimsel düşlemler peşinde koştu. Her seyirciye ayrı ayrı seslenebilen kişisel bir dil üretti. Seyirciyi bir prototip gibi görmedi. Her insan perdede kendi öyküsünü izliyordu. Gerçeğin bozundurulmadan aktarıldığı bir sinema ortamı.

Bununla sinema-göz, sinema-gerçek akımı ya da yabancılaştırma efektleri kullanan Godard sinemasının da yer yer akrabalık kurabildiğini düşünebiliriz. Görüntünün doğasını neredeyse dönüştü-

rerek kullanan televizyona ağır eleştirilerde bulunan Godard, görüntünün "imgesel"liğine vurgu yapıyordu. Tarkovski sineması gerçeği somut bir biçimde aktarıyordu. Sinema, gerçeğin gerçekle aktarıldığı bir doğaya sahipti ona göre. Godard görüntünün imaj olduğunu, görüntü aracılığıyla ancak imgesel gerçekliğin aktarılabileceğini söylüyordu. Televizyonun bu bakımdan mecazi bir iletim olduğu söylenebilirdi. Godard daha da ileri giderek Mc Luhan'ı dolandırıcılıkla suçluyor ve insanları televizyon aracılığıyla görüntünün yaygınlaştığına inandırmaya çalışan biri olduğunu belirtiyordu.

Godard'ın yargısını önemli oranda destekleyen bir seyir izledi televizyon. Sinemayla televizyonun işlevleri ve formatı bakımından farklı olduğunu biliyoruz. Fakat seyirciyi hipnotize etmesi ve "uyuşturucu" etkileri gözönüne alınınca ortak niteliklere sahip bulunduğu da söylenebilir. İnsanların görünür âlemin resmini yeniden üretme arzusu, objektifin gelişmesi ve kullanımıyla birlikte akıp gitmekte olan ânı selüloit parçalarına hapsetme isteğini de kışkırttı. Zamanın dondurulduğu bu an, insanoğlu için sonsuzlaşma ve ebedileştirme iştiyakı bakımından son derece önemliydi. Zamanı bir şeride hapsediyor ve bir kutuda saklayabiliyordu. Onlarca yıl sonra ademe gittiği sanılan geçmiş zamanı yeniden yaşama imkânı...

Bu, sanatın özündeki bir ilkeyi de ele veriyor: İnsanın aşkınlaşma sancısı ve sonsuzlaşma isteği. Sinemanın büyüsel bir dünyaya açılan kapısı zamanın ebediyetle kesiştiği anları elde etme, en azından somut olarak bu gerçekliğe ulaşma şansını üretti. Dzita Vertov'un kuramında da, geleneksel dramın kalıplarına sımsıkı yapışmış olan ve seküler kültürün aktarımına hizmet ederek egosantrik hayalciliğin pençesinde kıvranan Amerikan sinemasında da, muharrikini ideale duyulan özlem biçiminde açıklayan Tarkovski sinemasında da, kendi kültürel kodlarını yeniden üreten Kurosava sinemasında da, Üçüncü Sinemada da "zamanın hapsedilmesi" coşkusu yaşanıyordu.

Postmodernist bakış açısının yansıdığı *Terminatör*, *Total Recall* gibi dev prodüksiyonlarda bu coşku, doğal mecrası değiştirilerek

insanın doğaya egemen olduğu ve teknolojinin aktör ve figürlerinden biri haline getirildiği bir estetik evren üretti. Aydınlanmayla kendisini evrenin merkezine yerleştiren, Yaratıcı'dan bağımsız özgür ve özerk bir dünya oluşturmaya çalışan insan, zihniyetini sinema alanına taşımakta gecikmedi. Seyirciyi edilgin bir biçimde konumlandırdı ve ona bilinç empoze etmeye çalıştı. 19. yüzyılın pozitivist ortamını bugüne taşıyanların vardığı nokta, anlamsızlığa bir vurgudur. Hiç'in ve boşluk'un yanlış anlamlandırıldığı bir zihniyet bu. Simgesel bilgiye duyduğu ihtiyacı mitolojiyle gidermeye çalışan bir zihin durumu. Burada zihin karışıklığına yol açacak bir sorun karşımıza çıkıyor: Mecaz, metafor, simge, ikon, idol gibi kavramların bulunduğu sorunlu bir alan.

Sinemada simgesellik meselesi, geniş ve tartışmalı bir konu açar önümüze. Bu özgül alanı uzmanlarına bırakıp simgeye ilişkin birkaç not aktarmak istiyor ve bunun "gerçeklik" ve "gerçeklik"le ilişkisine dokunmak istiyorum. İster sinema, isterse televizyon olsun, bize perde veya ekranda aktarılan, gerçeğin kendisi değildir. Bir parantez açarsak, bunun canlı yayınlar için de geçerli olduğunu belirtmemiz gerekiyor.

Eski çağların simgeciliğiyle bugünün simgeciliği arasındaki en önemli farkın, birinde soyutun somutlaştırılması olduğu söylenebilir. Verhaeren şöyle der: "Simgecilik bir çağrışımda, bir düşüncede aranır; bir kavramlar ve duyumlar yüceleşmesidir. Tanıtlayıcı değil, etkileyicidir, tüm olguları, tüm ayrıntıları yıkar. Sanatın en yüce anlatımıdır, en tinselci şeydir." Dünya açısından insanın başlangıçtan beri bir işlevle yükümlü olduğunu söyleyen Claudel, "her şeyin bir düzene girmesini sağlayan ilkenin yapımı"ndan söz eder:

> Artık biliyoruz ki dünya bize kendi yokluğunu, ama bir başkasının sonsuza dek kalacak bir başkasının, tam deyimiyle Yaratıcısının varlığını alçakgönüllülükle, coşkuyla anlatan bir metindir. O yalnızca bir metin değildir, yazardır aynı zamanda; yalnızca ölü bir harf değil, canlı bir düşüncedir; yalnızca bir safsata metni değil, aynı zamanda her şeyin bize önceden vaaz edildiği bir Kelam'dır. Biz her şeyi kendi bilinmezlikleri içinde bir aynadaymışçasına görebiliriz ancak; biliyoruz ki dünya koskoca bir kitap. Ve yine biliyoruz ki gö-

> rülebilir şeyler, bize görünmezlerle ilgili bilgiler aktarmak için yaratılmışlardır. Onları yalnızca görmek için değil, inceleyebilmek, onlardan bir şeyler öğrenmek için ne büyük özen göstermek zorundayız.

Simge, yaşadığı gerçeklikleri görünmeyen boyutlarıyla ve içyüzüyle kavramak isteyen insanın sınır durumunda ürettiği bir tür adlandırmadır. Düşüncenin duyguya dönüştüğü şiir, insanın soyut gerçekliği yansıttığı bir üst dildir ve düşünce imgeler aracılığıyla kendi soyut mecrasına katılır. Régnier bu süreci şöyle anlatır:

> Simge, sözcükte başlar, imgeden, eğretilemeden geçer, belirge ve alegoriyi içine alır. Düşüncenin en eksiksiz ve yetkin tasviridir. Simgelerin sayısı sonsuzdur. Her düşüncenin kendi simgesi, hatta simgeleri vardır.

İnsanoğlunun varoluş denizinden devşirdiği simgeler ister rastlantısal, ister evrensel olsun, ortak bir haberleşme alanı oluşturduğunda, bunun kolektif bilinç yatağına döküldüğünü biliyoruz. Söylence, masal, şiir, destan, öykü, roman ve çağımızda sinema, bu bilinç vadisine erişen, o birikime katkıda bulunan ürünlere medar olmuştur. İnsan da bir mecazdır. İnsanı çevreleyen zaman ve mekân gerçekliklerinin bir vehim ve hayalden ibaret olduğunu söyleyen sufiler, hayatın bir rüya, hatta rüya içinde rüya olduğunu belirtmişlerdir. Varlıkların iki veçhe sahip olduğunu söylemişlerdir: Biri Hakk'a, öteki halka bakar bu yüzlerin. Halka bakan yüzüyle ölüdür, yoktur; Hakk'a bakan yüzüyle gerçek varoluş düzeyindedir. Kâinatı Yaratıcı'nın bir rüyası olarak yorumlayan bu kavrayış, insan zihninin mecaz ve imgeye yatkın yapısına sembolik bir alan açar. Sinemanın bu bağlamda mecazi bir dile imkân verecek niteliklere sahip olduğunu düşünüyorum. Yansıtılan, bir perdeden aksediyor ve gerçeğin kendisi değil, bu dil de mecazi ve saydam. Hakikatin karşısında saydamlaşabildikçe gerçeğin kendisi olabiliyor. Buna karşılık gerçek sanılan kuruntuya da mahal olabilir ve insanın kendi zan ve kuruntularıyla ördüğü sahte bir gerçeklik ortamı oluşturabilir.

Burada kurgu, müzik, efekt ve öteki imkânlar insanın dokunamadığı ve deneyemediği bir gerçeklik üretiyor. İnsan yanılmak ve

yanılgısını bir perde aracılığıyla yansıtmakla, gerçeğe karşı gedik açma misyonuna sahip olması gerekirken, insanları gerçekten alıkoyan bir işlev yüklenmiş oluyor. İnsanın Hakikat'e konulu olsun, sonuçta insanın kendi gerçek doğasına ters düşen bir yapının üremesine yol açıyorsa eğer, durup düşünmek gerek.

Sinema, gerçeği, öteki sanat türlerinden farklı olarak daha derinden ve pek çok boyutuyla kavrayabilme ihtiyacından neşet etmiştir. Tarkovski'nin buna yakın bir belirlemesi olduğunu hatırlıyorum. Fakat burada, Baudrillard'ın sözünü ettiği bir tehlikeyi hatırlatmakta yarar görüyorum. Televizyon ortamının her şeyi bir iletişim nesnesine dönüştürmesi ve gerçekliğin berheva edilerek hiper gerçekliğin devreye girmesi.

Bu durum, iletişim olgusuna yönelik bir soru ortaya koyuyor. İletişim mi, iletim mi? Televizyon gibi kitlesel iletişim araçlarının genel ilkelere yaslandığını, seyircinin, aktarılanın, hatta anlamlandırma sürecinin de hiper gerçeklik içinde gerçekleştiğini düşünürsek durumun pek de iç açıcı olmadığını görürüz. Baudrillard biraz daha ileri giderek, aracın, malzemenin ve seyircinin de imgeye dönüştüğünü söyler. Buna tümüyle katılmamakla birlikte, global bir iletişim ortamında deverandan ziyade kesik devrelerin olduğunu, insanlararası, toplumlararası ve kültürlerarası haberleşmenin siyasi ve ekonomik çıkar ağlarına takıldığını belirtmek isterim. Ekranın gerçek karşısında saydamlığını yitirmesi ve kesif bir süzgece dönüşmesi de gösteriyor ki, ya "ben" ya da "sen"i kutsayan bir zihin durumu ekran gerisine hükmediyor. Hikemî bir muhtevanın bünyesinde barınmasına imkân veren toplumlarla, modernleşmiş toplumlar arasında ortak bir iletişim zemini büsbütün yok oluyor. Özellikle televizyon, konularını en basit, en sıradan ve en alelade olay ve durumlardan seçiyor. Genelgeçer dramatik ölçütlerin egemen olduğu bir mantıkla dramatize ediliyor. Gerçeklik değiştiriliyor. Sunulanla, ele alınan konu arasında önemli bir fark görünüyor. Modern sanatçının megalomanisi, günümüzde medya starlarına sirayet etmiş görünüyor. Bir farkla ki, gerçeği ne denli bozundurarak aktarmış olursa olsun, hiçbir muhabir ya da televizyon programcısı, bir sanatçının sahip olduğu derinlik ve formasyona sahip

olamadığından, sonuç kültürün sığlaşması bakımından ibret verici bir duruma doğru evriliyor.

İnsansızlaştırma, yabancılaşma ve gerçekliğin dönüşmesi... Artık dev iletişim merkezleri ve terminallerinde her şey mükemmel bir makyöz eliyle allanıp pullanıyor ve komprime imaj paketleriyle seyirci ve Pavlov'un köpeği Layka'dan başka bir anlam yüklenmeyen "yığın" üyelerine sunuluyor. Orada ne bireyin hukukunun toplumun hukukuyla eşdeğer görüldüğü, ne de seyircinin birey olarak ayrı ayrı ciddiye alındığı, önem ve değer verildiği bir iletişim ahlakından söz edilebilir. Orada yanan insanlar, lime lime olmuş bedenler, işkenceyle öldürülmüş çocuklar, sadece birer arzu nesnesi olarak algılanan kadınlar, reklam figürü olarak kullanılan bebekler, daha çok tüketim için daha çok üretim ve daha çok israf, zenginlik, lüks, istismar... Görüntü bu uğurda kullanılıyor. Görüntü gerçeğin yerini alıyor. Orada gerçeklik birer mitosa, masala, efsaneye dönüşüyor. Ne bir anlam, ne de mantıki tutarlılık aranıyor metinlerde. Müzik de, efekt de, sunucu da olayın, yani oyunun birer öğesi. Evet, sadece öğesi olarak kullanılıyor. Ekonomik ve siyasal çıkarların, kirli iktidar ilişkilerinin öncelendiği ve ahlaki değerlere yeğlendiği bir dünya. Bu dünya kâbus ve hayalet üreten bir makineyle yönetiliyor. Kan emerek beslenen ve kan akıtan bir makine. Son dönem Amerikan sinemasındaki vampir filmlerini hatırlatıyor. Kan içici bir araç karşısındayız şimdi. Yanan bir insan, kurtarmayı değil, görüntülemeyi düşünen kameraman hangi duygusal yerde duruyor? Aracın kodları mı bunu buyuruyor ona? Her şeyin oyuna dönüştüğü ve oyun içinde oyun oynandığı bir âlem. En trajik, en dramatik, en hüzünlü ve en kahırlı olay, bu araçta bir rating vesilesi olabiliyor. Tüm trajiğini yitiriyor sonuçta. Sunulurken ne denli dramatik olursa olsun, sonuçta seyirlik bir malzeme olmaktan kurtulamıyor. Bu prodüksiyon ve kurgu işlemi sunumlarda da sürüyor ve kerameti kendinden menkul fragmanlar bas bas bağırıyor. Üstelik bu haliyle katılımcı demokrasinin vazgeçilmez bir aracı olduğunu söylüyor televizyoncu. Herkes görmesini bilir, o halde içerik herkese eşit biçimde ulaşıyor deniliyor. Kuzu kurt masalı, her şeyin gösterge ve imaja dö-

nüştüğü televizyon ortamında hem bizzat yaşanıyor, hem de aktarılıyor.

Aktarılan "haber"in insanın hangi gerçeğine tekabül ettiği ve insanın ruhsal tecrübesine neler kattığı önemli değil. Önemli olan, seyirciyi ekran karşısında uzun süre tutabilmek. Bu yüzden ekran hiç kararmamalı, içeriksiz ve anlamsız da olsa mutlaka bir şeyler sunulmalıdır. Aslolan, seyirciyi uyuşturabilmektir. Televizyonun narkotik niteliğinin gerçekleşmesidir. Olmayan bir şeyi varmış gibi gösterirken bile inandırıcı olmalıdır televizyon. Başarısının bir ölçüsü budur. Oysa tüketmenin sonu yoktur. Seyirci doymak bilmez. Zamanla yarışan haberci ve programcı bu dehşetengiz canavarı doyurmak isterken insanların hukukunu çiğnemiş, karanlığa sıkılan kurşun gibi nereye, nasıl varacağı kestirilemeyen haberi yanlış aktarmış ne önemi var?

Bugün ülkemizdeki yaygın televizyon söylemi nasıl bir atıf dünyasına sahiptir? Bunu sorarken zihnimdeki karmaşayı düşünüyor ve iletişim sorunları üzerinde kafa yoranları ciddi bir sorunun beklediğini seziyorum. Her şeyi somut bir dile indirgeyen ve onu bozmaktan, sakatlamaktan zerre kadar çekinmeyen televizyoncuya göre gerçek nedir? Gerçeğin haberleşmesi nasıl olur? Haberle gerçek kriteri nasıl belirlenir? Bu vahim durum daha pek çok soru üretiyor.

Her ögeyi İlahî Merkez'e doğru akan bir deveran içinde anlamlandıran Kutsal Sanatı düşünüyorum. Bugün sinema da, televizyon da bu tutumdan oldukça uzaktır. Bilinçaltında vehim ve hayalin ürettiği ucube bir mitolojiyi taşıyan modern insana, içinde yaşadığı düzensizliğin kalbinde yatan gerçeği bildirmekten âcizdir. Kitle iletişim araçlarını ellerinde bulunduranların malûl zihinleriyle, kültürü popülerleştiren ve ancak somut düşünebilen televizyonu nasıl bir cürüm aracı kıldıklarını görüyoruz.

Katılımcı ve çoğulcu demokrasiye katkıda bulunduğu ise bir masaldır. Asaf Hüseyin'in bir belirlemesini hatırlıyorum. Haber'in, programın hazırlanma süreci her şeyden önce zamana karşı bir yarışı gerektiriyor. Haber değeri denilen sorun, zamanla yarışan programcının ahlaki bir süzgeçten malzemesini nasıl geçirebilece-

ğini de içerir. Televizyon sadece bu yönüyle değil, sahip olduğu ikonolojiyle de ahlaki bir araçtır. Seyirciye ulaştığında hasıl ettiği neticelerin duygusal ve fikrî olduğu düşünülürse, ne denli ahlaki bir medium karşısında olduğumuz daha kolay anlaşılabilecektir. Baudrillard bu bakımdan eleştirisinde oldukça pervasız ve rahattır: "Şu anda değişen şey, iletişim araçlarının, yani bizzat aracın kendisinin mübadele ilişkileri sırasında belirleyici bir unsur haline gelmesi; yer yer aracın işlevine egemen olması ve hatta teknolojik olarak içeriğe, mesaja, iletilen konuya, yani iletişimin özüne hâkim olmasıdır." Öyleyse muhabir de bu genel ilkenin ve yapının dışında kalamayacaktır. Onun haberi de, sunumu da bu amaca hizmet edecektir. Bir televizyon ortamında kişiselliğini kimse koruyamayacaktır. Tüketim ilkesinin dışında kalamayan aktörlerin, sıradan birer figür haline geldiği bu cürüm ortamında, ne gerçeğin kozmik güzellik ve değeri, ne de vicdani ölçülerin belirleyiciliği söz konusu olabilecektir.

Kurosawa'nın dediği gibi, "İnsanlar tabiatın bir parçası olduklarını unutmuş görünüyorlar." Tabiatla aynı dile sahip olduklarından gafiller. Kendi ürettikleri azgın bir canavarca yok ediliyorlar. Ahlaki değerlerin barbarca yok edildiği, insanların bireysel hukuklarına acımasızca kıyıldığı bir dünyaya yaraşır bir aktör televizyon. Godard'ın yargısını hatırlayalım: "İnsan, kendi varlığının ne olduğu hakkında yüksek bir düşünceye sahip değilse, dünya üzerinde aşağılık olan, korkunç olan her şeye karşı bir duyarlılığı yoksa, insan iyi şeyler yazamaz, kendini ifade etmeyi başaramaz."

Peki, televizyonda sunulan gerçeklikler varlığımızla ilgili hangi temel soruları soruyor? Hangi meşru soruyu soruyor televizyon programları? Hangi sorularımıza cevap aramak üzere bir zihinsel ortamı hazırlıyor? Hangi sorunsalımıza çeviriyoruz gözümüzü televizyon izledikten sonra?

Televizyonun, sonuçta, bir eğlence ve enformasyon aracı olduğunu ifade etmemiz gerekiyor o halde. Televizyonda aktarılan içeriğin malumat denilen ve en alt düzeydeki bilgi kategorisi olduğunu belirtmemiz gerekiyor. Bu beraberinde neleri getiriyor? Bilgilenme ve eğlenme amacıyla ekran karşısına oturan seyirci, imaj dü-

zeyinde muttali olduğu olayların gerçek nedenlerini öğrenebiliyor mu? Bu seyir sonunda gerçeği bütünselliğiyle algılayabiliyor mu? Seyrettiklerini anlamlandırırken nelerle karşılaşıyor? Zaman ve uzamın sınırlı olduğu bir iletişim ortamında, sunulanın tüm boyutlarıyla yansıtılması mümkün olamadığından seyirci bir zihin karmaşasına düçar oluyor.

Bir diğer sorun ise, bilginin görsel biçimlerine yönelmesidir seyircinin. En pasif ve tembel algı düzlemine yerleşen seyircinin muhayyilesi gitgide körelmektedir. Bu durumun neden olduğu psişik sorunu netleştirmekten uzağız. Seyircinin yaşadığı bir başka mesele ise, tıpkı sinemada oyuncunun yaşadığı gibi bir ruhsal göçtür. Kendi tecrübelerinden uzaklaşarak hep ötekinin deneyimlerine dikkatini yönelten seyirci gitgide şizofrenik bir yere itiliyor. Yangın, savaş, ölüm, şiddet, terör, intihar, cinsel saldırı gibi dehşet olayları sıradanlaşıyor. Bunun yol açtığı ilginç bir sonuç, seyircinin diyaloga zemin hazırlayan kelimelerle değil, sürekli duygusal ve tepkisel bir dille konuşmasıdır. Kendisini duygusal reaksiyonlarla ifade eden seyircinin cehaletini meşrulaştıran televizyon, McLuhan'ın da belirttiği gibi sinir sistemimizdeki aktörle seyirci arasındaki farkı da yok ediyor: "Böylece dünya küresel bir köy haline geliyor." Geliyor da ne oluyor? Şizofrenik bir yerde konumlanmaya başlıyor seyirci. Akşam sofrasında birkaç tane zeytinle, ekmeğini zor denkleştiren insanlar spagetti için aşçının ürettiği yeni bir sosun yapımını seyrediyor, çerkez tavuğunun nasıl daha leziz pişirilebileceğini dinliyor. Bırakınız ülkesini, yaşadığı şehri, mahalleyi, hatta oturduğu apartmanın durumunu bilmeyenler, Güney Amerika'daki bir kentte yapılan ilginçlikler olimpiyadını seyrediyor haberlerde. Nabi Avcı'nın beliğ bir biçimde ifadelendirdiği üzere enformatik bir cehalet derinleşiyor. Politikayla oyunu özdeşliyor zihninde. Televizyon seyretmek sigara gibi tiryakiliğe dönüşüyor. Kendi kendisiyle konuşmayı başaramadan bu dünyadan göçüp giden insanlar, zihinlerindeki o akıl almaz bilgi karmaşasıyla, hayatları boyunca kendileri açısından ciddi bir değere sahip olmayan soru ve cevaplarla yaşıyor. Televizyonun eski çağların masal ve destancıları gibi sözlü kültürü yaşatan bir araç olduğu söylenir.

Bunu ihtiyatla karşılamak zorundayız. Televizyonun şifahi kültür ortamı oluşturduğu doğru, fakat masalcı olduğu tartışılır kanımca. Arada, ne kadar saydamlaşırsa saydamlaşsın bir perde vardır sonunda. Ve seyirci tüm duyumlarıyla ve önyargılarıyla bir oyun, bir eğlence, bir şenlik karşısında durduğunu bilerek seyreder. Zaman zaman hipnoza girer, uyuşur. Fakat sunulan, hiçbir zaman gerçeğin kendisi değildir, seyirci de bunu gerçek olarak izlemez. Gerçekten daha gerçek bulabilir. Bu ayrı bir sorun. Televizyon bizi yüz yüze iletişim biçiminde olduğu gibi dolaysız etkilemez. Bize sunar. Orada sunulanın sadece bizim için hazırlanmış bir içerik olmadığını biliriz. Bizimle birlikte milyonlarca insan seyretmektedir, bunu düşünerek izleriz. Sinema, tıpkı rüya gibi, ışıkların söndüğü ve perdede esrarlı bir oyunun sergilendiği temaşadır. Televizyonda, ekranla aramızda zaman zaman bizi Brechtiyen anlamda yabancılaştıran efektler söz konusudur. Eşimiz dostumuzla konuşur, yemek yer, telefona cevap veririz. Televizyonun popülizan bir kültür anlayışını yaygınlaştırması seyirciyi "genel" görmesiyle ilgilidir. Gerçeği manipüle etmesi de sanırım bu durumla kısmen ilintili görülebilir. Hiçbir olay, olgu, durum, nesne, kişi ya da süreç televizyonda gerçekten mercek altına alınamaz. Ne kadar odaklı ve uzun bir yayın olursa olsun, ekran daima fiktif bir gerçekliği aktaracaktır. Ve orada mutlaka eksik kalan noktalar olacaktır. Zaten bu işleme giren her şey doğrudan gerçekliğini yitirmektedir. Çünkü olay Baudrillard'ın vurguladığı gibi ekran düzeyinde cerayan etmektedir:

> Yani bunlar ekran olaylarıdır, hiçbir sahiciliği kalmamıştır. Sahicilikten söz edilip edilmeyeceğinden pek emin değilim; yine de gerçeklerin hiper gerçek bir şekilde iletilmesiyle birlikte yok oluveren, tarihsel bir gerçekliği olan, sıradan bir gerçeklik olarak varolan bir sahicilikten söz edebiliriz.

Bunu biraz yalınlaştırırsak başlığımıza dönebilir ve şöyle diyebiliriz: Gerçeği kuruntu, kuruntuyu gerçek sanan modern insan içeriğine uygun bir forma kavuşmuştur ve buna sihirli kutu denmektedir. Ne hikmet, ne tefekkür, ne etik, ne de düşünsel derin-

lik... Televizyonun bunlarla başı hoş değildir. Batılı ülkelerin çoğunda televizyon bir pazarlamacı gibi kullanılmaktadır. Kapitalizmin bir propaganda aracı. Siyasi manipülasyonlarla iktidar ilişkilerine kilitlenmiş bir araç. Robin Day'e bakılacak olursa, televizyon totaliter bir yapının oluşmasına olanak vermektedir:

> Batı dünyasında televizyon ekranlarında ABD'deki şiddet, adaletsizlik ve protesto hareketlerini görmek olası değildir. Bu yapı Amerika'nın kendisi tarafından oluşturulmuştur. Ancak televizyon, Çin'de, Rusya'da, Çekoslavakya'da, İspanya'da ve Rodezya'daki şiddet olaylarını gösterme imkânını kullanmaktadır. Bugün dünyanın çok geniş bir bölümünün dengeli olarak bilgilendirilmesi için bu yapının değişmesi gerekmektedir.

Bu merkezî öneme sahip aracın, her toplumun ahlaki ve toplumsal ideallerine koşut biçimde kurgulandığı ortada. Jerry Rubin'ın narkotik televizyon tanımlamasına denk düşen bir format, özellikle ülkemizde egemen durumda:

> Değişik bölgelerdeki farklı yapılar ve ayrı sosyal tabakalara medyanın sunduğu şey, olayların yüzeysel ve tek boyutlu taraflarıdır. Toplumun sorunlarının her yönden bu tür araçlarla gözler önüne serilmesi, modelin oluşturulması şimdilik hayal gibi gözükmektedir. Bilgi akışı bombardımanı ortalama okuyucu ve dinleyiciyi uyuşturmaya yöneliktir. Okumaya ve dinlenmeye ayrılan zamanın artması, organize hareketlere ayrılacak zamanın azalması anlamına gelmektedir. Bireyler okuyarak problemleri öğrenebilirler ve hatta tartışacak zamanı bulabilirler, ancak bunların çözümü için bir sosyal hareketliliğin oluşturulması mümkün görülmemektedir. [...] Yığın medyasının geniş nüfuslar arasındaki bilgi farklılıklarını ortadan kaldırdığı açıktır. Böylece yığınsal iletimin dozu artırılarak aktif katılıma eğilimli kişilerin potansiyel enerjileri, pasif bilgi şekline dönüştürülebilmektedir.

İnsanın muhtaç olduğu bilgi kategorisine uzak bir medium olarak televizyonun eski Yunan tragedyalarının işlevini de yüklendiği görülüyor. Gerçeği bozarak aktarması bir yana, akşama değin tüketim toplumunun zavallı bir üyesi olarak derd-i maişet peşinde

koşan ve uykunun ağırlığı altında gündüz maruz kaldıklarını düşünmeye mecali bulamayan insanlar televizyon karşısında bir katharsis yaşarcasına boşalmakta, dinlenmekte, eğlenmekte ve sağalmaktadırlar. Televizyonun aktardıklarının kuşku götürmez doğrular olduğuna ilişkin bir önyargısı bulunanlar açısından durum daha vahimdir. Gerçi televizyonun bu işlevini daha önce ve kısmen sinema da yüklenmişti ve sürdürüyor. Lakin insanın kumanda düğmesine dokunarak ulaşılabildiği televizyon karşısında sinemanın pek şansı kalmamış görünüyor.

Bir diğer benzerlik, küreselleşmede kendisini gösteriyor. Sinema, reklam ve televizyon... Bu üç endüstri artık global bir nitelik arzediyor. Bu üç aktör de kamusal alanı istila etmiş durumda. Buna elektronik mediumlar da katılıyor artık. Yer üstünden daha kapsamlı ve dolaşım açısından daha süratli ve dolaysız bir iletişim ağı yeraltında oluşuyor. Artık dilediğiniz kişi, kurum, eser ya da kitaplığa, filme ve belgeye internetle ulaşabilme şansınız var. Lakin tüm bunlar iletişim kurumlarının ahlakiliğini ve özerkliğini sağlayamıyor. İletişim kurumları üzerindeki denetim mekanizmaları sağlıklı ve ahlaki bir çerçevede oluşturulamıyor. Politik topluluğun oldukça aktif bir üyesi olarak televizyon, hükümranlığını sürdürüyor. İpler şimdilik onun elinde.

Medya-iktidar bağlamı gün geçtikçe daha çetrefil sorunlar üretiyor. Özgür ve özerk bir zeminde televizyonculuk yapılması hayal gibi. Nasr'ın belirttiği gibi, modern insan, "nefsi ruh yerine koyma yanlışı"ndan hareket ediyor ve "kendi duyuşlar dünyasının sınırlarını yok etmeye çalışıyor." Gerçekliğin dışsal formlarıyla uğraşmayıp olguların batını yapısına yönelen ilkçağ sanatçısından eser yok bu iletişim ortamında. Düşünce-eylem bütünlüğü diye bir kaygısı yok televizyoncunun. Kandinski ve Tarkovski'nin uyarılarıyla son vermek istiyorum:

> Aydınlanmaya acıkanlar, görmesini bilenler safdışı kalırlar, onlarla alay edilir, deli gözüyle bakılır, fakat birkaç ruh direnir ve bekler. Onların manevi hayata koyu bir ihtiyacı vardır. En maddi şeylere ihtiraslı kişiler, kaba ve bayağı iştahlılar grubu içinde, onlar tesellisiz ve şikâyetçi olarak inleyip acı çekerler. Böyle devirlerin düşük

sanatı maddi gayelerden başka bir şey düşünmez. İlhamını en aşağılık konularda arar, orada kendisi için çıkarılabilecek noktaları bilmez.

İnsanın diğer insanlara acı vermeden yaşayabilmesi için bir ideali olmalı: Manevi ve ahlaki bir ideali. İyi ahlak insanın içindedir. Toplumsal ahlak değerleri ise bize dışarıdan öğretilendir. İnsanların içinde iyi ahlakın olmadığı yerde toplumsal ahlak değerleri çürümeye, iflas etmeye ve yok olmaya yüz tutar. İyi ahlakın olduğu yerde ise dış yaptırıma hiç gerek yoktur.

"HAYAL ÂLEMİ"NDE BİR GEZİ

Baştan, "hayal âlemi" söz grubunu geleneksel anlamıyla kullandığımı belirteyim. Bugün, "hayal" kavramını daha çok, insanın sanı ve kuruntularıyla oluşturduğu ve bir tür gerçeklikten kaçış anlamında kullanıyoruz. Oysa irfani gelenekte hayal, cismani dünya ile ruhani âlem arasındaki geçit biçiminde anlamlandırılmıştır. İnsanın zan ve vehimleriyle oluşturduğu düşsel dünyadan tümüyle farklı olarak, tıpkı kalbî akıl gibi, hakikate yaklaşmada bir berzahtır hayal âlemi. Bu kavramlaştırmayı, özellikle yoğun biçimde İbn Arabi'de buluruz. Gazzali ve İmam-ı Rabbani gibi arifler de yakın anlamda kullanırlar hayal kavramını.

Ben daha çok, *Risale-i Nur*'daki değinileri bir araya getireceğim ve kısmen de İbn Arabi'de hayal âlemine yüklenen anlamı aktaracağım. Böylece hayali, sâdık rüyaya yakın bir biçimde manalandırmış olacağım.

Sözlük, *hayal* için şu anlamları veriyor: *hayal* i.a. 1. Gerçek olmayıp, insanın zihninde tasarladığı, canlandırdığı şey. (Hayalin günümüzde yaygın kullanımı böyledir.) 2. Bir kimsenin veya nesnenin zihinde bıraktığı iz, bunların zihinde canlanmış şekli, hatırlanış biçimi. (Bu, nispeten nesnel bir anlama işaret ediyor.) 3. Zihin, hafıza. (Bu, düşlem gücünü ifade eden bir tanım.) 4. Aslı ve hakikati olmadığı halde, görüldüğü sanılan gerçek dışı şey, hayalet.

(Kuruntu ve vehme karşılık olarak kullanılıyor.) 5. Belli belirsiz veya gölgeli gibi görünen şey, tam olarak belirmeyen şekil. (Bir önceki anlama yakın.) 6. Herhangi bir şey veya kimsenin, su ve ayna gibi parlak bir şeye akseden şekli. (Bu anlama yakın bir kullanışa, İbn Arabi'de de Bediüzzaman'da da rastlarız. Özellikle İlahi İsim ve Sıfatların tecellisi anlatılırken sık sık ayna metaforuna başvurulur. Şeyh Bedreddin'de ise, deniz ve dalga benzetmesi çıkar karşımıza. Şeyh, *Varidat*'ında İlahi İsimlerin tecellisini, denizin dalgalanışına benzetir ve dalganın, denizden ayrı bir varlık olmadığını, onun bir hali olduğunu söyler.) 7. Aydınlatılan bir perde arkasında deri veya kartondan yapılmış, insan resimlerine verilen ad ve bu resimlerle oynatılan oyun, gölge oyunu. (Buna zıll-i hayal de denir, yani hayal gölgesi. Karagöz'de dünya yaşamının bir oyun ve oyalanma, varolanın ise bir hayal olduğu düşüncesi gizlidir. Bu anlamda İbn Arabi, gölge oyununun metafiziksel boyutuna dikkat çeker.) *Hayal âlemi* için sözlük şöyle der: Gerçeklerin dışında kalan ve insanın iç dünyasını kaplayan, sadece hayallerden meydana gelen âlem, hayalen oluşturulan âlem. (Burada da daha çok, günümüzde hayal kavramının yaygın kullanımı gözönünde tutulmaktadır.) *Hayal Dünyası:* İnsanın gerçek âlemde yaşamadığı ve ulaşamadığı mutlulukları yaşamak için zihninde oluşturduğu düşünceler âlemi. (Bu tanımda ise, daha çok psikolojinin ilgi alanına giren bir boyut söz konusudur.) *Hayal Edinmek*: Tasavvur edilmek, düşünülmek. *Hayal Etmek*: Bir şeyi gerçekmiş gibi kabul edip zihinde tasarlayarak canlandırmak, tasavvur etmek, sanmak, düşünmek. (Tam da modern bir kullanım, sanı.) *Hayal Eylemek*: Düşünmek, sanmak, zannetmek, hatırlamak. (Burada kısmen farklı kullanılıyor, ama aklm karşıtı olarak değil, akla yakın bir manada.) Sözlükteki tanımlar böylece uzayıp gidiyor. Görüldüğü üzere, *hayal* kelimesi, günümüz sözlüğünde zan, sanı, vehim ve kuruntu türünden anlamları belirtmede kullanılıyor. Yani maddi alanla manevi alan arasında bir geçit oluşu, bir berzah sayılması söz konusu değil.

Şimdi, *Risale-i Nur*'da, hayal kavramının geçtiği yerleri hatırlayalım. Bunu yaparken göreceğiz ki, *hayal* sözcüğünü Bediüzzaman, zaman zaman "zan, sanı" anlamında, çoğunlukla ise, bir "ge-

çit ve berzah âlemi", misal âlemine yakın bir dünya olarak görüyor. Özellikle kimi vizyonlarını anlatırken, "vakıa-yı hayaliyye" söz grubuna başvuruyor. Yani vizyonlarına da hayal diyor. Veya ruhsal gezilerini ifade ederken bu sözcüğü kullanıyor. Manevi deneyimlerini aktarırken "seyahat-ı hayaliyye" diyor. Bunun İbn Arabi'nin hayal kavramına yüklediği anlama yakın durduğunu söylememiz gerekiyor. Şimdi *Risaleler*'de *hayal* sözcüğünün geçtiği yerlere bakalım:*

İlk örnek *Onuncu Söz*'den: "Gel bu zamandan tecerrüt edip, fikren Asr-ı Saadet'e ve *hayalen* Ceziretü'l-Arab'a gidiyoruz." Burada, hayali nesnel anlamıyla kullandığı açık. Yani düş kurma gücü olarak. Allah Elçisi'ni anlatacağı bir bölüme girerken okuru, bu zamandan zihnini soyutlamaya ve hayalen o dönem Arabistan yarımadasına gitmeye davet ediyor.

Yine *Onuncu Söz*'den: "Mesela aklın bir hizmetkârı ve tasvircisi olan *kuvve-yi hayaliyyeye* denilse ki..." Burada hayal gücünü, aklın bir işlevi ve gözlemlerinin betimleyicisi olarak görüyor.

Onuncu Söz'den başka bir örnek: "Hem, 'Biz Peygamber'e şiir öğretmedik' ayetinin sırrını da bununla anla ki, şiirin şe'ni, küçük ve sönük hakikatleri, büyük ve parlak *hayallerle* süslendirip beğendirmek ister. Halbuki Kuran'ın hakikatleri o kadar büyük, ali, parlak ve revnaktardır ki, en büyük ve en parlak *hayal*, o hakikatlere nisbet edilse, gayet küçük ve sönük kalır." Burada şiir ile vahiy arasındaki ayrımı belirlerken, "Biz O'na şiir öğretmedik" ayetini yorumlarken kullanıyor kavramı, yani "düş kurma" ve "görsel imge oluşturma" anlamında.

Bediüzzaman, bu kitaba "Hüve Nüktesi" başlığıyla girmiş olan yazıda aktarmaya çalıştığım anlama kaynaklık eden, "Meyve Risalesinden Altıncı Mesele"sindeki, havanın özelliklerine ilişkin risalesinin girişinde şöyle der:

> Kardeşlerim, "O'ndan başka ibadete layık hiçbir ilah yoktur"daki Hüve lafzında, yalnız maddi cihette bir *seyahat-ı hayaliyye-i fikriyye-*

---

* Bu belirlemeleri yaparken, *Risale*'nin Nesil Yayınları'nca yapılmış olan İstanbul, 1996 tarihli baskısını esas aldım.

de, hava sayfasının mütalaasıyla ani bir surette görünen bir zarif nükte-yi tevhidde, meslek-i imaniyyenin hadsiz derece kolay ve vücub derecede suhuletli bulunmasını ve şirk ve dalaletin mesleğinde hadsiz derecede müşkilatlı, mümteni binler muhal bulunduğunu müşahade ettim.

Görüldüğü gibi, Üstad, hava sayfasındaki gezisini, hayalî bir tefekkür gezisi olarak adlandırır ve "müşahade/vizyon"unu anlatırken "hayal" kavramını kullanır.

Ondördüncü Söz'ün bir yerinde ise şöyle denir:

Hem güneşi, mazhar olduğu cilvelerde ve vazifelerde, farz-ı muhal olarak, fail-i muhtar farzetsek, o derece suhulet ve sürat ve vüsat içinde zerreden, katreden, deniz yüzünden seyyarata kadar izn-i İlahi ile öyle işliyor ki, şu tasarrufat-ı azimeyi yalnız bir mahz-ı emirle yapar ***tahayyül*** edilebilir.

Kur'an ve onun en salim yorumlayıcısı olan hadisin, insanın kalbine, varoluş gerçeğini kavramada nasıl bir tür "basamak" işlevi gördüğünü anlattığı bu risalede Bediüzzaman'ın alıntıladığım bu ifadesinde de, "tahayyül" kavramı geçiyor. Hayal etme, düşleme, düşünme, fikretme anlamlarında kullanılan *tahayyül* sözcüğünde de hayal, hakikatin batını boyutunu anlama yönünde kullanılıyor. Bu pasajda ayrıca iki kavram dikkati çekiyor. Biri, mazhar. Bu kavrama irfan sözlüğümüzde sık rastlarız. Allah'ın Kendisini açığa vurduğu, izhar ettiği yer veya nesne anlamındadır. İkinci kavram ise tecellidir ve "Allah'ın kendi kendini dışa vurması" veya "kendini açması" anlamındadır. Aynı kökten gelen *cilve*'de ise, "düğün gecesi gelinin açılması" anlamı da bulunur. *Ez-Zahir*, Allah'ın bir adıdır, "zahir olan, açığa çıkan"dır, bu anlamıyla el-Batın'ın da zıddıdır. Allah hem içkindir hem de Kendisini dışa vurur, münezzeh ve batın olmasına rağmen, Kendisini açan İlah olarak, O, yaratılan varlıklara benzer ve O'nun vechi duyusal ve hayalî âlemler formu içinde görülür. İbn Arabi, Chittick'in belirttiği üzere, "Nereye dönerseniz dönün Allah'ın vechi (yüzü) oradadır" ayetini sürekli tekrarlar. Bediüzzaman, Allah'ın varlıktaki "büyük tasarruf"unun tahayyül edilebileceğinden söz ederken yine hayal'i kullanır.

Onbeşinci Söz'de ise, akıl ile hayal yanyana kullanılır: "Evet, nasıl herkesin akıl ve *hayal* ve nazarı her vakit semaya gider. Öyle de ağırlıklarını bırakan ervah-ı enbiya ve evliya veya cesetlerini çıkaran ervah-ı emvat, izn-i İlahi ile oraya giderler." Burada, hayali kâmil velilerin seyri için kullanıyor Bediüzzaman. Hayalin hızı ile bir anda manevi bir sıçrama yaşayan velilerin bir yerden başka bir mekâna, bir mekânete çıkabileceğini belirtiyor. Akıl ise, kalbin bir işlevi olarak ele alınıyor. Yani akıl da hayal de, hakikati kavramada birer araç olarak tanımlanıyor.

Onaltıncı Söz'ün Birinci Şua'sında ise şöyle deniyor:

> Evet, nasıl, cismaniyata cam ve su gibi şeyler ayna olur. Öyle de, ruhaniyata dahi hava ve esir ve âlem-i misalin bazı mevcudatı ayna hükmünde ve berk ve *hayal* süratinde bir vasıta-yı seyir ve seyahat suretine geçerler.

Burada ayna mazmunu bir kez daha karşımıza çıkıyor. Aynadan kasıt, inanmış kulun, olgun insanın kalbidir. Çünkü Allah, "Ben yere göğe sığmadım, mümin kulumun kalbine sığdım" buyurur. Kalp Samed'in aynasıdır. O'nu ancak kalp kuşatabilir. Allah gözle veya başka duyularla görülemez ve algılanamaz. Görüntünün son nesnesi bizatihi O iken, ancak kalple algılanabilir, görülebilir. Allah'ı görmek, insan hayalinin gönlün arınmasıyla, saf bir ayna haline gelmesiyle, bir yansımaya mazhar olmasıyla gerçekleşebilir. Allah'ın gerçekleşmesi, marifette son düzey olan "tahakkuk"a işaret eder. Bu, ancak *asfiya* denilen ve kalp ile aklın kendisinde en yüce makamda ilahî müşahade ve tecelliye mazhar olduğu kişilere özgüdür. Onlar, kâinatın arketipi olan insan-ı kâmil'in seçkin örnekleridir. Demek ki, hayal, tıpkı kalbi akıl gibi, manevi seyr ve seyahatin bir aracıdır.

Aynı risalenin Dördüncü Şua'sında, manevi bir miraç olan namazdan söz edilirken şöyle denir: "İşte şu hakikat-i salattan manen veya niyeten veya tasavvuren veya *hayalen* bir gölgesine, bir şuaına mazhariyet dahi büyük bir saadettir." Namazın gerçeğinin hayalen bir parıltısına bile mazhar olmanın büyük bir saadet olduğunu belirten bu cümlede Bediüzzaman yine Allah'ın Kendisini izhar edişi-

ne de gönderme yapıyor. Mazhar kavramı, irfani sözlüğümüzde, özellikle İbn Arabi'de, müşahade/vizyon deneyimi bağlamında, "tecellilerin kalbe açılan ışıkları"nı meyve veren bir anlamda kullanılmıştır. Allah'ın zuhur/belirme yeri olarak gönle doğması ve orayı nur'a boğması.

Bediüzzaman namazın bir miraç olduğunu söylüyor ve hayalen namazın bu sırrına mazhar olmanın bile üstün bir manevi değere sahip olduğunu belirtiyor. Namazda muhayyile çalışır ve, Allah'ın huzurunda duran kul, hayal gücüyle, kendisini Kâbe'nin, yeryüzünde ilahî merkezin, kendisinde de kalbin çevresinde diğer müminlerle, hatta Allah'ı tesbih eden tüm varlıklarla saf halinde düşünebilir. Bu, bir ibadet ve zikir halkasıdır. Tüm kâinat Allah'a doğru yönelmiştir, kulluğa durmuştur ve insan da namazıyla, O'na doğru yücelen manevi bir merdivendedir. Bir safın ortasındadır. Bunu tahayyül eden kul, Rabbi'nin sonsuz varlığına karışmaya başlar.

Onyedinci Söz'de şöyle bir değiniye rastlarız: "İhtiyaç dairesi, nazar dairesi kadar büyüktür, geniştir. Hatta *hayal* nereye gitse, ihtiyaç dairesi dahi oraya gider, orada da hacet vardır." Burada *hayal*, "düşleme" anlamında kullanılmıştır.

Buna yakın bir kullanıma *Yirmibirinci Söz*'ün Birinci Vecih'inde de rastlarız: "Bak, ey biçare, vesveseli adam! Telaş etme. Çünkü senin hatırına gelen şetim değil, belki *tahayyüldür. Tahayyül*-i küfür küfür olmadığı gibi, *tahayyül*-i şetim dahi şetim değildir. Zira mantıkça *tahayyül*, hüküm değildir." Vesvese ve kuruntuya ilişkin bir metinde geçen *tahayyül* sözcüğü, yine düşleme manasında kullanılmıştır.

Yirmiüçüncü Söz'ün İkinci Nokta'sında, Bediüzzaman bir vizyonunu anlatır:

> Bir *vakıa-yı hayaliyyede* gördüm ki, iki yüksek dağ var, birbirine mukabil. Üstünde dehşetli bir köprü kurulmuş. Köprünün altında pek derin bir dere. Ben, o köprünün üstünde bulunuyorum. Dünyayı da, her tarafı, karanlık, kesif bir zulumat istila etmişti.

Böyle uzayıp gidiyor. Burada yine irfani sözlüğümüzde sıkça geçen ve her arif-i billahın yaşadığı türden bir vizyon anlatılırken

hayal sözcüğü kullanılmakta ve "vakıa-yı hayaliyye" terkibi kurulmaktadır. Vakıa, İbn Arabi, İmam Rabbani, Geylani, Rufai, Bazeyid-i Bistami, Cüneyd-i Bağdadi gibi ariflerin açık gözle gördükleri düşe işaret eder. Buna ıstılahta *vakıa* denir. Bir tür vizyon. Hakikat'in bir görünümü veliye açılır ve bir müşahadeye mazhar olunur. Burada hayal kavramının tümüyle İbn Arabi'de olduğu gibi, cismani âlemden misal âlemine geçişte aradaki berzah olarak kullanıldığını görüyoruz.

Yirmiüçüncü Söz'ün İkinci Mebhas'ınm İkinci Nüktesi'nde şöyle denir:

> Evet, hakiki terakki ise, insana verilen kalp, sır, ruh, akıl, hatta *hayal* ve sair kuvvelerin hayat-ı ebediyyeye yüzlerini çevirerek, her biri kendine layık hususi bir vazife-yi ubudiyetle meşgul olmaktadır.

Buradaki kullanım biçimi, William Chittick'in Turan Koç tarafından dilimize kazandırılan, *Varolmanın Boyutları* kitabında yer alan "Ölüm ve Hayal Alemi: İbn Arabi'nin Eskatolojisi" yazısındaki kullanım şeklini çağrıştırıyor. Chittick şöyle diyor:

> Hayal terimi, hem büyük âlemde hem de küçük âlemde önemli bir rol oynayan ontolojik bir epistemolojik gerçekliğe işaret eder. Belki de hayalin en göze çarpan özelliği, onun belirsiz nitelikte oluşudur. İbn Arabi'nin de dediği gibi, "o, ne var olan, ne de olmayan, ne bilinen ne bilinmeyen, ne tasdik edilen ne inkâr edilen bir şeydir.

Hayali, bir gerçekliğin yaygın örneği, bir kimsenin aynada gördüğü görüntüdür: "Şüphesiz o kimse biliyor ki, bir bakıma kendi suretini algılamaktadır, fakat yine kesinlikle biliyor ki, bir başka bakımdan yine onu algılamamaktadır." Tam da burada Lale Müldür'ün, *Saatler Geyikler* kitabındaki şu dizeleri hatırlayabiliriz:

Bazen bir şey görünür gibi oluyor
Bazen bir şey görünmüyor
Bazen bir şey görünür gibi oluyor
Bazen bir şey görünmüyor
Bazen bir şey görünür gibi oluyor
Bazen bir şey görünmüyor

Chittick'e dönecek olursak, İbn Arabi'nin (gerçi önceki kimi düşünür ve arifler de hayali O'na yakın bir biçimde tanımlamışlardır) hayali, ruhi olanla cismani olan arasına yerleştirdiğini görüyoruz:

> Bu bakımdan ona, sık sık, "iki şeyi birbirinden ayıran şey" şeklinde tanımlanan bir berzah olarak atıfta bulunur. (Tasavvufta, Berzah, Peygamber'in mazmunu olarak da kullanılır.) Bunun duyusal alanda herkesçe kabul edilen örneği, gölgeyi günışığından ayıran çizgidir, her ne kadar bir çizgi görsek de, haddizatında o, birbirinden ayırdığı iki gerçeklikten dolayı var olur. Aynı şekilde, hayal ve ruhi ya da görülmez dünyayı, cismani ya da görülür dünyadan ayırır, onun tüm kendine özgü özellikle bu ara durumundan çıkar. [...] Hayalin en belirgin fonksiyonu cisimsiz/bedensiz olanı cisimleştirmek, cismani olanı ise ruhileştirmek veya inceltmektir.

Burada yine Bediüzzaman'a dönersek, *Muhakemat*'ın İkinci Makalesi olan Unsuru'l-Belağat'ta, şiiri, cansızlara ruh üflemek, onları canlandırmak, hayat vermek biçiminde tanımladığını görürüz. Bunu ise, dış ve iç etkilerle tahrik edilen ve çeşitli görsel imgeler üreten hazinetü'l-hayal yapar. Yani duygular, çıplak olarak hayal hazinesine girer ve orada herbiri kendisine uygun bir biçimi giyer. Hazinetü'l-hayal tabiri İbn Arabi'de de karşımıza çıkar:

> En dar anlamda hayal, aşağı yukarı, İngilizcede 'imagination' olarak bilinen insani yetiye tekabül eder. Bu, nefsin, cismani olanla ruhani olan arasında köprü kuran, kendine özgü bir gücüdür. Bir yanda hayal, duyularla algılanan cismani şeyleri, ruhanileştirir ve bunları hafızada biriktirir; öte yandan da kalpte algılanan şeyleri onlara bir şekil ve kalıp vermek suretiyle cismanileştirir. Nefisteki "hayal hazinesi", hem dış hem de iç dünyadan devşirilmiş hayallerle dolu bir hazinedir. Her bir hayal, hem şeffaflık hem yoğunluk, hem aydınlık hem karanlık, hem apaçıklık hem kopkoyuluğun bir karışımıdır.

Yirmibeşinci Söz'de, yine tahayyül karşımıza çıkıyor ama burada da bir tür "düşleme" anlamında kullanılıyor: "Hem *tahayyül* edebilir ki, şems, meczup bir serzakirdir."

Yirmisekizinci Söz'de, yine akıl ve diğer melekelerle birlikte anı-

lıyor: "ve herkesin kalb, ruh, *hayal* cihetiyle bir anda pek çok yerlerle temas edip alakadarane bulunması"

Otuzuncu Söz'de, "vakıa-yı hayaliyye" tabiri tekrar karşımıza çıkıyor:

> Bu risalenin telifinden sekiz sene evvel, İstanbul'da, Ramazan-ı Şerifte, meslek-i felsefeyle münasebette bulunan Eski Said'in Yeni Said'e inkılab edeceği bir hemgamdadır ki, Fatiha-yı Şerife'nin ahirinde, "kendilerine inam ve ihsanda bulunduklarının yolu-yoksa; gazabına uğrayanların ve sapıtmış olanların yolu değil" ile işaret ettiği üç mesleği düşünürken, şöyle bir *vakıa-yı hayaliyye*, bir hadise-yi misaliye, rüyaya benzeyen bir hadise gördüm ki..."

Burada, vakıa ile misali olan eşanlamlı kullanılıyor. Misal âlemi, tıpkı hayal âlemi gibi, görünür âlemin dışında, görünmeyen âlemlerdendir. İbn Arabi, *Tercümanu'l-Eşvak*'ta, hayalin yanında misal kavramını da kullanır ve "hazretü'l-misal" söz grubuna yer verir. Alemü't-temsil veya alemu't-temessül, hayalileştirilen dünya anlamındadır. Burada ilahî gerçeklikler görünmektedir. Misal âlemine insan gerçek rüya ile geçebilir. Zaten sadık rüyalarda görülen görsel imgeler, misal âleminden kalbe yansıyan görüntülerdir.

Bediüzzaman, *Otuzbirinci Söz*'de, hayalin hızına ilişkin şunları söyler: "Sani-yi Zülcelal'in sanatında, harekât muhtelif derecede muhteliftir. Mesela savtın süratiyle ziya, elektrik, ruh, *hayal* süratleri ne kadar mütefavit olduğu malum." Demek ki hayal, insana verilmiş bir "geçiş" yetisidir. Maddi âlemden manevi âleme, bir yerden bir başka mekâna, bir düzlemden bir makama, bir mertebeden bir menzile geçişte hayal, tıpkı kalbi akıl gibi oldukça hızlı bir vasıta, süratli bir binektir.

Otuzikinci Söz'ün Üçüncü Nükte'sinde, hayali kullanırken Bediüzzaman, sinemadan söz açar:

> Bahar gibi ziynetli meşherlere muhabbet ise, madem sanat-ı İlahiyyeyi seyran itibariyledir. O baharın gitmesiyle, temaşa lezzeti zail olmaz. Çünkü bahar, yaldızlı bir mektup gibi verdiği manaları her vakit temaşa edebilirsin. Senin *hayalin* ve zaman, ikisi de sinema şe-

ritleri gibi, sana o temaşa lezzetini idame ettirmekle beraber, o baharın manalarını, güzelliklerini sana tazelendirirler.

Burada yine tasavvufun çeşitli kavramları karşımıza çıkıyor: Meşher sözgelimi. Varlığın açıldığı yer, sergiyeri, teşhir yeri. Varolan, bu anlamda, Allah'ın insanın temaşasına sunduğu bir hikmet meşheridir. Temaşa da bir tür seyretme, bir vizyon, bir bakış ve görüş halidir. Dışgörü daha çok. Baharı yaldızlı bir mektuba benzeten Bediüzzaman, hayal ve zamanın, sinema kareleri gibi, varolanı insanın seyrine amade kıldığını belirtiyor. Hayal, burada hikmete açılan bir kapı olarak tanımlanıyor.

Mektubat'ın Üçüncü Mektub'unda, yine bu anlamda bir kullanım daha görüyoruz:

> Hususan mayısın ahirinde olduğu gibi, bazı vakitte ince hilâl şeklinde Süreyya menziline girdiği vakit, hurma ağacının eğilmiş beyaz bir dalı suretini ve Süreyya bir salkım suretini gösterdiğinden, o yeşil sema perdesi arkasında, *hayale*, nurani, büyük bir ağacın vücudunu *tahayyül* ettirir. Güya, o ağaçtan bir dalının bir sivri ucu o perdeyi delmiş, bir salkımıyla beraber başını çıkarmış, Süreyya ve hilâl olmuş ve sair yıldızlar da o gaybi ağacın meyveleri olduğunu *hayale* telkin eder.

Burada bir algı durumundan söz ediliyor. Hayal, insanın gördüğü veya duyduğu şeyleri, imaj biçiminde algılaması ve bir soyutlama imkânına açılmasıdır. Burada öznel bir beşerî deneyimden söz edildiği kadar, tecelliye karşı müşahadeden de söz edilmektedir. Allah'ın isim ve sıfatlarının tecelli ettiği varlıkları temaşa ederken insan, muhayyilesini kullanır. Ya da şöyle diyelim, hayal, ilahî belirtileri kavrama ve anlamlandırma sürecinde oldukça işlevsel bir rol yüklenir. İmaj dünyası olarak muhayyile, az önceki alıntıda görüldüğü üzere, görünür âlemin görünmeyen âlemdeki arketiplerine bizi ulaştırır. Ayrıca, âlemin tümü, bizatihi bir "hayal"den ibarettir. Bu, ilahî birlik ilkesinde batına doğru yol almış tüm ariflerin ortak kabulüdür. Allah'ın Mutlak ve Zorunlu Varlığı karşısında, varolanın varlığına "vücut" niteliği yüklenemez. Çünkü varoluş, mutlak ve zorunlu ise varlıktır, yoksa varlığı başka bir nedene ve hareket ettiriciye muhtaç olana vardır denilemez. Harici vücut giymiş olsa

bile, o, gerçekte Sırların Sırrı'ndan bir sırdır ve, Asıl Vareden'in bir tecellisi, belirtisidir.

Tam da burada, Bediüzzaman'ın sıklıkla değindiği bu konuya ilişkin bir belirlemesini aktarmamız yerinde olacaktır. *Yirminci Mektup*'ta şöyle der:

> Kâinatın Sani-yi Zülcelal'i, Vacibü'l-Vücuttur. Yani O'nun vücudu zatidir, ezelidir, ebedidir, ademi mümtenidir, zevali muhaldir ve tabakat-ı vücudun en rasihi, en esaslısı, en kuvvetlisi ve en mükemmelidir. Sair tabakat-ı vücut, O'nun vücuduna nisbeten gayet zayıf bir gölge hükmündedir. (Bu anlamda gölge oyunu, zıll-i hayal yani Karagöz, ontolojik bir boyuta sahiptir) Ve o derece Vücud-u Vacib, rasih ve hakikatli; ve vücud-ı mümkinat o derece hafif ve zayıftır ki, Muhyiddin-i Arabi gibi çok ehl-i tahkik, sair tabakat-ı vücudu evham ve hayal derecesine indirmişler, "la mevcude illa hu" demişler. Yani, "Vacibü'l-Vücud'a nisbeten başka şeylere vücut denilmemeli, onlar, vücut unvanına layık değillerdir" diye hükmetmişler.

Şeyh Bedreddin'in ve diğer pek çok arifin verdiği örnek bu bakımdan son derece anlamlıdır. Dalga denizin bir halidir, ondan ayrı bir varoluşa sahip değildir. Varolan da Vareden'in bir hali, bir niteliği ve belirtisidir. Varolanı bu anlamda temaşa ederken, insan muhayyilesini kullanır. Veya varolan, muhayyileyi bu yönden hareketlendirir.

Görünür âlemle görünmeyen âlemi (şehadetle gaybı), misal âlemiyle gerçek âlemi birbirinden ayırmada da hayalin işlevi vardır. William Chittick, *Varolmanın Boyutları*'nda şöyle der:

> Hayal, iki asli, yaratılmış dünya, yani ruhani âlemle cismani âlem arasında bulunan ara bir dünyadır. Ruhlarla bedenler arasındaki zıtlık, aydınlık ve karanlık, görünen ve görünmeyen, iç ve dış, batıni ve zahirî, yüksek ve alçak, latif ve yoğun gibi birçok zıtlar çiftine dayanarak dile getirilir. Her durumda hayal, iki taraf arasında, her iki tarafın niteliklerine sahip bir ara gerçekliktir.

Bu belirlemeden sonra, *Onsekizinci Mektub*'un Birinci Meselesi'ne geçebiliriz. Burada Bediüzzaman, bu iki âlem arasındaki ayrımı fark etmenin güçlüğüne işaret eder:

> Âlem-i maddi ile âlem-i ruhaniyi birbirinden fark etmek lazımgelir. Birbirine mezcedilse, hükümleri yanlış görünür. (Başka bir yerde hayalden hüküm çıkarılamayacağını ima eder.) Mesela senin dar bir odan var. Fakat dört duvarını kapayacak büyük bir ayna konulmuş. Sen içine girdiğin vakit, o dar odayı bir meydan kadar geniş görürsün. Eğer desen, "odamı, geniş bir meydan kadar geniş görüyorum", doğru dersin. Eğer, "odam bir meydan kadar geniştir" diye hükmetsen, yanlış edersin. Çünkü âlem-i misali, âlem-i hakikiye karıştırırsın.

Bu karışıklığa hayalin neden olması söz konusu olduğu gibi, insanı böylesi bir bulanıklıktan kurtaracak olanın da yine muhayyile olacağı söylenebilir. Hayalin ayırt edici özelliği, İbn Arabi'ye göre, onun belirsizliğidir. Chittick şöyle der:

> Daha alt düzeyde olan hayal dünyasını gözlemleyecek olursak, bu ayırt edici özelliğin, hayalin, ruhi varlıkları cismani varlıklarla ilişkiye sokması olgusuyla bir bağlantısının bulunduğunu görürüz. Hayalin bunu gerçekleştirme şekli, cismani olmayan gerçeklikleri; onlara cismani şeylerin niteliklerini vermek suretiyle, kendi düzeylerinde sergilemek ve izhar etmektir. Başka bir ifadeyle, hayal, maddi olmayan şeylerin, gerçi bunlar cismaniliğin tüm özelliklerini kazanmasalar ve hem o/hem bu olarak kalsalar bile, cismaniliklerini ortaya çıkarır. İbn Arabi'nin kendi ifadesiyle, "hayalin gerçekliği, gerektiği şekilde cisim olmayan bir şeyi cisimleştirmektir." Nitekim sözgelimi rüyalarda biz, kendi ruhlarımızı hayaller şeklinde somutlaşmış görürüz. İşte yalnız hayal yoluyla, meleklerin kanatlı olarak anlatılmasında olduğu gibi, görünmeyen gerçeklikler, görünen âleme ait olan niteliklerle anlatılabilir.

Rüyada Bir Hitabe de, Bediüzzaman'ın bir vakıasıdır. *Yirmiikinci Mektup*'ta bu metinden bir alıntı yapar ve girişinde şöyle der: "Hakikatli bir *rüya-yı hayaliyyede*, Harb-i Umumi'nin beşinci senesinde, bir acip rüyada benden soruldu." Burada hayal ile rüya kavramı birlikte, bir tamlama oluşturur biçimde kullanılıyor. Hayalin rüyada cismani olanı imaja dönüştüren güç olduğu gözönüne alınacak olursa, bunun son derece yerinde olduğu anlaşılacaktır.

Yine bir vakıa olan *Bayezid Camii'nde Şeytanla Münazara*'sının girişinde şu ifadelere yer verilir:

> Bu risalenin telifinden onbir sene evvel, Ramazan-ı Şerifte, İstanbul'da, Bayezid Cami-yi Şerifinde hafızları dinliyordum. Birden şahsını görmedim, fakat manevi bir ses işittim gibi bana geldi, zihnimi kendine çevirdi. *Hayalen* dinledim.

Bu vakıada da hayal, görünmeyen âleme ait olan bir varlığı kavramayı sağlayan bir kuvve olarak görülüyor.

Bediüzzaman'ın başka bir ilginç vakıası, Ağrı dağının eteklerinde gördüğü vizyondur:

> Eski Harb-i Umumi'den evvel ve evailinde, bir *vakıa-yı sadıkada* görüyorum ki, Ararat dağı denilen meşhur Ağrı dağının altındayım. Birden o dağ müthiş infilak etti. Dağlar gibi parçaları dünyanın her tarafına dağıttı. O dehşet içinde baktım ki, merhum validem yanımdadır. Dedim, "Ana korkma, Cenab-ı Hakk'ın emridir, O Rahim'dir ve Hakim'dir."

Bu vakıa böyle uzayıp gider. Burada Bediüzzaman, *vakıa-yı sadıka* ifadesini kullanıyor. Bu, gerçek bir rüya, bir vizyon, bir hayaldir. *Yirmidokuzuncu Mektup*'ta, yine bir vakıa, bir tahayyül çıkar karşımıza. Bir sürekli aydınlanma halinin tasviri olan bu risalede Bediüzzaman, Kabe'nin çevresinde, dairevi saflar içinde görür kendisini. Âlemlerin Rabbine hamdolsun, der. Ne kadar çok şefaatçisinin olduğunu düşünür, kendisinin namazda okuduğunu onlar da okumaktadırlar. Şöyle devam eder:

> Madem *hayalen* bu perde açıldı, Kâbe-yi Mükerreme mihrap hükmüne geçti. Ben bu fırsattan istifade ederek, o safları işhad edip, tahiyyatta getirdiğim, "şahitlik ederim ki Allah'tan başka ilah yoktur ve yine şahitlik ederim ki Muhammed O'nun kulu ve elçisidir" olan imanın tercümanını mübarek Hacerü'l-Esved'e tevdi edip emanet bırakıyorum, derken bir vaziyet daha açıldı.

Bu metinde tümüyle hayal içinde bir hayal, rüya içinde yeni rüya açılır ve her adımda başka bir vakıa, bir vizyon ile Bediüzzaman'ın gezisi taçlanır.

Yirmidokuzuncu Mektup'un Beşinci Kısım'ında buna benzer bir vakıa için şöyle denir:

> Üveys-i Karani'nin, "İlahi, Sen benim Rabbimsin; ben ise kulum. Sen Halık'sın, ben ise mahlûk. Sen Rezzak'sın, ben ise merzuk..." münacat-ı meşhuresi nevinden, bütün mevcudat-ı zevilhayat, Cenab-ı Hakk'a karşı aynı münacatı ettiklerini; ve onsekizbin âlemin herbirinin ışığı, birer ism-i İlahi olduğunu bana kanaat verecek bir *vakıa-yı kalbiye-yi hayaliyeyi* gördüm."

Burada da vakıa kavramını kalp ve hayal kavramıyla birlikte kullanıyor. Demek ki hayalin kalple ilişkisi var. Chittick, "İbn Arabi'ye Göre Hayal Alemi" ve "Şiirsel İmaj" başlıklı yazısında* hayali aklın karşıtı olarak kurgular ve şöyle der:

> İbn Arabi'nin görüşüne göre, akıl, Allah'ın benzersizliğini (tenzih) kolayca ortaya kor; ama O'nun benzerliğini (teşbih) kavrayamaz. Hayal, Allah'ı kendi tecellisi ve benzerliği içinde "görme" gücüne sahip olduğu halde, akıl, Allah'ı benzersizliğinde bilir. İbn Arabi'nin ifadesiyle, "Duyu ve hayal güçleri, özleri gereği, O, kendilerini varlığa getireni görmek isterken, akıl, özü ve delilleri gereği kendisini varlık alanına getireni bilmek ister." Mükemmel bilgi Allah'ı hem akılla bilmeyi, hem de hayalle algılamayı içerir.

Bu konuda Bediüzzaman, akıl ile kalbin beraberliğinden söz eder. Bu tam da İbn Arabi'nin düşüncesiyle örtüşür. Bu iki kuvveyi de bir arada kullanmadan Allah'ı hem Zahir hem de Batın olarak algılamak güçtür. Allah varlığı her bakımdan ve kusursuzca kuşatır. Bu kuşatma içinde bir varolan olarak insan, Allah'a hem aklı hem de hayaliyle (kalbi) yaklaşmadıkça, O'nun isim ve sıfatlarının varlıktaki tecellilerini kavrayamaz.

Yirmialtıncı Lem'a'da da çok sayıda vakıaya rastlarız. Bediüzzaman'ın manevi deneyimlerini anlattığı ve her biri enfes birer öykü olarak da okunabilen bu ibret ve hikmet yüklü Rica'larda da *hayal* kavramı sıklıkla karşımıza çıkar. Bunlardan birini, Onuncu Rica'dakini hatırlayalım:

> Bir zaman, esaretten geldikten sonra, İstanbul'da bir iki sene yine gaflet galebe etti. Siyaset havası, nazarımı nefsimden kaldırıp afaka

---

* Çev.: Turan Koç.

dağıtmışken, bir gün İstanbul'un Eyüp Sultan kabristanının dereye bakan yüksek bir yerinde oturuyordum. İstanbul etrafındaki afaka baktım. Birden, bakıyorum benim hususi dünyam vefat ediyor, bazı cihette ruh çekiliyor gibi bir *halet-i hayaliyye* bana geldi. Dedim, "acaba bu kabristanın mezar taşlarındaki yazıları mıdır ki, bana böyle hayal veriyor?" diye nazarımı çektim. [...] *Hayalim* dedi ki, "madem bu kabristanda olanlardan bir kısmı, sinemada, gezer gibi görünüyor; ileride katiyyen bu kabristana girecekleri, girmiş gibi gör. Onlar da cenazelerdir, geziyorlar."

Burada Bediüzzaman'ın hayal kavramını kullanış biçimi, vakıa ve sadık rüyayla anlamdaş şekildedir. Muhayyile, öznel bir deneyim merkezi olmanın da ötesinde, bir tür gerçek varoluş ve gerçekliğe egemen olma gücüne de sahip olarak görünmektedir. Chittick, "Ölüm ve Hayal Alemi"nde bunu şöyle ifade eder: Akla imkânsız gibi görünen bir şey, hayal âleminde, gerçekten Kitap'ta anlatıldığı gibi vuku bulur. İbn Arabi, hayal ve onun varoluşun mahiyetini gereği gibi anlamamız bakımından önemini şu şekilde özetler: "Hayal, âlemlerin en mükemmelidir. Anlamları o somutlaştırır ve kendi başına var olmayanı kendi kendine ayakta tutan odur. Hiçbir şekilde şekil ve sureti olmayana şekil veren ve mümkün olmayanı mümkün kılan odur. İstediği her şeyde serbestçe tasarrufta bulunur. "Bu, kuşkusuz akli melekelerin aciz kaldığı bir düzeyi işaret ediyor. Akıl, İbn Arabi'ye göre bağdır. Kayıtlar ve sınırlar. Oysa hakikat sınırsızdır. Bu yüzden Allah, Kur'an'da, "bunda kalp sahibi olanlar için çok hikmetler vardır" buyurur. Kalp inhisar kabul etmez, kayda girmez ve kayıtlamaz, sınırlamaz. Çünkü arşın kuşatamadığı Yaratıcı'yı kalp kuşatabilmiştir. Hayali, tıpkı akıl gibi kalbin bir işlevi olarak da görebiliriz. İnsanın mahiyetine dercedilmiş üstün bir güçtür hayal. Soyut olanı somutlaştırabilen, somut olanı soyutlayabilen, imgeler üreten, arketiplere doğru insanın sızmasını sağlayan, âlemdeki kusursuz düzeni tahayyül edebilen, insanın sonsuz âlemle arasındaki berzahtır. Gerçeği bir resim görebilmektir. Olguları görsel olarak algılamaktır. Tüm bunlar hayal denilen o gizemli gücün sahip olduğu imkânlardır.

Bediüzzaman'ın *Yirmisekizinci Lema*'daki nefis bir vizyonu bu durumu yeterince açıklar:

> "Sana milyonlar salat ve selam olsun, ey Allah'ın Elçisi" cümlesi namaz tesbihatında okunurken inkişaf (keşfi açılma, varlığın açılması, Allah'ın Kendini izhar etmesi, açığa vurması olarak anlamak lazım) eden latif bir nükteyi uzaktan uzağa gördüm. Tamamım tutamadım (burada hayalin belirsizlik niteliğine de bir atıfta bulunabiliriz) fakat işaret nevinden bir iki cümlesini söyleyeceğim: Gördüm ki gece âlemi, dünyanın yeni açılmış bir menzili (menzil kavramının çok katlı anlam dünyasına da dikkatimizi yöneltmemiz gerekecektir) gibidir. Yatsı namazında o âleme girdim. *Hayalin* fevkalade inbisatından (inbisatı genişleme, büyüme, derinleşme, zenginleşme anlamında kullanmakla birlikte, daha çok açılma anlamına vurgu yapıyor olmalı) ve mahiyet-i insaniyenin bütün dünya ile alakadarlığından, koca dünyayı, o gecede bir menzil gibi gördüm. Canlılar ve insanlar o derece küçüldüler, görünmeyecek derecede küçüldüler. Yalnız o menzili şenlendiren ve ünsiyetlendiren (insanın ünsiyetle müştak oluşunu düşünmeli ve gerçek insanın kâmil insanın arketipinin Hz. Muhammed oluşunu hatırlamalı) ve nurlandıran tek şahsiyet-i maneviye-i Muhammediyeyi (asm) *hayalen* müşahade ettim.

Müşahade, ilahî belirtilerin görülmesidir. Bu, ancak hayal âlemi veya berzahta gerçekleşir. İnsan, manevi bir düzeye, bir makama yüceldikten, ruhsal bir sıçrama yaşadıktan sonra bir müşahadeye mazhar olur. *Müşahade* sözcüğüyle *rüyet* kelimesi de anlamdaştır. Rüyetle rüya yine anlam yakınlığına sahiptir. Rüyet, manevi gözle görmedir. Müşahade, şeylerin içyüzüne bakmaktır, şeylerin içsel gerçekliğini temaşa etmektir. Bu metinde Bediüzzaman bir müşahadesinden söz etmekte ve hayal kavramını kullanmaktadır. Müşühadeyi sağlayan araç hayaldir. Metnin yukarısında hayalin olağanüstü genişlediğinden de bahsederek, müşahadeye hazırlık sürecinde hayalin işlevini işaret etmektedir. Bu müşahadeler, manevi seyrini yapan arife, ilahî bilgiyi (marifeti) getirir. Marifet, insanın gönlünü arıtmasıyla, yani bir hazır olma durumunun başlamasıyla, insanın hakikate açılmasıyla başlar ve bir ihsan, bir bağış biçiminde gerçekleşir. Bediüzzaman, kendisi gibi arif-i billahla-

rın rüyet deneyimlerinden de *Risale-i Nur*'da sıklıkla söz eder. Gayba ilişkin müşahadeler, ariflerin yaşamında vazgeçilmez olgular olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda Bediüzzaman'ın bir bakıma seyrüsülûkunun öyküsü olan Ayetü'l-Kübra da bir müşahade ve vizyonlar toplamıdır. Zaten altbaşlığında, "kâinattan Halıkını soran bir seyyahın müşahedatıdır" cümlesini okuruz. Varlıkların dünyasında süren bu gezi, gerçekte, varolandan Vareden'e doğru yapılan bir seyahattir. Risalenin girişinde bir yerde yine hayal ve sinema kavramları bizi karşılar:

> Bir kısmı arzımızdan bin defa büyük ve o büyüklerden bir kısmı top güllesinden yetmiş derece süratli yüzbinler ecram-ı semaviyyeyi direksiz, düşürmeden durduran ve birbirine çarpmadan fevkalade çabuk ve beraber gezdiren; yağsız, söndürmeden, mütemadiyen o hadsiz lambaları yandıran ve hiçbir gürültü ve ihtilâl çıkartmadan o nihayetsiz büyük kütleleri idare eden ve güneş ve kamerin vazifeleri gibi, hiç isyan ettirmeden o pek büyük mahlûkları vazifelerle çalıştıran ve iki kutbun dairesindeki hesap rakamlarına sıkışmayan bir nihayetsiz uzaklık içinde, aynı zamanda, aynı kuvvet ve aynı tarz ve aynı sikke-yi fıtrat ve aynı surette, beraber, noksansız tasarruf eden ve o pek büyük, mütecaviz kuvvetleri taşıyanları, tecavüz ettirmeden, kanunlarına itaat ettiren ve o nihayetsiz kalabalığın enkazları gibi, göğün yüzünü kirletecek süprüntülere meydan vermeden, pek parlak ve pek güzel temizlettiren ve muntazam bir ordu manevrası gibi manevrayla gezdiren ve arzı döndürmesiyle, o haşmetli manevranın başka bir surette hakiki ve *hayali* tarzlarını her gece ve her sene *sinema* levhaları gibi seyirci mahlûkatına gösteren bir tezahür-i Rububiyet ve o Rububiyet faaliyeti içinde görünen teshir, tedvi, tedbir, tanzim, tanzif, tavziften mürekkep bir hakikat, bu azameti ve ihatatı ile o semavat Halıkının vücub-ı vücuduna ve vahdetine ve mevcudiyeti, semavatın mevcudiyetinden daha zahir bulunduğuna bilmüşahade şehadet eder.

Burada da *hayal* kelimesini, tecelli ve müşahade ile birlikte düşünmek gerekiyor. İlahî tecellilerin müşahade edilmesi, hayal kuvvetinin yardımıyla gerçekleşiyor. Bediüzzaman sinema kavramını da birlikte kullanıyor ve şeylerin muhayyiledeki soyut yansımalarının görsel olduğunu belirtiyor. Tecelli olmaksızın müşaha-

de olmaz, hayal olmaksızın da temaşa gerçekleşmez. Chittick şöyle der:

> Görüntü yeri içinde tecelli, hayali bir gerçekliğe yaraşır şekilde, iki taraftan belirlenir ve tanımlanır. Bir yandan Allah, Kendini tecelli ettirir. Öte yandan kul, O'nu idrak eder. Ancak Rumi'nin benzer bir bağlamda bize hatırlattığı gibi, "eğer okyanusu bir bardağa dökecek olursanız, ne kadar alır?" Bir günlük bir miktar. Allah'ın rüyeti, daima müşahadede bulunan kişinin yatkınlığı (istidat) ile sınırlanır. Dahası Allah, kendisini sonsuz değişik durumlarda izhar eder; çünkü ilkeye uygun olarak söyleyecek olursak, "tecelli asla kendini tekrar etmez."

Onbirinci Şua'nın Sekizinci Meselesi'nde Bediüzzaman, hayale ilişkin daha açıklayıcı bir tanım verir: "İşte madem, mahiyet-i insaniyenin bir hizmetkârı olan *kuvve-yi hayaliyyeyi* bu dünya lezzetleri tatmin etmiyor; elbette gayet cami mahiyet-i insaniye, ebediyetle fıtraten alakadardır." İnsanın mahiyetinin bir hizmetçisi olan hayal gücü. Dünya lezzetlerinin doyuramadığı, sonsuzlukla ilgili olan meleke. Bu nitelik, hayalin en belirgin özelliğini oluşturuyor. Yine bu risalede Üstad, "Bir zaman," der,

> küçüklüğümde, hayalimden sordum; 'Sana bir milyon sene ömür ve dünya saltanatı verilmesini, fakat sonra ademe ve hiçliğe düşmesini mi istersin? Yoksa baki fakat adi ve meşakkatli bir vücudu mu istersin?' Baktım, ikincisini arzulayıp, birincisinden 'Ah' çekti.

Bu alıntı bize, İbn Arabi'nin niçin hayal konusuna ısrarla vurgu yaptığını da hatırlatıyor. İbn Arabi, hayalin varlık âlemindeki yerini kavramaksızın İslami vahyin doğru bir biçimde anlaşılamayacağını söyler. Burada hayalin, ontolojik yönden anlamı da gizlidir. Chittick'e göre,

> İbn Arabi'nin görüşüne göre, tüm geleneksel öte dünya izahları -bunlar rasyonel kafaya ne kadar tuhaf görünürse görünsün, hiç önemli değildir- İlahî Gerçekliğin tasarrufunda bulunan hayal gücüne başvurmak suretiyle izah edilebilir. [...] İbn Arabi'nin eleştirdiği tüm akla dayalı yorumlar, ona göre, doğru giden yaklaşımları,

görmezlikten gelmektedir: Akla imkânsız olarak görünen bir şey, hayal âleminde, gerçekten, Kitap'ta anlatıldığı gibi kesinlikle vuku bulur.

Onbirinci Şua'nın Onbirinci Mesele'sinde, "*hayalim*, bu meyvenin lezzetiyle mesrur iken" biçiminde bir ifade geçer ki, bu da, hayalin geleneksel kullanımına uygundur.

Onbeşinci Şua'nın Beşinci Kelime'sinde de bir müşahade dizisine rastlarız ve iki yerde hayal sözcüğü geçer: "Ve bana bir nevi şefaatçi suretini almaları içinde, *hayalime* bir perde daha açıldı." Bu manevi düzeylerde yapılan gezi, yine bir müşahadeler toplamıdır. "Ancak Sana kulluk eder, ancak Senden yardım isteriz" ayetinde yapılan bu gezinin bir yerinde Bediüzzaman şöyle der: "Birden, O'nun kapısıyla, bir *seyahat-ı hayaliyye* meydanı açıldı." Burada, hayal, hakikati idrak bakımından bir imkân olarak zikredilmektedir.

Elhüccetü'z-Zehra'nın İkinci Makamı'nda da hayali geziden söz edilir: "İşte şimdi biz, o ayn-ı hakikat ve bir temsil manasında olan *seyahat-i hayaliyesiyle* girdiği pek çok âlemler ve tabakalardan..." Aynı risalenin başka bir yerinde akıl ve hayal bir kez daha birlikte anılır: "Halıkını, isimlerinin ve sıfatlarının tecelli ve cilveleriyle tanımak isteyen dünya seyyahı, akıl ve *hayaline* dedi ki..." *Onbeşinci Şua*'da, "seyahat-i hayaliyye"den tekrar söz edilir: "Mesela, Ayet-i Nur'da, *seyahat-ı hayaliyye* ile hakikat olarak gördüğüm vaziyetleri gayet sıkaca işaret edeceğim." "Sonra küre-i arzın âlemi bana göründü. O *seyahat-ı hayaliyemde* dine itaat etmeyen felsefenin karanlıklı kavanin-i ilmiyeleri *hayalime* dehşetli bir âlem gösterdi."

Bu alıntıları çoğaltabiliriz. Ne ki tümü de, "hayal"in geleneksel kullanımına işaret edecektir. Bediüzzaman, tıpkı sadık rüya gibi, hayali de rüyet ve müşahade ortamı olarak tanımlar. Bu, elimizde sahih bir sinema düşüncesinin temelini oluşturacak iki temel kavram olduğunu gösterir: Rüya ve hayal. Hayali günümüzdeki yaygın ve geleneksel olana aykırı anlamıyla kullanırsak, bir vehim, bir zan ve kuruntu dünyasına bizi sürükleyecektir. Ama cismani âlemle ruhani âlem arasında bir geçit, bir âlemden diğerine geçiş, yani berzah anlamında görürsek, o zaman durum farklılaşacaktır.

DOĞU İLE BATI ARASINDA SİNEMA

Bu kitaptaki yazılara kaynaklık eden anılar ve acılar, merhum babamın* işlettiği kışlık ve yazlık sinemalarda seyrettiğim yüzlerce filmden süzülüp gelmişti. Beş-altı yaşlarımdan itibaren 13-14 yıl boyunca hemen her akşam, sinema denilen o düşsel dünyada birbirinden güzel rüyalara uzanır ve oralarda ruhumun açık uçlarını, en gizli hatıralarımı, en erişilmez hayallerimi görürdüm. Siyah beyazın büyüsünü o zaman tanıdım. Melodramın niteliklerini o filmlerde gördüm. Yüzünü Batı'ya çevirmiş Doğulu bir toplumun en sahici ve en hakikatsiz acılarını o salonlarda gözledim. Çocukluk düşlerimin beyazperdesi olduğu kadar hakiki bir toplum resmiydi de o filmler. Batı'dan getirilen, berbatça seslendirilmiş sıradan hafiye hikâyelerinden aile dramlarına, vurdulu kırdılısından sulusepken melodramlarına, en samimi ve en saf aşk öykülerinden en töresel ve tutku dolu trajedilerine kadar Türkiye toplumunun negatif kopyası o perdedeydi.

Fatih'in Cenevizli denizcilere verdiği kabotaj haklarıyla başladığı söylenen Batılaşma serüvenimizin en belirgin hatları o filmlerde

---

* Adı Abdurrahman idi, *Mezarımı Taştan Oyun/Abdo* filmini Ankara Sineması'nda altı ay kapalı gişe oynattığında herkes Abdo diye çağırmaya başlamıştı, bir sinema tutkunu, bir geçmiş zaman hayaliydi o.

rahatlıkla görülebiliyordu. Ellili yıllarda çözülmeye başlayan aile ortamıyla ilgili en hüzünlü fotoğrafları da orada görmek mümkündü. Şimdi dönüp baktığımda, Doğu-Batı arasına sıkışmış ve hâlâ o gerilimi yaşayan Türkiye toplumunun hakiki bir görünümünün sinemamızda kendisini ifade imkânı bulmuş olduğunu hayretle görüyorum. Necip Fazıl'ın Konak metaforunun neredeyse bir imge biçiminde her filminde karşımıza çıktığı Yeşilçam, Cadde-yi Kebir'iyle, şimdiki adıyla Ayhan Işık Sokağı'yla, nefesleri kokmasına rağmen yüreklerindeki sinemasal tutku hiç dinmeyen zavallı "artiz"leriyle, Cahide Sonku gibi, Türkiye toplumunun yaşadığı trajediyi kişiliğinde başarıyla yansıtan "star"larıyla, sancılı bir toplumun odağı durumundaydı. Bu, bugün de önemli nispette böyledir ve Doğu'yla Batı arasında kalakalmış bir cemiyetin macerasının ukde-yi kaderiyyesi olmaktadır. Sinemayı anlamak, ülkemizde, ülkemizin yaşadığı 150-200 yıllık macerayı anlamlandırmak demektir neredeyse. Tanzimat hareketiyle en sıcak sürecini idrak eden Batılaşma ideolojisi nasıl kendisini edebiyat ve tiyatroda dışlaştırmışsa, Cumhuriyet dönemi de ideolojik yönsemeleri, toplumsal talepleri ve kültürel süreçleriyle, kendisini en "hakiki" tarzda Yeşilçam filmlerinde dışavurmuştur. Bu bakımdan dudak büküp geçilen Yeşilçam melodramlarının doğru okunması halinde, bize bu hüzünlü toplumun son yüzyılda yaşadıklarına ilişkin önemli ipuçları sunacağı kesindir. Metin Erksan ve Kurtuluş Kayalı gibi tahlilciler, Giovanni Seognamillo gibi tarihçiler, Halit Refiğ ve Ayşe Şasa gibi yorumcuların ortaya koyduğu düşüncelerde, biz; toplumumuzun yaşadığı maceranın sosyolojik bir süreç olarak nasıl okunması gerektiğini bulabiliyoruz. *Yeşilçam Günlüğü* adlı notları dikkatle okunursa Ayşe Şasa'nın, trajik dünya görüşünün Yeşilçam'daki yansımalarını, kendi tecrübeleriyle nasıl doğru kavradığı ve Türkiye toplumuna ilişkin ne denli doğru kestirimlerde ve tahlillerde bulunduğu görülecektir.

Yeşilçam, Doğu-Batı arasındaki gerilimin en sıcak örneklerine tanıklık eder. Sinemanın Pera'dan, Cadde-yi Kebir'den nasıl ülkemize sızdığı ve bu sızıntının nasıl bir akıma dönüştüğü, gitgide hem müsebbip, hem sebep olarak kendisini var kıldığını, yani bes-

lendiği gerilimi beslemeye başladığını, kendi kendisini yiyerek beslenen canlılar gibi, kendi küllerinden yeniden yapılan bir toplumun aynası olduğu kadar, o aynayı oluşturan parlak ve kesif yüzün zemini olmaya başladığını düşündüğümüzde, içselleştirilemeyen değerlerin nasıl bir kaosa yol açtığını kolaylıkla fark edebiliriz. Sinemamız toplulumuzun aynası, toplulumuz sinemamızın yansıtıcısı olarak, bugün de karşılıklı ilişkisini sürdürmektedir.

Sinemanın bizdeki serüvenine bakarak şunu rahatça iddia edebiliriz: Bir geçmiş zaman gölgeleri olan ve ontolojik nitelikleri itibariyle evrensel, bir yönüyle teknolojik, bir yönüyle estetik kalitelere sahip bulunan sinema, bizde en Batıcı yönelimlere olduğu kadar, en muhafazakâr Doğulu taleplere de kulak kabartmıştır. Bu toplumun bir aynası olmak itibariyle Yeşilçam sosyolojik bir tahlile fazlasıyla muhtaçtır. Gerek öyküler ve tipolojiler, gerekse sembol dünyası bakımından doğru bir okunmayı gereksinmektedir. Ertuğrul Muhsin'in, İpek'çilerin, Seden'lerin çabalarından itibaren, Ulusal Sinemacılar; Metin Erksan gibi fenomenler, Kemal Tahir'in katkıları, yetmişli yıllardan itibaren evrilen ve çeşitlenen örnekler ve nihayet seksenlerde kendisini açıkça hissettiren eğilimler, tümüyle toplumsal gerçekliklere bağlı olarak yorumlanabilir. Türkiye sineması, başlangıcından beri Batılılaşma özlemlerinin kışkırtıcısı olma özelliğini ısrarla koruyagelmiştir. En "demokrat" sanat olan sinemanın halkçı karakteri bizim toplulumuzda kendisini fazlasıyla ortaya koyar. Halkın neredeyse biricik eğlencesi -ki âşıklar ve meddahlar azalmış, modernleşme çabaları semerelerini vermeye başlamış, geleneksel "eğlence" formatı değişmiş, yeni figürler, yeni imgeler ve yeni modeller ortaya çıkmış– ve eğitim ortamı olarak sinema, modernleşme sürecinde temel bir *medium* olarak varlığını sürdürmektedir. Televizyonun sürekli biçimde yaygınlaşması ve yeni *medium*ların boy göstermesi de sinemanın geleneksel işlevini değiştirmemiştir.

Doğu'nun sembolleriyle Batı'nın sembollerinin kaynaştığı ve çatıştığı bir alan olarak Türkiye sineması, yerel sınırlara hapsolmuşluğun zavallılığını aştığı nadir örneklerde -ilk akla geleni *Sevmek Zamanı*, ayrıca Kemal Tahir'in senarist olarak imza attığı kimi

filmler, Lütfi Ö. Akad'ın, Ömer Kavur'un ve özellikle Yavuz Turgul'un filmleri– Doğu-Batı sorunu sarih bir yoruma kavuşur. Bir Türk *nomos*undan söz edilebilirse eğer, sinemamızda bunun yeterince berrak bir fotoğrafa kavuştuğu söylenebilir.

Fakat şunu da iddia edebiliriz: Kurosawa, Tarkovski, Kieslowski veya Bergman gibi hem yerel, hem evrensel kategoriler içerebilen filmlere imza atmış yönetmenlerden mahrumdur sinemamız. Bu yüzden Doğu-Batı sorununa ilişkin sarsıcı bir yorum kendisini gösterememiştir. Metin Erksan'ın kişisel bir dille inşa etmeye çalıştığı filmsel dünyada yerel ve evrensel değerleri muhtevî bir dünya karşımıza çıkmakla birlikte, bu; sorunu yeterli düzeyce yansıtmaya elverişli değildir. Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* gibi, tiyatro olarak zaaflar içeren lakin gerek mesajı, gerekse dili itibariyle evrensel kalitelere sahip eserlerin sinema versiyonlarını gerçekleştiren Yücel Çakmaklı'nın çabaları da takdirle anılmaya değer.

Ömer Kavur'un yine bir uyarlama olan *Anayurt Oteli*, son dönem Türkiye sinemasında Doğu-Batı sorununu sembolik biçimde işleyen başarılı bir örnek. Yavuz Turgul'un bütün filmleri, bu temel sorunun tartışıldığı olabildiğince sıcak ve geleneksel Yeşilçam sinema duyumlarını, daha da ileri gidersek, geleneksel Türk temaşa sanatlarının niteliklerini de yansıtan sahici örnekler. Turgul bu bakımdan ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Türkiye toplumunun yaşadığı değişimi kategorikleştirmeden, dilsel klişelere hapsolmadan, nefretsiz ve önyargısız biçimde yansıtabilen Turgul, karagöz-ortaoyunundan, meddahtan, masallarımızdan ve Yeşilçamın sinemasal duyumlarından hareketle içtenlikli bir dil oluşturabilmeyi başarmıştır. *Eşkiya*'nın son olarak Almanya'daki gösterimlerde devşirdiği ilgi bu bakımdan şaşırtıcı olmasa gerek. Masal anlattıkça uzarmış... *Eşkiya* da öykülendikçe büyüyor ve kendi maceramızdan yola çıkarak herkesin hikâyesinin en dokunaklı, en kırılgan yanlarına sızıyor. Yavuz Turgul usta bir masalcı ve toplumumuzun kalitelerini doğru tanıyor, doğru okuyabiliyor. Doğu-Batı geriliminin en sıcak tartışmalara sahne olduğu Ulusal Sinemacılar kuşağının tortularından Turgul'da eser yok. Onların hakkını teslim etmekle birlikte, Ulusal Sinemacılarda da temel bir

çelişkinin kendisini gösterdiğini söylemek yerinde olcaktır. Batı'ya karşı Doğu'nun değerlerini yüceltme ve öne çıkarma refleksi Ulusal Sinemacıların argümantasyonunda esas olmuştur. Doğu-Batı diyalogunun sorunlu bir alan olduğu gözönüne alınırsa, onları da bir ölçüde mazur görmek gerekebilir. Onlar da ibnüzzamandır ve dönemsel mazeretlere sığınabilirler. Fakat bugün biz, Doğu-Batı sorununu daha sağlıklı değerlendirebilme imkânlarına sahibiz. Onların karşıtının hümanist narsisizm olduğu ve evrensel değerler diye tanımlanması güç bir çerçeveye tutunmanın tutarsızlığı ortadadır.

Cahide Sonku bir sinemasal figür ve fenomen olmanın ötesinde Türkiye toplumunun Batılılaşma özlemlerini yansıtan bir imgeydi. Birkaç on yıl sonra Türkân Şoray aldı onun yerini. Yetmişlerde onun da dönemi kapandı, bu kez daha parçalanmış ve daha marjinal figürler doğdu. Hale Soygazi'den Şahika Tekand'a, Hülya Avşar'dan Hande Ataizi'ne zengin bir kadro toplumun ilgilerini yansıtma işlevini üstlendi. Bugünlerde *Hamam* ve *Masumiyet* gibi daha incelmiş ve *Minyeli Abdullah* gibi naiv örnekler yansıtıyor toplumsal gerçekliğimizi. Bir bakıma durum değişmiş değil, Doğu-Batı gerilimi sürüyor ve iki uygarlığın ilişkileri yansıyor beyazperdeye. Öyküler ve kişiler farklı, anlattıkları aynı. Babamın altmışlarda Malatya'da işlettiği yazlık sinemalara akın eden insanlar da aynı yollardan geçerek ve aynı heyecanlarla akın ediyorlar yeniden salonlara. Aynı duygularla ve aynı çelişkilerle çıkıyorlar salonlardan. Bir farkla ki, Pera, Pera olmaktan çıkmış, Konya'daki Rüya Sinemasının yer aldığı sokak da biraz Peralaşmış. Ve Şemdinli'nin bir mezrasına ulaşan TRT-2'de yayımlanan bir üçüncü dünya filmi de taşıyabiliyor Batı'nın değerlerini.

Nispeten sınırlı bir çevrede kalan Cahide Sonku'nun tenasühvari yeni versiyonları beyazcamdan en ücra beldelere ulaşabiliyor artık. Orada Kadir Savun'un yansıttığı yerli *nomosa* Tim Roth'un Harlem-Detroit batakhanelerindeki bohemliği karışıyor ve kültürel bir karmaşaya yol açabiliyor. Doğuyla Batı arasındaki Türkiye sineması, iki uygarlık arasına sıkışmış bir toplumun en hüzünlü örneklerine makes oluyor.

Hikâye devam ediyor.

Yeniden dönüyorum babamın işlettiği yazlık Pınar Sinemasının akşam 21:15 gösterimine ve Killing'in kadınlara usturayla eziyet eden ürkünç görüntüsüyle başbaşayken evimizdeki ceviz pikapta dönen Malatyalı Fahri'nin "Rüyamda Gördüm Mahımı" şarkısının ezgilerine. Yılmaz Güney'in *Duvar*'ını seyrediyorum ekranda. *Crash*'deki şiddet fantezisiyle Bişr-i Hafi hazretlerini canlandıran üçüncü sınıf Yeşilçam aktörünün berbat oyunu karışıyor birbirine. Neriman Köksal iniyor merdivenlerden kurumlu kurumlu, Danyal Topatan parmağını çalıyor bala, "Hımmm, enfes!" diye homurdanıyor Kozanoğlu filminde, plan değişiyor, Zebercet aynada kendine bakıyor ve Ahmet Uğurlu *Tabutta Rövaşata*'nın bab-ı esrarına kapılıyor...

Doğu-Batı gerilimi sürüyor ve hikâye devam ediyor. Sinemamız Doğu'dan bakıyor Batı'ya ve ne durduğu, ne de baktığı yere ilişkin sarih bir fikre sahip değil henüz.

KÜÇÜK GARİP BİR EKRAN

Dilimizde –ıntı/inti ekinin oldukça anlamlı kelimeler türettiğini, ne yazık ki bundan "görüntü"nün de nasiplendiğini düşününce Dziga Vertov'a hak verdim. "Gerçek-Sinema" ya da "Göz-Sinema" akımının başlatıcısıydı. Gerçeği yalın haliyle yansıtmak emelindeydi. Olduğu gibi. Manipüle etmeden, nasıl görünüyorsa... Bundan dolayı dramatizasyona karşıydı. Dekor/kostüm, hatta oyuncu kullanmadan film yapmaya çalıştı.

Çabası boşunaydı diyemeyeceğim. Çünkü hem ukalalık, hem de haksızlık etmiş olurum. Gerçi Tarkovski yıllar sonra sinemayı diriltti, onu hikmetin, irfanın soluk alıp verdiği bir ortam haline getirdi. Fakat küçük, garip bir ekran girmişti hayatımıza. Üzerinde yalınkat resimlerin oynaştığı ve sadece oynaşmakla kalmayıp, insanları eli işte gözü oynaştalaştıran bir ekran...

Bu fotoğraftan tehlikeliydi, çünkü ne düşünceyi aktarmaya elveriyordu, ne de Gerçek'i yansıtmaya. Orada her şey nesneleşmekten kurtulamıyordu. Aklınıza gelecek, gelmeyecek her şey... Ve "bir şey kopuyordu bizden her şeyi tutan bir şey"... O da nesnelleşiyordu. Çünkü görüntü ile nesnelleşen bir saçmalığa dönüşüyordu. Görüntü sözcüğündeki *–ıntı* ekinin gerçekten küçümseme anlamı içerdiğine inanıyorum. Sinema gibi bir ibret perdesini bile yalınlaştırmayı düşünürken başımıza gelen de neyin nesiydi böyle?

Postman de şaşkındı. "Fotoğraf, dünya hakkında bir fikir ve kavram da sunmuyor"du bize. Çünkü bir fotoğraf tek başına görünmeyen, gaybda, içsel ve soyut olanın üstesinden gelemez. Genel olarak insandan değil, yalnızca bir insandan, genel olarak ağaçtan değil, yalnızca bir ağaçtan bahseder. Nasıl denizin fotoğrafını çekemezseniz, tabiatın da fotoğrafını çekemezsiniz. Yalnızca burada ve şimdi gördüğünüz belli bir kesiti fotoğraflayabilirsiniz. Ve nasıl tabiatı ve denizi fotoğraflayamazsanız, hakikat, onur, aşk, yalan gibi daha geniş soyutmalar hakkında da görüntü diliyle konuşamazsınız. *Postman* doludizgin gidedursun, gözümü Tarkovski'ye çeviriyorum. O da ne! Görüntüyü âdeta içine nüfuz edebilen bir gözle görüyor. Bize gösterdiğiyle Postman'ı yalanlıyor ve konuşabiliyor. İşte görüntü diliyle konuşma diye buna derim. Bambaşka iki süreci anlatan "göstermek" ve "fikretmek" burada birbirine giriyor. Nitelik olarak görüntüyü tanımlayabilen yönetmenler... İşte diyorum, küçük garip ekranın bir ibret ve hikmet perdesine dönüşebileceğini müjdeliyor. Sakın Godard'ın "ekranın önünde değil de arkasındaymış gibi seyredilmesi" sözü buna işaret ediyor olmasın. Bilgi ve giderek hikmet'in aktarılmasına elverir bir ekran... Geleneksel iletişim ortamlarının büsbütün ortadan kalktığı bir zamanda yeniden ilahî kaynağa dönmekten başka çaremiz kalmamıştır. Görüntünün üstünü de, altını da görmek ve göstermek, yani bu yansımanın içine girebilmek, kurgusal olanda değil gerçek olanda yaşayabilmek... Bugün belleğini yitirmek üzere olan seyirciyi, aşkın olanla irtibatlandırabilmek... Her değerin ve her insanın öğütüldüğü, tüketildiği ve âdeta küllerinden yenilerinin türetildiği sahte ekranı gerçek varoluş tecrübemize tanık edebilmek...

İLETİŞİM: DEVERAN MI KESİK BİR DEVRE Mİ?

Mine Gencel'in David Morloy'dan çevirdiği *Kültürel Dönüşüm*'de haklı bir soru var: İletişim araçlarının "alıcı"sı genellikle enformasyon ya da boş zaman metalarının pasif tüketicisi olarak görülmesine rağmen, izleyici kendine gönderilen mesajları göndericinin kültürel kodu içinden mi okuyor? Mattelart'ın radikal sorusunda, ideolojik tahakküme ilişkin kavramların özenli kullanılmasına yönelik bir uyarı gizli. Sorun açımlanırken, iletişimin kesik bir devre olduğunu belirtiyor ve mesaj gönderenle gönderilen arasında potansiyel bir bitişmeme durumundan söz ediliyor.

Gerçeğin görüntüye yeğlendiği bir iletişim ortamında, seyircinin böylesi sürprizler yapması şaşılacak bir durum değildir. Mutahhari'nin dediği gibi "Yokluk varlığın karşıtı olması itibariyle nesnelliğe sahip değildir ve nesnelliğe sahip olması itibariyle varlığın karşıtı da değildir."

"Ne ilgisi var?" diyeceksiniz. Çok ilgisi var. İnsan bedenine önem vermeyen bir resim kültüründe yaşamış ve bu geleneği aptalca bir modernleşme sürecinden sonra yeniden üretememiş ve bu karmaşa içerisinde sinema ve televizyon gibi görsel araçlarla tanışmış bir toplum için, bunun çok anlamı var.

Fotoğraf cihazı söz konusu olurken de aynı sorun yaşanıyordu.

Zamanı "donduran" bir araçtı. Doğrudan insan bedenini taşlaştıran Grek heykellerindeki gibi. Bir deveranı, bir hareketi yansıtan hat sanatında durum farklıydı oysa. Her şey Allah'ı gösteren bir ayetti ve Batı'da olduğu gibi minyatür, çini, keramik, heykel, resim, ebruda da gerçek görüntüyle takas edilmiyor, her şeyin Yaratıcı'ya aktığı bir hengâmede her çizgi, her renk, her nesne bu deveran içinde mecaz ödevi görüyordu. El-Hamra'nın bir ayrıntısında gözleyebildiğimiz gibi, Konya'nın surlarındaki fresklerde de, İnce Minareli Medrese'nin kapısındaki hatlarda da bunu gözleyebiliyorduk.

Oktay Aslanpana'nm söz ettiği minyatürlerdeki figürel tasvirlerde de her şey ikonik bir işlev yüklenmişti.

9. yüzyıl Bezeklik Uygur freskindeki ejder de koruyucu fonksiyona sahipti, Moğol ve İlhanlı etkilerini taşıyan Miraç minyatürlerinde de. Topkapı Sarayı'nda bulunan sekiz sayfalık albümdeki Ahmed Musa minyatürleri olsun, Paris Bibliotheque Nationale'deki Uygur harfleriyle Çağatayca yazılmış *Miraçname* olsun, bir minyatür cenneti olan Şiraz'daki eserler olsun, hatta yüz hatlarında Rönesans resminin etkilerini gözlediğimiz bağdaş kurmuş gül koklayan Fatih portresinde olsun, aynı gerçeğin ritmi vuruyordu. Kendisini en çok Kûfi'de gösteren arabeskte, her çizginin mecazi bir anlama sahip olduğunu söylemeye ne hacet. Ayrıca bir medeniyetin başka bir medeniyeti yok ederek kendisini var kılamayacağını da...

Oktay Hoca'nın sözünü ettiği, Farsça *Mesnevi*'deki (Varka ve Gülşah) resimler, Eşrefoğlu Camii'ndeki ya da Kubadabad Sarayı'ndaki çiniler bize hep aynı gizi fısıldadı yüzyıllarca: "Külli şey in halikün illa vechehu..." Her şey yavaş yavaş yok olarak gerçek maksut meydana çıkar. Her şey kendi varlığında bir hiçtir. Ancak yüzünü Baki'ye dönünce sonsuzluk kazanır. Çark-ı felek tasvirleri de aynı hakikati yansıtır bir kompozisyona sahipti. Mutahhari'nin bahsettiği ayna meselini *Risale*'den yıllar önce okumuştum. *Felsefe Derslerinin* 1. cildinde yeniden karşıma çıktı: Işık nasıl hem güneşten ayrı, hem de güneşle beraberse, âlem de tümüyle Allah'ın ayetleridir, ancak Allah görünmemektedir.

Aynada hep kendi suretinizi görürsünüz. O suret sizin aynanızdır. Ancak siz değilsinizdir. Baktığınız her yer görünmeyen sevgili-

nin göründüğü yerdir. Onun nerede var olduğu ve nerede yok olduğu söylenemez. Var gibi görünen bu yokluk, gerçekte senin gözünde ebedîdir, ancak ebedî olan ortada yok. Yoksulluk ülkesinde padişah olan, derviş halkın nazarında dilencidir, ancak dilenci ortada yok. Sevgili tarafından gösterilen bu merhamet ve merhametsizlik hangi ibret içindir, bilmiyorum, reva mıdır, yoksa reva değil midir, diyen de onlardı.

Anlamlı bir mesajın üretimi bakımından sorunlu bir doğaya sahip olduğu söylenen televizyon, bize böylesi bir resim kültürünün ispatladığı süreçte taşındı.

Şimdi, kendi çevresinden koparıldığı takdirde her şeyin "hiç"e eşit olduğunu söyleyen Hegel'in kulaklarını çınlatabiliriz.

İLETİŞİM AĞINDA SANAT (KELEBEKLİĞİ)

En otantik formlarıyla görsel İslam sanatı, Begoviç'in nitelemesiyle, gayrimüslimlerin gözünde bile, İslam uygarlığının dünya kültürüne belki de en orijinal ve çarpıcı katkılarıdır Müslümanların. *Yanılsama ve Gerçeklik*'te belirtildiği üzere, "resim ve heykelde dış gerçekliğin parçaları bir sahte dünya içinde izdüşümsel olarak gösterilir" idi, "bir çiçeğin resminin çizilişinde ya da bir atın heykelinde olduğu gibi. Bu resim, örnek olarak çizildiği dış gerçeklikle ortak, kendisiyle tanımlanamayan bir şeye sahip olmalı" idı. *İzzet Begoviç* bunu "duygusallığın yüce bir maneviliği çağırması" olarak niteler ve şöyle der:

> Onun alçakgönüllülüğü, Allah'ın yarattıklarını güzelliklerine söylenmiş gizli bir övgüdür. Ve onun ölçülü geometrisi, simetrisi, düzeni ve uyumu bir hakikati anlatmaktadır ki, o bu evrene ait değildir. İslam sanatı, son tahlilde anlatılmaz'ın anlatılmazlığını anlatmaktadır.

Kutsal sanat için geçerli olan bu keyfiyetin öteki mistik akımlar için de geçerli olduğunu belirtmemiz gerekiyor. Aydınlanma öncesi Batı sanatında da benzer eğilimler daima kendisini hissettiregelmiştir. İnsanın kendi bireysel tabiatının sınırlarını aşma ihtiyacı Batı sanatının tüm formlarında kendisini ortaya koyar.

Sanatı çevreleyen kutsal halenin yırtılmasından ve modern dönemde yok oluvermesinden sonra, teknolojik burjuva uygarlığının değerleri yüceltilmiş ve kapitalistik tedavüle bir üretim nesnesi olarak giren sanat eseri, gitgide iletişim ağına takılan zavallı bir kelebeğe dönüşmüştür.

En dışsal formları üretmekte birbiriyle yarışan modern sanatçının sinema, televizyon ve radyo gibi araçlara "mal" üreten bir üçkâğıtçıya dönüşmesinin hüzünlü öyküsü bir yana, bugün artık medya çağı yazarlığı kurallarını ve ilkelerini netleştirmiştir. Henüz yazılmadan reklam çarkında tüketilmeye ve gerçekliğini yitirmeye başlayan "eser"den bir eser olarak söz etmek de imkânsızlaşmıştır. Geleneksel sanatçı, sanatı (güzelliği) lüks bir form olarak üretmiyordu. Onda musiki gibi konuşmanın, kanaviçe gibi yazmanın, şiiriyetin halk diliyle izhar etmenin mütevazı örnekleri tütüyordu.

Çünkü, "insan salt bir enerji ve et yığını olarak değil, bir *homo intellectus* olarak" alınmaktaydı. İzzet Begoviç, "İslam sanatı insan bedeninin insanın tek sembolü olduğunu reddederken, soyut tasviri, lisanı ve geometrisiyle insanın nihai sembolünü, aklını ifadelendirmekte" diyor.

Modern sanatçı bedeni de tek sembol olmaktan çıkardı, onu da tüketerek ve gerçekliğini yok ederek, hiçliğe ve anlamsızlığa temel değer olarak bakmaya başladı. Tek kaygısı vardı: Üretilen nesne tüketilme imkânları bakımından ne gibi niteliklere ve kalitelere sahip olmalı? Pazarlanması (ambalajı-reklam) için neler yapılmalı? Oysa yazı, insanın aklının ve zihninin biricik ürünü olarak, bir zikir sözcüğü halinde neşet ediyordu geleneksel edebiyatta. Modern sanatçı doğasına ihaneti öyle sınırlara taşıdı ki, yazıyı henüz neşet etmeden kendisine yabancılaştırarak bir metaya dönüştürmekte bir an tereddüt göstermedi.

Sanat, iletişim ağına takılarak berhava olan bir kelebek gibiydi artık. Ne söylendiğinden çok, nasıl söylendiği ve kimlere, hangi kanallardan ulaşacağı önemliydi. Bu öncüyle modern sanatın sanat olmaktan çıktığı, o büyük çark içinde öğütülerek biricik amaca hizmet eden basit bir parçacığa dönüştüğü görülecekti. Kitle de her an

hazırdı bu cinayete. Onun da doymak bilmez popülist talepleri vardı ve her an tazeleniyor, kışkırtılıyordu.

Kitlenin ideolojisine hizmet amacıyla üretilen her ürün, bencilliğin, bireyciliğin, paranın, hırsın ve en süfli taleplerin taşıyıcısı ve teskin edicisi olmaktaydı. Kendi iradesiyle gerçekleşemeyen ve kendisinden bir irade doğmayan...

RESİM VE AHLAK

Doğu ve Batı'daki resim kültürünün içerdiği ilkeleri gözönüne almadan, görsel/estetik formlara ilişkin sağlıklı bir yaklaşım sağlamak kolay olmasa gerek. İbn Abbas'ın bir ressama "ağaçların ve ruhu olmayan şeylerin resmini yapmayı" öğütlediğini hatırlayınız. Dinî kaynaklar figüratif resmin –kullanım amacı da gözetilerek– yasaklanış hikmetlerini Hristiyanlıktaki ikonografiye kadar uzatıyorlar. Tapınmak amacıyla canlı resmi yapmayı tevhit ilkesi reddediyor. İnsanın tapınma eğilimi gösterdiği her nesne bundan nasibini alıyor. İçimizdeki manevi gerçeği kavramamıza engel olan her şey... İster resim, ister heykel, isterse başka bir şey olsun, yasaklanıyor. İslamın ilahî bir kelime olarak vahyedilmesindeki sonsuz sırlardan biri de bu olsa gerek.

Zihnim bu sorunsalın çağrışımlarıyla doluyken, Ünsal Oskay'ın ilginç bir belirlemesine rastlıyorum. Televizyonun gerçekliği bilişsel olarak kavramakta en umutsuz iletişim aracı olduğunu söylemekle kalmıyor, şimdiye dek okuduğum en dişe dokunur yargıyı ikonografiye ilişkin bir göndermeyle pekiştiriyor: İzleyici için ancak etik içinde kalındıkça açımlanabilen bir kodlamaya dayanan ikonolojik bir iletişim aracı. Televizyonu üreten zihniyeti hesaba katmaksızın, onu rahatlıkla "hayra da şerre de alet" etmeyi düşünenlere duyurulur! En dişe dokunur diyorum, zira televizyondaki

içeriği eleştirmek başkadır, bu "ahirzaman alameti"nin doğasını kavramak başkadır. Görüntü dilini kavramaya dönük çabaların ne yazık ki bir arpa boyu yol almamış olduğunu belirtmek durumundayız. Gerçi gerek Avrupa ve gerekse ABD'de "iletişim bilimci"ler ürettikleri bu ucubenin ne idüğüne ilişkin yazıp çiziyorlar...

Oskay'ın belirlemesine dönelim. Ancak ahlaki ölçüler içinde kalındıkça açımlanabilen bu aracın doğasının –resim kültürü açısından– ciddi bir problematik ürettiğinde kuşku yok. Sadece kapitalistik üretim normlarının baskısı altında oluşu, sadece odaksız ve popülist oluşu, sadece çalışanlarını niteliksiz koşullarda üretmeye zorlayışı, sadece kişiselliğe ve hikmete uzak oluşu değil, kullandığı temel malzeme açısından da neredeyse çözümsüzlük içeren bir dil televizyon dili. İnsanın düşünmeye değil eğlenmeye eğilimli kuvvelerini kullanıyor. Bu bakımdan içerdiği resimleme mantığı seyirci açısından etik içinde kalınarak açımlanabiliyor. Bu yüzden "gerçek anlamda bir tefekkürü olmayan" toplumlar için tehlike çanları çalıyor. Bizi hikmete ulaştırmak şöyle dursun, irfani bilgiye sızan duyularımızı törpülüyor, giderek donduruyor. Biliyorum, görselliğin üzerimizdeki etkileri böyle genel ifadelerle açıklanamayacak denli karmaşık. Sözümona demokratikleşen ülkemiz gibi otokolonizatör ülkelerde, Batı'da üretilen her yeniliğin kötü bir kopyası yapıldığından ve bunun en somut örneğini görsel *medium*larda gözlediğimizden, her an değişen bir iletişim ortamında neyin hangi kültürel birimle ilgili olduğunu kavramak da güç. Fakat şunu iyi biliyorum: Canlı resmi olan yere melek girmiyor. Meleği kaçırtan figürel tasvirin ya entipüften ya da negatif bir içerik uğruna sürekli kullanıldığı bir ortam televizyon. Bu çekinceyi yedeğimde taşıyarak, ahlaki alanda nasıl televizyon yapılır sorusunun ayrıntılarına dalıyorum. Kuşkusuz objektif baktığı her şeyi kodluyor. Evrensel bir kodlama özelliğine sahip. Nasıl olduğundan çok nasıl olması gerektiğini saptayan bir "objektif"... Bunun neresi nesnel, diye düşünüyorum. Peki, sadece vizörden bakan gözle mi sınırlı? Elbette hayır. Çünkü görüntüleme işlemiyle bitmiyor her şey. Ve televizyonun resim mantığım ele veren bir işlem, kurgu devreye giriyor. Televizyonun kurgusal drama üreten dili montaj masasında kıvamını

buluyor. Müzik, efekt ve seslendirmeyle artık tüketilmeye hazır spekülatif bir gerçeklik... Günün yorgunluğunu karşısında atabileceğiniz seyirlik bir malzeme. Artık sabahleyin Allah'ın size ne yapacağını değil, kendinizin ne yapacağınızı düşünerek uyuyabilirsiniz...

İYİ VE GÜZEL

Ahlaki bir haleyle çevrili görsel dil oluşturmanın ilk adımının, ikon (mecazi) ve idol (put) ayrımı olduğunu düşünürken, Sezai Karakoç'un "Yazı Kendisini Yazar" başlıklı nefis yazısını okuyorum. "Yazar, gerçek yazar sanki yazı ve kitap daha önceden varmış da o sadece onu ortaya çıkarmaya çalışmıştır" diyor ve Rodin'in heykeli tarifini alıntılıyor: "Ona göre heykeltıraş heykeli yapan kişi değildir de, zaten mermerin içinde duran heykeli, mermeri yonta yonta ortaya çıkarandır." Yazarın hakikate bağlı olduğunu, kendisine hakikatin söylettiğini kaleme almakla yükümlü bulunduğunu hatırlatan "Yazı Kendisini Yazar"da her nesnenin bir mecaz olduğunu kavrıyoruz. Bizi yaratıktan Yaratıcı'ya doğru alıp götüren bir deverana kapılıyoruz. İşte her nesnenin ikonik bir anlama sahip bulunuşu, o büyük cereyana bağlı olarak Allah'tan gelen ruhun yeniden çokluk denizinde çalkanarak birlik kıyısına yani Yaratıcı'ya yönelmesi, arz macerasında mecazi bir görüntü ve anlama sahip olduğunu gösteriyor.

Resmi kullanan her mediumun böylesi bir anlayışla kurgulanması gerekiyor. Sinemanın da televizyonun da. Özkul Eren'in kendine özgü bir video klip yöntemini kullanarak, sözünü etmeye çalıştığım formatın minyatür örneklerini ürettiğini belirtmem gerekiyor. Zaman zaman Kanal 7'de seyrettiğimiz, biraz animasyon, bi-

raz video klip örneği bu çalışmalar, ahlaki bir ikonografi açısından ilginç örnekler. Orada zaman zaman ihsan/hüsün dalgası gözlerimizle (nazar) yüreğimiz arasında kutsal titreşimler oluşturuyor, zaman zamansa afaka dağılan nazarımızı bir yerde (merkez) odaklıyor. Odaklı televizyondan söz ederken, doğrusu açık uçlu bir görsel dilin de bu format içinde kendisine bir ifade imkânı bulabileceğini düşünüyorum. Ekranda ihsan ve bir'in, takva ve salihatın, hayır ve hasenenin tecellileri böylesi bir odaklanmayla ve açık uçlulukla biçim kazanabilir. Müslümanlar nasıl semadan inen ilahî kelimenin ses ve harf olarak tezahüründen yola çıkarak *hat* denilen kutsal sanatı ürettilerse ve ilahî kelimenin görsel tezahürleri tıpkı hat gibi soyut güzelliğin arabesk bir üslupla çeşitlenmesi biçiminde kendisini gösterdiyse, görüntünün içine nüfuz edebilecek bir niyet ve nazarla ekranın bir ibret perdesine dönüştürülmesi de akla uzak değildir. Yeter ki Kur'an'daki iyi ve kötü kavramlarından yola çıkarak "ikincil bir ahlaki dil" üretebilelim.

Bunun zihinsel bir işlem olduğunu sanmıyorum. Bu, davranışlarımızda kendisini gösterebilecektir. Gerçeklik kavrayışımıza hal'imiz zemin hazırlayacaktır. Bu izhar, iç güzelliğin (ihsan) dışa vurmasıdır. Maneviyatımız zenginleştikçe, modern uygarlığın bir çöl fırtınası gibi estetiği ve dokunduğu her nesneyi karanlık bir maddeye kesifleştirdiği bir zamanda, yüreğimizden alnımıza ışık düşecektir. Onun bir parıltısı, içinde inci saklayan sedef gibidir. Nasıl Simurg'un Çin ülkesine bir tüyü düşer ve onun güzelliğiyle aydınlanırsa, modern medeniyetin hastalıklarıyla kıvranan insanlara yüreğimizden salman ışık tükenmez bir şifa kaynağı olabilecektir.

Öte yandan, televizyonun imgesel ve mitolojik kalıplara elveren doğası da görüntünün mecazi (ikonik) niteliğinin neşv ü nemasına imkân verebilecektir. Nasr, "Doğu'da Metafizik, Mantık ve Şiir" başlıklı yazısına Hauptmann'ın cümlesiyle girer, şöyledir: "Şiir yazmak, kelimelerin arkaplanındaki asli kelimeleri ortaya çıkarmak demektir." Görüntünün mecazi ırasını bu tanımdan yola çıkarak açımlayabiliriz. Yapay ve yalancı bir imajinasyonla, insanların oyalanması üzüntü vericidir. Tehlikeli boyutlara erişen bu sahte mito-

lojiden kurtulmak, gölgeden asl'a geçmek, suretten gerçek'e yönelmek zorundayız. Her nesne gibi resmin de bir mecaz olduğunu, her şeyin o asli sözcükten neşet ettiğini, kâinatın görkemli deveranında en küçük yaratıktan en büyük galaksiye Esmaü'l-Hüsna'nın her an yinelenen bir tecelli ritmi yarattığını hissetmek durumundayız.

Nâzım Hikmet'in zavallı itirazına hedef olan rubaisinde Rumi'nin, "suret nemi zıllest" diyerek, varlığın tıpkı Platon'un mağara alegorisindeki gibi gölge olduğunu söylemesi boşuna değil. İdealar dünyası da felsefi bir spekülasyon olarak kendisini göstermemiştir. Levh-i mahfuz'a çevrilen nazarımız bir gölge olan varlık âleminde daha içe dönük, daha delici ve daha kuşatıcı bir niteliğe kavuştuğu zaman beyaz perdede ışıyabilecektir. Tüm gerçekliklerin tek bir hakikate işaret ettiği bir ekran... Manevi bir cehenneme çevrilen bu güzelim yeryüzünün halifesi olmaya aday insanı "itle oynaşan efendi" derekesine düşüren, aşağılık medya ortamı soylu bir amaca hizmet eder hale gelebilecektir. Yeter ki yüreğimizden bir öte dünya rüzgârı estirebilelim bu çokluk ve bozulma dünyasına...

NİYET VE NAZAR

Hüseyin Nasr, bir makalesinde, "yokluk, varlığın yani mutlak varlığın aynasıdır" diyordu. Yaratıcı Gerçek'in tüm haşmeti orada yansıyordu. Varlığın karşısına yokluk konulduğu zaman, bir anda yansıma görünüyordu. Yokluk bir ayna, dünya yansıma ve insan da bir gözün, gizli Bir'in gözünün yansımasıydı. Aslında biricik gerçek vardı: Yaratıcı'nın mutlak âlemi. Diğer âlemler onun yokluk aynasındaki çoklu yansımalarıydı.

Televizyona göre daha dolaysız bir iletim aracı olan radyoda Gerçek'in bu "anlatılamaz yönünü ortaya koyan imaj" yansıyordu. Havaya sesleri, resimleri taşıma kudretini bağışlayan Yaratıcı'yı tespih eden zerrelere dönüşüyordu. Kelimeler canlanıyor, ebedî bir kimliğe kavuşuyor, kâinattaki deverana katılıyor ve zamanı sonsuzlaştırıyordu. McLuhan bir kez daha yanlışlanıyor, aracın kendi kodları devredışı kalıyor ve mesaj aracı belirlemeye başlıyordu.

Kaç zamandır televizyon ve sinemanın doğasına ilişkin fikrî spekülasyonlar yapıyorum. Geleneksel televizyon formatının nasıl kırılabileceğine dair akıl yürütmelerle meşgulüm. Televizyonculuk pratiği bulunan birisi olarak, sorunun özgül bağlamında kalınarak çözülebileceğine inanmıyorum.

Doğamız gereği "sebepler dünyası"nda bir kısırdöngü içinde dönenip duruyor, teknik ayrıntılarda yitip gidiyor, meselenin canda-

marına yaklaşamıyoruz. Görsellikle aktarılan muhtevayı, onun geleneksel kalıpları içinde kalarak manipüle ettiğimizin de ayrımında değiliz. Aracın kendi kodlarına bağlı kalmayı zorunlu addettiğimizden, davayı baştan kaybediyoruz.

Savrulduğumuz kesret dünyasında selim bir kıyıya taşınmamız bu gidişle güç görünüyor. Fakat ekranlardaki Esma zikri gibi programları, yayının tümüne uyarlayabileceğimiz ümidi içindeyim. Çıkış yolumuz burada. Televizyon, görselliğin içerdiği avantajları bugün dezavantaja dönüştürmüş durumda. İnsanın zihnini yaratılmıştan Yaratan'a doğru taçlandırmak şöyle dursun, güzellik, ihsan ve Hakikat'in hayatımıza düşürdüğü ışığı gölgeliyor, yeryüzünü yaşanılmazlaştırmak için elinden geleni yapıyor. Televizyonu özneymiş gibi kullanıyorum, çünkü bu ideolojik aracı üretenler insanla Allah arasındaki bağı koparmaya azmetmişlerdir. Fakat her insan bir âlemdir ve bir aynadır. Kalp, Sâmed'in aynasıdır. Baudrillard'ın yargısını tersinden okuyabiliriz bu bakımdan: Ekrana dönüşmüyoruz, birbirimizin ekranı olmaktan çıkmışız. Yüzeyimizdeki ilahî isimler okunmuyor, çünkü yüreğimiz ışımıyor. İnancın yaktığı ışıkla okunan ilahî gerçeklikler sönüyor. Birbirimize baktığımızda aynanın kesif yüzüne bakmış gibi oluyor ve içimizin sertleştiğini hissediyoruz. Dünyalarımız birbirine yansımıyor. Televizyon ve radyo bu olup bitenlerin gerçek nedenlerini anlatmamız bakımından bir araç olabilir mi? Gerçek'in haberleşmesi nasıl gerçekleşebilir? Bu, adı geçen araçların ilk defa görülüyormuşçasına yeniden keşfine ve batını gerçeğinin ilahî bir nazarla yeniden örülmesine bağlıdır. Nasıl ki biz Allah'ın memlukü, kölesi ve nesnesiyiz. O'nun adına ve hesabına kullanmaya kalkıştığımız her nesne de, o niyet ve nazarla, gerçek haberin iletildiği rüyaya ve hakikatin yansıdığı aynaya dönüşebilir.

HÜVE NÜKTESİ

Otoriter, gelişmeci, demokratik, katılımcı ve sair medya kurumlarının anlam çerçevesi dışında gösteren, gösterilen ve anlamlandırma sürecini yeni baştan düzenleyen bir tavra ihtiyaç duyduğumuz kesin. Medyanın kodlarını gözeterek işe koyulduğumuzda aktaracağımız muhtevanın berhava olmasını da göze almamız gerekiyor. Berhava olmasa bile, manipüle edilebilir veya tanınmayacak hale gelebiliriz. Diksiyonu mükemmel, giyim kuşamı düzgün, görünümü pürüzsüz bir sunucu, sunduğu metnin ruhuna girmeden, hatta hiç inanmadan ve yüreğindeki bir tel titreşmeden işini yapabilir. Aynı metni, onu üretmiş veya üretimine kaynak olan ama pejmürde kılıklı, sözgelimi şaşı, cildi bozuk, kötü resim veren bir başkası sunduğunda izleyicinin anlamlandırması nasıl gerçekleşecektir?

Bu yazının sınırlarını zorlayacak biçimde konunun ayrıntılarına dalmadan, başlıktaki göndermeye dönmek istiyorum.

Hüve Nüktesi'yle Emirdağ Çiçeği arasında hep bir yakınlık duyarım. Birinde sinemadan, ötekinde radyodan söz edilmesine karşılık, ikisinde de tevhit ilkesinin batını boyutu olan vahdet-i vücut rüzgârının taşıdığı ilahî kokular ve renkler devşiririm. Hüve Nüktesi "Varlık birdir. Birden başka değildir. O da Allah'tır" diyen İbn Arabi'nin tasavvuf anlayışından ziyade, İmam-ı Rabbanî ekolüne yakın duran Bediüzzaman'ın aynı Semavi Gerçeklik örtüsünü rad-

yoya sermesidir. Emirdağ Çiçeği'nde ise prometheci/trajik dünya görüşüne yol açan Yaratıcı'dan sözümona bağımsız bir kâinat tasavvurunun çürük temeli yerle bir edilir. Bu metinde de niyet ve nazar kavramlarının öne çıkması şaşırtıcı değil.

Medyanın birincil kodlarını da, ikincil kodlarını da bu kavramlardan hareket ederek oluşturmadıkça, sütun, mikrofon ve ekranı bu kavramların süzüldüğü Göksel Gerçeklik'ten beslenerek yeniden tanımlamadıkça verili ortam içinde kalarak atılımcı bir rüzgâr estirebileceğimize inanamıyorum. Bediüzzaman'ın Süleyman Aleyhisselam'ın Belkıs'ın Tahtı'nı göz açıp kapanıncaya dek yanına getirtmesi mucizesiyle ilgili yorumuna "dinin aklileştirilmesi" deyip geçmekle de sorun çözülmüyor. Sorunun çözümsüz bir doğaya sahip olduğunu papağan gibi tekrarlamak da bir anlam ifade etmiyor. İslami sembolleri yeniden üretirken Bediüzzaman'ın tıpkı Moğol istilasıyla kültürel coğrafyası zir ü zeber olan Eski Anadolu Müslümanlarına Ahmed Yesevi'lerin yaptığı gibi dinî ve dindışı sözlüğü birarada kullanması amaçsız değildir. Geleneksel kodları yeni kuşaklara iletirken müteradif sözcüklerin yanyana geldiği bir sözlük üretiyor. Üstad'ın radyo, televizyon ve sinema gibi teknolojik burjuva uygarlığının ürettiği araçlara yaklaşımı, NİYET ve nazar kavramlarında ifadesini bulan bir öte Gerçek kavrayışından besleniyor... "İnsan insanın kurdudur"un karanlık dehlizlerinde anlam aramaktansa, "Varlık bir mecaz (ikon)dır, her şey kendine bir, Yaratıcı'sına dönük binlerce yüze sahiptir"in zenginliğine dalıyor. Onun namı ve hesabına eşyayı kullanmanın halife-i rûy-i zemin'lik anlamına geldiğini söylüyor. Gaflet nazarı Emirdağ Çiçeği'nde de Hüve Nüktesi'nde de Gerçeklik kavrayışında her şeyi özerk akıl ekseninde yeniden kurgulama hülyalarıyla kıvranan, gele gele anlamsızlığa vurguda karar kılan postmodernist sanatçıya kâinatın Samedanî bir Kitap olduğunu hatırlatıyor. Öyle bir kitap ki harfleri, sözcükleri, işaretleri hep onu anlatmak üzere biraraya geliyor, kendi başına bir anlam ifade etmeyen, biraraya geldiğinde mana kazanan harf gibi varlığın ikonik niteliğini gösteriyor. Yeryüzünü bir vahşet ve hüzün evi değil, Rabbani bir ülke şeklinde tasvir ediyor. Tam burada "sinema perdeleri"nden söz ediyor ve firak ve

zevalde yuvarlanan varlığın yüreğine sızıyor. Hüve Nüktesi'nde ise ses ve görüntüyü ileten hava, "iradenin bir arşı" olarak tanımlanıyor, "rüzgârın her bir parçası ve bir nefes ve tırnak kadar olan hüve lafzındaki havada; küçücük mikyasta bütün dünyada mevcut telefonların, telgrafların, radyoların ve hadsiz ve muhtelif konuşmaların merkezleri, santralleri ahize ve nâkileleri bulunsun ve o hadsiz işleri beraber ve bir anda yapabilsin veyahut hüvedeki havanın herbir parçasının herbir zerresi bütün telefoncular ve ayrı ayrı telgrafçılar ve radyo ile konuşanlar kadar manevi şahsiyet ve kabiliyetleri bulunsun ve onların dillerini bilsin ve aynı zamanda başka zerrelere de bildirsin... İşte ben hareket-i fikriye ile seyahatimde hava âlemini temaşa ve o unsurun sahifesini mütalaa ederken bu mücmel hakikati aynelyakin müşahede ettim ve hüvenin lafzında parlak bir lema-yi Vahidiyyet bulunduğu gibi mânâsında ve işaretinde gayet nurani bir cilve-yi Ehadiyyet ve bir hüccet-i tevhid hem ehl-i zikir makam-ı tevhidde bu kudsi kelimeyi çok tekrar ederler diye ilmelyakin bildim..."

GÜZELLİĞİN KOZMİK DEĞERİ

Bir öğrenci klubünün çağrılısı olarak gittiğim Almanya'da Haltern'deki orman evine giderken, güzelliğin çizgilerini kesrette aramaya meyyal zihnimin gerçekliğin köklerini nerede araması gerektiğini düşünüyorum. Yüreğimde sonsuzluğun yankısı vuruyor. O güzelin peşindeyiz, biliyorum. Hepimizin kalbi onun için çarpıyor. Gerçeklik, iyilik ve güzelliğin kozmik değerini yansıtan tabiata bakıyorum. İnandığım suretlerin hepsi için nefsimde heyula olmam gerektiğini fısıldayan İbn Arabi'nin sözleri Picasso'nun sözcüklerini sarmalıyor: Sanatsal üretim asıl gerçeğe doğru bir gedik açmaktır. Haltern'de iki gün geçireceğiz. Seminer için kiralanan ahşap yapının salonunda kendimi tuhaf bir zamansızlık içinde buluyorum. Paderborn Üniversitesi'nde okuyan Sezgin Geçici'nin soyadına takılıyorum.

Sinema, televizyon, resim derken ikonofobiye geliyor söz ve teoloji eğitimi alan Bayburtlu bir genç, zihnindeki soruları peşpeşe sıralıyor. Nerede olursak olalım aynı gerçekliğin dallarıyla çevreliyiz. Modernliğin kuşatması altında olduğumuzu dilinden düşürmeyenlerin uğradığı yeis belasına düşmeden, İslam'da üç katmanın içkin olduğunu söylüyorum: Hakikat, ihsan ve hüsn. "Sonsuzluğun yankısı," diyor Nasr, "güzelliktir. Güzellik bir an tahdit rabıtasını aşarak prangaya vurulduğumuz zinciri kırar ve bu yüzden de ruhu-

muz güzelliğe susar. İnsan ne kadar çok tefekkür edip maneviyatını zenginleştirirse, güzelliğin gücünü serbest bırakmakta o kadar hassaslaşır..."

Fakat modern dönemde kutsal sanatı nasıl üreteceğiz, resim kültürümüz, sinema ve televizyon gibi görüntüsel araçların İslam maneviyatının artistik boyutunu yansıtmasına imkân verebiliyor mu? Kutsal ve metafizik temelli sanat, neden dinî alanda bütün antropomorfik imajları dışlamaktadır? Bu çetin sorunların cevabını aramaya koyuluyor ve zamanın neden sonra sabaha ermekte olduğunu fark ediyoruz.

Onlara ilkin İslam'da Prometheci bir yaratıcılık anlayışının olmadığından söz ediyorum. Mustafa Armağan'ın *daemon* yazılarının hasıl ettiği birikime sık sık gönderme yaparak, trajik duruma ilişkin çözümlemelere girişiyorum. İnsanın kendi nefsani sınırlarına hapsolmaması gereğine vurgu koyuyor, her an benlik zindanına düşme tehlikesi yaşayan insanın Allah'ın güzel isimlerine yönelerek hem kendinin hem de kozmosun merkezine kanatlanabileceğini, bu anlamda her varlığın bir *ikon* olduğunu, kendine bakan bir, yaratıcısına dönük sayısız yüzlere sahip bulunduğunu söylüyorum. Bizim sanatımız ister ikonolojik, ister lafzi olsun, nefsimizi Allah'a adamamız ve O'na teslim olmamızla varlık alanına çıkabilecek bir sanattır, diyorum. İslam sanatlarında mecazın önemini belirtirken söz dönüp dolaşıp ikona geliyor. Begoviç'in de ifade ettiği gibi,

> İslam sanatı bütünüyle insanın kendi esas kıymetini anlamasına yardım edecek bir ortam oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu yüzden son derece nisbi ve geçici nitelikte de olsa bir put olabilecek her şeyi menetmektedir. Allah'ın görünmeyen "huzur"uyla insan arasında hiçbir şey bulunmayacaktır!

Peki "suret"ten yoksun bir sanatın nitelikleri neler olacaktır? "Soyutlamalarla dolu bir duygu kabı" diyor Begoviç. Orada yansıtılan insanın bedeni değil ruhudur, ruhsal gerçekliğidir. Allah'la aramızda perde oluşturan her şey puttur ve resmin bu içerikle üretilmesi yasaktır. Sinema ve televizyonun stilizasyona imkân vermeyen yapısı içinde bu sorunsalı aşmak ve yaratıcılık şevkinin fışkır-

dığı kalb-i selime yönelmek zorundayız. Bugün eğer kutsal sanatı bu formlar içinde yeniden üretemiyorsak bunun biricik nedeni manevi damarlarımızın kesik oluşudur, ruhsal fakirliğimizdir. İslam sanatları ilahî niteliklerin insanda tecellisine imkân sahası açmaktadır. Bu, benliğin ilahî çekim alanına geçişiyle, yani yüzünü Baki'ye çevirmek ve böylece bekanın sırrına ermekle gerçekleşir. İnsanın Allah'la arasında perde oluşturacak tuzaklardan uzak durması halinde, güzelliğe susayan ruhundan hüzünlü ve coşkulu sesler yükselebilir. Maneviyatı yoksullaştıkça sesi kısılır, armonisini yitirir.

Haltern'deki orman evinde iki gün süren seminerin ardından, bir sanat eseri olarak *ibret* ve *hikmet* nazarıyla yine bir sanat eseri olan tabiata bakıyor ve benliğimizi görmekte Hakk'm bir ayna olduğunu hissediyoruz. Dünya Samedânî bir kitaptır, diyor Bediüzzaman, harf ve kelimeleri O'nun isimlerini işaret eder. Güzelliğin çizgilerini nerede aramamız gerektiğini anlıyoruz. Düşünsel gerçekçiliğimizin kökleri Esma'ya uzanıyor. Orada çoklukta savrulan zihnimizi Bir'e, Birlik'e odaklayabiliyoruz. Varlıklar, suretler, şekiller saydam bir ikon oluveriyor. Asli Gerçek'in tüm görkemiyle seyredilebildiği bir ibret perdesine dönüşüyor.

Bu metafizik temele oturması halinde görsel *mediumlar* idolatrik değil ikonik bir vasıf kazanabilecek ve birlik ilkesinin görsel müteradifleri ortaya çıkabilecektir.

YENİ BİR PERDE ÖĞRETİSİNE DOĞRU

Universitât-Gesamthochschule Paderborn Asta-Club Raum'un düzenlediği İletişim Seminerlerinde bir perde öğretisinin derinliklerine daldık. İlk gün "Sinemada Kurgu Sorunu" idi konumuz ve sorunu Andrei Tarkovski ekseninde tartıştık. Seminerden sonra çıktığım okul kitaplığının sinema bölümünü görünce hem derin bir umutsuzluğa düştüm hem de hiç olmadığım kadar umutlandım. Umutlandım, çünkü görece zaaflarına rağmen Ayşe Şasa'nın *Yeşilçam Günlüğü*, Yusuf Kaplan'ın yazıları, İhsan Kabil'in makaleleri ve rüya ile sinema arasındaki metafizik ilişkiyi tartışan *Rüya Sineması*'nın hasıl ettiği coşkuyu o özenle basılmış binlerce cilt arasında bulamadım. Umutsuzluğa kapıldım, çünkü Batı'da yayımlanan bir kitap, bir senaryo, bir film tüm Avrupa'da kısa sürede çevriliyor ve insanlara ulaşıyordu. Gerçi seminerden sonra arkadaşlar *Rüya Sineması*'nı Almancaya tercüme etmek istediklerini, bunun için neler önerdiğimizi sordular. Burada da hem umut hem de umutsuzluk kendini gösterdi.

Seminer boyunca sinema, televizyon, radyo ve yeni çeşitlenen elektronik *medium*ların insanın hakikat karşısında şeffaflaşmasına nasıl katkıda bulunabileceği sorusuyla karşı karşıyaydım. Bu çetin ve çetrefil sorun İslam irfanının odağıyla yani tevhit ilkesiyle anlamlandırılabilecekti. Lakin önce bu *medium*ların doğasını deşifre

etmek, bu teknolojik olguların nasıl bir bağlam ürettiğini tartışmak gerekiyordu.

Bir ayağımızla Birlik ilkesine tutunduk, ötekiyle teknolojik burjuva uygarlığının "iletişim" yelpazesinde bir geziye çıktık. Uğradığımız her durak bize aynı odağı, tevhit ilkesini işaretliyordu. Çözüm oradaydı. İçimizde, yüreğimizde yani. Hakikati ancak orada bulabileceğimiz bilinciyle halelenmiş bir kutsal geziydi bu. Bu yüzden analiz, zaman zaman coşkulu bir keşif edasına kavuşuyordu. Sanki bir *medium*'u anlamak kendimizi, kendimizin onunla ilişkisini tanımak ve böylece birbiri içinde çevrelenen ve hep aynı Merkez'e bakan bir dünyayı anlamak demekti.

Seminer'in sadık izleyicileriyle bu yorucu geziyi tamamladığımızda, hem henüz soruna yeni girmekte olduğumuzu hem de olayın odağında bulunduğumuzu fark ettik. Benim için bu tecrübe, belli bir sistematiği olmayan zihnî çabalarımızın test edilmesi ve zenginleştirilmesinden öte kendimi –Baudrillard'ın ekranı değil kuşkusuz– bir aynadan seyretmek demekti. Kendimin de bir ayna olduğumu, ne kadar arınır ve saflaşırsam Hakikat'e ve ötekine doğru yaklaşma ve yansıtma bakımından önüme sonsuz imkânlar açılacağını gördüm.

Bu kitlesel modernleşmenin taşeronluğunu yürüten medialar dünyasını değil, yeni bir perde öğretisini mündemiçti. Bu öğretide genel ilkenin dışında bir özel ilke belirmekteydi. Orada insan kendi kendisiyle konuşmayı başarmadan ötekine seslenme hakkına ve cesaretine sahip olamıyordu. Orada ruhu sersemleten, aklı körleştiren ve zihni boğan bir keşmekeşten eser yoktu. Orada kesrete dalan akıl boğulmuyor, çekim kutbundan savrulmuyordu. Orada her şey Hakk'a bir delil, bir ayet olarak işari bir şekilde kendini anlamlandırıyordu. Seminer'in "anafikri" buydu, her ne kadar konusu rüya ve sinema, televizyon ve kutsal ve odaklı televizyon olsa da...

Paderborn'dan seminer bitiminde, aynı günün akşamı Bochum'a geçtik ve oryantalistik, iktisat ve felsefe doktorası yapan arkadaşlarla birlikte, aralarında Kafdağı'ndan dostların bulunduğu İnsan Onuru ve Hakları Derneği'ne –Duisburg'a– ulaştık. Bize Manheim'dan katılan Hüseyin arabanın arka koltuğunda adaşını buldu

ve dernekte bizi karşılayanlar arasında Kafdağı vurgunlarından sevgili doktor İlhan Bey de vardı. Taner Aday'ın olağanüstü zekâsı ve sevecenliği bir inbisat ve insibağa mahal olan sohbeti katmerlendirdi. Beş saat süren bu yorucu konuşmadan sonra Bonn'a döndüğümüzde, sadık bir rüyanın ortasında buldum kendimi. Düştüğüm boşlukta nereye bakışlarımı çevirsem o perdeyle, o ibret ve hikmet perdesiyle karşılaşıyordum. Orada hem kendimin hem de ötekinin doğru bir fotoğrafını görüyordum.

KAYIP CENNET

Arkadaşımla Dom Kilisesi'nin avlusunda kutsal tasvir yapan Uzak Doğulu genç kıza bakıyoruz. Kazanacağı birkaç markı düşünüyor. İçerde Meryem Ana, İsa ve aziz resimlerindeki hüzünlü ifadelerin karşısında kendisinden geçerek gözleri nemlenen Katolik yaşlıların gizli yüzünden habersiz. Pastel boya ile harıl harıl bir tasviri ortaya çıkarıyor. "Öteki"yle manevi bir diyaloga girişecek hali yok. Ne tren istasyonunun çıkışındaki papazın bağırtısı, ne çevresine kümelenen insanların inançları ne de nesnelerin nihai gerçeğiyle ilgili. Mecazın en aşağı derecesinde yüzen bir deniz çiziyor adamın yüzüne. Orada, o tüketim hırsının buharlaştığı çokluk kentinde, mutluluk verici bir ritimle aktığı sanılan zaman ırmağında yıkanıyor. Hakikatle bir alışverişi yok. Sadece çiziyor ve çizdiği yüzün bir ikon mu yoksa esrar parasını denkleştirmeye dönük sıradan bir figür mü olduğunu düşünmüyor. İçeri giriyoruz, sükûnet içinde vaazı dinleyen insanların gizli yüzlerine çarpıyoruz. Onlar da birer imgeye dönüşüveriyor. Hakikatin yüksek mertebelerine erişen arifleri düşünüyorum. Simgesel bilgiye ilgi duyulan bir ülkedeyim ve sınır tanımayan tüketim arzusunun dışlaşmasından öte bir anlam katıyla karşılaşamıyorum.

Modern insanın bilinçaltında zengin bir mitolojinin yaşamaya devam ettiğini söyleyen Eliade'ı hatırlıyorum. Münster ve Bochum

üniversitelerinin kitaplıklarında yatan bu saklı dünyanın, mecazın en aşağı düzeyinde çırpındığını görüyorum. Bu içgörüye ulaşmak için "faydasız ilim"e ihtiyacım yok. Manevi hayatın merkezine ulaşabilmem için bilgiye muhtaç değilim. İnanmaya, sadece inanmaya ve adanmaya ihtiyacım var. İbret nazarıyla bakabilmem için derin bir iç yaşantı ve onun beslediği duyarlığa erişmem gerekiyor. Bunu görüyorum.

İnsanların yüzlerindeki ruhsuzluk bana hep Kayıp Cennet acısını anımsatıyor. Sonsuzluk iştiyakının nasıl dışa vurduğunu görebilmem için, bu irfani bilgiye ulaşmam gerekiyor. Yarı sarhoş duygularla gün boyunca kilise ve tren istasyonunda geziniyorum. Çarptığım her yüz bana, en silik varoluşta bile imgenin kaynadığını söyleyen Eliade'ın yalanlarını fısıldıyor. Bu fısıltıya girdiğimde beynimde yankılanan uğultunun boşluğuna düşüyorum. Düştüğüm şey, varlığın iki yüzünden birini yani nihil'i işaretliyor. Boşluğun anlamını kavramak için her şeyin gösterge ve imgeye dönüştüğü bu teknikalistik uygarlığın içerdiği derin düzensizliği hissedebilmeliyim. Onun yüreğinde yatan ve ibret nazarıyla bakıldığında en acımasız yüzlerini gösterebilen boşluktan Vechullah'a dönüyorum. İbrahim Kiras'ın ifadelerini ödünç alarak, Banhuof'un önünde vaaz eden rahibe ve ona nanik yapan genç kıza savuruyorum: "Hayat diye bildiğimiz küfün üzerine yattıkça..." Genç kız ne beni, ne de yanımda sürekli bireysel mazisinin karanlıklarına uzanan Naim'i fark ediyor.

Kavramlarımın burada neyin yerini tuttuğundan emin olmakla birlikte, her varlığın bir ikon, her ikonun bir yalan olduğunu, yakınlığıyla bizi Hakikat'e ulaştırdığını Baudrillard'a nasıl anlatacağım? Bunun sadece benim gibi cehaletle malul zihinlere münhasır olmadığını biliyorum. Doğru, "Kayıp Cennet"in dilini ve o deneyi arıyor insanoğlu. Lakin kavramlarla ifade edilemeyenin, gerçeğin çelişkili doğasından kaynaklandığına inanmam çok güç. Üzgünüm Eliade!

Doğamın içerdiği, öyle beden-ruh deyip geçilebilecek türden kaba çelişki değil, daha saf bir halde bulunan ve Hakikat'in birliğinden neşet eden estetik bir evrenden uç veriyor. Oraya, yüreğimin

derinliklerine inmeliyim. Orada zamansallığı aşacak bilginin ipuçları bulunuyor. Orada gerçek doğasını arayan insan için bir hazine yatıyor. Orada ahlaki alanda kalınarak açımlanabilecek bir ikonolojinin gizleri var. Oraya birlik ilkesinin kılcallaştığı evrene sızmalıyım. "İletişim terminallerinin arasında kalan" insanların bizzat kendilerinin imgeye dönüştüklerini söyleyen Baudrillard'ın da mecazdan Hakikat'e geçilen ara alanda kaldığını söylemeliyim. Kendinde değerleri yenileyiş ödevi vehmeden Nietzsche de manevi cehennemlerde yanarak aradı Yitik Cennet'i. Oysa Hz. Ali, İslam Peygamberi'nden "Allah var idi ve O'nunla birlikte başka bir şey yoktu" sözünü işitince, "Hâlâ öyledir" diye ekledi.

"BİZİM VARLIĞIMIZ DA YOKLUKTUR"

Hüseyin Nasr'm dediği gibi, gerçek İslami edebiyat, Franz Kafka veya en iyi biçimde Dostoyevski'nin yazılarında gördüğümüz öznel edebiyat türünden bütünüyle farklıdır. Batı edebiyatının bu önemli simaları İslam'mkinden farklı, hatta bütünüyle aykırı bir bakış açısı taşırlar. Nasr, Hıristiyan olmalarına karşılık Dante ve Goethe'yi, son dönemden T.S. Eliot, Rilke ve Claudel'i İslam'a yakın buluyor ki, doğru. Onlara öteki metafizik şairleri de katabiliriz. Klee, Kandinsky ve Tarkovski'yi de. Nasr'ın nihilizm taklidi yapan sanatçılara yönelik eleştirisi oldukça serttir:

> Bugün Müslüman dünyada gözlemlenen en kötü trajedilerden biri de son zamanlarda bilerek Batı'nın hastalıklarını taklide yeltenen yeni bir tür kişilerin ortaya çıkmış olmasıdır. Böyleleri gerçekten bir bunalım içinde olmadıkları halde, modern görünmek hevesiyle kendilerini bunalıma itmeye çalışmaktadırlar. Oysa hiç de bunalım içinde değillerdir. Nihilist olmaktan kötü bir şey yoktur. Fakat Batı sanatının çöküşünü taklit etmek için nihilist edebiyat üretme çabasıyla nihilizm taklidi yapmak daha kötüdür. Tanrıtanımaz ve nihilist bir bakış açısının yanı sıra İslam dünyasında yayılan psikoloji ve psikoanaliz, İslam karşısında bugün cidden büyük bir tehlike durumunda bulunan geleneksel İslami psikoloji ve psikoterapiye dönmek ve edebiyat adına İslam dünyasına giren bu kadar şeyin nesnel

bir değerlendirmesini yapmaya imkân verecek ölçüde özge bir İslami edebiyat eleştiriciliği yaratmaktır.

Tabii burada nihile İslam tefekküründe nasıl bir anlam atfedildiğini söz konusu etmek gerekiyor. Nasr, modern insanın nihili hep ürkütücü ve olumsuz yönüyle tanıdığını söyler. Nihile verilen manevi anlam, yukarıda anılan taklitçi tutumu aşmak bakımından bize bir çıkış yolu sağlayabilir niteliktedir. Mevlana, "Bizim varlığımız da yokluktur" der. Nihil, hayatını çevreleyen aşkın boyuttan kopuk modern insana gerçek anlamıyla tanıtılmadıkça ürkütücü işlevini sürdürecektir. Bizim iletişim ortamlarımızda bunun en çarpık görünümlerine sık sık şahit olmaktayız. Mevlana, "Bizim varlığımız gölgedir, Yaratıcının varlığına nispeten yokluktur" derken her lahza silinen ve yerini yenilerine bırakan bir varlık tasavvurunu dile getiriyordu. Bu ne Newton'un mekanik kâinat tasvirine ne de agnostiklerin körlüğüne benziyordu. Suruş'un *Evrenin Yatışmaz Yapısı*'nda belirttiği gibi, kâinat hareketten başka bir şey değildir. Değil mi ki hareket de akıcı ve giderek varolan, varoluşu dereceli bir varlıktır, cüzleri de birlikte varolan cüzler değildir, bu sebeple yarının evreni yarın ortaya çıkacak, had hadis olacaktır. Yoksa evren vardır da yarın da bulunması zamanın geçişine kalmış değildir. Evrenin kaladurması ve üzerinden zamanın akadurması demek değildir.

Suruş'un nihili de ilgilendiren bu belirlemesinden sonra, boşluk'a dönersek... Birlik ilkesine bağlı olarak Allah dışındakilerin O'na bağlı bir anlam düzeyine sahip olduklarını söyleyebiliriz. Masivadaki fena damgası, varlığının aslında "hayalî" olduğunu ve ezel ve ebedi kuşatmış Yaratıcı'nın varlığı karşısında Gerçek varoluş düzeyine sahip olmadığını iddia edebiliriz. "La mevcude illa hu ve La meşhude illa hu" tevhit ilkesinin batını boyutunu ifade eder. Allah'ın mutlak varlığına ve gerçekliğine oranla, masiva "hiçbir şey"dir... Varlığı anlamlandıran, Esmaülhüsnanın tecellilerine medar olmasıdır. Nasr, İslam sanatının her zaman maddi şeylerin geçici ve zamansal özelliğinin vurgulandığı ve nesnelerin boşluğunun öneminin belirtildiği bir ortam yaratmaya çalışmıştır, diyor; fakat

nesneler tamamiyle gerçekdışı ve mutlak olarak hiçbir şeyseler, kendisiyle başlanılacak hiçbir nesne ve üzerinde konuşulacak hiçbir sanat olmayacaktır. Ancak bir ortamın gerçekliği hem nesnelerin hayali yönünü ve onların yansımalarını hem de gerçekliğin daha yüce düzeylerinin ve nihayette bizzat Mutlak Gerçekliğin olumlu sembollerini kapsar. Boşluk, kinaye ve mecaz üretiyor. Biz, evrendeki boşluğun orta yerinde, "iyyakenabudü ve iyyakenestain" diyerek Sonsuzluğa yöneliyoruz. Yaratışına sebepleri perde etmiş olan Allah'ın yüreğimize vuran ışığı, bir kristalden geçerek mesel olarak, şiir olarak, melodi ve renk olarak yansıyor, bir sembolizm üretiyor. Sözcüklerin, gerek asli ve gerekse işari anlamları boşluğu anlamlandırıyor, onun ürkütücü değil olumlu yönlerini ortaya koyuyor. Nihilin olumsuz bir içerikle açıklanması sonucu gerçekliği yitiriveriyoruz. Sahte gerçekliklerin üretildiği modern iletişim aygıtlarının doğasına yönelik eleştirilerde bizim esas almamız gereken, boşluğun İslam sanatlarındaki manevi anlamı olmalıdır. Baudrillard gibi düşünürlerin "her şeyi yitirmekte olduğumuz" şeklindeki kötümser kehanetlerine bu bağlamda belirleyici bir konum verilemeyeceği kanaatindeyim.

Hepimiz ekranız, doğru... Bizzat ekranız, ekranın kendisiyiz biz. Fakat bir mecaz olarak, hem kendimize hem de Yaratıcı'mıza saf bir ayna, saydam bir ikon olarak ekranız. Tümüyle mitoloji üreten modern kitlesel iletişim araçlarının kendi gerçek muhtevamızla doğasının da dönüştürülerek ürkütücü boşluktan kurtarılabileceğine inanıyorum.

SEMBOL VE SÜKÛT

Hikmetin iki dilinin sembol ve sükût olduğu yolundaki geleneksel veriler de gösteriyor ki, modern iletişim ortamlarında hakikiliğini yitiren irfan sahipleri, modern zamanların gereklerini gözeten ve ona seslenebilen bir dil üretmeyi henüz başaramamışlardır. Burada dil sözcüğünü en geniş anlamlarıyla kullandığımı belirtmeliyim. Öyle ki, kullandığımız kelimelerin toplamına da işaret ediyor, giyim kuşamımıza da, televizyon ortamımıza da. Sembolü de tıpkı sükût gibi modernistlerin tanımladığı manada kullanmıyor, mecaz, ikon, ima, işaret vs. anlamında düşünüyorum. Bu bağlamda düşününce, insanın da bir mecaz olduğu, gerçek sandığımız hayatın mecazi, mecaz sandığımız gerçeğin hakiki olabileceğini de kabullenmiş oluyoruz. İrfani içeriğin dili, geleneksel verilerin ışığında bakılırsa, sembol ve sükûttur, evet, lakin çağların gerektirdiği üslup farkı düşünülürse, bizlerin sadece fiilî bir durum sonucu değil, aynı zamanda iradi tercihlerimizle de bu iki dili terk ettiğimiz iddia edilebilir. Bu dili terk etmenin ve dilsizliklere saplanmanın yol açtığı bilinç yaralanması ise, hem sebep hem de müsebbip olabilen bir dizi sorunu karşımıza çıkarıyor. Karşıtlarımızın dilini kendi muhtevamızı ifadede kullanmayı bir marifet addeden eklektik ve sakat zihniyet bugün hâlâ baştacı ediliyor. Geleneksel *mediumlar* yerini modern(leşmiş) ortamlara terk ediyor ve bizler sahih iletişim

kodları üretememenin acı sonuçlarını çekiyoruz, gündelik hayatımızda bile. Sözgelimi geleneksel televizyon dilini veri alıyor ve işe öyle koyuluyoruz. Hiç durup düşünmüyoruz, mesela günde yirmi saat "başarılı" bir televizyon yayını üretince, insanları ekrana çivileyeceğiz ve kuvvelerinin uyuşmasına, melekelerinin dumura uğramasına ve muhayyilelerinin körelmesine yol açacağız. Eğer insanın ruhsal özgürlük alanına taşınmasına, hayatın ve varoluşun anlamını daha doğru kavramasına ve nesneler dünyasındaki kargaşayı anlamlandırıp, düzene koymasına yardımcı olabilecek, ona hayat iştiyakı aşılayabilecek, onu iyiliğe, yani güzelliğe kışkırtacak bir muhteva kazanmasına yardımcı olmayı düşünüyorsak, bence geleneksel televizyon dilinin dışında, belki de aykırı bir dille konuşmamız gerekiyor.

Sükûtun özel bir dil olduğu hususundaki tartışmalara hak vermemek mümkün değil. Sembolik dilin de, özgül bir alanda geçerli olduğu görüşüne katılıyorum. Lakin modern iletişim ortamlarının aynen üretilmesinin son derece sağlıksız ve tutarsız olduğu kanaatindeyim. Bu meyanda sevgili Süavi Kemal Yazgıç'ın mektubunda sözünü ettiği üzere, vicdani bir noktaya dayanılması gerektiğine kaniyim. Vicdani noktanın bizi Hz. Ali'nin uğrunda şehadete ulaştığı adalet-i mutlakaya doğru yönelteceği, tartışma götürmez bir husus. Mutlak adalet ilkesine tutunmadan böylesi bir dilin üretilebileceğini ve ahlaki alanda sözgelimi televizyonculuk yapılabileceğini sanmıyorum. Tek tek herkesin hukukunu gözeten, bir prototipe değil, insan teki olarak bireye seslenen bir televizyon dilinin oluşması, ancak adaleti mutlaka ilkesi zemininde durmakla mümkün olabilir. Geleneksel televizyon ortamı "iyiliğe" götürse bile, gayrimeşru araçları da rahatlıkla kullanan, önemli oranda ekonomik ideallere hizmet eden, kültürün en popülizan ve siyasallaşmış formlarını kullanan, dramatik bir karakter arzediyor. Ölüm, yoksulluk, savaş... Her şey rahatlıkla seyirlik bir malzeme olabiliyor. İnsan da görsel nesne haline geliyor. Hayatlar, ölümler, musibetler en trajik boyutlarıyla abartılıyor ve her şey o meşum dramatik mekanizmanın içinde öğütülüyor. Buraya giren ne olursa olsun bir görüntü nesnesidir ve süratle bir imaja dönüşür. Burada imajla

sembol arasındaki farka dikkatinizi çekmek isterim. Geleneksel televizyon ortamının imaj olgusuyla, irfani içeriğin dilindeki sembol arasında ciddi bir ayrım var.

Gazzali, "iyiliğe ulaştıran her şey iyidir" derken daha çok konjonktürel bir durumdan söz ediyordu. Bunu ilke alarak işe koyulduğumuzda, sonuçta nasıl netameli ve tehlikeli alanlara girebileceğimizi tahmin etmek güç olmasa gerek. İyiliğe götüren şeyin de iyi olması gerektiğini dil-mana, şekil-muhteva özdeşliğinde aramamız gerekiyor. Dil anlamdır ve şekil muhtevadır, yoksa içeriği dilin belirlediğini savunan postmodernistler gibi, hakikat diye bir şey olmadığını kabullenmemiz gerekecektir. Oysa bizler kendi varlığımızdan daha kati olmak üzere, hakikat denilen bir üst gerçeklik katına inanıyoruz ve bunun içlemi ve kaplamı bakımından neredeyse sonsuz bir alan içerdiğini düşünüyoruz. Dünyevi ve alt gerçeklik katlarını çevreleyen aşkın, metafiziksel bir hale... İşte bizim içimizde de her şeyi tutan bir şey olarak, bir İlahî Merkez olarak bu hakiki gerçeklik alanı var. Onun dili ise bana sorarsanız hâlâ sükût ve semboldür.

SİNEMADA TRAJİK OLGU VE DRAMATİK YAPI

İnsani, ahlaki ve dinî çatışma alanlarının trajik olgu ve dramatik yapı içermediği İslam kültürü, Atıf Yılmaz'ın da belirttiği gibi, "lirik" ve "epik" niteliklere sahiptir. Hz. Adem ve Hz. İbrahim kıssalarında Ali-Muaviye ve Hallac-ı Mansur/Cüneyd-i Bağdadi çatışmalarında her ne kadar trajik bir durum özellikle etik çatışmayı beslese de, dramatik duruma kaynaklık eden ana motif (ölüm), İslam düşüncesinde hayatın sonu değil başlangıcıdır. Mansur'a recm amacıyla gül atan Cüneyd'in bu olayda durumu trajikse de, son sözünün "Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla" oluşu bunu yeterince açıklıyor. Metin Erksan, Halit Refiğ'in *İhtiras Fırtınası* filmiyle ilgili bir yazısında Goethe'nin şu sözünü nakleder: "Bütün trajik durumların ana motifi ölümdür." Enbiya Suresi'nin 36. ayeti de (Her can ölümü tadacaktır) Erksan'ın yazısında yer alıyor. Bu değişmez yazgı, ölümden sonraki hayata inanmayanlar için mutlak yokluk, karanlık, hiçlik ve ademdir. Varoluşçuların kalkış noktasının "ölüm" oluşu, ölümü mutlak yokluğun başlangıcı olarak görmeleri, hayatın anlamsızlığını, saçmayı (absürt) doğurmuştur. Madem insan bir gün yok olacaktır, o halde hayatın anlamı yoktur, yaşamak saçma ve anlamsızdır. Ölümün trajik durumu içerdiği bir dünya görüşüyle, sonsuz hayatın başlangıcı sayılan zihniyet arasındaki

ayrım, sinemamızda kültürümüze özgü bir dram anlayışının hareket noktası olabilir mi?

Dramatik durumu "kişinin kendisi ve çevresiyle uyum/uyumsuzluğu" şeklinde tanımlarsak, bu gerçeği gözardı etmememiz gerekecektir. Hayatı yaratıcısız kurgulama eğilimindeki trajik durumu anlamak güç değil. Fakat "ezel" ve "ebet" düşüncesine sahip İslam inanışında, kâinatta "mübaşeretsiz tasarruf"u olan Yaratıcı'nın emir ve nehiylerinden bağımsız bir kültürel kodlama mümkün olamayacağı gibi, insanın eylem ve yönelimlerinde trajik boyutlar olmadığını varsaymak da imkânsız olacaktır. Türk sinemasında sulusepken bir dram anlayışının, yapay bir dramatik kurgunun boy göstermesi, yaşadığımız uygarlık bunalımının tezahürü olarak görülebilir. Çürük bir dramatik temele sahip sinema, dramatik yapı üretmekle birlikte, kendisini sahici biçimde var kılmamış, Batılı kalıpları aktarmayı denemiş, bunda da başarılı olamamıştır. Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa*'da yansıttığı çatışma (ahalinin Halife ve Mustafa Kemal arasında tercih durumunda kalması) Batılı anlamda trajik duruma karşılık gelmez. Birden fazla olumlu seçenek karşısında kalan insanın seçme güçlüğü yaşaması ve her halükârda seçiminin ona ve başkalarına acı vermesi, neredeyse ahlaki alanla sınırlı bir çatışmadır ve kanaatimce trajik bir olgu sayılamaz.

Bediüzzaman'ın ilk talebelerinden birinin mahkemede yaşadıkları buna örnek verilebilir. Doğru söylediğinde mürşidini ele verip tutuklanmasına sebep olacak, yalan söylemek inancına aykırı... O durumda Allah'tan ruhunu kabzetmesini diler ve oracıkta şehit olur. Dramatik yapı konusunda *Sanat Olayı* dergisindeki bir soruşturmaya Atıf Yılmaz şöyle cevap veriyor:

> Genel olarak Doğu ve Batı sanatlarına baktığımızda çok farklı iki yapıyla karşılaşıyoruz. Batı sanatlarının dramatik yapısına karşılık, Doğu sanatlarının lirik ve epik bir yapıya sahip olduklarını görüyoruz. Bu farklılığın, sinemanın bir büyük kitle sanatı olduğuna göre ve kolektif bilinçaltının birkaç yüzyılda değişime uğradığı hesaba katılırsa, en çok sinemaya yansıması gerektiğini düşünüyorum, ama uygulama çeşitli sebeplerle böyle olmamış. Biz, sinemanın teknolojisini alırken, bu iş Batı'nın binlerce yıllık kültür birikiminin sonu-

cu olan bir anlatım biçimini de benimsemeye kalkmışız. Bu özümlemede pek başarısız olduğumuz söylenemez ama, doğal olarak, çoğu sanatlarımızda olduğu gibi, ulusal bir üslup, ulusal bir dil bulamamışız. Kâh Amerikan sinemasını, kâh Fransız sinemasını, kâh İtalyan sinemasını, içlerine elimizde olmadan yerli motifler de katarak başarıyla taklit etmişiz.

Yılmaz'ın ifade ettiği bu ikilem, sözgelimi Balkan sinemalarında son yıllarda aşılmış gibidir. Kusturica'nın *Dolly Bell'i Hatırlıyor Musun?*'dan sonra *Yağmurdan Önce (Before The Rain)* yerel çizgilerle örülmüş evrensel bir resim çıkarıyor karşımıza. Venedik'te "Altın Aslan" kazanan film, Makedonya'da Müslüman Arnavutlarla Hıristiyanlar arasındaki gerilimden kalkarak sahici bir barışçıl çağrıya dönüşmesi, küçük ve önemsizmiş gibi görünen duygusal ayrıntılardan, "dramatik durum"lardan ve insani niteliklerden nasıl görkemli ve lirik bir anlatım oluştuğunu gösteriyor. Milcho Manchevski, her karesinde sımsıcak bir yüreğin çarptığı filmiyle, insanlığı hüzne ve umuda çağırıyor.

Yağmurdan Önce'de dramatik olay, ölüm temasına bağlı olarak gerçekleşiyor. Helezonik bir kurguyla filmin başı sonu, sonu da başlangıcı oluveriyor. İç içe geçmiş ve paralel zaman fikri uyandıran bir kurgulama ile üç ayrı hazin öykü anlatılıyor. Özellikle ilk bölümde şiirsel tabiat tasvirleri ve bu görkemli mekânlarda insan, minyatürlerdeki gibi dekoratif bir öğeymiş gibi yansıtılıyor. Etnik çatışmalara ve bunun yol açtığı acılara karşı Manchevski, gerçek, sahici bir dille barışı, hoşgörüyü, insani değerlerin yüceltilmesini öneriyor. Godard'ı hatırlıyoruz filmin değişen her sekansında: "Film yapmak bir maceradır, üzerinde insanların yaşadığı bir ülkede ilerleyen bir ordunun atılmış olduğu macera gibi. Dolayısıyla o insanlardan söz etmek zorundasınız. Güncel olan şey işte bu." Aynı eğilim çağdaş İran sinemasında da belirgin ölçüde ürünlere kavuşmaktadır. Doğu'ya özgü bir aşk öyküsüne konu olan *Zeytinlikler Altında*, "kimlik" olgusunu ayrımsamış bir toplumun sinemasına işaret ediyor.

Aynı şekilde, akılcı düşüncenin reddedildiği gerçeküstücü temayüllerde avangart düşlere, bilinçaltından çıkan imgelere, irrasyonel

biçimde oluşturulan dramatik kurguya yönelik ciddi bir eleştiri sözkonusuydu. İzlenimciler ise, özellikle ışık ve kostüm imkânlarını kullanarak daha çok atmosfer "oluşturmayı" önemsemişlerdi. Pasolini, olayı yapay dekorlardan çok gerçek mekânlara oturtmayı yeğliyordu. Alain Robbe-Grillet'nin romancı için sıraladığı nitelikleri sinemacı için de geçerli görebiliyorduk. Dünyayı olduğu gibi değil hissettiği gibi yansıtmak... Sergio Leone, "Sinemanın bir temaşa olduğunu asla unutmadım" diyordu. Aslında Altamira ve Lasko duvarlarındaki resimlerden itibaren görselliğin kadim bir dil olduğunda kuşku yoktu. Hint, Yunanistan, Cava ve Anadolu'da halkın önemli bir tefekkür ve eğlence aracı olmuş Karagöz, bir gölge titreşimi olarak perdesi, canlı izleyicisi ve oynatıcısıyla sinemanın ilkel ve rafine bir örneğini oluşturmaktaydı. Lumiere'in *Kendini Sulayan Bahçıvan*'ından sonra ünlü büyücü *Hodini Tiyatrosu*'nu yöneten Melies'in ilk kez gerçekleştirdiği "düşsel" dünya ve film hileleriyle yansıttığı fantastik olaylar, bugünkü izleyiciyi dahi şaşırtabiliyordu. Bu çağdaş büyücü, 1890'lı yılların ortalarında Lumiere kardeşler aracılığıyla Türkiye, Japonya, Afrika, Meksika, Mısır, İtalya, Amerika ve İspanya gibi ülkelerde tanıtılıyor, kameramanlar filmler çekiyor, gösteriler düzenliyorlardı. Geçmekte olan zamanı tespit edip hayatın bir örneğini yarına taşıyan ve "gerçeği" bir aynadan yansıtıyor gibi kopyalayan bu "çağdaş ritüel", çağın başlarında tüm dünyayı istila ederken, sıkı bir tartışmayı da beraberinde getiriyordu: "Teknoloji mi sanat mı?"

> Estetik'in bir kez olsun, yıllardır bittiği yerden yüce gönüllülükten başlaması ne hayırlı olurdu! Bir kez bunu yapsaydı, doğrudan dinî olanın ilgi alanına girerdi. Çünkü estetik'i, etik'le çelişmesinden çekip alabilecek tek güç dindir.

EKRANDA ZİKİR

İslam maneviyatının görsel tezahürleri üzerinde düşünürken "İlahî Kelime"nin bir insan olarak değil, bir kitap olarak vahyedilmiş olduğunu okuyor ve bir telefonla, Ayşe Şasa'nın heyecanıyla kuşatılıyorum. "Kanal 7'deki Esmaü'l-Hüsna'yı seyrettin mi?" diye soruyor. "Hayır" diyorum. "Yarın iftardan önce mutlaka izle" diyor. Gece, "Televizyon ve Kutsallık" yazısı için daktilo başına geçiyorum... "Bu yüzden Kutsal Sanat kendisi logos olan bir insanın ikonografisinden ziyade Kutsal Kitap'ın harf ve seslerinin belirtileriyle ilgilenir..."

Esma zikrini seyrederken zihnime üşüşen bu çağrışımları ve okumaları hatırlıyorum. Nerede dramatik gerilim noktaları? Hani kurmaca anlatım dünyası? Çatışmanın farklı boyutları nereye gitti? Ama bu insanları nasıl eğlendireceğim kaygısı taşımıyor. Burada ne yaşamın yerini tutan görüntü, ne de görüntüye tahvil edilen bir yaşam söz konusu. Sığ bir ikonolojiye düşülmemiş. Enformasyon ve görüntü bombardımanı yok. Ne şimdi ve bugün yansıtılmak, ne de somut gerçekliklere ayna tutulmak istenmiş. Bir akıma kapılmış gibi seyrediyorum. Gözlerime ekrandan, ekrandaki yazı ve sesten ışık düşüyor. Görüntüyü duyguymuş gibi algılıyorum. O ışık gözlerimi çekip alıyor ekrana, ekrandaki İsim'lere taşıyor. İsimleri gözlerime vuran ışığın tanımasıyla okuyor; çocuk, yağmur,

kuş gibi manevi sesler duyuyorum. Gece bir denizden gibi geliyor, dalgaların sesi gibi yüreğime vuruyor.

Es-Sabır... Er-Rahman... Er Rahim... Fonda hay! hay! sesleri. Nesnelerin gölgesi. Dünyanın görüntüsü. Bir şefkat ve sevgi dünyası. Parçaları koptukça yenileniyor. Denizin yüzeyindeki kabarcıklar gibi. Yanıp yanıp sönüyor. Bu kabarcıkların gerisinde bir Güneş var. O'nun sesleri. Hayatın gök sedası gibi yüksek sesleri. Manevi hayatımızın en değerli desteği. Hayalin en uzak imkânı. İşte işte diyorum, kendisi logos olan insanın ikonografisi değil, ses ve kelime; bize vahyedilen ilahî kelimenin görüntüsü. Ekranda yansıyan görüntü bu yüzden çoğalıyor, cisimleşmeden, ruhumuza, kalbimize sirayet ediyor.

İşte televizyon ortamında böylesi bir ibadet rüzgârı estirilebilir. İşte burada ne dramatik ne de trajik hiçbir parazit var. Ne kurgusal bir gerçeklik ne de lüks bir kategori... Görüntü başka bir şeyin görüntüsüymüş gibi de değil. Görüntü burada gerçek gizlerini kuşanıyor. Gizlerini açığa vurur gibi yapınca zaman kristalize oluyor. Bast ve tayy'a benzer bir halle seyirci zikretmeye başlıyor. En büyük ibadet başlıyor. Allah'ın isimlerini zikrediyor beyazcamın zerreleri.

İftarın en merhametli en feyizli anında ekrandan yansıyan görsel kelime bize yeni bir ikonografinin belirtilerini ilham ediyor. Er-Rahman diyorsunuz... Oruçla yıkanmış dudaklarınızdan kalbinize tekrarlandıkça etkisini artıran bir duygu akıyor. Siz de kâinattaki o deverana kapılıyor, dilinizin, kalbinizin, ruhunuzun Allah'a aktığını hissediyorsunuz. Sizi her an düşmeye müheyya bir cürüm ortamından alıp sonsuz Rahmet'in kucağına atıyor. Aman Allah'ım! diye fısıldıyorum. İşte nicedir toplumsal kirliliğin aktığı beyazcamdan Esma'nın feyzi akıyor.

SAFDIŞI KALANLAR

1982'nin 12 Şubat'ında *Zaman Zaman İçinde* adlı günlüğüne şöyle bir not düşmüştü Tarkovsky:

> Hesse okuyorum. Onunla çok ortak yönümüz var.
>
> Benimkisi hoş bir hikâye değil. Onda tıpkı kendilerini kandırmayı bırakmış olan insanların hayatlarında olduğu gibi, yazılmış masallardaki o ince uyum yok. O tamamiyle bir anlamsızlık, kaos, delilik ve rüyalar karışımı bir şey. Tek istediğim içimden gelen şeyleri yaşama ve gerçekleştirme cüreti oldu. Bu neden bu kadar zordu? Bu tam tamına kekemenin olduğu sahnenin açıklanması ve temelde de filmin başyazısı.
>
> *Nostalghia*- Belki eğer Kaydanovski, Gorçakov'u oynamayı kabul ederse, oteldeki gece sahnesini kahramanın ellerinin güzelliğinden çok, Kaydanovsky'nin Van Gogh'a benzerliği oluşturmalı.

Tarkovski, babası Arseni'nin şiirlerinde olduğu gibi, insanın ruhunu koruması uğruna ödeyeceği tüm bedellere boyun eğmesi gerektiğini anlattı *Nostalghia* filminde. 1982 yılında filmi bitirdi. Gece sahnesini de çekmişti. Zaten filminde çoğu sahneler doğal ışıkla çekildiği için ve kamera hareketleri insanın içe yönelik yolculuğunu anlatır tarzda kullanıldığı için loştu. Bu loşluk varlıktaki belirmeyi bir tür belirsizlikle anlatıyordu. Tarkovski'nin filmini geçtiğimiz günlerde bir bankanın "kültür" servisinin etkinliği bünyesinde

yeniden izledim. Aydınlanmaya acıkanların ve görmesini bilenlerin safdışı kaldıklarını söyleyen Vasilli Kandinski'yi doğrularcasına, salona serpilmiş on onbeş seyircinin tepkilerini seyrettim. İnsanlık ve varlık hakkında yüksek düşüncesi olan yönetmen, müzisyene ilişkin araştırma yapmak üzere yola koyulan bilim adamıyla, bayan arkadaşının davranışlarında kendi bireysel tarihini keşfe çalışıyordu. Her karesinde acı çektiği ve "Allah'ım, yaşamak için ne kötü bir zaman!" dediği belliydi. Tabiata uyum gerçeğini yitirmiş olan modern insana, iyi ahlak sahibi olmanın yolunu öneriyordu. İnsanın içinde olan, fakat yitirilmiş yerde değil, bir başka yerde aranan iyi ahlakın...

İnsanın manevi ve ahlaki bir ideali olması gerektiğini savunan Tarkovski'nin filmin her sahnesinde bir çığlık halinde yükselen acısı karşısında ürperdim. Toplumsal ahlak değerleri içimizdeki iyi ahlakı yitirdiğimizde pörsümeye, yok olmaya yüz tutuyordu. Dünya körler, sağırlar ve dilsizler cennetiydi. Ruhları hakkında düşünmeye azmetmiş olanlar daima safdışı bırakılıyordu. Bu bir iç ve dış dram oluşturuyor ve odağına insanı alıyordu. Tarkovski, filmiyle bize yeniden hayatın anlamına ilişkin unuttuğumuz soruyu soruyordu. Le Clezio'nun ifadeleri çınlıyordu salonda: "İnsan, kendi varlığının ne olduğu hakkında yüksek bir düşünceye sahip değilse dünya üzerinde aşağılık olan, korkunç olan her şeye karşı bir duyarlılığı yoksa, insan iyi şeyler yazamaz."

Bir iç dünya tecrübesi, yaşamaya ve bunu dışlaştırmaya muhtaç olduğumuzu yeniden, yeniden anlıyordum *Nostalghia*'yi izlerken. Günlüğünün bir yerinde hayat hakkında hiçbir şey bilmediğini söyleyen Tarkovski'nin alçakgönüllülüğünü düşünüyordum.

Annesinin ölümünden sonra menhus hastalığın belirtileri ortaya çıkmıştı. Hayat hakkında henüz cahilken ölüm hakkında ne bilebilirdi ki! Zavallı Tarkovski! Safdışı bırakıldığını sanıyor ve bedeninin her zerresinin eridiğini, ruhunun zerrelerininse birer birer açılarak ölümün içeri sızdığını söylüyordu. *Nostalghia*'nın, filmografisinde ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu anlıyordum. Gorçakov, yaşadığı acıya bir parçasıymış gibi dönüp baktığında, kamera sanki bunu göstermek istemez bir tavırla ya amorstan ya

da olabildiğine loş bir ortamdan yaklaşıyordu. Ruhunu korumasız hisseden bir insandı Gorçakov. Aslında Tarkovski'nin kendisiydi o. Onunla ölüme benzettiği yalnızlığını anlatmayı deniyordu. 20 Eylül 1970'teki notunda belirttiği gibi, savaştan sonra kültür barbarca yok edilmiş ve bunun sonucu toplum kültürsüz kalınca vahşileşmişti. Bunun sonucu nereye varacaktı? Şöyle diyordu:

> Allah bilir. Cahillik şimdiye kadar hiç bu boyutlara erişmemişti. Spritüelle herhangi bir ilişkiyi reddetme hali ancak canavarların oluşmasını sağlar. Oysa şimdi en ufak spritüel değer taşıyan her şeyin üzerine geçmişte hiç olmadığı kadar eğilmeliyiz.

Görmesini bilen herkes gibi, Tarkovski de safdışı bırakıldı. Fakat sinemada sessiz bir devrim gerçekleştirerek kendimize ait alanı keşfetti. Bu alana geçmeyi başaramayanlar kendi saflarını müstakim bir merkez çizgisi sanarak, onu dışta tutmaya devam ediyorlar.

TOMMY YENİDEN UĞRAYIP GİTTİ ÜLKEMİZDEN

The Who topluluğunun üyesi Pete Towshend'in bestelediği, uzun yıllar opera olarak sahnelenen müzikal, İngilizlerin "sinemanın çılgın çocuğu" dedikleri Ken Russel tarafından filme alınmıştı. *Tommy*, modern insanın yitirdiğini hatırlatıyordu çığlık çığlığa. Bir göktaşı gibi düşmüştü sinemasal ortama. "I'm free!" diye bağırırken ne kadar sarhoştu Yunus Emre gibi, o da "ballar balını bulmuş"tu.

Filme ilişkin yazdıklarımı hatırlayınca bu ayrıntılara yeniden eğilmenin gereğine bir kez daha inandım. *Tommy*'de hiç unutamadığım, unutmanın mümkün olmadığı birkaç cümlecik var ki, annesinin beynini bir burgaç gibi oyarak, zihninde çoğalarak yankılanıyor: "Hear me" diyordu Tommy, annesine. Bu inleyiş neyin, Mevlana'nın soluğunda kavuştuğu ezgiye benziyordu. Gönlüne o ezeli hüznün ateşi düşmüş her garip, veli ve her derviş de bir neydi. Ayrılıklardan şikâyetle inleyen her gönül, bize modern insanın şifa bekleyen yarasını hatırlatıyordu. Gerek içeriği ve gerekse görsel zenginlikleriyle hak ettiği ilgiyi devşirebildi mi *Tommy*? Etmiş olsa bile, ortalama televizyon formatına kodlanmış -ki sekiz zekâ yaşına sesleniyor ortalama TV programları- seyirci, *Tommy*'nin taşıdığı haberleri ne ölçüde kavrayabildi?

Tommy için, "Eğer Mevlana çağımızda yaşasaydı, İslam'ı böyle anlatırdı" demişti Prof. Dr. Mehmet Kaplan sinema çıkışında bir dostuna. *Hafız Divanı*'nı okurken yeniden düşünüyorum din dilini, sembolik dili. Televizyon ekranlarında, sanki dünyanın biricik meselesiymiş gibi dönüp dönüp yayınlıyorlar bir siyasi kişiliğin eski konuşmaları. Ülkemiz televizyonları bayağı şeylerden besleniyor.

Bu dil zaten doğası gereği, sadece enformasyon-malumat-denilen ve bilginin en alt düzeyini ifade eden bir içerik aktarabiliyor. Bize düşen, onun doğasını değiştirmeye, kodlarını kırmaya ve onunla hayat hakkında yüksek idealleri aktarmaya çalışmakken, yine daha çok seyirci, yani daha çok para ve siyasal çıkar uğruna seyirciye en büyük fenalığı yapmaktan çekinmiyoruz. Bizim dilimiz cennetsel kokuları taşıyan, ulvi ve manevi haberleri getiren bir üstdil olmak gerekirken, biz de eşcinsel bir Batılı yönetmenin binde birini başaramayarak, *Tommy* gibi bir filmle değerleri ve ödevleri hatırlayamayarak aynı sefalete yuvarlanıyoruz ötekiler gibi.

Oysa insan yitirdiğini arıyor. Cennetten, asli yeryüzüne sürülen ruhumuz, ney gibi lahuti ve soyut bir sesle dile gelebiliyor. Bizim görüntü dilimiz –böyle bir derdimiz varsa eğer– ruhun bin bir dilli soyut temsilidir. Kandinsky resimleri gibi bir temsildir bu. Şeyh Galib şiirleri gibi. Kaderin resmedildiği ebru gibidir bizim hakiki televizyon ve sinema dilimiz. Orada hayatın ruhunun ve esasının soluk aldığı, en ulvi ve en sufli yanlarıyla hayatın iç yüzünün okunduğu bir minyatür düzeneği yer almalıdır.

Aşırı biçimde siyasileşmiş, klişeleşmiş, yüzeyselleşmiş, sezgici bir ruhtan yoksun, hakikatsiz ve hayatsız bir çekişmenin dili olamaz bizim görüntü dilimiz. Biz de aynı politik kurnazlıklarda kullanamayız zekâmızı. Aynı hasis çıkarlara hizmet edemeyiz. Biz sadece Hakikat'in çevresinde dönen pervaneler gibi yanmak isteriz. Yok olmak için kanat çırparız. Varlığı yoklukta biliriz. Yokluk anlamlanır ve boşluk ruh kazanır. Biz sadece bir soru fırlatırız uzaya, meşruiyetimizi orada görerek.

"KELİMELERİMİN DIŞINA ÇIKAMAM"

Her ne kadar Borges, Neruda için, "Şair olarak onu çok beğenirim ama insan olarak hiç sevmem, aşağılık biri" diyorsa da, Michael Redford, filmini zaman zaman abarttığı Neruda romantizmi üzerine kurmak ve ortalama insanların kavrayamadığı sanılan o evrensel şiir tecrübesinin iç mantığını popülize etmek yerine, en alelade insanın bile ne kadar gizemli olduğunu anlatabiliyor filmiyle. "Film, düşünmek zorundadır" diyen Avrupalı yönetmenlere hak verircesine artık duygusal ve insani boyutlarını yitirmiş, neredeyse teknolojik bir olgu olmakta karar kılmış Amerikan sinemasını bir kez daha yaya bırakıyor. Oscar'ın da ödüllere ilişkin çekinceleri içerdiği hesaba katılırsa aslında, *Postacı* 1, Hollywood 0r diyebiliriz rahatlıkla. Neden normal insan birbiriyle çelişen çeşitli tecrübeleri hayal gücünün potasında "sentezleyerek" şiire yansıtabilen, yani Eliot'ın deyişiyle düşünceyi duyguya dönüştürebilen şairin diline uzak olsun? İşte son yılların en başarılı oyununu sergileyen Massimo Troisi –gerçekten hasta– utangaç ve buğulu sesiyle kesik kesik soruyor: Metafor nedir? Neruda olayı hiç de estetize etmeden kolayca cevaplıyor. Postacı, kendi alelade hayatının ülfet perdesini yırtarcasına ruhsal imkânlarına doğru küçük bir kaçamak yapıyor ve gizemini bize birkaç dizeyle yansıtabiliyor. Gerçi Neruda'dan şiir de araklamıyor değil.

Filmin unutulmaz diyaloglarından biri burada karşımıza çıkıyor: "Şiir, yazana değil ihtiyacı olana aittir." *Postacı*'nın "Amerikan sinemasının empoze ettiği sinema duyumlarına karşı bir tepki" olmak gibi bir kaygısı yok. Bir insan sıcaklığı yalıyor saçlarımızı, dipte kırık plakta sanki "Postacı postacı canım gülüm postacı" ezgisini hatırlatırcasına bir Akdeniz havası esiyor. Filmi oluşturan insanların bakışlarında sımsıcak bir sevgi taşıdıklarını görebiliyorsunuz. Burada Amerikan sinemasındaki gibi teknik atraksiyonlar değil, oldukça yalın ve sinemasal açıdan sade bir dünya açılıyor önümüze. Pastoral vurguların yer yer mübalağa sınırına vararak filmi biraz esnettiği de gözden kaçmıyor.

Gelelim Neruda romantizmine. Borges'le söyleşide şaire veryansın ederken Güney Amerikalı diktatörler üzerine bir kitap yazmış olduğunu, oysa Peron'dan tek kelime edilmediğini öğreniyoruz. Borges'e göre Neruda'nın bu tutumu, Buenos Aires mahkemelerinde bir davasının sürmesiyle ilgiliymiş. Üstelik eşi Arjantinli ve arkadaşlarının çoğu mahpus. Ülkenin durumunu biliyor, lakin Peron'a hiç dokundurmuyor. Neruda'nın ABD aleyhine yazdıklarını da ciddiye almıyor Borges. Şili'ye gittiğinde karşılaşmamaya özen gösteriyor. Tüm bu olumsuzluklara karşın, Neruda iyi şair, diyor.

Zaten *Postacı* da sürekli bunu ima etmiyor mu? Her insan bir âlemdir. Her kişilik zengin bir dünyadır. İnsanın kendi sınırlarının farkına varması için, her an karşısında sayısız fırsat doğar. İyilik, güzellik ve hakikat... Birbirini içkin bu üç katman bir gül goncası gibi açılır. Güzellik iyiliğin, iyilik de hakikatin iç boyutudur. *Postacı*'dan da öğreniyoruz ki, insanın ötekine acı çektirmeden onun duyarlılığını gözeterek ve severek yaşayabilmesi için, iyiliğe yani hakikate ihtiyacı vardır. Filmin, hayatın yerine geçer gibi bize gerçekten daha hakiki bir gerçeklik sunması, sinemanın sahip olduğu ilginç bir imkân. Gerek Avrupa ve gerekse de Üçüncü Sinema'nın hayatla sanat arasındaki sınırı ortadan kaldırmayı başarabilen filmler üretebilmesi, tıpkı *Postacı*'da olduğu gibi Doğulu masalların geleneksel işlevine geri dönmesi, hem sinemanın hayatın yerini tutmasıdır, hem de teknolojik burjuva uygarlığının derin çelişkilerine alternatif bir duyarlık üretmesidir.

POST-ACI

Michael Redford'un filminden sonra postacı kaç kez acı haberler taşıdı? İnsanlar o kadar çok acı çekti ki âdeta ruh onunla nefes alır hale geldi. Medyanın besin kaynağı kan olunca en soylu acılar da sıradanlaşıyor. Acı sonrası durum tümüyle postmodern bir şey. Bu durumda ruh, ne yeni bir haber estirir ne de haber bültenleri arasında gözden yiten büyük acıları yakalar.

Ruh bu durumda artık dumura uğramaya başlamıştır. Çünkü dört yaz geçmiş, yedi sekiz kişinin bir odada derme çatma bir çadırda, aç susuz, kimsesiz kalakaldığı Başbağlar Köyü'ne şefkatli bir el uzanmamış, yaraya şifalı bir el dokunmamıştır. Çünkü ruhtan şefkat fışkırmıyor. Çünkü nefsin ruh yerine konulduğu bir iletişim ortamındayız ve orada, o güzelim insanların yaşadığı köyde olup bitenleri de seyirlik bir oyun gibi algılıyoruz. Yazın toz toprağa, kışın kavurucu ayaza boğulan harabe bir evde, sekizi kadın on iki nüfusun yaşadığını oyun sanıyoruz.

Haber bültenlerinde rating uğruna, seyiren parçalanmış bedenlere, donmuş kana, gözlerinden yaş yerine kan akıtan annenin çehresine uzanan kamera, ne bu kana endeksli kirli siyasete ne de ticaret burjuvazisinin post-acı ruh haline yönelik bir eleştiri geliştirebilir. Üç canını yitirmiş kadının çığlığı, "haber" değeri taşımaz. İşte bundan daha samimi, daha dolaysız, daha eleştirel bir soruyu

hangi gazeteci fırlatabilir devletin müphem çehresine: "On sekiz yaşında civanları veriyoruz devlete, devlet milletine ne veriyor?"

Bamteli'ni kutluyorum. Uğruna onca şeyin yapıldığı şu dumandan, ratingden ve sahte özgürlük ideallerinden sıyrılarak, ülkemizin bir bucağındaki mazlum insanlara ses olduğu için. Burada devlet niye el uzatmıyor, filan demeyeceğim. Kendimize, kendi sorumluluğumuza bakalım, diyorum. Kâfirin bile hukukunun korunduğu bir dinin bağlıları olarak, Başbağlarlıların çığlığını neden duymuyoruz, soruyorum.

Önce Sivas'ta bir cinnet ateşi yakan, ardından Başbağlar'da otuz cana kıyan kan içici zihin durumuna karşı ne yapıyoruz? Biz ki O'nun ışığına açılan sonsuz bir yolda, şefkat yolunda yürümeye azmetmişiz. Biz ki içinde dokuz cani, bir masum bulunan bir geminin kanun-ı adaletle batırılamayacağına inanıyoruz. Biz ki Firavun'a en az Musa kadar söz hakkı tanınan bir Kutsal Haber'in postacılarıyız.

Nedir bu post-acı sanrılar?

Nedir bu kayıtsızlık?

Bu sorusuzluk?

Kendi iletişim ortamlarımızda da aynı kodlara tabi olarak, aynı formatı yeniden üreterek kendi muhtevamızı, kendi adalet ve şefkat dilimizi berhava edişimiz nedendir? Nedir bu insanlık sorumluluğundan kaçış?

Nedir bu sorumsuzluk?

Hayır hayır, bizim de post-acı bir yerde durduğumuz kesin.

Biz de ekranda, yüreği kan ağlayan Başbağlarlı ihtiyarı bir oyun kişisi gibi seyrediyoruz.

SESSİZLİĞİN YÜREĞİ

Ron Fricke'ın filmi sanki Ayet-ül Kübra'nın görselleşmiş formu. Kurgusunda da emeği olan yönetmen *Baraka*'yla, iki bilinmezlik arasındaki sessizliğin yüreğine sızıyor. İkinci gösteriminde izlediğim film, hakikatin sonsuz çevriminde resim ve müziğin uyumuyla çiçekleniyor. Kamera irfani kültürlerde geziniyor. Ritüeller, dönüşler, zikirler, bulutlar, yıldızlar, gökdelenler, uçuk siluetler gibi koşuşturan megapol insanları, gökdelenler, Mevleviler, Kâbe'nin çevresinde kâinattaki o büyük deverana katılarak dönen insanlar...

Zaman genleşiyor ve gibisiz bir benzetmeyle kamera, sükûnun, sabrın, tabiatla uyumun, teknolojinin bozduğu uyumun kaynağını arıyor. İnsanların yüzlerinde, yüz kıvrımlarındaki hatıralarda, Afrikalı kabilelerin ritüellerinde, onların güvenli ve uyumlu seslerinde geziniyor. Kameranın gezdiği yerlerde, seyirci de gürültüsüz ve sessiz bir ezgiye katılıyor, sessizliğin yüreğine doğru bir geziye çıkıyor. Filmin kurgu ve kamera hareketleriyle oluşturduğu ritme müzik eşlik ediyor. Ayetü'l-Kübra'da yeryüzünde, dağlarda, bulutlarda, ırmaklarda, denizlerde, yanardağlarda, ovalarda, gökyüzünde, yıldızlarda, gezegenlerde, göktaşlarında, galaksilerde, küçük kâinatlarda, hücrelerde, atomlarda, atom altı parçacıklarda gezinen ve yedeğinde taşıdığı sorulara cevap arayan seyyah oluyor kamera.

Ürkütücü görünen olayların iç yüzüne dalıyor ve Esmaü'l-Hüsna'nın tecellilerini arıyor.

Orada varlığımıza temel oluşturan yapılarla karşılaşıyoruz. Orada Gerçek'le yüz yüze geliyoruz. Gerçeğin yüzeyindeki perde saydamlaşıyor. Her yeni resim bizi Gerçek'e bir adım daha yaklaştırıyor. Yaklaştıkça orada bizi bekleyen sessizliğin kucağına düşüyoruz. Düştüğümüz yer bize sınırsız bir alanın sembollerini açıyor. Her sembol Gerçek'in bir boyutuna işaret etmek üzere varoluyor. Varoldukça çoğalan ve resimleştikçe çoklukta birliği yansıtan bir ses, bir renk çiziyor. Çizilen desenlerin oluşturduğu armoni, varlığın özündeki uyumu tasvir ediyor. Burada her resim bir ikon olarak bize, kendi varlığının fenasını, işari olarak bekasını ve Baki-yi Zülcelal'e olan imasını gösterir.

Baraka bir rüya filmi. Bizi gerçeğe uyandıran rüyayı öykülüyor. Öykünün başı ve sonu yok. Hiçbir dramatik çizgiye takılmıyor. Gezindiği anlam haritasında irfani nitelikleri öne çıkaran bir pusula işlevi yükleniyor. İrfani kültürlerin müşterek bir semboller dünyasına sahip olduğunu öğreniyoruz. Çatışma, çelişki, gerilim, şiddet, kan, erotizm, silah, para, kirli siyaset, çıkar ilişkileri, çarpık ve çetrefil bir sistem yok burada. Burada Yaratıcı'nın mübaşeretsiz tasarrufu görülüyor. Bayezıd-ı Bistami'nin hayretiyle seyrediyoruz filmi. İçe yöneliyor ve bununla bir dış uyum yaratıyoruz.

Uyumu doğru yerde arıyoruz. Sanırım Yusuf Kaplan'ın anlattığı Üçüncü Sinema'ya yakın bir gramer var bu filmde. Ayşe Şasa'nın sözünü ettiği kozmik uyum. Sanki onun yazdığı *Zamanın Sahipleri*'nin sinopsisini ele geçirmiş yönetmen.

Sanki Ayetü'l-Kübra işte böyle filme alınır, diyor bize.

BİR DAĞ BOŞLUĞU

Ormanı severim. Kentlerde yaşamak kötüdür, oralarda azgın çoktur.

–Nietzsche

Masal, anlattıkça uzarmış. Eşkıya da seyrettikçe büyüyor. Derinleşiyor ve her baktığımızda yeni bir veçhesiyle bize gülümsüyor. Gülümsüyor ve yüzümüzde çoktandır unuttuğumuz ışığı yakıyor; kendi kendisinden azat olmak. Bu yüzden sesimize en doğru yankıyı dağda buluyoruz. Eşkıya bizi dağa çağırıyor. Yüreğimizi dağa kaldırarak dindirebileceğimizi söylüyor acılarımızı.

Yavuz Turgul da masalcı. Sadece unuttuklarımızı hatırlatıyor. *Eşkıya* filminin ilk karelerinin dibinde akan ezgiyi duyunca, tarihselliğimizden kaçışın melankolisi çöküyor yüreğimize. Boğazımız düğümleniyor ve film boyunca bu hüzne kaynaklık eden gerçeği arıyoruz. Mapushaneden sonra, Eşkıya'yı adım adım izliyor ve bir dağ boşluğunda kendisini fark etmiş olmanın ne anlama geldiğini düşünüyoruz. Özgürleşmenin kendi asli doğasına gözlerini çevirmeyen bir insan için, hayalden ibaret olduğunu anlıyoruz.

Kendisini bir çiçeğin usaresini devşirmek üzere taç yapraklarına konan bir arı gibi hissetmek. Özgürleşmek bu olsa gerek.

"En tatlı kadının dahi acı olduğu"nu söyleyen Nietzsche'ye de hak veriyoruz, "Bir kadın paylaşırsa aşkımı eğer, göklerin yedinci küresini sıyırıp geçecek şiirim" diyen Borges'e de. Gerçek dostlukların kişinin kendisini unutarak yaşanabileceğini öğreniyoruz. Bakır mangalda pişen kahvenin kokusunu, çiğ köftenin acısını, muganninin okuduğu Urfa divanındaki "ateş"i hatırlıyoruz. "Er değildir seni görüp taşmayan" bir gurbete taşmıyoruz. Gün ola harman ola diyoruz *Eşkıya*'yla birlikte. "Kurt da kuş da bizdendir oğul; gitme, asıl eşkıya şehirde" diyen Ceylan Ana'nın sözlerini yedeğimize alarak biniyoruz Kurtalan Ekspresi'ne. "Yolculuk nereye?" diyen Cumali'nin yüzünden okuyoruz şehirdeki köyün umarsızlığını. "İstanbul'a" diyen Eşkıya'nın uzattığı gümüş sigaralıktan sarı tütünün kekre tadını emiyoruz derin derin. "Bir sen eksiktin" diyen Cumali, bir kez daha gösteriyor yüzünü. Bu yüzü "Cumhuriyet Oteli" tabelasındaki kirden bir kez daha okuyoruz.

Doliyle yükseliyoruz Necip Fazıl'ın anlattığı Konak'ın katlarında. Bu panaromik tasvir bize bu ülkenin çelişkilerini yansıtıyor sembolik düzeyde. Keje'yi tanıyoruz Eşkıya'nın gözlerinden. On beş yaşında Malatya'nın namlı kabadayısı Çakal Hanifi'nin "çırağı" sıfatıyla girdiği mapushaneden, aralıklarla, kırk yaşında çıkan dayım Neco'yu görüyorum Baran'ın görüntüsünde. Gözlerim yeniden nemleniyor, boğazım yeniden düğümleniyor.

Bu ahlaki meydan okumaya yüreğimin en mahrem köşeleriyle katılıyor ve aşkolsun Yavuz Turgul diyorum film boyunca. Keje'yle karşılaşma sekansındaki sözler düşüyor çocukluk anılarıma. Orada bana ait yalın gerçekliğin fotoğrafını buluyorum. Orada benim hikâyem yansıyor perdeye. Keje'yi susturan sevdanın gün gelip konuşturduğunu görüyor ve dünyanın onun sesiyle dirileceğini hissediyorum. Arkadaşı için sevdasını feda eden Eşkıya, destan içinde destan yazıyor. Açık uçlu bir mesel akıyor perdeden gözlerimize... Bilinçdışımız deşifre oluyor ve hafızamızdaki masallar bir kez daha çıkıyor gün yüzüne. Eşkıya kendi kültürünü şehre taşıyan köylüyü resmediyor. Şehir kültürüne eklemlenen köylüğü değil, şehir ortamında hassasiyetini korumaya azmetmiş köylüyü... Bir

dağ boşluğundan şehrin karmaşasına düşüyor Eşkıya. Taşıdığı değerlerle birlikte yıldız olup kayıyor apartmanın tepesinden gökyüzüne.

Yüreğimizin en gizli yerlerini titreştirerek.

Kurtlar Vadisi Irak'ı seyreden bir "büyüğümüz", "gerçeklerle tıpatıp aynı" demişti. Filme ilişkin Türk ve dünya basınında yüzlerce haber, yorum, açıklama yayınlandı, yayınlanıyor. Milliyetçi bir zeminden beslendiği ve o zemini beslediği, gerçekdışı olduğu, ABD ve Batı karşıtlığım güçlendirdiği, ABD ve Batı'ya karşı oluşan toplumsal muhalefeti bir salonda birkaç saat içinde buharlaştırıp insanları rahatlattığı, dolayısıyla o muhalif potansiyeli berhava ettiği söyleniyor.

Bunları bir yana bırakıp ben daha çok, filmlerle, roman ve öykülerle "hayatın gerçekleri" arasındaki ilişkiden söz etmek istiyorum. Şizofrenlerin çok düş gördüğü söylenir. Genellikle hayatından razı olmayan insanların, böylesi dramatik öykülere fazlasıyla kapıldığı ve giderek orada yaşamaya başladığından söz edilir. İnsanın dramaya ihtiyaç duymasıyla ilgilenen iletişim bilimcilere ve sosyal-psikologlara bakılacak olursa, bu, yaşamın bir oyun oluşuyla da ilgili. Doğrusu bunlara pek aklım ermiyor ama, insanın hayatından razı olmadığında, hülyalara sığınmasının hem kaçınılmaz hem de pek kötü birşey olmadığını düşünüyorum. Dramatik dili küçümseyenler, çoğunlukla, olup bitenleri, yaşamı, kendi hayatlarını, hatta her şeyi anlayabileceklerine inanıyorlar. İnsanın aklına bu denli güvenmesi yeterince çaresizliğini ele veriyor gerçi ama ak-

lın putlaştırılması halinde dünyanın başına nelerin geldiğini de pozitivizmin güçlenmesinden bu yana her an yeniden gözleyebiliyoruz. İnsan her şeyi anlayabileceğine inanmaya başlayınca, giderek her şeyi denetleyebileceğine de kani oluyor ve dünyayı boyunduruk altına almaya çalışıyor. Oysa insan korunmak ve korumakla yükümlü.

Kurtlar Vadisi Irak'ta anlatılanlar gerçekdışı olabilir. Ama Irak işgalinden bu yana bölgede olup bitenler de onlarca Kurtlar Vadisi Irak'ın anlatamayacağı kadar acımasız. Çocukların, kadınların ve çaresiz insanların üzerine tonlarca bomba yağdıran, gençleri öldüren, tutukevlerinde işkence eden, ülkelerini işgal eden, öz kaynaklarına el koyan, onları aşağılayanların filmden gocunması ne tuhaf. Geçenlerde Kanal 7'den Sefer Turan'a Ebu Garib'de olup bitenleri anlatan işkence mağdurunun aktardıklarını düşününce filmin gerçeğin altında kaldığı bile söylenebilir.

Öykünün anlatılma ve kurulma biçimi sorunlu olabilir. Sinema duyulara seslenir, akla değil. Birincil amacı eğlendirmektir. Ama bir filmin beş günde bir buçuk milyon bilet satması sadece insanların eğlenceye susamışlığıyla açıklanamaz. ABD'nin küstahlığı ve saldırganlığı, sadece bölge değil bütün dünya Müslümanlarının, savaş karşıtlarının ve haksızlığa karşı çıkanların tepkisine, giderek nefretine neden olmuştur, olmaktadır. İnsanların yaşamı o denli zorlaşmış ve mutsuzlaşmış ki, her zamankinden daha çok filmlere, romanlara ve öykülere ilgi duyar olmuşlar. "Gerçek"lerin değil, hülyanın içinde yaşamak istiyorlar. Bu kaçışın baş sorumlusu ABD ve Batı dünyasıdır. Dünyanın pek çok ülkesinde ya Birleşik Devletler'in veya çeşitli Avrupa ülkelerinin yol açtığı yaralar kanamaktadır. İnsanlar aç, yersiz yurtsuz, acılar içinde, aşağılanmış ve tutsaktır. Bu insanlık onuruna yakışmayan yaşamın gerçeklerindense hayalin ışıltıları veya uyuşturucu etkisi yeğlenmektedir.

Başka bir yerden bakıldığında, filmsel gerçeğin yaşamın gerçeğinden daha gerçek olduğu da düşünülebilir. Bunun ilginç bir örneği Uğur Yücel'in *Hırsız Polis* dizisi. Daha önce yine benzer bir polisiye dizi gerçekleştirmiş olan Yücel, Türkiye sinemasının oyunculuk sınırları en geniş ve derin kişisi. Bu diziyle birlikte oyunculuk

performansı katlanıyor. Sıradan, basit ve küçük şeyleri öyküleme ve onları sımsıcak bir gerçeklik büyüsüyle yansıtma konusunda alabildiğine başarılı görünüyor. Bir dolu "dizi" var ekranlarda ama çoğu insanın zamanını ayırmasına değecek gibi değil. Uğur Yücel'in işleri genellikle seyre değer. Aksak'ın, Mavi'nin, Çınar'ın, Maide Hanım'ın, Fulya Hanım'ın öyküleri son derece temiz, içten anlatılıyor. Öyküsü sağlam çatılmış olan dizinin ezgileri de harikulade. *İmkânsız Aşk* şarkısı özellikle hem dingin hem de her aşkın içindeki hüznü yansıtabiliyor.

Aşkın imkânsızlığından en çok Edip Cansever söz etmişti. İkinci Yeni'cilerle birlikte, yüz yıllık bir gelenek tümden kırıldı. Aşkın metafiziksel boyutlarından, bir yaşantı olarak aşkın vahşi alanına inildi ve iki insanın birbirine kavuşmasının, birbirine bitişmesinin imkânsızlığı üzerinden anlatılmaya başlandı. Bataille, bir yazısında, madem an sonsuzca bölünebilir, der, o halde birbirine doğru yürüyen/gelen iki insanın, zaman içinde/altında bulunan iki insanın kavuşması/birleşmesi imkânsızdır. Yaklaştıkça an bölünecek ve çoğalacaktır. Cansever belki,

> Seni günlere böldüm, seni aylara
> Daha yıllara, yüzyıllara böleceğim
> Ve her zaman söyleyeceğim ki beni anla
> Böyle eskitilmiş de olsa bu kalbi
> Minesi çatlamış bir diş gibi durduracağım karşısında

derken bunu kastediyordu. Yakıştırıyor da olabilirim. Ama mutsuz bir beraberlik yaşayan, aşktan canı yanan bir insan, kendisini Cansever'in şiirinin dünyasında daha "iyi" hissedebilir. Hani başını gövdesinin üzerinde taşıyamayacak hale gelen mutsuz birine yapılan önerilerden biri, "git film seyret, zihnini dağıt, unut içindekileri"dir ya, bunun gibi. Âciz kaldığımız yerde kaçarız. Hayat bir film gibidir, sinopsisi, rejisi, canlandırması, platosu vardır. Ama dünyamız her zamankinden daha pis oyunların oynandığı bir cürüm platosuna dönüşüyor giderek. Canımız yandıkça, gözlerimiz bakmak, kulaklarımız duymak istemedikçe kaçarak, hayal evlerine sığınmak istiyoruz. Bu cehennemde yanmaktansa, orada, aslı esası olmayan

bir oyunun perdedeki ışıltısına kapılıyoruz. Emin değiliz gerçi, buradaki "katı" ve "kesin" gerçekler de bir hayal olabilir, o da bir gün bize bir oyun ederek, bir uykunun, bir düşün içinden çekip alabilir bizi ve "hiçbir şey sandığınız gibi değil" diyebilir.

SOKAĞIN GRAMERİ

Wittgenstein, sözcüklerin, hayatın akışı içinde anlamlı olduğunu söyler. Sokağın sözcükleri, gündelik yaşamın kuytularında dolaşıp durur. Argo denilen sözlük, işte bu yaşamın en dolaysız yürek çarpıntılarından fışkırır. Orada, yani hayatın kıyılarına vurmuşların, vurgun yemişlerin, tutunamazlığı dert olmaktan çıkaranların ülkesinde, üslup kişiliktir ve kelimeler, "bir köprünün üzerinden geçen tren" gibi sahici ve korkutucudur.

Sözü dolaştırmadan soruna geleyim: *Ekmek Teknesi*. Kaçan kardeşlerden Heten Keten'in (ne bereketli bir sülale. Biri Ağır'ından bir Roman'la beslemişti duyarlık vadimizi, öteki çizgilerini gönlüyle çizdi uzun yıllar) taze bir keten helvası gibi önümüze serdiği ziyafet, sokağın derin dilini en sahici yanlarıyla sunmuştu.

Bir söyleşisinde, babasının bir tepkisini hatırlatıyor: "Bir zaman işte 'hidayete erdiğim' sıralarda bir konuşmamda, 'Müslüman oldum' demiştim. Babam gazeteyi okuyunca kızdı ve 'Ulan eskiden gâvur muydun!' diye çıkıştı." Kaçan'ın bu ironik uyarısı çok önemli bence. Hem kendisini "Müslüman" olarak niteleyenler açısından, hem de kendini öncelikle laik, ayrıca Müslüman olarak tanımlayanlar açısından.

Babasının "Ulan daha önce gâvur muydun!" uyarısını biraz tercüme edersek şunlar çıkar ortaya: "Müslümanlık" en gelenekselin-

den ifadesiyle bir dinî kimlikse, biz zaten Müslüman'ız. Yok eğer modern bir "zihin durumu" ise, sokak zaten doğası gereği bu "dil"e yabancıdır. Burada örtünmeden (tesettür, türban vesaire) laikliğe değin çatışma üreten sorunlar açısından önemli bir çıkış noktasının ipuçları okunuyor. Müslümanlık ne birilerinin sandığı gibi bir siyasal projedir, ne de başkalarının zannettiği gibi, toplumsal yaşamın hiçbir alanına karışmayan bir ruhbanlık dinidir. Yine bir tür rasyonalist, hatta pozitivist İslam uzmanlarının iddia ettiği gibi "geleneksel olan"dan tümüyle arındırılabilir. Bu yapılırsa –ki yapılması imkânsızdır– geriye din kalmaz. Çünkü din her şeye karşın alabildiğine mitik ve gelenekseldir.

Ekmek Teknesi'nde Nusrettin Baba olsun, "arzular şelale" Vefa Efendi veya "âlemin kralı" olsun, her soruyu çözülmesi gereken bir bilmeceden çok, iyileştirilmesi mümkün bir hastalık olarak görüyorlardı. Bu tam da kafayı dil'e takmış, iyi de etmiş, kendisini sevmemiz için elli nedeni bulunan ve gramer takınsı bunların ilki olan Wittgenstein'ın bir düşünür olarak "filozof"u tarifine gayetle uyar. Her soruyu bir hastalık olarak gören filozofla, her sorunu hastalık olarak gören Nusrettin Baba arasındaki ayrımdır, herhangi bir burjuva tasvircisi modern romancı ile *Ekmek Teknesi* arasındaki fark. Yüzey dilbilgisi ile derin dilbilgisi arasındaki ayrım da denebilir buna.

İlk bahsi geçen, bu kirli savaşa (hangi savaş temizdir?), "ABD Bağdat'ı bombalamaya başladı" der, diğeri "ABD, C'siz ABD, yani cibilliyeti olmayan Amerika Birleşik Devletleri, insanlık tarihinin en değerli kentlerinden birini, Cüneyd-i Bağdadi'nin yaşadığı bir şehri, o tarihsel mirası yok ediyor" der. Kirli olsa, "şerrrrefsiz Amerika!" diye bağırır Âlemin Kralı'nın anlattığı savaş meselini dinlerken ve "oy oy oy! Demek Cüneyd ağbimin kabrine bile tahammül edemiyorlar" diye belirler durumu.

Hiçbir gerçekliğe karşı sorumlu değildir yüzey dilbilgisi. Bu yüzden yağmıştı bombalar Iraklının üzerine.

Ekmek Teknesi, düşünceyle gerçeklik arasında uyum kurma çabasının bir adıydı. Üstelik bendenizin şahsen öteden beri aşağıladığım bir ortamın, kitlesel kültürün sabunköpüğünün suyunun suyu

bile olmayan bir ortamda, televizyon ortamında yaptı bunu. Çehreler tanıdıktı, sesler bildik, adlar malum, mekânlar merhum, şahıslar gerçek, eylemler inisiyatik, konuşmalar sahici. Televizyon ortamında böylesi bir sahiciliği, hele ahlakiliği sağlamak, daha önce bir şeylerin sağlamasını yapmış olmayı fena halde gerektirir.

Osman Sınav, ki *Yalancı* adında enfes bir filmle kendini kanıtlamış, her daim subjektif olan ve iyi de yapan, objektifin imkânlarını en iyi bilen yönetmenlerdendir, kaç yönetmen var bu nitelikte, bu sağlamayı yapmıştır ki, Wittgensteinca konuşursak, yaşamı işler kılan şeyi yani arkaplanı doğru okumakta ve dramatik çatıyı sağlam çatmaktadır.

Kaçan kardeşlerden Hasan'la Osman'ın Sınav'ı birleşince, ortaya "biz"den (biz'i hâlâ sosyolojimiz tanımlamakla uğraşıyor) bir öykü, hadi kısa keseyim, bir "halk hikâyesi" çıkmıştı. Bu, hem halkın hikâyesi, hem halka bir hikâye, hem de halktan bir hikâye. Her hikâye gibi, "yaşamı işler kılan şey"i belirsizleştirmekle kalmıyor, onu tüm berraklığıyla ve yinelenemezliğiyle tekraren anlatıyordu bize.

Savaş'tan önceki son bölümünde, Cengiz, Necibe Hanım'a yapacağı komplimanı başarılı kılması halinde Allah'a iki rekat namaz kılacağı vaadinde bulunmuştu. (Yeni bölümlerinde Necibe Hanım diziyi terk etti ve hiç de iyi etmedi.) Ellerini göğe kaldırarak, "Ey büyük Allah'ım!" diye yakarıyor (bu yakarmadan ziyade bir pazarlık edasındaydı gerçi), "Eğer bu iş olursa, sana iki rekât namaz kılıcam." Bunun üzerine, Kirli heyecanlanarak, "Ah Cengiz!" diyor, "bana da uyar bu ama şu abdestle su işi olmasa." Ve ekliyordu, "Su beni bozuyo be Cengiz."

Burada seyirci kopmuştu. ("Seyirci"yi tanımlayalım: Bu tatsız dünyaya altmışlı yılların ilk yarısında "bu ülke"de gelen, "halk" üzerinden siyaset etme ve bunu tüm zamanların en ilkesiz tavrıyla yürüten ve kırk yıl ülke kaderinin üzerine fil gibi oturan Demirel'i, altmış beşte başvekil olarak gören, on iki mart ile eylül fırtınalarını yaşayan, yorgun, umutsuz, taşralı, bir cemaat ortamının mağduru, iktidarla başı nahoş, içi yerle bir olmuş lakin kendisine tutunma çabasını ısrarla sürdüren kişi.)

Cengiz, yine sokağın ağdalı grameriyle patlatmıştı: "Sen de terennüm yap be kardeşim" (*teyemmüm* demek istiyor) (bilenler bilir ama diziyi seyretmeyenler için hatırlatalım: Cengiz, yüzey dilbilgisi ile derin dilbilgisi arasındaki medcezirin temsilcisiydi).

Vukuatı hayli çok. İşte birkaçı, "Ne demişler, borç yiğidin sancısıdır." "Bu olay, benim içimde yanayan karadır." "Demek eniştem bizi akrabayı mahlukattan saymıyor." Kavramların soyağacını çıkarma konusunda, Cengiz bize zengin imkânlar sunuyordu. Ayrıca Kirli ile tam bir Karagöz-Hacivat portresi oluşturuyorlardı.

Yine bir bölümde, meyhanede kafayı çekerken (halkım bunu bilhassa taşrada sıkça yapar) mevzu dine gelmiş ve Cengiz, yeğeniyle evlenmek isteyen Çinli'ye ısrarla kelime-i şahadet getirtmek istemişti. Kirli bu sıra tedirgindi, "Yav Cengiz," dedi, "böyle rakılı ağızla bu din diyanet işleri bizi bozmasın!" Kaygısının ne kadar yerinde olduğu filmin sonunda doğrulanınca da, başı gözü sargılı, hastanenin acil servisinde inleyip sızlarken, "Lan şerrefsiz Cengiz, sana dememiş miydim bu din diyanet işleri bizi bozar diye!" bağırmıştı.

Gelelim Âlemin Kralı'na yani Hasan Kaçan'a.

İlkin kıssadan hisse: Kaçan bize, "bu topraklar"da yaşamı işler kılan şeyin gramerini apaçık gösteriyor. Sözcüğün gösteren mi yoksa anlatan mı olduğu üzerinde yıllarca kafa yoran üstat Wittgenstein'ın kulakları çınlasın. Bu gramerde yine bir üstat sorusu olan, "Hüznü nerende duyuyorsun?" gizli.

Aşikâr olansa, tarihi ve dini hâlâ mitik kalıplarla algıladığımızdır. Bir farkla ki, İbrahim peygamberin oğlu İsmail'in, mahallenin cillop gibi manitaları peşinde koşmasına rağmen bir kez olsun onlara dönüp bakmadığı, mahalle takımında oynadığı, her defasında topu doksana taktığı, arkadaşlarına sürekli pas verdiği, halis muhlis Bursa bıçağını boğazına dayayan babasına itaat ettiğini, biz, Reha Muhtar'ın *Ateş Hattı*'nın müdavimi "din uzmanları"mn aksine böylesine sıcak bir anlatımla izledik.

Gerçekte kıssaları halkım böyle bilir böyle anlar. Çünkü Wittgenstein haklıdır: Aslolan gündelik dildir. Başka bir dilimiz yoktur. Özel dilin olmazlığının nedeni kurala uymanın herkese açık olma-

sıdır. Bu yüzden *Ekmek Teknesi*'ne, "Bunu bize neden anlatıyorsun?" diye sormadık. Çünkü onu dinleyeceğimize inanmıştı.

Özetle, her şey dil düzeyinde olup biter. *Ekmek Teknesi* ise, bizi aslolanda, yani gündelik dilde dolaştırmıştı. Yolumuz ilkin kahveye uğradı. Orada, "Kahve Milletinin İnsanları" arasında en ilginç olanını, Herodot'un sağ yanında oturup dilin yüksek tansiyonu yirmi dörde vurduğunda, "Allllaaaaah!" diye cezbelenen ölü berberi gördük. Sonra "aklına bir şey takılan"ın, yani Kıl Kasap'ın sorusuna takılarak nihayet Baba'ya yani Derrida ile Gadamer'in üstadına, Heidegger'e gittik. Yaptığı açıklama karşısında, "Baba! Büyüksün!" diye bağırıp yeniden sokağa, sokağın gramerine döndük. Çünkü düğüm çözülmüştü. Çünkü Nusrettin Baba, "konuşulamayan hakkında susan"dı.

"SOĞUK BİR GAZOZ İSTER MİSİN YAVRUM?"

Nihayet Naro'cuların gurusunun kitabı çıktı! *Soğuk Bir Gazoz İster misin Yavrum?* ile Alço kendini ebedileştirdi ve kayıtlara geçirdi. Seyhan Sevinç, Alço'nun kişisel, toplumsal ve sinematoğrafik tarihini yazdı. "Soğuk bir gazoz"un içine kattığı uyuşturucu ilaçla kurbanını uyutan ve "kötü"lüğünü genç kızın bekâreti dolayımından filme boca eden Alço'nun nasıl bir filmsel prototip olmaktan çıkıp toplumsallaştığını, Türkiye sinemasının geçirdiği değişim süreçleri ve bu süreçlerin tanıklık ettiği toplumsal dönüşümleri de gözeterek anlattı.

Kitabı bir çırpıda okudum. Çocukluk ve ilkgençlik yıllarım Malatya'da geçti. Babam sinema işletmecisiydi. Yazlık ve kışlık çok sayıda sinemamız vardı. Alço'yu yetmişli yılların ilk yarısında janti görünümü, briyantinli, taranmış saçları, kamerayı dolduran omuz plan görüntüsünde, kadrajda uzun süre kalırken yüzünü ve sesini nasıl kullandığını ve bu kullanımın bir sonraki sahnede neleri hazırladığını bugünmüş gibi hatırlıyorum. Zaman zaman kimi televizyon kanallarında tekrar yayınlarında da ne zaman Alço'yu görsem o günlerim aklıma düşer ve filmi sonuna dek ilgiyle izlerim. Alço'nun Kel Aliço'ya değin uzayan derin köklerini öğrenmek istiyorsanız, Akis Kitap'ın bu çalışmasını mutlaka okumalısınız.

Kitabın, demin söz ettiğim gibi, bize aktardığı bununla sınırlı

değil. Alço, esasında ta kadim masallarımızdan, halk hikâyelerimizden itibaren "biz"im kötü kişilerimizden, belki en önde gelenlerinden ve en sağlam prototiplerden. Alço ile hem "ilaçlı soğuk gazoz" hem de bekâretin böylesi bir travmatik müdahale ile izalesi gelenekselleşmiştir.

Bir kezinde rahmetli Bülent Oran'a şu ünlü "pavyon kapatma" meselesini sormuştum. O da bu eğlenceli öyküyü anlatırken kahkahalara boğulmuştu. Dayım, sonradan *Güzeran* adlı öykü kitabımdaki "Ateş Çemberi" öyküsünde anlattığım üzre, namuslu kabadayı kuşağının son temsilcilerindendi. Uzun yıllar tutukevinde yaşadı. Birkaç cinayeti oldu. Fırtınalı bir yaşamın ardından Aksaray Cezaevi'nde siroz oldu ve yaşama Ankara Numune Hastanesi'nde veda etti. Onun birkaç kez pavyon kapatma olayına tanık olmuştum. Bu sahne sonraki yıllarda gelenek haline gelmiştir.

Bunun gibi, Yeşilçam'a fırtına gibi giren kötü adam Alço'nun da ilaçlı gazoz ve tecavüz ritüeli sanırım gelenekselleşmiş ve hem toplumsal yaşamda hem de sinemamızda bu sahne bir fenomene dönüşmüştür. Gerçi Alço bunun gibi birkaç atraksiyonla sınırlıdır. Onun kötü adamlığı, sonradan örneğin *Kurtlar Vadisi*'nde her bölümde bir örneğine tanık olduğumuz türden, çok bilinmeyenli ve vahşi düzeyde değildir. O oldukça şık giyinir. Birkaç adamı dönenip durur çevresinde. Genellikle aynı cümleleri sıralar peşpeşe. Aynı jargonla konuşur, sözlüğü yirmi-otuz sözcükten oluşur. Her daim traşlıdır. Genellikle kameraya dönük konuşur ve arada şık bir dönüş yapar, bu anda çoğunlukla celallenecektir. Tehditler savurur.

Sahnenin öncesinde ise kurban adayımızın başını döndürecek bir mekânda ona, oldukça nazik bir ses tonuyla iltifatlar eder, şampanya patlatır, ışıltılı bir gelecek vadeder ve kadehini aşk sözcükleri eşliğinde kaldırır. Sonraki planda mutlaka ya bir otel veya gösterişli bir malikâne odasındayızdır. Burada "soğuk bir gazoz" olayına girilir. İlaç hep aynıdır ve hazırdır. Komodinin üzerinde bir anda, göz açıp kapayınca dek oluverir her şey. Kurban kendinden geçmeye başladığında ses ironikleşir ve isteri düzeyi artar. Alço genç kızın tahrik edici küçük zarif ve yarı çıplak bedenini kolların-

da özenle taşıyarak yatağa götürür ve serer. Sonrası genç kızın uyanışıyla ve uyanma ânındaki çığlığı ve ağlayışıyla açılır. Olan olmuştur ve torba dolmuştur. Torbanın sonraki süreçte nelerle dolduğunu hangi film olursa olsun aynı akıbet içerisinde gözleriz. Alço, bu ritüelini tüm filmlerinde tekrarlar. Bu yüzden belki de en klişe kişiliğimiz, en verimli filmsel tipimiz odur.

Giderek Alço bir mite dönüşmeye başlamıştır. Bu süreci biz, onun oynadığı filmlerin Türkiye sinemasından artık çekilmeye başladığı dönemde daha çıplak bir gözle görürüz. Sinemamızdaki dönüşümün başladığı o yıllarda (ona seksenli yılların ikinci yarısı mı diyelim?) Alço artık beyaz perdeden tümüyle çekilmiş, yerini Naro örgütünün masum etkinliklerine terk etmiştir. "Nuri Alço Revival Organization", kısa adıyla NARO, gizil ve zararsız bir örgüt, Alço'yu özellikle İstanbul'un duvarlarına spey boyalarla kitabete geçirir. Yazılar genellikle "umuma açık" perspektiflere yazılır. Yürürken, minübüste giderken veya otomobille seyir halindeyken rahatlıkla okunabilen bu kısa ve sıcak çağrışımlı yazıların da nasıl bir iletişim grameri ürettiği bir analiz konusu. Alço ile Naro'cular arasındaki ilişki bir dönemde gerginleşir ve mahkeme koridorlarına da taşınır. Alço, filmlerde çizdiği tipin aksine, son derece sessiz ve sakin bir kişiliktir. Gerçi bir ara adı uyuşturucu işlerine de karışır ama kişiliği filmsel kişilikle örtüşmez.

Akis Kitap'ın yayımladığı *Soğuk Bir Gazoz İster misin Yavrum?* ile Seyhan Sevinç, bize Alço mitinin tarihini ayrıntılı biçimde aktarmış. Sözü, kitabının bir bölümünde Alço ile Tecavüzcü Coşkun arasındaki farklardan söz eden Seyhan Sevinç'e bırakıyorum:

> Alço ile Tecavüzcü Coşkun arasında tarz farkı da vardı. Alço, Hürriyet Pazar'dan Şermin Sarıbaş'a (20.03.2005) verdiği bir röportajda Tecavüzcü Coşkun ile aralarındaki farkı veciz bir cümleyle açıklamıştı: "Coşkun direkt tecavüz eder, ben iyi niyetle yaklaşır, güzel laflarla kandırır, tuzağa düşürüp sonra tecavüz ederim. Onun tipi sapıklığa daha uygundu. Ben giyimimle kuşamımla daha ağırbaşlı bir tecavüzcüydüm. Alço'nun tek farkı bu değildi elbette ki... İşte Alço ile Tecavüzcü Coşkun arasındaki farklar: Tecavüzcü Coşkun, vasıfsız bir sokak sapığı olarak güdülerinin esiridir. Nuri Alço ise kötülü-

ğü simgeleştiren bir anlayışın ipek bornozundan saten çarşaflı yuvarlak yatağına kadar tüm teşkilatı tamam gürbüz figürdür!.. Tecavüzcü Coşkun, direk saldırarak sadece şaşkınlık ve korkuya yol açar. Nuri Alço ise tarzında, daha ağır biçimde hayal kırıklıkları barındırır ve bunlardan beslenir!.. Tecavüzcü Coşkun, esrar ile uyuşur ve genellikle sadece kullanıcıdır. Nuri Alço'nun ilgilendiği uyuşturucu kokaindir ve genellikle hem satıcı, hem kullanıcıdır! Tecavüzcü Coşkun, kaybetmişliği simgeler ve bu yüzden korkacak bir şeyi yoktur. Nuri Alço ise "şeylerin!" sahibidir ve bunları kaybedecek gibi olunca aklı çıkar, çok korkar!.. Tecavüzcü Coşkun, bastırılmış cinselliğin hıncını hayvanlaşarak almaya kararlıdır ve "bayan kıstırma" durumlarındaki biçimsiz kahkahasıyla kendini ele verir. Nuri Alço, sahte evlilik vaadiyle, sadece kadına sahip olmakla yetinmeyip o kadını satarak, kurye yaparak vs. yıllar yılı kullanmaya niyetli haliyle, tatminsiz ve şeytanidir, en fazla sinsi model sırıtır!.. Tecavüzcü Coşkun, bir toplum kurbanı simgesidir, tedavisi mümkün olabilir. Toplum ise Nuri Alço'nun kurbanıdır, tedavi mümkün değildir!.. Coşkun'a kodlama olarak, mahalle tarzı "tecavüzcü" lakabı verilmekle yetinilmiştir. Oysa Nuri Alço, avına babacan bir tavırla ve gazoz ikram ederek yaklaşır. Tecavüzcü Coşkun ise sıfatına yakışır biçimde avlanırken birazcık küstahlaşır. Giyim konusunda Nuri Alço, pembe ipeği ve İtalya'dan aldığı şık elbiseleri tercih eder. Tecavüzcü Coşkun ise hippilik döneminden kalma alışkanlıkla jean giyer. Nuri Alço filmdeki hanımlar için kısa süre de olsa etkileyicidir. Tecavüzcü Coşkun'un filmdeki kadınlar üzerinde bıraktığı etki ise asla unutulamaz. Nuri Alço tecavüzden sonra olay mahalini terk etmez, aksine robdöşambr giyip şarap ve puro içer. Tecavüzcü Coşkun ise eğer yakalanmamışsa yarı çıplak vaziyette olay mahalinden koşarak uzaklaşır. Nuri Alço'nun daha bir ağır havası vardır, işi sessiz ve derinden götürür. Genelde yatak kullanır. Ama Coşkun beş parasızdır ve genelde, "İşimi ayaküstü halledeyim, çekip gideyim" tarzında bir havası vardır. Ve tecavüz sırasında iyi adam rolündeki kişiye (herhalde bu Cüneyt Arkın, Tarık Akan ya da Kadir İnanır olur) en çabuk o yakalanır ve filmde Nuri Alço'ya göre daha erken ölür. Nuri Alço, işi tek başına yapar. Coşkun ise genellikle yalnız değildir. Mutlaka arkadaşları da sebeplenirler. Nuri Alço kentsoylu patron bir tecavüzcüdür. Coşkun ise proleter. Nuri Alço, salon tecavüzcülerinin en iyisi Önder Somer'in devamıdır. Coşkun ise filmlerin kır tecavüzcüsü Süheyl Eğriboz'un devamıdır. Alço, stratejisttir. Coşkun ise avamdır.

DÜNYANIN ORTA YERİ SİNEMA

Şair, "İstanbul'un orta yeri sinema" diyor(du). Madem İstanbul dünyanın orta yeridir, o halde dünyanın da orta yeri sinemadır. Dünya sinemadır, sinemayla daha kolay yaşanır ve çekilir bir hale gelebilir. Dünyayı anlamanın en kullanışlı ve kolay yollarından biridir. Bir bilge, "Dünyanın geçen kısmı hayal, kalan kısmı hülyadır" der. Madem sinema bir rüya sanatıdır ve dünya yaşamı bir rüyadır, o halde sinema hayati bir sanattır. Varoluşsal bir dildir, varlığa ilişkin sorulacak sorular için elverişli bir alandır. Sinema tabii ki biraz eğlencedir, kısmen demokrattır (para yatırılacak, seyirci beğenecek ve yeni filmler için para verecek), üstelik eşitlikçi demokrasinin bir sanatıdır –herkes bakmasını (görmesini miydi yoksa?) bilir– ama sinema daha çok bir rüya içinde rüyadır, bu gerçeğin dilidir. Dünya yaşamı, bir oyun, bir oyalanma, daha çok mal ve evlat edinmekten ibarettir. Bunu bize en dürüst biçimde anlatan, iki saat bir salona ve karanlığa hapsolarak, beyazperdede seyrettiğimiz hikâyelerdir. Bizim ilkel sinemamız olan Karagöz bu hakikatten doğmuştur. Zıll-ı hayal (gölge oyunu), yaşamın bir "oyun" oluşundan gelir. Bu, hem hayatın fazla ciddiye alınmayacak kadar kararsız (devamsız) oluşundan kinayedir, hem de varlığımızın O'na bağlı oluşundan bir nişanedir. Bizim sırrımız *Mesnevi*'dedir. O halde dönüp arada *Mesnevi*'ye de bakmamız ve onun neden "şi-

kâyet"i "hikâyet"e önceledi̇ği üzerinde düşünmemiz gerekebilir. İnsan aslında şikâyet etmektedir, dünyaya inmekle, aşağılık âlemlerin en aşağısı olan arza nüzul etmekle ilgilidir şikâyeti. O halde hikâye bahanedir, mesele şikâyettedir. Yani bir derdi dile getirir konuşan, görüntüleyen, yazan, söyleyen her insan.

Sinema, dünyanın imgesidir. Shakespeare daima haklıdır: Dünya bir oyun sahnesidir. İnsanlar oyunculardır. Yönetmen, tanrısal oynatıcı'dır. Metin, kaderdir. Replikler, sözlerimiz ve eylemlerimizdir. Tiyatro ve sinema, Aristoteles'in o Prometheci dram anlayışını çoktan çöplüğe atmıştır. Her şeyin bizim elimizde olduğu yanılgısı, hiçbir şeyin elimizde olmadığı kadar sahtedir. Bizler yaşam içinde çoğu zaman güçsüz, ölüm karşısında çaresiziz. Bundandır ki, yaşamı daha kolay kılmak ve ölüme karşı da hazır hale gelmek üzere öykü yazar, film çekeriz. Bu çaresizliğin ağırlığından kaçmak/kurtulmak için yaşamı daha eğlenceli ve bir perdeden iki saatte izlenebilir, tümüyle görünebilir kılmaya çalışırız. Dünya alabildiğine sıkıcı ve boğucudur. Bu hem ruhbilimiyle uğraşanların "yaşama hastalığı" dediği, Baudelaire'in "spleen" diye adlandırdığı, İbn Arabi'nin kesintisiz mutluluk anlamında "huzur" diye bambaşka bir yerden, farklı bir ifadeye sardığı ruh durumu, hem de dünyanın tekdüze ve yaşamın tekrarlanan niteliğini dile getirir. Bizim öykümüz sadece şikâyet değil, o şikâyetin diğer fanilere hikâye edilmesidir aynı zamanda. Nesimi, "cümle mana bir nokta/peki bu tekrar neden?" diye sorarken, şikâyetin formu olan hikâyet'ten de usanmış gözüküyor.

Burnundan kıl aldırmayan Tarkovski bile sinemanın (tabii teknolojik ön takısını koymak şartıyla) bir "sanat" olduğunu söylemişti. Her film, yazanın ve yapanın çaresi ve çaresizliğidir. Bu yüzden yönetmen sayısınca dil ve biçim vardır. Her film yapıcısı bize, dünyanın o değişmeyen doğasını, bir oyun ve eğlence oluşunu yeniden söyler. Kendi ülkesinin toplumsal sorunlarından, kişisel meselelerinden, fantezilerinden... neden söz ederse etsin, aslında hep o kozmik oyunun içinde küçük bir oynatıcı olarak, kendisini tanrılaştırmaktadır. Bakın ben insanlar yaratıyorum, yaşam öyküleri yazıyorum, kaderler belirliyorum, dünyalar kuruyorum,

şehirler, sokaklar, platolar inşa ediyorum, bakın benim yarattığım bu insanların yazgısı benim elimde, istersem onları öldürür, dilersem diri kılarım, aşka düşürür, yakarım, birleştirir, mutlu kılar, ayırır mutsuz ederim... Nedir bu tanrılaşma oyunu? Sinema, bu bakımdan en sıcak, tüm diğer sanatları içinde toplayan kapsamlı ve son derece zengin diliyle, kozmik doğasıyla bu gerçeğin tecellisinde arslan payını kapar.

Bir ırmakta iki kez yıkanılmaz. Her şey değişir. Kâinat her an yeniden yaratılır. Yok olur ve var edilir. Her şey "ol" emriyle bir anda, zamanın olmadığı bir yerde olup biter. Biz, tıpkı yirmidört karenin bir saniyede ardı ardına okunmasıyla kapıldığımız illüzyona dünya yaşamında da kapılır ve şeyleri sabitken, sürekli ve kararlı zannederiz.

Sinema ahlakçı ya da değildir, toplumcu, bireyci, ticari vs.dir veya değildir, bunlar daima "tali" sorulardır. Aslolan, her yeni filmin, bir, başka filmlere mali kaynak teşkil edip etmediği, iki, yeni bir şey söyleyip söylemediğidir. Bu iki niteliği zayıfsa o filmden hayır gelmez. Gerçi güneşin altında yeni bir şey yoktur. Yani her şey başta söylenmiştir, biz birer tekrarcı ve papağanız. Yani yeni bir şey söylediğini sanan herkes, bu yeniliğin kaçınılmaz olduğundan çok da haberdar değildir.

Bize, sinemanın bir rüya sanatı olduğunu en çok Kurosawa'nın *Düşler*'i anlatır. Sonra Kieslowski'nin *Ölüm Üzerine* ve *Aşk Üzerine* filmleri. Ve diğerleri, onlarca, yüzlerce yönetmen, bize, sinemanın bir rüya, rüyanınsa bir ilahî sinema olduğunu söyler. Bunu Bediüzzaman'dan okuduğumda, O'nun niçin sessiz sinema döneminde film izlemeye gittiğini anlamıştım.

Dünyayı bir oyun sahnesi olarak görebilmek için vizyoner olmak zorunlu değildir gerçi ama en güzel, en uzun ömürlü filmleri de hep vizyoner yönetmenler çekmiştir. Onların filmlerinin seyrinden çıkarken, hep bu yaşamın ve dünyanın bir köprü olduğunu, oraya yerleşilemeyeceğini, gelip geçileceğini hissederek, gönlümüzde o sızıyla, damağımızda bütün bir yaşamı iki saat içinde görebilmiş olmanın hazzının uçuculuğuyla, o hüzünle çıkarız.

Sinema iyi ki var. Yönetmenler iyi ki filmler çekiyorlar.

RÜYA SİNEMASI'NA İLİŞKİN NE DEDİLER?

Yalsızuçanlar, heyecanla eğildiği konuda, kendi geleneğimizden olduğu kadar, dünya sinemasının mistik-metafizik yönelişlerinden de yararlanmaya çalışıyor.

Mustafa Kutlu, *Zaman*, Şehir Mektupları

Rüya Sineması, Sadık Yalsızuçanlar'ın Bediüzzaman'dan yakaladığı bir kavram. Doğruca bir kavram ama buna yakın ve akraba kavramlaştırmalar da kurulabilir.

İhsan Kabil

Sinemanın bana uzak anlamlarda tartıştığı bir dünyada *Rüya Sineması* yorumunu önemserim ve de samimi bulurum. İnsanların sinema üzerine, tartışılabilir de olsa saf ve çıkarsız yorumlar yapması beni her zaman sevindirir. Sadık Yalsızuçanlar'ın *Rüya Sineması* kitabında Said Nursi'nin bir sözü bu çerçevede beni etkiledi.

Zeki Demirkubuz, *40 İkindi*, Yıl: 2 Sayı 1/13

Sadık Yalsızuçanlar, "Geçmiş Zaman Gölgeleri" adlı yazısında rüya ile sinema ilişkisi üzerinde, özellikle İslam kültürünün kaynaklarından hareketle (mesela Said Nursi'nin görüşlerini sinema açısından son derece çarpıcı bir şekilde yorumlarken) Kaplan'ın şu sözleri iyice göze batar hale geliyor: "Bize özgü, özgün bir şeyler ortaya koy-

mamız ve bunları yine bize özgü yöntemlerle anlatmamız gerekiyor."

Mustafa Armağan, *Dergâh*, Haziran 1994

Sadık Yalsızuçanlar, *Rüya Sineması* çalışması ile, Ayşe Şasa'yla diyalojik bir konuşmaya girişiyor.

Yusuf Kaplan, *Yeni Şafak*, 14 Kasım 1996

Müteharrik emvatın gösterildiği sinema, rüyadan yola çıkıldığında bir "sinema-yı Rabbaniye" olabilir. Sadık Yalsızuçanlar'ın rüya sinemasına ilişkin yazıları Kafka'nın şu satırlarıyla birlikte okunmalıdır: "Düş gerçeğin örtüsünü kaldırır, hayal gerçeği geriden izler. Buradadır yaşamın ürkünçlüğü, sanatın sarsıcılığı."

Nejat Turhan, *Yeni Asya*, 13 Nisan 1994

Tarkovski filmlerinde izi sürülmeye çalışılan *Rüya Sineması* kuramıyla yazar, hem sinema tarihinde yerini almış filmler için, hem de genç yönetmenler için umulmadık ilham kaynaklarına fırsat tanımakta.

Hasanali Yıldırım, *Yeni Şafak*, 16 Haziran 1997

Bir rüyanın ortasında Sadık'ın rüya sineması üstüne yazdıklarını yeniden yeniden okuyorum. Sanırım rüya sinemasının –eğer böyle bir deyim yerindeyse– yolları, aşktan, çileden, hizmetten zühdden, hülasa manevi arınmadan geçiyor. Rüya sinemasına, belki, arınmanın sineması da denilebilir.

Ayşe Şasa, *Dergâh*, Temmuz 1994

Rüya sineması düşüncesi, rüya sinopsislerinden, Said Nursi'nin *Sözler*'ine, oradan Beydeba veya Mevlana'ya geçen bir düşünce sistematiği sinemacıların, "gerçeği örtbas etmeden" insanları aydınlattığı. Dolayısıyla sinemanın bir semboller yığını halinde gerçeği yansıttığı sonucunu çıkartıyor.

Özcan Ünlü, *Türkiye*, 12 Ağustos 1994

Yalsızuçanlar, Said Nursi'nin ibret için gittiği sinemadan yola çıkarak geleneksel gölge oyunlarımıza doğru bir yolculuk yapıyor.

Yeni Şafak, 12 Ekim 1994

Yalsızuçanlar, özgün bir sinemanın kurulması yolunda kuramsal arayışlarını sürdürüyor.

Sadık Battal, *İzlenim* 68

Rüya Sineması, sinemanın tasavvufla ilişkisini irdelerken, çarpıcı örneklemelerde bulunuyor.

Mustafa Kahraman

Yalsızuçanların rüya ile sinema arasında kurduğu ontolojik ilişki ile, Bediüzzaman'ın sinema-yı Rabbaniye tamlamasından ve bu kavram üzerine ileri sürdüğü görüşlerden hareketle, yerli ve yabancı yönetmenlerin bu bağlamda değerlendirilebilecek filmleriyle yoğurarak yaptığı değerlendirmeler gerçekten dikkate değer.

Taha Bülent, *Zaman*, 12 Mayıs 1997

Rüya Sineması, ilginç ve nitelikli bir çalışma. Yeni bir estetiğin nefes kesici evrenine çekiyor bizleri.

İsa Yıldırım, *Yeni Dergi*, Ağustos-Eylül 1994

Yalsızuçanlar, dramatik ve trajik olanın karşısına epik ve lirik olanı çıkarıyor.

Hayrettin Soykan, *Akademya 1997/1*

Rüya Sineması yazılarını keyifle okuyoruz. Yazınsal kodlamalarla rüya-sinema ilişkisini tartışmak verimli sonuçlar oluşturuyor. Fakat sinemayı rüya kavramıyla kontrol altına alamayacağımıza inanıyorum. Hatta onun bize bir oyun oynayarak rüyalarımızın içini hayale benzer bir muhtevayla bozacağından korkuyorum.

İsmail Denizci, *Yeni Şafak*

Sadık Yalsızuçanlar'ın sorusunu burada tekrarlamakta yarar var: "Referansı kutsal olmayan bir araçla kutsal içeriği nasıl aktarabileceğiz?" Yalsızuçanlar'ın önerdiği odaklı televizyon düşüncesini merkeze alarak bu soruyu çoğaltmak mümkün. Odaklı televizyon felsefi söylem kadar estetik bir duyarlık da içeriyor.

Mustafa Ruhi Şirin, *Zaman*, 16 Mart 1997

İz Yayıncılık tarafından yayınlanan *Düş Gerçeklik ve Sinema* isimli kitap, verimli bir tartışmanın ürünü. Sadık Yalsızuçanlar, Ayşe Şa-

sa ve İhsan Kabil imzalı bu kitap, bu üçlünün kafa kafaya vererek yoğurdukları düşüncelerin bir toplamı. Kitap daha çok Sadık Yalsızuçanlar'ın "Rüya Sineması" kavramsallaştırmasına ayırdığı yazılardan oluşuyor. Buna karşılık, sinema ve tasavvuf üzerine yüksek sesli düşüncelerini dile getiren Ayşe Şasa'nın *Yeşilçam Günlüğü* notları ile İhsan Kabil'in Tarkovski ve Bresson'un iki filmi üzerine yaptığı akademik bir araştırma da kitapta yer alıyor. [...] Gerek pratiğin içinde olanlar ve gerekse de sinema üzerine teorik tartışmalar yapanların sessiz kalamayacakları ve arada zengin bir madene döner gibi istifade edecekleri bir kaynak niteliği taşıyor bu kitap.

Ercüment Dursun, *Zaman*, 12 Mayıs. 1997

Yalsızuçanlar, sembollerle, hayallerle ve rüyalarla çıktığı keyifli yolculukta isteyenleri de yanında gezdiriyor. Hayal atına bindirdiği kelime ve kavramları bir hokkabaz gibi oynatıyor. Sadık Yalsızuçanlar, sinema ile ciddi olarak uğraşan, sinema düşüncesini oluşturan ve bunun teorisini hazırlayan bir yazar. Onun gerek romanlarında, gerek hikâyelerinde, gerekse deneme ve masallarında aynı büyülü atmosferin içinde kendimizi hissederiz.

Mehmet Nuri Yardım, *Türkiye*, 7 Mayıs 1998

Rüyanın sinemaya ulaşan yollarını Yalsızuçanlar âdeta iğneyle kazıyor. Üçüncü Sinema kavramına ayrı bir başlık açılarak Düşsel Gerçeklik ve Sinema bağlamı Üçüncü Sinema ekolüyle ilişkileri açısından inceleniyor. Yusuf Kaplan'ın *Dergâh*'taki yazılarına gönderme yapan Yalsızuçanlar, bu ekolün özgün bir arayış olarak dikkate alınması gerektiğini belirtiyor. Beyaz Sinema, İslami Sinema, Millî Sinema gibi kavramlaştırmalara ise bir itiraz şerhi düşüyor. [...] *Rüya Sineması*'nda benim en çok beğendiğim ve dikkate değer bulduğum yazı, "Geniş Kabrin Hortları" oldu. Yazıda "daemon"a genişçe bir parantez açılmış. [...] Yalsızuçanlar'ın dileğine katılıyorum: "Tarkovski filmlerinde de...hayatın anlamı, ölüm ve ötesinin gizleri bir arkeolog gibi araştırılır. Bu sonsuz araştırma, 'onsekiz bin âlem'in her birinin ışığı olan bir 'ism'e ulaştırır. Çok yapraklı bir gül goncası gibi varoluşun katları açılır. Birbiri içindeki saklı âlemler belirmeye başlar. Hangi perde akla karşı açılmışsa, hayale karşı da bir başka âlemin sırları saçılmış ve karanlığı dağıtan bir güneş doğmuştur. İlahî İsimlerin kanatlarıyla, evrenin katlarına yapılan bu gezi kalbin sırlarına değin uzar gider. Ayetü'l-Kübra'da yapılan bu

ruhani seyahati, insanın kendi ruhsal katmanlarına doğru yapılmış da görebilir ve buradan bir rüya sineması şöleni kurabiliriz. [...] *Rüya Sineması*, ilginç ve nitelikli bir çalışma. Yeni bir estetiğin nefes kesici evrenine çekiyor bizleri.

İsa Yıldırım, *Yeni Dergi*, Ağustos/Eylül 1994

Müteharrik emvatın gösterildiği sinema, rüyadan yola çıkıldığında bir "sinema-yı Rabbaniye" olabilir. Sadık Yalsızuçanlar'ın rüya sinemasına ilişkin yazıları, Kafka'nın şu satırlarıyla birlikte okunmalıdır: Düş gerçeğin örtüsünü kaldırır; hayal, gerçeği geriden izler. Buradadır yaşamın ürkünçlüğü, sanatın sarsıcılığı.

Nejat Turhan, *Yeni Asya*, 13 Nisan 1994

Sinema benim için geri planlara düştü. Çünkü artık bu işlerle Sadık Yalsızuçanlar benden daha etkin bir şekilde uğraşıyor. Gerçekten, hem kurtuldum, hem de çok büyük bir neşeyle izliyorum yaptığı şeyleri. İlim sahibi bir arkadaş. Hatta ehl-i tasavvuf kimseler okudular onun *Rüya Sineması* kitabını ve çok önemsediler.

Ayşe Şasa, *Milli Gazete*, 29 Ağustos 1996

Sadık Yalsızuçanlar, eskilerin deyimiyle "velut" bir yazar. Bütün yazılarında iyi bir okuyucu olduğunu, sevdiği yazarları dönerek okuduğunu hissettiren bir yazar. Yazılarına ayrı bir değer katan yönü ise, sinemacılığından gelen çağrışımlara dayalı imgelem gücü.

Taha Kıvanç, *Zaman*, 27 Haziran 1997

Sadık Yalsızuçanlar'ın kaleme aldığı muhteşem "derviş sinema" manifestosunun adı. Türk sineması esnaflarınca ısrarla görmezden gelinen önemli bir tezdir bu. Derdini oldukça ağdalı bir dille anlatmasına rağmen, Türk sinema tarihinde bir benzeri daha olmayan bir metindir. Lakin eleştiri, polemik, tartışma, anti-tez ve reddiye bağlamında henüz dişe dokunur bir karşılık bulamamıştır. Normaldir. Çünkü hazmı zordur!

o lekeler silinmez, *ekşi sözlük*, 30.04.2006 23:19 ~ 23:21

Öykücü, sinema ve televizyon kuramcısı Sadık Yalsızuçanlar'ın yayımlandığında büyük ilgi gören *Rüya Sineması* adlı kitabı, TRT'ye belgesel konusu oldu. Yapım ve yönetimini yazarın üstlendiği *Rüya Sineması*, geçtiğimiz günlerde Hatay'ın Dörtyol ilçesinde bir yazlık

sinemada çekildi. Çok sayıda figüran ve oyuncunun görev aldığı çekimlerde, Rüya Sineması adındaki bir yazlık sinemada, 1960'lı yıllarda yaşanan olaylar görüntülendi. Yazarın, Malatya'da sinema işletmeciliği yapan babasının hikâyesinden yola çıkarak yazdığı senaryoda, Cennet Sineması'ndaki gibi olaylar yer alıyor.

Dramatik bir aşk öyküsü

Sinemada makinistlik yapan ve sinema sahibi Abdo'nun arkadaşı olan Yusuf'la Naylon Emine arasındaki dramatik aşk öyküsü anlatılıyor. Makinist odasında çıkan bir yangın sinemaya sirayet ediyor ve bir anda ortalık cehennem yerine dönüyor. Başrollerini Göksel Arsoy ile Hülya Koçyiğit'in oynadığı *Yıldızların Altında* filminin gösteriminde çıkan yangından sonra Yusuf'un öyküsü bitiyor. Bir düş sanatı olan sinemanın rüya ile olan metafiziksel ilişkisi, *Rüya Sineması* belgeselinin ana temasını oluşturuyor. "Rüya-yı sadıka bir sinema-yı Rabbaniyedir" tezini savunan *Rüya Sineması*'nda Ukraynalı bir oyuncu da görev alıyor. Yazarın çocukluğunu Muhammed Hasan Yılmaz, erişkin dönemini ise Naim Öztürk oynuyor. Yusuf rolünde Murat Yalsızuçanlar, Abdo rolünde ise Hasan Yalsızuçanlar'ı görüyoruz. TCDD, belediye, itfaiye, kaymakamlık ve BOTAŞ Bölge Müdürlüğü'nün de katkılarıyla çekilen film, eylülde TRT'de gösterilecek. Kurgu çalışmalarına önümüzdeki günlerde başlayacak olan Sadık Yalsızuçanlar, *Urfa'da Zaman* adlı bir belgeselin hazırlıklarını bitirmek üzere...

Zaman, 16 Temmuz 2000

Tarkovski, sinema dili oturmuş ender isimlerden biri kanımca. Kamera ile şiir söylemek gibi filmlerin yönetmeni. *Zaman İçinde* ve *Mühürlenmiş Zaman* isimli kitaplarında günlük olarak kaleme aldığı bölümlerden de anlaşıldığı kadarıyla günlük hayat ile sinema arasında oluşturduğu sempati öyle bir kurguyla verilmiştir ki dikkatsiz izleyici çoğu yerde "Ne var ki bunda" şaşkınlığına kapılacaktır.

Tarkovski, sinema sanatında bir üst dildir. Yaptıklarının sözde entelektüel, snop bünyeler tarafından pek tahammül edilebilir yapıda olmadığını düşünüyorum. Kaldı ki bunun edebiyatını yapmak bile kendilerini yoracak; sıkılacaklardır.

Tarkovski, hayretin yönetmenidir. Çekim planlarındaki görsel teferruat (sıkıcı ayrıntılar) manevi bir kaygının neticesinde ortaya çıkar. Zaman mefhumu çetrefillidir. Filmlerini izlemenin yanında

az önce adı geçen eserlere de göz atmak da fayda var. İstanbul'da bir ara Azeri asıllı bir sinemacı ile tanışmıştım. Kendisinin Tarkovski'nin asistanı olduğu söylenmişti. Sanırım Bilim ve Sanat Vakfı, ki Vefa'da bu yer, marifetiyle sinema dersleri verdiğini de duydum, meraklılarına not olarak belirtelim. Bunun yanında, Tarkovski üzerine gerçekten ciddi şeyler duymak istiyorsanız, eski senaristlerden Ayşe Şasa hanımefendi ile teşriki mesai halinde olmalısınız. Bitti mi? Hayır, bir isim daha var ki, bence bu isim sinemaya getirdiği kavramsal derinlik ve zenginlik açısından kesinlikle okunması gereken bir isimdir. Kendisiyle ve Rüya Sineması teorisi ve Tarkovski üzerine mükemmel bir zihin tayfı yaşayabilirsiniz:

lazarus, *ekşi sözlük*, 14.11.2003

Bulduğu Rüya Sineması teoremiyle sinema dili üzerine çok etkili düşünceler ortaya koymuştur. Sinemanın tarihini 100 yıllık bir süreç içersinde aramaktan ziyade geleneksel, klasik İslami metinlerden bulduğu zaman ve mekân fenomenlerini işleyerek, Kurani okumalar yaparak sinemanın ilahi bir arkaplana sahip olduğunu özetle ispatlıyor. Teoremine âdeta yıllar öncesinden çektiği aşkın filmler ile hizmet eden Andrei Tarkovsky, Sadık Yalsızuçanlar için bir başvuru kişisidir. Etik olarak kaygılarına ortak, dili ve inancı ile bir sanat dayanışmasıdır bu arada kurulan bağ.

lazarus, *ekşi sözlük*, 25.12.200

90'ların ortalarında İslamcı entelektüellerin inançlarına uygun bir sinema dili aramalarının sonucu olarak ortaya çıkmış bir sinema kuramı (?), düşsel, mistik sinema estetiği denebilir sanırım.. Daha çok kuramsal olarak konuşulmuş, hakkında yazılıp çizilmiş bir kavramdı. Hatta konu hakkında Sadık Yalsızuçanlar, Ayşe Şasa ve İhsan Kabil'in yazdığı, içinde bol bol Andrey Tarkovsky, Ingmar Bergman ve Türk sinemasından da Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filminin bahsinin geçtiği bir kitap da yayınlanmıştı.. Fikir üretiminin az olduğu ülkede "bir tad bir doku" idi.. pratiğe geçti mi bilinmez.

willy van der kerkhoff, *ekşi sözlük*, 10.06.2003

İrfani Sinema yahut daha anlaşılır ifadesiyle Tasavvufi Sinema demek de mümkündür. Popüler çağrışımları olan *Sır Kapısı* ve TGRT'nin yapmış olduğu filmlerin hiçbirisiyle teorik olarak alakalı

değildir. Sinemanın irfani olmasından maksat, başka bir boyuttan bakmaktır, aşkın bir anlayış geliştirmektir. Ayşe Şasa'dan bu konuda bir ipucu vermek gerekirse, sinemacıların ürettiği filmlerdir. Daha ayrıntılı bilgi almak için aynı isimdeki kitap okunabilir. Halihazırda pek bir örneği yoktur, fakat Bilim ve Sanat Vakfı'nda Sinema Grubu adı altında bir ekip bu konu üzerine çalışmalar yapmaktadır. Belki de yakın bir zamanda örnekleri de görülecektir. Belki yepyeni sesler/hisler duyacağızdır...

hayyal meyyal, *ekşi sözlük*, 24.07.2004

Hatta fabrika sahibi biraz daha tutarlı olsa, insan neredeyse Bediüzzaman'ın "Küçük Sözler"inin sinemaya aktarıldığını düşünecek: Sahip olduğu yerleri gezdirmek, kendini tanıtmak isteyen ve karşılığında hiç hak etmedikleri halde bu geziye katılanlara hediyeler verecek olan biri ve gezide kimi usturuplu davranıp mükâfatını gören, kimi de çeşit çeşit edepsizlikler yapıp layığını bulan misafirler... Sadık Yalsızuçanlar'ın da *Rüya Sineması*'nda yazdığı gibi, gayet sinematografik öğelere sahip bu hikâyeler, beyazperdede keşfedileceği günü bekleyedursun, biz Dahl'ın öyküsü ve Burton'ın evreninde bu mantıkla dolaşmaya devam edelim.

Zaman, 12.08.2005

18.4.1984, İstanbul

Aziz kardeşim,

Şehirleri Süsleyen Yolcu hakkında bugüne kadar düşünemediklerimi yazmadığım için üzgün değilim. Esasen günlük ve şahsi düşüncelerden sıyrılmadan, Tepebaşı'na giderken, verdiğiniz eserle ilgili ipucunu izlemem de mümkün değildi. Bir ihmal sayılabilse bile, sabırlı davranmakta bazen kendimi haklı bulabiliyorum. *Şehirleri Süsleyen Yolcu*'ya, son mütalaadan sonra bulabildiğim bir yaklaşma vasıtası, onun bir *rüya sineması* olduğuna dair uyanan fikirdir. Hayata, bir ölüm kaosunun uyandırdığı şiddetle girerek, ölünün bıraktığı miras (insan)ın hayatta neyle karşılaştığı, bunun ise gerçek bir hayat değil, tuzaklarla dolu, bozuk bir düzene döndürülmüş olduğu, gerçek hayatın ise tabiatın vaazlarından çıkarılabileceği mesajı, çok yoğun bir tarzda ve daima teknik imkanların büyük bir gayretle arandığının belirtileri ortada.

Bana bu sefer olağanüstü görünen cihet, daha öncekilerden farklı mücerret tabloların inşaında birbirleri arasındaki ilmiklerin

kopmadan götürülebilmiş olmasıdır. Mücerret keyfiyetler, dik atlamalarla doruğa ulaştığında birdenbire somutlaşma şartına maruz kalırlar. Onun için ibadetlerin çok ve devamsız olanı değil, az fakat sürekli olanı hayatla daha alakadardır. İslam estetiğinde esere akseden, bir nevi, emirlerin ve yasakların melodiye tatbik edilmişidir. Yani kaderin sesle yazılışıdır. Hiçbir zaman mücerrede yaklaşamamış olan Marksist yazarcıkların eserlerine güvendikleri kadar güvensizlik ifade ettikleri gibi, düş âlemini hiçbir maddi zarurete boyun eğmeden yere indiren kişinin güvenilirlikten uzak sanıldığı nispette güvenilirliği birbirinin mutlak alternatifidir. Çünkü akılları gözlerine inmiş bir âlem karşısındayız. Fakat hayatın galip yanı, teessürden ve tedirginlikten ziyade, tefekkür ve telezzüze bağımlı yanıdır. Size yollamadığım mektupta şunu yazmışım: Her şey yavaş yavaş yok olarak gerçek maksut meydana çıkar. Aslında yazılacak şey, antropologların büyü ile ifade ettikleri, her nesnenin iç sebebini meydana çıkarmaktır. Bir maraton esprisi ve kendi kaideleri içinde.

Şehirleri Süsleyen Yolcu ile, hikâye etme sanatının üçüncü durağına gelmiş bulunuyorsunuz. Sabahat ikinci durağa yaklaşmaktadır. Sizinle Sabahat arasındaki bariz fark, onun kendi peşinde koşarken gördüklerini tasvir etmesi, sizin ise yalnız kendinizin değil, yanınıza bir grup elçiyi de alarak temas etmek istediğiniz konulara yaklaşmak istemenizdir. Herhalde bu onun kendine çok güvenir olmasından, sizin ise teslimiyetle ilgili önemli bir keyfiyeti yaşar olmanızdandır. Fakat her ikinizin de çok özel olan bu yönleriniz hakkında bir genelleme yapmak için henüz erkendir. Çünkü mesela siz *Şehirleri Süsleyen Yolcu*'daki estetik dengeyi ararken cemiyetle fazla haşir-neşir olmanızdan dolayı cemiyeti dış planda fazla eleştirmeye yöneliyorsunuz. Elbette bu tedirginlik zevksiz değil, ama Goethe gibi, Andre Gide gibi inziva ve seyahat izlenimlerini de yoğurarak dışavurmak herhalde baştan sona içtimai geriliminize yumuşak bir tat getirebilir. Aynı şekilde o zaman Sabahat'ta da duygu patlamalarına şahit olmayacaktık. Bununla beraber inanıyorum ki, "Nisan Yağmuru"nun mesela "Riyad"a gebe bulunması gibi, *Şehirleri Süsleyen Yolcu* da bazı beklentilere hamiledir. Yoksa sizi cemiyetten tamamen tecrit etmek mümkün olmadığı, lüzumu da bulunmadığı gibi, Sabahat'ı da felsefi bir erginliğe erdirmek zamana bağlıdır. Zamana bağlıdır, çünkü zaman bir aydınlıktır. Değişik bir cihette ifade etmek gerekirse, *Şehirleri Süsleyen Yolcu*, resimde non figüratife

çok benzeyen bir yorumu bize getiriyor. Bu, aynı zamanda klasik Türk musikisi ile modern Batı müziğinin karması gibi bir hadiseyi de belirtmektedir. Aslında bu sizin hiçbir zaman bir teori olarak düşünmediğiniz halde Doğu ve Batı edebiyat kültürünü kritiksiz bir nazarla takip etmenizden olsa gerektir. Tenkit, saf şiirin, saf teorinin tepesinde gedikli bir çavuş gibi sürekli teyakkuz verir. Şunu da söylemek gerekir ki, düş ülkesinin yere indirilmesi, yalnız Kızılay, Çankaya ve Demetevler arasındaki mekân şartıyla bağımlı değildir.

Şehirleri Süsleyen Yolcu'da yorucu büyük güzelliklere de rastlanıyor: Dağlar birbirine vurulur gibi, kalplerini yerden yere vuruyorlardı. Selma'nın kapatıldığı korku odasını kucaklayıp mezarlığa fırlattı. Ve sonrası...Sanıyorum ki siz bu büyük güzellikleri bazı yazdığınızda işaret taşları olarak kullandığınız felsefi temalar vasıtasıyla ortaya çıkarıyorsunuz. Onları zaman zaman kullanmak endişeniz olmasaydı, hikâyelerin dil özelliği âdeta kusursuzlaşırdı. Fakat dediğim gibi, sahip çıktığınız birtakım çerçevelerin dışına taşmanızın izahı, tasavvurlarımın dışında kalıyor. Neyse...

Bir romanın bütün şartlarını bir hikâye çerçevesi içinde toplayabilmiş ve bir çırpıda bunun sonunu getirebilmiş çilekeş bir insan olduğunuz için sizi kutlamalıyım. Doğrusu arkanıza bakmadan gittiğiniz bu yol, yorulmaya değiyor. Parça parça olmuş bir kalbe karşı sekeratsız bir dirilikle yaklaşmak zor. Onun için kısa keseyim. Size ve arkadaşlara ve dostlara çok çok selam. Sağlık ve saadetler dilerim aziz kardeşim.

Suad Alkan

Rüya Sineması, kendisinde bir mutlakiyet zemini vehmetmediği gibi, sinemayı yerel sınırlar içinde algılama yanlışına da düşmeden, onu hem ulusal hem de evrensel kategoriler içerebilen bir üstdil şeklinde tanımlama girişimidir. Olgusal açıdan rüyayla benzeşliği, yanı sıra nefs-kalp ayrımında belirginleşen boyutlarıyla bir yeniden düşünme denemesidir. Bu bakımdan rüya sineması kavramı yerine iman sineması, manevi sinema, arınmanın sineması ya da irfani sinema tabirlerini de pekâlâ kullanabiliriz.

Sinemanın bana uzak anlamlarda tartıştığı bir dünyada Rüya Sineması yorumunu önemserim ve de samimi bulurum. İnsanların sinema üzerine, tartışılabilir de olsa saf ve çıkarsız yorumlar yapması beni her zaman sevindirir. Sadık Yalsızuçanlar'ın ***Rüya Sineması*** *kitabında Said Nursi'nin bir sözü bu çerçevede beni etkiledi.*

- Zeki Demirkubuz

Bir rüyanın ortasında Sadık'ın rüya sineması üstüne yazdıklarını yeniden yeniden okuyorum. Sanırım rüya sinemasının -eğer böyle bir deyim yerindeyse- yolları, aşktan, çileden, hizmetten zühdden, hülasa manevi arınmadan geçiyor. Rüya sinemasına, belki, arınmanın sineması da denilebilir.

- Ayşe Şasa



kapı

kapı no: 130
araştırma-inceleme: 32

ISBN 978-9944-486-33-0