Dücane Cündioğlu

Sinema ve Felsefe

kapı

DÜCANE CÜNDİOĞLU

Sinema ve Felsefe

kapı

Kapı Yayınları 324
Edebiyat 94

SİNEMA VE FELSEFE
Dücane Cündioğlu

1. Basım: Kasım 2012, Kapı Yayınları

ISBN: 978-605-4683-59-8
Sertifika No: 10905

Yayına Hazırlayan: Mehmet Said Aydın
Kapak Tasarımı: Utku Lomlu
Kapak Görseli: Andrey Tarkovski, *Nostalghia*'dan bir sahne (1983)
Mizanpaj: M. Atahan Sıralar

© 2012, Dücane Cündioğlu
© 2012; bu kitabın yayın hakları Kapı Yayınları'na aittir.

Kapı Yayınları
Ticarethane Sokak No: 53 Cağaloğlu / İstanbul
Tel: (212) 513 34 20-21 Faks: (212) 512 33 76
e-posta: bilgi@kapiyayinlari.com
www.kapiyayinlari.com

Baskı ve Cilt
Melisa Matbaacılık
Matbaa Sertifika No: 12088
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa / İstanbul
Tel: (212) 674 97 23 Faks: (212) 674 97 29

Genel Dağıtım
Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Ticarethane Sokak No: 53 Cağaloğlu / İstanbul
Tel: (212) 511 53 03 Faks: (212) 519 33 00

Kapı Yayınları, Alfa Yayın Grubu'nun tescilli markasıdır

Sinema ve Felsefe

Dücane Cündioğlu

İçindekiler

önsöz ix

özgürlüğe ağıt 3
her şarkı söylediğinde 16
eser konuşurken sanatçı kekeler 20
tanrı'dan çok uzakta 23
tutku yok edilebilir ama yaratılamaz 27
rüyada gerçekleşen hayal 31
bir dişi isa 33
erkek bencilliği 37
insanı tavaf etmek 40
tarkovski mavisi 44
ahengimi cebire vurdum 48
görünmez bir bütünün parçaları 53
cümle uzunluğunda koridor 56
abes 60
beyaz şiddet 64
antichrist 67
teolojik edebiyat 72

cinselliğin teolojisi 76
hiçlikte basılmak 80
melancholia 84
kendini kendinde bil 98
kimin gerçeğisin sen? 102
tanrı ölmüş 107
cinselliğin hıristiyancası 111
sudaki hayal 115
abdal 118
abdal'a dair notlar 123
vuslat hicrandan beterdir 126
insan nefesine hasret 130
sahte şehvet 134
kaldırım serçesi 138
bay modern 141
umutsuz boşluk 146
elinde piştov samuray kıyafeti giymiş yeniçeri 151
günaha son çağrı 156
işgüzarlık 161
mustafa 165
hür adam 169
porcupine 173
sinemadaki ressamlar 177

Sinemadaki Ressamların Listesi 201
Dizin 205

önsöz

Neredeyse hiç secdeden kalkmazken alnım, niçin bir kez bile sesini duymam? Günler, geceler... asırlardır adı dudaklarımdan düşmediği halde neden bir defa da ben onun adımı andığını işitmem?

Niçin bir tek kelime bile etmez, niçin daima susar? Niçin hep bu kadar uzakta durur da yakınıma gelmez? Niçin başımı okşamaz, niçin bir kez olsun konuğum olmayı kabul etmez? Niçin bir kez bile yüzüme bakmaz, bir kez bile yüzyüze konuşmaya razı olmaz?

Küs müdür acaba bu yetimine?

İyi ama niçin küssün bana? Kadir olan, Rahman olan o, ben değilim. Ben ki sade mahrum olanım. Ben ki bir tek yazgısı yalnızlık olanım. Ben ki ben diye işaret edecek bir benden bile mahrum olanım. Merhamete muhtaç olan o değil, benim. Rahmet ve şefkati, lütuf ve ihsanı isteyen benim, vaad edense o!

Kulluğumda kusurlarım, ibadetlerimde eksiklerim var, o sebeple mi ses vermiyor acep? O nedenle mi benimle konuşmuyor? Bu yüzden mi hep uzakta duruyor, bu yüzden mi bir sabah bile kapımı tıklayıp merhaba demiyor?

Sevgili niçin küssün bana, ben sevgimi hiç kazaya bırakmadım ki! Bir an bile ondan fariğ olmadım ki! Karanlığın arttığı zamanlarda bile

sevgili yüzüme hiç çirkin görünmedi ki? Derdim de bu ya, sevgili bana hiç görünmedi ki!

Belki de kızgın. Belki de öfkeli.

İyi ama ben *mahrum* olduğumu hissediyorum, *mağdur* olduğumu değil.

Mağdur olsam mağrur olurdum, o takdirde yolunu da gözlemezdim. Kahrettiğine inansaydım kahrederdim, kahr edemesem isyan ederdim. İnkâr ederdim. Belki çekinir, belki korkar, korkudan iman bile ederdim. Hiç değilse kahrının karşısına sabrımı çıkarırdım. Kanaat eder, eldekiyle yetinir, inlemezdim.

Benim sabrım yok ki! Ne gücüm var, ne kudretim, ne de artık beklemeye takatim. Bitmişim, tükenmişim, silinmişim. Hep iken hiç olmuşum.

Bilmem, niçin uzakta duruyor, niçin kapımın önünden bile geçmiyor? Acaba şehirdeyim diye mi? Şehrin gürültüsü yüzünden çığlıklarımı duymuyor olabilir mi? Benimle hep asırlar öncesinden konuşmayı tercih etmesinin sebebi bu mu? Her yakarışımda hep bin yaşındaki yaşlı velilerini göndermesinin? Yüzlerce tarikin tam da ortasında beni öylece bırakmasının?

Ey sevgili, anlamıyorum, kendi evinde bile konuşmaktan kaçınıp kürsüyü başkalarına bırakıyorsun. Tekkelerde dahi görenlerin değil bilenlerin dedikodu yapmalarına ses çıkarmıyorsun. Bir zamanlar seçerdin, artık seçmiyorsun. Halvethâneni bile kalabalıklarla dolduruyorsun.

Bilirim, şah damarımdan yakınsın, yine de evine çağırıyorsun ama evime gelmiyorsun. Kalbime. Lütfen duymazlıktan gelme, kullarının senin adını anarak delik deşik etmelerine izin verdiğin o güçsüz yüreğime.

Onu sana işaret eden ne bulduysam onunla doldurdum diye mi? Susma, söyle ey sevgili, şehirdeyim, şehirliyim diye mi? Yine bir ara sokakta kayboldum diye mi?

İstiklal caddesini teşrif etmez mi melaike? O karanlık sokakları, sinemaları, barları, kafeleri, yardımına ihtiyacı olan biçare günahkâr kulları, ama asıl âşıkları, gerçek mahrumları, bir de yetimleri, yoksulları, aman, yanlış anlama sakın, paradan puldan değil, semadan yoksunları. Semadan, yani senden, yani ümitten.

Susma konuş ey sevgili, kendimi kaybedince niçin seni kaybetmiş oluyorum? Niçin, kendime yaklaştıkça senden uzaklaşmakla cezalanıyorum.

Sırf, bir kez olsun cemalini göreyim, diye yalvardığı için dağlardan taşlardan aşağılara yuvarladın kulun Musa'yı. Haddi aşmanın bedeli miydi şu meşhur *len terânî*?

Söyle bileyim, cemaline iştiyakım var diye mi saklanıyorsun benden?

Haddi aştım diye mi? Belki de kapında sıraya girenlerle birlikte sıraya girmedim diye mi? Seni bir tek kendime saklamak istedim diye mi?

Ηλει ηλει λεμα σαβαχθανι!

İsa, tutamayıp kendisini, sonunda böyle hıçkırdı huzurunda. Çarmıhta.

Çektiği acılardan şikâyet ettiğini sananlar nasıl da yanılıyorlar. Acıdan değil, kuşkudan inlemişti o an. Niçin şimdi benden vazgeçiyorsun demişti, tam da sana ihtiyacım varken? Çarmıhtayken. Çarmıha gerilene kadar yanımdaydın, niçin şimdi senin adına çarmıhta asılıyken bana benden vazgeçtiğini duyuruyorsun?

İzimi kaybettim ey yar, artık ben kendimi kendim bulamam!

Ah bilsen, ben, beni ararsın, peşime düşersin zannetmiştim de kaybolmuştum, bile isteye nazarından saklanmak istemiştim. Yasayı bozmaz, töreye karşı gelmezsin biliyorum. Bilmez miyim, elbet bilirim. Lakin ben yine de rahmeder de korkma yanındayım, diye fısıldarsın diye bekliyorum.

Ciddiyim, izimi kaybettim.

Şimdi *inanmak* sırası sende!

Not: Bu önsöz Ingmar Bergman'ın *Nattvardsgästerna* (1963) adlı filminin yorumundan ibarettir.

1 + 1 = 1

Bir damla bir damla daha iki damla etmez,
daha büyük bir damla eder.
Tarkovski, *Nostalgia* (1983)

özgürlüğe ağıt

Bitimsiz bir devinimdir tahayyül. Durdurulmak istenir bu yüzden. Israrla, hatta öfkeyle. Bazen aklın kibirli ve tavizsiz *kesinliğince*, bazen duyuların kaba ve tahammülsüz *katılığınca*.

İnsanın, özgürlüğüne en düşkün yetisidir. Ne tek başına duyuların *gerçeklik* kıskacıyla denetim altına alınabilir serkeşliği, ne de aklın sertçe önüne diktiği *zorunluluk* ve *kesinlik* bariyerleriyle. Kendi yasalarına uymaktan hoşnuttur. Karşısına çıkarılan engellerin gözünü korkuttuğu pek söylenemez. Her defasında kendine kendince yollar bulur, ve özü gereği, devinimini sürdürme isteğinden asla vazgeçmez, vazgeçemez. Salt kendi hakikatine müştaktır çünkü, sırf kendi hayaline. Zatının gereğini talep eder: *sonsuzluğu* ve *sınırsızlığı*.

Tahayyül yetisi, dünyanın dinsel ve sanatsal kavranışının kökeninde yer almakla kalmaz, sanılanın aksine, en başından bu yana bilimsel kavrayışın da temelini teşkil eder. Öncelikle ve özellikle matematik bilimlerinin. Geçmişte ve şimdi.

Tam da bu bağlamda, 28 Haziran 1643 tarihli bir mektubunda, geometrik şekiller ile hareketleri incelemekte ilk olarak hayal yetilerini kullanan matematikçilerden söz eden Descartes'ı hatırlamak bile tek başına kafi gelir sanırım (*l'étude des mathématiques, qui exerce*

principalement l'imagination en la considération des figures et des mouvements).

İnsanlık tarihi, gerçekte bu yetinin, sanat alanındaki birtakım naif işlevleriyle sınırlı kalmayacak kadar köklü isyanının öyküsünü saklar sinesinde. Düşünmenin varlığını hissettirdiği tüm zamanlar boyunca, bu yetinin kendi etkinlik alanını genişletmeye yönelik eğilimleri, *niteliğin* geçerli olduğu din ve sanat alanlarında değil sadece, *niceliğin* egemenlik bölgesi sayılan matematik bilimlerinde de hiç hoş karşılanmamıştır.

> *Itaque hominum intellectui non plumae addendae, sed plumbum potius et pondera; ut cohibeant omnem saltum et volatum.*

Çağdaş düşüncenin ilkleri arasında sayılan Francis Bacon, XVII. yüzyılın başlarında, duyuları ve deneyi yüceltmek adına, ünlü eseri *Novum Organum Scientiarum*da (1620) böyle söyler.

> İnsanın müdrikesine kanatlar takmak yerine, zıplamasını ve uçmasını engellemek amacıyla ayağına kurşun bağlamak gerekir.

Bacon'ın kullandığı *müdrike* (intellectus) teriminin yerine hiç tereddüt etmeden *muhayyile* (imaginatio) sözcüğü yerleştirilebilir. Çünkü matematiksel kavrayışı karakterize eden hayal yetisinin kanatlanmasını engellemeye yönelik çabaların tarihi, düşünmenin tarihiyle yaşıttır ve dizginleyici yöntemler arasında başvurulan sakinleştiricilerin bir kısmının psikolojik değil, farmakolojik nitelik taşıması da aslında pek şaşırtıcı değildir. Nitekim biraz gerilere gidelim ve XI. yüzyılın tabib-filozoflarından İbn Sina'nın sözünü ettiği, özellikle matematik bilimlerinde *akıl* ile *duyular* tarafından çift taraflı denetim altına alınmaya çalışılan ruhun, yani pneuma'nın (πνεύμα) şu teskin edilemez isyanını birlikte görmeye çalışalım.

> Ruh içeride kendisine isyan ettiğinde, akıl hemen dış-duyularla yardımlaşır ve onu ancak bu yolla denetim altına alır, tıpkı matematik bilimlerinde olduğu gibi.

Bu müdahalenin tıbbi bir nitelik kazanmasının nedeni, İbn Sina'ya göre, *isyana kalkışan ruhu* gerek tahrik, gerekse teskin etmek bakı-

mından dış-duyuların hiç kuşkusuz ki akıl'dan daha güçlü ve daha etkili olmasıdır. Bu durumda sırf düşünsel sakinleştiricilerin işe yaramayacağı açıktır, dolayısıyla akıl düzeyinden aşağı inip daha çok dış-duyular ile iç-duyular (müvehhime) arasında etkili olabilecek tıbbi müsekkinlere başvurulmalıdır. Çünkü ruha boyun eğdirecek olan, en son tahlilde yine dış-duyulardır.

Burada, ortaçağlar boyunca, hayallerinin ne denli güçlü olduğu gayet iyi bilinen melankoliklere (bir tür *mania* hastalanna) uygulanan sağaltım yöntemleri hatırlanmalı. Bu takdirde ancak din'den sanat'a, sanat'tan bilim'e, insanın bilme etkinliklerinin tüm alanlarında sağduyuyu yoracak denli yukarılara sıçramaktan kendini alıkoyamayan muhayyile'yi zabt u rabt altına alma önlemlerinin nasıl olup da *tıbbi*, hatta *siyasi* bir nitelik kazanıverdiği anlaşılabilir sanırım.

Hayal yetisini denetim altına almak, tarih boyunca her iktidarın ihmal edilemez ödevi olmuş, denetimsizlik ise kaçınılmaz olarak *iktidar* kavramının karşıtı haline dönüşmüştür. Yasadışılıktır çünkü. Sıradışılık.

George Orwell'ın ünlü kahramanı Winston Smith (John Hurt), günlüğüne, 12 Mayıs 1984 tarihini düştükten hemen sonra şu satırları kaydeder:

> *Freedom is the freedom to say two plus two equals four. If that is granted, all else follows.* (Özgürlük 2+2'nin 4 ettiğini söyleyebilme özgürlüğüdür. Bu kabul edildi mi gerisi ardından gelir.)

Güvenlik açısından 2+2'nin her zaman değil, bazen 4 ettiğini söylemek gerekir. Çünkü iktidarlar, diledikleri takdirde 2+2'nin sadece 4 değil, bazen 3, bazen 5 edeceğine de inanmak eğilimindedirler. İktidar duygusu hakikate sahip olma duygusuyla eştir bu yüzden.

Duygulara bırakılan bu dar alanda, insan, tepkisini nasıl ortaya koyabilir, hayır demeyi nasıl becerebilir? Hayır demeyi, yani insan olmayı.

Elbette duygularının dizginlerini bırakmak suretiyle. *Yasak* sınırlama demek. Engelleme. Doğal olanı sınırlama ve engelleme. Aklın tahakkümü. Parti aklının. Devlet aklının. Ah o akıl yok mu, çam ağacı kadar kıskançtır, asla çevresinde başka ağaçların yetişmesine izin ver-

mez. Kendine yakın bulmadığı her duyguyu, her bağlılığı hor görmekle yetinmez, alçaltır da.

> Orgazmın nötrleşmesiyle Parti'ye bağlılık dışındaki bağlılıkların önüne geçilecek!

Michael Radford'un *Nineteen Eighty-Four*da (1984) yinelediği bu yargıya sıradan insanların verdiği yanıt, hiç kuşkusuz ki beklenenden çok daha yalındır:

> *Making love, it was a political act.* (Sevişmek siyasal bir eylemdi.)

Hayatta kalmak için değil ama, sırf insan kalmak için.

> Kucaklaşmaları bir savaş, orgazmları zafer olmuştu. Bu, Parti'ye indirilmiş bir darbe idi.

*Climax*ın bundan daha hoş bir yorumu olabilir mi?
*Orgasmus*un?
İnsana insan olma çabası hep yasaklanmıştır. Daima. Tüm iktidarlarca. Öteki'ne ihtiyacı olan her kurumca. Sözde akıl ve mantığın yasalarınca. Bu yüzden *Alphaville*in (1965) her tarafındadır E=mc^2. Nicelik yani. Matematik. Pek tabii ki bilimsel olasılıklar. Aksiyomlar, postülalar, hipotezler. Gelişmiş en büyük bilgisayarın, Alpha 60'ın yarattığı dünya. Yeni gerçek. Kaskatı. Duygusuz. Düşüncesiz.

> 1 sayısını bilirsek 2 sayısını da bildiğimize inanınız, çünkü 1+1, 2 eder. İlk olarak +'nın anlamını bilmemiz gerektiğini unutuyoruz.

Jean-Luc Godard, sorunu sayılardan çok sayıların birbirleriyle ilişkisinde görür, + iminde. İşlemin meşruiyetinde. Oysa yıllar sonra Tarkovski *Nostalgia*da (1983) bu denklemi yeniden ele alacak ve Godard'ın unutulduğunu söylediği +'nın anlamını bir kez daha hatırlatacaktır insanlığa.

> 1 + 1 = 1
> Bir damla bir damla daha iki damla etmez, daha büyük bir damla eder.

Antimadde'ye karşı zafer kazanmaktan sözedenler, yani Einstein'lar, Schrödinger'ler tüm yadsıma çabalarına rağmen haklı çıkmayı başaramayacaklardır. Kesinlik ve zorunluluk artık bir hayaldir. Gaflet işte, Tanrı'nın bazen zar attığı/atabileceği öngörülememiştir.

Niçin... Bu sözcük ne anlama geliyor unutmuşum.

Böyle der Henri Dickson (Akim Tamirof) ve ilave eder:

Yanılmıyorsam 150 ışık yılı (*annees lumieres*) önce karıncalar toplumunda sanatçılar yaşardı. Sanatçılar, yazarlar, müzisyenler, ressamlar. Bugün ise artık yok.

Zira bilgisayar var. ALPHA-60. Sadece insanlığın yokoluşuna hizmet eden mantıksal bir aygıt. Matematik.

Peki duygular? Muhayyile'nin dur-durak bilmeden insanı çıkardığı o zirveler?

Duygulanmak yasaktır. Düşlemek yasaktır çünkü. Hayal kurmak.

- Bu insanlar niçin idam ediliyorlar?
- Mantıksız davrandıkları için. Mesela şu adam, karısı öldüğünde ağlamıştı.

*Alphaville*in güçlü eleştirisini temsil eden en etkili sahnelerdendir bu! Yanıtın sahibesi Natacha von Braun'a (Anna Karina), gözleri yaşardığında, ağlıyor musun sen, diye sorulur.

Hayır, *der*, çünkü ağlamak yasak!

Ağlamak, yani hissetmek. Farklılaşmak, sürüden ayrılmak, hayallere kapılmak. Kısaca insan olmak.

Biz doğada ağlayan sakıncalı azınlığız.

Kitap-insanların hüzünlü itirafıdır bu! Düşünmeden, hissetmeden insan olmayı başaramayacaklarına inanan küçük bir azınlığın.

Book-people.

Adları da yaşamları kadar hüzünlü.

Kitap-insanlar, François Truffaut'nun, Ray Bradbury'nin aynı adlı romanından (1951) uyarladığı *Fahrenheit 451*in (1966) finaline doğru karşılaştığımız küçük bir topluluğun adı. İnsanca yaşamak için çırpınan bir topluluğun. Kitapları, onları ezberleyerek korumaya kendilerini adamış mecnunların adı.

İçlerinden biri, Clarisse (Julie Christie), ilk karşılaşmalarında, kitapları yakan başarılı itfaiyeci Guy Montag'a (Oskar Werner) üç soru sorar:

İlki, beklenen soru:

> Fahrenheit 451 nedir?

Yanıt gayet sadedir: *kâğıdın yanmaya başladığı sıcaklığın derecesi.*

İkinci soru, çok ince bir tarizin ifadesidir:

> İtfaiyecilerin eskiden kitapları yakmadıkları, tam tersine ateşi söndürdükleri doğru mu?

Montag şaşırır, böyle düşünmek çok hatalıdır, der, çünkü zaten tüm evler ateş-korumalı.

Ardından son soru gelir. Soruların en masumu.

> Kitapları niçin yakıyorsunuz?

İtfaiyeci bilindik bir şey söylermişcesine omuzunu silker, diğerleri gibi bir iş işte, der:

> Pazartesi *Miller*, Salı *Tolstoy*, Çarşamba *Walt Whitmann*, Cuma *Faulkner*, Cumartesi ve Pazar da *Schopenhauer* ve *Sartre*. Kül olana dek yakarız, sonra küllerini de yakarız. Bu bizim ilkemiz!

Bu karşılık, yukarıdaki sorunun yanıtı değildir. Evinin kapılarını Mondrian'ın renk ve çizgilerinin süslediği Montag, ne yazık ki bu sorunun yanıtını daha önce hiç düşünmemiştir. Hiç kitap okumamıştır çünkü. Lakin o soru bir gün karşısına çıkacak, yaktığınız kitapları hiç okudunuz mu, sualiyle birlikte tüm yaşamı kökünden değişecektir. Mondrian gibi dördüncü boyutu arama pahasına üç boyutu, yani ya-

şamı, yani insanı nasıl yoksadığını kitaplarla irtibata geçtiğinde ancak farkedecektir.

Montag'ın karşılıksız bıraktığı sorunun yanıtı, itfaiyecilerin Kaptanı (Cyril Cusack) tarafından dile getirilir:

> Kitaplar insanları mutsuz ediyor.

Bu sefer soru sorma sırası Montag'a gelmiştir:

> - Niçin?
> - Çünkü kitap okumak onları toplum-karşıtı (*anti-social*) yapıyor.

Başka bir deyişle, kitap okumak bireysellik duygusunu artırdıkça bir yandan yabancılaşma/yalnızlaşma arzusu güçlenirken öte yandan da toplumsallık duygusu gerilemeye başlıyor. Toplumsallık duygusu, yani şu Adler'in tüm psikolojik rahatsızlıkların temelinde yattığını söylediği *Gemeinschaftsgefühl*.

Kaptanın gözünde, romanlar, asla varolmamış insanlar hakkındadır. Bir de ölüler hakkında hikâyeler vardır, onlara da *biyografi* denilir. Felsefe'ye gelince, o tam bir saçmalıktır. Felsefe, diye sertçe vurgular Kaptan, romanlardan bile daha kötü!

Aslında korkulan hep tahayyüldür. Denetlenemeyen tek insan yetisi. Distopia'nın yaratıcısı. Düzen ve dizge karşıtı. İster istemez toplum-karşıtı.

Tahayyül, arasokakların ışıldağı. Tutunamayanların. Sıradışıların. Güçlü bireylerin. Bu yüzden de felsefenin ve sanatın biricik bineği. Düzen ve dizge açısından düşünmenin de, hissetmenin de birer tehlike haline gelmesi kaçınılmazdır. Tarih boyunca iktidarlar kendi zayıflıklarının farkında olmuşlar, güçlü bireyselliklerin gelişmesine asla izin vermemişlerdir. İktidar aygıtının en tehlikeli hasmıdır tahayyül. Özgürlüğün eşiği. Çaresizlerin yegâne tutamağı. Adına *gerçek* denen dev kafesten uçup kaçmanın. Devlet'ten. Toplum'dan. Kanun'dan. Düzen ve Dizge'den. Akıl ve Mantık'tan.

Sonsuzluğa ve sınırsızlığa müştaktır tahayyül. Bitimsiz deviniminin biricik nedeni de budur aslında. Durmayacağı için değil, duramayacağı

için durdurulamaz. Ne tuhaf değil mi, asırlar öncesinden, Aristoteles, hem de öfkeyle, şöyle haykırıyordu:

> Ama durmak gerek! (ἀνάγκη στῆναι)

Durmadıkça, sağınlıkla anlamak ve bilmek olanaksızdır da ondan. Anlamak ve bilmek, yani dış-dünyadaki devinimi, değişimi, nesneler dünyasının akışkan çokluğunu birlik altına getirmek. Stageira'lı bu konuda hiç tereddüt etmez, hem aklın (*noesis*), hem de müdrikenin (*diánoia*) durması gerektiğine inanır, her iki yetinin de ancak dururlarsa, durabilirlerse anlayacaklarında ısrar eder. Ona göre, müdrikenin bildiğini ve düşündüğünü söyleyebilmemizin bir tek nedeni vardır: durmak (*stināi*).

Aristoteles müdrike'yle yetinmez, aklı da, kıyası da devinimden çok bir dinginliğe veya bir durağanlığa benzetir. Harekete değil, sükûna.

Bir sona varmayan akılyürütme mi olur? Bir neticeye varmayan kıyas, bir sonuç önermesiyle bitmeyen tasım? Her halukârda öncüllerin bir sonucu olmalıdır. Akılyürütme, ister istemez, bir noktada durmalıdır. Dinlenmelidir.

Dinginlik ve durağanlık, sadece Aristoteles için değil, hocası Platon için de bilmenin koşullarındandır. *Phaidon* risalesinden küçük bir kayıt, hakikat talibinin merakını teskin etmek için yeterli addedilmelidir:

> Hatırlama ve düşünmede dinginlik (λαβούσης τὸ ἠρεμεῖν) ortaya çıkınca, bundan kesin bilgi doğmaz mı?

Salt bu örnekten, kesin bilgi'nin kökenindeki o saklı durma, bir uğrağa, bir durağa varma anlamı, çok uzaklardan bile görülecek denli açığa çıkmış gibidir. Çünkü her iki filozofun dilinde de *epistēmē*, durmak anlamındaki *episthámai*den köken alır. Nitekim İngilizce understanding'deki *standing*, Almanca'da verstehen'deki *stehen*, Arapça'da vakafe'deki *vukuf*, hep anlama ediminin temelindeki durma'nın izleridir. Grekçe'deki *stēmē*nin.

VE böylece tecessüm etmiş akıl hiç durmaksızın yalvarır, bazen rica, bazen emr eder:

Ama durmak gerek!

Durmanın trajik sonuçlarını kavramak için, sırf Darren Aronofsky'nin *Pi* (1998) filmini hatırlamak bile yeterli. Güneşe bakmanın bedelini. Niceliksel tahayyülün bedelini. Dolayısıyla bir adım ötesinin. Tevehhümün.

İktidarların toplum adına bireye müdahalesi her defasında hayal ve hazzın yasaklanmasıyla sonuçlanır. Yarar ilkesinin lehine. İster istemez. Yaygın olarak olumlanan nesnel olandır. Objektivite. Toplumsal olanın meşruiyeti. Devlet ise en yüksek soyutlama. Para gibi. Aklın gücü. İktidarın bedenden sıyrılışı. Yargının. Tanımlamanın. Öznel olansa olumsuzdur. Kuraldışılıktır. Sıradışılık. Bireyin yazgısı, dolayısıyla duyguların. Karar verilemez olanın. Her adımda kestirilemez, ölçülemez, belirlenemez kalanın.

Muhayyile'nin özgürlüğü sorunu, kaçınılmaz olarak siyasal bir niteliğe bürünür, bürünmek zorundadır. Zira özgürlük son tahlilde mülkiyet üzerinden bir düzen(sizlik) ve dizge(sizlik) sorunudur.

Godard'ın 1965'te, Truffaut'nun 1966'da ele aldığı, Michael Radford'un ise 1984'te yinelediği düzen ve dizge'den özgürleşme sorunu, 2000'li yıllara gelindiğinde Kurt Wimmer tarafından *Equilibrium*-da (2002) yeniden ele alınacaktır.

Akıl Çağı'nda yatıştırıcılara ihtiyaç vardır. Makina Çağı'nda. *Prozium*lara. *Prozac*lara. Düşünmek ve hissetmek yasaklanmıştır çünkü. Düşünmeyi ve hissetmeyi harekete geçiren her şey! Felsefe ve sanat, kitaplar ve tablolar. İnsanı insan yapan her şey!

En önce *La Gioconda* (Mona Lisa) yakılır. En başta. Sonra ele ne geçerse. Kitaplar, tablolar, kısaca duygulanıma geçit veren her şey. Hissetmek ve sevmek yasaktır bu evrende.

Başrahip John Preston (Christian Bale), kendisi gibi rahip olan en yakın arkadaşı Partridge'i (Sean Bean) öldürmeden evvel bir mabedde sıkıştırır. Bir katedral yıkıntısında.

Partridge, her şey bitti, der sakince, bizi biz yapan herşeyi yok ettik! Ardından da tüm filme anlamını veren, William Butler Yeats'ın bir şiirinden, *Cloths of Heaven*dan (1899) şu dizeleri okur:

I would spread the cloths under your feet:
But I, being poor, have only my dreams;
I have spread my dreams under your feet;
Tread softly, because you tread on my dreams

Elimde olaydı atlaslar sererdim ayaklarının altına
Ne ki garibanın tekiyim, varım yoğum düşlerim
Düşlerimi serdim ben de ayaklarının altına
Nazik ol lütfen, üzerine bastığın benim düşlerim

Hakikatin yanında saf tutmanın bedeli, sanıldığı gibi, hakikat düşmanlarının eziyetlerine sabretmek değil, bizatihi hakikatin kendisine tahammül etmektir.

Düşlerden mi söz ediyorsun, ölmeyi göze alacaksın o halde! Hayal mi ediyorsun yıldızlara tırmanmaktan çekinmeyeceksin! Olup biteni görmezden mi geliyorsun, daha iyi bir gelecek mi tasarlıyorsun, farklı bir bilim, farklı bir inanç, farklı bir düş, yeni, yepyeni bir gerçek mi arıyorsun kendine, çaren yok, öleceksin!

Ölmeyi göze alamıyorsan, Max Frisch'in *Homo Faber* (1957) adlı romanındaki teknisyen gibi düşünmeyi sürdüreceksin, Walter Faber gibi.

> Romanlardan hoşlanmam, düşlerden de öyle!

Sırf romanlardan ve düşlerden mi, eskilerden söz eden herkesten! Tolteklerden, Zapoteklerden, Azteklerden. Sanatçılardan yani. Kâhinlerden. Dervişlerden.

> Sırf elektriğin ne olduğunu bilmedikleri için kendilerini yüce ve derin ruhlu kişiler sayan bütün sanatçılar gibi sinirime dokunuyordu.

Hal böyleyse kehanete değil, bilime inanmak zorundasın! Kadere değil, tekniğe, yani istatistiklere, hatta rastlantılara bile değil, sadece olasılıklara.

> Neden rastlantı? Olanağı olmayanın denenmiş bir gerçek olarak gösterilmesinde mistiğe gerek yok, matematikle de açıklanır ben bunu!

Bu kibir nereden geliyor?

Elbette teknik'ten. Bilimin makinalaşmasından.

> Bir teknisyenim ve her şeyi olduğu gibi görmeye alışkınım.

Her şeyi olduğu gibi görmek...

Ne büyük bir iddia! Görüneni göründüğü gibi bilmeyi marifet sanmak.

> Robot her şeyi insandan daha iyi tanır, geleceği bizden daha iyi bilir, çünkü onu hesaplar, spekülasyona ve hayale dalmaz, kendi sonuçlarından yararlanır ve şaşırması olanaksızdır; robotun önceden sezişlere gereksinimi yoktur.

Frisch'in romanı 1991'de Alman yönetmen Volker Schlöndorff tarafından sinemaya uyarlandı. Genellikle tersi olur ama *Homo Faber*in filmini romanından daha başarılı bulduğumu itiraf etmeliyim. Schlöndorff'un makası Frisch'inkinden keskindir ve bu nedenle anlatımı çok daha özlüdür. Daha özlü ve daha yoruma açık! Filmin diline varoluşçuluğun geç yorumlarının yapışıp kalması, örneğin Tolstoy'la Sartre ve Camus'nün yer değiştirmesi kabilinden kimi ayrıntılardaki ufak tefek değişiklikler hesaba katılmazsa, Schlöndorff'un gizemli anlatımı pekâlâ Frisch'in uzun uzun ve dobra anlatımına yeğlenebilir, özellikle *ensest* çatışmasının çözümlenişinde. Yorumun yaşamda kalışına.

> Sevgili Tanrı, bulaşıcı hastalıkları o yarattı, biz elinden almışız. Artık onun elinden türemeyi de almalıyız.

Walter Faber'ın şahsında modern bilinç eleştirinin odağına yerleştirilir, sonra da hayal yetisinin, metin boyunca, bizzat çelişkinin özü üzerinden bedenlenmesine izin verilir. Walter Faber (Sam Shepard) ile Sabeth (Julie Delpy) arasında ortaya çıkan onulmaz çelişki üzerinden. Bir erkek ile bir kadın arasında. Bilim (-teknik) ile sanat (-edebiyat) arasında. Kısaca yaşam'la ölüm, ben'le sen arasında.

Karanlığın olmadığı bir yerde buluşmalıyız.

Peki ama nerede?

Aklın aydınlığında mı?
Vicdanın mı yoksa?
Nerede?
Nur noch ein Gott kann uns retten demişti bir defasında Heidegger.

Ancak bir tanrı kurtarabilir bizi.

Bir tanrı?
Hangi tanrı?
Hangimizin tanrısı?
Söyle, müminiyle kâfiriyle hepimizi rahmet kanatları altına alacak olan Tanrı hangisi?

Krzysztof Kieslowski'ye soracak olursak, sevgi'nin kendisi. Ne ki sadece bir klişe!

Tanrı nedir, sorusunun yanıtı, kişinin sevdiğine sımsıkı sarılmasından ibaretmiş. Hissedersen inanırmışsın. Seversen. Tanrı'yı asıl o sevgide bulurmuşsun.

Ne kötü, inanma yetisinin zayıflığı, nasıl da insanı kimi ihtiyaçları tanrılaştırmaya götürüyor. Neden mahrumsan onu tanrılaştır! Neyi arzuluyorsan. Neye gereksinim duyuyorsan. Salt profan bir sevgi olur böylesi. Yapmacık. Zahirde tabii. Sırf görünüşte. Hakikatte ise sevgi elbette yaşamın özüdür. Yaşamın ve Tanrının. Ancak adanmışlık ise. Safi sadakat suretindeyse. Aşka münkalib olabiliyorsa.

*Dekalog*ların ilki (1989), On Emir'in başı, *Benden Başkasına Tapmayacaksın*, adeta *Homo Faber*in şerhi mesabesindedir, bu yüzden muhakkak birlikte değerlendirilmelidir.

Mühendis bir baba. Planlayan, hesap eden, işini şansa bırakmayan kılı kırk yarıcı bir teknisyen. Bilgisayarın gücü. Sibernetik yeşilinin. Ve tüm hesapların boşa çıkışı. Mavinin yengisi. Bir yavrucağın yazgısı üzerinden hem de.

Eleştirinin odağında yine modern bilinç, yine teknoloji. Tekniğin lojiğini boşa çıkaran o gizemli yaşamsal basitlik. Yazgı. Kader.

Ne ilginç değil mi, *kader* sözcüğü bile *mikdar* sözcüğüyle aynı kökten. Ölçü demek. Ölçüt. Gerçekleşme olasılığı karşısında, *kadar* gibi,

kader de matematiğin zorunluluğunu yüklenmekten kaçınmaz. Zorunlu ve kesindir. Karşı konulamaz. Her şeye *kadir*. Azrail kadar *muktedir*. Cebrail kadar *mücbir*. Tanrı kadar *mucib*. Özgürlüğe mani bu yüzden. Tercih ve iradeye. Matematik gibi. Matematik, yani tekniğin o sözünü ettiğimiz meş'um lojiği. Tekno-loji. Bilimin mantığı. Bilimselliğin. Özünde yine *tahayyül* var. En nihayet o da bir düşlem, ama niceliksel.

Sonuç itibariyle, sıfatı *insan* olan varlık, hakikati iki şekilde düşlemliyor, *niteliksel ve niceliksel* olarak.

Fizikçilerin dayanağı *doğa*, Matematikçilerin ise *zihin*. Buna mukabil siyasilerin dayanağı *güç*, tüccarlarınsa *para*. Filozofların dayanağı *us*, sanatçıların *esin*.

Biçarelere gelince, hani şu haklarında en çok konuşulup da en az anlaşılanlara, yoksullara, baldırı çıplak dervişlere, nur yüzlü delilere, tenhada kalmış şairlere, hakikat ateşini iki elleriyle avuçlayan abdallara... onların dayanağı ise sadece *tanrı*.

Bir tanrı.

her şarkı söylediğinde

Truman Capote adlı Amerikalı yazarın *In Cold Blood* (1966) adlı kitabının ilginç bir hikâyesi vardır. Romanın yazılış hikâyesi. Bu hikâye iki ayrı yönetmen tarafından ve tamamen farklı tarzda sinemaya aktarıldı; ilki Bennett Miller tarafından *Capote* (2005) adıyla, ikincisi ise Douglas McGrath tarafından *Infamous* (2006) adıyla.

Hatırlanacağı üzere, Amerikalı yazarı ilkinde Philip Seymour Hoffman canlandırmıştı, ikincisinde Toby Jones.

*Capote*yi daha önce izlemiştim. Aklımda kalan sadece Hoffman'ın usta oyunculuğuydu. Konuyu ise dikkate değer bulmamıştım. Çünkü yönetmen, biraz da gereksiz yere, sırf Capote'nin ilginç *kişiliği* üzerinde odaklanmış görünüyordu.

*Infamous*ı ise geçenlerde izlemek imkânı buldum. McGrath, Miller'in aksine, bir yazarı değil, bir yazarın yaratıcılığıyla ilgili çelişkileri öne çıkarmış. İyi de etmiş.

Filmin finaline doğru, Capote'nin bir kadın arkadaşı, Frank Sinatra'nın sanatçı bir dostu hakkında söylediği şu söze atıf yapıyordu:

> Her şarkı söyleyişinde biraz daha ölüyor.

Ardında da ilave ediyordu:

Yazarlar da sanatçılar gibidir. Onlar da kalemi her ele alışlarında biraz daha ölürler.

* * *

Bir mısra için baştan sona bir divanı hatmetmek.

Okuma, öğrenme, anlama, dinleme, görme, bir düzeyden sonra bu hali alır; almak zorundadır. Bir *mısra* için bir divanı, bir *couple* için bir senfoniyi dinlemek, bir filmi sadece bir *sahne* için seyretmek bazılarına beyhude bir çabaymış gibi gelir. Zarara uğramış, zaman kaybetmiş gibi hissederler kendilerini. Oysa hiç de öyle değil. En azından benim için öyle değil.

Alain Corneau'nun *Tous les matins du monde* (1991) adlı filmini bir tek karesi için defalarca seyrettim. O filmi sadece o kare için severim; birkaç saniyelik o kare için. Bazen o kareyi ekranda dondurur, dakikalarca seyrederim; evet, sadece o kareyi. Viyolensel virtiozü Sainte Colombe'un, Jean-Pierre Marielle tarafından canlandırılan, o acı dolu yaşlı gözlerinin tüm ihtişamıyla öylece donakaldığı sahneyi. Defalarca.



İnsanı, insanın tüm ızdırabını bir karede seyretmek, onlarca saatlik belgesellerden daha öğreticidir; elbette gerçekten bir şeyler öğrenmek isteyenler için.

Bir mısra için baştan sona bir divanı hatmetmek.

İnanın böylesi bir çaba hiç de yararsız değildir. Nitekim Sezen'in bir şarkısında geçen, *yolun zorunu yürümüştüm ben tanıştığımız zaman* mısraı, gerçekten de yolun zorunu yürümüş olanlar için şarkının tümüne bedel değil midir?

Sanırım öyledir.

Bütünü kucaklamak ya da elde etmek istediğimizi, kavuşmayı arzuladığımızı bütünüyle elde etmeyi, tümüyle kucaklamayı istemek kadar büyük bir gaflet olabilir mi?

Beyhude olan budur aslında. İmkânsızı istemektir çünkü.

* * *

Dervişin biri aklısıra Allah'ı gördüğünü iddia eder dururmuş. Bu söz Bayezid-i Bistami'nin kulağına gelince, tebessüm etmiş, eğer öyle olsaydı, demiş; beni gördüğünde ölürdü.

Birgün karşılaşmışlar, derviş, Bayezid'i görür görmez hemen o an ölüvermiş.

Yani?

Yani değil küllünü, cüz'ünü görmeye bile tahammül edememiş. Musa gibi. O Musa ki nur-ı ilahi dağa tecelli edince, değil yarin zatını görmek, nuruna bile bakamamıştı.

Gözlerimizin kamaşmasını, kör olmayı ya da çaresizlikten ölmeyi istemiyorsak, çareyi gölgede aramak zorundayız. Yarin gölgesiyle yetinip gözlerimizi ışığa alıştırmayı bilmeliyiz.

Düşünce ve sanat, en nihayet hakikatin bir yüzünü, bir parçasını, katlanabileceğimiz kadarını, yani gölgesini bize göstermekle yetinir. Düşünürler ve sanatçılar tam anlamıyla çaresizdirler; zira bizi korumak istedikleri için böyle yapmak zorundadırlar. Bizi, yani bütünü elde edebileceklerini sananları.

Peki, bizatihi düşünür veya sanatçı?

Onlar düşünürken veya yaratırken ister istemez güneşin kendisine bakmak mecburiyeti hissederler ve çaresiz her bakışlarında biraz daha ölürler. Bizzat ışık haline gelmek uğruna gözlerini kaybederler. Onlar ölürken bize onlardan kalan mini mini huzmelerdir, hem de bir defada tümüne bakamayacağımız denli yoğun huzmeler.

Ey talib, güneşin de şafağın da, gülün de gelinciğin de en kırmızısını istiyorsun. *Yakındaki yakınlığı* nasıl elde edebileceğini soruyorsun.

Söyleyeyim o halde.

Değil *yakındaki yakınlığı*, bilakis *uzaktaki yakınlığı*, hatta *yakındaki uzaklığı* dahi talep etmekten vazgeç de utanç içinde *uzaktaki uzaklığa* doğru koş!

Aksi takdirde sevinç içinde helak olursun.

eser konuşurken sanatçı kekeler

> Bir sihirbaz olarak inanılır olanı yaratırım. İnanılmaz olanı sağlayan seyircilerdir.

Bir kuklacıya ait bu sözler. Ingmar Bergman'ın son filminden. *Fanny och Alexander*dan (1982).

Yorumsuz algı olmaz. Başka bir deyişle her algıya yorumsama eşlik eder. Algılarken yorumlamaya başlarız. Daha gözlerimizi diker dikmez. Algıyı genişletiriz, inanılır olanda inanılmazı bulabilir, kastedilenden kastedilmeyeni çekip çıkarabiliriz. Bu nedenledir ki eserin anlamında sanatçı kadar seyircilerin de katkısı vardır, üstelik temaşa öncesi, yani eser sanatçının muhayyilesinde henüz cenin halindeyken.

Müstakbel seyircisi döller sanatçıyı. İlham perileri arasına gizli seyirciler de karışır. Demem o ki pasif (münfail) olan seyirci değil, sanatçıdır aslında. Sanatçı, yani dişi olanın ta kendisi!

Sanatçı sanatıyla konuşandır; sanatı hakkında konuşan değil.

Bir sanatçının kendi eseri hakkındaki açıklamalarına her zaman itibar etmek gerekmez; belki çoğu zaman itibar etmemek daha doğrudur. Sanatı veya eseri hakkında konuşmayı veya yazmayı deneyen sanatçıların çoğu, iyi dikkat ediniz, çaresiz kekelemek zorunda kalmışlardır.



Eserlerini sözcüklerin desteğiyle açıklığa getirmeyi becerememişlerdir. Bu yüzden de yaptıkları iş(in mahiyeti) üzerine aklı başında iki lafı bir araya getirebilmiş bir sanatçı bulmak, sanıldığından çok daha zordur.

VE tabii olanı da budur.

Sanatçı yapar ama yaptığını açıklayamaz. Sanatçı sanatını icra ederek konuşur. Dolayısıyla kendi susar, onun yerine eseri konuşur. Büyük sanatçılar eserleri üzerinde konuşmaktan kaçınmışlardır. Bir şair şiirinde ne demeye çalıştığını açıklamaz. Denese bile çoğunlukla açıklayamaz. Bir ressam resmini, bir bestekâr bestesini sırf konuşarak ne kadar anlaşılır hale getirebilir ki? Getiremez.

Makbul olanı, sanatçının susması, onun yerine eserinin konuşmasıdır. Eserin söyleyeceğini sanatçı üstlenemez. Üstlenmemelidir. Ressamı resim öğretmeninden, müzisyeni müzik öğretmeninden ayıran fark tam da buradadır. Birinciler eseri meydana getirirler, ikinciler ise eser hakkında konuşurlar.

Edebiyat hocalığı yapan *şair*, resim öğretmenliği yapan *ressam*, müzik dersi veren *müzisyen* yok mudur? Vardır elbet. Ama çokluk

hep başkalarının eserleri hakkında. Kendi eserleri hakkında değil. Kendi eserleri hakkında konuşmaya başladıklarında kekelerler. Kekelemek zorundadırlar. Kaçınamazlar. Hermafrodit kişiliğin yazgısıdır bu!

Araftakilerin.

Eser zaten konuşur.

Onun ne dediğini duyabilenler, sanatçının açıklamalarındaki kusurları önemsemeyeceklerdir. Eserin kendisini kendisinden dinlemeyi beceremeyenler ise, sanatçının açıklamalarından medet umacaklardır.

Söylediğini, sanatçıdan bir de tercüme etmesini isteyeceklerdir.

Hasta, ağrının ve acının kendisine sahiptir, çokluk, o ağrının ve acının bilgisine değil. Doktor ise ağrı ve acının bilgisine sahip olandır, kendisine değil. İlki acıyı veya ağrıyı hissedip nedenini açıklayamazken, ikincisi ne acıyı, ne ağrıyı hisseder, ama nedenini açıklayabilir.

Anlamak sanatçının hissesine düşer, açıklamaksa eleştirmenin.

Sanatçı, sanat hocalığı yapamaz mı?

Niçin yapamasın, yapar. Lakin bir koşulla. Sanatına ara verdiğinde, yani artık ilham perileri gelmez olduğunda. Mesela mekanik bilimi zihnini meşgul etmeye başladığı andan itibaren Leonardo da Vinci'nin başına gelen budur. Bilim merakı sanatkârlığının sonunu getirmişti, hem de çok kısa bir sürede.

Wolfgang Goethe, taşları incelemeye başladığında, şiirle arası çoktan açılmıştı. Renk teorisi üzerine Newton'a reddiye yazmaya daldığında, ilham perileri bir daha onu ziyaret etmedi.

Konuş o halde ey talib, senin yerine ben susarım.

tanrı'dan çok uzakta

Das Schlangenei (1977).

Soğuk savaş yıllarının kapanış dönemine ait olan bu yapım, Ingmar Bergman'ın en *sıradışı* filmi belki de.

Hangi sıranın dışı?

Elbette Bergman'ın kendi *sıra*sının.

Gayet yüksek bir bütçe, fevkalade imkânlar, yapımcı hoşgörüsü.

VE hepsinden önemlisi İsveç dışı. İsveç'in dışında. Münih'te. Fakat bir Berlin hikâyesi. Bir başkentin hikâyesi. Bu yüzden yoğunlaştırılmış bir *dikkatin* dağılışını izleriz film boyunca. Bir devletin ve bir milletin dağılışını.

Anlam'sız değil *Yılan Yumurtası*, bilakis anlam-dışı. Anlamdışılık, ki varlığını karşıtına, karşıtının yokluğuna borçludur, tıpkı *dadaizm* gibi.

1920'ler Almanyasını saran, sıkan, buran, büren, bürüyen bir akımdı dadaizm. Anlam-dışılık tanımlaması, gereğinden fazla nezaket gösterisi olur. Dadaizm tamıtamına anlam-karşıtı idi. Anlamın, yani düzenin, yani aklın/akılcılığın, yani belirlenmişliğin karşıtı. Her türlü geleneğin. Öncelikle geçmişin ve şimdinin reddi.

Ölüm korkusu *şimdi*yi yok eder. *Şimdi*nin insanını. Ölüm değil, korkusu yok eder aklı, şehveti, öfkeyi. Bütünüyle insanı. Geleceğin insanını da yani.

İnsan haklıydı. *Anlamı* protesto etmek zorundaydı. Bir tek anlamı/düzeni/değeri protesto edecek güçteydi çünkü.

Weimer Cumhuriyeti'nin sağa sola savrulmuş Berlinlileri, I. Dünya Harbi'nin mağluplarının bedenini değil sadece, aynı zamanda ruhunu da temsil ediyordu. Dağıtmışlardı. Evet, Almanlar, Almanya'yla birlikte, dağılmışlardı.

Dadaizm bu dağılışın ironik tarafıdır, ve Bergman gibi bir yönetmenin üslubunu etkileyen de Hollywood sermayesinin siyasi ve ideolojik talepleri değil, Weimer döneminin, yönetmenin *şimdi* üzerinden hem *geçmişle*, hem de *gelecekle* hesaplaşma stratejisine uygunluğudur.

Liv Ullmann'ın *yaşlı* yüzünde yorgun Alman kadınını görmemek mümkün mü?



Manuela Rosenberg'in şahsında Almanya'yı oynayan Ullmann'ın yüzü bazen gereğinden fazla yorgunlaşır. (Bence böylesi bir yorgunluğu en çok Hanna Schygulla'nın yüzü yansıtırdı, ki Reiner Werner Fassbinder'in çokluk bu yüzü tercih edişi hiç de sebepsiz değildir.)

David Carradine (Abel Rosenberg), performansıyla hakikaten Hollywood'un çok uzağındadır. Bedenen ve ruhen. İki dünya savaşının arasında. Bergman'ın ellerinin arasında.

Weimer Cumhuriyeti'nde bir dekor gibidir Abel Rosenberg. İşini de, kimliğini de kaybetmiş bir yahudi trapezcidir o. Manuela'sız kimdir Abel? İntihar etmiş bir ağabeyin intihara itilen kardeşi. Almanya'yla birlikte.

• • •

Hikâyenin tam da ortasında, bir kilisede aniden bir rahiple (James Whitmore) karşılaşıverir Manuela. Rahibin ilgisizliğine tepki olarak, bu kadar suç benim için fazla, diye bağırır:

— Max'ın intihara teşebbüs etmesi benim suçummuş gibi geliyor. Birinden sorumlusun ve görevlerini aksatıyorsun, ve ortada elin boş ve utanmış bir şekilde ne yapmış olabileceğini düşünerek kalıyorsun. Şimdi Max'ın kardeşi Abel'e de bakmam gerekiyormuş gibi geliyor, ve bu daha da kötü.

— Daha kötü?

— O da aynı Max gibi. Ne düşündüğünü asla söylemez, sadece duygularıyla devam eder ve çok korkmuş görünür.

Ve ben ona birbirimize yardım edeceğimizi söylemeye çalışıyorum ama bunlar onun için sadece laf.

Ve söylediğim her şey nafile. Gerçek olan tek şey korku.

Ve ben hastayım. Sorun nedir bilmiyorum. *Hiç af var mı?*

— Senin için dua etmemi ister misin?

— Sizce bu işe yarar mı?

— Bilmiyorum.

— Şimdi mi?

— Evet, şimdi.

— Özel bir dua mı?

— Evet evet. Bir düşüneyim.

Biz... biz... Tanrı'dan çok uzakta yaşıyoruz, o kadar ki muhtemelen yardım için dua ettiğimizde bizi duymuyordur. Yani birbirimize biz yardım etmeliyiz. Uzaktaki bir Tanrı'nın bizden esirgediği affı biz birbirimize vermeliyiz. Ben, sana diyorum ki: Kocanın ölümü için affedildin, daha fazla suçlanmayacaksın! Ve hissizliğim ve umursamazlığım için affını diliyorum. Beni affediyor musun?

— Evet, seni affediyorum.

— Yapabileceğimiz bu kadar!

Bu birkaç dakikalık diyalog hiç aklımdan çıkmaz. Defalarca izledim. İzlerim. Hem de "Tanrı olmak kolay, asıl zorluk Muhammed olmakta!" ihtarı kafatasımı çatlatırken, öylece dizlerimin üstünde iki büklüm çökekalmışken izlerim.

Ne yaman bir ironi değil mi?

İstihzaya açık her anlatım, ne yazık ki yanlış anlaşılmalar karşısında savunmasızdır. Tek tek, hepimiz, yargılanmakta olan yargıçlarız bu yüzden. Yanlış anlaşılmasın, hem hâkim, hem mahkûm değil, bilakis mahkûm oldukça hâkim!

Ne gülüyorsun, demiş ya Horatius, anlattığım senin hikâyen!

tutku yok edilebilir ama yaratılamaz

Niçin *aşkı* yüceltmekten kendimizi alamayız? *Tutku*yu?

Yanlış anlaşılmamalı, elde etmeyi, ele geçirmeyi, kavramayı, sahip olmayı değil, bilakis mahrum olduğumuzu/olacağımızı bile bile sevgilinin peşinden koşmayı, bir ömür boyu *hakikatine* bile değil, sadece *hayaline* secde etmeyi, tekmelenmeyi, itilip kakılmayı, yerlerde sürünmeyi, hepsinden de ötesi sahip olmaktan vazgeçip hiç değilse yakınına düşmeyi, civarında bulunmayı.

Mahrumiyet bu kadar mı haz verir insana?

Ne bulmak, ne olmak, bizzat aramak.

Bu kadar mı sağaltır?

Ararken çıldırmak.

Hastalığı şifaya dönüştüren muammanın adıdır *acziyet*. Hakkı verildiği takdirde duyguların en yücesi. Âşık'ın hal-i pürmelali.

Hal-i pür-melal hiçliğimizi bize geri verir ey talib. Hakikatimizi. İnsanlığımızı yani. *Sahip olma*yı küçültür gözünde Hz. İnsan'ın, ve ona *olma*nın hayalini bahşeder.

Hakikati, aramaktır hal-i pürmelal'in. Bulmak ve olmak ise hayali. Acziyet ve mahrumiyet *sayesinde*. Işığın değil, gölgenin kıymetini. Nurun değil, zulmetin. Mübhemin. Belirsizliğin. Boşuna kürek çekmenin. Yenilmenin tadını öğretir hüzün bize. Bile isteye yenilmenin. Ölürken gülümsemenin. Sadece yakınlaşmak için. Hepsi de *kurbiyyet* uğruna.

Sıfatlarından değil, vücudundan vazgeçen adamın tek talebi. Kurbanın olayım, diyenin değil, kurban olanın. Feda edenin. Talebi adına talebinden vazgeçenin.

Ar namus da neymiş? Şeref ve izzet? Gurur ve haysiyet? Eşikte uykuya dalanın ne işi olur böylesi libas u melabisle? Üryandır o! Korunmasız. Savunmasız. Aciz.

Bir tek hayretten büyümüş o gözler, gözler sevgilinin ayak izlerini, ve en ufacık kıpırtıya duyarlı o kulaklar işitir onun çığlığını.

Hali, hal-i pür melaldir aşkın. Safi hüzündür.

Equus (1977).

Panteon'un ilk on filmi içinde.

Bence.

A-normal'in hikâyesi çünkü. Sıradışı olanın. Tutkunun. Dörtnala koşmanın.

Sidney Lumet'in başyapıtı sayılmalı. Ne *12 Angry Man* (1957), ne de *Verdict* (1982).

Henry Fonda da bir yana, Paul Newman da. İkisi de iyidir. Ama hepsi o kadar. Oysa *Equus*ta Richard Burton'un oyunculuğu eşsizdir. Gözleriyle oynar. Kâmilen. Öyle ki filmin bütün duygusu İngiliz oyuncunun gözlerindedir. Filmdeki adıyla, Dr Martin Dysart'ın.

Gözleriyle oynayan iki büyük oyuncuyu daha hatırlıyorum. Ne ilginç, onlar da İngiliz. Biri *Peter O'Toole*, diğeriyse *Anthony Hopkins*.

Kudret ve ihtiras, kin ve nefret, hatta aşk ve cesaret, bildik bütün duyguları bu adamların gözlerinden seyretmek mümkün. Ne ki yenilmişliğin o buruk kavranışı bir tek Burton'un yüzüne yakışır. Bilhassa gözlerine. Hicranla hüsranı birleştirir o gözler. Istırap içinde kıvranır. Şaşkınlık içinde.

Metin, Peter Shaffer'a ait. Tıpkı *Amadeus* (1984) gibi. Miloš Forman'ın tam da aksine Lumet'in kusuru kendi zamanının ötesinde bir film çekmek. *Zeitgeist* bu filmin görülmesine izin vermez, farkedilmesine, ve bu yüzden erbabınca ıskalanır.

Bir meçhulden sözediyoruz. Bir saklı başyapıttan.

* * *

Dr. Martin Dysart sorar:



Can you do anything worse to somebody than to take away their worship? (Birine, onu ibadetinden alıkoymaktan daha büyük bir kötülük yapabilir misin?)

Acısıyla arınanı acısından etmek istemez. Tutkusundan.

Worship isn't destructive (İbadet yıkıcı değildir) der arkadaşı.

Bu naif açıklama nasıl cevaplanabilir ki? Hele bir de ibadetin özü hâlâ gizini elevermemişse.

O da çaresiz, bir daha dört nala gidemez, der, *eğer normali seçerse*. Tutkusundan arınırsa yani. İyileşirse. Acıdan arınmak tutkudan arınmaktır çünkü. Normalleşmektir. Vasata düşmektir. Oysa tutku iki memesiyle birden emzirir talibini. Birinden *süt* akar, birinden *kan*.

Meczubiyetin bu nedenle tek alametidir *acziyet*. Yenilmişliğin gücü vardır onda. Zayıflığın. Çelimsizliğin. Kırılganlığın. Terkedilmiş bir aklın.

Without worship you shrink! It's brutal. I shrank my life! (İbadetin yoksa, küçülür kalırsın, daralırsın! Ne büyük vahşet, yaşamımı ben kendim daralttım.)

Tutkuya süreklilik kazandıran, ibadettir. *Ritus*. Aşkı efsane haline getiren yegâne eylem. Vecd u istiğrak'ın kökeni. *Extacy*nin.

Aşktan, tutkudan, ibadetten mahrumiyetin bedeli normalleşmek. Acıdan ve hüzünden arınmak. Çıldırmaktan korunmak. Uçuruma atlamaktan.

İşte psikiyatrın hissesine düşen çaresizliğin resmi:

> *Passion, you see, can be destroyed by a doctor, it cannot be created.*
> (Tutku, bir doktor tarafından yok edilebilir ama yaratılamaz!)

Bir doktor tarafından. Bilimin eliyle. Bilim ve tekniğin.

Ya bir usta? Bir mürşid?

Mürşid demek *maşuk* demektir ey talib! O müridini kendine irşad eder. Cezbeder. Âşık eder. Deli eder. Rastlarsan tutamazsın, ama tutulursun ey talib! Kendini zorlama hiç, bulamazsın, bulunursun. Defol, der, olamazsın. Olursan eğer, ölürsün.

Bu nasıl bir öte? Bu nasıl bir karanlık?

Söyle ey talib, ne işim var benim bunca cesedin arasında?

rüyada gerçekleşen hayal

Bir sonbahar gecesi, mürid uykusundan sıkıntıyla uyanır. O sırada başucunda oturmakta olan ustası sorar:
— Bir kâbus mu gördün?
— Hayır!
— Kötü bir rüya mı gördün?
Yine, hayır, diye cevap verir genç mürid, gözleri yaşlı bir halde:
— Bilakis çok güzel bir rüya gördüm.
— Peki o halde niçin bu kadar üzgünsün?
— Efendim, ben gerçekleşemeyecek denli güzel bir rüya gördüm.

Güney Koreli yönetmen Kim Ji-Woon'un, Türkçe'ye *Acı Tatlı Hayat* diye çevrilen *A Bittersweet Life* (2005) adlı filminin finaline ilişti-rilmiş bir Uzak-Doğu menkıbesi bu.

Usta'nın cevabı yok. Çünkü yönetmenin amacı bakımından, genç müridin inkisarına hikâyenin ancak bu kadarıyla bir gerekçe bulunmuş oluyor.

Ulaşılamayacak olanı arzulamak. Ulaşılamayacak olana doğru koş-mak, kanatlanmak. Âşık olmak kısacası. Tutulamayacak olanı tutmaya çalışmak. Tutamamak. Sadece tutulmak. Ve dahi tutuklanmak. Bile isteye. Bile bile. Bedelini göze alarak. Seve seve.



Burada garipsenecek ne var?

Tutkunun özü, tutmaktan çok tutulmak değil mi zaten? Sürüklenmek. Çekilip alınmak. Kendinden.

Evet, öyle. Sadece mükâfatı değil, sermayesi de yüksek hazdır tutkunun. Saf haz. Bütünüyle. Yarar için, çıkar için değil, bilakis, sadece tutkunun, tutku sahibi olmanın o kendine özgü yüksek hazzını yaşamak için.

Gerçekleşemeyecek bir rüya gördüğü için kişi mahzun mu olmalı?

Hayır! Hayali rüyada gerçekleşmiş ya, daha n'olsun?

Az şey midir bir idealin hayalini görmek, uyanıkken veya uykudayken? Dış-dünyada gerçekleşsin veya gerçekleşmesin bir hayalin sahibi olmak?

Bedelinin rağmına.

Uyanır uyanmaz çökekalmanın uğruna.

bir dişi isa

Tutku.

İnsanın en bencil yanı. En bencil, yani en asil, en soylu. O ölçüde de en yıkıcı, en kıyıcı yanı.

Tutku.

Yani aşk.

Karşı konulamaz arzu. Cezbenin ta kendisi. Cezbenin ve cinnetin.

Sahibini öldüren şevk u iştiyak. Kelimelerden korkma, söyle, ne şevk u iştiyakı, insanın aklını alan hırs u ihtiras. Aklını alan, yani onu bir meczuba. bir mecnuna çeviren soylu hastalık. Peygamber hastalığı. Nedensiz ve acımasız. Biteviye esen, önüne kattığı herkesi, herşeyi sürükleyip götüren şedîd rûzigâr.

Tutku.

Tutmaktan çok tutulmak. kımıldayamamak, karşı koyamamak, ve asla pişman olmamak. Son nefesini verirken dahi, hazzın ve zevkin doruğunda olmayı başarmak. Sırf bu yüzden bile isteye ölmek. Bir kez daha, daima, biteviye.

Tutku.

Zirveye çıkmanın değil, zirveye inmenin tek yolu, ana rahmine. Ölürken dirilmenin, plasenta içinde yüzmenin, isim ve sıfatları ağyara terkedip zatiyette bir kez daha yok olmanın.

Bir anda.

Zaman ve mekândan münezzeh olmanın biricik koşulu.

Pi (1998).

Darren Aronofsky'nin ilk ve baş yapıtı. Her yönüyle.

İkincisi: *Requiem for a Dream* (2000). Batıda tekbaşınalığın pek az rastlanır *manifestation*larından. Kendine yabancılaşmanın. İnsanın özüyle hesaplaşmasının.

VE en nihayet, *Black Swan* (2010). Aronofsky'nin yanlış yorumlanmaya en elverişli yapıtı. Bildik teknikler, ucuz Hollywood numaraları.

Yazıklandım bir ara, Aronofsky de galiba pes etmiş sonunda diye düşünmeye başladım. Vasat'la el sıkışma arzusu? Kalabalıkları kucaklama, sıraya girme, hizalanma alameti mi? Tam da sığ ödül dağıtıcılarını tavlamaya yönelik jestüel hareketler, vs.

Neyse ki bir süre sonra her şey yerli yerine oturmaya başladı, ve film muhteşem bir finalle sonlanıverdi.

Aniden.

Dramaturji mükemmeldi. Aronofsky yapacağını yapmış, bile isteye izleyicisini ters köşeye yatıracak anlatım dilini hem de başarıyla kullanmış.

Vasat olup biteni anladığını zannedecek. Kenarından bile geçmeksizin. Tıpkı Lars von Trier'in *Breaking the Waves*i (1996) gibi.

Çoğunluk kusacaktı seyrederken, çok az kişi ağlayacaktı.

> — Canına kastettiğinden eminim.
>
> — Nereden biliyorsun?
>
> — Çünkü Beth'in yaptığı herşeyin doğasında karanlık bir dürtü vardır. Sanırım onu izlerken zevk almamızın sebebi de buydu. Tehlikeliydi... hatta zaman zaman kusursuz... ve fakat aynı zamanda tahripkâr.

İşte sanatçı!

Tehlikeli ve tahripkâr, ama başkaları için değil, hep kendisi için. Her adımında biraz daha ölür, her nefes alışında biraz daha. Kendisine kıyması kaçınılmazdır. Mum alevinde yanan narin bir kelebek gibi. Elinde değildir, ölmek zorundadır. Varlığın kokusunu içine çekebilmek, hakikatin derûnuna biraz daha dokunabilmek için. Tutkusu uğruna. Kendi rağmına.



Başkasının itmesine ne gerek var, o kendisini kendi isteğiyle yüksekliklerden aşağılara bırakmak zorundadır.

Boşluğa.

— Ne yaptın böyle?

— Hissettim?

— Neee?

— Kusursuz hissettim. Kusursuzdum.

Kemale ermek daha ne kadar güzel anlatılabilir bilemiyorum, *tamamlanmak*.

Ölümüne.

XV. yüzyıla ait Türkçe bir risalede, "Bir müzik parçasının nağmelerini kemaliyle dinleyen kişi o an ölüverir" der Platon. (*Men semia'l-gınâ bi-kemâli edâihi mâte tarâban.*)

Kemale can mı dayanır? Tutkunun o karşı konulamaz cazibesine? Beden kafesinin parmaklıkları arasından sıyrılıp usulca kaçmanın baştan çıkarıcılığına?

— Niçin kendini kontrol etmekten vazgeçmiyorsun?

— Mükemmel olmak için!

Yani?

Tekâmül etmek için değil, *tekemmül* etmek için.

Yani kemale ermek için. Ne yapıp edip bir an evvel o arzu edilesi sonu görmek için. Kendi sonunu. Hem de zevkin doruğundayken. Mütebessim bir halde.

Son nefesini verip yücelere doğru kanatlanabilmek için.

Anlamıyor musun ey talib, acı çeke çeke değil, zevkle ve kendinden geçmiş bir halde yanar kelebekler yârin ateşinde.

Vecd u istiğrak halindeyken acı ve ızdırab duyulmaz.

Vuslat farka manidir çünkü.

İyi ile kötünün, zevk ile acının, abd ile rabbin farkına.

erkek bencilliği

İki kitap arasında seni çalmaya çalıştım, diye yoksanan *kadının*ın seslenişini, hatta sesini bile duyamayacak denli içine gömülmüş erkeğin, kendisine yakınmak için seçeceği kişi, ne ilginç ki *kadını* değil, *anası*. Ölüm döşeğindeki yaşlı anası.

Theo Angelopoulos'un ünlü filmi *Sonsuzluk ve Bir Gün*ün (1998) zihnimde yer eden en ilginç sahnelerinden birinde geçiyordu, geçmişi şimdide eriten o yorgun, o bitkin konuşma. Bruno Ganz'ın başarıyla canlandırdığı Alexander adlı ozanın konuşması. Biriktirilmiş sözcüklerin sayıklandığı bir konuşma. Cevapsız soruların, usulca yazarın ağız kenarından akıverdiğine tanık olduğumuz bir konuşma.

Ozan yakınır sadece, cevap beklemez. İç geçirir, dertlenir, sorar da sorar. Bakışlarıysa hep kendi dışına doğrudur, hep ötede, hep ötelerde.

Alexander, kendisini uzaklarda seyreder. Yakın(ın)daki uzaklığı görmek ister gibi kendisini daima uzaklarda arar. Yakınındakini uzaklığa doğru iterken, uzaktakini yakınına getirmeyi ister. Kendine gelmekten çok kendine giden biri gibidir.

Alexander, anne şefkatinin cömertliklerine sırtını dayayıp gönlünce şımaran her erkek çocuğu gibi şımardıkça şımarmış, bencilliğin tadını çıkarmış. Kadınından himaye talep etmiş. "İzin ver de şu tepeye bir tırmanıp geleyim," demiş. Sanki en büyük talihsizliği, hep kendisiyle

olmasıymış gibidir. Kendisiyle olmak, kendisiyle kalmak, yazgısıymış gibi. Garip ama öyle, yazgısı dahi, bile isteye yazılmış gibi. Yazgısı bile kendi kaleminden çıkmış gibi.



Neden sadece ve sadece kendi ayak seslerimi duydum evin içinde?

Ne kahredici bir yalnızlıktır bu! Sebebi pis bir gurur mu acaba? Düşünürlere, sanatçılara has bir kibir belki de. Belki de bencilliktir asıl sebep, tamıtamına erkek bencilliği. Yaşamına eşlik edenlere karşı olabildiğince hoyrat ve onları ne kadar mümkünse o kadar yoksayıcı bir bencillik.

Evin içinde yankılanan sadece kendi ayak sesleri değil; yine de onun duyduğu kendi ayak seslerinden ibaret.

Niçin sadece kendi ayak sesleri?

Benciller kibirli olur. Kibirliler ise bencil. Çünkü bencillik, şöyle veya böyle bir gizli büyüklenişin kendisine omuz vermesiyle yükselir. Biri varsa, diğeri de vardır. Alt alta, üst üste, yana yana, ama hep birlikte. Böylesi bir gizli büyüklenişin, hem de süratle, şişinmeye dönüşmemesi çok zordur.

Düşünce ve sanat, kendisine talib olanlardan, önce büyüklenişin ve bencilliğin bedelini ödemelerini ister; tutku sahibi olmanın, olabildiğince tutkulu olmanın bedelini, olabildiğince kibirli, olabildiğince bencil olmanın bedelini.

Ne zaman cennete yükselirler, ne zaman cehennemin dibini boylarlar, ilk anda anlaşılmaz. Yaratırken yükseldikleri varsayılır, yaşama dönerken de çöktükleri.

Altı üstü vehim işte! Oysa böyleleri yaratırken ve yarattıkça dibe, en dibe doğru çökerler. Yaratmanın bedelidir: gün gelir, tıpkı Alexander gibi, sorarlar:

Neden tüm hayatım sürgündeymiş gibi geçti?

Bu sürgünü nasıl anlayacak, nasıl anlamlandıracağız?

Yaşamın, yani annenin, yani kadının izin verdiği kadarıyla kendi sokağında kaybolan bir erkeğin gönüllü sürgünü müdür düşünceyi ve sanatı mümkün kılan?

Kadının *sayesinde*, yani gölgesinde, ve fakat yine de kadına rağmen, erkek kendini kendine sürmedikçe, kendini kendi içine itmedikçe, tıkmadıkça; hasılı, yaratmak uğruna yaşama arkasını dönmedikçe, düşünce ve sanat, kadınca bir doğumun, hem de acı verici bir doğumun eseri olmayı başarabilir mi?

Tolstoy durmadan mızmızlanan karısına birgün der ki:

Tanrı'nın adını anıyorum diye kızma yine, elimde değil.

VE fakat kadın yine de kızmayı sürdürür. Ne yapsın, Tolstoy da sırf yalnız kalmak (*ölmek*) amacıyla karısının yanından kaçar sonunda. Lakin bu sefer peşinden gelen sevgili kızıdır.



insanı tavaf etmek

Ben namazdan ziyade namaz kılanı severim, der Amiş Efendi, yani oruçtan ziyade oruçluyu, hacdan ziyade hacıyı, ibadetten ziyade abidi. Kısaca insanı. Her halukârda insanı. İhtişam ve sefalet uçları arasında salınıp duran insanı.

İnsanın paranteze alındığı an, yaşamın da anlamı kalmaz, kâinatın da. Herşey anlamını insanla bulur çünkü. Varolan herşey insanla ve insanın sayesinde birbirine bağlanır. Madenler, bitkiler, hayvanlar, hepsi de insanın katılımıyla anlamını ve değerini kazanır.

Amacı olmayan hiçbir hareketi, hiçbir eylemi, hiçbir olguyu, hiçbir nesneyi anlayamaz insanoğlu. Anlayabilmesi için o hareketi, o eylemi, o olguyu, o nesneyi bir sebep-sonuç ilişkisi içerisine yerleştirmek (aklileştirmek) zorundadır. Bu zorunluluğa da uyulur ve peşinden koşulup duran o anlam, her defasında, insan zihninin bağımlı olduğu nedenselllik yasalarında aranıp bulunur.

Sebebi olmayan, anlamsızdır, insana göre. Sebebi, yani amacı.

İnsanoğlu, ne yapıp edip bir anlam bulmak, bulamasa bile hemen uydurmak zorunda hisseder kendini. Asla, ama asla *abese* tahammül edemez; *absürd* olanı, *saçma* olanı elinde olmaksızın yadsır, yok sayar.

Yaşamın amacı, yaşamın anlamıdır. Amaç yoksa, anlam da yoktur.

İtaat ve ibadet, özü itibariyle yaşama bir anlam verme etkinliğidir. İnsan, boyun eğmek suretiyle özgürlüğünü kazanır. Çünkü boyun eğmek suretiyle yaşama anlamını verir; bağlanmak ve bağımlı olmak suretiyle.

Bağlılık, bağımlılık, çağdaşlarımız nezdinde sevilmez kelimelerdir, bilirim. Lakin yine de itiraf etmek zorundayız, insanın özgürlüğü bağlılık yetisiyle koşullanır. Bir üst ilkeye, bir üst noktaya, bağlanamayan bireyler, asla özgür olamazlar.

Yaşamın çukurları ve tepeleri karşısında zaman zaman gerilemek, eğilmek ve en nihayet aczini hissetmek, yaşamın gerçekliğine boyun eğmekten başka ne anlam taşır ki?

Gücü kendisinden çıkarsayabileceğimiz bir zayıflığa ihtiyacımız var; yani bize yaşam karşısında mütevazı olmayı öğretecek yenilgilere.

Zayıflığı da, gücü de yenilgiler dolayımında hisseder insan; aynı anda, bir anda. VE tevazuyu öğrenir, acziyeti ve bağlılığı.

Artık adım atacaklar için özgürlüğün kapısı açılmıştır.

Boynunu eğ, ve içeri gir!

* * *

> İnsanı hayvandan ayıran özelliği, bağımlılık duygusu, kendini bağımlı hissetme özgürlüğüdür.

Bu özgürlük anlayışı, ister istemez Tarkovski'nin sanat anlayışını da belirler:

> Sanat bir yakarma, bir dua biçimidir, ve insan yalnızca duasıyla yaşar.

Efsane filminin ana karakteri *Stalker*ı *Don Kişot*la veya *Prens Mişkin*le aynı yörüngeye yerleştirmesi, hiç de boşuna değildir bu yüzden.

> Bu adamlar, der, idealist oldukları için gerçek hayattaki tüm savaşları kaybederler.

Tarkovski için, zayıfın gücünü dile getiren karakterlerdir bunlar.

Film bu sayede insanın kendi yarattığı güce bağımlılığını da anlatıyor. Güç sonunda insanı yok ediyor ve zayıflık tek güç olarak kalıyor.



Hakikaten her ibadet bir duadır; tıpkı sanat gibi. Bir çığlıktır, bir yakarış, bir bağlanış, bir acziyet, bir zayıflık.

Amiş Efendi'nin sözü üzerinde bir kez daha düşünmeli, ve yeryüzünde atılan çığlıkların türünden ziyade, çığlık atanların özüne nazar etmeyi bilmeliyiz.

Secdemiz ve hürmetimiz, gerçekte, insana! Geceleri, âh... âh... diye inleyen zavallı insana!

* * *

Bir hikâye de umreciler için.

Bâyezid-i Bistâmî hazretleri yolda bir grup insanla karşılaşmış. Onlara "Nereden geliyorsunuz?" diye sorunca, Mekke'den döndüklerini ve orada hac ibadetini ifa ettiklerini söylemişler. Bistamî de "Boşuna zahmet etmişsiniz" demiş,

> Beytullah'ın aslı orada değil ki burada. Keşke biraz da insanı tavaf etseydiniz.

Dikkat edilirse, dervişler, zikrederlerken hep sağdan sola doğru dönerler, kalp istikametine. Kalbe doğru. Aksi istikamete yönelmezler, sırf kalpten uzaklaşmamak için. Kalpten, yani insandan.

Unutma o halde ey talib, seni senden, hakikatinden uzaklaştıran her ne ise, sen de ondan uzaklaş! Aynanda görmen gereken kendi zatın, iskeletin değil!

Hadi söyle, hiç kendi gönlünü tavaf ettin mi ey talib?

tarkovski mavisi

Melaike.

Gerçekte Hz. İbrahim'e gelen üç melek. Rus dindarlığının bilincindeyse teslis'in sembolü. Üçlemenin. İkona geleneğinin devrimci teşebbüslerinden. Bir XV. yüzyıl duyarlılığı. Mütevazı ve fakat kararlı. Ne istediğini bilen bir iradenin eseri. Ne anlatmak istediğini bilen bir iradenin. Bu nedenle de Moskova'da Galeri Tretyakov'un en seçkin yapıtlarından.

İstanbul süslemeciliğinin naif işçiliğine hâkim o derviş ızdırabını duymamak mümkün mü? Andrei Rublev'in ızdırabını.

Yitip gitmez bir hüzün saçar çevresine bu yüzden.

Melaikeye ne de yakışır o mavi! *Lapis lazuli*nin o hüzünlü ışıltısı. Dikkatli bakıldığında ancak görülebilecek olan siyah, beyaz, gri kırçıllarıyla görkemini hiç kaybetmeyen o *lapis lazuli*nin.

Çizgileri boşverin, acemi perspektif denemelerini de. Siz asıl renklere bakın! *İkona* demek *renk* demektir çünkü. Renk ve ışık.

İstanbul, bir zamanlar rengin ve ışığın yurduydu. Bizans biraz da ışık ve renktir. Lütfen ışığını Bizans'tan, yani İstanbul'dan alan o Venedikli ustaları hatırlayınız. Tiziano'yu, Tintoretto'yu, Verones'i.



Bir yanda Venedik rutubeti, öte yanda coşkun renkleriyle neşeyi de hüznü de birleştiren İstanbul'un ışığı. Göğün, denizin ve gözlerin mavisi. İlk baharda koynuna kırmızıları da alarak mora çalmaktan çekinmeyen çiçeklerin mavisi.

Rum usta Theophanes'in ekibinde çalışan bir sanatçıydı Andrei Rublev. Bir ressam, bir nakkaş, bir derviş. Kendisi gibi bir dervişin hayretle açılmış gözlerinden seyredilmeyi hakkeden bir derviş.

Olsun, ben maviyi herkesten daha iyi görüyorum.

Ustası Andrei Rublev'in, sen herşeyi bildiğini düşünüyorsun, sana artık bir şey öğretemem, şeklindeki sitemine böyle cevap verir huysuz çırak Foma. İstidat ve kabiliyetinin çabayla kemaline ereceğini akıl edemez. Çabayla, yani alçak gönüllülükle.

Bir zamanlar bizde *cehl-i mürekkeb* denirdi bilgisizliğin böylesine. İki katmanlı bilgisizlik. Hem bilmemek, hem bilmediğini bilmemek. Başka bir deyişle *cehalet* değil, *gaflet*. Yani kişinin kendinden habersiz olması.

Bilmediğini bilmeyene ne öğretilebilir?

Hiç.

Andrei Rublev (1966), tartışmasız Tarkovski'nin *opus magnum*udur. Bir şaheser. Sanata dair bir şaheser. Sanatın gereksindiği özgürlüğe dair.

Yasaklanır bu yüzden.

Henüz ikinci filmidir. Ne *Solaris* (1972), ne *Zerkalo* (1975), ne *Stalker* (1979), ne *Nostalgia* (1983), ne *Offret* (1986), bütün eserlerinin zirvesinde elbette *Andrei Rublev* yer alır.

Tarkovski'nin ufku her yeni adımında yukarılara yükselmez sanıldığı gibi, bilakis adım adım aşağıya iner. Genişler. Ovaya yayılır. Tohumun ağaca dönüşmesi gibi büyür içgörüleri. Ağaç tohumda saklıdır.

İnsanlara insan olduklarını daha çok hatırlatmalıyız, der Tarkovski. Sanat işbu duyarlılığın bir gerecidir. Filmleri de insana insan olduğunu daha çok hatırlatmanın bir aracı.

Filmin en önemli karakterlerinden biri de İvan Lapikov'un canlandırdığı *Kirill*. Gerçekte Judas'ın ta kendisi. Yahuda'nın. Hasedin yiyip bitirdiği adam. Miloš Forman'ın ünlü yapıtı *Amadeus*un (1984) baş karakteri Antonio Salieri'nin selefi.

Aradaki fark, Kirill bir Rus gibi pişman olur. İtirafı da Rusçadır. Mozart'a atfen, Tann neden ahlaksız bir genci kendisine aracı olarak seçti, diye krizlere giren Salieri gibi istidad yoksunluğuna dayanamaz bir türlü. İstidadı, kabiliyeti olmadığı için sonunda bir *hiç* olacağına inanır. Tanrı'yla başı belaya girer. Adaletinden kuşkuya düşer çünkü.

İstidada sahip olmak için önce inanması gerektiğini bilemez.

Kime? Neye?

Kendi dışında bir noktaya sadece. Dışında ve üstünde. Andrei Rublev gibi. O önce derviştir. Sanatın ilk koşulunun sanatçının özgürlüğü olduğuna inanır.

Özgür ruhların işidir sanat. Tıpkı dervişlik gibi.

Masumdur. Bir bebek kadar. Kabiliyet yoksunu tekinsiz rakiplerinin farkında olamayacak kadar aldırışsızdır. Aynı rahmi paylaştıklarını ve ikiz olduklarını vehmeden hırslı rakiplerinden korunmayı bilemez bir türlü.

Bu yüzden kirlendiğini hisseder her defasında. Günahlarını.

Bir insan sadece yalnızken mi iyidir?

Ne münasebet! İyilik asla yalnızlıktan hoşlanmaz. Kalabalığa ihtiyacı vardır. Günaha. Şehre. Çarşıya.

Korunmaya muhtaç görünecek denli saf ve masum ruhlara, zannedildiği gibi, zırhsız dolaştıkları için değil, zırha ihtiyaç duymadıkları için kötülük bir zarar veremez. Ne zaman korunmaya muhtaç olduklarını anlarlar ve zırhlarını kuşanırlarsa, işte o zaman kötülük okları bedenlerine saplanmaya başlar. Düşmanın gözü, tabiatı gereği, çıplak bedenleri değil, parlak zırhları hedef seçer kendisine. Aklı-sıra korunanları. Hayrın ve şerrin sahibinden sakınanları.

Hal böyleyken ey talib, nasıl oluyor da maviyi herkesten daha iyi gördüğünü iddia edebiliyorsun.

Sen günahı tanımazsın ki!

ahengimi cebire vurdum

Zenaatı
Sanat anıtının kaidesi belledim.
Usta olarak yetiştirdim kendimi, kupkuru
Uysal bir hüner kattım parmaklarıma,
Kulağıma şaşmazlık; sesi öldüren, müziği
Kadavra gibi kesip biçen.
Ahengimi Cebire vurdum.
Ve neden sonra,
Teoriyi avucumun içine alınca,
Yaratma hazzına bıraktım benliğimi.

Puşkin'in o güzelim küçük tragedyalarından. Tomris Uyar'ın Türkçesiyle *Mozart ve Salieri*den.

Zavallı Salieri önce *teori* dedi. Önce *akıl*. Önce *nazariye*. Önce çıkayım, sonra nasıl olsa inerim, dedi.

Peki ya yaşam sevinci?

Görmedi. Yaşamadı. Hiç bilmedi yaşamın kendiliğinden düşünceye ve sanata kattığı/katabileceği sevincin ne olduğunu. Ahengini Cebir'e vurdu. Müziği bir kadavra gibi kesip biçti. Teoriyi avucunun içine alırsa yaşamı zihnin dizgelerinden üretebileceğini sandı. Sanat, yani yaşam

sözkonusu oldukta çaba kadar yeteneğin de sanatçıya o sıfatı bahşettiğini anlayamadı. Anladığında ise istidada düşman oldu. Dehaya. Mozart'a. Hasedi celbetmek için dehasından başka hiçbir suç vasfı olmayan Mozart'a.

Gözünü kin bürümüş, ezilip toza belenmiş
Can çekişen bir yılan - kim diyebilir bunları
Mağrur ve hür ruhlu Salieri'ye? Hiç kimse!..
Gelgör ben söylüyorum şimdi
Nasıl kıskanıyorum - nasıl. Tanrım!
Nerde adalet, eğer kutsal yetenek,
Ölümsüz deha, bunca didinmeyi, köleliği
Mükafatlandırmıyorsa - tam tersine
Uçarı bir serserinin beyninde yeşeriyorsa
Sorarım nerde adalet? Ah Mozart. Mozart!

Bu soruyu olumsuz cevaplayanlardandır Salieri.

Yazgı bize bizim istediğimizi değil, kendi istediğini verir. Bu yüzden hırslanırız ona, kızarız, küseriz.

Salieri çabanın, gayret ve azmin sembolü. Bir kifayetsiz muhteris. İstidadından fazlasını taleb eden kibr-i mücessem. Elindekine razı olmayan. Dikkati daima rakib belledğinin üzerindedir. Bu yüzden hased ateşinde yanan, kavrulan bir çiğliğin sembolü.

Mozart ise istidad-ı tammın. Kabiliyet ve yeteneğin. Dikkati hayal gücünün heyecan verici vaadlerini kovalar. Dehanın sembolü. Aklın solgun ışığı uzun süre yanar, dehanın o bakmaya göz dayanmaz nuru ise ise hemen yolun başlarındayken söner. Sanki yürümek yerine uçmanın yazgısıdır bu. Uçabilmenin. Kudretin yani.

Mozart-Salieri karakterleriyle ortaya konan sanatta çaba-yetenek karşıtlığı sanat ve edebiyatın en köklü konularındandır. Nedense özellikle sinema sanatında.

Aklıma ilk gelen isimler: Eisenstein, Tarkovski, Miloš Forman.

Eisenstein *Omuz Çekiminde* adlı derlemesinin önsözünde kitabını Salieri'ye ithaf eder.

... Geriye bu kitabı anısına sunmaktan sevineceğim bir adam kalıyor: Salieri.
Puşkin'in şu zavallı Salieri'si.
Salieri müziği bir kadavra gibi kesip biçti.
En korkuncu bu işte.
Bir kadavra gibi...
Donmuş, durmuş, devinimsiz ve cansız.

Böylelikle bir yanda kuramın keskinliği, şaşmazlığı, cebir ve geometrisi, diğer yandaysa yaşamın kendiliğindenliği...

Tarkovski ise Puşkin'in Salieri karakterini *Andrei Rublev*de (1966) Kirill adlı bir nakkaş üzerinden anlatır. Kirill de tıpkı Salieri gibi hasedin yiyip bitirdiği adamdır. Tanrı'nın adil olmadığına inanıp manastırı bile terkeder. Sadece manastırı mı, inancını da.

Kendisi o kadar çalışıp çabaladığı halde bir başkasının onun zorlukla yapabildiklerinin, hatta yapamadıklarının bile kolayca üstesinden gelmesine katlanamaz. Kendisi zor bela adım adım yürürken, bir başkasının uçmasını hazmedemez. Yaşamın kendisine bağışladıklarından razı olamaz. Gözünü mahrum olduklarına diker. Hased eder. Rublev'e.

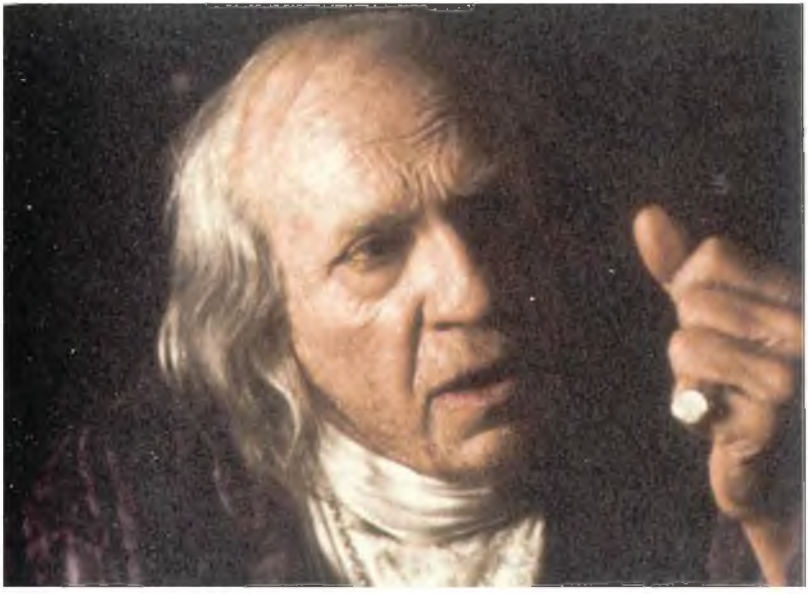


İhbar eder. Onu yok etmek ister.

Tanrı'nın adaletinden kuşkulanmanın adıdır hased.

Yazgının.

Miloš Forman'ın ünlü yapıtı *Amadeus*un (1984) baş karakteri de Antonio Salieri'dir. Çağdaşlarımız Salieri'yi Forman'ın yorumuyla tanımıştır.



Bir yanda dehanın çocuksuluğu, bir yanda yaşamın ihsan ettiklerine mukabil dehanın bu ayrıcalığına tahammül edemeyen insani hasedin demir pençesi.

Seyretmek gerek. Sabırla.

Akıl ile aşkın o sentez kabul etmez diyalektiğini.

Görmek gerek.

Kısacası, *sıradışılık* bir kusurdur.

Deha kusurludur, zira kavrayış gücü, sıradanlığın ufuk ötesini kuşattığından muhtemel tehlikeleri sezemez, ve tabiatıyla, öngöremez.

Kusurludur, zira kabul edilemezin sınırlarında dolanır ve muhayyilesinin tahrik edici vaadlerinin peşinden sürüklenir, bazen geri döner, ileri sıçrar ve her defasında muhakkak aşar.

Deha elbette kusurludur. Kabullenmeli bunu. İtiraz etmemeli.

Schopenhauer'ın dediği gibi, zeki erkeklerle güzel kadınların hasedi celbetmeleri için bir şey yapmalarına gerek yoktur. Hased balyozuna düçar olmak için mevcudiyetleri kâfidir. Hasud gözler fırsat bulduklarında onları yiyip bitirirler.

Hani bizim Salieri'lerimiz, hani Mozart'larımız nerede, diye aklına bir sorucuk düşerse ey talib, önce Molla Lütfi kim, onu öğren. Sonra ünlü Türk Matematikçisi, Mantık ve Astronomi ustası İsmail Gelenbevî'nin mezarının yerini bul. Dilersen, büyük hakîm ve hekim Şanizade Ataullah Efendi'nin hayatını oku!

Ve unutma sakın, yetenek ziyan olabilir belki ama deha asla! O ne yapar eder kendini vareder.

Tanrı kendisiyle çelişmez çünkü.

görünmez bir bütünün parçaları

Sergei Eisenstein'ı *içeriksiz biçim*, Charlie Chaplin'i ise *biçimsiz içerik* olarak yorumlar Kubrick.

Haklıdır da.

Biçim (form) sözcüğünün yerine burada hem de hiç tereddüt etmeden *kuram* sözcüğünü yerleştirebiliriz.

Hakikaten de Eisenstein, *kuramcı* da kelime mi, kuramın ta kendisidir. Sinemayı düşüncenin ışığı altına neredeyse zoraki sürükleyen adamdır. Düşüncenin, yani diyalektiğin ışığı altına. Ne ki birçok Batılı gibi diyalektiğin çoklu salınımlarına susuzdur.

Tez-antitez-sentez. Görmek istediği bir tek bu üçlemenin ne denli saçaklanabileceği, ve karşıtlıkların kontrol edilebilir sonuçları. Bilhassa suret ve form açısından. Oysa her çarpışmanın, her çatışmanın muhtemel sonuçları sonsuzdur. Zihinde değil, yaşamda. Hele hele yaşamda.

Eisenstein çağdaşları tarafından da formalizmle suçlanmıştır. Ne ki yapmayı istediklerine nazaran değil, yaptıklarına nazaran.

Tutku dolu bir zekâ bu denli mi hor kullanılır? Eisenstein'ı *içeriksiz biçim* haline getiren de işte bu *horlama*dır. Toplumun ve devletin isteklerine boyun eğdikçe *içeriğini* kaybeder. İçeriğini, yani duygularını.

* * *

Hegel, bu diyalektik ustası, Doğulu bilincin *sonsuzluk* tutkusunun farkındadır. Tanrı'nın isimleri konusundaki *haklı* çoğulculuklarının da.

Birlikteki çokluğa, hatta sonsuzluğa o denli düşkündür ki Doğulu bilinç, Tanrı'ya yüklediği isimlerin sınırlanmasından hoşlanmaz.

En güzel isimler O'nundur. En güzel yüklemler.

Hegel de bu hakikati teslim eder nitekim:

> *Und die orientalische Erkenntnis besteht demnach in einem rastlosen Aufsuchen solche Prädikate.* (Ve Doğu bilgeliği bu yüklemler uğruna sonu gelmez bir arayıştan oluşur.)

İnsan bilinci *ya-ya da* arasında ezilmekten ancak böyle kurtulabilir. Yüklemin sonsuzluğuyla.

Tanrı'nın isimlerini sınırlamayarak. Yani tecelliyata saygı duyarak.

* * *

Eisenstein sinema dilinin büyük ustalarından. Parça (*çekim*) ile bütünün (*kurgu*) diyalektiğine odaklanmış bir dikkatin sahibi.

Tektonik yapılara düşkün bir mühendis kafası gibi bakar sanatına. Ya parçadan bütüne, ya da bütünden parçaya. Çatışmanın tüm heyecanı bütün (*kurgu*) ile parça (*çekim*) arasındadır.

Yasalar, işte böyle çıkar. Kullanım isteğinden. Önceden tayin edilmiş kurallarca amacın belirleniminden. Sınırlama arzusundan.

Sınırlama ve tanımlama arzusu. Tayin ve tahdid isteği. Mümkün olduğunca alanı belirleme. Sesi ve görüntüyü; *akustik* alanla *optik* alanı.

Düşünmek demek belirlemek demektir. Bölmek ve toplamak. Ayırmak ve bir araya getirmek. Kısacası tahlil ve terkib.

Burada ihmal edilen parçalarla parçaların ilişkisidir. Bütünü dikkate alan hiçbir yapı sınırları belirleme isteğine karşı koyamaz. Bu nedenle dikkati bütünüyle parçalar-arası çatışmaya vermek gereksizdir. Lükstür. Bir an evvel bütüne ulaşmalıdır; ne yapıp edip bütüne, simetri'ye, euritmi'ye, düzene, yapıya, kurguya, kemale.

Belirsizliklerin sultanı, Tarkovski, bu nedenle pek hoşlanmaz bu yasa adamından. Eisenstein'den. Kurguculuğundan. Tutku ve heyeca-

nını yönetme iddiasındaki yüksek akıldan. Tam da aksine o belirsizliği sever. Parçaları. Görünmez bir bütünün parçalarını. Bağırmaz. Gözümüze sokmaz. Bütünü va'detmez. Çözümü.

Çözmez, çözümlemez hiçbir şeyi. İşaret eder bir tek.

İnsanın acziyetine hürmet eder.

Ne garip değil mi, *renkler* üzerine çalışırken ölür Eisenstein.

Düşünürken.

Daha da garip olanı benim payıma düşen de pek farklı değil.

Ölürken düşünmek.

Renkler içinde.

cümle uzunluğunda koridor

Mecidiyeköy'de bir likör fabrikası. Ali Sami Yen Stadı'nın hemen yanıbaşında. 80 yaşında bir bina. 1930-31 tarihli.

Simetrik olarak yerleştirilmiş düz çatılı kübik formları, yatay doğrultuyu vurgulayan dikdörtgen açıklıkları, eğik elemanlar tarafından desteklenen, binayı saran saçağı, dikme ve lentolarla desteklenen baca, ve en nihayet üç kat yüksekliğindeki üretim salonlarını örten sırlı tuğladan strüktürü.

İşte size, kolayca rastlayabileceğiniz, ilk elden bir betimleme!

Tekel binalarının ön-denemelerinden biri sayılır. Özellikle Antalya (1934) ve Konya (1935) Tekel İdare Binaları dikkate alınacak olursa.

Hepsinin de belirgin vasfı: kübik kütleler, keskin ve sert, süsleme ve bezemeden uzak, sözümona *çıplak gerçeklik*.

Çağın gereği. Bu yüzden de erken Cumhuriyet mimarisinin karakteristiği.

Mecidiyeköy'deki bu likör fabrikasının mimarı bir Fransız.

Robert Mallet-Stevens (öl. 1945).

Sadece binalarıyla değil, iç mekân tasarımlarıyla da tanınıyor. Ne ilginçtir ki sinema tarihinde çığır açıcı bir filmin set tasarımının altında bu Fransız mimann imzası var: L'Herbier'nin filmi, *L'Inhumaine* (1924).

Başlığına bakmayın siz, bu filmin hatırda kalan tarafı *konusu* değil, *dekoru*. Hikâyenin geçtiği mekân tasarımı. Binanın hem dışı, hem içi.

Bir yapı bu kadar mı büyüleyici olur, bu kadar mı cehennemî? Kötücül bir kadın kadar gururlu ve huysuz. Modern mimarinin iddialarını temsil eden en önemli avangard deneyimlerden biridir *L'Inhumaine*.

Zamanı, özellikle mekânı karakterize etme gücü bakımından seyredilmeli. Pek tabii ki *toposun* o kübik ruhuyla bir an evvel tanışmak isteniyorsa.

Pek tabii ki tam da bu bağlamda *Villa Arpel* muhakkak hatırlanmalı, yani Jacques Tati'nin gerçekliği muhayyilenin yaratıcılığıyla birleştiren filmi *Mon Oncle*da (1958) hicvedilen şu ünlü *international style*in marifetleri. Zamanın ruhu ve aklı. Modernliğin iç çelişkisi. Çağdaş bireyi özgürleştiren zindan.

Tamamiyle bir taklid değil Villa Arpel, aksine bir yaratı. Orjinal. Bir yönüyle sevimli, ancak sonuçlan itibariyle ürkütücü. Tati'nin vizörü tarafından *gülünç* düşürülmesine bakılmamalı, gerçekte trajedi. Hem iyi, hem kötü. Çağımız gibi. Artık kanıksadığımız yüzyılın neredeyse tüm evleri gibi. Kaçınılmaz olarak biraz *Das Haus Witgenstein* (1926-28, Wittgenstein-Engelmann), biraz *Villa Savoye* (1928-31, Le Corbusier) ve biraz da *Villa Muller* (1930, Adolf Loos).

Kaçınılmaz olarak diyorum, çünkü *international style* geçtiğimiz yüzyılın yazgısıydı, tıpkı iki dünya savaşı kadar gerçek, tıpkı o gerçeğin içinde yok olup giden yaşamlar kadar hayal.

L'Herbier bu iki savaştan ilkinin çelişkilerini gözler önüne serdi, Tati ise ikincisinin.

Mekân yorumunun bizzat öykünün kendisini nasıl üsluba dönüştürebileceğine dair bir iki örnek daha vermek isterim.

İlki, bir ilk. İlkel bir *film noir*. Alman dışavurumculuğunun sinemadaki ilk zaferi. İlk örneği. Bir başyapıt: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919).

Germen ruhunun bir grotesk öykü aracılığıyla tecessümü. Cam kırıkları kıvamında bir hakikat kavrayışının tezahürü. İster istemez I. Dünya Savaşı'ndan yenilmiş bir Almanya tasavvuru.

Filmin yönetmeni, Robert Wiene (öl.1938).

Ne ki önce, bugünün şu *auteur sineması* klişesini bir kenara koyun. Çünkü bu başarının gerçek kahramanı yönetmen değil, filmin dekorlarını tasarlayan kişi. Hermann Warm.

Muhayyilenizde mekânın stilini değiştirin, öykü hemen buharlaşacaktır.

Diğeri, *L'Année dernière à Marienbad* (1961). Metnin yazarı Alain Robbe Grillet, yönetmeniyse Alain Resnais.

Marienbad deyince, insan, 70 yaşında 17 yaşındaki Ulrike'ye gönlünü kaptıran Goethe'nin ünlü ağıdını hatırlamadan edemiyor: *Marienbader Elegie*. Ancak Resnais'nin Goethe'nin kişisel ızdırabıyla, hiç değilse doğrudan, bir alakası yok. Onun derdi belleğin oyunları. Zaman ve mekân üzerinden hem zamansızlık, hem mekânsızlık. Barok ve Rokoko'nun haşmeti altında ruhun inleyişleri.

Tam da bu bağlamda XVII. yüzyılın sonlarında yapılıp XVIII. yüzyıl boyunca genişletilen iki sarayı hatırlamalı: Viyana'da *Schönbrunn*, Berlin'de *Charlottenburg* saraylarını. Sözümona *Versailles*ın iki rakibesini. Pek tabii ki bir de güçlü devinim, güçlü ritm, dahi sürat ve hız, yani modern zaman ve mekân kavrayışının başdöndürücü evrimi.

Öykünün geçtiği mekân, Almanya'da (Münih'te) dört ayrı şatodan istifadeyle kurgulanıyor. Ne ki dördünün mimarı da aynı. Bir Fransız.

Zaman ve mekân olmazsa bellek neyi hatırlayacak? Nasıl hatırlayacak? Belleğin bütün gıdasını, bütün gücünü elinden alır Resnais. Acımadan onu susuz ve havasız bırakır, ve sonra ne yapacağını görmeye çalışır.

Kişi yerine eşya, emilmiş bir zaman, kocamış bir mekân.

Grillet diyor ki:

> Bugün artık bir tek süre var: Romanda *okuma*, filmde *görme* süresi (...). Filmin süresi olayın süresine eşit.

Perdenin dışında bir gerçek aramamalı bu yüzden.

Bu arada yönetmen'le metin-yazarı aralarında bir anlaşma yaparlar. Yönetmen senaryoya karışmayacak, metin-yazarı da çekim aşamasına müdahale etmeyecektir. Her ikisi de sözünü tutar.

Peki sonuç? Film o kadar pahalıya çıkar ki bu nedenle kâr edemez. Nasıl mı? Şöyle:

> Senaryoda bir cümle vardı. Senaryoya göre, bu cümle bir koridor boyunca söylenecek ve cümle bittiğinde travelling de bitecekti. (...) Ama şunu fark ettik. En uzun koridor bile benim cümlemi karşılamıyordu. Travellingi yavaş da yapsanız hızlı da, koridor bitiyor ama cümlem bitmiyordu.
>
> Resnais bana bunu açıkladığı zaman, "Ziyanı yok, metni ikiye bölerim. Sen koridorun sonuna geldiğinde sağa dönersin, bir dirsek olur, orda sağa döndüğün anda metnin ikinci kısmı başlar" dedim.
>
> "Hayır hayır!" dedi. "Bu cümlenin tek bir hareket içinde söylenmesi benim için çok önemli, madem sen böyle yazmışsın bunu kesinlikle değiştirmeyeceğim" dedi.
>
> Bunun üzerine mimarlar şatoların koridorlarının kalıplarını aldılar ve stüdyoda benim cümlemin uzunluğunda koridor yapıldı ve filmin o bölümü bu stüdyoda çekildi.

Tekhne işte böyle bir şey! Hem *sanat*, hem *zenaat*.

Ardında yüksek düşünce olmasa, yüksek sanat olur mu?

Olmaz!

Zenaati *sanat* haline getiren ardındaki düşüncenin yüksekliğidir. Avuçta değil, bellekte saklanan cam kırıkları yani.

abes

— Seni öldüreceğiz babalık! Hepinizi... Seni... ve o domuzu... ve şu insan evladını...

— Şaka yapıyorsun, değil mi?.. Peki neden?.. Suçumuz ne ki?.. Neden bizi de? Bizim suçumuz ne?

— Buradasınız. Buradasın babalık! Suçun bu! Hepimizin suçu bu! Burada olmak! (*That's what we all have done! We're here!*)

Burada olmak, hepimizin suçu. Bu dünyada. Evet, bütün suçumuz, burada olmak!

Walter Grauman'ın *Lady in a Cage* (1964) adlı filminin belki de zihnime kazınan en etkileyici çığlıklarından biri. İnsan varoluşundaki anlamsızlıkla bir anda yüzleşme. Olabilecek en sade ve en basit haliyle *abes*le yüzleşme.

Abes, yani saçma, yani anlamsız, yani boşluk ve hiçlik.

Abesi bir anda, hem de böylesine çıplak bir surette insan bilincine çarpan nedir peki?

Ölüm.

Nedensiz şiddet aracılığıyla aniden insana yüzünü gösteren ölüm. Nitekim şair, başka bir vesileyle değinir geçer bu halin yanından.



Ateşten zehrini tattım bu okun
Bir anda kül etti can elmasını
Sanki burnum değdi burnuna 'yok'un
Kustum öz ağzımdan kafatasını.

Ölüm, insanı abese irca eder. *Reductio ad absurdum.*

Acaba gençler bu güzelim tabirin anlamını bilirler mi? *Abese irca etmek.* Birine bir şeyin saçma olduğunu göstermek.

Sırf burada, *bu-ara-da* bulunduğumuz için ölecek olmamız, bir anda bizi abese irca eder. Aniden hiçleşiriz. Bir anda burnumuz değer burnuna yokun. Ölüm korkusundan.

Burada.

İnsan o anda kusar öz ağzından kafatasını.

Nedensiz şiddetle karşılaşan her bilinç, *abes*le tanışmış demektir, saçma'yla, absürd'le, anlamsız'la.

Lütfen totoloji olarak telakki etmeyiniz: nedensiz olanla ve/veya nedensizlikle. İnsan zihni nedensizi kavrayamaz. Asla! Evet, asla, nedensizi anlayamaz! Açıklayamaz da. Anlayabilmesi ve açıklayabilmesi için, o nesneyi, o durumu, o olguyu bir nedensellik zincirinin içine yerleştirebilmesi gerekir. Yerleştirebilirse bir anlam vermiş, yani o nesne veya durum ya da olguya anlaşılabilir/açıklanabilir bir form kazandırmış olur. Aksi takdirde boş boş bakmayı sürdürür. Hiçliğe, kendine, varoluşuna.

Bu temanın etrafında verimli bir tartışma oluşturabilmek için, pekâlâ daha ünlü bir metinden yararlanabilirdim: Anthony Burgess'in *A Clock-*

work Orange (1962) adlı romanından. Pek tabii ki sadece bir *edebiyat* eseri olarak değil, bir *sanat* eseri olarak da. Yani Stanley Kubrick'in 1971'de aynı adla sinemaya uyarladığı etkileyici yorumu aracılığıyla da.

Bu vesileyle hemen burada küçük bir parantez açmak isterim:

A Clockwork Orange, Türkçe'de, nedense *Otomatik Portakal* olarak tanınıyor. Oysa Fransızların çevirisi biraz farklı: *Orange mécanique*.

Otomatik veya mekanik, önemli olan burası değil, asıl önemli olan, terkibin *orange* kısmı. Bu deyimin tam karşılığı, bence, Türkçe'de şöyle verilmeliydi: *Otomatik* Mahluk (veya *Otomatik Hayvan*)



Yani *robot*.

Evet, otomatik mahluk, gerçekte bir robottur, yani bir *şiddet makinesi*. İrade ve vicdandan mahrum bir makine. İnsan bilincini her eyleminde abesin o boş ve soğuk yüzüyle karşılaştıran bir şiddet makinesi.

Dilerseniz, kısaca romana bir göz atalım:

> İsim *otomatik portakal*dı. J.S. Bach dinlerken anlamını daha iyi çakozladım ve o eski Alman ustanın kahverengi muhteşemliğini dinlerken, keşke o ikisini daha çok marizleyip kendi evlerinde lime lime doğrasaydım diye düşündüm. (s. 30)

Bu şiddet makinesini, Alex DeLarge'ı, pek tabii ki bir de Kubrick'in yorumuyla tanımalı. Bütünüyle insanın doğasını. Bir diğer deyişle, insandaki hayvanı.

Tekrar *Kafesteki Kadın*a dönelim, ve iki anlatının ortak noktasını görmeye çalışalım:

— Nasıl yaratıklarsınız siz? Hayvanlar bile sizlerden daha merhametlidir.

— Ne yani, sen çok mu mukaddes birisin? Sen... sen bir hayvan değil misin?

— Ben bir insan evladıyım. Düşünen, hisseden bir varlığım.

— Ama ben bir hayvanım. Şu anda tam bir hayvanım. Çoğu zaman hayvan bile olamam. Çoğunlukla şu 'mahkûm' dedikleri şeyimdir ben!

Nefis bir sahnedir bu! Kara filmin en başarılı örneklerinden, *film noir*ın.

Seyredin ve tartışın!

Bu vesileyle içinizdeki hayvana, hayvanınıza dikkatle bakın!

* * *

Keşke bir imkânımız olsaydı da sinema cangılına hikmet ve felsefenin ışığını düşürebilseydik. Mesela küçük bir salonda birkaç hakikat talibi bir araya gelip seçtiğimiz bir filmi birlikte seyretseydik ve ardından uzun uzun tartışabilseydik. Becerebilseydik de şöyle bir burnumuz burnuna değebilseydi yok'un! Kusardık o zaman hep birlikte öz-ağzımızdan kafatasımızı. O takdirde belki *bank*larda yatmayı sürdürür ama asla yazılarımızı cıvık cıvık *banka* adlarıyla kirletmezdik. Bezirgân adlarıyla. Düşünceyi, edebiyatı ve sanatı *veznedarların* kirli ellerine teslim etmekten utanır, kendimizi seve seve hiçliğin eline bırakırdık.

Topluca ölürdük.

beyaz şiddet

Hamile bir kadın gördüğünüzde, hangisiyle özdeşleşirsiniz: anneyle mi, bebekle mi?

Bu soruya erkeklerin vereceği cevap doğal olarak bellidir. Onlar kendilerini bebek'le özdeşleştireceklerdir. Peki ya kadınlar?

Kadınların kendilerini özdeşleştirecekleri kişi bellidir: anne.

Annenin masumiyeti fikrini sorguluyan ciddi bir metinden muktebes bu anektod. Estela V. Welldon'un *Anne: Melek mi, Yosma mı?* (orj. 1988) adlı kitabından.

Welldon'un tezi oldukça ilginç, hem de cesurca. Çünkü kadını (anneyi) *sapıklık* kategorisinin dışında bırakan bildik şemaya itiraz ediyor ve tıpkı *nevroz* ve *psikoz* gibi, kadınlarda da *anomali*nin görülebileceğini söylüyor.

Hakikaten, modern nefs çözümlemeleri artık *annelik* kavramına ilişkin kutsallık halesini parçalamış durumda.

Bir asır önce Freud'un çözümlemeleri, istemiye istemiye de olsa dikkatleri çocuk cinselliğine çekmişti. Piaget'nin çalışmaları ise, bize *çocuk* denen o tatlı mahlukun ne denli ben-merkezci olduğunu gösterecekti. Hep birlikte kendine özgü bir kategori olarak çocukluğu farkedecektik. Çok geçmeden de birçok kutsalın yanısıra çocukların ve hatta bebek-

lerin masumiyeti fikri de ciddi yaralar alacaktı. Tanrı'yla birlikte masumiyet de ölüyordu. Saf ve temiz olan ne varsa! Cinsellik yetişkinlere has bir kategori değildi artık. Cinselliğin sözkonusu olduğu yerde ise şiddetin tasavvuru kaçınılmazdı. Doğa'nın. Saf doğa'nın.

Saf doğa demek, *şiddet* demekti. Nitekim bu şiddeti tek başına *vahşet* sözcüğü bile temsil etmez mi?

Vahşi olan, doğal olduğu kadarıyla vahşet içerir. *Vahşet*, yani şiddet ve dehşet! Doğal olan, en temelde irrasyonel (gayr-ı akli) olandır. Çünkü kültürelin zıddıdır. Doğal olan, yani masum, yani temiz, yani saf olan. Çünkü gayr-ı akli olan.

Bebeklerin de, çocukların da masumiyetini yitirdiği bir çağdayız.

Halesiz bir çağ, aurasız, bu yüzden bizim çağımız.

Das weiße Band (2009) çocuk masumiyetini çok farklı bir açıdan yorumlayan ilginç bir film. Yönetmenine Cannes Film Festivali'nde 2009 Altın Palmiye ödülünü kazandıracak kadar güçlü de.

İzleyicilerini huzursuz etmekten hoşlanan bir yönetmen Michael Haneke. Aynı zamanda alışkanlıklarını sarsmaktan, ve sunduğu imkân ve ihtimallerle oluşturduğu beklentilerini boşa çıkarmaktan. Felsefe eğitimi almış olmasının bunda büyük payı var hiç kuşkusuz. Hemen her filminde görülebilir bu birikimin izleri.

Sorun şurada ki Haneke'nin söylediği, her zaman, söylemeye çalıştığının hakkını tam olarak vermiyor. Başka bir deyişle, yönetmenin *demek istediğinin* değeri ile *bizzat dediğinin* (deme biçiminin) değeri arasındaki mesafe hiç de az değil!

Anlatmaya çalıştığı düşüncenin (ide'nin) çarpıcılığı olmasaydı, acaba, anlatımı (o ide'nin imagosu) bu denli çarpıcı olur muydu?

Sanmıyorum. Haneke anlatımının gücünden çok, anlatıma değer bulduğuyla izleyicisini etkilemeyi başarıyor. Oysa Lars von Trier'i farklı kılan tarafı da burası! Haneke'nin aksine, sadece işaret etmeye çalıştığı (ide) değil, bizatihi işaret etme biçimi de güçlüdür Lars'ın.

Çocuklarca cezalandırılan bilhassa iki meslek sahibi dikkatimizi çekiyor filmi izlerken: biri *tabib*, diğeri *rahib*.

İlki *bedenleri*, ikincisi ise *ruhları* iyileştirmekle görevli. Her ikisi de vazifelerini hakkıyla yapıyorlar. Lakin başkalarına karşı. Dışarıya karşı.

Bu kadarlık başarı ruhlarının katılaşmasını önleyemiyor. Çürümesini. Şöyle de denebilir pekâlâ: Onları çürüten de başarıları zaten. Çünkü çocuklarının aleyhinde bir başarı bu! Kendi iç dünyalarına rağmen bir başarı.

İçten içe çürüyen bir diğer iktidar odağını da Baron ve ailesi temsil ediyor. Bir tarafta kaba saba köylüler, diğer tarafta asaletin ve uygarlığın mümessilleri. Güç ve iktidarı elinde tutmasına rağmen gözleri kör bir aristokrasi. Köylülerle Baron arasında tampon görevi gören üç meslek var: *tabib, rahib* ve *öğretmen*.

Öğretmen *beyaz şiddet*in dışında kalıyor. Çocukların hışmına uğramıyor.

Bir tesadüf mü?

Asla!

Sanatta tesadüf olmaz çünkü!

Beyaz şiddet en saf, en masum, en temiz olanın uyguladığı bir şiddet türü, hatta en zayıf ve en güçsüz görünenin.

Çocuk bilincinin... en kestirme çözümleri bulmakta mahir bir bilinç düzeyinin, gerçekte dünyayı olabildiğince yalın bir biçimde görmeyi becerenlerin, algılayamayacakları düşünülürken herşeyi algılayabilenlerin, masumların, ve dahi mahrumların.

Yukarıdan aşağıya değil, aşağıdan yukarıya yönelen, umudu kökünden kazıyan lanetli bir şiddet bu.

Bedene ve ruha.

Aşılı fidanların gazabına uğrayan asırlık çınarlar. Umutsuzca yanan orman.

Beyaz şiddet, güdülerin şiddeti. Sözümona, *tabula rasa*nın.

antichrist

Nature is Satan's church. (Doğa Şeytan'ın mabedidir.)

Zihnim bu aforizmanın çağrışımlarıyla meşgul. Hem de fena bir halde. Çünkü *Antichristi* (2009) seyrediyorum. *Deccali*. Sinema tarihinin, saygıyla selamladığım, en büyük meczublarından Lars von Trier'in son filmini.

Kim ne derse desin, *Antichrist* daha şimdiden bir başyapıt. Diliyle, tekniğiyle, ve konusuyla.

Dönüp dönüp bir daha, bir daha seyretmeli, bir daha. Lakin öfkeyle değil, hayretle. Sonra da oturup tartışmalı, içtenlikle ve heyecanla.

İnsanın özüne o özü incitecek denli yakından dokunabilen nadir yönetmenlerden biri Lars von Trier!

Kiminle karşılaştırılabilir? Elbette öncelikle Tarkovski'yle.

Tarkovski'yi büyük kılan, insanın en temel sorularını/sorunlarını hüzünle ve şefkatle dile getirmesini sağlayan sezgileriydi. Cesurdu çünkü.

Ah, o hakikate dokunmanın temin ettiği insani coşku! Cesaret adı da verilen direnç işbu coşkunun meyvesi.

Tarkovski bilmiyordu ama görüyordu. Açıklayamıyor ama ifade edebiliyordu. Lars da öyle. Bilmiyor ama görüyor, hissediyor, anlıyor.

Evet, o da tüm sanatçılar gibi *açıklayamıyor* ama anlatıyor. Sorunun ikamet ettiği o meş'um, küflü temeli terkedemeyişinin sebebi de bu!

Tarkovski gürültü çıkarmayı sevmez, insanın dramına onu anlamak gayesiyle değinir. Usulca. Hiç çekinmez, sanatını *dua* olarak adlandırır; bir *çağrı*, bir *çığlık* olarak. Tanrı'yla başı beladadır. Tıpkı Dostoyevski gibi. İnanmak ister. Evet, inanmak ve huzur bulmak ister, bütün içtenliğiyle. Kuş ürkekliğiyle. Asla arama/kavrama sürecini bitirmiş kendinden emin bir adamın şımarıklığı yoktur onda. Büyük resmi görmeye çalışmanın bedelini öder. Bütün tevazuu ile. Olabildiğince.

Lars ise, huysuzdur, agresiftir, seyircinin *acıyı* (acısını) görmesini değil, tatmasını ister. Tekmeler bu yüzden onu. Düğüm üstüne düğüm atar. Rahatsız eder. Huzurunu kaçırmak ister. Becerir de. Yetmez, isyan ettirir. Düşünmeyi bir zorunluluk haline getirir. *Katharsis* umurunda bile değildir. Muhataplarını sağaltmaz, sağaltıma muhtaç hale getirir.



Hasılı, Tarkovski'nin dili hüzünlü, Lars'ın diliyse öfkelidir. En kökeninde sanatçının ızdırabı vardır. Kehanetin. İnsanca acı çekmenin. Yakarışın.

Filmin sonunda seyirciyi önemli bir sürpriz bekler.
Antichrist Tarkovski'ye adanmıştır.

• • •

Filmin en önemli sahnelerinden biri. Bu yüzden aşağıdaki diyalogları *doğru* okumak zorundayız, yani dikkatle ve hakettiği özenle.

ERKEK [sözde-akıldışılık]:
— Ben Doğa'yım. Doğa olarak nitelendirdiğin her şey.
KADIN [sözde-akıl]:
— Peki Bay Doğa, ne istiyorsun?
— Elimden geldiğince canını yakmak.
— Nasıl?
— Sence nasıl?
— Beni korkutarak mı?
— Seni öldürerek.
— Doğa bana zarar veremez! Sen altı üstü dışardaki yeşil yolsun.
— Hayır! Ondan fazlasıyım.
— Anlamıyorum.
— Dışardayım, ama aynı zamanda içindeyim. Ben insanlığın doğasıyım.
— Hımm, o anlamda doğa. Şu, insanların kadınlara [cadılara] kötü şeyler yapmasına neden olan doğa.
— İşte ben tam olarak oyum!

Bu sahne, bence, filmin mihveri.

Doğa'nın, yani kadının *şeytanın mâbedi* olarak tefsir ve tafsil edildiği bu sahneyi bir kenara kaydedin, ve sonra *Antichrist* denince akla gelen XIX. yüzyılın Son Metafizikçisini, o Büyük Deli'yi hatırlayın! İsyanın Efendisini. Nietzsche'yi.

> *Nachdem erst der Begriff 'Natur' als Gegenbegriff zu 'Gott' erfunden war, musste 'natürlich' das Wort sein für 'verwerflich'.* (*Doğa* kavramı. *Tanrının* karşıt-kavramı olarak tayin edilince, *doğa* sözcüğünün *kötücül* anlamına gelmesi artık kaçınılmazdı.)

Lars'ın filmini ilk seyredişimde hemen aklıma Nietzsche'nin bu tesbiti geldi. Bu cümle, filozofun *Der Antichrist* (1894) adlı risalesinde yer alır. Nietzsche, kendisine lanetler yağdırdığı Hıristiyanlığın kökeninde, *doğal* olana, yani *gerçekliğe* karşı iflah olmaz bir nefretin yattığını iddia eder (... *ihre Wurzel im Hass gegen das Natürliche — die Wirklichkeit!*); ve her şeyden evvel, Doğa'ya düşman bir Tanrı icad ettiği için Hıristiyanlığı bütün gücüyle lanetler.

*Doğa*ya ve *Hakikate*, yani insana düşman bir Tanrı icad ettiği için.

Bir yanında Nietzsche, diğer yanında Tarkovski.

Lars'ın *Antichristi*, Doğa ile Tanrı'nın kıyasıya savaştığı bir zeminde varoluyor; kadın cinselliği üzerinde.

Doğa Şeytan'ın mabedi, *kadın* ise Şeytan'ın bedeni.

Kadın cinselliği, Hıristiyanlık nazarında, ilk günahtan bu yana Şeytan'ın varoluş zemini, doğası, kendisi.

Antichrist sözde bir tanrının sözde bir şeytanla savaşının hikâyesi.

Yanlış anlaşılmasın, erkeğin kadınla savaşı değil, kadının yine kadınla savaşı. Doğaya düştüğü haliyle. Henüz rahibe olmamışken. Çıplak bedeniyle. Maskesinin ardında sırıtan ve acı çeken yüzüyle. Kendisiyle.



Bu nedenle tam bir *tragedya*!

Katolik Fransa'nın tarihinde silinmez izler bırakan o bahtsız bakire hatırlanmalı: Jeanne d'Arc! Kilise tarafından ondokuz yaşında yakılan, sonra da *azize* unvanıyla itibarı iade edilen genç bakire. Aradan geçen süre tam beş asır. Beş asırlık müthiş bir tragedyanın kahramanından başlayarak Shakespeare'in *The Tempest*ındaki (1610) şeytan ile bir cadının yarı-insan oğlu Caliban'a kadar yüzlerce simge. Öyle ki madalyonun bir yüzünde seçenekleri sınırlı azizelerin dua ederek kendilerinden geçtiği *acı, tanrı ve kadın*, diğer yüzünde seçenekleri sınırsız yakılacak kadınların dans ettiği *doğa, şeytan ve kadın* üçlemesi.

Tanrısal, çünkü ölümcül.

Skandala hazır olun diyemiyorum, zira Türk intelijansiyası, her zaman olduğu gibi bu sorunu da görmezlikten gelecektir; ama utancından ve korktuğundan değil, yetersizliği yüzünden.

Peccatum originale.

Yani ilk günah. Fakat insanlık tarihinin değil, aksine, yorum tarihinin ilk büyük günahı. İlk günah, yorumların en günahkârı.

Hıristiyanlık eliyle cinselliğin lanetlenişi. Küçük ölümün. Orgazmın, ve dahi kadının, en temelde insanın.

Sapkın bir yorumla yaşam güçlerini *evet*lemenin, olumlamanın bütünüyle yadsınışı. Hem de en temelde, başta, başlangıçta, insanın erkek ve kadın olarak ayrışmasının kökeninde.

> *Wenn der Islam das Christenthum verachtet, so hat er tausend Mal recht dazu: der Islam hat Männer zu Voraussetzung.* (Hıristiyanlığı horgörmekte İslam bin kez haklıdır. Çünkü İslam erkekleri varsayar.)

Nietzsche, bir solukta yazdığı tek metinde, *Der Antichristte* (1894) eleştiriyi son uçlarına kadar götürmekte bir an bile tereddüt etmez. Akşam-ülkesi'nin (Batı'nın) dünyayı kavrama biçimiyle hesaplaşmak istediğinde oklarını en temele gönderir: hıristiyanlığın doğa ve kadın tasavvuruna.

Kendisinin Kitab-ı Mukaddes eleştirisinden çıkan sonuca göre. Tanrı'nın ilk hatası, insanı can sıkıntısından kurtarmak amacıyla hayvanları yaratmasıdır; ikinci hatası ise kadını yaratması.

Kadın, Tanrı'nın ikinci hatasıdır. 'Kadın özünde yılan'dır, Havva'dır' (*Das Weib ist seinem Wesen nach Schlange, Heva*), bunu her rahip bilir. 'Dünyadaki tüm felaketler kadından gelir', her rahip bunu da bilir.

Akşam-ülkesi'nin en sahici çığlıklarını atar Nietzsche.

Tutkudan yoksun olanların takdir etmekte güçlük çekecekleri bu yabani filozofun sevilip sevilmemesinden bize ne? Bu büyük deli, kendi ülkesinde hakkıyla anlaşılmaz bile! Hicranım bundan!

Bu çığlıkların ihmâl edilmesine hiçbir namuslu zekâ izin veremez. Vermemeli! Lars von Trier'in *Antichrist*ini Nietzsche'nin modern Batı insanının önüne düşürdüğü ışıkta okumamın temel sebebi bu! *Der Antichrist*in ışığında.

Hakikat sevdalısına önce küçük katkılar...

Kur'an'da *yılan* karşılığında kullanılan *el-hayye* kelimesi (Tâhâ: 20), tıpkı *havva* gibi kökünü *hayat*ta bulur, yani *yaşam*da.

Yılan simgesinin Tıp'ta kullanılması da sebepsiz değildir. *Doğa, kadın ve yılan*, gerçekte *yaşam*ın en asli simgeleridir ve bu simgeler ne yazık ki modern bilinç tarafından hâlâ çözümlenmemiş olarak durmaktadır.

*Şeytan*ın bu kavram grubu içine dâhil edilmesi, sanıldığının aksine, Hıristiyanlığı önceler. Doğa, dört unsurun toplamıdır; yani *madde*nin ta kendisidir. Dolayısıyla *kötü*dür. Doğa'nın kötü tarafı yoktur; kendisi bizzat kötünün kaynağıdır.

Aslında uzun yaşamın sembolü olarak yorumlayabileceğimiz *yılan*ın diğer özellikleri, mesela soğukluğu, sinsiliği, şeytanlığı, vs. teolojik edebiyatın itibar ettiği yönüdür. Mesela öldürülmesi gereken *nefs* (anima) de esasen *hayvani*dir ve tıpkı *havva* gibi, *hayye* gibi *hayvan* da son tahlilde kökünü *hayat*ta bulur.

Acaba, bu bilgi kırıntılarıyla, Lars'ın, doğanın Şeytan'ın mabedi olduğu şeklindeki iddiasına küçük bir ışıltı olsun düşebildi mi?

Bilmiyorum. Bildiğim, hakikatin, kendisini sevenleri sevdiği.

— Tek başına bir kadın bir anormalliktir.

— Peki tek başına bir adam, bu normal midir?

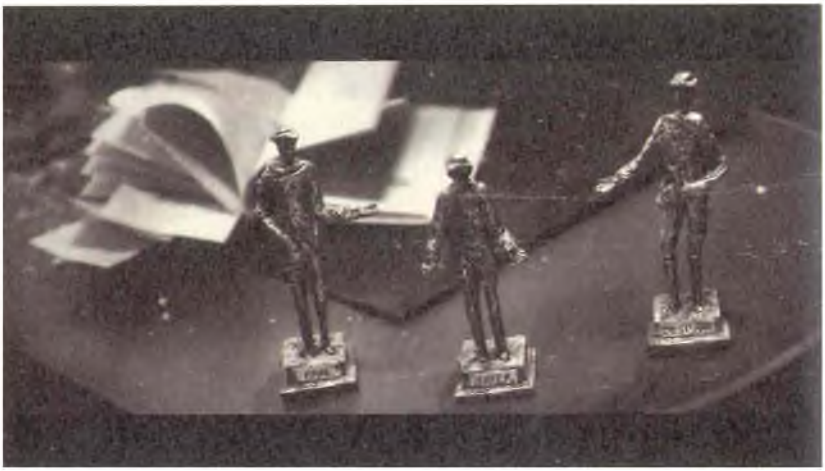
— Tek başına olmayan bir adama göre daha normaldir. İşte bu yüzden kadın, filmlerimde ya hiç yok, ya da erkeğin gücü üzerinden yaratılıyor.

Bir söyleşide dile gelen bu açıklamalar Tarkovksi'ye ait. Lars'ın filmini ithaf ettiği yönetmene.

Demek oluyor ki: *Antichrist*in Tarkovski'yle ilgisi, sadece filmde kullanılan dilin ve tekniğin ilintisi sebebiyle değil, aynı zamanda, gerilerde bir yerde, kadının doğasıyla ilgili yorumsamanın keyfiyeti sebebiyle de.

Senin anlayacağın ey talib, Musa gibi görmekte acele edersen, göremezsin. Önce, kendinde kırmızı ölümü yaşamalı, sonra hakikatin peçesini açacağı anı sabır ve sükûnetle beklemelisin!

* * *



*Antichrist*in odağa taşıdığı üç kavram var: *grief* (keder), *pain* (elem), *despair* (ye's).

Bu üç duygu durumunun, dolayısıyla *ceylan*ın, *tilki*nin ve *karga*nın yorumlanması açısından filmin mihverine yeniden müracaat edelim:

— Doğa bana zarar veremez! Sen altı üstü dışardaki yeşil yolsun.

— Hayır! Ondan fazlasıyım.

— Anlamıyorum.

— Dışardayım, ama aynı zamanda içindeyim. Ben insanlığın doğasıyım.

— Hımm, o anlamda doğa! Şu, insanların kadınlara [cadılara] kötü şeyler yapmasına neden olan doğa
— İşte ben tam olarak oyum!

Akşam-ülkesi'nin varettiği teolojik edebiyat, kadının kâfirliğini/nankörlüğünü ve hatta şeytanlığını, genelde doğanın, özelde kadının doğasının olumsuzlanmasından üretti. Yani yaşamın reddinden.

Gam ve keder, hüzün ve elem, ye's ve korku kaçınılmazdı bu yüzden.

Duyguların böylesine reddolunması, akla itibarın abartılmasına yol açtı; duygusuz bir teknolojiye; başka deyişle, gerçekte bir duyu/duygu teknolojisine.

* * *

Üreme eylemi ile bu eylemden alınan haz arasındaki bağlantıyı açıklamak bakımından klasik tıbla modern tıb arasında çok köklü bir karşıtlık vardır. Kadın cinselliği bu karşıtlığın tam ortasındadır. Galen'le birlikte klasik tıb, kadının haz almaması halinde üremenin gerçekleşemeyeceğine inanıyordu. Modern tıb ise, erkeğin tam da aksine, kadın cinselliğinde *üreme* ile *cinsel haz* arasında hiçbir alaka görmez. Yani kadının üremek için hazza ihtiyacı yoktur, ve fakat zavallı erkeğin vardır.

*Antichrist*teki kadın (modern kadın), üremeyi değil, salt zevki seçtiği için *göz göre göre* yavrusunu (geleceği) kaybetti; sonra da kendisini (şimdi'yi). Lars gibi. Tıpkı bugünün sokağa fırlayan dindar kadını gibi, ya da yazı yazmanın şehvetinden yavrusunu pencerede unutan kadın gibi.

Artık onların da geleceği yok! Çünkü artık sadece erkeklerin yaptıklarını yapabiliyorlar. Oysa bir zamanlar, kadınlar, erkeklerin *yaptıklarını* değil, *yapamadıklarını* yapabilirlerdi.

cinselliğin teolojisi

La fin de l'art est la délectation.

XVII. yüzyılda sanatın işleviyle ilgili teorik tartışmalara yönelik itirazını işte böyle dile getirir bir Fransız ressam. Nicolas Poussin (öl. 1665).

Sanatın nihaî amacı hazdır.

Nihaî amacı, yani maksûd-ı aslîsi veya gaye-i kusvâsı.

Öyle ya, hazla neticelenmiyorsa neylesin insan temaşayı? Her kavrayış düzeyine özgü bir lütuftur haz. Hissî veya akli, her idrak biçimine. *Haz*, gerçekte, kavrayışın kendi kemaline ulaştığını gösterir. *İdrak* hangi mertebedeyse, haz da o mertebededir. *Elem* de öyle.

Her insanın acısı, kemalden yoksunluğunun derecesiyle mütenasibdir. Kemale ne kadar uzaksak, hasretimiz de, o hasretten mütevellid acımız da o denli güçlü olacaktır.

Estetik tecrübenin konusu olarak sanat, belki bazılarına garip gelecek ama, muhatablarına *acı ve elem*in idraki aracılığıyla da haz verir. Diğer bir deyişle, sanat sırf haz vermek için acı çektirir.

İdrak azalınca, haz da azalır mecburen. Nitekim Lars von Trier'in Haziran 2010'da vizyona giren filmini yorumlayan sinema eleştirmenlerinin başına da aynı şey gelmişe benziyor.

Ne diyor bu adam, diye acı acı çığlık atıyorlar. Anlamadıkları için korkuyorlar. Korktukları ölçüde de korkutuyorlar. Yorumun beşiğini sallıyorlar. Bir o yana, bir bu yana.

Antichrist hakkında çok önceleri iki yazı kaleme almış ve şöyle demiştim:

> Skandala hazır olun diyemiyorum. zira Türk intelijansiyası, her zaman olduğu gibi bu sorunu da görmezlikten gelecektir; ama utancından ve korktuğundan değil, yetersizliği yüzünden. (26-27 Eylül 2009)

İşaret ettiğim işbu yetersizliğin cıvık cıvık üzerimize akıtıldığını görmekten, eğer açıkça söylemem gerekirse, hiç de hoşnut değilim. Bu kadar ucuz, bu kadar sığ sulara çekileceğine, keşke bu film hiç vizyona girmeseydi diye düşünüyor insan. Neredeyse.

Deccali önüne gelen mıncıklıyor.

İlk mıncıklayan ne yazık ki yaratıcısı. Lars'ın kendisi. Makas kullanmaktan kaçınmamış, eserini ister istemez kamunun nazarına (insafına) terketmiş. Avamın.

Diğerleri kimler? Elbette öncelikle kültür-sanat endüstrisinin *table d'hote* kalemleri. Sözümona ekmek parası için önlerine gelen her şeyi mıncıklıyorlar. Mıncıklamak zorundalar.

Yapacak bir şey yok. Hepsi de *mağara gevezelikleri*. Malumatfuruşluğa izin vermeyen bir eser karşısındalar. Ne yapacaklarını bilmiyorlar. Anlamadık, demek yerine yalan söylemeyi tercih ediyorlar. Sırf yabancı duygulara tanıklık etme arzusundan kaçınamadıkları için.

İmdi, küçük bir parantez açıp, demeye çalıştığım şeyi açıklığın ortasına doğru itelemek istiyorum.

Lütfen biraz sabır.

Erwin Panofsky bir sanat eserinin üç düzeyde ele alınacağını söyler: *tanımlama, çözümleme, yorumlama.*

Bu üç düzeyden ilk ikisi, sanat eserinin *konusunu* (biçimini), üçüncüsü ise *içeriğini* (özünü) ortaya çıkarmaya matuftur.

1) Tanımlama düzeyinde, konu, *olgu*ya (tatsachenhaft/factual) ve *ifade*ye (ausdruckshaft/expressional) ilişkin olmak üzere ikiye ayrılır.

Tanımlama'nın üst başlığı *ön-ikonografik açıklama*dır. (Vorikonographische Beschreibung)

Burada Panofsky "şapka çıkarma" örneğini verir. Bir adamın şapkasını çıkardığını tesbit etmek, öncelikle eylemi/olguyu tanımlamaktır. Eylemin (hissî) anlamını belirlemekse, ifadeyi tanımlamaktır.

2) Şapka çıkarmak, aslında, şövalyelere özgü bir Ortaçağ âdetinin uzantısıdır. Başından zırhını çıkaran bir şövalye, böyle yapmakla, muhatabına, "Sana güveniyorum, sen de bana güvenebilirsin!" demiş olurdu.

İşbu anlam da sanat eserinin *uzlaşımsal belirlenimidir* (konventionales Sujet) ve bu işlev doğrudan çözümleme düzeyine aittir. (Yani: Otur biraz dersini çalış!)

Ön-ikonografik açıklamadan ibaret olan tanımlama'dan ayrı olarak çözümlemenin üst başlığı da *İkonografik*tir. (Ikonographische Analyse)

Bir sanat eserinin *natürel* (hakiki) ve *kültürel* (mecazi) anlamlarının tesbitiyle meşgul olanların yaptığı, bu durumda, tanımlama'nın ve çözümleme'nin ötesine geçmemektedir.

Panofsky'nin şemasının en önemli tarafı da burasıdır. Bu sanat felsefecisi, ön-ikonografik veya ikonografik olsun, bir sanat eserine ilk iki düzeydeki yaklaşımların tamamını *fenomenal* olmakla niteler. Yani çabaların tümü de eserin dış şartlarıyla ilgilidir.

Özsel olan, ancak üçüncü düzeyde, yorumlama düzeyinde, kendini ifşa edecektir.

3) Bu düzey artık yorumcunun çapıyla alakalıdır. Bilhassa dünyagörüşüyle. Yorumun derinliğini, sanat eserinin içinden elde edilen malzeme değil, bilakis yorumcunun kendi bilgi ve kanaatleri (*Weltanschauung*) belirler.

Graphy'den Logy'ye geçilmiştir artık.

Panofsky, yorumlama'yı –ilk ikisinin aksine– *İkonoloji* başlığı altında ele alır.

Esere yaklaşım bu düzeyden sonra *fenomenal* değil, bizatihi *essential*dir. Eski tabirle, *arazî* değil, *zatî*dir. Çünkü bu düzeyde önemli olan *biçim* (mevzu) değil, *içerik*tir (muhteva).

Peki içerik nedir?

Peirce'e göre, içerik, *as that which a work betrays but does not parade* (sanat eserinin ifşa ettiği ve fakat afişe etmediği şey) olarak tanımlanabilir.

Sanat eseri, kendisini, muhatabına, muhatabının insanı ve doğayı bildiği ölçüde ifşa eder.

Biçimin bilgisine ulaşmak için afişe edilenden hareket etme zorunluluğu vardır. İçeriğin bilgisine ulaşmak içinse arkada kalanı görmek gerekir. Çokluk sanatçının bile farkında olmadığı alanı. İçerik, öz'ün taşıyıcısıdır. Bu nedenle hep öz'le karıştırılır. Oysa içerik akıl ve zekayı gerektirir. Hal böyle olunca, akıl ve zekâdan köşe bucak kaçan öz, ister istemez kaçacaktır içerik'ten. Dile gelmemek için. Afişe olmamak için.

Bu aşamada gereken, bir sanat tarihçisinin kaslı bacakları değil, bir felsefecinin güçlü kanatlarıdır.

Ön-ikonografik, ikonografik ve ikonolojik olmak üzere üç başlık altında sınıflandırılan açıklama düzeylerinden tanımlama kısmını *yürümek*, çözümleme kısmını *koşmak*la nitelersek, yorumlama kısmını –hem de hiç tereddüt etmeden– *uçmak*la nitelendirebiliriz.

Yürümeyi ve koşmayı beceremeyenler, uçmayı da beceremezler. Bizleri uçabileceklerine ikna etmeye çalışanlar, öncelikle bize koşabildiklerini de göstermeliler. Sanat eserinin yorumu sözkonusu olduğundaysa, yorumcunun bacak kasları kadar kanatlarına da bakmak mecburiyeti vardır.

İyi kötü *kasları* görüyoruz da, hani *kanatlar* nerede?

Ne demek istediğini öğrenmek için müracaat edilecek son kişinin sanatçının kendisi olması ne garip değil mi?

Zavallı Lars.

hiçlikte basılmak

Kendiyle yüzleşmeyi kim göze alabilir?

Elbette sadece değişimi umabilen!

Hiçbir şey değişmeyecekse kişi kendisiyle niçin yüzleşsin? Niçin yüzleşmenin o ağır yükünü taşısın? Gerçekliği belleğinde niçin saklasın?

> Sanki burnum değdi burnuna yokun
> Kustum özağzımdan kafatasını

İnsanın kendiyle yüzleşmesini Necip Fazıl'ın bu mısralarından daha iyi ne anlatabilir, doğrusu bilemiyorum.

Burun buruna gelmek, yüzleşmenin en yaygın biçimlerinden biri! *Travma* denilen hal. Aniden kendisiyle karşılaşır insan. Gerçekle. Gerçeğiyle. *Omnipotans* bir anda çöküverir. Hiçliktir kişinin gördüğü. O haldeyken hiçlikle yüzleşilir. Gerçeklikle. Çıplak gerçeklik hiçliğin ta kendisi. Onu bürüyen, sarıp sarmalayan, giydiren biziz. İnsan yani. Gerçekliği kendisine tahammül edilebilir hale getiren. Onu sırf bizim için vareden. Saçlarını tarayan, süsleyen, yüzüklerini, kolyelerini, küpelerini takıp takıştıran, hep biz.

İnsan.

Gerçeklik, bir, *kendisi için* vardır, bir de *bizim için*. *Kendisi için* olan, bizim nezdimizde bir hiçtir. Yok yani. Biz *kendisi için* olanı tanımayız, ona bakamayız, ona temas edemeyiz. *Kendisi için* olanla bizim

işimiz olmaz. Biz ancak *bizim için* olan gerçeklikle ilişki kurabiliriz. Gerçekliği *bizim için* kılmadıkça asla ona yaklaşamayız. Yaklaşmayı düşünmeyiz bile. Korkarız.

Haklıyızdır. Çünkü yaklaşır ve/veya bir biçimde karşılaşacak olursak, daha o anda, ilk anda özağzımızdan kafatasımızı kusarız.

Heiddeger'in dediği gibi, hiç'i ortaya çıkaran korkudur. Ancak korktuğumuzda hiç ortaya çıkar. Hiç hiçer. (*Nicht nichtet.*)

Alman filozof, *Furcht* ile *Angst* kelimelerini birbirinden ayırır. İkisi de en nihayet *korku*dur, ama ilki vahşi bir hayvandan korkmak gibi muayyen bir şeyden korku iken, ikincisinin muayyen bir sebebi yoktur.*

Doktorunun kendisine birkaç ay içinde öleceğini söylediği genç bir adam hayal edin, acaba o anda o genç adam ne hisseder?

Korku. Endişe, kaygı filan değil, korku. Bütün gövdesini hiçleyecek bir korku hem de. Bütün benliğini. Herşeyini. Arazlarını değil, zatını.

O an, varlık ile hiçlik'in aynı anlama geldiği andır.

Düşünemezsiniz, bizzat yaşamalısınız. Ne Razi, ne Hegel o anda işinize yarar, ya Cüneyd'i çağırmalısınız yardıma, ya Meister Eckhart'ı.

Ölmelisiniz. Hiç değilse ölmeden önce.

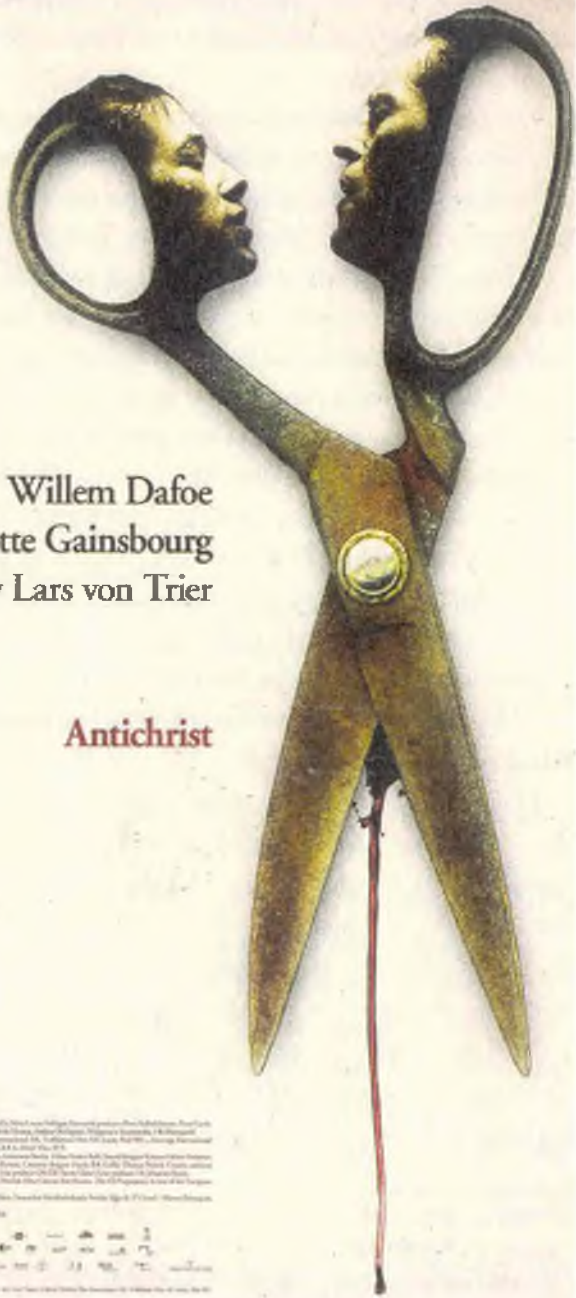
Aklın akledemediği bir andan sözediyoruz. Zamanın durduğu andan. Hareket eden her şeyin.

Hareket eden herşeyin anlamı vardır. Anlamı olmayan hareketsizliktir. Huzur ve sükûn. Saçma'nın ta kendisi. Hiç'in. Yok'un. *Kendisi için gerçeklik* hareket etmez. Hareket eden sadece *bizim için gerçeklik*tir. Vehim ve hayallerimizle süslediğimiz, güzelleştirdiğimiz gerçeklik. Değiştirdiğimiz, bozduğumuz, yamulttuğumuz. Bu yüzden gerçek olan sadece *bizim için* olandır, *kendisi için* olan değil.

Nadan, zavallı Lars von Trier'i kadın düşmanı ilan etti. Oysa adamcağız, *oradaki kadın benim*, diye bas bas bağırıyor. Analize konu olan asıl benim, diyor, çocuk da, çocuğunu öldüren anne de.

---

* Angst'ı Türkçe'de *kaygı* sözcüğüyle karşılıyorlar. Oysa *kaygı* daha çok Farsça'dan geçen *endi*şenin yanına yakışıyor. Ben ise *daraltı* karşılığını önermiştim, daha doğrusu uydurmuştum, biraz da iç-daralmasından mülhem olarak. Nitekim *Angst* kelimesi de *Eng*den (dar) türer. Bu yüzden bir zamanlar *England*'ı -latife kabilinden- *Dar Ülke* diye çevirmiştim.



Willem Dafoe
& Charlotte Gainsbourg
in a film by Lars von Trier

Antichrist

FESTIVAL DE CANNES
WINNER BEST ACTRESS
CHARLOTTE GAINSBOURG

Analize girince çıldırıyor. Kendisiyle yüzleşince. Bedelini ödüyor. Rahme geri dönüyor. Boşluğa. Karanlığa. Bu yüzden hem klitorisini makasla kesiyor, hem de penisini taşla eziyor. Çünkü kendisiyle yüzleşiyor. Tüm şeytanların kusursuzluk, hatta tanrısallık sergilediği ve pekçoğumuzun gözlerini kamaştırmayı becerdiği bir dünyada, Lars, ölümcül olanın maskesini indiriyor.

Bu ürkütücü itirafa gözlerimizi ve kulaklarımızı nasıl tıkarız? Tıkarsak, modern dünyanın ruhunu okuma zahmetine katlanmaksızın sınırlarımızın dışına çıkmayı nasıl başarabiliriz? Hem de şehir bizi kendi sınırlarının içine alalı hayli zaman da olmuşken.

Dört bir yanın ayna, yine de kendini göremiyorsun ey talib!

Annenin sözünü dinle, ve sakın güneşe bakma! Güneşe bakmayı denersen, bu sefer seni suyla değil, kanla vaftiz ederler. Yahya gibi değil, İsa gibi.

Tanrı korusun, bir daha günah bile işleyemezsin!

melancholia

Hypotheses non fingo.

Newton, *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*nın 1713 tarihli ikinci basımına eklediği notlarda kullanır bu ifadeyi.

Faraziye uydurmuyorum.

Çıplak olgulardan çıkarsanmayan her yargı teşebbüsünü deneysel felsefede yeri olmayan bir varsayım addeder bu bilimadamı. İddiasına göre, o önce tikel önermelerini olgulardan çıkarsamakta, ancak daha sonra tümevarım yoluyla bu önermeleri genel yargılara dönüştürmektedir.

Hipotez bu yüzden bir varsayım türü. Sanki olgulara ihanet. Geçici kabuller çünkü. Koşullu yargılar. Ama bir süreliğine. İspatlanana kadar. *İspatlanana*, yani subutiyeti açıkça gösterilene kadar.

Bilimsel umudun bir diğer adı *hipotez*. Bilimden çok, bilimadamının umudu. Soyutlamanın. Varolanla temasa geçmenin ayrıcalığı. Fizik'le. Doğa'yla. Varsayarak ilerlemek, farz u itibar ederek. Derken, bir süreliğine olsun zihinde varlığı kabul edilenin daha sonra dış-dünyada da varlığının gösterilebileceğini farzetmek. Hipotezler üretmek. Boşa çıkarsa

eğer, yılmadan yeni varsayımlar geliştirmek ve her defasında gerçekliğe başvurmak suretiyle bu varsayımları olgular üzerinden biteviye sınamak.

Peki sözkonusu olan *gelecek* ise?

Varsayımların yerini *tahminler* alır bu sefer. Bilimsel tahminler. Olasılıklar, öngörüler, hatta önsavlar. Delili nedir? İstatistikler, yani biriktirilmiş gözlem ve deneyler. Öngörülerin dayanağı daha önce neyin ne kadar olduğudur. Bilinmelidir ki olgu, tekrarların ve dahi tekrarlardaki sıklığın vesatetiyle oluşur. Miktarla. Olasılıkların miktarıyla.

Tam da bu-ara-da, alkışlardan ne söylediği bir türlü anlaşılamamış bir dehanın, yani Goethe'nin, Newton'a, hiç değilse *Farbenlehre*da (1810), yönelttiği şiddetli itirazların, matematiğin o kavi ve muhkem surları karşısında yetersiz ve hükümsüz kaldığını hatırlamak gerekir. Hesabın ve tekniğin karşısında. Ne yazık ki henüz arkamızda bıraktığımız o koskoca yüzyıl içinde bu kavganın yaratıcı değerine işaret eden pek kimse çıkmaz. Kant ile Goethe'yi *Discovering the Mind* (1980) adlı eserinde iki karşıt kutba yerleştiren Walter Kaufmann'ı saymazsak, bir tek Heidegger istisnaymış gibi görünüyor. Bir Alman. Üstelik o da olup biteni yıllar sonra farketmek koşuluyla. Örneğin iki dünya savaşını da idrak ettikten sonra.

Goethe'yi yıllar sonra anlamaya başladığını (*mit den Jahren lerne ich Goethe verstehen*) itiraf etmekten kendini alamayan yaşlı filozofun görüşlerine ancak sevdiği kadına yazdığı 18 Aralık 1950 tarihli özel bir mektuptaki ürkek satırlar sayesinde muttali olabiliyoruz:

> *Sein Kampf gegen Newton für die Phänomene ist auf dieser geschichtlich gegebenen Basis der Scheidung des «Ästhetischen» und «Noetischen» dennoch in der Richtung angelegt, die Erde für die Welt gegen die bloße Rechnung zu retten.* [Estetik-Noetik ayrımının işbu tarihsel temeline istinaden Goethe'nin fenomenler hakkında Newton'a yönelttiği şiddetli itiraz, ancak evrenin hatırına yeryüzünü kılıkırk-yarıcı hesap(çılık)tan kurtarmaya matuftur.]

Estetik-Noetik ayrımı, yani sezgisel ve akılsal arasındaki o çok güç kaynaştırılabilir ezeli karşıtlık, Goethe ile Newton'un dünya-görüşleri-

nin ufkunu da belirler kaçınılmaz olarak. *Bilge* artık yerini *bilgine* terketmek zorundadır. Kılı-kırk-yarıcı hesap adamına. Mühendise.

Bundan böyle *bedii-ilmî* veya *hadsî-aklî* ayrımının körüklediği kavga, ilkinin aleyhine sonuçlanacak, Goethe'nin direnişi bu süreci durdurmak bir yana yavaşlatmayacaktır bile. Oysa güzel'i kenarda durmaya zorlamak suretiyle yaşamın bütüncül yorumuna ulaşamayız.

Çözümleyici olanın hükümranlığı sezgilerimizden vazgeçmemize yol açmamalı. Direnmeliyiz. Bilimsel öngörülerin yerine, dikkatimizi bir an için kehanetin doğasına yöneltmeliyiz. Çünkü bilimadamı geleceğe bakarken geçmişe muhtaç olduğunun farkındadır. Öngörüde bulunurken asla geçmişten kaçınamaz. Doğanın geçmişinden.

Kehanetin işleyişi çok farklıdır oysa. Deney ve deneyimin pek bir yararı olmaz. Geçmişin. Tekrarın. Sıklığın. Kehanetin kudreti bizzat kâhinin masumiyetindedir. Kâhin değilse, kâhinenin bekaretinde. Ama her halukârda saflığında. Çocuk veya kız olmasa bile muhakkak kocakarılığında. Yinelenen çocukluğunda. İlla ki haz ve çıkardan uzaklığında. Deliliğinde. Cinnetinde.

Cadılığın kehanetle, büyüyle, keramet ve mucizeyle ilişkisi, kadınlığın doğayı temsil etmesi nedeniyledir. Ancak *natura naturans* anlamında değil, *natura naturata* anlamında. İlki erkeğin vasfı. Tanrı'nın. İkincisi mahlukatın. Doğanın. Kadının. Akıldan uzaklığın.

İmdi, akıl-esin karşıtlığının belirdiği yerdeyiz. Bilim ile Sanat'ın, Felsefe ile Din'in, Kemal ile Zeval'in, Erkek ile Kadın'ın.

Antik çağlarda *histeri*nin, orta çağlarda *melankoli*nin, modern çağda *depresyon*un kendisine yakıştığı, yakıştırıldığı biricik varlığın kadın olması asla tesadüf değildir. Akıldan uzaklığın nimetleri kadar külfetleriyle de başa çıkmak zorunda bırakılan kadın. Kehanetin mebdei. Nitekim Kassandra her kadında küllerinden dirilir. Bir daha. Bir daha. Her kadında. Her defasında. Görür ama kimseyi ikna edemez. Hakikatin bilgisi akıldan feragat edilmedikçe üstlenilemez. Delirmek, yani cinnet hikmetin biricik koşuludur. Ödülü değil, koşulu. Hakikatin bilgisinin. Hem de en önemli koşulu. En önemli ve en değerli.

Kadın, Lars von Trier sinemasının kaçınamadığı yazgı. Bütün filmlerinde. Belki kadını yok ama annesi var. Bir de kendisi. Yeterince kendisi. Kaçınamayacağı *animası*. Son filmi *Melancholia* (2011) işte bu yazgının en kalıcı uğraklarından. Üstelik *Antichrist*in (2009) hemen ardından. Bu nedenle sağaltıcı.

Lars'ın birçok filmi gibi hak ettiği karşılığı görmedi. Anlaşılmadı çünkü. Skandal düzeyde irkiltici bulundu. Yönetmeni tebessüm ettirecek denli irkiltici.

İnsan anlamak ister, anlamayınca kızar, öfkelenir ve suçlar. Sonuçta elenir. Usulca elinden tutulur ve nezaketle *yorumsamanın* sınırları dışına bırakılır. Sırf yorulmadığı için. Anlamak için gereken asgari titizliği göstermediği için, sadece sanatçının cilvelerine, hatta kaprislerine değil, asıl sanatın o ikircikli diline nüfuz edemediği için. Simgelere. Çiftdeğerliliğe. *Ambivalence*'ın özüne.

Antichrist Tarkovski'ye adanmıştı. Lars'ın hesaplaşmaktan bir türlü kendini alamadığı selefine. *Antichrist* gibi *Melancholia* da Tarkovski'yle hesaplaşmanın mahsulü. Hiç kuşkusuz. Bu nedenle Tarkovski'yle paralel okumaya tâbi tutulmadıkça Lars'ın ne dediği kolay kolay anlaşılamaz, özellikle Tarkovski'nin ölmeden önce çektiği *Offret* (1986) adlı son filmiyle.

Aralarındaki en önemli fark, Tarkovski insana inanır, güvenir, iyimserdir bu yüzden, Lars ise kötümser. Elindeki malzemeyi birbirine sürterek çitiler, ezmeye, unufak etmeye çalışır. İzleyicisine müsamahasızdır. Ses almaya gereksinim duyar, alkışa değil. Övgüye hiç değil. Şefkat isteyen kiliseye gitsin, içinizde hakikat ateşini avuçlamak isteyen varsa buraya gelsin, der gibidir. Kendini, hakikatini, çocuksuluğunu küstahlığında gizler. İnadına.

Lars, bir söyleşisinde, ben 19. deliğin içindeyim, der. *Limbo*da yani. Tamıtamına zindanda. Sanatçının, yazgısı gereği, asla içinden çıkamayacağı kuyunun en dibinde. Cehennemde. Cehennemin ilk halkasında. Ama zahirde. Gerçekteyse yaşamın zirvesinde. Putperestler meclisinde. Suçlamak ve yargılamak yerine önce anlamak gerek. Anlamak, yani hürmet etmek!

*Melancholia*nın kâhinesi, cadısı, azizesi Justine'dir (Kirsten Dunst). Bir tür Kassandra. Geleceği görür. Kıyameti. Yokoluşu. Bedelini de öder önceden görmenin. Çaresiz yalnız kalmak zorundadır. Gördükçe. Farkettikçe. Kazanmayı umursamaksızın fasulyelerin adedinin 678 olduğunu bilmekten büyük bir ıstırap mı vardır bu dünyada? Justine bilir ve acı çeker.

Patikalarda limuzinle dolaşılmaz.

Giriş sahnesinin gongu bu vuruşla çalınır ve teleskobun kehanet karşısındaki acziyeti kesinleşene değin bu vurgu hiç ama hiç azalmaz. Doğanın çalılıkları içerisinde aklın kesinliğinden, biliminse heybetinden beklenecek yararın sınırlı olduğu kabul edilmeli ve hürmetle *sezgi*nin önü açılmalıdır. *İntuition*un. *İlhamat*ın. *Sırriyat*ın. *Keşfiyat*ın. *Fütuhat*ın.

Ancak hazırsanız tecelliye mazhar olursunuz. Dikkatle yönelmişseniz. Bekliyorsanız. Hira'daysanız.

Kuşku duymamalı, gaflet zuhura manidir. Mucizelere.

Filmin ilk bölümünde yönetmenin seyirciyi hayli yoran hareketli kameranın sert kullanımını tercih etmesi belki biraz acımasız ve fakat yerinde bir teknik olarak bir kenara kaydedilmeli. Çünkü böylelikle hem izleyicide duygu olarak yaşanmasına gereksinim duyulan baş dönmesi (*motion sickness*) büyük ölçüde sağlanmış olur, hem de gündelik korku ve kaygılar (*furcht*) ile varoluşsal daraltı ve gerginliğin (*angst*) yol açtığı iki karmaşa biçimi açıkça farkedilecek hale gelir. İlki metalik bir gürültü. Maddi. Kulak tırmalayıcı. Bedenen yorucu. A-ritmik. Düğün gibi. Diğeri ise, salt sükût darbesi. Tamamiyle ritmik. Düzenli. Sakin. Ancak ruhsal. Biri dış-dünyada (*beyin*) ağrılara yol açarken, diğeri içeride (*kalp*) sızılara neden olur.

Filmin başlarında yer alan en etkileyici sahnelerden biri de ablası Claire ile arasında geçen tartışmanın akabinde Justine'nin tepkisidir. İnsan Marquis de Sade'ın *Justine*ini hatırlamadan edemez. Sonuçsuz kalacak bir saflığı. Kirlenecek olduğunda bakılamaz hale gelecek olan gerçek altın sarısını. Nitekim Justine kızgınlıkla hemen ayağa kalkar ve kütüphane raflarında açılı halde duran sayfalarından Mondrian'ın


"A spectacle impossible to turn away from. A monumentally ambitious movie. When I left the theater, I felt light, rejuvenated and unconscionably happy."
KIRSTEN DUNST
CHARLOTTE GAINSBOURG
ALEXANDER SKARSGÅRD
AND KIEFER SUTHERLAND
A FILM BY
LARS VON TRIER
MELANCHOLIA
BEST ACTRESS AWARD
KIRSTEN DUNST
IT WILL CHANGE EVERYTHING.

neoplastisist çizgileri ile Maleviç'in modern çağı ve makinalaşmayı kutsayan *Siyah Daire* (1913), *Beyaz Kare* (1915) vb. suprematist resimlerinin göründüğü sanat kitaplarını kaldırarak, onların yerine, hızlıca Yaşlı Bruegel'in *Jäeger im Schnee* (1565) ve *Das Schlaraffenland* (1567), John Everett Millais'in *The Woodsman's Daughter* (1851) ve *Ophelia* (1851-52), Caravaggio'nun ise *Davide con la testa di Golia* (1610) adlı resimlerinin bulunduğu kitapları koyar.

Justine'nin Maleviç'in yerine Millais'i tercih etmesi, sadece film afişinin de ilham kaynaklarından *Ophalia* tablosunun melankolinin simgelerinden birini teşkil etmesi sebebiyle olmamalı. Çünkü 1848'de Millais'in de kurucularından olduğu *Pre-Raphaelite*ler, John Ruskin'in rehberliğinde, sanayi devriminin etkilerine, makinalaşmaya, modernleşmeye şiddetle karşı çıkıyorlar ve Kitab-ı Mukaddes'in ve hatta mitolojinin saf ve berrak ruhuna geri dönülmesi çağrısında bulunuyorlardı. Raphael öncesine.

Maleviç (öl. 1935) ise, malum, tam aksi istikametteki bir söylemin temsilcilerindendir. İlerleme ve makinalaşmanın coşkulu taraftarlarındandır, tıpkı 1923'te aşağıdaki dizeleri yazan, Mayakovski'nin etkisi altındaki genç Nâzım gibi.

> Trrrrum. / trrrrum. / trrrrum! / trak tiki tak! / makinalaşmak istiyorum! / beynimden, etimden, iskeletimden geliyor bu! / her dinamoyu / altıma almak için çıldırıyorum! / tükrüklü dilim bakır telleri yalıyor, / damarlarımda kovalıyor / oto-direzinler lokomotifleri! / Trrrrum, / trrrrum, / trrrrum! / trak tiki tak! / makinalaşmak istiyorum!

Kitab-ı Mukaddes Batılı bilincin kurucu ögesidir. Gözardı edilemez temel. Bruegel'den ve Caravaggio'dan seçilen tabloların da bu temeli güçlendirmeye hizmet ettikleri kuşkusuzdur. Mesela Davud, nasıl olur da kendisinden çok güçlü olan Golyat'ın kellesini koparmayı başarır. Elbette iman gücüyle.

Hatırlanacak olursa, *Offrette* de Tarkovski, Leonardo da Vinci'nin *Adorazione dei Magi*sinin (1481) simgesel gücünden yararlanır. İsa'nın gelişi karşısında boyun eğen bilimin tevazuu, benim çevirimle, *kâhinlerin arz-ı ubudiyeti* ile tescil ve takdis edilir.

Kısacası, her iki filmde de bilim-kehanet, akıl-sezgi karşıtlığı her adımda açıklığını muhafaza eder, hem de hiç taviz vermeksizin. Ne ki sadece dikkatini esirgemeyenler için.

Filmin ikinci bölümünde ise, temel figürler üç kişiden ibarettir: Justine'nin ablası (*Claire*), eniştesi (*John*) ve yeğeni (*Leo*). Yani Justine dışında, Melancholia'nın dünyaya çarpma (kıyametin kopma) ihtimali karşısında tepkilerine yakından tanık olacağımız üç kişi.

Dünyaya en bağlı olanı John'dur. En paracı, en haris ve en hoyrat davrananı. O koca teleskobuyla her şeye hakimdir. Güya. Bütün hazırlıkları yaptığına inanır. Bilimin temsilcisi odur. İhtimallerin kesin sesi. İhtimaller tükenince en evvel o yaşamına son verir. Bencilce. Kimseye haber vermeden. Eşine ve biricik oğluna. Sorumluluklarını hiçe sayarak. Ölüm korkusu karşısında o kadar dayanıksızdır ki kimseyi düşünmez.

Claire de ondan pek aşağı kalmaz. Ancak o bir annedir nihayetinde. *Natura naturata*. Tereddütler yaşar. Yaşama hayli düşkündür. Ne var ki her defasında güçlü ihtimalleri değil, zayıf olanları seçer. Muhafazakârdır. Her halukârda statükoyu korumaya çalışır. Sakin ve mutedil görünür. Vasat ve itidali gözetmek, mevcudu muhafaza etmenin en emin yollarındandır çünkü. Bu yüzden de ölmekten çok kaybetmekten korkar. Modern burjuvazi Claire'in çelişkilerinde tecessüm eder. Yaşama hakkını zor ele geçirmiştir, kolayca kaybetmeye dayanamaz. Nedir yaşam? Belki kendisine fazladan 19. deliğin de eklenmiş olduğu bir golf sahası.

Küçük yeğen Leo ise, teyzesine (kâhine'ye) kulak veren tek kişidir. Evde belki de inanan tek kişi. Masumiyeti Leo temsil eder. İnancı. Teslim olmayı. Güvenmeyi. Aldatılmaya hazır olmayı. Olup bitenlerden habersizdir. İnanır ve tevekkül eder. Hepsi o kadar! Bu yüzden huzur içerisindedir. Çelikkıran teyzesi (*steelbreaker*) onu her türlü kötülükten koruyacaktır.

Korur da. Hiç değilse önceden hiçbir kaygı duymadan *gözlerini kapamasına* yardımcı olur. Yaşamı terketmesine. Korkmadan. Paniklemeden. Tevekkül içinde. Gözlerini kapar ve bekler.

Nasıl?

Birkaç dal parçasını birbirine çatıp oluşturdukları derme çatma bir kulübe müsveddesinin altında elele tutuşmak suretiyle. Bilimin devasa teknolojik aygıtlarıyla değil, bilakis kalbe sükûnet veren şefkat dolu iki eli ellerinde hissetmekle.

Modern dünyada din belki o derme çatma kulübe müsveddesi kadar yoksul görünür insana ama, unutulmamalıdır ki akademinin çatısı altında bulunmayan ne varsa, mabedlerde kendisine o sunulur. Kehanet, yani umut, yani mucize. İnsan insanı mabedde bulur. Yoksullukta.

*Offret*ten ödünç alınan ne çok şey vardır *Melancholia*da.

İlkinde, Alexander, yaklaşmakta olan kaçınılmaz sonu görür. Nükleer savaşın korkunçluğunu. Bir tek o görür. Eşi Adelaide ise, tıpkı *Melancholia*daki John gibi, ölüm korkusuna dayanamaz ve panik içerisinde krizler geçirir. Her iki filmde de dünyaya en düşkün olanlar, ne gariptir ki en önce dizleri çözülenlerdir.

Umudun sembolü olan Alexander, hiç tereddüt etmeden keffareti öder ve gidip büyücü kadınla yatar. *Maria* (Meryem) ile. Annesiyle. Doğanın kucağına döner yani. Makinelerin acımasız dünyasından doğanın şefkatli kucağına.



VE bela bir anda defolur. Dünya kurtulur. Yaşam. İnsan. Önce söz vardı, diye başlayan film aynı mottoyla sona erer. Aynı ayetle. Umutla. Alexander nasıl ağaca su verdiyse, oğlu da babasından öğrendiği gibi aynı ağaca su vermeyi sürdürür. Ve film boyunca tek kelime etmeyen çocuk son sahnede konuşur. İlk kez. Önce yaşam vardır. Her daim

yaşam. Oysa Justine'nin çalıştığı şirketten gelen genç halefiyle uluorta birlikte olması hiçbir şeyi değiştirmez. Çünkü iş dünyası masumiyetin bikrini izale etmekte istisna gözetmez.

Tarkovski iyimserdir demiştik ya, işte bundan. Oysa Lars, *Melancholia*'yı elleriyle dünyanın üzerine fırlatır ve film finalde o büyük çarpışmanın efektleriyle sona erer. Kıyamet kopmuştur. Kaçınılmaz son gelmiştir. Umut tek kelimeyle palavradır. İzleyiciler sinema salonunu bu duygular içinde terketmek zorundadırlar. Baş ağrısıyla.

Hatırlanacak olursa *Dogville*in (2003) finalinde hayatta kalan tek canlı bir köpekti. Açıkçası *Köpekistan*ın istinadgâhı. Adı ise *Musa*ydı. Kısaca Yasa. Töre. Kanun. Amacıysa adalet. Göze göz, dişe diş. Evet, merhamet değil, adalet. İsa değil, Musa. Amerika'nın kurucusu. *Köpekistan*ın.

Lars izleyicisini şaşırtmaktan hoşlanır. *Melancholia*daki ata verilen isim de aynı derecede ilginçtir: *İbrahim*. Köprüyü geçmeye direnen *İbrahim*. Justine'nin biricik yoldaşı, tek dostu.

Ölüm karşısında bilimin çaresizliği muhayyilenin gücüyle dengelenmiş ve yaşamın bu kahredici çelişkisinden insanlık birkaç yorum denemesiyle uzaklaşmaya çalışmıştır. Mesela bedeni feda edip karşılığında ruhu kurtarmanın daha teselli edici olduğu kesindir. Ne de olsa ölüm, her defasında, karşılaştıklarının en korkuncu olarak çıkar insanın önüne.

> *Der Tod, wenn wir jene Unwirklichkeit so nennen wollen, ist das Furchtbarste, und das Tote festzuhalten das, was die größte Kraft erfordet.*

Gayet sade bir söyleyişle, malumu i'lam eder Hegel, ve haklı olarak gayr-ı vaki'nin, gerçek-olmayan'ın bir diğer adı olmak itibariyle *ölüm*den daha dehşet verici ne vardır bu âlemde, diye sorar usulca. Ardından da ekler:

> Ölüyü sıkıca tutup kavramak çok büyük bir güç gerektirir. Fevkalade bir güç.

Bir hamlede *ölüm*den (der Tod) ölü'ye (das Tote) geçer. Zihinden zihin-dışına.

Önerisi ise *aufhebung* yoluyla müdrike'nin (*verstand*) ikiliğe geçit veren o çözümleyici gücünün ötesine geçip sentezi kuran akl'ın (*vernunft*) maverasında mutlak'ın sözde sükûnetine ulaşmak. İkilikten kurtulmaktan başka hedefi yoktur bu büyük ustanın. Efendi-köle diyalektiğinden. Tüm varlığıyla birliğin susuzluğunu çeker. Dizgede herşeyin çözüleceğine inanır. Sistem dahilinde. Bütünlükte. *Çözümleme* ile *çözme*yi birbirinden ayırt etmeyi bir türlü başaramaz.

Hegel'in bir tür yüksek bilinçlilik (*die höhere vernünftige Bewegung*) dediği, açıkça söylemek gerekirse, bizim geleneğimizde gafletin ta kendisidir. Aklın aldanışından ibarettir. Bilincin kibir ve gururu, çok ilginçtir, *faraziye uydurmuyorum* derken bile faraziyeler deryası içinde yüzdüğünü saklar insanoğlundan. Yanıldığını görebilmesi için herkesin biraz beklemeye gereksinimi vardır. Daha yeni ve daha keskin faraziyelerin zuhurunu beklemeye.

Yokoluşun kendisinden çok, duygusu sarsıcıdır. Algısı. İdraki. Bu sarsıcı hakikati aşmanın yollarından biri olarak *ruhun ölümsüzlüğü* teorisi, kabul edilmelidir ki en eski ve en etkin yorumlar arasında yer alır. Farklı bedenlerde dolaşan ölümsüz bir ruhun selâmetiyle yetinmek. Arındıkça kendine daha iyi bedenler bulmak. Her defasında. Sonsuza değin.

Bedenini arayan ruhlar kadar, ruhunu arayan bedenler de var. *Mumyalar*. Güya yokolmaz bedenler. Sihirli bir güç tarafından birgün canlandırılmayı bekleyen dondurulmuş cesedler.

Buna mukabil, bir de öte-dünya inancı. Semavi dinlerdeki ahiret itikadı. Ruhun ölümsüzlüğü, bedenen dirilme, vb. semavi dinlerin kendi alimleri arasında bile tartışmalı konular olmakla birlikte, insan yaşamının ölümle sonuçlanması ihtimaline en güçlü başkaldırış en nihayet bir öte-dünya inancından ibaret. Hangi koşullarda olursa olsun öte-dünyada (cennette veya cehennemde) varolmaya duyulan güçlü inanç. Ne tuhaf değil mi, bir bakıma, yaşamı küçümsemenin farklı bir tarzı.

Miguel de Unamuno ruhun ölümsüzlüğü sorununu uzun uzun tartışan çağdaş yazarlardan biri, belki de en önemlisidir. *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) adlı eserinde, yaşamın en trajik duygusu, insanın ölmeye yazgılı oluşunu bilmesinden ibarettir, der. Nitekim Heidegger de daha sonra insanı *Sein-zum-Tode* olarak tanımlayacak ve varoluşçuluğu Kuzeyli Germenlere özgü bir ölüm-felsefesi haline getirmekten çekinmeyecektir.

İnsan... katlanması çok zor ama, öleceğini bilen tek canlı! Trajedinin kökeninde de bu var, önceden bilmek.

Trajedinin, yani Prometeus olmanın kökeninde. Önceden bilmenin. Prometeus'un sözcük anlamı, önceden bilen, öngören demek. O bir erkek bilici'dir. Kassandra'nın yoldaşı. *Prometeus desmotes*. Zincire vurulmuş ve hergün yeniden ölmeye mahkûm edilmiş adam. Pro-meteus'un bir de kardeşi vardır, adı Epimeteus. İlginçtir onun da anlamı, sonradan gören demek, ancak her şey olup bittikten sonra gerçeği kavrayabilen manasında. Epi-meteus gafili temsil eder. Aymazı. Mankafayı.

Tehlikeyi gerçekleşmeden önce görmek zorundayız. Önceden görmek, yani bedeli ne olursa olsun Prometeus olmak ve Epimeteus'un düştüğü çukura düşmemek. Gaflet çukuruna.

Bilmek, ıstırapların yegâne kaynağı. Gafletse ezelî şifa. Ahmakların tesellisi. Her daim önüne bakmak. Şimdiye. Unutmak. Yadsımak. Uyurduk uyardılar, diriye saydılar bizi, diyememek. Rıza lokmasını kusup farklı formlarda sunulan çağdaş prozac'lardan medet ummak. Melankoli, *imdat* demenin modern karşılığı. Çökkünlüğün. Haz kaybını telafi etmek uğruna bini-bir-para tekniklerle oyalanmak. Olmazsa, Justine'in o derme çatma kulübe müsveddesine sığınmak, ve kendine tutacak/tutunacak bir çift el aramak.

Bu *ölüme-doğru-varlık*ın yokoluşa direnişinin hiç kuşkusuz ki başka yolları da var. Daha seküler biçimleri. Bunların en yalın olanlarından biri, İsveçli yazar August Strindberg'in *Fadren* (1887) adlı dramasında yer alır. Kendisine ihanet ettiğinden kuşkulandığı karısı Laura'yla tartışan Yüzbaşı, teessüf içinde ona şöyle der:

> Başka bir dünya inancı taşımadığımdan, benim için bu çocuk, ölümümden sonra benim hayatımın devamı olacaktı. Belki bu gerçekler dünyasında karşılığı olan tek *ölümsüzlük* kavramı.

Kimileri çocuklarında, kimileri eserlerinde ölümsüzlüğü ararlar. Başka bedenlerde bile olsa yok olmayı kabullenemezler. Yapılan her açıklama, yaşanan her çelişki, öne sürülen her yorum ölümü kabullenemeyişin bir sonucu. Öyle ki *ölüm* denince, Leonardo da Vinci bile şaşırtır insanı. Sanatçıya göre ölüm, ruhun değil, bedenin özgürleşmesi demekti, çünkü o, ruhun bedenin esareti altında olduğuna değil, bilakis bedeni asıl elinde esir tutanın ruh olduğuna (*per l'anima*) inanıyordu.

Kullandığı tüm sarsıcı tekniklere karşın, Lars'ın, ölüm karşısındaki tavrının, belki görünürde daha rijit ama daha sakin bir kabullenişin göstergesi olduğunu söyleyemez miyiz? Örneğin, Claire gibi çırpınıp direnmek yerine Justine gibi teslimiyet, panik yerine rıza. Bu-ara-da sıraya girmek, sürüye katılmak yerine çıldırmayı seçmek. Çıldırmayı, yani yakınlaşmakta olanın dehşeti karşısında ölmeden önce ölmeyi. Fakat en nihayet Batılı tarzda. *Ophelia* gibi. Bilinçsizce.

Malum, Dante Alighieri'nin *Divina Commedia*da (1308-21) inşa ettiği öte-dünya üç farklı kısımdan oluşuyordu: *paradiso, inferno, purgatorio*, yani cennet, cehennem ve araf.

Cehennemin ilk halkasına verdiği ad ise *limbo* idi. Hani şu, Lars'ın içinde yeraldığını söylediği 19. delik. Putperestler meclisi. Dante'nin sadece Homer, Virgil, Horace, Sokrates, Aristoteles ve Öklid'i değil, İbn Sina'yla İbn Rüşd'ü de içine koymaktan çekinmediği zindan. Tanrı'nın rahmetine asla nail olamayacakları düşünülen suçsuz ve fakat *günahkâr* putperestlerin yurdu. Sırat köprüsünden düşmelerine bile izin verilmeyecek olanlar. Ortakkoşucular. Ellerinde, ihtiyaç duydukları o rehber (İncil) bulunmadığı için, hakikate sadece akılla, salt akılla ulaşmak için çırpınan zavallılar. Bu yüzden de bu dünyada esin ve sezgiden, öte-dünyada ise hakkın cemaline bir anlığına olsun nazar ve rüyetten mahrum bırakılanlar.

Anlamak çok mu zor, Lars'ın sanatı golf sahasındakilere seslenmiyor. Kurtulabilecek olanlara. Masumlara da, günahkârlara da. Sırat köprüsünden geçmek veya düşmek hakkı olanlara değil, bilakis sadece 19. deliğin sakinlerine.

Duvar diplerinden yürüyenlere.

Uğultulu sözcüklerin peşinden gidenlere.

En diptekilere.

kendini kendinde bil

Cenevreli düşünür Jean-Jacques Rousseau ünlü itiraflarına şu sözlerle başlar:

> *Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi. Moi seul.*

Yazar, şimdiye değin eşi-benzeri görülmemiş bir işe kalkışmak ve kimsenin taklid edemeyeceği bir teşebbüsü gerçekleştirmek niyetindeymiş. Bizim gibilere, tüm çıplaklığıyla bir insanı tanıtacakmış: *kendisini* yani. Sadece *kendisini*.

Rousseau bu girişin ardından, görüp tanıdığı hiçbir insana *benzemediğini* ve hemcinslerinden, daha iyi olmasa bile tamamen *farklı* olduğunu iddia ediyor.

Ne cüret değil mi kişinin kendisini tüm çıplaklığıyla anlatabileceğini ve/veya tanıtabileceğini iddia etmesi? Başkalarına benzememek ve başkalarından farklı olmak hoş bir duygu, güven verici. Bu tür sanılar sıradan insanların nefsine itimad telkin eder; aydın takımının nefsine ise boş bir kibir.

Burada durup düşünmeliyiz: Hakikaten insanoğlu kendisini tüm çıplaklığıyla ve tüm doğallığıyla anlatabilir mi? Başkalarına değil, bizatihi kendisine kendisini tüm çıplaklığıyla (*dans toute la vérité de la nature*)

anlatmayı başarabilir mi? O cafcaflı, o cesur ve güya kahramanca itiraflarını yalanlardan, üstelik masum yalanlardan tümüyle ayıklayabilir mi?

Hiç sanmıyoruz.

Başkaları ne düşünür bilemeyiz ama biz yukarıdaki soruya verilmiş benzer cevaplardan birini görebilmek amacıyla Rousseau'yu iki asır öncesinde bırakıp günümüze gelecek ve Japon yönetmen Akira Kurosawa'ya kulak vermeyi tercih edeceğiz:

Kurosawa, anılarında (*Gama no abura*), En İyi Yabancı Film dalında Amerikan Akademi ödülünü aldığı ünlü filmi *Raşomon*un hazırlıkları sırasında (1950'de), asistanlarının bile senaryoyu anlamakta nasıl güçlük çektiklerini anlatır. Genç asistanlar bir akşam toplanarak yanına gelirler; çaresizdirler, çünkü bu işin içinden nasıl çıkacaklarını bilememektedirler. Kurosawa da alır onları karşısına ve bu filmde neyi anlatmak istediğini sakin sakin izah eder:



İnsanlar, nefisleri sözkonusu olduğunda dürüstlükten yana gönülsüzdürler; kendileri hakkında, yalanlara başvurmadan, allayıp pullamadan konuşmayı kolay kolay beceremezler. Bu film (*Raşomon*), işte böylesi

> insanları anlatıyor; gerçekte olduklarından daha albenili, daha iyi ve üstün oldukları duygusunu tadabilmek için yalan söylemeden yapamayan insanları; hatta bu günahkâr pohpohlanma ihtiyacından mezarda dahi kopamayan insanları. Öyle ki karakterlerden birinin, öldükten sonra da, bir medyum aracılığıyla konuşurken insanlara yalan söylemeyi sürdürdüğüne tanık oluruz. Benperestlik, dünyaya geldiği anda insanoğluna musallat olan bir günahtır; kefareti ödenmesi en güç günah.

Asistanlardan biri yine hiçbir şey anlamadığını itiraf ederse de film başarıyla tamamlanır. Nitekim bizler bu filmi bugün dünya sinemasının klasiklerinden biri olarak tanıyoruz.

İnsanoğlunun kendisini olduğundan daha iyi göstermek için söylediği yalanlar, gerçeğin tam da aksini ifade eden sözler anlamında birer *yalan* değildir. İnsan ne kadar doğru söylediğine inanırsa inansın, hatta bizatihi ne kadar doğru söylerse söylesin, yine de söyledikleri gerçeğin, kendi gerçeğinin sadece bir kısmıdır; süzgeçten geçirilmiş, onarılmış, düzeltilmiş bir kısmı hem de.

> Benperestlik, dünyaya geldiği anda insanoğluna musallat olan bir günahtır; kefareti ödenmesi en güç günah.

Metnin İngilizcesine bağlı kalmak adına böyle aktardım (*egoism is a sin the human being carries with him from birth; it is the most difficult to redeem.*) Biraz serbest çevirseydim, benperestlik yerine hiç tereddüt etmez şu sözcüğü kullanırdım: *kibir* ve/veya *tekebbür*.

Evet, *bencillik* değil, *hodgâmlık* da değil, tamıtamına *kibir* ve *tekebbür*. Fakat öyle alelade üstünlük taslamak, büyüklenmek, kendini beğenmek manasında değil, bilakis kişinin kendisini korumaya, zaaflarını örtmeye çalışması, kendisine yaklaştığı ölçüde özüne yabancı kalması anlamında.

Cemil Meriç ne güzel söyler:

> Kim, hafızasının aynasında sadık akisler bulabilir?

Sadık, yani kendisini hiç çarpıtmadan, aynen, olduğu gibi yansıtan akisler.

İşte bu mümkün değildir. O halde ne yapmalı, bir insanı tanımak için nereye bakmalı?

Kurosawa'nın, anılarına son verirken yaptığı şu tesbit, sanırım, gerçeği arayanlara yardımcı olacak nitelikte:

> Hiçbir şey bir insanla ilgili gerçekleri onun eserlerinden daha iyi sergileyemez.

Biz de öyle yapmalıyız: bir insanın düşüncelerini anlamaya, kavramaya çalışırken, bu nedenle kendi sözlerine bile bütünüyle güvenmeyip onun en sadık aksini yapıtlarında bulmayı denemeliyiz. Çünkü çocuk terbiyesi hakkında o kadar yazmış olan Rousseau, beş çocuğunu da kendi elleriyle yetimhaneye bıraktığını güya *hiç utanmadan* itiraf eder.

Acaba niçin?

Niçin olsun, gerçekte hiç çocuk sahibi ol(a)madığını itiraf etmekten utandığı için. Nitekim ünlü biyografi yazarı ve edebiyatçı Stefan Zweig, Rousseau'nun itiraflarında bu küçük oyunu teşhis etmekte hiç zorlanmamıştır:

> Jean-Jacques Rousseau gibi samimi bir hakikat âşığının kendisi bile, tüm cinsel sapkınlıklarını insanı kuşkuya düşürecek denli büyük bir titizlikle açıklar ve bu, ünlü terbiye risalesi *Émile*in yazarı, kendi çocuklarını yetimhanede heba ettiğini pişmanlık içinde itiraf eder. Lakin gerçekte, güya bu kahramanca itirafın arkasında, sadece, belki daha insani ve fakat kendisine daha ağır gelen bir sırrı, muhtemelen, iktidarsız olduğundan ötürü çocuk sahibi de olamadığını gizler.

Demek ki itiraflar kişinin sırrını (derununu) açmasından, açık kılmasından ziyade örtmesine, saklamasına yarıyormuş.

O halde ey talib, Settar'ın setrettiğini faş etme de sen *kendini* de kendinde bil, *başkasını* da!

kimin gerçeğisin sen?

- Bir tanık yoksa onun beni sevdiğini nereden bilebilirim?
- Eğer gerçekten sevdiysen, bu sualin bir önemi olmaz.



Peter Greenaway'in fevkalade fantastik filmi *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*ın (1989) bu en dramatik sahnesinde, Ahçıbaşı'nın açıklamaları, âşığı, kocası tarafından hunharca katledilmiş

olan mahzun ve mükedder dilberi ikna etmeye yetmemiş olacak ki kadının yanıtı, sorusunu yinelemekten ibaret kalacaktır:

> Biri izlemedikçe onunla yaşadıklarımızın *gerçek* olduğunu nereden bilebilirim?

Gerçeği avuçlanabilirmişcesine duyumsama isteği insanın en kadim ihtiyacıdır. Bu ihtiyaç sadece çaresizliğinin kökeni değil, ispatıdır da. Acziyetinin. Kabul etmek elinden gelmese de, kendisinde muhayyel bir kudret ve iktidar vehmetmeyi marifet addetse de insan çaresizliğinin tadına çok geç varır ne yazık ki. Güçsüzlüğündeki gücün.

İzlenmek, görülmek istediği için de göstermekten, teşhir etmekten kendini alamaz. Kendisi hakkında haber almak ister. Başkalarından. Aklınca, gerçeğin, gerçeğinin avuçlanabilir olduğunu kanıtlamak ister. Kendisine ve başkalarına. Yüzüne aynalar tutulsun ister bu yüzden. Ama dışyüzüne. Teşhir ettiği kadarına. Zahirine.

Grekçe ἀλήθεια, Latince *veritas*, Arapça *hak*, eski Türkçe'de *hakikat*, yenisinde *gerçek(lik)*.

Kadim ustaların tanımı gayet sadedir: "zihin ile dış dünya arasındaki mutabakat."

İşbu mutabakatın adıdır *hakikat*.

Mutabakat, ki karşılığında Almanlar *die Übereinstimmung* diyorlar, dikkat ediniz lütfen, basitçe bilinçle dışarısı arasında ne *özdeşlik* (ayniyet), ne *eşitlik* (müsavat), ne de *denklik* (mütakabiliyet) kastedilmekte. *Söylenen* sadece *mutabakat*.

Peki biz bu mutabakatı nerede arayıp bulacağız? Nasıl bulacağız? Bulursak, bulduğumuzun aradığımız olduğundan nasıl emin olacağız?

Âlimlerimiz meseleyi bir mertebe daha yükseltmekten kaçınmamışlar ve aralarında mutabakatı aranan üç kavramdan söz etmişlerdir: *zihin, hariç* ve *nefs'ul-emr*.

Nefs'ul-emr, hani Kant'ın çevresinde döndüğü *ding-an-sich*, şu ünlü *kendinde-şey* (noumenon). Yani *öz*.

Hariç'te olan her şey nefs'ul-emr'de vardır ama nefs'ul-emr'de olan her şey hariç'te yoktur. Böylelikle nefs'ul-emr'in harici *içerdiği* anlaşılmış olur. Kısacası, hakikat, hariç ile sınırlandırılamaz. Buna mukabil

zihinde olan her şeyin de nefs'ul-emr'e mutabık olduğundan da söz edilemez. Mesela zihnin fantezileri. Hariçte de karşılığı yoktur, nefs'ul-emr'de de. Sadece zihinde vardır. Kurgudur. Kuruntudur.

Bu durumda hakikat, kadim ustalara göre, sadece zihin ile hariç arasındaki mutabakatta bulunamayacaktır, bilakis eşyanın özü ve hakikati nefs'ul-emr'e mutabakatta aranılıp bulunmak zorundadır. İnsanın gücü ölçüsünde.

* * *

Gerçek.

Peki nasıl bileceğiz onu? Ondan nasıl emin olacağız?

Bir duygunun, bir düşüncenin, bir nesnenin gerçekliğinden ve/veya gerçek olup olmamasından değil, bizatihi gerçeğin kendisinden. *Hakikat*ten.

İnsan dış-dünyayla tanıştıkça yanılmaya başlar, hem de ortasından. Zihni ile dışındakiler arasındaki uçurumu farkeder birdenbire. *İçindekiler* ve *dışındakiler* diye ayrılır dünyası. *Zihin* ve *dünya* diye. *Bilinç* ve *gerçeklik* diye. *Ben* ve *o* diye. *Ben* diye diye.

Yanılsamalardan nasıl kurtulacaktır? Gerçekliği kendisinin oluşturup oluşturmadığına ilişkin kuşkulardan, kuruntulardan, kurgulardan? Kendi yapıntılarının dışında bir gerçek var mıdır? Varsa nerededir?

VE yeniden başa dönülür: Peki bu durumda şu *dışarı*dan, şu *dünya*dan nasıl emin olunacaktır?



Terry Gilliam'in yönettiği *Twelve Monkeys*de (1995) bu kuşku çok ilginç bir biçimde dile gelir. Yaşlı psikiyatri profesörü, genç meslektaşının desteklemeye başladığı felaket senaryolarıyla ilgili olarak onu şöyle yatıştırmaya çalışır:

> Sen aklı başında bir insansın. Eğitilmiş bir psikiyatrsın. Gerçek (*real*) olanla olmayanı pekâlâ birbirinden ayırdedebilirsin.

Kadının yanıtı gayet susturucudur:

> Gerçek (*truth*) dediğimiz, herkesin kabul ettiği bir şey değil midir?

Dolayısıyla gerçek, en nihayet, toplumun kabullerinden ibarettir ve kesin olamaz. Kesin değilse güvenilemez. Bu üstesinden gelinemeyen kuşku da insana *gerçek* denilen şeyin pekâlâ toplumun kabullerinin dışında da aranabileceğini gösterir.

Yanıtın devamı ise daha keskindir:

> Psikiyatri... en yeni din!

Kimin deli olduğuna, kimin olmadığına karar veren bir din. *Akıllı* ile *deli* arasındaki sınırı çizen bir din. Toplum üzerindeki iktidarın yeni tezahürü. Bir bakıma yeni mutabakat, yeni hakikat.

Sadece Psikiyatri midir gerçeğin *ne* olduğunu, *hangisi* olduğunu belirleyen? Peki Hukuk? Hukuk da gerçeği tayin etmek iddiasında değil midir? Hangi iddianın, hangi davanın gerçeğe mutabık olduğunu?

Bir bakıma öyledir, çünkü her iddia kanıtlandığı takdirde gerçeğe dönüşür, ve kanıtlar gerçeğin teminatıdır. *Adalet* ise gerçeğin öbür adı. Mutabakatın. Bulunandan çok aranılanın.

> Hukukta gerçek yoktur, sadece kanıtlar vardır!

Mike van Diem'in muhteşem filmi *Karakter*in (1997) en sevdiğim sahnelerinden birinde yer alır bu replik.

Kanıtlanan şey gerçektir. Kanıtlanıyorsa. Kanıtlanabilirse. Aksi takdirde, yalan olur, yanlış olur, zan olur, vehim olur ama asla gerçek

olmaz. Olamaz. Kuşkunun olduğu yerde, *gerçek*, ele geçirilmiş olan değil, kendisinden mahrum bulunulandır.

Kuşkunun olduğu yerde, yani *akademide* ve *mahkemede*.

Geçmişin, olanın, olmakta olanın bilgisiyle yetinilen iki yerde. Oysa insan, geleceği de bilmek ister. Geçmişin ve şimdinin gerçeklerini değil, geleceğin gerçeklerini de bilmek ister. Bütünüyle hakikati.

Ne zaman *gelecek* sözcüğü telaffuz edilirse, o zaman artık bilim'in (akademi) veya yargı'nın (mahkeme) alanından çıkılmış, din'in ve sanat'ın (kehanet'in) alanına girilmiş olduğu kabul edilmelidir.

Kehanet geleceğin bilgisi. Nitekim geçmiş'in, olmuş'un, olmakta olan'ın bilgisi kadar olacak olan'ın da bilgisi değil midir hikmet? Hikmet, yani hakikatin bilgisi. *Nefs'ul-emre* mutabık olanın. Özün.

Akademide yargılar bilimsel kanıtlara dayanıyor, mahkemede ise hukuki kanıtlara. Yasalar ve yönetmelikler, başka bir deyişle toplumsal gerçekliğin büyükçe bir kısmı işbu kanıtlardan hareketle belirleniyor. Bu nedenledir ki devlete veya topluma sırt dönüldüğünde gerçeğe, gerçeklere sırt dönülmüş oluyor. Her defasında gerçekliği tayin eden o kabuller oluyor. Gerçekliği, yani nizam ve intizamı.

Peki gelecek? Umut ve vicdan? Daha da önemlisi, tek başına kaldığında, insanın tanığı olduğu gerçeklik düzlemi?

Konuş ey talib, vakıanın değil, hakikatin dili nerede?

Kendimin isbatı?

Ben kendimi hangi gerçeklik düzleminde bulacağım?

Kimin gerçeğinde?

tanrı ölmüş

> Dine karşı asıl hürmetsizliği yapanlar, kalabalığın taptığı tanrıları tanımazlık edenler değil, bilakis tanrılar hakkında kalabalığın inandığını tasdik edenlerdir.

1841'de doktora tezinin girişinde Epikür'ün bu sözünü alıntılayan genç Marx'ın zihninde, hikmet'in, sürülere has bir nesne olmadığı muhakkaktı.

Hakikatin bilgisi, ister istemez, kendine has bir sıradışılığı öngörür. Hakikat talibi, hikmet mabedine girerken nalınlarını dışarıda bırakmalıdır. *Takım* elbiseleriyle, rugan pabuçlarıyla değil, asıl yalınayak ve çıplak bir halde, pek tabii ki tevâzuyla adımını eşikten içeri atmalıdır.

Kalabalığın inandığı tanrılar, müesses dinin temsilinden başka nedir ki?

Müesses din, yani kitleleri uyuşturmaya yarayan yasalar manzumesi, kalabalığın gürültüsü, yığınların, yaygın olanın, genişliğin ve yaygınlığın, sıranın ve sıradanlığın. Ama kesinlikle *derinliğin ve sıradışının* değil!

Marx, kendisinin, yıllar sonra, kitleleri uyuşturacak sentezlere temel teşkil edecek müesses doktrinlerin ilahi pınarı haline geleceğini bilebilir miydi?

Hangi namuslu Marksist, bizatihi Marksizm'in süreç içerisinde, tanrılar (msl. bilim ve felsefe) hakkında kalabalıkların inandığı bir din haline geldiği hakikatini inkâr edebilir?

Din ve ideoloji arasındaki *ve* bağlacının anlamını yitirdiği nadir yerlerden biri de burasıdır. Yaşamın olumsuzlamasına direnebilme ve ısrarla açıklayıcılığını sürdürebilme kudreti, dinin de, ideolojinin de evrenselliğinin yegâne sınanma ölçütüdür. (*Mutlak hakikat* iddiamızı olgulara taşıyalım, bakalım hangisi ayakta duracak?)

Bilim ve ideolojinin din karşısındaki o kibirli burun kıvırıcılığının ömrü iki asır bile sürmedi.

Sesime kulak ver ey talib, ne fısıldıyorum, ne de mırıldanıyorum, bak, açıkça senin de duyabileceğin biçimde, hem de sükûnetle muradımı ifade ediyorum:

Tanrı öldü, Allah yaşıyor!

* * *

Michaelangelo Antonioni'nin *Blow-up* (1966) adlı filmini hatırlamanın tam sırası. Antonioni'nin, yani Tarkovski'nin hayran olduğu neredeyse yegâne yönetmenin.

Aslında fotoğrafı büyütmek demek *blow-up*. Nitekim filmde de (nihilist) kahramanımız elindeki fotoğrafları büyütmek suretiyle hakikati görmeye çalışır. Sorun şuradadır ki görüntüler büyüdükçe temsil ettiği gerçeklik de o denli bozulur, eldeki *bütün* iyiden iyiye dağılır.

Düşünceleri mutlaklaştırma, yorumlarda abartıya kaçma, neredeyse hakikatin avuçlanabileceği vehmine kapılma da gerçekte böyledir. Hepsi de aslında birer blow-up işlemidir. Dinler gibi ideolojiler de zaman zaman bu işleme başvururlar. Evet, dinler de, ideolojiler de. VE dahi onların sahih ve gayr-ı sahih takipçileri de.

Abartmakta hiçbir sorun yok, sorun abartıyor olduğunu unutmakta!

* * *

Din, hakikat pornografisi'nden yana değildir; hakikati teşhir etmez, ona işaret eder. Kur'an dahi hakikati afişe etmez, sadece işaret eder ve bu amaçladır ki *ayet* sözcüğünü kullanır.



Dünyevi ideolojilerin, bu düzeyde işi zordur. Çünkü batınları yoktur, sırf zahirdirler. İç-dış, avam-havass ayrımına katlanamazlar. Tek boyutlu olmak zorundadırlar. Eşitlikçidirler. Çünkü halktan yana naif bir iyimserlikleri vardır. Bu iyimserliğin eleştirilecek yanı ise politik karakterde olmasıdır. Yani hakikatin değil, teorik gerekliliğin ürünüdür.

* * *

*Das Manifest der Kommunistischen Partei*ın (1848) eldeki tüm çağdaş Türkçe çevirilerine bakılırsa, Marx'la Engels'in kullandığı *patrizier-plebejer* kelimelerinin aynen (patrisien ve plebler şeklinde) çevrilmeden öylece bırakıldığı görülür. Oysa Manifesto'nun Mustafa Suphi/ Şefik Hüsnü yoldaşlar tarafından *İştirakiyyûn Beyannâmesi* adıyla yapılan ilk Osmanlıca çevirisinde karşılık olarak *avam ve havass* kelimeleri kullanılmıştır. (Çevirinin ilk basımı 1923 tarihlidir.)

Üstelik mütercimler, Manifesto'nun daha ilk paragrafında geçen *einer heiligen Hetzjagd* tabirini, hem de hiç kompleks duymaksızın, *bir*

mukaddes Ehl-i Salîb tertibi şeklinde çevirme gözüpekliğini gösterebilmişlerdir. Çünkü muhatablarının hassasiyetlerini ciddiye almışlardır.

Bir zamanlar mesele *asla sadakat* meselesi değil. *üslûb* meselesiydi. Bugün bu toprakların dindar çocukları, Mustafa Suphi ve Şefik Hüsnü yoldaşların Komünist Manifesto'nun çevirisinde gösterdikleri üslûb titizliğini, onların sadık takipçilerinde de görmek isterler.

* * *

Düş kurmak, hayal kurmak konusunda sosyalist arkadaşlarımızın, dinî geleneğin haşarı çocuklarının tarihsel tecrübelerine ihtiyaçları var. Ne de olsa bizler, düşlerine bu dünyanın bile dar geldiği tarihsel bir geleneğe yaslanıyoruz. İnadına düşlüyoruz. Düş kurmak ve aldanmak şanımızdandır. Ortak atamız İbrahim! Düşü'nün hakikati uğruna biricik oğlunu bile kurban etmekten çekinmeyen o düş görenlerin sultanı İbrahim.

Bu fakirin düşüne katılır mısınız bilemem ama ben kesilecek kurbanı çoktan buldum, yeter ki siz bıçaklarınızı bileyin! Gelin önce şu nefis koçunu kesmeyi deneyelim de hakikat karşısında mütevazı olmayı birlikte öğrenelim!

İnanın ki kuyu sanıldığı kadar *derin* değil, sadece ipimiz *kısa*.

cinselliğin hıristiyancası

Nietzsches Kampf gegen das Christentum erwächst aus seiner eigenen Christlichkeit.

II. Dünya Harbi'nin başlarında, Alman düşünür Karl Jaspers, *Nietzsche und das Christentum* (1952) adlı risalesinin girişini işbu cümleyle taçlandırmıştı:

> Nietzsche'nin Hıristiyanlıkla kavgası, onun kendine özgü Hıristiyanlığından kaynaklanır.

Çünkü Nietzsche'nin kendisi, Hıristiyan ahlakını ahlaksızca buluyordu. Evet ahlaksızca, yani insanın özüne aykırı, insani özle uyumsuz. Bu yüzden de ikiyüzlü, kötü, kötücül. Hıristiyanlıktan da, Tanrı'dan da nefret ediyordu. Çünkü annesinden nefret ediyordu. Tanrı öldü, demiş ve fakat, Tanrı ölsün, demek istemişti; yani annesi. Tanrısı ve annesi.

Dindar bir ailenin çocuğuydu Nietzsche. Babası papazdı ve erkenden ölmüştü. Babasızdı Nietzsche. Onu annesi yetiştirdi. Bir de ablası. Babasız olarak yetişti. Kadınların arasında yetişti. Bir başınaydı. Kadınların arasındaydı. Tam bir trajedi: kadınların arasında kadınsızdı. Annesi vardı. Annesiyle sorunları vardı. Ablasıyla da. Karşılık bulabilseydi, kadınıyla da sorunu olacaktı. Olsaydı, doğsaydı kızıyla da.

Annesiyle sorunu olanın, eşiyle ve kızıyla sorunu olmaması imkânsızdır. Erkeğin asıl sorunları, yani kadını kavrayışına ilişkin en temel sorunları, anneden başlar. Anneyle başlar. Geçmişinde annesiyle arasında ciddi sorunlar yaşamış olan her oğulun, eşiyle de, kızıyla da sorunları olacaktır. Neredeyse bir yazgıdır bu! (Kız çocuklarının gerçek sorunları da babalarıyladır. Bu yüzdendir ki kocalarıyladır. Bir de oğullarıyla.)

Hıristiyanlığın gerçek annesi, Meryem değildir, Havva'dır. VE Hıristiyanların anneleriyle aralarında çok ciddi bir kavga vardır. İnançlarına göre, bütün günahlar, ilk günahtan kaynaklanır. Havva anamızın sebep olduğu ilk günahtan. Onun günahından. Bizi dünyaya getirme günahından. Dünyaya, yani yaşama. O halde ölüme.

Hıristiyanların *yaşam* (ve pek tabii ki *ölüm*) yükünü borçlu olduklarına inandıkları kadındır Havva. İlk günahın ağır yükünü çocuklarının üzerine insafsızca bırakmış kötü bir annedir o, nazarlarında.

Herkes kendisinden esirgenen şeyler hakkında saplantılıdır. Neden mahrum olduysa, neyin yoksulluğunu/yoksunluğunu çektiyse, muhtemelen o şeyle ilişkisi, *sapkınca* değilse bile, *saplantılı* bir biçim kazanacaktır. Mecburen değil ama, muhtemelen.

Richard von Krafft-Ebing *Psychopathia Sexualis* (1886) adlı kitabında iki seksüel anomali (cinsel sapkınlık) tanımını psikoloji literatürüne kazandırmıştı. *sadizm* ve *mazoşizm*.

Sadizm tanısı, adını bir Fransız soyluya, Marquis de Sade'a borçludur. Tam adıyla Donatien Alphonse François le Marquis de Sade (1740-1814).

Özellikle *Les 120 Journees de Sodome, ou l'Ecole de libertinage* (Sodom'un 120 Günü veya Özgürlük Okulu) baş yapıtı kabul edilir. Her türlü reziletin övüldüğü, her türlü faziletin yerildiği bir baş yapıttır.

Marquis de Sade için, kadın düşmanıdır, sözü yetersiz değil, anlamsızdır. Düşmanlık doğaldır. Oysa Marquis'nin hiçbir tasavvuru doğal değildir. Marquis doğal olan her şeyden nefret eder; yoksunu olduğu her şeyden. Şefkatsizdir. Annesizdir çünkü. Annesinden nefret eder. Kendini dine verdiği için, hayatını İsa'ya adadığı için, manastıra kapandığı için, şefkatini ve sevgisini biricik oğlundan esirgediği için, o sevgiyi baba'ya özel kıldığı için. Baba'ya, yani Tanrı'ya, yani İsa'ya.



Kilisenin ortasında kadınları kırbaçlarken, Hıristiyanlığın sembollerini alabildiğince aşağılarken, gerçekte, şefkatini kendisinden esirgemiş olan dindar annesinden intikam alır Marquis de Sade.

Söylemekten niçin kaçınalım, Batı'nın tarihi biraz da şefkatsizliğin tarihidir. Yıkıcılığı da bundan.

Marquis'nin baş yapıtı, 1975'te feci bir biçimde öldürülen İtalyan yönetmen Pier Paolo Pasolini tarafından yorumlanmıştı: *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Salò veya Sodom'un 120 Günü)

Yönetmen Pasolini hem komünist, hem eşcinseldi. Eğilimlerini biçimlendiren, aslında annesiyle sorunlarıydı. Annesine adeta tapıyordu. Nefret ediyordu yani.

> Annemden kısa süreli bir ayrılık yaşamam bende nevrotik bir durum yarattı. Bu nevroz beni huzursuz yapmakla kalmadı, bana devamlı varlığımın nedenini sordurtan bir hal aldı.

Annesiyle köklü sorunları olduğu için tanrıtanımaz oldu. Komünistti. Eşcinseldi. Hıristiyanlıktan nefret ediyordu. İlk annesini hiç tanımadı: Havva'yı.

*Mazoşizm*in adını borçlu olduğu Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895) ise bambaşka biriydi. Ünlü kitabının adı: *Venus im Pelz* (Kürklü Venüs). Marquis'nin güya tam karşıtı; gerçekteyse ruh ikizi.

O da bir anne kurbanı. Kadın kurbanı. Kadınların kurbanı. Yani oğul kılığında annenin, koca kılığında eşin, baba kılığında kızın kurbanı. Bir kılığın kurbanı.

Bu tabloyu dilediğiniz kadar zenginleştirebilirsiniz. Batı'daki tüm sorunlar, Hıristiyanlığın yaşama, doğaya, insana ve Tanrı'ya ilişkin hastalıklı tasavvurlarından kaynaklanır. Tüm nefretlerinin kökeninde bu hıristiyanca ekşime vardır. Doğa'ya ve Doğu'ya yönelik tüm nefretlerinin kökeninde.

Ortaçağ boyunca cadıları yakanlar biz değildik. Olmadık.

Cadıları, yani kadınları.

sudaki hayal

Veritas odium perit.

Yani, gerçeklik nefrete yol açar.

Genel okuru dikkate alarak manayı böyle aktardım. Aksi takdirde, yorulmayı göze alanlar için, şöyle demeyi tercih ederdim:

Hakikat, nefret tevlîd eder.

Yani, insan hakikatle yüzleşmekten hoşlanmaz. Hakikatle de, hakikatiyle de. Hakikate tanık olmanın yükü ağırdır çünkü. Öyle ki insan, bu tanıklık ânında, hakikatin kendini ezeceğini, çiğneyeceğini, nefsini bir hiç haline getireceğini hisseder. Daha doğrusu, zanneder.

Tahammül gösteremez bu yüzden. Hakikatin yükünü taşımaktan kaçınır. Kendisini ve/veya olup biteni, aynen vehmettiği gibi, arzu ettiği gibi algılamak, ve dolayısıyla, zannı nasılsa, o zannı öylece muhafaza etmek ister.

Aynalardan uzak durur. Aynalardan, yani dostlardan.

Aynada aksiyle karşılaşacak olursa, hemen aynayı kırmaya çalışır. Böylelikle insan bilincinin en etkili mekanizması da devrede kalır. Kendini aldatma mekanizması.

Şişinme ve *büyüklenme* (gurur ve kibir), işbu mekanizmanın ürünüdür.

Kendini bir halt sananların hepsi de bu mekanizma aracılığıyla yoldan çıkarlar. Tevazu bir çırpıda gösterişe dönüşür. Bir oyuna.

Aynayı puslandırmak mı istiyorsunuz, tevazu gösterin ve her yer kararsın bir anda. Şişinmenin ve büyüklenmenin en verimli yollarından biri de tevazudur çünkü. Sahte tevazu.

Tevazu, şeytanın yüzünden hiç çıkarmadığı maskedir.

* * *

Narkissos sudaki hayale âşık olur.

Dikkat ediniz lütfen, *sudaki hayaline* değil, *sudaki hayale*.

Zannedilenin tam da tersine, Narkissos, gördüğü suretin, aslında kendi aksi olduğundan gafildir. Onun suda kendi hayaline âşık olduğunu bilen ve söyleyen o değil ki biziz.

Gafil olduğu nedir?

Bir, gördüğü suretin bir yansıma, bir hayal, bir gölge olduğunu anlamaz o! Zavallı, hayali hakikat olarak algılar.

İki, bu suretin, başkasına ait olduğunu zanneder. Daha açıkçası, Narkissos'un âşık olduğu -yanlış bilindiği üzere- *kendi* sureti değil, *başkasının* suretidir.

Şişinme ve büyüklenmeyi bir zaaf haline getiren nokta da bu değil midir zaten?

Öyle ya, insan, kendinde bulduğu yüksek vasıflarla niçin iftihar etmesin? Mesela, gerçekten büyükse, gerçekten güçlüyse, gerçekten akıllıysa, gerçekten güzelse, niçin büyüklüğüyle, gücüyle, aklıyla, güzelliğiyle övünmesin insan?

Sorun, övünmenin *kendisinde* değil, bu sıfatların *gerçekliğinde*.

Öyle olsaydı, Tanrı, kendi sıfatlarıyla övünmezdi. Oysa Tanrı, sıfatlarıyla övündüğü gibi, kullarının da kendisini övmelerini ister, hatta emreder. Hem de her daim.

Övmeyi ve övünmeyi kusur ve zaaf haline getiren, bilhassa, övgüye konu edinilen sıfatların *gerçekliği* sorunudur.

Buna mukabil tevazuyu bir erdem haline getiren ise meselenin sırf bu *gerçeklik* tarafıdır. Kişinin hakikati hakikat olarak tanımasıdır.

Tevazu asla bir nezaket jesti değildir. Bilâkis hakikati beyandır. Fakat başkasına değil, kendisine. Kişinin, hakikatine sahip olmadığı sıfat ve vasıflara sahipmiş gibi davranmaktan vazgeçmesidir. Bir diğer tabirle, haddini bilmesidir.

* * *

Five Minutes of Heaven (2009)

Bana kalsa filmin adını şöyle Türkçeleştirirdim: *Cennette bir an!*

Başkası üzerinden insanın kendisiyle yüzleşmesinin ne denli güç olabileceğini anlatan kışkırtıcı bir hikâye. Oliver Hirschbiegel'ın sade dili, izleyiciyi de yüzleşmenin tarafı haline getirivermiş. Telkin etmiyor, sadece göstermekle yetiniyor.

Nefsi içine düştüğü çukurdan çıkarabilmek için, önce düşüşe neden olan suçun kefaretini ödemek gerek. Kefaretlerin en büyüğü de insanın kendisiyle yüzleşmesi. Üstelik başkası/başkaları aracılığıyla.

Elinden geleni yapmamış olmaktan daha büyük cehennem azabı mı vardır bu dünyada?

Keşke demek zorunda kalmak, ızdırapların en derine işleyeni.

Bir şey yapmak, günah aracılığıyla günahtan kurtulmak demek bu yüzden. Bir anlığına olsun cennete girmek!

André Malraux'nun dediği gibi, insan, sadece *öz bakımından gizlediği şey* değildir, aynı zamanda o içine gizlendiği şeydir.

* * *

Hakikat niçin bu kadar canımızı acıtıyor ey talib? Hakkımıza/hakikatimize razı olmak neden bu kadar zor?

Sudaki hayalin kendi hayalim olduğunu idrak etmek için ne yapmalıyım? Benim bile olsa, onun bir hayal olduğunu nasıl bilebilirim, diye soruyorsun.

Sözümün hiçbir değeri yok ama yine de söyleyeyim: Narkissos gibi sudaki *hayalinde* boğulmak istemiyorsan ey talib, o suya bir taş at!

Yüreğini.

abdal

> Bir çocuğun elinden şekerlemesini alırsanız, o hırsından geriye kalanları da fırlatır.

Yaşamında yeni bir sayfa açmayı beceremeyenlerin en büyük hatası budur işte! Geçmişlerinden ötürü bütün hayatlarını mahvetmeye çalışanların. Nasıl tevbe edeceklerini bilmeyenlerin.

Nedir o hata?

İşlenen günahların ceremesini bütün hayata ödetmek. Kendini kendinden ötürü cezalandırmak. Kısaca, gelecekten ümid kesmek. Gelecekten, yani O'ndan. Hakkın rahmetinden.

Bu tesbit, aslında bir fahişenin savunusundan muktebes. Kurosawa'nın *Hakuchi* (1951) adlı filminin en etkileyici sahnelerinden birinden.

Kinji Kameda, iki kadın arasında kalmıştır: Bir tarafta sevdiği ve evlenmek istediği Ayako, diğer taraftaysa yazgısından ötürü acısıyla takdis ettiği Taeko Nasu.

Bir fahişedir Taeko. Nasıl anılacağını bilemeyen bir zavallı.

Kameda, Ayako'ya ona niçin acıdığını anlatmaya çalışırken yapar bu tesbiti.

> O da aynen böyle, der, daha önce yaptıklarından ötürü bütün hayatını mahvetmek istiyor.

İnsanın derûnunda, onun hiçbir eyleminin kirletemeyeceği denli saf ve temiz bir özün saklı bulunduğuna inanan bir bilincin savunusudur bu! Kirli eylemlerin değil, hiçbir eylemin kirletemeyeceği bir özün, yani vicdanın.

Hakuchi, Kurosawa'nın dehasına tanıklık eden en büyük yapıtlarından biridir.



Bir sanat eserinde özün biçime galebe çaldığını birçok kereler ispatlayabildiği için severim Kurosawa'yı.

Yorumun gücünü gösterir her defasında. Yabancı bir dile, yabancı bir kültüre ait olsa da bir eserin özünü zedelemeden onu her defasında Japon dilinin ve kültürünün içine dahil edebilmeyi başarmıştır. Hemen herşeyiyle. *Olgusal* (fenomenal) anlamıyla değil elbette, *zati* (essential) anlamıyla.

Kurosawa, uyarlamalarında her daim *içeriği* (zati/özsel olanı) önemseyen bir yönetmendir. Nitekim eleştirmenlerinin ıskaladığı yer de burasıdır: *içerik*.

Peki nedir içerik?

Panofsky'ye soralım, o söylesin!

> İçerik, Peirce'nin tabiriyle, *as that which a work betrays but does not parade* (sanat eserinin ifşa ettiği ve fakat afişe etmediği şey) olarak tanımlanabilir.

Kurosawa'nın *Hakuchi* adlı yorumu, diğer denemelerinde olduğu gibi, Dostoyevski'nin *Budala*sının özünü de tam manasıyla yakalamıştır. Özünü, yani ifşa edilmiş olsa bile, afişe edilmemiş olan tarafını.

Kurosawa'nın beyazperdede Kinji Kameda'ya dönüştürdüğü karakterin Rus aslı Lev Nikolayeviç Mışkin, Taeko Nasu adlı Japon dilberinkiyse Nastasya Filippovna'dır.

Gerçekte Kameda gibi, Prens Mışkin de bir uyarlama. İncil'den yapılmış bir uyarlama hem de. Batı sanatının bilinçaltından. Kitab-ı Mukaddes'ten.

Otobiyografik değeri yüksek bir roman olan *Budala*nın başkahramanı Prens Mışkin'in Hz. İsa'yı sembolize ettiğinde hiçbir kuşku yoktur. Üstelik yine İncil'den, Aziz Pavlus'un Korintoslulara Mektub'undan alınma bir terimle, *tecennün ve sefahetle* (foolishness for Christ's sake).

İsa uğruna budalalık, Dostoyevski'nin kaleminde bir Hak âşığına dönüşür. İsa'nın ayaklarını saçlarıyla kurulayacak olan Mecdelli Meryem ise önce Nastasya Filippovna'ya, oradan da Kurosawa'nın eliyle Taeko Nasu'ya.

Maria Magdalena, Batı bilincinin muhayyilesini süsleyen güzeldir. Bakire Meryem imgesini dengeleyen karşıt uçtur.

İki Meryem.

Hz. Meryem'in geçmişi yoktur. Mabedde büyümüştür. Zekeriya'nın koruması altında.

Tanrı'ya adanan kadın yaşamının sembolüdür o. *Betül* sıfatını alması da bundandır. Çünkü erkeklerden, dolayısıyla yaşamdan yüz çevirip *tebettül* etmiştir.

Mecdelli Meryem'e gelince, İsa'yla karşılaşıncaya kadar onun bir geleceği yoktur. Sırf geçmişten ibarettir o! Geleceksiz bir geçmişten. Erkekler tarafından kuşatılmış bir geçmişten. Tekrar ve tekerrürden.

Şuh ve masumdur. Hem dişidir, hem kadın. İsa'nın nefesi, onu insan mertebesine çıkarmıştır. Günah kadar, ona tevbeyi de öğretmiştir. Arınmayı.

Dostoyevski Mışkin'in karşısına Rogozin'i (Akama), Nastasya Filippovna'nın karşısına da Aglaya Yepançin'i (Ayako) koyar. Nitekim Kurosawa da filmin ana akışını bu dört karakter üzerinden sağlar.

Hakuchi romandaki gereksiz detaylardan arındırılmış nefis bir uyarlamadır. Eserin özünü, içeriğini gözden kaçırmayan etkili bir yorum.

Holy foolishness, Batı kültüründe *abdallık*, bir tür *sefâhet-i ilâhî*. Talibin kendini koynuna attığı çılgınlık. Hak ve hakikat uğruna çıldırmak.

Kitab-ı Mukaddes'in 1885 tarihli Osmanlıca baskısında Aziz Pavlus'un sözünde geçen kelime *sefih*tir. Zıddıysa *âkil*.

> Biz Mesih için sefihiz, siz ise Mesih'te âkilsiniz.

Sefih nedir?

Kur'an'da da kullanılan bu kelimeye Elmalılı Hamdi Yazır (öl. 1942) "Hakkın hikmetini bilmez, kayacak noktalarda kendini tutmaz hafif akıllı" manasını verir. Mehmed Akif (öl. 1936) ise, Kur'an'ı tercüme ederken, sefih'e hiç tereddütsüz *beyinsiz* karşılığını yakıştırır:

> İçimizdeki *beyinsizlerin* işledikleri yüzünden bizi helâk eder misin Allahım?.. (A'raf: 155)

Kendisine *sefih* diyen kavmine bir peygamber *leyse bî-sefahetun* ("Bende bir sefihlik yok!", A'raf: 67) diye mukabelede bulunur.

Bu yüzden bizim kültürümüzde *holy foolishness*in tam karşılığı *budalalık*tan çok *abdallık*tır.

Mazhar Osman (öl. 1961) *imbecile* karşılığında budala'yı, *idiot* karşılığında abdal'ı kullanırdı. Dostoyevski de, Kurosawa da aslında bir *imbecile*i değil, bir *idiot*u anlatırlar. Bir budala'yı değil, bir abdal'ı yani. Hakikatte *mecanin-i ukala*yı.

O halde sadece Cervantes'in *Don Quixote*sinden (1605) veya Dostoyevski'nin *Idiot*undan (1893) ya da Filibeli Ahmed Hilmi'nin *A'mak-ı Haya*linden (1910) değil, Lars von Trier'in *Ideoterne*sinden (1998) hareketle de abdalı, abdallığı konuşmalıyız. Konuşabilmeliyiz.



Unutmayın ki Lars'ın İsa'ları hep kadındır. Hayal ve hülya.

Erkek olansa Musa'dır. Yasa ve Balyoz.

*Dogville*de (2003) bu yaşamda İsa'nın değil, Musa'nın kazanacağını söyler Lars. Her halukârda yasanın. Gücün. Şehvet ve gazabın.

Yoksa siz yakılıp yıkılan o meşum kasabada hayatta kalmayı başaran tek canlının, köpeğin adını hatırlamıyor musunuz?

Musa'yı.

abdal'a dair notlar

Gerçi şimdi çok farklı klinik şemalar kullanılıyor ama bir zamanlar psikologlar zekâ ölçümlerinde bilhassa Binet-Simon Yöntemi'nden istifadeyle hastalarına tanı koyarlardı. Çünkü bu yöntemle kişilerin sadece malumat ve muhakeme düzeyleri değil, zekâlarının dereceleri de tayin edilebiliyordu. Nitekim bu yönteme göre zekâ geriliği üç mertebeye ayrılmış ve böylece geri-zekâlılığı üç terimle adlandırmak mümkün olmuştu:

1. *Débile*
2. *Imbécile*
3. *Idiot*

Bu terimlerin üçü de bugün aşağı yukarı eş anlamlarla Türkçeleştiriliyor, daha da kötüsü öyle de sayılıyor. Eldeki en yaygın sözcük bir tamlama: *gerizekâlı*. (ekonomik kullanımı: *gerzek*)

Oysa Mazhar Osman, bundan yaklaşık 80 yıl önce bu üç terimi farklı kelimelerle Türkçeleştirmiş ve üstelik tanımlamıştır da.

1. *Kalınkafalı*
2. *Budala*
3. *Aptal*

Doktorun *kalınkafalı* tanımı şu:

> Çabuk anlamayan, anladığını iyi muhakeme edemeyen, duyduklarından umumi bir fikir meydana getiremeyen, teessürü künt olan, hayatta hiçbir şeye hararetle sarılmayan adam.

Bu arada *budalayı* "kalınkafalı'nın ileri derecesi" olarak tanımlar, *aptalın* ise insan zekâsı ile karşılaştırılamayacağına işaret edip ancak bir köpeğin veya bir maymunun zekâ derecesinden düşük olanlara *aptal* denebileceğini söyler.

Bu kelimelerden *budala* ile *abdal* aynı kökten, ve Arapça.

Budala *bedîl*in çoğulu, *b-d-l* kökünden. Hali değişen, istikrarsız, davranışlarına hâkim olamayan, kontrolsüz kişi demek. İlginç bir biçimde biz Türkler kelimenin çoğulunu tekilinin yerine ikame etmişiz. Bir farkla ki bugün *budala* kelimesini, *idiot* karşılığında kullanıyoruz. Mesela Dostoyevski'nin ünlü romanı *Idiot* bizde çoktan *Budala* adıyla şöhret buldu bile. Ne ki Dogma kültlerinden Lars von Trier'in *Ideoterne* (1998) adlı filmi, çevirmenlerce *Gerizekâlılar* şeklinde Türkçe'ye aktarıldı. Oysa filmi seyredenlerin de hatırlayacağı üzere, *idiot* rolü oynayan ekibin bütün iddiası gerçek *moron*larla karşılaştıkları anda çöküvermişti.

Moron ise *imbécile*den normale daha yakın görünür. Bu yüzden *débile* için verilen karşılıklar arasında *moronic* (kalınkafalılık) hemen baş köşeye kurulur.

Abdal kelimesinin de tıpkı *budala* gibi Arapça *b-d-l* kökünden geldiğine işaret etmiştim. Istılahî (terim) anlamına da. Abdal, *bedîl*in (budala'nın) bir adım önünde gidenidir, Mazhar Osman üçüncü sıraya yerleştirirken sözcüğün kipini de dikkate almıştır. Lakin *abdal*ın hem lugavî, hem de tarihî anlamı, bilhassa Türkçelerinde *bedel, tebdîl*(-i mekân), *tebeddül* gibi sözcüklere yer verenlerin kolayca farkedecekleri üzere, gündelik anlamından çok ötelerdedir.

Sözcüğün kök anlamı doğrudan değişmekle, değiştirmekle alâkalıdır. Abdal, halini kötüden iyiye, batıldan hakka, zahirden batına değiştiren. yüzünü yerden semaya çeviren demektir. Toprakta yeşeren bilgiyi değil, bilakis toprağı yeşerten bilgiyi önemser abdallar.

"Abdala malum olur!" deyişindeki abdal, Anadolu irfanının temsilcisidir. Abdalan-ı Rum'dandır. *Şamanın* yerini almış olan halk bilgesidir.

Doğru, abdal da kontrolsüzdür. Kontrol edilemezdir. Aklın bağlarından bile isteye özgürleşmiştir çünkü. Gönlüne tâbidir. Tutkularına. Sevdalarına. Yalın ayak, başı çıplak yollardadır. Geleceği yoktur. Geçmişi de. Sahip olduğu tek şey ânıdır. Vakti. An değiştikçe değişir. Daima halden hale geçer. Makamdan makama. İbn'ul vakt'tir, ânın çocuğudur. Bir ânın ve her ânın çocuğu.

Budala ile *abdalın* yerine kullanılması gereken kelimeler aslında *ahmak* veya *ebleh* olmalıydı. 'Budala' yerine *hamakatten* türeyen ahmak, 'abdal' yerine *belâhetten* türeyen *ebleh*.

Ama olmadı. Diğer kelimeler dilimize yapıştı.*

İmdi ey talib, bu lüzumsuz teferruatı boşver de sen benim şu sorumu cevapla:

Hakikat, tarih boyunca, niçin normal zekâ seviyesinin (en) üst tarafında değil de hep (en) alt tarafında yer aldıklarını kabul ve itiraf eden erdemli kimselerin sevdası haline gelmiştir?

Gerizekâlılıklarından mı?

* Bu arada *kalınkafalıda* hödüklük bulunsa da *hödük* adı uygun değildir. Çünkü kelime *ödden* türer ve aslı *ödük*tür. Bir tür *ödlek*. Yani korkak ve çekingen. Etimolojisi de, etyolojisi de klasik tıp tasavvuruna uygundur. O nedenle sadece bazı yaygın-anksiyete türleri için kullanılabilir.

vuslat hicrandan beterdir

Kadınlık eski ihtişam ve kudretini kaybetmedi mi efendim?

Kenan Rifaî hazretlerinin cevabı şöyle:

Eski ihtişam ve kudretini kaybeden *kadınlık* değil, *kadınlar*! Asıl kadınlık bütün ihtişam ve kudretiyle ayakta! O hep ayakta! Çünkü mazhar-ı aşktır o!

Cüzdeki küllü görmek budur!

Çokluktaki birliği. Kenan'ı değil, Yusuf'u. Kadınları değil, kadınlığı. Niceliği değil, niteliği.

Esma ve sıfâttan önce zâtı.

Önce Âdem'i. Sonra âlemi.

Mutluluğu nicelikte bulabileceğini sanmıştı.

Truffaut'nun *L'homme qui aimait les femmes* (1977) filminin kadın düşkünü kahramanı (Bernard) hakkındaki son söz de bu!

Üstelik bir kadının ağzından. Bir gürz, bir balyoz, bir pala darbesi değil, bir iğnenin teması. Ürpertici bu yüzden. Sakin ama yıkıcı. Yavaş yavaş. Ağrı yok. Acı yok. Küçük bir sızı var sadece. Kalbin derinliklerinde ince bir sızı.



Bir hakikat bu kadar mı veciz bir biçimde dile gelir?

Niceliğe düşkünlük, yani kendisiyle temas edilen *insan* sayısının çokluğundan medet beklemek. Truffaut, gerçekte, insan sayısıyla ilgilenmiyor, bu nedenle filmde asıl söylenmek istenen: kendisiyle temas edilen *kadın* sayısının çokluğu.

Hemen ardından gelen şu cümlenin zahiri sizi aldatmasın, telâffuz edilen *insan* ama kastedilen yine *kadın*.

> Neden bir tek insanda bulabileceklerimizi bir sürü insanda aramakla uğraşır dururuz?

Bir kadında değil, bir sürü kadında. İşte niceliğin egemenliğinin insanı kavradığı o meş'um başlangıç noktası! Çoklukta yol bulmaya çalışmak, fetişe yönelmek, kesrete. Suretler havuzunda arınacağını sanmak, aşırı temaslar aracılığıyla hem de.

Bunca zahmet niçin?

Şefkat eksikliğinden ötürü. Bir annenin içi gülen gözlerinden mahrumiyet sebebiyle. Rahmet elinden uzaklık yüzünden. VE sırf bu mah-

rumiyetin acısıyla tüm kadınları tüketmeye çalışmak. Erotize edilmiş şefkatin aldatıcılığından medet bekler hale düşmek.

Napolyon sendromu!

Zavallı, Moskova'yı fetheder ama içi boşalmış bir halde.

Vuslat hicrandan beterdir.

Şu nefse dünyalar yetmez niceliğin dünyasında. Bir anne dokunuşunun hayaline ne âlemler katledilir? Her fetih bir cinayete dönüşür, her insan bir kurbana.

Mutluluğu nicelikte bulabileceğini sanmıştı.

İfade gücü ne de zayıftır şu *mutluluk* sözcüğünün. *Memnun* olmak ile *mes'ud* olmanın arasındaki o muazzam farkı bir anda kapatıverir talibin gözünde.

Talibin aradığı *saadet*tir, bulduğu ise zaman zaman anlık *memnuniyet*.

Erkeklere mahsus bir zaaf değildir mutluluğu *nicelikte* aramak. Aynı düşkünlüğün kölesi az kadın mı var bu âlemde?

Sorun insanda. Düşkün olan biziz bu yüzden. Hepimiz. İnsanı tüketerek, zamanı tüketerek, vasıflarımızı, imkânlarımızı, haysiyetimizi tüketerek yaşayan bizler. Para için, iktidar için, zevk için.

Bernard'ın bir benzeri Petra von Kant'tır nitekim.



Fassbinder'in yönettiği *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972) adlı şaheserin şefkate aç kadın kahramanı da tüketir hem çevresini, hem kendini.

Petra von Kant'ın o buruk gözyaşları.

Kuşatılamadığı için kuşatmaya çalışan zavallı bir kadının faydasız çırpınışlarıyla tam bir harabe haline dönmüştür can evi. Babasından kopamadığı, annesi-

nin yanına ise gitmek istemediği için insanını hayvanına ezdirmekten başka çıkar yol bulamaz Kant'ın nesli.

Kant?

Sırf akıl yüzünden. Akıllı kadın olmak yüzünden. Akıllı kadın ve akıllı erkek, hep aynı akıl yüzünden.

Trajedi aynı trajedidir. İnsanın yazgısı hep aynı. Suretâ faklı olsa bile, özde aynı.

* * *

Hocanın biri etrafına topladığı bir grup insana, hesap gününde günahkarların nelerden sorguya çekileceğini anlatıp vaaz veriyormuş...

> Ey cemaat, ah bir bilseniz, Cenab-ı Hak sorgu gününde size neler soracak, neler soracak? Zamanını nasıl harcadın diye soracak, paranı nereye ve nasıl sarfettin diye soracak, ibadetlerini eksiksiz yerine getirdin mi diye soracak, insanlara iyilik ettin mi diye soracak, anana-babana nasıl davrandın diye soracak, yetime yoksula yardım ettin mi, komşunu hoşnut ettin mi diye soracak. Şimdiden dersinizi iyi çalışın ey cemaat, o gün Cenab-ı Hak soracak da soracak.
>
> Oradan geçen bir derviş dayanamayıp, Cenab-ı hak kullarına o kadar çok sual sormaz, benim bildiğim, demiş, ama o gün bir tek şey soracağı kesin:
>
> *Ben seninle idim, peki sen kiminle idin?*

Niçin içim durulmaz bir türlü, deme de ey talib, biraz düşün, gözyaşının hakikati bu sözde gizlidir çünkü!

insan nefesine hasret

Çıplak olarak ölü bulunduğunda Romy Schneider'ın avucunda sıkışmış bir kağıt parçasından babası Wolf Albach-Retty'nin bir zamanlar kendisine yazıp bir yaş gününde hediye ettiği şu sözler okunuyordu:

Steck deine Kindheit in die Tasche und renne davon, denn das ist alles, was du hast!



Kısaca anlamı şu:

Çocukluğunu cebine sıkıştırıp kaç buralardan, çünkü sadece senin olan tek şeydir o!

İçine düştüğü gayya kuyusundan bir türlü çıkamayan, ne eli yüzü, her yeri yara bere içindeki yavrusuna bir baba bundan başka daha ne söyleyebilirdi?

Tam da rüya ile riyanın kesiştiği o noktada. Şöhretin zirvesinde.

Umudun yinelenişi. Ufkun çizilişi. Yolun.

Tutunamayanlara çığlık. Gelmiş geçmiş zamanların en güzel tutunamayanına. Romy Schneider'e. Ne ki Orson Wells'in yönettiği ünlü *Le Procès*deki (1961) şımarık kıza değil, Visconti'nin *Boccacio '70*indeki (1961) mahzun dilbere.

Schneider'ın gözleri, sanırım bir kadına yakışabilecek hüznün en mahrem tecelligâhı. Önce aşk acısı, sonra evlat acısı.

Onunkisi kendine bir türlü ulaşamayan bir kadının hikâyesiydi. Kafka'nın *Şato*su gibi. Kendine bir türlü ulaşamaz. Ne kadar yaklaşsa, o kadar uzaklaşır kendinden.

Penceredeki kadındır o! Camdaki kadın. Pierre Granier-Deferre'in yönettiği filmdeki naif kadının ta kendisi! Gerçekte bir ideolojiye, bir fikre, bir çıkara değil, sadece aşka inanan bir burjuva kadınının trajedisi. Tüm yalınlığıyla.

Brigitte Bardot'nun tam da karşıtıdır bu yüzden.

Biri ne kadar *beden*, ne kadar *şehvet*, ne kadar *et* ise, diğeri de o kadar göz yaşıdır. Mahzâ hüzündür. Biteviye kaybediştir.

Tutunamayışın, düşüşün, zayıflığın, güçsüzlüğün simgesidir Romy Schneider. Kadın asaletinin simgesi. Bu yüzden güzeldir.

Bir türlü çocukluğunu cebine sıkıştırıp yollara düşemez.

Yenilir.

* * *

> ... Le Café de nuit adlı tabloda cafeyi insanın yok olabileceği, aklını kaçırabileceği, cinayetler işleyebileceği bir yer olarak anlatmaya çalıştım. Kısacası, tatlı pembe, kan kırmızı ve şarap tortusu, XV. Louis'nin tatlı yeşili ile Verones yeşili arasındaki karşıtlıklarla, sarıya çalan yeşillerle maviye çalan yeşilleri karşı karşıya getirmek suretiyle bütün bunlan cehennemî bir fırın ve soluk kükürt havasında birleştirip salaş bir cafe'nin o karanlık gücünü anlatmaya çalıştım.

Gece cafesi, bir bar, bir meyhane. Önce dışı, sonra içi. Kardeşine böyle tasvir eder. Kendisini görmek gerek. Suret ve tasviri.

İlki: *café le soir*, ikincisi: *café de nuit*.

Van Gogh bu sefer ikincisinden söz ediyor. Cafe'nin içinden.

Yaşlı bir ustanın genç bir mimara uyarısıdır: Evlâdım, demiş bir defasında, bir binayı ayakta tutan payandaları değil, insan nefesidir.

Sanki o cafe'nin insan nefesinden nasıl da mahrum olduğunu göstermek istemiştir ressam. İnsan nefesi, yani bir kadının nefesi. Yaratıcının.

Buna mukabil mekân erkekçe, kasvetli, mumyalanmış bir halde. İhmal âbidesi sanki. Sırf turistler için.

Arles'da.

Geceyi siyahın yardımına başvurmadan gösterebilen adamdır Van Gogh. Cafe'nin dışındaki gecede sâfi siyah yoktur. Yeşilleri ise bir başka sever. Güneşin ışığındaki yeşilleri, hatta gece lambası ışığındaki yeşilleri.

Duvarlar şarap rengidir. Kırmızı, nefes alıp vermeyen bir kırmızı, kan kırmızısı. Bir nokta-i nazardan nefs-i levvâme'nin rengi. Keşkeler içinde kıvranan nefsin alâmeti.

Kırmızı ve sarı ve yeşil. Boyanın temel renkleri değil, ışığın renkleri. Cehennemî fırın.

Hiç mavisiz olur mu? Maviler de müşterilerin hissesine düşmüş: ton... ton... renk... renk...

Fırında yananlara, uyuyanlara, sızanlara, ızdırablar içinde dolaşanlara. Güneşin değil, gecenin sarısına razı olanlara.

Kirli sarıya.

*Gece Cafesi*nde kasvet var, iç darlığı var. Daraltı. Cehennemî fırın gibi yakıcı bir hava.

Bir kadının gözlerindeyse hüzün.

VE keder.

Soluğunda beklettiğin o ölümcül suskunluk, hırıltı ile nârâ arasında bir ton bulmaya çalışırken, gelmiyor içinden önden gidene seslenmek.

Ardına bakmazsa seni nasıl görecek? Seslen ki seni beklesin!

Bak yine susuyorsun.

Hâlâ susuyorsun

Hep susuyorsun.

Hal bu ise ey talib, ne diyebilirim ki sana? Bir daha dene, pes etme, dünyaya inat sıkıştır çocukluğunu cebine kaç buralardan!

Hicranın kadrini bil, firak deyû çığlık atmak yerine ızdırabınla yüzleş.

Hasretinle.

Salaş bir cafenin kuytuluğunda.

Kankırmızı bir cafenin.

Hasretim, de, insanın nefesine.

Yaratıcının nefesine.

sahte şehvet

İki yazar, iki kadın.

Ve sözümona iki büyük aşk.

Önce iki kadın. Işıklar altında ezilen iki zavallı.

Marlene Dietrich ve Marilyn Monroe.

Çağdaş Batı kadınını temsilen ihmale gelmez iki ikon. Amerikan tarzı sığ duygusallığın ürünleri. Birer yapıntı. İçtenlik Marilyn Monroe'ya, gizem ve nezaket de Marlene Dietrich'e yakıştırıldı. Üstlerinde de kalmış görünüyor.

Biri güya *la famme fatale*, diğeriyse sanki *pamuk prenses*.

* * *

Marilyn Monroe.

Başlıbaşına bir fenomen.

Çevresince *et* olmaya indirgenmiş bu kadının bütün çırpınışları gerçekte onu sarıp sarmalayacak bir *ruh* aramaktan ibaretti. Bir mesih. Bir kurtarıcı. Karşısına Arthur Miller çıktı. Bir yazar.

Zannediliyordu ki ancak bir yazar kelimeleriyle bir kadına şifa verebilir, hayatı, güzel bir kadın için bile olsa, ancak bir yazar yaşanmaya değer kılabilirdi.

Umuttan çok temenniydi. Belki de bir hüsn-i kuruntu. Çünkü bir yazar bir kadına (bir kadının *kendisine*) değil, verse verse ancak bir kadın *fikrine*, bir kadının *hayaline* şifa verebilirdi.

Olsun, ortak yönleri vardı hiç değilse. Mesela ikisi de museviydi. Evlendiler. Bir başka deyişle *işbirliği* yaptılar.

Miller, bu süreçte Monroe'yu aşağılamak için hiçbir fırsatı kaçırmadı. Kaprisler çatıştı. Birlikteliklerinin sahiciliği en çok iki keçininki kadardı. Bir tür *featuring*. Özde değil, sözde *düet*.



Başkaları nezdinde akıllı, başkaları nezdinde güzel görünmek istediler, ve sonunda aynı sesi çıkarmak için uğraşmanın bedelini ödediler.

Dipnot değeri yüksek sayılabilecek bir ilişkidir.

Hepsi o kadar!

* * *

Marlene Dietrich.

Eski bir efsane. Sönmüş bir yanardağ taklidi. Bu yüzden cazibesi kalmamış bir hikâye. Güya kötücül kadın. Dişil iktidarın sembolü. Sınırsız. Duygusuz. Sadece sürtünerek varolabilen bir oksijen patlaması. Bir erkek *kadar* değil, bir erkek *gibi* şehvetli. Bu nedenle sözde sevgililer ordusunda sadece erkekler yok. Bir Hollywood dramı. Ne Alman, ne Fransız, ne Amerikalı, hiçbiri ama aynı zamanda hepsi.

Her insan kadar sevgiye muhtaç, sevmeye ve sevilmeye.

En sonunda o da bir yazarla tanışır, belki kendisini etin iktidarından kurtaracak bir nefesle, şefkat gösterebilecek bir ruhla, kendisi gibi aidiyet duygusundan mahrum bir yurtsuzla. Hani şu ünlü *Batı Cephesinde Yeni Birşey Yok*un (*Im Westen nichts Neues*, 1929) savaş karşıtı yazarıyla. Erich Maria Remarque'la.

Ne büyük aldanış!



Coincidentia oppositorum. Çok luk yanlış anlaşılır bu ilke. Aslâ yapıntılarda birleşen/birleştirilen bir mahiyet değildir *zıtların birliği*. Bir araya gelmek değil, çiftleşmek değil, birleşmektir kastedilen.

Remarque ile Dietrich için geçersizdi bu. Çünkü onlar ne çiftleşmeyi, ne de birleşmeyi istediler.

Önce küçük bir iki ayrıntı:

Remarque'ın adına dikkat ettiniz mi? Önce Erich'e. Alman kökenine. Sonra da Maria'ya. Annesinin adına.

Soyadının hikâyesi daha da karışık. Aslı *Kramer*. Tersten okunuşu *Remark*. Fransız köklerine işaret etmek içinse *Remarque*.

Hem Alman, hem Fransız. Kısaca *Erich Maria Remarque*.

Tanıştıkları gecenin iki anlatımı var, özellikle kapanış sahnesinin.

A) Kızının dilinden Dietrich şöyle anlatır:

> Remarque ile sabahın ilk ışıklarına kadar sohbet ettik. Harikuladeydi. Sonra bana gayet ciddi bir ifadeyle baktı ve dedi ki: "Size bir şey itiraf etmek zorundayım: *Ben iktidarsızım.*"
> "Ah, ne kadar iyi!" dedim. Bunu öyle bir rahatlamayla söylemiştim ki! Çok mutluydum. Sadece konuşup uyuyup birbirimize şefkat gösterebilirdik. Her şey ne kadar kolaydı.

B) İkinci anlatıma göre Dietrich bu duruma şöyle tepki vermiştir:

> Tanrım, nasıl da rahatlamıştım. Tanrım! Ben bu adama âşık oldum.

Dietrich-Remarque arasındaki ilişkiyi "XX. yüzyılın en son büyük aşkı" şeklinde tanıtıyorlar.

Bir aşk gösterisinin bayağılığını analiz için Remarque'ın Dietrich'e yazdığı mektupları okumanızı öneririm. Sahte şehvet gösterisinin bütün unsurları var orada. Çamur banyosu kıvamında. Cıvık cıvık. Kelimelerden yapılmış bir havuzun içinde hem de.

Görünüşe değil, biraz daha yakına bakılınca görülecektir ki provası yapılarak yaşanan aşk hikâyelerinin içtenliği her zaman tartışmaya açıktır.

Saf şehvet iddiasında bir kadın ve *saf şefkat* iddiasında bir erkek.

Ne hazin bir denklem değil mi? Oysa Doğu irfanı değil şehvetsiz aşka, şehvetsiz ibadete bile itibar etmemiştir. Gelenek aşkı şöyle tanımlıyordu: *şehvetle birlikte fart-ı mehabbet*, yani cinsel güdülerin eşlik ettiği aşırı sevgi.

Kaal ehlince, neden sonra, *şehvet/beden* kaydı bir kenara itilmiş ve hikmet'in yerini hikemiyât almıştır. Hikemiyat, yani iktidarsız aşk edebiyatı.

İktidarsız aşkı mümkün kılan ancak çıkar hesabıdır. İşin içine hesap girince, o ilişkiye *aşk* demek bile caiz değildir.

Rahatsız edici ama yine de söylemek zorundayım: Aşkın her zaman güdülerin hesapsızlığına ihtiyacı vardır. Çünkü içtenlik sadece güdülere yaraşır. Nezaket ise akla.

kaldırım serçesi

Dua eder misiniz?

Bir gazetecinin yönelttiği bu soruya Edith Piaf şu cevabı verir:

Elbette. Çünkü aşka inanıyorum.

İnanmayan dua edebilir mi?

Aslâ.

Dua demek, *istemek* demek; *dilemek* yani. Her ne ise onun olmasını dilemek. Varlığa gelmesini. Varolmasını.

Olacağına, varolacağına, varlığa geleceğine inanmıyorsanız dua edemezsiniz ki!

Evet, inanmıyorsanız dua edemezsiniz.

Neye inanmak?

İnanmak, inananı ve inanılanı önemsiz kılan en insanî eylemdir. Aşk gibi.

"Neye âşıksın?" sorusu ne de saçma değil mi? (Bu soruya cevap verenleri aptallar cennetine gönderelim de cezaları huzur ve sükûn olsun!)

Âşık, zatı gereği, özü gereği âşık olandır. Özünde aşk olandır. Özü aşkla karılmış olandır.

Neye? Kime?

Ne önemi var? Aşkı değerli kılan ne âşıktır, ne de maşuk. Her ikisini de önemli kılan, bizatihi, ikisinin de kendisinden pay almış olduğu aşktır.

Vazgeçmek, pişman olmak demek değildir. Hiçbir âşık, aşkından pişman olmaz.

O yüzden âşığa yaraşan duadır, beddua değil.

La vie en rose (2007)

Olivier Dahan'ın yazıp yönettiği filmin adı. Bir ironi aslında. Bütün çilesine karşın yaşamı toz-pembe gören bir kadının hikâyesi. Edith Piaf efsanesinin.

Efsane: büyük hikâye. Belgesel.

Hatırlamanın tam da sırası: *je vois la vie en rose / il me dit des mots d'amour...*

Diğer adıyla: *La Môme.*

Olivier Dahan'ın filmi Türkçe'ye *Kaldırım Serçesi* şeklinde aktarıldı.

Minik Serçe'nin patenti mi alınmıştı? Yoksa Fransızcası fazla mı argoydu? Ya da bayağı?

Argo!

Nedense kadınla yanyana gelmesi istenmez.

Argo, kadından istifade eden, ve fakat kadının istifade edemediği arasokakların dili. Arasokakların, yani suç ve günahın. Küfrün.*

Birilerine göre argo küfrün âleti ve alâmeti olunca, bu dili erkeksi hoyratlığın bir tezahürü olarak tanımlamak kolaylaşıyor. Oysa bu haksızlık. Çünkü argo aynı zamanda çokanlamlılığın da ülkesi. Zahirin ve bâtının. Zahirden çok bâtının. Düz anlamlardan çok yan anlamları ağırlayan yurt. Düzen karşıtlarının yurdu. Kaçakların. Suçluların. Yani erkekler kadar kadınların.

Anmamak olmazdı: *Marion Cotillard.*

Bütün filmi sırtında taşıyan kadın. Bir sîretin bir sûrette nasıl tecessüm edebileceğini gösteren muhteşem oyuncu. Nitekim o muhteşem oyunculuğu ödülsüz kalmadı. Göklere çıkanldı. Haklıydı. Hakkıydı.

---

* *İnançsızlık* (inkâr) anlamında kullanılan *küfür* sözcüğü, sanırım sadece Türkçe'de bir de sövmek anlamına gelir. Küfretmek'le sövmek Türkçe'de eşanlamlı. Arapça'da *sövme*nin karşılığı *küfr* değil, *sebb*.



Bu film, Mick Davis'in yönettiği *Modigliani* (2004) adlı filmle birlikte seyredilmeli. Mümkünse peşisıra. Depresyon koması için birebir. Hem de major. Sıcağa rağmen. Psikoza beş kala.

Rengin karşısında Andy Garcia. Sesin karşısında Marion Cotillard. İki farklı trajedi. İkisi de Paris'te.

İkisi de özür dilemiyor, ikisi de pişmanım demiyor. Dedikleri sadece şu: "Non, je ne regrette rien!"

Olan olmalıydı / olacak olan olur / o halde olan olur!

Gazeteci, Edith Piaf'a "Geceyi sever misiniz?" diye sorunca, şöyle cevap veriyor:

> Evet ama aydınlıksa.

Yalnız kalmaktan, karanlıktan kalmaktan, sessiz kalmaktan korkan bir serçe yüreği.

Kaldırım kenarına düşmüş bir serçenin. Bu yüzden ürkek bir serçenin. Korktuğu için şakıyan bir serçenin. Bu yüzden pişman olmayan bir serçenin.

bay modern

- *Signore Modernista!*

Bertolucci'nin *Novecento* (1976) adlı başyapıtından aklımda kalan en çarpıcı repliklerden biridir bu!

- Bay Modern!

İnsanın alışkanlıklarından kurtulması ne de güçtür.

Bir kere ezbere, sözlü aktarıma alışmışsanız, aslâ sözün yazılmasından hoşlanmazsınız. Kelimelerin ağırlığı ise ayn bir bahis. Yazarken kamış ve hokka kullanıyorsanız, daktilolardan nefret edersiniz, gün gelip parmaklarınız daktilo tuşlarında gezinmeye başlamasın, bu sefer bilgisayar klavyesine tahammül edemezsiniz.

Her defasında yenilik sizi rahatsız edecektir. *Yenilik*, yani *şimdi*.

Muhafazakârlığın en büyük açmazı budur. Muhafazakâr bilinç, elindekilere sımsıkı sarılır ve yeni olan her şeyden rahatsız olur. Çünkü o yenilikleri ve değişiklikleri algılayacak ve bu algının süratiyle başedecek enerjiden yoksundur.

Ah nerede o eski zamanlar!



Düşünce geçmişten güç almak yerine bir çırpıda geçmişi kutsamaya (*nostaljiye*) evrilir. Eskinin görece kıymeti, hiç de farkında olunmaksızın, *alışkanlık* ile ölçülmeye başlar. Geçmiş ister istemez eleştiriden uzak tutulur, ya hep ya hiç'in mantığı alır götürür kitleleri. Ceddin deden, neslin baban.... surlar dövülür. *Yeniçeri* bile eskir. Eskidiği için de değerlenir.

Şimdi gün ışığı kadar ürkütücüdür. *Geçmiş* ise anarahmi kadar huzur verici.

*Bay Modern*in sevimsizliği yabancı olmasındandır. Sükûneti bozar çünkü.* Yabancılardan hep korkmuştur insanoğlu. Yeni'den, Yenilik'ten. Şimdi'den. Birbirimizin sıradanlığından, vasatlığından güç devşirmek varken *farklılık* potansiyeli taşıyan yeniyle kim uğraşacaktır?

Endüstri devriminin sonuçları Avrupa'yı en derin çelişkileriyle yüzyüze getirmişti. XX. yüzyılın Kayzerlere de, Çarlara da, Sultanlara da ihtiyacı yoktu; onların yerini Führerler, Duçeler, Ebedî Şefler almıştı.

---

* Almanca'daki *Gast* (misafir) sözcüğünün, asırlar önce, bir diğer anlamının da *Feind* (düşman) olması bir tesadüf müdür?

Ne zaman insanın ve/veya toplumun güven hissi zedelenirse otoritenin demir yumruğu o an sevimli gelmeye başlar. Korku dağ gibi yürekleri eritir, onları kuzu gibi uysallaştırır. Derken, insan haysiyeti uzun süre korkuya dayanamaz. Nefes alamaz çünkü. Özgür olmak ister. Bu yüzden de isyan eder. Devirir. Önüne gelen ne varsa yıkar, herşeyin altını üstüne getirir. Aşırı güven özgürlüğe hasret bırakır insanı. Acziyet ve korku ise otoriteye.

Bu salınım arasında insanlık tarihi yazılır. Bir yanda korkuya tahammül edemeyenler nezdinde haklılık kazanan *kudret ve kuvvet*, öte yanda meşrû gücün sultasından gına getirenler nezdinde *özgürlük*.

Klasik-Barok karşıtlığının temelinde de bu çelişki vardır. Düzen ve nizam yeknesaklaşmaya görsün, yıkılması kaçınılmazdır. Kaos mu, kriz mi sardı ortalığı, kozmosun ihtişamı o an bir *mesih* suretinde tecessüm ediverir. Nizam ve intizamın heybeti.

Her türlü sulta'nın, otorite'nin vaadi nizam ve intizamdır, meşruiyeti ise korku ve acziyet. İstikameti ise geçmişedir. Güç geçmişte olduğu için. Muhafazakârlık özü gereği geçmişe kaçar. Korumak ister. Anılarını ve gücünü. Değilse, onları yeniden elde etmek ister. Korunmak ister çünkü.

Özgürlük ise güçsüzlükten değil, bilakis güçten kaçışın adıdır.

Nereye? Geleceğe. Özgürlük şimdi'den kaçışın başka bir formu.

Türkiye'de sağ geçmişe, sol ise geleceğe kaçmaktan hoşlanır. Çünkü ikisi de *şimdi*den korkar. İki tarafın da en büyük düşmanıdır *Bay Modern*.

İtalya tarihinin çelişkilerini okumak bakımından Bertolucci'nin *Novecento*su kadar şiddetle tavsiye edebileceğim bir diğer film de Visconti'nin *Il gattopardo*su (*Leopar*, 1963).

İkincisi bir soylunun gözünden İtalya.

Sabrı olanlar seyretsinler, bilhassa modernliğin özünün ve dinamiklerinin ülkeden ülkeye nasıl çeşitlenebileceğini görmek isteyenler.

Yorumlamak için yorulsunlar.

* * *

Türkiye'de din üzerinden kendini konumlayan bir siyasî hareketin kırk yıl boyunca kitlelere vaadini ifade etmek için seçtiği isimlerin ortak paydasının ne olduğunu hiç düşündünüz mü?

Neymiş o isimler, hatırlayalım: *nizam, selamet, refah, fazilet, saadet.* Bu beş kelimenin beşinin de ortak anlamı şudur: *emniyet*, yani güvenlik. Karşıtıysa malum. *Korku.*

Dine bağlılık, zorunlu olarak yasalara bağlılığı gerektirir. Nizam ve intizam isteğini.

Bu kavramların toplumsal karşılıklarının hiçbiri *burada* ve *şimdi* mevcut değildir. Nizam mı arıyorsunuz, *geçmişe*. Selâmet mi, refah mı, fazilet mi, saadet mi istiyorsunuz, *maziye*! (Lider numunesi mi arıyorsunuz, yine *geçmişe*!)

Peki ya *şimdi*?

Şimdi başkalarınca ele geçirilmiştir. Bize ait değildir. Ötekidir. Değiştirilmesi gerekir. Hiç değilse geçmişle irtibatlandırılmak zorundadır. Gelecek, ancak şimdi'nin üstünden atlanabilirse mümkündür, yani sıçranabilirse.

Dindarlık ve muhafazakârlık son iki asırdır geleceğe yürüyemedi, sadece sıçramak istedi.

*Şimdi*den mahrum bir dindarlıktı bu! *Burada* değildi. Geçmişte yaşayan ve geleceğin aynasında geçmişini görmek isteyen bir muhafazakarlık. Her ne pahasına olursa olsun güven arayan ve ne yazık ki bu zaafı sebebiyle Batılılaşma öcüsüyle modernlikten uzak tutulması kolay olan bir dindarlık.

Artık bugün yeni yeni *şimdi'nin dindarlığı* kendini göstermeye başlıyor. *Şimdi* ve *burada* varolmaya karar vermiş görünen bir dindarlık bu seferki. Geleceğe sıçramak değil, yürümek, belki koşmak isteyen bir dindarlık.

Signore Modernista diye suçlanacak bir dindarlık.

Şimdi'nin dindarlığında etkin unsur artık *toplum* değil, *birey* olacak.

İtaatten çok isyanı, uyumdan çok ayrıksılığı, düzenden çok düzensizliği seçmek zorunda kalacak. Bu nedenle de *nizam, selamet, refah, fazilet* ve *saadet* vaadlerinin yerine *burada* ve *şimdi*yi talep edecek.

Klasik formların baydığı ruhları besleyecek barok bir dindarlık bu! Çizgisel değil gölgesel. En-boy değil derinlik. Tektonik değil atektonik. Uyumlu değil uyumsuz.

Tanrı'nın işaretlerini artık tarlalarda, bahçelerde, çiçek ve böceklerde değil, caddelerde, metrolarda, mağazalarda, konserlerde, stadyumlarda da görmek isteyecek bir dindarlık bu.

Görmüyor musunuz, Tanrı artık şehirde! Hem de şimdi, şu anda, ve burada.

Biraz dikkat ediniz görürsünüz; biraz kulak kabartınız duyarsınız. Korkmayın uzatın elinizi, hemen dokunursunuz.

Geçmişin değil, bugünün tanrısı.

Hissetmiyor musunuz, yanıbaşınızda.

umutsuz boşluk

Deli sorar:

— Niçin şimdi durup dururken Paris'e gitmeye karar verdiniz?

Kadın cevap verir:

— Galiba kendimizden kaçıyoruz.

Kocası da:

— Kimbilir belki de bir umutsuz boşluktan (*from hopeless emptiness*) kaçıyoruz.

- İşte şimdi konuştun, diye mukabele eder deli, ve hemen ardından şu harika tesbiti yapar: *Plenty of people on to the emptiness, but it takes real guts to see hopelessness.* (Çoğu insan boşluğun farkındadır, ama umutsuzluğu görmek gerçekten cesaret ister.)

Başrollerini Leonardo DiCaprio ile Kate Winslet'in oynadığı, Sam Mendes'in *Revolutionary Road* (2008) adlı filminden.

Umutsuz boşluk.

Yani sınırları bilinmeyen, görünmeyen bir boşluk.

Ötesine geçilme imkânı olmayan, aşılma şansı olmayan bir boşluk.

Umutsuz bir boşluk.

İnsanoğlu kendisini aslâ bu boşluğa teslim etmemeli, boşluğu görse de umutsuzluğa kapılmamalı, ne yapıp edip umudunun, umud etmenin yolunu bulmalı, çıkarmalı, mutlaka bir yerlerde aşılacak bir sınırın

olduğuna inanmalı, öyle ki üzerinde mahsur da kalınmış olsa yüksek zirvelerden inilebileceğine, dibine bırakılmış da olsa derin kuyulardan çıkılabileceğine.



Umutsuz kalmamalı, umutsuzluğa teslim olmamalı, ve fakat her halukârda umudun/ümidin ne olduğu bilinmeli!

İrfan ustaları, hakikat yolcusunun heybesinde iki azık olmalı derlerdi: *havf* (korku) ve *reca* (ümit).

Havf, *emn*in (güven'in), reca da *ye's*in (ümitsizliğin) zıddıdır.

Hakikat yolcusuna *güven* de yaraşmaz, *ümitsizlik* de. Bilâkis hakikat yolcusu her adımında korku ile ümidi bir arada bulundurmalı, korkularını ümitle, ümitlerini korkuyla terbiye etmeyi, dengelemeyi öğrenmelidir.

Ne ki ümid'in mahiyetini ve hakikatini bilen azdır.

Kişi geçmişi, geçmişteki iyi halleri hatırlar ve sevinir; *zikr* ve *tezekkür*ün faydası budur. Geçmişi anmak, zikr u tezekkür sayesinde keyiflenmek.

Geçmiş yerine şimdiki hal ile keyiflenmenin adı ise *zevk* ve *idrak*tir.

Mücerred olarak kişinin gelecekteki iyiliklere kavuşmayı beklemesine *intizar* veya *tevakku* denir. Ne ki elindeki tohumu betonun üzerine serpip orada çiçeklerin yetişmesini hayal etmek, aslâ *ümit etmek* demek değildir. Aksine hamakattir. Gurur ve hamakat...

Tohumu saksıya ekip onu güneşe çıkarmadan, suyunu vermeden, bakımını yapmadan o saksıda çiçek yetişmesini beklemek de *ümit etmek* değildir; sûfiler bu hale *temennî* derler.

Saksıya tohumları ektikten sonra onu güneşe çıkaran, suyunu veren, bakımını yapan kimselerin ancak umuda hakkı vardır. Ümit, yapacaklarını yaptıktan sonra iyi sonuçlar beklemek demektir.

Temennî ile *ümit* çokluk birbirine karıştırılır. Bazen bile isteye.

VE ümit o anda hastalığa dönüşür.

- Bu bir hastalık!
- Neymiş o?
- Umutlu olmak!

Peter Yates'in *The Dresser* (1983) adlı filminden.

Hamakat, temennî, ümit, istikbale ilişkin bu üç beklenti hali birbirinden ayırdedilemez ve nedense varoluş yasaları nazar-ı itibara alınmaksızın mucize beklemenin adı *ümit* (recâ) olur.

Ümit etmenin bir bedeli vardır; hayrı beklemenin, hayra ulaşmanın. Korku'nun ümitle birlikte bulunmasının yararı da budur; ümit sahibi olabilmek için gerekli bedeli ödemek.

Hamakat ve temennî sahiplerinin eksiği korku'dur; beklentilerinin boşa çıkabileceği ihtimalini gözetmedikleri için, böyleleri korkmazlar. Emniyet içindedirler, hallerinden de, istikballerinden de.

Şeytan'ın en sevdiği zaaflardandır; yolcunun bir kanadını kırar ve korkudan azad edip onu yola ümitle çıkarır; ümidini *temennî* derekesine indirir.

İbadetlerin zahiriyle bâtını arasında, ibadet edenlerce de kapatılamayacak genişçe bir mesafe vardır. Zahiriyle batını arasında, yani kendisiyle maksadı arasında.

Hakikatle mecaz, zahirle batın, ahkâmla esrar arasındaki mesafe kapanmadığı gibi, hakikat mecazın, zahir batının, ahkâm esrarın önünde bir perde teşkil eder. Çoğu kez. Eldeki fener, aydınlatmak yerine karartmaya başlar.

Misâl olarak şeytan taşlamak'tan söz edebiliriz.

Nedir *şeytan taşlama*?

Haccın safahatından olmak üzere Mina'da güya şeytana 70 taş atmak! Milyonlarca, milyarlarca hacı, asırlardır, güya şeytana, şeytanın temsil eden büyük taşlara küçük küçük taşlar atıyor.

Böylelikle şeytan hakikaten taşlanmış, müminlerin dünyasından kovulmuş, tardedilmiş mi oluyor?

Sadece lafzen *eûzu besmele* çekmekle, nasıl ki taşlanmış (recmolunmuş, huzurdan kovulmuş) olan Şeytan'dan Rahman-Rahim Allah'a sığınılmış olunmuyorsa, o küçük taşları muayyen bir mahalle gelişigüzel fırlatmakla da Şeytan taşlanmış olmaz!

Olur mu yoksa?

Hakikaten işe yarar mı? Yaradı mı?

İyi düşünmek gerek! Bir kez daha, yeniden ve iyice düşünmek gerek!

Şeytan taşlamanın hakikatini bilmek, önce taşlanacak şu şeytan'ı biraz tanımak gerekmez mi?

Kimi nereden ve nasıl kovacağız? Kovduğumuz Şeytan'ın gücü nedir, bizim gücümüz ne? Şeytan'ı ne kadar tanıyoruz, onun ayartmalarına karşı ne denli hazırlıklıyız? Marifetimiz nedir? Nefsimize ârif miyiz? Marifetullahtan nasibimiz ne nisbette?

Şeytan denince, o mücerred, boynuzlu, kuyruklu, sürme gözlü mahluku tahayyül edersek, *taşlamak* deyince de yerden küçük küçük taşlar toplayıp bir mahalle atmayı anlarsak, acaba nefsimizden Şeytan'ı uzaklaştırmayı başarabilir miyiz?

Şeytan sadece Mina'da ikamet etmediğine göre, meselâ İstanbul'daki şeytanları taşlamak için gerekli taşları nereden bulacağız?

Mina dışında taşlayacak şeytanlarla nerede karşılaşacağız?

Ey talib, bu umutsuz boşluktan bizi çıkarabilecek geçidi nasıl bulacağız, diye soruyorsun.

İftar sofralarını protesto etmekle işe başla! Hani şu lüks restaurantlarda, beş yıldızlı otellerde, dindar haramzâdelerin sofralarında verilen o şa'şalı, o debdebeli, o tantanalı, o kallavî iftar sofraları var ya, önce

nefsini o fısk dolu iftarlardan koru, o masalarda iftar yapmaktan utan, o iftar tarzının orucunun hakikatini bozacağından emin ol! Sonra o fısk sofralarına bir taş at da bak bakalım, şeytanın asırlardır açıkta kalan o tek gözü bu sefer gerçekten de kör oluyor mu, olmuyor mu?

Yapacağın en son şey, ey talib, şeytanı hafife almak olsun!

Şeytanını!

elinde piştov samuray kıyafeti giymiş yeniçeri

Atıf Yılmaz anılarında ilginç bir konuya değinir:

> Hâla farklı kültür birikimlerinden kaynaklanan, genel bir Doğu-Batı farklılığından söz edilebilir sanıyorum: Batı'nın dramatik sanatlarına karşın Doğu'nun lirizmi. Batı'nın yapısal sanatlarının yanında Doğu'nun daha çok detaya, nüansa inen sanatları. Felsefe'ye karşı Hikmet. Batı'da, bireyin oluşmasıyla gelişen psikoloji; Doğu toplumlarında bir dereceye kadar varlığını koruyan kollektif psikoloji, ortak davranış biçimleri. Bunun sonucu olarak seyirlik sanatlara yansıyan üç boyutlu karakterler ve iki boyutlu tiplemeler... Bir öyküyü daha çok olaylarla anlatmak ya da psikolojisiyle anlatmak...
>
> Bilimsel bir araştırmayla değil, sinema yaparken gözlediklerimle, deneylerimle bu farklılıkların hâlâ var olduğunu ve böyle bir farklılık varsa, yaptığımız sinemanın da yerel kültür birikimimizle beslenen farklı bir sinema olması gerektiğini düşünüyorum.
>
> Bütün bu düşündüklerim, beni, çoğunluğu temsil eden bir sürü sanatçı, sinemacı arkadaşımın aksine, evrensel olabilmek için, belki de ilk koşulun yerel olmaktan geçmesi gerektiği noktasına getiriyor. (...) "Evrensel sanat yapıyoruz" sözlerinin bana, fazla geçerliliği olmayan boş laflar gibi geldiğini söylemeliyim.*

* Atıf Yılmaz, "Hayallerim, Aşkım ve Ben", s. 127-128, İstanbul, 1991

Kişisel yetenekleri bir yana, toplumsal aidiyetlerinin kendilerine kazandırdığı hususiyet ve hassasiyetleri nazar-ı itibara almaksızın, sanırım ne Rus Andrei Tarkovski'nin (öl. 1986), ne İtalyan Federico Fellini'nin (öl. 1993), ne de Japon Akira Kurosawa'nın (öl. 1998) filmlerini lâyıkıyla yorumlamak mümkündür. Tartışmaya gerek bile yok: *Roma* olmasaydı, *Fellini* de olmazdı. Aynı şekilde Kurosawa'nın sanatında, değil sadece Japonluğunun, Samuray köklerinin dahi ciddi katkısı vardır.

Atıf Yılmaz'ın sözünü ettiği Doğu'ya ve Batı'ya ilişkin farklılıklar, aidiyet ve mensubiyet duygularından kaynaklanan farklılıklardır; yani yerin ve yörenin mümkün kıldığı farklılıklar. Oysa yanlış kullanımına bağlı kalarak söylemek gerekirse "evrene ait olan"ın (evrenselin) kendine özgü bir farklılığı yoktur. Farklılığın olmadığı yerde, sanat da olmaz! Sanat'ın ve dolayısıyla duyguların, son tahlilde, farklılığa ve farklılığın ise kendisini ortaya çıkaracak bir geçmişe, bir geleneğe, bir tecrübe birikimine ihtiyacı vardır.

Farklı kültürlere ait farklı unsurları harmanlayıp akılları sıra bir *senteze* ulaştıklarını sananlar, Samuray kıyafeti giymiş bir Yeniçeri'yi elinde tabancayla bir Amerikan barına sokmaktan öte bir bir şey yapmış olmazlar. Bunun adı *sanat* değil *sanatımsı*dır; hem de Molière'in, aldığı siyasal talimatlar doğrultusunda hicvetmek amacıyla *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) adlı oyununa yerleştirdiği "Türk Sultanı" karakteri ölçüsünde sanatımsı.

Bakınız delişmen yönetmen Stanley Kubrick (1928-1999) bile ne diyor:

> XX. yüzyıl sanatının en büyük yanlışlarından birinin, *ne pahasına olursa olsun özgün olma çabası* olduğunu sanıyorum. Beethoven gibi büyük yenilikçiler bile daha önceki sanattan tümüyle koparamıyorlardı kendilerini. Yenilemek, geçmişi terketmeden ileri gitmek olmalıdır.

Doğru. Lakin hangi geçmiş? Kimin geçmişi?

Kimse boşuna aramasın: Yanlış anlamıyla da olsa *evrensel* bir geçmiş, evrensel olanın bir geçmişi yok. Geçmiş, geçmiş anların bir topla-

mı ve dolayısıyla zaman'ın bir bölümü. Evrensel ise gelişigüzel uydurulmuş, bu bağlamda içi boş bir sözcük.

Zaman'dan ve mekân'dan âri olanın geçmişi olur mu?

Olmaz.

Demek ki evrenselin de geçmişi olmaz.

* * *

Atıf Yılmaz'ın yukarıdaki tesbitlerine *esasen* gölge düşürmek isteği duymadığımı yeterince belli ettiğime göre, şimdi bir hususa açıklık kazandırmak isterim:

Evrensel sanat yapıyoruz iddiasının sahipleri, *evrensel* sözcüğünü Batı dillerindeki *universel* karşılığında ve tabiatıyla yanlış olarak kullanıyorlar; bu iddianın karşısında yer alanlar da böylelikle aynı yanlışı, bilmeden tekrarlamış oluyorlar. Oysa sanat'ta *universel* (!) olandan sözedilebilir ama aslâ *evrensel* olandan söz edilemez.

Önce *evrensel*in *sel*ini usulca bir kenara koyalım: *evren*.

Bir sözcüğün anlamı, karşıtıyla tayin edilir, biz de öyle yapacağız: Bugün Türkçe'de evren'in karşıtı olarak *yer*, evrensel'in karşıtı olarak da *yerel* sözcüğü kullanılıyor.

Bu sözcükleri, uydurukça bir dilin içinde kalarak anlamlandırmak zoraki bir işlem olacağından, şimdilik Arapça'dan Türkçe'ye geçmiş (Türkçeleşmiş) üç sözcüğü dikkatlerinize sunmak isterim: âlem, dünya, arz.

Arz esasen *toprak* demektir ve bugün, karşılığında *yer, yeryüzü* ve dahi –yanlış olarak– *yerküre* sözcükleri kullanılmaktadır. (Tam da burada *arâzi* (arzî) sözcüğü hatırlanmalı.)

Dünya esasen göğe nisbetle aşağılık, aşağıda/alçakta olan (=*denî*) demektir ki çağrışımları gözardı edilmek koşuluyla Türkçe karşılığı yerküre'dir. Bu sözcük *dünuvv* kökünden gelir ve karşıtı, yükseklik, yüksekte olan anlamındaki *sümuvv*dur; yani *dünya-sema* (yer-gök).

Klasik Fizik'e göre dünya'nın, yani üzerinde yaşadığımız yerküre'nin dört temel unsurdan (toprak, su, hava, ateş) oluştuğu nazar-ı itibara alındığı takdirde, dünya'nın arz'ın mukabili olmayıp onu kapsadığını

anlamak, hiç de zor olmasa gerektir. [*Küresellik* (global) meselesi ise bir bahs-i diğer!]

Üçüncü kelimemiz *âlem*, gerçi bir astronomi terimi olarak dünya'yla birlikte diğer bütün gök-kürelerini, yani bilinen-bilinmeyen tüm gezegen ve galaksileri kapsıyorsa da felsefî ve kelâmî bir terim olarak "zaman ve mekânda varolan herşeyin tamamı/bütünü" veya "Zorunlu Varlığın (Tanrı'nın) dışında kalan tüm mümkinât/mevcudât/kâinat" (=mâ-sivâ) anlamına gelir. Bu anlamıyla Türkçe'de tam karşılığı bulunmamakla birlikte, bugün âlem'e mukabil *evren*, âlem-şümul'e mukabil *evrensel* sözcüğü kullanılmaktadır. Oysa *evrilen* (olan/oluşan) anlamı dikkate alınmak suretiyle evren'in, *âlem*den çok *kâinat*ın ("kevn=oluş" kökünden "kâin=olan/oluşan"lar) mukabili olduğu söylenebilir.

Bugün Türkçe'de kullanılan *evren/evrensel/evrensellik* sözcükleri, sırasıyla *univers, universel, universalité* sözcüklerine karşılık kullanılıyor ve sözcüklerin anlam haritasına nüfuz edilemediğinden ve bu konuda ciddi bir çaba da gösterilmediğinden *evrensel sanat* gibi tamamen anlamsız ve saçma lâflar etmek bazılarınca bir marifet sayılıyor. Öyle ki Fransızca *universel* ile *universaux* sözcükleri birbirine karıştırılıp Mantık biliminin o ünlü tümelleri bile bir çırpıda evrensellere dönüşüveriyor. [Bir Mantık terimi olan *Les cinq universaux* (=külliyât-ı hams) terkibinin Türkçesi de *beş evrensel* değil, *beş tümel*dir.]

Evrensel, yanlış olarak *universel/universal* karşılığında kullanılıyor. Oysa universel'in Almanca tam karşılığı: *Allgemein*; yani küllî/tümel/bütünsel/bütüne ilişkin. Zıddı ise, cüzî/tikel=particulier. (Sıklıkla yapıldığı gibi, *particulier* (=tikel) ile *singulier* (=tekil) sözcükleri birbirine karıştırılmamalı!)

Evrensellik sözcüğüne mukabil Fransızlar *universalité*, Almanlar ise *Allgemeinheit, Allheit, Gesamtheit* sözcüklerini kullanıyorlar. (Evrenselliğin içi boş gelebilir. Peki ya, bütünselliğin?)

Universalité sözcüğü universel'den, *universel* ise univers'ten türüyor. Karşılığı ise: *All*. Almanlar ayrıca *Weltall* da diyorlar; yani küll/tüm/bütün. Zıddı ise, cüz/parça.

Şimdi sıkı durun: *Univers* (Universum) sözcüğünün bir diğer manası da: *âlem/evren* (=monde). Lakin bilinen anlamında değil, aksine *küll/tüm/bütün* anlamında.

Kısacası, *evren* sözcüğü *universe* karşılık gelse bile, bugünkü *evrensel* sözcüğünün *universel* ile hiçbir alâkası yoktur! Dolayısıyla sanat'ta *universel*likten söz edebiliriz ama boş konuşmayı göze almadıkça aslâ sanat'ta yaygın anlamıyla *evrensel*likten söz edemeyiz.*

* İlgilenenler için, Leibniz'in *Théodicée* (1710) adlı eserinden kısa bir açıklama notu: "J'appelle *monde* (en parlant de tous les mondes possibles) toute la suite et toute la collection de toutes les choses existantes, afin qu'on ne dise point que plusieurs mondes pouvaient exister en différents temps et différents lieux; car il faudrait les compter tous ensemble pour un *monde*, ou si vous voulez pour un *univers*."

günaha son çağrı

— *Ya Tanrı hakkında yanlış bir şey söylersem?*
— Korkma, Tanrı seninle! O senin yanlış bir şey söylemene izin vermez!
— *Peki ya Tanrı hakkında doğruyu söylersem?*
— ! ! !

Sanırım hayatımın en büyük hatalarından biriydi.

Yıllar önce bir grup (yüksek lisans seviyesindeki) İlâhiyat öğrencisine Mantık dersleri veriyordum. Bir dostum rica etmişti. Hem istekli, hem yetenekli, hem de gayretliydiler. Benim için (sanırım onlar için de) verimli geçmişti o uzunca dönem. Ne de olsa mağaramdan çıkmıştım ve tutkulu gözlere hasrettim.

Ders aralarında, hatta bazen ders esnasında Mantık ve Felsefe'nin sınırları dışına çıkıyor, genel kültür meselelerimiz üzerine de lâflıyorduk. Çünkü nazarımda hepsi de dinlerine bağlı, temiz, saf Anadolu çocuklarıydı ve tabiatıyla İslâmî ilimleri tahsil etmekle meşgul olurlarken, düşünce ve sanat dünyasına yaklaşmaları pek mümkün görünmüyordu.

Bir şeyler yapmalıydım.

Dersler sona erdiğinde, kendilerine (aklım sıra onları ödüllendirmek amacıyla), gelin birlikte bir film seyredelim ve üzerine tartışalım, dedim.

Demez olaydım.

Teolojik bir film seçmiştim. En sevdiğim filmlerden birini. Martin Scorsese'nin Nikos Kazancakis'in romanından uyarladığı *The Last Temptation of Christi* (1988).

Unutmak ne mümkün, filmin müziği, Peter Gabriel'in *Passion* albümündendi.

Kazancakis'in İsa yorumunu önemsiyordum. Çünkü Batı'da bilhassa Ernest Renan'ın *La vie de Jésus* (1863) kitabıyla başlayan ve oradan bize de sirayet eden peygamber imagosunu dünyevileştirme çabalarına ilişkin seçkin bir örnekti. Kilise'nin resmî yorumları tam tersine çevriliyordu. Bu İsa, bambaşka bir İsa'ydı. Beşer İsa. Tanrı gibi değil, insan gibi. *Ecce Homo*! İsa filmleri arasında hermeneutik açıdan en iddialısı. Doğrusu, Scorsese de en önemli işlerinden birini çıkarmış, sinema tarihine ikinci büyük imzasını atmıştı.

Zihinlerindeki İsa tasavvurunun tam aksiyle karşılaşacak olmaları, öğrenciler için büyük sorun olmaz diye düşünmüştüm, çünkü zaten tartışma konumuz buydu ve önümüzde elverişli bir sinema metni vardı. En nihayet Hıristiyanlık açısından bile kabul edilemez bir yorumu değerlendirecek; *text* ile *con-text* arasındaki o ünlü gerilimin tellerine dokunacaktık.

Asıl sorun, filmdeki kısa süren bir *erotik* sahne idi. Mecdelli Meryem'in (Maria Magdelana'nın) geçmiş yaşantısına atıfta bulunan genelev sahnesi.

Ayrıntılara takılmamaları için çocukları önceden uyardım, ve bu kadarına tahammül edebilirseniz filmi seyredebiliriz, dedim. Bir iki tanesi hariç teklifimi kabul ettiler. Izdırap içerisinde filmi seyrettik.

Işıklar yandığında, baktım ki herkes şokta. Kireç gibi yüzler. Ne diyeceğini bilemez bir halde bakan, şaşkın, utanmış gözler.

Sustuk ve dağıldık. Benimkisi de sanki bir başka çağrıydı: *günaha son çağrı*.

Yazımın girişinde aktardığım diyalog İsa'yla manastır arkadaşı arasında geçiyordu. Çölde.

Peki ya. Tanrı hakkında doğruyu söylersem?...

Tüm sorularına cevap veren ve onu yüreklendiren arkadaşı susmuştu. Bu sorunun cevabı yoktu çünkü.

Ya doğruyu söylersem?...

Dün, *Zaman* gazetesinde yer alan satırları okuyunca hatırladım bu hikâyeyi. Konu yine İsa'ydı. Bu sefer de başka açıdan.

> Hazret-i İsa'nın son 12 saatini anlatan *Tutku* (The Passion of the Christ/2004) şüphesiz Hz. İsa filmlerinin en çarpıcı, etkileyici örneğidir. İsa Peygamber'e yapılan işkence neredeyse bütün teferruatıyla anlatılır. Mel Gibson'ın yönetmenliğini yaptığı filmde kanlı sahneler o kadar ürkütücüdür ki insanın o kareleri seyretmeye yüreği dayanamıyor. Böyle bir filmi İslamî hassasiyeti olan bir yönetmen çekebilir mi? Hayır! Bir kere İsa Peygamber'i sureten canlandırmayı onun hatırasına saygısızlık sayar. İkincisi Kur'an ve hadis gibi kaynaklarda olay başka türlü anlatılır. Hz. İsa'nın "Baba, beni yalnız mı bırakıyorsun?" gibi şüphe içeren bir laf etmesi asla düşünülemez." (Ekrem Dumanlı, "Misyoner sinema, vizyoner sinema", 8 Ağustos 2009)

Doğru tesbitler de ihtiva eden bu satırlarda tashihe muhtaç ciddi noktalar var. En azından tartışmaya değer noktalar. Meselâ şu itirazı ele alalım:

> Hz. İsa'nın 'Baba, beni yalnız mı bırakıyorsun?' gibi şüphe içeren bir laf etmesi asla düşünülemez.

Niçin düşünelim ki, bilâkis hissetmek gerek. Anlamak gerek. Düşünmeye gelince, niçin düşünülemesin, pekâlâ düşünülebilir de. Hem de Kur'an'ın teyid ve teşvikiyle.

Dilerseniz, şu ayeti (Yusuf: 110) hatırlayalım:

> ... *hatta izâ istey'ese*... (Nihayet peygamberler ümitlerini kesecek hale geldiklerinde...)

Elmalılı H. Yazır'ın çevirisi böyle. Bir de M. Esed'in çevirisine bakalım:

... *when those apostles had lost all hope...* (Elçiler neredeyse bütün ümitlerini kaybettikleri vakit...)

Demek ki peygamberlerin bile ye'se düştükleri, umutlarını kaybeder gibi oldukları anlar varmış! (Bu hal *ismet* sıfatına aykırı değildir; dileyen, ehline müracaat edebilir!)

Efendimizin talebelerinden İbn Abbas, bu ayetle birlikte şu ayeti okumayı da çok severmiş:

> Nihayet peygamber ve yanındaki müminler "Allah'ın yardımı ne zaman gelecek?" diye feryad ettiler. (Bakara: 214)

Bu ayetteki *er-rasul* kelimesi cins u istiğrak ifade ettiğinden, mana diğer peygamberlere de şâmildir.

Ηλει ηλει λεμα σαβαχθανι

Rabbim, Rabbim, beni niçin terkettin?



İncil'deki tek Aramice ifade! Matta ve Markos versiyonlarında.

Bir âşık-ı sadıkın feryadı. Bir insanın. İnanmış bir elçinin. Vuslat öncesi son feryad, son naz!

Meseleye biraz daha dikkatlice nazar edilirse, böylesi feryadların *düşünülebilir* değil, *hissedilebilir* olduğu da görülecektir. Hissedilirse anlaşılacaktır. İnanmış bir adamın inandığından ümidini keser hale düşmesi gayet tabii bulunacaktır.

Bakınız, Mehmed Akif, ne demiş bir defasında!

> Madem ki ey adl-i İlahî yakacaktın ... / Yaksaydın o mel'unları... Tuttun bizi yaktın! (...) Yetmez mi mus'ab olduğumuz bunca devahi? / Ağzım kurusun ... yok musun ey adl-i İlahi!

Evet, böyle demiş. Yanmış da demiş.

* * *

Şairler dervişlerin kardeşleridirler. Naz ehlidirler. Gönül ehli.

Madem Ramazan geliyor, feryadlarımızla, şikâyetlerimizle semayı çınlatmanın tam vakti!

Naz vakti!

Ses verelim ki ses versin!

Heybetiyle gelsin, bir kere daha, "Buradayım, korkmayın!" desin!

işgüzarlık

Heidegger.

Felsefe'nin Führeri.

Faşist bir filozof. Hem de her şeyiyle.

Çoktandır aleyhinde genişçe bir literatür oluştuğunu biliyoruz. Keskin muhalifleri vardı. Hâlâ da var.

En yakın arkadaşı Karl Jaspers bile savaştan sonra Heidegger'in üniversitede ders vermesini istememişti. *Tehlikeli bir zekâ* olarak tanımlıyordu onu. Öğrencilerine *karanlık* şeyler öğretiyordu. Eskiyi, eskimiş olanı değerli gösteriyordu.

Bazıları anti-semitist olduğunu da iddia eder. Ölümünden sonra yayımlanmak üzere yaptığı son söyleşide Yahudi soykırımını itiraf edecek bir tek sözcük bile kullanmayı reddetti. İnatla. Aslâ siyasî pişmanlık göstermedi.

Güncel'le, gündem'le kendi arasındaki mesafenin kapanmasına hiç izin vermedi. Kulübesinde kalmayı seçti, ve ölene değin düşünceyle yaşam arasındaki irtibatı korumaya özen gösterdi. Öldüğünde, serçelerin ve kargaların varlığından haberdar bile olmadığı heybetli bir dağ gibiydi. Mezartaşında bir *haç* değil, bir *yıldız* sembolü vardır sadece.

Bu kısa tasviri doğrulamak için Heidegger'le alâkalı bir Türk akademisyenin değerlendirmelerini aktarmak yeterli olur sanırım.

Niyazi Berkes, Oktay Akbal'a yazdığı bir mektupta Heidegger'den ve onun *Metafizik Nedir?* adlı eserinden şöyle bahseder:

> Bu kitapcağız *Katolik imanı* ile *Nazi şarlatanlığını* yeni bir felsefe sistemi haline sokmaya çalışan bir 'deneme'ydi. Yaratıcısı olan Martin Heidegger'in kim olduğunu belki bilirsiniz. Nazi 'existentialism'inin kurucusu. Onu bir de Fransız existentialisminin kurucusu ile karşılaştırırsanız bu adamın ne tür bir obscurantist gericilik ideoloğu olduğunu anlarsınız.

Tanımlamaya bakar mısınız: *obscurantist gericilik ideoloğu.*

Zavallı Berkes, devrinin diğer dilettante'ları (msl. Hilmi Ziya Ülken) gibi çok okur, ama çokluk okuduğunu anlamazdı. *Sophos* kârı değildi. Yine de "önyargılarının kurbanıydı" türünden aptalca bir lâf edemem hakkında. Önyargılarını îmal etmiyordu çünkü, devralıyordu. Ekşimek yazgısıydı.

Sözün özü, hakkındaki onca dedikoduya, onca düşmanlığa rağmen, bu kaba Alman köylüsü, bu granit kayalar kadar sert adam, Heidegger, XX. yüzyılda sadece Alman düşüncesinin değil, Batı düşüncesinin de kutbudur, bunda hiçbir kuşku yok.

Dünyanın saygın zekâlarının neredeyse tamamı Heidegger'in kişisel özellikleriyle eserleri arasında bir ayrım yapmak ve zekâsının büyüklüğünü teslim etmek durumunda kalmışlardır. Öyle ki kendisini sevmeseler bile, eserlerini beğenmekten geri kalmamışlardır.

Bu girişe ihtiyaç duymamın sebebi, Atilla Dorsay'ın Polanski hakkında yaptığı değerlendirmeler. Sırf yönetmen Polanski'nin eserlerini savunmak adına onun düşkünlüklerini de savunmaya kalkışması.

Yazık, gereksiz bir çaba.

Ve üstelik doğru da değil.

Adam tecavüzle suçlandığı için yıllardır kaçak dolaşıyor. ABD de kendisini yargılamak istiyor. Sayın Dorsay da, bu işi ne uzatıyorsunuz canım, olan olmuş, unutun gitsin, bakın zaten tecavüze yeltendiği kız şimdi kırk yaşında. Polanski de zaten büyük bir sanatçı, üstelik çocukken travma da geçirmiş, yollu güya savunmalar yapıyor.

> O çılgın Hollywood yıllarında, Jack Nicholson'ın evindeki bir partinin kontrolden çıkması sonucu olmuş, neredeyse bir yol kazasıydı, o olay... Ve Polanski, şöhretin doruğundayken ABD'yi bırakıp kaçmak, tıpkı Charlie Chaplin gibi bir sürgün olmak ve o suçun yaftasını hayatı boyunca boynunda taşımak suretiyle, cezasını yeterince aldı.

Dorsay, Polanski'nin anılarına da gönderme yapıyor. O anılarda Polanski'nin düşüklük ve düşkünlüklerinden başka bir şey yok oysa.

Elia Kazan'ın, hatta Ingmar Bergman'ın yaptığına benzer biçimde Roman Polanski de anılarında kadınlarla maceralarını anlatmaktan özel bir zevk alıyor. Göstermeyi, teşhir etmeyi, dışavurmayı seviyor. Övünüyor. Bu da anlaşılır bir şey. Adam en nihayet sanatçı. Uçlarda dolaşmayı seviyor ve bunu saklamıyor. Ahlâk adamı değil. Rahip ise hiç değil. Fakat kim ne derse desin Polanski'nin düşük ve düşkün bir tabiatının olduğu kesin. Kendisi de bu durumu itiraf ediyor zaten.

Bir sinemasever, onun bu tarafıyla ilgilenmek zorunda değil. Yönetmen hasta olabilir, hatta sapık bile olabilir, seyirciyi ilgilendiren en son tahlilde eserdir. Eserinin yanında eser sahibi bir teferruattır, bir dipnottur.

Vatandaş ise, adamın sanatçı olup olmadığıyla ilgilenmek zorunda değildir. Herif sapıksa sapık, hastaysa hastadır onun gözünde. Yaptığı iş, davranışlarını aklamaz. Sanat tarihçileri nezdinde aklasa bile muhtemelen mahkemede aklamaz.

Hal böyleyken, Dorsay'ın şu açıklamasını en hafifinden ucuz bir gayretkeşlik örneği olarak tanımlıyoruz:

> İlla da reşit olmayan bir kıza, bir çocuğa karşı işlenmiş bu suçun, hiçbir zaman aşımı gözetilmeden cezalandırılmasını isteyenler olabilir. Yine de, eğer onlar aynı zamanda gerçek bir sinemaseverseler, belleklerini bir yoklasınlar. (...) bunca güzel film, hayatlarımızı zenginleştiren bunca başyapıt da onları yumuşatmıyorsa... Öncelikle sinemaseverlikten istifa etsinler. Gerisini sonra tartışırız.

Ne şimdi bu?!

Eserleri hakkındaki değerlendirmeler yönetmenin kişisel hayatıyla ilgili değerlendirmeleri niye yumuşatsın?

Sinameseverlikten istifa etsinlermiş!

Niçin?

Her halde, gerçek bir sinemasever iseler, hayatlarını zenginleştiren bu yönetmenin eskide kalmış sarkıntılıklarına hoşgörüyle yaklaşacakları için.

Dorsay'ın bu akılyürütmesi tipik bir mugalata! Duygu sömürüsü.

Tartışmanın konusu, işlediği iddia edilen suç veya suçlardan ötürü Polanski'nin sanatı değil, kişisel yaşamı. Kişisel yaşamındaki sorunlar sayesinde o sanat eserleri ortaya çıksa bile, hakimlerin yargısıyla sanatseverlerin yargısının birbirini etkilemesi gerekmez.

Eserlerini aslından okumak için dilini öğrendiğim bir filozoftur Heidegger. *Was ist Metaphysik* (1929) adlı risalesini Berlin'de talebelerime ders olarak okutup şerh de etmiştim. Ne ki kişiliğinden pek hazzetmem. Bencilliğinin derecesini büyüklüğüyle mütenasib görsem de o derecesini mânen çiğ kalmış olmasıyla açıklamayı tercih ederim. Aklı kuru, kalbi katı bir düşünürdü, ve fakat sıkı düşünürdü.

Polanski ise aslâ sinemanın büyüklerinden olmadı, olamadı. Ne geçmişte, ne şimdi. Sebebi de malum o düşkünlükler. Hakkını yemeyelim bir iki zikre değer eseri var. Bilhassa bir gençlik eseri: *Nóż w wodzie* (1961).

Sözün özü, ne Polanski için sinemaseverlikten istifa etmenize değer, ne de Dorsay gibi işgüzarlık yapmaya.

mustafa

Mustafa (2008) belgeseliyle Can Dündar ne Musa'ya yaranabildi, ne de İsa'ya.

Musa da kim, demeyin, *Musa* demek, *toplum* demek. Toplumun çoğunluğu. Yasaya göre davrananlar, yargılayanlar, karar verenler, asanlar, kesenler, besleyenler.

Malum a, *Musa* denince hemen akla Tevrat gelir, gelmeli. Yani Tora. Yani Töre. Yani Yasa. Kurallar. On Emir. Onbinlerce Emir. Olumsuz çağrışımlarıyla: buyruklar, yasaklar, genel kanılar, alışkanlıklar. Standart olan. Resmî olan. Kas ve demir.

Toplumsal kurallar, hamasetin türediği zemin. Statükonun, tabiatıyla yalanın ve riyanın, çıkarın, çıkarların; bazen toplumun, bazen devletin, ve fakat daima inancı, parayı ve silahı ellerinde tutanların. Ancak güçlülerin eğip bükebildiği, tevil edebildiği, işlerine göre yorumlayabildiği kurallar. Bu yüzden de kuru. Kupkuru. Sert. Dört köşe. Sınırları belli. Belirli. Kesin. Keskin.

Can Dündar'ın *resmiyette* Musa'ya yaranamadığı aşikâr.

Peki İsa?

İsa, düşüncenin ve sanatın arasokakları. Arasokakları mı sadece, arkasokakları. Aklın ve duyguların. Marjinal olanın. Kenarın, kenardakile-

rin. Sezginin ve asaletin. Sükûnetin. Derinliğin. Seçiciliğin. Kaçınılmaz olarak soylu kibir ve ukalâlıkların.

Can Dündar'ın *Mustafası* İsa'ya da yaranamadı.

Hz. Musa maddeyi, Hz. İsa manayı temsil eder, derdi rahmetli babam. Ne tuhaf, Can Dündar'ın *Mustafası* madde'nin (gerçeğin) isteklerine de uygun değildi, mana'nın (hakikatin) isteklerine de. Çünkü filmin duygusu yoktu. Bilgisayar tekniklerinin aşırı kullanımı, filmin yapaylığını artırmaktan başka bir işe yaramamış.

Sanat, kabaca, duygunun/duyguların ifadesi demektir. Ama bir tek koşulla. İçinde fikir bulunmak koşuluyla. Can Dündar'ın *Mustafası* duygu ve düşünce yoksunuydu. Ne yazık ki. O cânım Osmanlıca belgelerde yer alan azametli Türkçe'nin yerini basit ve bayağı bir Kolej Türkçesine dönüşmüş olması, filmdeki duygu yoksunluğunun en önemli nedenlerinden biriydi, kanımca.

Dil demek duygu demektir. Metin dilsizdi.

Mustafa yasa'nın isteklerini karşılamadı. Gerçeğin isteklerini. Maddenin. Güya başka bir Atatürk anlatılacaktı. Görünen tarafıyla değil görünmeyen, daha kişisel, daha mahrem taraflarıyla, hatta zaaflarıyla halkın önüne çıkarılacak bir Atatürk.

Mustafa vicdan'ın isteklerini de karşılamadı. Mana'nın. Çünkü romantizm toplumsallaşamaz. Denenirse, bir anda hamasete dönüşür. Destanlaşır. Kitle psikolojisi tarafından emilir, dönüştürülür. Romantizm bireye aittir, bireyin dünyasına, iç dünyasına. Üstelik bütün bireylerin değil, bazı bireylerin.

Belgeselde *yalnız kalmış* bir Mustafa Kemal yoktu, aksine *tek başına kalmış* bir Mustafa Kemal vardı. Terkedilmiş. Bırakılmış.

Yalnızlığı anlatılabilseydi eğer, buna cesaret edilebilseydi, imrendirici olurdu, insanî olurdu. Tabii ki yalnızlığı görülebilseydi. Oysa Mustafa Kemal son nefesine değin hiç yalnız kalamadı, yalnız bırakılmadı. Hâlâ da öyledir.

Önemli olan zaafları değil, zaaflarının anlatımı.

*Mustafa*nın başarısızlığı, içeriğinden çok anlatımındaydı, yani asıl sorunlu olan *ifadesi* idi.

Günde üç paket sigara, onbeş fincan kahve, bir büyük rakı. Bu bağımlılık araçları Mustafa Kemal'in zayıflığına değil, *tutkularının gücüne* delâlet eder. Şayet bu alışkanlıklarından kurtulabilseydi, hiç kimsenin kuşkusu olmasın ki o zaman tutkularından da kurtulmuş olurdu. Tutkularından, yani kendisinden. Kendisini ihmal etmesine neden olan hırslarından.

Ordular idare ettim ama bir kadını idare edemedim.

Mustafa Kemal'in idare edemediği gerçekte bir *kadın* değil, bir *aile* idi.

Bu arada dikkat çekici olan bir nokta da annesiyle ilgili bölümlerin, ana-oğul arasında karşılıklı bir sevgiden çok, sanki üzeri örtülmek istenen gizli bir çatışmanın varlığını îma ediyormuş gibi durmasıydı.

Yalan bile meharet ister!

Mustafa yalan söylemeyi bile beceremeyen bir yapıt. İnandırıcı değil çünkü.

Mustafa Kemal'in kişisel zaaflarına işaret edilmesi, bazı çevreleri rahatsız ediyor. Anlaşılır bir rahatsızlık bu. Musa'nın rahatsızlığı. Madde'nin. Oysa olumsuz gibi görünen bu yaklaşım sayesinde, zaafların siyasî veya idarî yönleri tartışma alanı dışına çıkarılmış oluyor.

Dikkat ediniz, güya tartışmaya açılan *Mustafa*, Mustafa Kemal değil.

Bu belgesel, tv kanallarından birinde yayımlansaydı, bu kadar tepki çeker miydi?

Sanmıyorum. İnsanlar para verip seyredince, ister istemez mukayese yapıyor, parama yazık oldu, diyor. Ah şu serbest piyasa! Piyasa, para etmez, dedi mi, akan sular durur. Dedi de nitekim.

Ben ne Musa, ne İsa adına konuşuyorum.

Dedem İbrahim Çanakkale'de şehid düşmüştü. Babaannem Zübeyde Hanım, babasını, dedem İbrahim'i hiç göremedi. Ben Çanakkale Savaşı'nda doğdum, derdi, o kadar. İnançlı bir İstanbul hanımefendisiydi. İstanbul'un işgal günlerinden hatırladığıysa, eskiden arkadaşı olan Rum çocuklarının *kafanızı keseceğiz* mealindeki Rumca tehditleriydi.

Şayet babasının veya silâh arkadaşlarının komutanı olmak sıfatıyla Mustafa Kemal'in bir Fransız kadına hitaben yazdığı iddia olunan şu cümleyi duysaydı, muhtemelen duyacağı utanç ve mahcubiyetten ötürü, ne yapacağını bilemez, her halde duymazlıktan gelmeye çalışırdı.

Askerlerin dinî inancı, onları Çanakkale'de ölüme yollarken işe yarıyor.

Malum, bu cümlenin aslı Fransızca. Okuduğunuz Can Dündar'ın Türkçesi. Konuşan da Can Dündar'ın *Mustafa*sı.

Askerlerini ölüme gönderen bir komutan olarak böyle diyormuş Mustafa Kemal. Kime? Şehid düşmüş bir asker arkadaşının Fransız eşine. Madam Corinne'e. Bir yoruma göre, sevgilisine.

Bendeniz, Can Dündar gibi, Can Dündar'ın *Mustafa*sı gibi, askerleri ölüme yollayan bir komutan açısından bakamıyorum Çanakkale'de olup bitenlere.

Bakamam.

Nasıl bakayım?

Ölüme yollanan o İbrahim'lerin tarafındayken. İnanıyorken.

Bu cümleyi duymazlıktan gelemem ama belki *unutmayı başarabilirim*. Can Dündar'a inad.

Sakın bu filme gitmeyin, seyretmeyin, diyecek değilim. Yasakçı aptallıklarla işim olmaz benim. Bilakis gidin seyredin, düşünün taşının, ibret alın!

Can Dündar'dan, ve *Mustafa*sından.

hür adam

Hür Adam (2010)

En çok bir ilkokul müsameresi kıvamında. Can Dündar'ın *Mustafa*sı (2008), Zülfü Livaneli'nin *Veda*sı (2010) kadar.*

Ortak vasıfları, kötü çekilmiş kötü film olmaları. Tüm sermayeleriyse sözümona *ideolojik haklılık*. Güçlerini *sadece* inançlarından alıyorlar çünkü.

Peki ya içerik ve biçim'in hakkı?

Anlatan'ın veya anlatılan'ın değil, bizatihi *anlatım*ın kendisi?

Yüce temalar karşısında bunların hepsi de basit birer teferruatmış gibi görünür.

Gaye, bir yüce'yi/yüceliği, bir ulu'yu/ululuğu anlatmak olduğundan, anlatımın da bu yücelik ve ululuktan pay alacağı varsayılır.

Amacı sırf ulu bir kişiyi veya konuyu daha da yüceltmek olduğu için, yönetmen/yapımcı, seyirciden de aynı inançla, aynı duyguyla ortaya koyduğu eseri yüceltmesini bekler.

---

* *Veda* filmini Beyoğlu'nda, koskoca sinemada iki kişi izledik. Makinist yarıda ışıkları yakıp, ara vereyim mi, diye sordu, gerek yok, aynen devam, diye işaret ettik oturduğumuz yerden. Vazife duygusuyla sonuna kadar izledim. Değerlendirme için bir tek dipnot yeterli: Duygusuz, ruhsuz, sanatsız, kuru, kupkuru bir film. Kunt. Öyle ki müzikleri bile İngiliz-Kelt havasında. Loreena McKennitt havasında. (27 Mart 2010)

Beklediği gerçekleşmediğinde, eleştirilerin kıymetini takdir etme güçlüğü çeker ve daha da yüceltecektim ama imkânlar elvermedi, diye sızlanır. Oysa ne denli *kutsal*, ne denli *mübarek*, ne denli *haklı* olursa olsun, hiçbir amaç, herhangi bir sanat eserine koşulsuz olarak bu niteliklerin yüklenmesini haklı çıkaramaz.

Sanat eseri, kalitesini, *niçin*den önce *nasıl* sorusuna verdiği cevapla göstermek zorundadır. Hadi özü bir yana, hiç değilse içerik ve biçimiyle.

Hür Adam'ın içeriği de, biçimi de fevkalâde zayıf ve yetersiz.

Basit müsamere teknikleri. Hakikatten bir pay alsa bile politik ajitasyonları bile çocukça.

Rus komutanı esir kampını geziyor, herkes ictimada, sıraya girmiş. Aralarında bir tek koca Osmanlı âlimi yerde oturuyor, üstelik elinde bir çubuk toprağa umarsızca bir şeyler çiziktiriyor; güya amaç böylelikle salâbet-i diniyesine işaret etmek.

Toprağa çiziktirdiği ne ola ki diye düşünüyorsunuz. Meğer Bediuzzaman'ın din bilimleriyle fen bilimlerini birleştiren Ezher'e mümasil şu ünlü üniversite hayali imiş: *Medresetu'z-Zehra*.

Esir kampında, hem de Rus komutanın önünde, yere oturmuş bir halde elindeki çubukla toprağa hayalindeki üniversitenin binalarını çizen bir Said-i Nursî.

Yönetmenin muhayyilesinin sınırları işte buraya kadar. Kendi sınırlarından hoşnut bir zekânın itminanı. Halbuki Said-i Nursî bir mimar, bir mühendis değil, bir âlim. Bir âlime yakışan ise, kurmayı düşündüğü bir üniversitenin *binalarının* değil, orada okutulacak derslerin *içerik* ve *niteliğinin* tahayyülüyle telezzüz eylemektir.

Biliyorum, bu tür propaganda ürünlerinde anlatım dili kusurlarını veya teknik hataları sıralamanın esas itibariyle bir manası da olmaz, bir yararı da. Ancak yine de yüceltilmek istenen değerlere zarar verdiğine inandığım ucuz propaganda hevesinin maliyeti çıkarılmalıdır.

Bu nedenle tartışmalı bir sahneyle ilgili düşüncelerimi açıklamak isterim. Bediüzzaman'ı Mustafa Kemal Paşa'nın karşısında bacak bacağa atmış bir halde gösteren sahneyle.

Fevkalâde sakil bir anlatım. Düşük ve ucuz bir dil.

Neden?

Birincisi, sedirde veya yer minderinde, en çok taburede oturma geleneğine sahip bir toplumun üyesi bacak bacağa atmaz, atamaz. Bacak bacağa atmak, iskemle, koltuk kültürünün ürünüdür, üstelik kimin karşısında bulunulduğundan bağımsız olarak, edebe mugayirdir. Bugün bile öyledir. Binaenaleyh bir *samuray*, bir *yeniçeri* gibi bir *âlim* de, bir *mücahid* de aslâ bacak bacağa atmış bir halde tasvir ve tasavvur edilemez.

Bediüzzaman'ın çağdaşı Ömer Muhtar'ı bacak bacağa atmış bir halde tasavvur edebilir misiniz?

Geleneksel bir âlimin manevî terbiyesi, iç disiplini buna izin vermezdi. İstese bile yapamazdı.

Yanlış anlaşılmasın, *ahlâken* değil, *edeben*.

İkincisi, sıradan bir Osmanlı vatandaşı değil, ulema sınıfından bir zatın o yıllarda bacak bacağa atması kesinlikle bir şecaat gösterisi, bir cesaret numûnesi olarak değil, bilâkis gayet münasebetsizce bir hareket olarak telâkki edilirdi. (Elmalılı Hamdi Yazır'ı veya Babanzâde Ahmed Naim'i değil, Vahdettin'in Şeyhülislâm'ı Mustafa Sabri Efendi'yi bile mücerred "bacak bacağa atmış bir halde" tasavvur edecek bir tek iz'an sahibi düşünülebilir mi?)

Yönetmene bu sahne sorulunca şöyle demiş:

> Bunlar normal. Mustafa Kemal nasıl siyasî bir liderse, Bediüzzaman Said Nursî de dinî bir liderdi. Zaten beraber çalışmak için çağırıyorlar. İki liderin birlikte oturup tartışmasından doğal ne var? Obama'nın karşısına gittiği zaman Tayyip Bey bacak bacak üstüne atmıyor mu? Herkes kariyerine göre hareket eder.

Yazık, çok yazık!

Bir Rus Paşası'nın karşısında ayağa kalkmayıp yerde oturan, buna mukabil bir Türk Paşası'nın karşısında bacak bacağa atıp konuşan bir Osmanlı âlimi!

Bir peygamber varisinin, bir âlimin izzet ve şeref telâkkisi bu değildir, olamaz.

İdeolojik haklılık kuruntusunun bir alâmeti de anakronizmdir.

Bunun anlamı şu: Biz bu kadar mazlumken, biz bu kadar haklıyken işimiz gücümüz yok bir de tarihe hesap mı vereceğiz? Tarihe, yani idrak ve iz'ana, yani ilim ve irfana.

Türkiye Büyükelçisi'ni kasıtlı olarak alçak bir koltuğa oturtarak akılları sıra aşağılamaya kalkışan İsrailli yetkililerin bilinç düzeyinden ne farkı var böylesi istiskal gösterilerinin?*

Düşüncenin taşımadığı ve desteklemediği bir duygu düzeyi. Hepsi bu!

Sanatın özü dolayımdır. Göstermek, teşhir etmek değil, aksine îma ve işaret etmektir. En azından bu nezahet ve nezaketi gözetmektir.

Propaganda ile pornografiyi, bir sanat olmaktan çıkaran tarafları, ideolojik haklılık dürtüsüyle salt gösterileni yüceltip yüksek düşünce ve sanatın gereklerine burun kıvırmalarıdır. İkisi de birer hakikatsiz tezahürdür.

*Hür Adam*ın kendi dışında göstermek istediği bir şey yok. *Mustafa* gibi, *Veda* gibi, göstermek istediği zaten gösterdiğinden ibaret. Ne gizlisi var, ne saklısı. Her şeyi ortada. Oysa yücelik, çıplak parmakla gösterilemeyendir. Zerafet ister. Biraz olsun nezahet ve nezaket. Bağırıp çağırmak değil, hiç değilse, biraz ihtizaz.

Gürültü değil, inilti.

---

* Tam da burada Charlie Chaplin'in ilk sesli filmi olan *The Great Dictator*deki (1940) o muhteşem koltuk sahnesi hatırlanmalı, ve hasmını alçağa, kendini yükseğe oturtmak için çırpınan bir siyasi liderin içine düştüğü komik durumu hicveden o sahne ibretle seyredilmeli, ki böylece mertebesi alçak olanın mekanının yüksekliğine bakılmayacağı hiç değilse bu vesileyle bir kez daha idrak edilmeli!

porcupine

Zone.

Öte yani, ötedeki köy. Giden herkesin her dileğinin gerçekleştiği yer. Derûnundaki dileğinin.

Zone alelâde bir bölge değil, tamıtamına bir *umut ülkesi*. Tek başına gidemezsin, bir rehberin, bir kılavuzun olmalı. Bir *stalker*. Bir *hâdi*. Daha önce gitmiş ve geri dönmüş, dönebilmiş biri. Yolu tanıyan, izlere âşina biri. Sadece doğru yolu gösterecek değil, aynı zamanda o yolu senin yanında seninle kat'edecek kişi.

Göstermekle yetinemez, bizzat götürmek zorunda.

İstediğini değil, bir tek isteyeni.

Talib olanı.

Tarkovski iki *stalker*dan söz eder. Biri, malum, profesör ile yazar'ı bölgeye götüreni. Filmin başkişisi. Diğeri de en nihayetinde zengin olanı. *Porcupine*.

Üzerine hiç konuşulmamıştır onun. Susulandır. Bu nedenle *Stalker*ın tam da karşıtıdır *Porcupine*.

Biri umut verir, umudunu kaybetmemek için. Amacına, amaç-dışı ikincil yararlar eklemekten kaçınır. Hani şu *ihlâs* denilen nitelik var ya,

işte onun gereğini yerine getirir; eylemi kendi amacına has kılar. Masal adamıdır *stalker*. Anlatmakla yetinmez, yaşar da. Umut ettiğinin değil, bizzat umudun peşindedir. Umut yiterse her şey yitecektir de ondan. Umut için yaşar, umudu yaşatmak için. Akla değil, muhayyileye yaslanır bu yüzden. Hayale. Umudun kökenine yani.

Porcupine öyle değildir. O nasıl olmuşsa zengin olmayı dilemiş, dileği de yerine gelmiştir. Himmeti neyleyim deyû buğdayı tercih etmiştir. Başarılarından başı dönmüş, şımarmıştır. *Umut Ülkesi*nin vaadi vardır; orada dileyene dilediği verilecektir! Porcupine de buğdayına kavuşmuştur.

Peki sonra? Sonrası hiç de iç açıcı olmamıştır. *Porcupine* kendi elleriyle kendi yaşamına son vermiştir. Düşü, hayali, umudu, masalı ikincil amaçlara feda eden bir masalcının sonudur bu. Kendi anlattığı masala inanmayan her masalcının sonu gibi.

Prensesin Uykusu (2010) filmini seyrettikten sonra, nedense, Çağan Irmak'ın kendi anlattığı masala inanmayan bir ruhla bu filmi çektiğini düşündüm.

Çekimler, kurgu, hatta diyaloglardaki o özensiz Türkçe, o baştan savma üslup (gibi kusurlar) değil, bizatihi masala, masalın temsil ve tasvir ettiği umuda hürmetsizlikti beni böyle düşündüren. Oysa birkaç yıl önce *Ulak* (2007) filmini seyrettiğimde iki yazı yazmış, Çağan Irmak'ı da *masala* ve *umuda* hürmetinden dolayı selâmlamıştım.

> Çağan Irmak (...) bize masal söylüyor. Kararınca, kaderince.

Türk seyircisine masalın da, umudun da bir geleneği olduğunu, sırf bu yüzden bir geleceği de olacağını hatırlattığı için teşekkürler.

Ulak için okurlara şöyle seslenmiştim:

> Sırf insana dair umudumuzu canlandırmak istediği için, bizden sadece masallara saygı duymamızı taleb ettiği için dahî *Ulak* seyredilmeli.

İmdi *Prensesin Uykusu* gibi kötü çekilmiş kötü bir film yüzünden umudumu kaybetmiş değilim, nitekim zaten bu nedenle bu eleştiriyi yapıyorum.

Sığlaşmanın bedeli vardır. Kendi çevresinde döner kalır insan, ve o durumda başkalarına gerek kalmaksızın bizzat yolun kendisi yolcuyu terbiye eder. Övgülerle değil, eleştiriyle olgunlaşır insan. Oysa eleştiri kadar övgü de yıkar insanı. En kötüsü şımartır.

Şımarıklığın acıtıcı tarafı, insanın masala ve umuda hürmetini azaltmasıdır. Hurafenin, mitin gücünden kuşkuya düşmesidir.

Çağımızda umudu canlı tutacak iki kaynak var. Hikmetin huzmelerini seyredebileceğimiz iki alan.

Din ve *Sanat*.

İkisi de umut verir. İkisi de gerçeğin sınırlarını aşar. İkisi de *anlatı*nın özünü kutsar. Bezirganların iştihasını uyandıran iki meyve bahçesi gibidir din ve sanat. Çarşının iştihasını. Tarkovski'nin *Stalker*a karşıt olarak yarattığı *Porcupine* karakteri, sırf bu yüzden din ve sanat bezirgânlarıyla eşleştirilebilecek bir nitelik arzeder.

Masalcının inandırıcılığı, masalına evvelâ kendisinin de inanmasını gerektirir.

İnanmazsan nasıl yabancılaşabilirsin ey talib? Yabancılaşmazsan, peki o takdirde nasıl inanabilirsin?

*Prensesin Uykusu*nun en büyük günahı bir masalın safiyetinden yoksun olması. Masalın o hürmet duyulası ciddiyetinden.

Yanlış okumadınız, evet, her masalın kendine has bir *ciddiyeti* vardır. Umudun. Hayalin. Bu yüzden de sanatın.

Masal özünü kaybetmeye görsün, o anda *Mecnun* safari yolculuğuna çıkan turist kafilesine Hicaz çöllerini gezdiren bir rehbere dönüşür, *Ferhad* ise dağdan çıkardığı toprağı kamyon kamyon çevre köylere satmaya çalışan bir müteahhite.

Altın bulmak amacıyla erenlerin türbesine kazma vurmamalı bu yüzden! Masala ve umuda hürmeti aslâ elden bırakmamalı. *Porcupine*nin değil, *Stalker*ın sözüne inanmalı!

Kutsal Vadi'ye ayak basmışsan, hemen nalınlarını çıkarmalısın! Kutsal Vadi'ye, yani masalın ve umudun toprağına.

Ne güzel der bir genç şaire:

Öykü anlatmak, derin ve alışılmışın dışında bir din duygusuyla gerçekleştirilebilir.*

O halde gururu incinecek olsa bile kutsal vadideyken Çağan Irmak da ayağındaki o kalın deri çizmeleri çıkarmalı!

Nalın olsaydı kolaydı belki ama ayağındakiler bu sefer çizme.

Sözde başarılar.

Ne ki bu yolda ancak çıplak ayakla yürünebileceğini unutmamalı. Tevazuyla.

Sırf masalın ve umudun adına.

En nihayet, uykuyu ve düşleri ciddiye almalı. Şefkatle.

VE elbette sanata hürmeten.

* Nilgün Marmara, *Kırmızı-Kahverengi Defter*, s. 46, İstanbul 1993

sinemadaki ressamlar

Graham Greene'nin *Stamboul Train*indeki (1932) şu tesbit, sinemanın kökenine düşen ender huzmelerdendir:

> Filmler göze bir şey öğretti: *hareket halindeki manzaranın güzelliğini*.

Hal böyleyse, ışığın ve gölgenin dünyasında yaşamadan ve/veya renklerin ve çizgilerin sergüzeştine yakınlık duymadan sinema sanatının hakkı verilebilir mi?

Sanmıyorum.

Sinemanın temelinde resim vardır: *suret* ve *tasvir*. Hareket eden suretler. Bir tür fotoğraflar geçidi. Tamıtamına *resm-i geçit*. Hız ve süratin çocuğu sinema. Modern fiziğin. Pek tabii ki *maddesi* itibariyle değil, *formu* itibariyle.

Bir de *ses*. Müzik.

VE *söz*. Dil ve edebiyat. Ama her halukârda *suret* ve *tasvir*. İmaj. Suret-i mahsüse. *Aklî* değil, *hissî* suretler.

Sinema, bütün sanatlar gibi kavramlarla değil, imajlarla ifade etmenin alanı. Bildirmekten çok göstermenin. Müstehcen olmayan sinema olmaz. Sinemanın özüdür çünkü göstermek. Teşhir etmek. Açmak. Her film bir itiraftır bu yüzden. Günah çıkarılır. Ortaya. Göz önüne. Muhayyileye izin verilir uçabildiği yere kadar uçması için.

Sinematografi ile *pornografi* aynı anlama gelir bu yüzden. Sükûndan harekete geçiş. *Kine*nin özündeki Grek ruhu: κίνησις.

Salvador Dali-Luis Buñuel ikilisinin çektikleri o efsane kısa-film hatırlanmalı hemen burada. *Un Chien Andalou* (1929).





Gerçeküstücülük resimle düşü, düşle sinemayı yakınlaştırmıştır. Bilinçle bilinçdışını.

Kuşkuya yer yok, artık gözbebeği tam ortasından çizilmiştir.

VE ışıkla gölge ayrışmıştır.

Bir düşü tabir etmekten daha müstehcen ne olabilir ki?

Sinema rüya değil, bir tabir sanatı. Salt düşü anlatmaz, anlatırken yorumlar. Onu açıklığa getirir. Erbabı bilir, bir düşü aktarmakla onu yorumlamak arasında bir fark yoktur. Her aktarım bir yorumdur çünkü. Düşü gören daha onu aktarmaya başlamışken yazgı harekete geçer. Kader o anda ağlarını örer. Olacak olan olur. Unutmak en iyisidir çoğu zaman.

* * *

Sinemanın resme değilse bile ressamlara ilgisinin geçmişi aslında çok gerilere uzanmıyor.

Bilebildiğim kadarıyla değil, daha çok *görebildiğim* kadarıyla. Sözgelimi Alexander Korda'nın *Rembrandt*ı 1936 tarihli. Yönetmenin belki yetersiz, ama sade ve sevimli bir anlatımı var. Bu denemeden yıllar sonra İngiliz yönetmen Peter Greenaway, Batı sanatının dokuz şaheserini konu alan dizisi içerisinde yer alan *Nightwatching*i (2007) çeker ve hemen ardından *Rembrandt's J'accuse* (2008) adlı belgeseliyle de bu hamlesini taçlandırır. Ancak ışık ayarlarında gözetilen o Rembrandt solukluğu, dönem filmlerine özgü o şaşaalı anlatım, zengin ve incelikli

kostüm ve tasarımlar ünlü Gece Devriyesi'nin öyküsüz anlatımına can verebilmiş midir, işte burası tartışılır. Ancak yine de Greenaway'in denemelerinin bağımsız bir değerlendirmeyi hak ettiğinde kuşku yok!

40'lar ne yazık ki boş görünüyor. Savaş yılları.

Küçük bir hamle müstesna. Albert Lewin'in Gauguine hakkındaki *The Moon and Sixpence* (1942) adlı filmi. Yarım asır sonra Gauguine hakkında iki filmle daha karşılaşacağız: İlki Henning Carlsen'in *Ovirisi* (1986), diğeri Mario Andreaccihio'nun *Paradise Foundu* (2003).

Zaten tanınıyor, biliniyor, sevilip beğeniliyor düşüncesiyle tarihsel kişilikler hakkında müsamere ölçeğinde pahalı filmler çekmek sinema tarihinin itiraf edilmemiş ayıplarındandır. Carlsen'in de, Andreaccihio'nun da Paul Gauguin'in sergüzeştinin hakkını verebildikleri söylenemez. Sözümona hıristiyanlık-putperestlik çatışmasının yapay bir biçimde sömürgecilik karşıtı bir dil üzerinden tasviri. Fakat inandırıcı değil. Gerçi Gauguin'in resimlerinde de pek düşünce ve duygudan eser yoktur ama bu borsacı ressamın filme çekilecek denli renkli bir hayatının olduğunu kabul etmek gerekir. Hiç değilse egzotik renkleri vardır; yeşili, mavisi, turuncusu. Bir de devrin modası gereği sonuçsuz kalmaya mahkum derin görünme çabaları. Paleti kalem gibi kullanma hevesi, vs.

Söylemeden geçemeyeceğim. Gauguin'in etkisi en çok *Nebîler*in yapaylığı miktarıncadır. Hepsi hepsi içi boş mistifikasyon gösterisi. Başyapıtı *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous?* (1897), sanırım, Lars'ın da hayal ve ilan edeceği üzere, belki bir filme konu bile olabilir.

Umutsuz olmamalı, hakkı verilebilirse sinema sanatı bize bu ressamı başka türlü de anlatmayı başarabilir. Ama önce iyi bir öykü.

Peki 50'li yıllarda ne var, savaş sonrasında?

Her zaman olduğu gibi biraz sanat, biraz eğlence, biraz dram.

Önce sanat. Güya sanat. Daha çok siyaset. Alain Resnais ile Robert Hessens gözünden Picasso'nun ünlü tablosu *Guernica*nın (1950) öyküsü. Kısa film. Guernica'nın, yani İspanya iç savaşının. Duygusal ve tarihsel bir öykü. Bask bölgesinde, Bis Caye'de küçük bir kasaba olan Guernica 26 Nisan 1937 tarihinde aralıksız bombalanmış, şehir yerle bir olmuş ve 2 bin sivil insan ölmüştür. Bu acının dile getirilmek

istendiği küçük bir belgesel *Guernica*. Günümüzde tüm ayrıntılarıyla bu öykünün sergilendiği yer, gerçekte Museo Nacional Centre de Arte Reina Sofia. Madrid'de. Bir mabed. *Guernica* sinesinde sakladığı başyapıtlardan. Sergilenen ayrıntıların sözcüklerle tasviri ise imkânsız.

Savaş sonrası, Picasso'nun yıldızı iyice parlar. Nedenleri gibi sonuçları da politiktir. Bir kere Fransa'da itibarı çok artmıştır. İşgal yıllarında Almanlara yüzvermeme gözüpekliğini göstermiştir çünkü.

Alain Resnais'den sonra bir başka Fransız yönetmen daha kamerasını Picasso üzerine çevirecektir. Henri-Georges Clouzot. Yönettiği film ise, bugünden bakıldıkta sadece Sanat Tarihi öğrencilerine hitab edecek düzeyde. *Le Mystère Picasso* (1956). Bir belgesel. Zamanın ruhuyla uyumlu. Soğuk savaşın.

> *Sarhoş Kayık* şiirini yazarken Rimbaud'nun zihninde neler gerçekleştiğini bilmek için neler vermezdik, Jupiter senfonisini bestelerken, Mozart'ın aklındakileri. Yaratıcı kişiye bu tehlikeli macerada yol gösteren gizli mekanizmayı bilmek... Tanrıya şükür ki şiir ve müzik için imkânsız olan, resim için mümkün!

Clouzot yanılıyordu, yaratıcı muhayyilenin sırrına nüfuz etmek ne yazık ki resim sanatı için de mümkün değildir. Üstelik başkaları tarafından değil bir tek, sanatçı tarafından da. Sanat anlatır. Açıklayacak olan felsefedir.

Bu nedenle Picasso kendi yapıp ettiklerini yorumlayacak son kişiydi. Saf yetenek. Elinde tutanın hırslarınca beslenen palet. Ömrü boyunca bir idesi olmayan yoksun eller. İde yerine dedikodu, gerçekte sanat yerine zenaat. Clouzot'nun yapıtı bilindik anlamıyla bir belgesel değil bu yüzden, sade kayıt. Veri. Sanatçınınki ise performans.

İlginçlik bir sanat yapıtı için bir özelliktir, ve fakat kesinlikle yaratıcılığın alameti değildir. Güçlü bir ide'den yoksunluk, yönetmenliğinin ilk denemelerinde değil, son denemesinde de ne yazık ki Clouzot'nun peşini bırakmaz. Nitekim öyküsü Serge Bromberg-Ruxanda Medrea tarafından anlatılır: *L'enfer d'Henri-Georges Clouzot* (2009).*

* Claude Chabrol, Clouzot'nun çekemediği senaryoyu yıllar sonra tekrar sinemaya aktarmayı deneyecektir: *L'enfer* (1994)

Tage Danielsson'un *Picassos äventyr* (1978) adlı komedisi nazar-ı itibara alınmazsa, ki pek alan da olmamıştır, Picasso hakkında ciddi bir yorum teşebbüsüne tanık olmak için sinemaseverler kırk yıl beklemek zorunda kalacaklardır. James Ivory hakikaten seyredilebilir bir yapıt ortaya koymuştur: *Surviving Picasso* (1996).



Picasso'nun üzerindeki sahte cilâların parlaklığı yavaş yavaş kaybolacak, kişilik zaaflarının üzerine gidildikçe, sıradan seyirciyi şaşırtacak ölçüde, ilginç sürprizlerle karşılaşılacaktır. Anthony Hopkins'in güçlü oyunculuğu bu kişisel zaafların olumsuz yönlerini vurgulamaktan çok dengelemiş olsa bile, çok değil sekiz yıl sonra, Mick Davis'in yönettiği, şimdiden küçük bir efsane haline gelen, *Modigliani* (2004) Picasso imgesini hiç acımadan yerin dibine sokacaktır.

Niçin?

Sözümona, meslektaşı Modigliani'nin trajedisini daha belirgin kılmak için.

Davis, Modigliani gerçeğine titizlikle uyma ihtiyacı duymamış, hayalini özgür bırakmakta hiç tereddüt etmemiştir. İyi de yapmıştır. Çünkü Modigliani'nin ismi de, tabloları da bu filmin etkisiyle bilinir hale gelmiştir. İşte sinemanın gücü. Yönetmenin. Yaratıcının.

Jacques Becker'ın *Montparnasse 19* (1958) adlı erken sayılabilecek yapımı, ardından Franco Brogi Taviani'nin kısmen selefinin kusurlarından kaçınmaya çalışan *Modi*si (1990) hem daha sade, hem daha iddiasız filmlerdir. Kendi dönemlerinin çekim olanaklarının yoksulluğu ve/veya bütçeleri itibariyle değil, yaratıcı sanatın uzaklardan duyulabilen o keskin rayihasından mahrum olmaları sebebiyle.

Modigliani İtalyan kökenli naif bir yahudiydi. Picasso ise iştahasına ket vurulamaz bir İspanyol boğası. Sovyetlerin yıkılışının ardından Modigliani'nin gelişi, Picasso'nun gidişi acaba bir tesadüf müydü?

Sanmıyorum.

Her neyse, modern resim tarihinde artık bir *Modigliani* varsa, kimse kuşku duymamalıdır ki bu Mick Davis'in muhayyilesi sayesindedir. Kayıtlarından kurtulmuş bir muhayyilenin.

Afrika masklarının gözleri yoktu. İlhamını masklardan alan Modigliani'ninse kadınlarının.

Bu-ara-da bir de eğlence. John Huston'un Toulouse-Lautrec'i anlattığı *Moulin Rouge* (1952).



Cüce kalış, Lautrec trajedisinin istifade edilecek en zahir, en kolay yönüydü. Ucuz. Güya yakın akraba evliliğin yol açtığı aptalca bir kaza. Çok yazık! İçinde Paris'in ve Fransız aksanının olmadığı bir Lautrec filmi olur mu? Huston, birçok Amerikalı yönetmen gibi imkânsızı (!) gerçek-

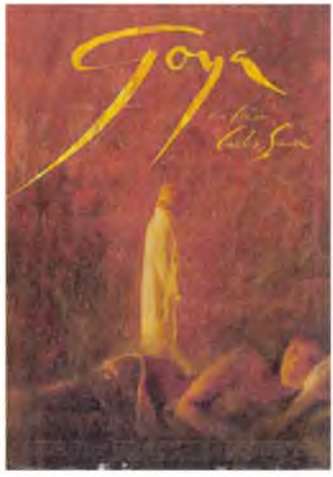
leştirmeye çalışmış ve sonunda ortaya ister istemez kötü bir melodram çıkmış. Oysa soyluluğun ihtişamıyla Paris'in arkasokaklarının kokusunu birleştiren bir sanatçıdır Henri de Toulous-Lautrec. Tablolarından çok afiş tasarımlarıyla. Hele hele çizimleriyle. Bilhassa günümüzde. Moulin Rouge kadar Moulen de la Galette izlenimlerinin ve bu izlenimlere eşlik eden batakhane gözlemlerinin âsârı tablolardan çok eskizlerdir bu yüzden. Yakın zamanda ancak kamunun haberi olan eskizler. Albi'de Le Palais de la Berbie'nin koynunda. Genzi yakan kokular Albi'nin o çocuksu iklimine emanet edilmiş gibi. Bu iyi gelişmelere karşın, sinema sanki, her biyografi kötü olmak zorundadır, *kaziyyesini* ispatlamaya ahdetmiş gibi.

Roger Planchon'un *Lautreci* ise (1998) gecikmiş bir deneme olacaktır. Güçlü bir bütçe. Zengin kostüm dağarcığı. Kalabalık bir cast. Lakin sanatçılar hakkında çekilen çoğu film gibi en önemli eksiği duygusu. Duygusu yok *Lautrec*in. Sadece ilkinin eksiklerini güya gürültülü biçimde telafi etmeyi denemiş.

Yeri gelmişken üçüncüsüne de işaret edelim. Waldemar Januzczak bir süre sonra hem sunduğu hem yönettiği, kişisel hayranlığın çelimsiz ürünü olmaktan öteye gidemeyen bir belgeselle izleyicilerinin karşısına çıkar: *Toulouse-Lautrec-The Full Story* (2006).

En nihayet bir de dram. Vincente Minnelli'nin Van Gogh'un hayatını ele aldığı *Lust for Life* (1956). Kirk Douglas'ın oyunculuk gücü küçümsenemez ama yıllar sonra Spartaküs'ü oynayacak bir karaktere Van Gogh gibi naif ve kırılgan bir kişiliği teslim etmek o gün için bile ironik kaçmış olmalı. İyi ama yüzü biraz benziyordu, denebilir. Unutulmamalı ki Van Gogh bir çehreden daha fazlasıdır. Çok daha fazlası.

Resim sanatının bu efsane şehidi hakkında, anlatımı zayıf da olsa, ikinci bir filmin çekilmesi için neredeyse yarım asrın geçmesi gerekecektir. Maurice Pialat, *Van Gogh* (1991). Tipik dolayım sineması. Ressamın hayatındaki bir ayrıntı üzerinden kendisini anlatmaya çalışmak. Dr. Gachet dolayımında erimiş bir Van Gogh. Tutkunun değil, acemi bir hevesin ürünü.



En nihayet, bir de Goya.

Goya hakkında görebildiğimiz üç film var. İlki Henry Koster'in *The Naked Maja* (1958), ikincisi Carlos Saura'nın *Goya en Burdeos* (1999); üçüncüsü Miloš Forman'ın *Goya's Ghosts* (2006).

Goya'nın tabloları arasında en sansasyoneli, herhalde, bugün Madrid'de Prado Müzesi'nde konuklarını ağırlayan *La Maja Desnuda*dır (1797-1800). *Çıplak Maja* yani. Édouard Manet'nin ünlü *Olympia*sına (1863) ilham veren kışkırtıcı eser. Maja seyircilerine sırtını dönmez, tam aksine küstahça onların gözlerinin içine bakar. XIII. Alba Düşesi. Her şeyiyle Ava Gardner'in karizmasına emanet edilen kadın! Siyasi hırs ve entrikanın remzi. Hatta biraz erkeksi. Buna karşın hem Kraliçe, hem de Engizisyon karşısında çırılçıplak. Üstelik küstah. Acaba Goya o nedenle mi Düşes'i bir de giysili olarak resmetmiştir, bilemiyoruz. Bildiğimiz Koster'in bu zengin olgular dağarcığından yeterince yararlanamamış olduğu.

Saura, Goya'yı yıllar sonra daha içten, daha sembolik olarak kavramayı dener. Öyle ki Goya'nın ruhsal yorgunluğunu yaşlı bir tebessüme sığdırmayı başarır.

> Hayal gücünle dünyanın en korkunç suçunu işleyebilirsin ama kimse seni cezalandıramaz; cennete de yükselebilirsin, cehenneme de inebilirsin. Fakat bir tek tehlike var: Nerede duracağını çok iyi bilmek zorundasın. Aksi takdirde deliliğin karanlığı tarafından yutulursun.

Deliliğin karanlığı Goya'nın üzerinden geçtiği bir sırat köprüsü gibiydi adeta. Muhayyilenin, en kötü canavarların zuhuruna yol açtığını ve fakat aynı zamanda tüm sanatların anası ve mucizelerin kaynağı olduğunu söyler.

Ama hangisinin? *Nedensiz* hayal gücünün mü, *mantıklı* hayal gücünün mü?

Saura, Goya'nın ikincisini tercih ettiğini düşünür.

Miloš Forman'a gelince, o daha çok Goya'nın gravürlerinden hareket ediyor. Hayaletlerinden. Çizimlerinden. En çok da kiliseden. Engizisyondan. Gerçekte bir sanat yapıtından çok, bir pazar mamülü. Ortalama seyirciyi hedefleyen bir film. Bir melodram. Mozart, Goya'dan daha dramatik bir kişilik olduğundan değil, muhtemelen *Amedeus*un yönetmeni kulaklarına gözlerinden daha düşkün olduğu için.

Prado'da daha çok vakit geçirseydi, acaba sonuç biraz daha farklı olabilir miydi? Bunu bilemem ama hiç değilse Peter Shaffer gibi güçlü bir oyun yazarı daha bulabilseydi, o takdirde sonuç çok daha farklı olabilirdi. İşte burası kesin.

Bir de gelenek tabii ki. Bir Puşkin geleneği. Amedeus böylesine güçlü bir çizginin ürünüydü. *Goya's Ghosts* ise piyasanın.

Tutkuyu sanatçının yaşamından ve yapıtlarından üretmek için didinmek yerine o yapıtların kökeninden, yani sanatçının bizzat tutkusundan temin etmek için herhalde sanat kadar edebiyatın gücünü de yardıma çağırmak gerek. Yani vizör kadar kalemin gücünü de. Sinemada halen eksik olan budur. *Edebiyat*.



* * *

60'lı yıllar de pek verimli geçmiş sayılmaz. Bir heykeltraş olarak değil ama bir ressam olarak Michaelangelo'nun daha çok Papa II. Julius'la arasındaki sevimli gerginlikler üzerinden yürüyen *The Agony and Ecstasy* (1965), Sistine Chapelle'in tavanını ve duvarlarını süsleyen fresklerin hikâyesini konu ediniyor kendisine. Carol Reed'in yönettiği bu filmin önemi sanatsal değerinden değil, sadece büyük bir sanatçıyı ele almasından kaynaklanıyor. Muhayyile zaafının bir ürünü. Hepsi bu kadar.

Luciano Salce'nin *El Greco* (1966) adlı denemesi, kendi devrinin olanakları içinde düşünüldüğünde, başarılı bir öykü olarak görülmeli. Belki müsamere tadında ama hiç kuşkusuz Yannis Smaragdis'in kırk yol sonra filme aldığı *El Grecoya* (2007) nisbetle daha içten, daha lirik bir anlatıma sahip.

Belirtmek gerekirse, sinema için bu büyük usta, hâlâ sanatına yaraşan bir ustalık ve duyarlılıkla ele alınmayı beklemektedir.

Bu arada Michael Powell'ın yönettiği *Age of Consant* (1969) gibi ressam ve genç ve çıplak model (lolita) ilişkisinin tahrik ediciliği üzerinden kurgulanan kimi yapımlara gelince, ismen zikredilmemeleri bile sanırım bir eksikliğe yol açmayacaktır.

Muhayyile aracılığıyla bir adam, bir ressam mı yaratmaktan söz ediliyor, o halde hiç duraksamadan şeref tâcı hemen Tarkovski'nin başına yerleştirilmelidir. Tarih yazmak böyle bir şeydir işte. Aidiyeti bile meşkuk bir tablo, bir iki fresko, üç beş bilgi kırıntısı, ve Tarkovski'nin idrakinden zuhura gelen saatlere yayılmış koca bir anlatı şöleni.

Ressam, nakkaş ve derviş. *Andrei Rublev* (1966). Sinema sanatı kendi öncülerine hürmet etmek zorundadır. Sanatı yönlendiren değişmez idea'nın kendisine. İnsan'ın bütünlüğüne. Tarkovski sinemasının şiarı budur. Asla hürmet. Nitekim yirmi yıl sonra Tarkovski *Offrette* (1986) Leonardo da Vinci'nin *Adorazione dei Magi* (1481) adlı tablosundan ana simge olarak yararlanmakta da tereddüt etmeyecektir. *Kâhinlerin Arz-ı Ubudiyeti*. Başka bir deyişle bilimin sertliği ve acımasızlığı karşısında inanç ve şefkat, istatistikler karşısında büyü ve kehanet, en nihayet umutsuzluğun şifası olarak da mucize.



Tarih ve Can ve İnanç. Andrei Rublev, bir şaheserin maddî imkânlardan çok yönetmenin aşk ve istidadının eseri olduğunun açık isbatıdır.

Sanat öncelikle insana ihtiyaç duyar, güce ve paraya değil. İnsana, yani sanatçıya.

Türkiye'de bir *Sinan* filmi niçin çekilemez? İşte bundan. Tutku dolu, özgür ve zengin muhayyilelerin eksikliğinden. Devletin, meselâ ilgili Bakanlığın o işsiz, güçsüz, ruhsuz bürokratları belki bir bütçe oluşturacaklar, belki birilerini görevlendirecekler, belki niçin bir *Sinan* belgeselimiz bile yok diyecekler, belki kendilerine iş çıkaracaklar, ama en nihayet yine de eldeki mahdud imkânları çarçur etmekten başka bir şey yapamayacaklardır.

Lütfen biraz da kültür ve sanat için eller cebe, demenin ne anlamı var? Masaların üzeri altınla ve gümüşle dolduğunda n'olacak? Paranın gücü sanatı ve sanatçıyı mı yaratacak?

Aşk ve istidad biraraya gelmeyince yaratı olmaz. İrade ve kudret. Çelişkiyle yüzleşilmedikçe de ne aşk ortaya çıkar, ne de istidad!

Sanat ve sanatçı mı istiyorsunuz, dua edin de belâlar yağsın üzerinize gökten! Açlıktan nefesiniz koksun! Hüznünüz olsun meselâ. Yoksunluklarınız. İncinmişlikleriniz. Güçsüzlüğünüz. Kuşkunun pençesinde kıvranın. Dualarınız hep geri çevrilsin. Kahrolunuz. Kahrediniz. Yaşamı soğuk bir su gibi teninizde hissediniz. Uykuya hasret kalınız. Şefkat kokan bir nefes beklerken kürek kemiklerinizin ortasında hissedin yârin hançerini. Tadın ihaneti. Reddedilin. İnkâr edin ve edilin. İnkâr edin ve

edilin. Tereddüt edin. İncindiğinizi düşünün. Rüyalarınıza apansız doluşan bedbahtlara kendinizi anlatmaya çalışırken takatsiz kalın. Yaşayın yani. Çelişkiyi. Çileyi. Bakın o zaman nasıl da göğün kapıları açılıyor. Tanrı nasıl da sesinizi duyuyor. İlham perileri nasıl da dans ediyorlar çevrenizde.

VE işte o zaman sanatçı yaratmaya, ele geçirilemez olanı fethetmeye başlar. Ölmemek için. Biraz olsun nefes almak için. Hakikatin kokusunu sırf sevgilinin saç diplerinden duyabilmek için.

Tarkovski'de bunların hepsi vardı. Önce hüzün. Bütünüyle. Huzursuzluk. Varoluş ızdırabı. Ve istidad. Zatından şuur taleb eden istidad. Kemal.

Böylece kendi tarihinden bir başyapıt ortaya çıkardı. Lütfen ilk fırsatta diz çöküp seyrediniz o dehanın ışıltısını. Bir çan nasıl yapılırmış, görün lütfen! Bir inanç varlığını nasıl sürdürürmüş, izleyin!

* * *

70'li yıllar da bir iki istisnayla boş görünüyor. İki standart tv filmi. İlki Renato Castellani'nin *La vita di Leonardo da Vinci* (1971) adlı denemesi, diğeri ise Peter Watkins'in yazıp yönettiği *Edvard Munch* (1974).

80'li yıllarda da yeterince film yok. Derek Jarman'ın *Caravaggio* (1986) adlı yapıtı, muhayyilenin yetersizliğini göstermesi bakımından verimli bir örnek. Sanatçının yapıtlarındaki derinlikle temas kuramamış duygudan mahrum bir bilincin eseri. Yönetmen filmin üzerinde seyredeceği ana gerilimi aklısıra sanatçının o bilinen huysuz ve hırçın tabiatından temin edebileceğini ummuş. Bıçkın bir ressam. Serserî. Kavgacı. Daha ne olsun? Dahası olmamış da zaten. Hepsi bu kadar! Seyredemeyip yarıda bırakmıştım. Hayal kırıklığı. Beklentinin boşa çıkışı. Acemi duyarlılığı.

Jarman, Caravaggio gibi büyük bir ressamın hem güçlü yapıtlarından, hem de zengin ayrıntılara sahip yaşamöyküsünden hakkıyla yararlanmayı becerememiştir.

Peki, Angelo Longoni'nin 2007 tarihli *Caravaggio* denemesinin bir teselli değeri oldu mu? Sadece literatüre katkı. Elimizdeki listeye.

Niçin resim sanatının *yıldızları* sözkonusu olduğunda kameranın dili birdenbire kekelemeye başlıyor, hem de yıllardır?

Her halde yıldızların kendi doğal parlaklıklarına doğru çevrilen vizör ışıltısının yeterli olacağını sanmaktan. Dönem filmlerine özgü teknik koşulları yerine getirmek için gösterilen titizliğin senaryodan esirgenmesi bir başka neden. Öyküye ne gerek var? Üstelik zengin mekan tasarımları, ışıklar, renk oyunları, kostümler, ve biraz da sanatçının yaşamına ilişkin kimi ayrıntıların (dedikoduların) öne çıkarılarak dramaturji sorunlarının üstesinden gelmeye çalışmak. Özellikle bildik klişelerin senaristlerin elinde ucuz replikler haline dönüşmesi. Düşük bütçeli belgesellerin yanısıra tv filmleri. Kısaca sözettiğimiz filmlerin bir kısmının tv filmi olarak çekildiği dikkatten kaçmamalı. Anlatı sorunlarının bir kısmı, zorunlu olarak, tv dilinin seçilmesiyle alakalı. Dil anlatımı, anlatım ise eseri belirliyor.



Her alanda olduğu gibi, sanat alanında da onun hakkını verecek has evlatları var. Sözgelimi Bruno Nuytten'ın *Camille Claudel* (1988) adlı filmi, bu çırpınışlar arasında, güçlü bir hamle olarak övgüyü hakkediyor. Filmin merkezine Rodin'in yerine onun kadar tanınmayan sevgilisi Camille Claudel'in yerleştirilmesi, anlatımın dilini de, imkânlarını da güçlendirmiş. Bu da gayet doğal. Çünkü Camille, Rodin'in ilham perisi. Çılgın bir kadın. Ve onunla birlikte duyarlılığı incelen kaba saba bir heykeltraş. Güya böylelikle aşkı ve tutkuyu tanıyan bir Rodin. Bir mermer işçisinden bir heykeltraş, bir sanatçı yaratan ilham perisinin ta kendisi.

Acaba periler niçin hep dişi olmak zorunda? Yaratıcı cazibenin tek mâliki olmaları nedeniyle mi?

Camille Claudel'in yontularının farketmemiş olabileceğim hususî bir tarafı var mı diye merak edip Paris'te Rodin Müzesi'ne üçüncü kez gitmek ihtiyacı duymuştum. Sırf bu film yüzünden. Ne ki elim boş dönmemiştim. Bir de bu zaviyeden, yönetmenin zaviyesinden bakınca anlamıştım ki Camille çıldırmasaymış, asıl mucize bu olurmuş.

Camille'de *passion*un üç anlamı da tahakkuk etmişti: *tutku, çile, hastalık.*

Yontularını dikkatle inceleyin, bakalım Nuytten'ın abarttığı kadar siz de abartmayı becerebilecek misiniz?

90'lı yılların başından itibaren sinemada resim sanatına ve ressamlara ilgi artıyor. Bakalım son yirmi yılda kimler var? Kimler yok ki, ünlülerden Brughel, Vermeer, El Greco, Goya, Artemisia, Monet, Van Gogh, Lautrec, Klimt, Picasso, Dali, Modigliani, Kokoschka, Egon Schiele, Pollock, Frida, Andy Warhol, Seraphine...

Açılışı bir kâbusla başlatalım: Jacques Rivette'le.

La Belle Noiseuse (1991) Balzac'ın ünlü romanı *Le Chef-d'œuvre inconnu*nün (1831) kahramanı Frenhofer'in bir yorumundan ibaret. İsme bakar mısınız: *Cazgır Dilber.*

Daha önce yazmıştım: Fransız tarzı yapaylık. Hissedilmeyen ve fakat varsayılan bir deha. Yaratıcı süreci, ömrü boyunca bir kez bile yaratmayı denememiş biri nasıl anlayabilir, nasıl tasvir edebilir? Anlayamazsa, his-

sedemezse, Rivette gibi, mecburen içi boş tahminlerde bulunur. Yaratıcı süreç dışarıdan gözlemlenemez. Yaşanması gerekir. Aksi takdirde hakikatle ilişkisiz yapay kriz sahneleri üretilir. Mimar olsun, ressam olsun, kendinden geçen dâhinin buhranlan, saçı başı dağıtmalar falan.

Komiktir, ve işin kötüsü hepsi de bu kadardır.

Agnès Merlet'nin yönettiği *Artemisia*nın da (1997) aynı kategoride değerlendirilmesi kaçınılmaz. Küçük anektodların zamana yayılarak sündürülmesi adeta metnin duygu ve düşünceden arındırılmasıyla sonuçlanıyor. Ezbere bilinen öyküler. Düşük oyuncu performansı. Bir de dönem filmlerinin kendine özgü zorlukları. Film teknolojisi ne yapsın?

Ed Harris'in yönettiği ve oynadığı *Pollock* (2000), tam bir Amerikan fıkaralığı. Filmi de ne yazık ki ancak Pollock'un kendisi kadar etkileyici.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra Paris'ten New York'a göçmeye başlayan modern sanatın özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra nasıl olup da bir Amerikan silahına dönüştüğü bilinen hikâyedir. Amerikan avangardı versus Sovyet gerçekçiliği. Her ikisi de insana yabancı. İnsanın varoluşsal çelişkilerine. Derinlikli bir dünya kavrayışından mahrum bir sanat. Ruhsuz. Her türlü diyalektik gerilimden uzak. Buna rağmen sanatçının güya bireysel çıkmazlarından zuhur edeceğine inanılan peygamberâne ilhamlar ve bu ilhamlardan insanlık vicdanına düşecek birkaç ışık huzmesi. Sonuç: *action painting*.

Sovyet gerçekçiliğinin estetik değeri ise, ancak Moskova'daki Stalin'in piramidleri kadar. Sözümona *Yedi Kızkardeş* kadar.

Bruce Beresford'un *Bride of the Wind*ı (2001) gerçekte yaşananların acı ve şiddetini hayale aktarmanın sanılandan ne kadar da zor olduğunu gösteriyor. Malum, muhayyilenin âsârı çok nadiren gerçekliği temsil edecek, onun yerini alacak kıvama gelir. Beresford'un işi kolay değildir, zira bir yanda yüzyıl sonu Viyanası'nın birkaç ünlü kadın figüründen biri, Alma Maria Mahler (öl. 1964), öte yanda Oskar Kokoschka (öl. 1980). Alma'nın âşıklarına üflediği nefesin, yıllar içinde, Kokoschka'nın fırça darbelerinden daha güçlü, daha ihtiraslı, daha renkli tablolar meydana getirdiğinden kuşku duyulamaz. Ah şu gerçeğin tüketilemez derecedeki geniş sınırları!

Alma'nın tam da bu noktada sırf resmi eşlerinin adlarını hatırlatmak yeterlidir sanırım: Ünlü bestekâr Gustave Mahler, Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius ve yazar Franz Werfel.

Kokoschka her çılgın âşık gibi sevdasının gürültüsünü bastırabilecek iradeden yoksundur. İyi ki yoksundur. Çünkü yaşanan kırgınlıklar, ayrılıklar, tartışmalar, en nihayet bu savaş öncesi gürültünün Alma'yla aşkının nişanesi sayılan o ünlü tabloya dönüşmesine yol açacaktır: *Die Windsbraut* (1913-14).

Bu tablonun öyküsü etrafında dolanan bir deneme olarak *Bride of the Wind* (2001) ancak Raoul Ruiz'in aynı dönemi resmetmek iddiasındaki filmi *Klimte* (2006) eşlik edecek nitelikte. Fazlası beklenmemeli.

Julie Taymor'ın yönettiği *Frida* (2002) artan bu eğilime kadınca bir katkı. Hakkını yemeyelim, muazzam bir çaba. Lakin bir türlü önceliğin ne olacağına karar verilemediği için tam bir keşmekeş. Akılda ne kalıyor? Sanatın en büyük zaafı: Kahraman. Acıların kadını. Pinpon topu. Çin işkencesi.

Frida'nın dramı yönetmen tarafından kadınca bir duyarlılıkla ne yazık ki trajedisinin önüne geçirilmiş. Tıpkı Frida'nın da gerçek hayatında denediği gibi. Filmde her türlü sos var. En hırpalananı ise sosyalizm. Toplumun geleceğine duyulan güven. Ütopya. Yeniyüzyılın gelecek tasavvuru en az Frida'nın bedeni kadar güçsüz ve zayıf.

Chihwaseon (2002) bir Im Kwon-Taek filmi. *Fırça darbeleri*. XIX. yüzyılda Koreli bir ressamın, Ohwon Jang Seung-up'un siyasetle içiçe geçmiş hayatı, ama seçimi her defasında özgürlükten yana. Özgürlükten, yani kadın ve sake'den. Kaçınılmaz olarak. Doğal olarak saraya, sarayın sınırlarına karşı iflah olmaz bir karşı koyuş. Sanata ve kadına müptela bir ressam. Sevimli sarhoş. Lakin kabiliyetin ta kendisi!

Tabloların, hiç değilse bir tablonun öyküsünü anlatmaktansa bir ressamın çalkantılı hayatına el atmak yönetmenlere daha çekici ve daha sorunsuz geliyor olmalı. Resmin öyküsünün ressamın öyküsüne feda edilişi. Elbette istisnaları çok bu eğilimin. Örneğin Peter Webber'in yönettiği *Girl with a Pearl Earring* (2004).

Webber, Hollandalı ressam Vermeer'in bir tablosunu konu ediniyor: Kuzeyin Mona Lisa'sını. *İnci Küpeli Kızı*. Bir ressama ve bir tabloya

dikkat çekmesi bakımından bu film önemli. Hiç değilse seyirlik düzeyde. Bu kadarcık.

Ya Raoul Ruiz'in yönettiği *Klimt* (2006)?

Daha önce işaret etmiştik, sözü uzatmaya gerek yok, tam bir felâket. Heba edilmiş bir ödeneğin kokusu sinmiş üzerine. Üstelik John Malkovich'in standartlaşmış mimiklerinin artık taşıyamaz hale geldiği karizmayla birlikte tuhaf bir sentez çıkmış ortaya. Bir bulamaç. (Bu bağlamda Nicolas Roeg'ün *Bad Timing*i (1980) hatırlanmalı. Klimt'in çevresi. Bilhassa Freud ve Klimt. Sanat ve Psikanaliz. Yorum yorar. Pes etmemeli.)

Yönetmen, Klimt'i ve yapıtlarını seyircinin gözünden kaçırırken bari onun yerine kendilerine hoş bir hikâye verseydi. Ne ki o kadar cömert de davranmamış. Niçin? Acaba sanatçı üzerinden sanatın özüne işaret edilemez mi?



İşte *Sainte Colombe* (Dünyanın Tüm Sabahları, 1991), işte *Mozart* (Amedeus, 1884), işte *Edith Piaf* (Kaldırım Serçesi, 2007). Üç büyük müzisyen, üç büyük sanatçı. Filmlerin üçü de birer müzik ziyafeti olarak seyircilerinin belleğinde yer etmemiş midir?

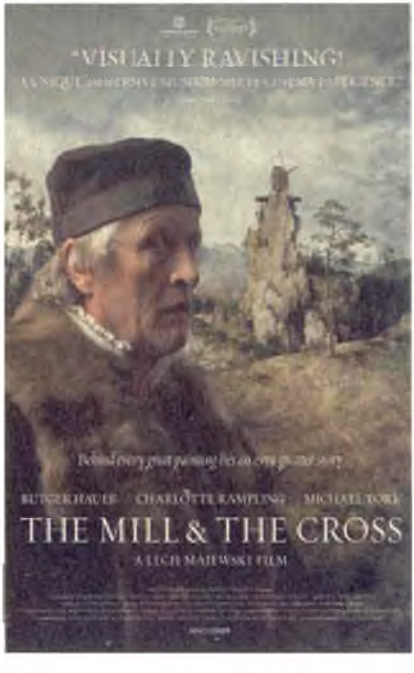
Pek tabii ki. Alain Corneau, Miloš Forman, Olivier Dahan, her üç yönetmenin de başarmak zorunda olduğu buydu zaten. Sanatçının öyküsü üzerinden icrâ ettikleri sanatın özüne işaret.

Peki ya iş resme, ressama gelince?

Bu sanat dalının talihi müzik kadar yaver gitmişe benzemiyor. *Modigliani* ayarında, *küçük estetikler* aracılığıyla, bir etki bırakanına henüz rastlayabilmiş değilim. Erbabı nezdinde mi? Hayır! Geniş kitleler nezdinde.

Angelo Longoni'nin *Caravaggio* (2007), Paul Morrison'un *Little Ashes* (2008) ve belki bir de Martin Provost'un *Séraphine* (2008) adlı denemeleri akla gelebilir. Hepsi de en çok tv filmi düzeyinde. Hele hele *Little Ashes*. Bir ressam, bir şair ve bir yönetmen. Salvador Dali, Garcia Lorca ve Luis Buñuel. Yönetmen, biraz da ticari kaygılarla Lorca (ve bekleneceği üzere *eşcinselliği*) üzerinden üç arkadaş arasındaki gerilimleri serimlemeyi denemiş. Bilinen dedikoduların yinelenişi, hatta sündürülüşü. Tipik sahte lirizm. Hepsi bu kadar!

Kötümser olmamalı. Çünkü sinemanın elindeki olanakların sanat tarihi açısından ilginç çalışmaların ortaya çıkmasına yardımcı olacağı kesin. Büyük bir müzeyi, Hermitage'ı destanlaştırmak için çırpınan Aleksandr Sokurov'un *Russkiy kovcheg*i (2002) veya bir tablonun peşinde yıllarını veren Peter Greenaway'in *Nightwatching*i (2007) ilk ciddi denemeler arasında zikredilebilir. Bilhassa Greenaway'ın öyküsüz anlatımı seçmesi ve özellikle sinemanın olanaklarıyla tuvalin, fırçanın sınırlarını genişletme çabaları farklı bir sinema dilinin oluşmasına katkı sağlayacaktır.



Bir filmi bir tablo gibi seyredebilir miyiz? Bir yaşamı, bir yaşamın izlerini bir portrede gördüğümüz gibi bir filmde de görmeyi başarabilir miyiz? Nitekim sadece *Nightwatching*de değil, yıllar önce *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (1989) veya *The Pillow Book* (1996) gibi fantastik filmlerinde de Greenaway kamerasını bir fırça gibi kullanmak istemiş, ve büyük ölçüde başarmıştı da.

Polonyalı yönetmen Lech Majewski'nin Brueghel'in bir tek tablosunu konu edindiği *The Mill and The Cross*unun (2011)

şimdiden bu çizginin en önemli yapıtları arasında sayılması gerektiğini söyleyebiliriz. Bu çalışmanın kendi alanında bir zirveyi temsil ettiği hükmünü verirsek abarttığımız düşünülmesin. Majewski sinemada yeni bir anlatı dilinin oluşması noktasında büyük bir adım atmıştır, ve bu adımın daha yeni, daha cüretkar hamlelerle arkasının geleceği kuşkusuzdur.

* * *

Dikkat edilirse, zikredilen filmlerin bir kısmının tv filmi, hatta belgesel nitelikli olduğu görülecektir. Sanat filmleri açısından bu kaçınılmaz. Hal böyle olunca, resimden ve ressamlardan söz edip de belgesellerden söz etmemek olur mu?

En sonda zikretmemiz gerekeni en başta zikredelim. Greenaway'in *Rembrandt's J'accuse* (2008) adlı monografik belgeselini. Sanatseverler bu belgeseli seyrederken bir tablonun içine nasıl dahil olunabileceğini, hem de keyifli bir biçimde, öğrenmekle kalmayıp, bilmenin görmeye mani olmadığını, hatta biraz cüretle, belgesellerde alışılagelen o sıkıcı didaktik anlatımın dışına çıkılabileceğini yakından görebilirler.

Hemen ardından BBC'nin üç yapımı zikredilmeli:

Birincisi *The Private Life of a Masterpiece* (2001-2006). Sanatseverler hemen hatırlayacaktır, TRT bu diziyi *Tuvaldaki Başyapıt* adıyla yayımlamıştı. (Arşivimde kayıtlı Türkçe bölümler şunlar: Pierro della Francesca, Bruegel, Uccello, Vermeer, Velasquez, Rembrandt, Goya, Whistler, Renoir, Van Gogh, Gauguin, Picasso.)

Yapıtların analizi yapılırken *pentimento*ların, yani ressamların tuval üzerinde yaptıkları değişikliklerin ihmal edilmemesi, amatör sanatseverlerin yapıtların ikonografisine nüfuzları bakımından eşsiz bir katkı olarak değerlendirilmelidir. (Son dönemlerde dünyanın bazı büyük müzelerinde artık tabloların yanına pentimento bilgilerinin eklendiğini belirtmeliyim.)

Ancak bu dizinin küçük bir zaafı var, o da biraz ekonomik, biraz da siyasî nedenlerle olsa gerek sanatçıların yapıtlarının genellikle Londra'daki müzelerden, bilhassa National Gallery of Art'tan seçilmiş olması. Başyapıtların çoğu Londra'da. Adı üstünde BBC yapımı, hani Paris, hani New York, hani Prado diye sormamalısınız, eldekiyle yeti-

nip seyretmelisiniz. Ancak bu işi yapmadan önce kendinize yayımlanan bölümleri kaydetmek basiretini gösteren vefakâr bir dost bulmalısınız.

İkincisi, yine BBC yapımı olan *Simon Schama's Power of Art* (2006).

TRT bu diziyi de yayımlamıştı: *Simon Schama ile Sanatın Gücü*. Ancak kaç bölüm yayımlandığını bilemiyorum. Bildiğim, arşivimde kayıtlı olanların aslına nisbetle çok sınırlı olduğu (Bernini, Caravaggio, Rembrandt, Jacques Louis David, Turner, Van Gogh, Picasso, Rothko). Belirtmem gerekirse dizinin İngilizce orijinali otuz kadar sanatçıya ver veriyor.

Üçüncüsü, Andrew Hutton'un yönettiği *The Pre-Raphaelite Brotherhood* (2009).

1848'de William Hunt, John Everett Millais ve Dante Gabriel Rossetti tarafından kurulan ve modern sanayi toplumunun oluşumunu bir kabus gibi algılamakla kalmayıp kutsal metinlere, mitolojiye ve geleneğe dönüşü sanatsal bir tavrın kalkış noktası haline getiren bu birliğin hikâyesini anlatır Hutton. Bir bakıma Ruskin'in kardeşlerini.

Anlama/yorumlama yeteneğinin artması öncelikle bilgi düzeyinin artmasına bağlı. Bu tür dizilerin yararı, ortalama resim bilgisini artırmaları ve görmeyi öğrenmek isteyenlere yol göstermeleri. İster istemez ikonolojik (yorumlama) düzeyi çok sınırlı kalır bu yapımların. Daha çok ikonografik açıdan izlenmeli. Tanımlama ve çözümleme gücünü artırmak bakımından.

Arayanlar aradıklarını bulmak konusunda pek sıkıntı çekmeyeceklerdir. Sözgelimi Tim Dunn'un Claude Monet'den hareketle anlattığı üç bölümlük *The Impressionists* (2006) veya David Manson'un metinlerini kaleme aldığı *The Great Artists/The Dutch Masters* (Bruegel, Bosch, Vermeer, Rembrandt, Rubens, Van Dyck), *The English Artists* (Hogarth), *The Impressionists* (Monet, Pissaro, Renoir, Seurat), *The Post Impressionists* (Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Lautrec, Munch, Rousseau) gibi muhtelif resim sanatına ve ressamlara dair dizilere ulaşmak artık pek zor değil.

> Yağlı boya tablo eskimeye yüz tuttukça bazen şeffaf bir hal alır. Bu olduğunda kimi tablolarda ilk fırça darbelerini görmek mümkündür. Kadın

elbisesinin içinden görülen ağaç. Köpeğinden kaçan bir çocuk. Artık denize açılmayan eski bir tekne. Buna *pentimento* denir. Çünkü ressam vazgeçmiş, fikir değiştirmiştir.

Fred Zinnemann, *Julia* adlı filmini 40'lı yılların ünlü Amerikalı yazarı Lillian Helmann'ın bu cümleleriyle başlatır. Zaten bu filmin de yazarı olan Lillian Hellman, "resmin içindeki resmi" kazıyarak hayatındaki çok özel insanları *pentimento* yöntemiyle ama bir edebiyatçı özeniyle gözler önüne sermişti.*

Pentimento ressamın beğenmediği bir tablosunun ya da bir bölümünün üzerine astar geçtiğinde zamanla başka bir resmin ortaya çıkmasından başka bir şey değil. Zemindeki boya, geçen zamanla asıl resmin renklerine baskın çıktığında, *geçmiş*, kendini olanca gizemiyle ele veriyor. Ressamlar arasında bu tekniği bile bile kullananlar da var. Fikirler değişse de *geçmiş* geçmez.

Talibe mazaret dayanır mı?

Yeter ki iste. Görmeyi nasıl öğrenebilirim, demekten utanma, ve görmenin öğrenilebilir bir keyfiyet taşıdığına inan. Dinlemek gibi. Tatmak, koklamak, dokunmak gibi.

Duyuların da kemali var. İstidadı (bilkuvve) olan herşeyin, kemali de vardır. İstidad, sahibine kendisini fiile çıkarması için yalvarır durur. Gerçekleşmek ister. Zuhura çıkmak, tahakkuk etmek için ummanlara salar zatını. Çıkamazsa, tahakkuk edemezse, sahibine ızdırab verir. Sırf zevalde kaldığı için, kemale eremediği için. Kabza yol açar. Sahibine dünyayı dar eder.

Tutku denilen hal de budur aslında. İstidadın kemalini taleb etmesi. Sahibini zorlaması. Amacına ulaşamadığında onu helâk etmesi. Ferhad'a dağları deldiren işbu istidaddır. Âşıklık istidadı.

Ne demiş şair?

Bende Mecnun'dan füzun âşıklık istidadı var.
Âşık-ı sadık menem, Mecnun'un ancak adı var.

---

* *Pentimento* adlı kitabı Türkçe'ye de çevrilen Lillian Hellman, McCarthy'nin komünist avına çıktığı yıllarda meşhur *The House of Un-American Activities Committee* tarafından sorgulanan sanatçılardan biriydi.

Peki ya bu istidad, bu kabiliyet, bu yetenek yoksa? İstidad eksikliği (gaflet), kişiyi ızdırab çekmekten korur, dağları delmekten, çöllerde gezmekten, uykusuz kalmaktan. Nâdan halinden memnundur, çünkü kendisini huzursuz ve rahatsız edecek bir istidaddan mahrumdur. Onu terbiye edecek bir isimden.

İsimsiz kim var bu âlemde? Kimse! Şeytanın bile bir ismi var. Hakkın isimlerinden *Mudıll*. Yani saptıran, yoldan çıkaran. O dahî onu terbiye eden ismin hakkını vermeye çalışıyor. Kemale. O dahî özünü gerçekleştirmeye ve en azından takipçilerini kemaliyle yoldan çıkarmaya çalışıyor.

İstidad nasıl ortaya çıkar?

Pek tabii ki terbiyeyle. Bir dokunuşla. Michelangelo'nun tasvir ettiği gibi bir parmak ucunun değişiyle.

* * *

Sona yaklaşmışken, ilhamını bir romandan alan filmleri de ihmal etmemek gerek. Sözgelimi Jean Renoir'nın Emile Zola'nın Manet ile Monet'den söz ettiği *La bête humaine* (1938), Albert Lewin'in (1945) veya Oliver Parker'in (2009) Oscar Wilde'ın romanından uyarlayıp yönettiği: *The Picture of Dorian Gray*.



Hiçbir medeni insan zevk almaktan pişman olmaz! (*Dorian Gray*, 2009)

Dorian Gray, Parker'ın yorumuyla tam bir tür Faust'a dönmüş. İyi de olmuş. Çünkü okunabilir olan, özünü tümüyle yitirmeden seyredilebilir hale gelmiş.

Yeri gelmişken, James L. Brooks'un *As Good as It Gets* (1997) gibi, (bir yazarın yanısıra) bir ressamın başından geçen talihsizlikleri neşeyle veya Claude Chabrol'un *Au Coeur du Mensonge*'unda (1999) olduğu gibi biraz gerilimle yorumlayan hoş filmlerin yanısıra, Menno Meyjes'in *Max*'ı (2002) gibi güya genç ressam Adolf Hitler ile sözde galeri sahibi Max Rothman üzerinden kurgulayan fantastik melodramlara da işaret etmeliyiz.

Buna karşın, kimi ayrıntıların, gayet ince dikkatlerin ürünü olarak kullanıldığı filmler de vardır. Örneğin François Truffaut'nun *Fahrenheit 451* (1966) adlı filminde kitap yakan itfaiyeci Guy Montag'ın (Oskar Werner) evinin salon kapısındaki vitrayın vurgusu unutulacak gibi değildir. Çünkü vitraydaki çizgi ve renkler doğrudan Mondrian'ın tablolarından alınmıştır. Aynı şekilde ele geçirilen büyük kütüphane yakılırken, Dali hakkındaki bir kitabın rüzgarda peşisıra açılan sayfalarından gözümüze çarpan tabloların ima ettiği gibi, olup biten her şey bir düş gibi görünür bir anda. Hakikaten, dördüncü boyutu arama pahasına doğayı ihmal etmenin eleştirisi ancak bu kadar incelikli yapılabilirdi. Lars von Trier'in de *Melancholia*da (2011) Mondrian'a göndermeleri de hatırlanacak olursa aynı gerekçeyledir. Keza Andrey Zvyagintsev'in *Vozvrashchenie* (2003) adlı çarpıcı filminin en az kendisi kadar çarpıcı sahnelerinden biri de hatırlanmalı. Üstelik filmin ilk bakışta önemsiz gibi görünen sahnelerinden biri. Hani şu Otets'in (Konstantin Lavronenko) yatakta uzanmış bir haldeyken ancak ayak tabanlarının bize baktığı yerden kendisini görebildiğimiz sahne! Rönesans ressamlarından Andrea Mantegna'nın ünlü *Cristo morto* (1475-78) tablosundan hareketle resim sanatındaki *rakursi* tekniğini yenilediği sahne. Zvyagintsev, tıpkı Tarkovski gibi, resim sanatına sinemayı kavrayışında büyük yer veren Rus yönetmenlerden. Nitekim *Izgnanie* (2008) adlı ikinci filminde de Leonardo Da Vinci'nin *Annunciation* (1472-75) adlı tablosuna

bir puzzle olarak atıf yapmaktan kaçınmayacaktır. Ayrıca Aleksandr Melnik'in *Novaya Zemlya* (2008) adlı eserinin finaline doğru, duvarda Hieronymus Bosch'un cehennemi tasvir eden ünlü *triptik*inin (1504-10) gözümüze değmesi de hiç boşuna değildir. Gerçekte tüm film bir tek o ayrıntıda özetlenir.

Bir filmin yorumunda kimi ayrıntıların ne denli ehemmiyet kesbedeceğini dikkate alarak bu kadaf atıfla yetinmemeli, bir tabloya veya bir rölyefe işaret eden, en azından bir tablonun veya rölyefin eşlik ettiği diğer filmler de bu vesileyle hatırlanmalı. Değişik vesilelerle zikrettiğimiz gibi, Alain Resnais'nin *Guernica*sı (1950), Henry Koster'in *The Naked Maja*sı (1958), Bruce Beresford'un *Bride of the Wind*i (2001), Peter Webber'in *Girl with a Pearl Earring*i (2004), Wilhelm Jensen'in fantastik *Gradiva*sı (2006) hep aynı adı taşıyan eserlerle, hatta sonuncusu, Fransız ressam Delacroix ile, Roger Michell'in yönettiği *Venus* (2006) Velasquez'in *Aynalı Venüs*üyle (1647-51), Peter Greenaway'in *Nightwatching*i (2007) sanatçının Gece Devriyesi'yle çok yakından ilişkilidir.

*Venus*un senaryosu Hanif Kureyşi'ye ait. Londra'da felsefe tahsil etmiş bir yazara. Yaşlı bir aktörün *cemale* düşkünlüğü bundan daha güzel anlatılabilir miydi, bilemiyorum. Görünürde basit ve sıradan bir İngiliz filmi gibi. Sanki eğlencelik. Oysa Peter O'Toole'ün muhteşem oyunculuğu sayesinde filmin dramatik etkisi hiç azalmıyor, aksine sürekli tırmanıyor. O'Toole, tıpkı Anthony Hopkins gibi, gözleriyle oynayan bir aktör. Filmin finali çok hazin bu yüzden. *Cemal*in kokusunu duymak için saç diplerinde gezinen zavallı bir ihtiyarın trajedisi. Yaşlanan beden, sanatçının muhayyilesi ise sürekli diri ve genç. Belleğinin işkencesine maruz. Biriktirdiği güzelliklerin silinemez deneyimlerine. İstidadı var. İradesi var. Lakin kudreti yok. Tecelliyi sade seyirle yetinmek zorunda.

> Sanat yapıtına bakış, ancak bir bakış sanatının varlığı durumunda insana gerçekten haz sağlayabilir.

Çok haklıdır Bertolt Brecht. Ne ki *bakış sanatı* denilen ustalık da bugünden yarına elde edilecek bir haslet değil, doğuştan bir yetenek ise hiç değil. Zira insan, doğduğunda kamilen insan olarak doğmaz, bilakis eksik doğar ve öğrene öğrene insan olur, yani insan, insan olmayı öğrenir. Sevmeyi, acımayı öğrendiği gibi, dinlemeyi de, görmeyi de öğrenir. En nihayet seçmeyi. Tercih etmeyi. Hayır demeyi.

Sen de görmeyi öğrenebilirsin ey talib! Cemali. Güzeli. Güzelliği. Ama bir koşulla, bedelini ödemek koşuluyla.

Bedeli nedir, diye sorarsan, hemen söyleyeyim: Hak herkese değil, bazı insanlara cemali görme istidadı verir. Bu bir imtiyazdır, ve tabiatıyla her imtiyazın ödenmesi gereken bir bedeli vardır: cemale âşina olmayan gözlerin aksine çirkinden kolayca müteessir olmak.

Güzeli tanımayanlar çirkinden etkilenmezler. Nasıl etkilensinler ki? Bakarlar ama görmezler. Görmeyi öğrenmeyi istersen ey talib, çirkine dayanacak gücün de olsun! Çirkine, yani günaha.

Eylemi ciddiye almanın adıdır günah!

Duyarlılığın. Dikkat ve titizliğin.

Takva'nın.

Sinemadaki Ressamların Listesi

1. Salvador Dali-Luis Buñuel, *Un Chien Andalou* (1929)
2. Alexander Korda, *Rembrandt* (1936)
3. Jean Renoir, *La bête humaine* (1938)
4. Albert Lewin, *The Moon and Sixpence* (1942)
5. Albert Lewin, *The Picture of Dorian Gray* (1945)
6. Alain Resnais-Robert Hessens, *Guernica* (1950)
7. John Huston, *Moulin Rouge / Toulouse-Lautrec* (1952)
8. Vincente Minnelli, *Lust for Life / Van Gogh* (1956)
9. Henri-Georges Clouzot, *Le Mystère Picasso* (1956)
10. Jacques Becker, *Montparnasse 19* (1958)
11. Henry Koster, *Naked Maja* (1958)
12. Carol Reed, *The Agony and Ecstasy / Michaelangelo* (1965)
13. Tarkovski, *Andrei Rublev* (1966)
14. Luciano Salce, *El Greco* (1966)
15. François Truffaut, *Fahrenheit 451* (1966)

16. Giorgi Shengelaya, *Pirosmani* (1969)
17. Michael Powell, *Age of Consant* (1969)
18. Renato Castellani, *La vita di Leonardo da Vinci* (tv 1971)
19. Peter Watkins, *Edvard Munch* (tv 1974)
20. Haakon Sandoy, *Dagny* (1977)
21. Tage Danielsson, *Picassos äventyr* (1978)
22. Leonard Nimoy, *Vincent* (tv 1981)
23. Herbert Vesely, *Egon Schiele-Exzesse* (1981)
24. Derek Jarman, *Caravaggio* (1986)
25. Terry Hughes, *Sunday in the Park with George* (tv 1986)
26. Henning Carlsen, *Oviri* (1987)
27. Paul Cox, *Vincent* (1987)
28. Bruno Nuytten, *Camille Claudel* (1988)
29. Robert Altman, *Vincent & Theo* (1990)
30. Franco Brogi Taviani, *Modì* (1990)
31. Maurice Pialat, *Van Gogh* (1991)
32. Seijun Suzuki, *Yumeji* (1991)
33. Antoni Ribas, *Dali* (1991)
34. Jacques Rivette, *La Belle Noiseuse* (1991)
35. Christopher Hampton, *Carrington* (1995)
36. James Ivory, *Surviving Picasso* (1996)
37. Julian Schnabel, *Basquiat* (1996)
38. Mary Harron, *I Shot Andy Warhol* (1996)
39. Peter Greenaway, *The Pillow Book* (1996)
40. Agnès Merlet, *Artemisia* (1997)
41. David Devine, *Degas and the Dancer* (tv 1998)
42. Roger Planchon, *Lautrec* (1998)
43. John Maybury, *Love is the Devil* (1998)
44. Carlos Saura, *Goya en Burdeos* (1999)
45. Charles Matton, *Rembrandt* (1999)
46. Claude Chabrol, *Au Coeur du Mensonge* (1999)
47. Ed Harris, *Pollock* (2000)
48. Bruce Beresford, *Bride of the Wind* (2001)
49. Julie Taymor, *Frida* (2002)
50. Menno Meyjes, *Max* (2002)
51. Im Kwon-Taek, *Chihwaseon* (2002)
52. Mario Andreaccihio, *Paradise Found* (2003)
53. Andrey Zvyagintsev, *Vozvrashchenie* (2003)
54. Krzysztof Krauze, *Mój Nikifor* (2004)
55. Mick Davis, *Modigliani* (2004)
56. Peter Webber, *Girl with a Pearl Earring* (2004)
57. Raoul Ruiz, *Klimt* (2006)

58. George Hickenlooper, *Factory Girl* (2006)
59. Miloš Forman, *Goya's Ghosts* (2006)
60. Tim Dunn, *The Impressionists* (tv 2006)
61. Roger Michell, *Venus* (2006)
62. Wilhelm Jensen, *Gradiva* (2006)
63. Angelo Longoni, *Caravaggio* (tv 2007)
64. Yannis Smaragdis, *El Greco* (2007)
65. Peter Greenaway, *Nightwatching* (2007)
66. Peter Greenaway, *Rembrandt's J'accuse* (2008)
67. Paul Morrison, *Little Ashes* (2008)
68. Martin Provost, *Séraphine* (2008)
69. Andrey Zvyagintsev, *Izgnanie* (2008)
70. Aleksandr Melnik, *Novaya Zemlya* (2008)
71. Bob Balaban, *Georgia O'Keeffe* (tv 2009)
72. Oliver Parker, *Dorian Gray* (2009)
73. Lech Majewski, *The Mill and The Cross* (2011)

Dizin

A

Adler, Alfred 9
Akbal, Oktay 162
Aksu, Sezen 18
Alighieri, Dante 96
Altman, Robert 202
Amiş Efendi 40, 42
Andreaccihio, Mario 179, 202
Angelopoulos, Theo 37
Antonioni, Michaelangelo 108, 186, 201
Aristoteles 10, 96
Aronofsky, Darren 11, 34

B

Babanzâde Ahmed Naim 171
Bach, Johann Sebastian 62
Bacon, Francis 4
Balaban, Bob 203
Bale, Christian 11
Bardot, Brigitte 131
Bâyezid-i Bistâmî 18, 42
Bean, Sean 11
Becker, Jacques 181, 201
Beresford, Bruce 191, 200, 202
Bergman, Ingmar xi, 20, 23, 24, 163
Berkes, Niyazi 162
Bernini, Gian Lorenzo 196
Bertolucci, Bernardo 141, 143
Bosch, Hieronymus 196, 200
Bradbury, Ray 8
Brecht, Bertolt 201
Brooks, James L. 199
Bruegel, Pieter 90, 195, 196
Buñuel, Luis 178, 194, 201
Burgess, Anthony 61
Burton, Richard 28

C

Camus, Albert 13
Capote, Truman 16
Caravaggio 90, 188, 189, 194, 196, 202, 203
Carlsen, Henning 179, 202
Castellani, Renato 188, 202
Cervantes 121
Cézanne, Paul 196
Chabrol, Claude 180, 199, 202
Chaplin, Charlie 53, 163, 172
Christie, Julie 8
Clouzot, Henri-Georges 180, 201

Corbusier, Le 57
Corneau, Alain 17, 193
Cotillard, Marion 139, 140
Cox, Paul 202
Cusack, Cyril 9

D

Dahan, Olivier 139, 193
Dali, Salvador 178, 190, 194, 199, 201, 202
Danielsson, Tage 181, 202
David, Jacques Louis 196
da Vinci, Leonardo 22, 90, 96, 186, 188, 202
Davis, Mick 140, 181, 182, 202
Delpy, Julie 13
Descartes 3
Devine, David 202
DiCaprio, Leonardo 146
Dickson, Henri 7
Diem, Mike van 105
Dietrich, Marlene 134, 135, 136
Dorsay, Atilla 162
Dostoyevski, Fyodor M. 68, 120, 121, 124
Douglas, Kirk 183
Dumanlı, Ekrem 158
Dunn, Tim 196, 203
Dunst, Kirsten 88
Dündar, Can 165, 166, 168, 169
Dyck, Van 196

E

Einstein, Albert 7
Eisenstein, Sergei 49, 53, 54, 55
Elmalılı Hamdi Yazır 121, 158, 171
Engels, Friedrich 109
Epikür 107
Esed, Muhammed 158

F

Faber, Walter 12, 13
Fassbinder, Reiner Werner 24, 128
Faulkner, William 8
Fellini, Federico 152
Filibeli Ahmed Hilmi 121
Forman, Miloš 28, 46, 49, 50, 184, 185, 193, 203
Francesca, Pierro della 195
Freud, Sigmund 64, 193
Frisch, Max 12, 13

G

Gabriel, Peter 157
Ganz, Bruno 37
Garcia, Andy 140
Gardner, Ava 184
Gauguine, Paul 179
Gentileschi, Artemisia 190, 202
Gibson, Mel 158
Gilliam, Terry 105
Godard, Jean-Luc 6, 11
Goethe, Johann Wolfgang von 22, 58, 85, 86
Granier-Deferre, Pierre 131
Grauman, Walter 60
Greenaway, Peter 102, 178, 194, 200, 202, 203
Greene, Graham 177
Grillet, Alain Robbe 58
Gropius, Walter 192

H

Hampton, Christopher 202
Haneke, Michael 65
Harris, Ed 191, 202
Harron, Mary 202
Hegel, Friedrich 54, 81, 93, 94
Heidegger, Martin 14, 85, 95, 161, 162, 164
Hellman, Lillian 197
Hessens, Robert 179, 201
Hickenlooper, George 203
Hirschbiegel, Oliver 117
Hitler, Adolf 199
Homer 96
Hopkins, Anthony 28, 181, 200
Horace 96
Hughes, Terry 202

Hunt, William 196
Hurt, John 5
Huston, John 182, 201
Hutton, Andrew 196
Hz. İbrahim 44, 110
Hz. İsa xi, 33, 83, 90, 93, 112, 120, 121, 122, 157, 158, 165, 166, 167
Hz. Musa xi, 18, 74, 165, 166, 167
Hz. Yahya 83
Hz. Yusuf 126

I-İ

Im Kwon-Taek 192, 202
Irmak, Çağan 174, 176
Ivory, James 181, 202
İbn Rüşd 96
İbn Sina 4, 96

J

Januzczak, Waldemar 183
Jarman, Derek 188, 202
Jaspers, Karl 111, 161
Jensen, Wilhelm 200, 203
Ji-Woon, Kim 31
Jones, Toby 16

K

Kafka, Franz 131
Kant, Immanuel 85, 103, 128, 129
Karina, Anna 7
Kaufmann, Walter 85
Kazancakis, Nikos 157
Kısakürek, Necip Fazıl 80
Kieslowski, Krzysztof 14
Klimt, Gustav 190, 193, 202
Kokoschka, Oskar 190, 191, 192
Korda, Alexander 178, 201
Koster, Henry 184, 200, 201
Krafft-Ebing, Richard von 112
Krauze, Krzysztof 202
Kubrick, Stanley 53, 62, 63, 152
Kureyşi, Hanif 200
Kurosawa, Akira 99, 152

L

Lapikov, İvan 46
Leibniz, Gottfried 155
Lewin, Albert 179, 198, 201
L'Herbier 56, 57
Livaneli, Zülfü 169
Longoni, Angelo 189, 194, 203
Loos, Adolf 57
Louis, Seraphine 190
Lumet, Sidney 28

M

Mahler, Alma Maria 191
Mahler, Gustave 192
Majewski, Lech 194, 203
Maleviç, Kazimir 90
Malkovich, John 193
Mallet-Stevens, Robert 56
Malraux, André 117
Manet, Édouard 184, 198
Marielle, Jean-Pierre 17
Marmara, Nilgün 176
Marx, Karl 107, 109
Matton, Charles 202
Mayakovski, Vladimir 90
Maybury, John 202
McGrath, Douglas 16
McKennitt, Loreena 169
Medrea, Bromberg-Ruxanda 180
Mehmed Akif 121, 160
Melnik, Aleksandr 200, 203
Mendes, Sam 146
Meriç, Cemil 100
Merlet, Agnès 191, 202
Meyjes, Menno 199, 202
Michell, Roger 200, 203
Millais, John Everett 90, 196
Miller, Arthur 134, 135
Miller, Bennett 16
Miller, Henry 8
Minnelli, Vincente 183, 201
Modigliani, Amedeo 140, 181, 182, 190, 193, 202
Molla Lütfi 52

Mondrian, Piet 8, 88, 199
Monet, Claude 190, 196, 198
Monroe, Marilyn 134, 135
Morrison, Paul 194, 203
Mozart, Wolfgang Amadeus 46, 48, 49, 52, 180, 185, 193
Munch, Edvard 188, 196, 202
Mustafa Kemal 166, 167, 168, 170, 171
Mustafa Sabri Efendi 171
Mustafa Suphi 109, 110

N

Nâzım Hikmet 90
Newman, Paul 28
Newton, Isaac 22, 84, 85
Nietzsche, Friedrich 69, 70, 72, 73, 111
Nuytten, Bruno 190, 202

O-Ö

Orwell, George 5
Osman, Mazhar 121, 123, 124
O'Toole, Peter 28, 200
Öklid 96

P

Panofsky, Erwin 77
Parker, Oliver 198, 203
Pasolini, Pier Paolo 113
Piaf, Edith 138, 139, 140, 193
Pialat, Maurice 183, 202
Picasso, Pablo 179, 180, 181, 182, 190, 195, 196, 201, 202
Planchon, Roger 183, 202
Polanski, Roman 162, 163, 164
Pollock, Jackson 190, 191, 202
Poussin, Nicolas 76
Powell, Michael 186, 202
Provost, Martin 194, 203
Puşkin, Aleksandr 48, 50, 185

R

Radford, Michael 6, 11
Remarque, Erich Maria 135, 136
Rembrandt 178, 195, 196, 201, 202, 203
Renan, Ernest 157
Renoir, Jean 198, 201
Resnais, Alain 58, 59, 179, 180, 200, 201
Ribas, Antoni 202
Rifaî, Kenan 126
Rivette, Jacques 190, 202
Roeg, Nicolas 193
Rosenberg, Abel 24, 25
Rossetti, Dante Gabriel 196
Rothko, Mark 196
Rothman, Max 199
Rousseau, Jean-Jacques 98, 99, 101, 196
Ruiz, Raoul 192, 193, 202
Ruskin, John 90, 196

S-Ş

Sacher-Masoch, Leopold von 113
Sade, Marquis de 88, 112, 113
Said-i Nursî 170
Salce, Luciano 186, 201
Salieri, Antonio 46, 48, 49, 50, 52
Sandoy, Haakon 202
Sartre, Jean Paul 8, 13
Saura, Carlos 184, 202
Schiele, Egon 190, 202
Schlöndorff, Volker 13
Schnabel, Julian 202
Schneider, Romy 130, 131
Schopenhauer, Arthur 8, 51
Schrödinger, Erwin 7
Schygulla, Hanna 24
Scorsese, Martin 157
Seurat, Georges 196
Shaffer, Peter 28, 185
Shakespeare, William 71
Shengelaya, Giorgi 202
Shepard, Sam 13
Sinatra, Frank 16
Smaragdis, Yannis 186, 203
Sokrates 96
Sokurov, Aleksandr 194

Stalin, Josef 191
Strindberg, August 95
Suzuki, Seijun 202
Şanizade Ataullah Efendi 52

T

Tarkovski, Andrey 1, 6, 41, 46, 49, 50, 54, 67, 68, 69, 70, 74, 87, 90, 93, 108, 152, 173, 175, 186, 188, 199, 201
Tati, Jacques 57
Taviani, Franco Brogi 181, 202
Taymor, Julie 192, 202
Tintoretto 44
Tolstoy, Lev Nikolayeviç 8, 13, 39
Toulous-Lautrec, Henri de 182, 183, 190, 196, 201, 202
Trier, Lars von 34, 65, 67, 68, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 83, 87, 93, 96, 97, 121, 122, 124, 179, 199
Truffaut, François 8, 11, 126, 127, 199, 201

U-Ü

Uccello, Paolo 195
Ullmann, Liv 24
Unamuno, Miguel de 95
Uyar, Tomris 48
Ülken, Hilmi Ziya 162

V

Van Gogh, Vincent 132, 183, 190, 195, 196, 201, 202
Vecellio, Tiziano 44
Velasquez, Diego 195, 200
Vesely, Herbert 202
Virgil 96
Visconti, Luchino 131, 143

W

Warhol, Andy 190, 202
Warm, Hermann 58
Watkins, Peter 188, 202
Webber, Peter 192, 200, 202
Welldon, Estela V. 64
Wells, Orson 131
Werfel, Franz 192
Werner, Oskar 8, 199
Whitmann, Walt 8
Whitmore, James 25
Wiene, Robert 58
Wilde, Oscar 198
Wimmer, Kurt 11
Winslet, Kate 146
Wittgenstein, Ludwig 57

Y

Yates, Peter 148
Yeats, William Butler 11
Yılmaz, Atıf 151, 152, 153

Z

Zinnemann, Fred 197
Zvyagintsev, Andrey 199, 202, 203
Zweig, Stefan 101

Sanat ve sanatçı mı istiyorsunuz, dua edin de belalar yağsın üzerinize gökten! Açlıktan nefesiniz koksun! Hüznünüz olsun mesela. Yoksunluklarınız. İncinmişlikleriniz. Güçsüzlüğünüz.

Kuşkunun pençesinde kıvranın. Dualarınız hep geri çevrilsin. Kahrolunuz. Kahrediniz. Yaşamı soğuk bir su gibi teninizde hissediniz. Uykuya hasret kalınız. Şefkat kokan bir nefes beklerken kürek kemiklerinizin ortasında hissedin yârin hançerini. Tadın ihaneti. Reddedilin. İnkâr edin ve edilin. İnkâr edin ve edilin. Tereddüt edin. İncindiğinizi düşünün. Rüyalarınıza apansız doluşan bedbahtlara kendinizi anlatmaya çalışırken takatsiz kalın. Yaşayın yani. Çelişkiyi. Çileyi.

Bakın o zaman nasıl da göğün kapıları açılıyor. Tanrı nasıl da sesinizi duyuyor. İlham perileri nasıl da dans ediyorlar çevrenizde.

VE işte o zaman sanatçı yaratmaya, ele geçirilemez olanı fethetmeye başlar. Ölmemek için. Biraz olsun nefes almak için. Hakikatin kokusunu sırf sevgilinin saç diplerinden duyabilmek için.

kapı
kapı no: 324
edebiyat: 94