KÜLLİYAT YAYINLARI 00014

HAKİKATİN SİNEMASI

ENVER GÜLŞEN

2. BASKI

hakikat/in sineması

Hakikat/in Sineması Enver Gülşen, Türk ve dünya sinemasından önemli köşe taşları üzerinden sinemanın hakikat ile ilişkisini ortaya koymaya çalışıyor. Metinlerde, tartışılan her yönetmen ya da filmin, ortaya çıkardığı yeni ufuklarla, problem ve eksiklikleri beraber ele alınarak bir hakikat sineması perspektifi oluşturulmaya çalışılıyor.
Tarkovsky'den Semih Kaplanoğlu'na, Paradjanov'dan Mecid Mecîdî'ye, Haneke'den Bergman'a kadar dünya sinemasının zirvelerinde, tasavvuf üzerinden derin bir yolculuk yapan Gülşen'in bu kitabı, ülkemizde ilk kez hem esaslı bir film dili geliştirilmesine imkân tanıyacak, hem de film felsefesi alanında çığır açacak köklü ve imajinatif bir film tasavvuru geliştiriyor.

Enver Gülşen Türkiye'nin genç ve parlak film düşünürlerinden. Bir medeniyet meselesi olarak gördüğü sinema üzerinden bilim, sanat ve düşünce alanlarının bütününde, özellikle tasavvuf üzerinden özgün yolculuklar yapıyor.

KÜLLİYAT YAYINLARI

hakikat/in sineması
ara/cı metinler: 0008
yazan

genel yayın yönetmeni
kapak tasarımı
iç tasarım
baskı-cilt

istanbul 2011
film: 002 / film felsefesi: 02
enver gülşen

yusuf kaplan
nüans ajans
mürettibhane
aktif matbaa ve reklam hiz. san. tic. ltd. şti.
söğütlüçeşme mah. halkalı caddesi
no: 245/1-A küçükçekmece/ist.
tel: 212 - 698 93 54 - 55
matbaa sertifika no: 13978

© KÜLLİYAT YAYINLARI, bir **İnsan Yayınları** kuruluşudur.

isbn
yayıncı sertifika no
birinci baskı
ikinci baskı

978-605-5976-13-2
12381
temmuz 2011
ağustos 2015



KÜLLİYAT YAYINLARI
istiklal caddesi no: 96 beyoğlu/istanbul
tel: 0212-249 55 55 faks: 0212-249 55 56
www.kulliyatyayinlari.com.tr - kulliyat@kulliyatyayinlari.com.tr

HAKİKAT/İN SİNEMASI



Enver Gülşen



KÜLLİYAT YAYINLARI 00014

KÜLLİYAT MANİFESTO

Yaklaşık iki yüzyıldır, köklü bir medeniyet buhranı yaşıyoruz. Tarihimizde yaşadığımız bu ikinci medeniyet buhranı, sarsıcı bir fetret döneminin zuhur etmesine yol açtı.

Moğol İstilâsı, Haçlı Saldırıları ve Endülüs Medeniyeti'nin çökmesinden sonra yaşadığımız birinci medeniyet buhranı, temelde siyasî bir buhrandı, bir fetret dönemine dönüşmemişti. Bu buhranı, insanlık tarihinin, Asya, Afrika ve Avrupa'dan oluşan merkezî coğrafyasındaki bütün medeniyet geleneklerinin üzerine oturarak, hem bunlardan yararlanan, hem de akîdevî, fikrî ve siyasî bütünleşme gerçekleştiren Osmanlı tecrübesiyle ürettiğimiz çok yönlü cevapla aştık.

Rönesans ve Reformasyon'la başlayan modern / seküler Batı uygarlığı'nın geliştirdiği meydan okuma, dünyada bütün medeniyetlere karşı yıkıcı bir saldırı üretmiş, Toynbee'nin deyişiyle, üç asır içinde, mevcut 26 medeniyetten 16'sını yok etmiş, 9'unu ise fosilleştirmişti.

İki yüzyıldır yaşadığımız ikinci medeniyet buhranı, epistemolojik ve ontolojik bir kopuş ve çift yönlü bir temassızlık doğurdu: Hem İslâm'la, hem de diğer dünyalarla simülatif / sığ ve sahte ilişkiler kurmamıza yol açtı.

Seküler Batı uygarlığının geliştirdiği meydan okuma, Asya, Afrika ve Amerika kıtalarının yürüyüşünü durdurdu; bazı kadîm medeniyet tecrübelerini tarihten sildi; bazılarını fosilleştirdi ya da Japon ve Çin tecrübelerinde gözlemlediğimiz gibi, neo-liberal ve neo-seküler meydan okumayla mutasyona uğrattı.

İslâm medeniyeti, Toynbee'nin yerinde tanımlamasıyla, "Osmanlı'nın durdurulması"yla birlikte, tarihin yapılmasında özne rolü oynama konumunu yitirdi; ilim, fikir ve sanat geleneklerini yeniden-üretemez ve geliştiremez hâle geldi.

Neo-pagan Batı uygarlığı, ikinci sanayi devriminden bu yana büyük bir felsefî kriz yaşıyor: Bu felsefî kriz, hayatın her alanında postmodern relativizm, atomlaşma ve kaos şeklinde kendisini gösterirken, insanın, gezegenimizin ve kâinatın geleceğini tehdit eden boyutlar kazanmış durumdadır.

Dünyanın, bütün kültürlere varoluş ve hayat hakkı tanıyabilecek, yeni bir medeniyet tasavvuruna ihtiyacı var.

İşte biz, Külliyat Yayınları olarak, hâlâ üç kıtanın hem coğrafî, hem de fikrî dinamikler bakımından kavşak noktasında yer alan Türkiye'nin bu medeniyet sıçramasına öncülük edecek tarihsel ben'e ve derinliğe sahip olduğuna inanıyoruz ve bu süreçte üzerimize düşen "rol"ü ve mükellefiyeti yerine getirmek amacıyla yayın hayatına atıldık.

Hz. Mevlânâ'nın pergel metaforundan hareketle, bir ayağını bizim medeniyet dinamiklerimize muhkem bir şekilde basan, diğer ayağıyla bütün medeniyetlere açılabilecek kapsamlı bir yayıncılık projesiyle karşınızdayız.

Külliyat Yayınları, ilim, fikir ve sanat hayatımıza gelenek kurucu, yeni bir soluk getirmeyi amaçlıyor. Bu süreçte, ülkemizde, kültür, sanat, düşünce ve ilim hayatında yaratıcı ve ufuk açıcı açılımlara önayak olabilecek, *medeniyet dili*mizin yeniden kurulmasına imkân tanıyabilecek telif ve tercüme eserlerle bir atılım gerçekleştirmeyi tasarlıyoruz.

Batı'da, Doğu'da ve İslâm dünyasında gözardı edilen fikir, ilim ve sanat geleneklerini belli bir program dahilinde ve sistematik olarak ilk kez ülkemizin gündemine taşımayı hedefliyoruz.

Külliyat Yayınları, *Referans Metinleri*, *Ara/cı Metinler* ve *Ana Metinler*'den oluşan üç ana "damar"da yapacağı yayıncılıkla ilim, fikir ve sanat hayatımıza "öncü" katkılarda bulunmayı amaçlıyor.

Referans Metinler "damar"ında, ilim, fikir ve sanat dünyasının genel / bütün resmini sunabilecek, "ara/cı" ve "ana" metinlerin anlaşılmasında "anahtar" işlevi görecek, hem özlü, hem de kapsamlı ansiklopedi ve sözlük çalışmaları; Ara/cı Metinler "damar"ında, ana metinlerin anlaşılmasını kolaylaştıracak metinler; Ana Metinler "damar"ında ise Doğu, Batı ve İslâm medeniyet havzalarının, geçmişte ve günümüzde üretilen ana klasik metinlerini yayımlayacağız.

Külliyat Yayınları olarak temel ilkemiz şudur: Bütün'ü kavrayamadığımız sürece, hem parça'nın içinde kaybolmaktan, hem de bütün'ü de parçalamaktan kurtulabilmemiz, dolayısıyla önümüze yeni koridorlar açabilmemiz zordur.

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ
Bir Medeniyet Meselesi Olarak Sinema Üzerinde Düşünen Bir Öncü:
Enver Gülşen / Yusuf Kaplan 13

ÖNSÖZ 25

PROLOG
Sinemada, "Dil" ve Hakikat Sorunu 27

1. KISIM
Hakikat Sineması 33
1. Bölüm: Sinemada Maneviyat: *Yusuf Üçlemesi* Örneği 37
Bilmenin ve Deneyimin Düzeyleri Olarak Sanat Eserinin Katmanları 38
Yusuf Üçlemesi'ne Giriş 39
Yusuf Üçlemesi Bağlamında Manevî Bir Sinemanın Öğelerine Bakış 40
Sinemada Zaman 41
Mekân ve Simge 51
Sinema ve Rüya 55
Sonuç 61
2. Bölüm: Fıtrat Sineması ve Bir Tefekkür Çabası: Mecîdî Sineması 63
3. Bölüm: Hakikatin İzini Süren Bilge: Andrei Tarkovsky 69
4. Bölüm: Tarkovsky Sinemasına Genel Bir Bakış 83
Sinemada Ruhsallık... 84
Kimdir Sanatçı? 86

"Güzel, peşinden koşmayandan kendisini gizler" 88
Sanat Eserinin Katmanları 89
İvan'ın Yitirdiği Çocukluk 91
Nereye Gidersen Git Senle Gelecek Olan "Şey"in İfşası: Solaris 92
Hakikatin İzinde: İzsürücü 94
Sanatçının Toplum ve Tarihle İlişkisi: Andrei Rublev 100
"Deli Domeniko" ve Nostalghia 101
Ve Kurban 103
5. Bölüm: Ayna'dan Görünen Tarkovsky 107
6. Bölüm: Sinema ve Güzellik: Paradjanov Sineması 115
Güzellik Kurtaracak Dünyayı 116
Sinema ve Hakikat İlişkisinde İki Kanat 119
7. Bölüm: Tarkovsky İle Paradjanov Arasında Sokurov 126
Sokurov'un Alexandra Filminde Çeçenistan Sorunu 131
8. Bölüm: Eksilterek Çoğal(T)An Sinemacı: Robert Bresson 135
Biçim ve Mânâ İlişkisiyle Bresson Sineması 135
Çöl Büyüyor! Direnmek mi, Teslimiyet mi, Kaçış mı? 139
Üç Büyük Şair, Üç Farklı Duruş: Bergman, Bresson, Tarkovsky 147
9. Bölüm: Bergman'ın Yüzleşmeleri, Bergman'la Yüzleşmeler 151
Hakikatin Mührünü Aramak 151
Ölüm ve Hayat ile Yüzleşmek 154
Maskelerin Ardındakinin Peşinde... 155
Ölüm ve Hayat: İkiz Kardeşler 157
Utanç ve Sessizlik 158
Tanrı'nın Sessizliği? 160
Görkemli Veda ve Saraband 162

2. KISIM
Dünya Sinemasında Hakikat Arayışı 165
1. Bölüm: İki Örnekle Sinema ve Mistisizm 167
Kim Ki Duk ve İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış... ve Yine İlkbahar 168
Ve Bab'Aziz... 172
Sonuç 174
2. Bölüm: Aşkın Sınırları Üzerine Sinemayla Bir Keşif Deneyimi 175

3. Bölüm: Modern Çağda "On Emir"E Bakmak: *Dekalog* 181
4. Bölüm: Aynadan Modern Hayata Bakmak: *Qatsi Üçlemesi* 189
5. Bölüm: Ölüm Hayatı Sonsuz Bir Karede Dondurmaktır! 195
6. Bölüm: Berlin Üzerinde Gökyüzü 201
7. Bölüm: Haneke'nin Buzul Soğuğu... Ve *Beyaz Kurdele* Üzerine 205
Buzullaşma! 209
Saklı Vicdanlar 210
... *Ve Ölümcül Oyunlar* 211
Beyaz Kurdele Üzerine... 214
8. Bölüm: Renoir Sinemasına Bakış 219
9. Bölüm: Her Daim Göçmen: Angelopoulos Sineması 225
Zamanın Tozu, Angelopoulos'un Jübilesi mi? 234
10. Bölüm: Endüstrinin Kıskacında Sanat Olarak Sinema 239
Aslına Hiç Yaklaşamayan Kopyasıyla Abbas Kiyarüstemi... 239
Biçime Saplanmış ve Ama İçeriği Harcamaya Başlayan Tsai Ming Liang 240
Wajda ve Tatarak 241
Angelopoulos'un Dramı... 241
Sinema Ölüyor mu? 242

3. KISIM
Türk Sinemasının "Poetika" ve "Politika" Arayışı 245
1. Bölüm: Sinema ve Geleneksel Sanatlar İlişkisine *Nokta* İle Bakmak 247
2. Bölüm: Bedenimizin İstediği Ruhumuzun İstediği Midir Gerçekten? 251
3. Bölüm: *3 Maymun* Filminden Hareketle Nuri Bilge Ceylan Sineması 257
4. Bölüm: *Ulak ve Karanlıktakiler*: Çağan Irmak Sineması 263
Karanlıktakiler Filmi ile Çağan Irmak 267
5. Bölüm: Sessiz Bir Aşk Hikâyesi: *Uzak İhtimal* 273
6. Bölüm: *Hür Adam* ve Türkiye'deki Maneviyatçı Sinemanın Eksikleri Üzerine 279
7. Bölüm: Yaralı Gönüllerin Hüznü: *Sonbahar* 283
8. Bölüm: *Güz Sancısı* ve Politik / Toplumsal Filmlerdeki Riskler 287
9. Bölüm: *Vavien*'den Hareketle Sinemamıza Bir Bakış 291
"Yukarıya" Tutunma Çabası Olarak Sanat 291
Sanatın Kaçışı ve İki Tarz-ı Sinema 292
Film Eleştirmenliğinin Durumu 293

4. KISIM

Propaganda Sineması ve Hakikati 295
1. Bölüm: Sinemada Propagandanın Biçimi 297
2. Bölüm: *Beşir'le Vals*'in Gösterdikleri ve Göstermedikleri 305
3. Bölüm: Propaganda Filmlerinin Bir Prototipi Olarak *Arabistanlı Lawrence* 311
4. Bölüm: Süreyya'nın Kanıyla İslam'ı Lekelemek! 317
Günah, Suç ve Ceza 318
Ahkâm ile İrfan İlişkisi Bağlamında Recm 318
Süreyya'nın Trajedisi ve Film Üzerine 319
5. Bölüm: *New York'ta Beş Minare* Üzerine... 323
Hollywood'un Şabloncu Sineması 324
6. Bölüm: Bir Hollywood Rüyası: *Başlangıç* 327
Doğu Hikmet Gelenekleri ve Rüya 327
Nereden Başlıyoruz? 329
Başlangıç Filminin Problemleri ve Hollywood 330
7. Bölüm: Bir Hollywood Dejenerasyonu: Avatar 333
8. Bölüm: 2012 Filmi ve Sömürgen Bilim-Kurgu Üzerine 337
9. Bölüm: Oscar Alan Kadın Yönetmen! 343

EPİLOG

Filmlerin Hakikatine Şiirsel Bakış Denemeleri: Bir Güldeste 347

KAYNAKÇA 365
İNDEKS 369



sunuş

BİR MEDENİYET MESELESİ OLARAK SİNEMA ÜZERİNDE DÜŞÜNEN BİR ÖNCÜ: ENVER GÜLŞEN

YUSUF KAPLAN

Sinema, bir medeniyet meselesidir, öncelikli olarak. Sinema, bütün diğer sanat türleri gibi, düşünce yolculukları gibi, bilimsel keşifler gibi, ancak bir medeniyetin içinde/n yapılan, hem o medeniyetin varlığını idame ettiren, hem de türlü sorunlarını tartışmaya açan, o medeniyet varlığının ve varoluşunun hem ifadesi, hem de ifade edicisi bir fenomendir.

Sinema yapan herkes bilerek veya bilmeyerek, isteyerek veya istemeyerek, farkında olarak veya olmayarak sinemanın bir medeniyet meselesi olmasının meyvelerini devşirir. Sinemacı ne kadar dar bir alanda işini yapıyor olursa olsun, etnik bir entitenin ya da ulusal bir mensubiyetin çocuğu olarak ya da hatta muhalif, avant-garde veya experimental film yapıyor olsa bile, sinema bir medeniyet meselesi olduğu için, sinemanın sınırları ve varoluş alanı, etnik, ulusal hatta bölgesel entelektüel ve estetik sınırları aşar. Sinemanın doğası ya da duygu yapıları, zihin yapıları, anlam yapıları, estetik yapıları ve nihayet teknik yapıları, sinemacının bulunduğu, yaşadığı ve varolduğu "yer"in yerlemlerini yersizleştirebildiği, yerinden edebildiği başka yerlere ve başka yerlemlere yerleştirebilmesini mümkün kılacak kapıları sonuna kadar açar sinemacıya: Sinemacı, bu kapıları açabilecek algı, duygu, zihin, anlam ve gönül

haritalarına ve anahtarlarına sahipse, sineması, bulunduğu ve varolduğu yerin çok çok ötesine taşar ve başka coğrafyalara ulaşır.

İşte böylesi bir şeyi mümkün kılan şey, sinemanın bir medeniyet meselesi olmasıdır. Medeniyet, özlü bir şekilde tanımlamak gerekirse, bir kozmolojik tasavvurdur ve hem hakikatin bizatihî kendisini, hem de hakikatin farklı entelektüel coğrafyalarda farklı şekillerde gerçek ve / veya gerçeklik biçimleri şeklinde tezahür eden görünür görünmez bütün yanlarını, yönlerini, boyutlarını ve katmanlarını anlama ve anlamlandırma yolculuğudur. Çok daha özlü bir şekilde ifade etmek gerekirse, medeniyet, bir hakikat ve varoluş yolculuğudur. Varoluş ve hakikat yolcuğu, ancak bütün'ü, varlığı bütünlüğü içinde kavramayı, tecrübe etmeyi mümkün kılabilecek çok katmanlı, hem yatay düzlemleri, hem de dikey düzlemleri ihata ve ihtiva eden geniş bir perspektife, algı/lama ve varolma biçimlerine sahip olunduğu zaman insanın çıktığı yolculukta keşfedilmemiş kıtaları keşfedebilmesini, zenginleşebilmesini ve derinleşebilmesini mümkün kılabilir. İşte medeniyet bu bütünlüklü, varlığın ve hakikatin bütün katmanlarında dolaşılabilmesini mümkün kılan bir kozmolojik tasavvurdur.

Hâl böyle olunca, her medeniyetin kendine özgü bir hakikat tasavvurunun ve varoluş yolculuğunun varlığından, mevcûdiyetinden sözetmemiz tabiîdir. O yüzden bütünlüklü, tutarlı, kapsamlı bir medeniyet fikrine sahip olmayan bilim, düşünce ve sanat insanlarının, dünyaya çığır açıcı, kalıcı bir şeyler söyleyebilmeleri imkânsızdır. Aynı şey, sinema için de geçerlidir elbette. İşte Enver Gülşen'in iki ciltlik çalışması, medeniyet fikri üzerinden işleyen ve o yüzden de bize, sinemacılarımıza çok şeyler vadeden öncü bir çalışmadır.

Enver Gülşen'in gerek *Sinemanın Hakikati* başlığıyla yayımladığımız birinci kitabı, gerekse *Hakikat/in Sineması* başlıklı bu ikinci kitap, Türk sinemasının sahici, derinlikli ve imaginatif entelektüel sermaye yokluğuna ve yoksunluğuna son veren, sinema üzerine bütün yönleriyle, boyutlarıyla, kaynaklarıyla çığır açıcı bir düşünme çabası ortaya koyduğunu ve Türk sinemasının entelektüel ve estetik sermayesinin kaynaklarının şifrelerini deşifre ettiğini gösteren öncü bir film düşüncesi ve felsefesi çabası.

Türkiye'de eğitim sisteminin metamorfoz yemesi, Arşimet noktasını bulamaması, pergelini şaşırması nedeniyle akademinin Türk sinemasının dünya ölçeğinde dalga-kıracak ve dalga-kuracak bir film dili ve estetiği geliştirilmesine katkı vermesi şöyle dursun, tam da bu nedenlerle, tek kelimeyle imaginatif bir entelektüel sermaye sunamaması nedeniyle, bu yönde gerçekleştirilecek açılımın ve atılımın akademi dışındaki entelektüel ortam'dan gelmesi beklenebilir yalnızca.

Bugüne kadar, 1960'lı yıllardan, özellikle de *Yeni Sinema* dergisinin yayın hayatına atılmasından itibaren akademi dışındaki entelektüel çevre, sinema üzerinde kafa yordu. *Sinematek* gibi kurumlarla bu çabasını somut bir çalışmaya da dönüştürdü. Türkiye'de metamorfoz yemiş de olsa, bugüne kadar belli bir film kültürünün oluşturulmasında akademinin dışındaki bu entelijansiyanın ortaya koyduğu çaba ve çalışmalar belirleyici roller oynadı. Onat Kutlar'dan Nijat Özön'e, Atilla Dorsay'dan Burçak Evren'e, Giovanni Scognamillo'dan İbrahim Altınsay'a kadar bu çalışmalara öncülük eden kişilere çok şey borçluyuz.

Ama öte yandan da, Türk sinemasının, Arşimet noktasını bulamamasına da, pergelini şaşırmasına da, bu ülkenin engin ve derinlikli medeniyet tecrübesinin ürünü olan zengin düşünce, sanat ve estetik birikimini sinemaya aktarabilecek sahici, köklü ve imaginatif bir entelektüel sermayeye bir türlü sahip olamayışımızı da bu kişilere borçluyuz yine, ne yazık ki.

Çünkü akademinin dışındaki film entelijansiyası, genelde, sinema konusunda da, sinemanın kaynakları, estetik imkânları ve zaafları konusunda da, Türk sinemasının kaynakları konusunda da hep yanlış sorular sordu ve yanlış cevaplar verdi; o yüzden Latin Amerika sineması, Çin Sineması, Kore sineması, Japon sineması, İran sineması, Afrika sineması, film dilini dönüştüren büyük atılımlara imza atarken, sinemada 1980'lerden itibaren art arda dalga-kıran ve dalga-kuran yolculuklara çıkarken; Türk sineması, Türk modernleşmesinin sinemacılarımızı da, film entelijansiyamızı da, genelde bütün Türk entelijansiyasını da zihinsizleştirilmiş zihnin yok edici, çölleştirici, çoraklaştırıcı, akıl tutulması yaşatıcı hapishanesine hapsettiğini göremedi bile.

Türk sinemasına bugüne kadar damgalarını vuran sinemacılar da, akademik çevreler de, akademi-dışı çevreler de, sinemanın bir medeniyet meselesi olduğunu, Hollywood'un Aristocu dram geleneğinden beslendiğini, Avrupa sanat sinemalarının estetik kaynaklarının başında, labirentvârî yapısıyla İncil'in geldiğini, dünya sinemasında dalga-kıran ve dalga-kuran ülkelerin, akımların, sinemacıların bütün bunları sağlam Arşimet noktalarına sahip olmalarına, pergelin sabit ayağını nereye basmaları gerektiğini bilmelerine, bu nedenle de, entelektüel sermayelerini sinemaya nasıl aktarabilecekleri meselesini çok iyi çözümlemiş olmalarına borçlu olduklarını; bütün bunları mümkün kılan şeyin, bu sinemacılar açıkça dile getirseler de, getirmeseler de sinemanın bir medeniyet meselesi olarak algılanmasının, yani sinemanın bütün mevcut düşünce, sanat, estetik kaynakları harekete geçirerek, film diline tercüme edilerek dünyaya ruh üfleyecek özgün, imaginatif film dilleri geliştirilmesinin mümkün olabileceğinin çok iyi kavranmış olmasının sonucu olarak mümkün olabildiğini görebilmeleri mümkün değildi, metamorfoz yemiş olmalarından, kendi kendini sömürgeleştiren bir sürecin, zihni, ruhu, aklı ve gönlü kör bir noktaya kilitleyecek kadar Arşimet noktasından kendilerini mahrum etmesinden ötürü.

Türkiye'de, dünyaya özgün bir film dili armağan edebilecek bir Türk sinemasının entelektüel, estetik ve sanatsal kaynakları konusunda düşünme çabasını, Ömer Lütfi Akad'a kadar götürebiliriz. Ömer Lütfi Akad'ın bir şekilde "el yordamı"yla, kendi özel gayretleriyle ulaştığı estetik çözümlemeler, yine de, her şeye rağmen, Türk sineması tarihi açısından erken sayılabilecek bir dönemde, "yerli film dili"nin kaynakları ve kodları konusunda öncü olarak nitelendirilebilecek bir "teorik" ve (*Gelin*, *Düşün*, *Diyet* üçlemesi, *Gökçe Çiçek* gibi filmleriyle) pratik bir çaba ortaya koymasına imkân tanıdı. Ondan sonradır ki, Türk sinemasının "konuşmaya başladığı" konuşulur olmuştu. Ama bu çabaların arkası gelmedi. Daha doğrusu, Türk sinemasının dünya sinemasında dalga kıracak ve dalga kuracak bir atılım gerçekleştirmesine imkân tanıyacak büyük bir estetik atılım gerçekleştirmesini mümkün kılmadı bu. Halit Refiğ'in, Metin Erksan'ın, Yücel Çakmaklı'nın, Atıf Yılmaz'ın arayışları da kişisel kaldı büyük ölçüde. Sonraki kuşaktan Mesut Uçakan, Osman Sınav, İsmail Güneş gibi yönetmenlerin arayışları da özgün bir film dili geliş-

tirilmesine yol açamadı. Bunun nedenleri ayrı bir yazının ve tartışmanın konusu. Ama ben açıkçası Salih Diriklik'ten çok ümitliydim ama onun da nefesi yetmedi ve sinemayı terk etti.

Türk sinemasında "yerli film dili" arayışları, ironik bir şekilde, Batı uygarlığının en temel kurucu düşünürlerinden birinin, Aristo'nun antroposantrik dünya tasavvurunun ve bu antroposantrizmin kaçınılmaz sonucu olarak zuhur eden Aristocu dram geleneğinin şekillendirdiği klasik Hollywood sineması konvansiyonlarıyla filmler yapılmasıyla sonuçlandı çoklukla! Bu, entelektüel sermaye yoksunluğunun kaçınılmaz bir sonucuydu aslında: Türkiye'de sinemanın "teorisi" ve pratiğiyle uğraşan kişileri, o yüzden "kafası karışıklar kumpanyası" olarak adlandırabiliriz ve bu adlandırma, küçük görme, hakir görme olarak değil, bir durum tespiti olarak görülmelidir.

Ömer Lütfi Akad, Türk sinemasının iki anlamda Griffith'iydi aslında. Birincisi, Griffith'in 1910'lu yıllarda (teens) yaptığını 1950'li yıllarda Türk sinemasına aktarmaktan çok da fazla bir şey yapmamıştı Akad. Klasik Hollywood sinemasının Griffith tarafından geliştirilen konvansiyonlarını büyük ölçüde Türk sinemasına "giydirmişti". O yüzden Akad'la başlayan Yeşilçam sinemasını, ben, *klasik* Türk sineması olarak adlandırıyorum. Gerek öyküleme tekniği, gerek karakter çizimi, gerek mizansen yapısı, gerekse endüstriyel işleyim mantığı (üretim, dağıtım ve tüketim süreçleri) açısından Yeşilçam sineması, yerli sinema yaptığını söyleyen Yücel Çakmaklı'dan Mesut Uçakan'a, Osman Sınav'dan İsmail Güneş'e kadar "millî sinema"cılarla Akad'dan, Osman Seden'e, Atıf Yılmaz'a, kısmen Halit Refiğ'e ve yine kısmen Metin Erksan'a kadar "ulusal sinema"cıların film diline ve estetiğine damgasını vuran konvansiyonlar, klasik Hollywood sinemasının konvansiyonlarıydı. Yani, Akad'ın Griffith'in klasik film dilini ve estetiğinin bütün konvansiyonlarını Türk sinemasına neredeyse yarım asır sonra "taşıyan" kişi olması nedeniyle Türk sinemasının Griffith'i olarak görülebileceğini düşünüyorum.

İkinci olarak da, biraz da bizim yerli kaynaklarımızdan, özellikle de Ayşe Şasa'nın dikkatle dikkat çektiği gibi, masal geleneğimizle, genel anlamda "masalsı" anlatı geleneğimizin şiirselliğinden beslenerek Türk sinemasına "yerli" duyuş ve duyarlık biçimlerini ilk kez girdiren kişi olması bakımından,

böyle bir öncülüğü gerçekleştirmesi nedeniyle Türk sinemasının Griffith'i olarak adlandırılabileceğini düşünüyorum. Ancak Yeşilçam sineması'nın sinematoğrafisinde, estetiğinde "yerli" konvasiyonlar genel olarak sathî, sığ, yüzeydeyken, öyküleme tekniğinden karakter çizimine kadar film diline klasik Hollywood'un etkisi çok daha belirgin ve belirleyici olmuştur. Neredeyse bugüne kadar bu etki kendisini gösterebilmektedir hâlâ!

Başını Nijat Özön'ün çektiği *Yeni Sinema* dergisi ve *Sinematek* çevresi, başlangıçta Yeşilçam'da geliştirilen Türk sinemasına hem ilgisiz kalmış, hem de aşağılayıcı bir tavır takınmıştı. Bunun iki nedeni vardı: Birincisi, ticarî Hollywood sinemasının konvansiyonlarını kullanıyor olması; ikincisi de, yerli kaynaklara başvuruyor olmasıydı! Ama ilerleyen yıllarda, Nijat Özön, açıkça yanlışlık yaptıklarını itiraf edecektir. Ama niteliksel ve entelektüel olarak pek fazla bir şey değişmeyecektir, bu itiraftan sonra da.

Değişen tek şey, klasik Hollywood'un yerini, zamanla *Yeni Gerçekçilik* ve *Yeni Dalga* sinemaları olmak üzere *modern* sinemanın konvansiyonlarının almaya başlaması olacaktır: Metin Erksan, 1960'lı yılların başlarından itibaren Bunuel'den, Antonioni'den, Pasolini'den, De Sica'dan, Visconti'den derin izler taşıyan *modern* sinema'nın gölgesinin baskın olduğu filmler yapacaktır.

Ama Türk sinemasında *modern* sinemanın öncüsü, 1971 yılında çektiği *Umut* filmiyle Yılmaz Güney'dir. Yani sonuçta, "konuşmaya" başladığı söylenen Türk sineması, gerek Yeşilçam sinemasıyla, gerekse ona karşı konumlanan ve zamanla Yeşilçam'a eklemlenen modern sinemayla özgün, dünyaya armağan edebileceğimiz ölçekte dil kurabilen bir atılım gerçekleştiremedi. Önce Hollywood'un, sonra da Avrupa sinemasının gölgesinde, nesneleşerek varolmaya çalıştı; kendi dilini bulup, kendi dilini konuşan bir özne konumuna yükselemedi hiçbir zaman tam anlamıyla. Ta ki, Semih Kaplanoğlu -özellikle de *Yusuf Üçlemesi*'yle- gelene kadar.

1980'ler, 1990'lar ve 2000'li yılların başları, yani çeyrek asırlık süre, Türk sinemasında kayıp dönemdir; "kafası karışıklar kumpanyası"nın sözümona arayış dönemidir. Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yavuz Turgul, farklı kulvarlarda, farklı lugatçelerle (vokabülerlerle) de olsa önemli arayışlar gerçekleştirmişlerse de, son kertede, Afrika sinemasından Latin

Amerika sinemasına, İran sinemasından Çin sinemasına kadar dünya sinemasında büyük sıçramaların yaşandığı bir dönemde, Türk sinemasının aslında yerinde saymasına yol açmaktan başka kalitatif bir sıçrama gerçekleştirememişlerdir.

İşte tam bu noktada, Semih Kaplanoğlu, dünya sinemasına özgün ve imaginatif bir film "dili" armağan edecek Türk sinemasının entelektüel sermayesinin ve estetik dölyatağının ne olduğunu, Arşimet noktasının nerede bulunduğunu, pergelin sabit ayağının nereye basması gerektiğini gösteren çıkışı yapan ilk sinemacımızdır. Bu açıdan Türk sinemasında bir milattır ve yepyeni, ufuk ve çığır açacak bir dönemin ve sürecin kapılarını sonuna kadar açmış bir yönetmendir. Semih Kaplanoğlu'nun sinemamızın fikrî ve estetik kaynakları konusunda gerçekleştirdiği bu "entelektüel sıçrama"ya, *Nokta ve Cenneti Beklerken* başlıklı filmleriyle Derviş Zaim'in de katıldığını hatırlatmak bir kadirşinaslık olarak görülmelidir.

Aslında Semih Kaplanoğlu'nun ve Derviş Zaim'in gelişini haber veren bir entelektüel ve estetik *aura* veya *habitus* var ve yaklaşık çeyrek asra yayılan bu *aura* şimdiye kadar görülmedi, gözardı edildi sürekli olarak. Semih Kaplanoğlu, birdenbire çıkmadı ortaya: Bugüne kadar Türkiye'deki hâkim entelijansiya tarafından, özellikle de "sinemasal iktidar" tarafından görülmeyen, gözardı edilen bu entelektüel *aura* veya *vasat*'ın ürünü olarak ortaya çıktı.

Bu entelektüel *aura*'nın tohumları, Ayşe Şasa'nın adeta yeldeğirmenlerine karşı *Dergâh* dergisinde düzenli olarak yazdığı ve sonradan *Yeşilçam Günlüğü* başlığıyla kitaplaştırılan yazılarıyla verdiği enfes mücadeleyle atıldı. Ayşe Şasa, kısa, özlü ama derinlikli, imaginatif bir Türkçeyle yazdığı "günlük"leriyle, genelde sinemaya, özelde Türk sinemasına medeniyet perspektifini girdirdi; Türk sinemasının entelektüel sermayesini, kaynaklarını, dayanaklarını oluşturan meseleleri birer birer tartıştı, kendine özgü imaginatif, derinlikli, ufuk ve çığır açıcı üslubuyla. Böylelikle ilk defa, Türk sineması, Arşimet noktasına kavuşmuş, pergelin sabit ayağını hangi noktaya, niçin ve nasıl basması gerektiğini ve bütün bu entelektüel, estetik ve sinematoğrafik yolculukların sinemayı nasıl küre ölçekli bir dile, yürüyüş imkânına kavuşabileceğini göstermişti.

Ayşe Şasa'yla birlikte Sadık Yalsızuçanlar, İhsan Kabil, Cihan Aktaş, Nihal Bengisu Karaca, Ali Murat Güven ve bendeniz, bu entelektüel sermaye arayışının hangi noktalara kadar uzanabileceğini gösteren uzun soluklu bir yolculuk gerçekleştirdik. Bu sürece, son bir yıl içinde Dücane Cündioğlu da dikkate değer metinleriyle, çözümlemeleriyle katıldı. Sadık Yalsızuçanlar'la İhsan Kabil'in kitaplaşan film felsefesi, film estetiği konusundaki çığır açan çalışmaları, konferansları, atölye çalışmaları, şu ân elinizde tuttuğunuz Enver Gülşen'in iki kitaplık çalışmasıyla en zirve noktasına ulaşarak kıvamını buldu.

Bu arada benim gerek Bilgi Üniversitesi'ndeki lisans ve lisansüstü derslerimle, özellikle de Londra'dan Cavendish College'la işbirliği yaparak gerçekleştirdiğimiz Türk sinemasının Halit Refiğ, Feyzi Tuna gibi yönetmenlerinin de sürekli dersler verdiği Bilim Felsefe ve Sanat Akadamesi'nde açtığımız iki yıllık sinema eğitimi veren sinema okulu çalışmamız ve Yazarlar Birliği bünyesinde gerçekleştirdiğimiz sinema atölyesi çalışması ve Türkiye'nin dört bir tarafında medeniyet perspektifi ekseninde verdiğim konferanslarla Türk sinemasının entelektüel sermaye eksikliğini giderme konusunda, Arşimet noktasını ve pergelini bulma faslında karınca kararınca iş gören çabalar olarak anılabilir.

Şu ân elinde tuttuğunuz ve hem Semih Kaplanoğlu'nu çıkaran entelektüel ve estetik aura'nın en zirve noktasını oluşturan, hem de Kaplanoğlu sinemasını da ilk kez bu entelektüel sermaye ışığında imaginatif şekilde değerlendiren uzun soluklu metinlerin yer aldığı Enver Gülşen'in çalışması, Türkiye'de sinemayı bir medeniyet meselesi olarak gören yaklaşımın Türk sinemasına neden ve nasıl imaginatif koridorlar açabileceğini, sinemamızı, sinema entelijansiyamızı uzun soluklu yolculuklara çıkaracağını gösteren öncü bir düşünme çabasının ürünü metinler. (Sinemanın neden ve nasıl bir medeniyet meselesi olarak görülmesi gerektiğini Enver Gülşen'in ilk kitabında ayrıntılı olarak tartışmıştım; ilgili okuyucuların oraya bakmasını öneririm).

Külliyat Yayınları olarak bu metinlerin kitaplaşmasının, yalnızca film düşüncesinin, film üzerinde nasıl düşünülebileceğinin teorik ve "pratik" ipuçlarını sunan metinler yayımlama kaygımızdan değil, aynı zamanda sinema üze-

rinden düşünce, sanat ve estetik dünyamızın nasıl zenginleştirilebileceğini ve derinleştirilebileceğini gözler önüne seren metinler olması açısından da Türkiye'de yayımlanan ilk çalışma olması nedeniyle önemsediğimizi hatırlatmak istiyorum.

Bu metinler, sinemayı düşünceden, sanatın diğer türlerinden ve hayattan bağımsız olarak düşünmenin mümkün olamayacağını, dolayısıyla bütüncül bakışın, bu bakışı sunan medeniyet perspektifinin devreye girmesiyle sinemanın tam olarak anlaşılabileceğini, ancak ondan sonra dünyaya esaslı bir film dili armağan edecek bir sinemanın kurulabileceğini gözler önüne seren öncü, ön açıcı metinler.

Bütün bunların ötesinde, Türkçe'de sinema üzerine düşünen, bu kadar kapsamlı bir şekilde nasıl bir film felsefesi veya film düşüncesi geliştirilebileceğinin ipuçlarını da ortaya koyan yol açıcı metinler bunlar.

Enver Gülşen'in iki kitap hâlinde yayımladığımız sinemayı düşünme, sinema üzerinde düşünme ve sinema üzerinden düşünme çabasının, Türkiye'de sinemacılarımıza da, akademiye de, akademi dışındaki sinema entelijansiyasına da -hiç abartısız- bir rehber kitap olarak çok şeyler kazandıracağını, film akademyasını, entelijansiyasını ve dünyasını kışkırtıcı, ufuk ve zihin açıcı yepyeni yolculuklara çıkaracağını söylemek bile gerekmiyor.



önsöz

ÖNSÖZ

Hakikatin derûnundan sanat ve sinemaya yolculuğumuzun bu ikinci cildinde, en içerideki noktayı halka halka genişletmek niyetindeyiz. En içeriden dışarıya doğru olan yolculuklarda erişilen duraklar, ancak en içteki hakikati işaret ediyorlarsa anlamlı olurlar düşüncesinde olduğumuz için, bulunduğumuz bütün duraklarda, en derindeki hakikati amaçlıyoruz.

Yolculuğumuzun bu ikinci cildindeki metinler, başladığımız noktayla irtibat kurabildiğimiz oranda değerli, mumun etrafında dönen bir pervanenin aşk yolculuğu haline dönüşebildikleri oranda anlamlıdırlar. Amaç, pervanenin, ateşin içine dalması gibi en içteki o noktaya teslim olabilmektir. Aşk ateşinde yanmayı göze almak...

Birinci cilt olan *Sinemanın Hakikati*'nde sanat, sinema, edebiyat, felsefe meselelerini bir hikmet penceresi içinde anlama çabasından doğan metinler var. Sadece sinemanın değil tüm sanatın hakikati üzerine bir yolculuk yapmayı amaçlıyorduk bu metinlerle. Sinemada dini, edebiyatta sinemayı, tasavvufta yeni bir düşünce biçimini, felsefede sanatı bulmayı amaçladığımız bu metinler, kurmaya çalıştığımız bütünlüklü bir dünya görüşünün tohumlarını atma niyetiyle yazıldılar.

Hakikat/in Sineması başlığını uygun gördüğümüz bu ikinci ciltte, teorisi, yöntemleri ve şiiri üzerine düşündüğümüz sanat ve sinemayı pratiğe dökmüş

yönetmenleri ve önemli filmleri incelemeyi amaçladık. Sadece Türk ve dünya sinemasından bizce önemli olan yönetmen ve filmleri değil, eksiklik ve yanlışlıkları ile gözümüze batan film ve yönetmenleri de ele almayı uygun gördük. Zira eksikliklerin, ufkumuza, sinema hakikat ilişkisini kurma yönünde, en az büyük yönetmen ve filmler kadar yol gösterici olabileceğini düşünüyoruz.

Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*'da, *Ayna*'yı çekerken karşılaştığı zorlukların en büyüğünün, filmin, neredeyse tüm sahneleri çekildiği halde ayakta duramaması olduğunu söylüyordu. Bir takım savaş görüntülerinin olduğu bir belgesel filmi keşfedip, o belgeseldeki kimi görüntüleri *Ayna*'nın içerisine yerleştirmesinden sonra filmin ayakları üzerinde durduğundan bahseder Tarkovsky.

Bu iki cilt içindeki yazıların nasıl bir bütünlük kurabileceği üzerine düşünürken *Mühürlenmiş Zaman*'da okuduklarım aklıma geldi. Yusuf Kaplan'ın yazılara dokunuşları ve en önemlisi yazılar arasında organik bir bağ kuran düzenlemeleri olmasaydı, sanıyorum yazdıklarım bağımsız yazılar olarak kalacak, ama tümünün oluşturacağı bütün içinde ayakta durmayı asla beceremeyeceklerdi. Bir anlamda o belgesel görüntünün *Ayna*'ya yaptığı şeyi, Yusuf Kaplan'ın katkıları benim yazılarıma yapmıştır.

Kitaplara uygun görülen *Sinemanın Hakikati ve Hakikat/in Sineması* başlıkları Yusuf Kaplan'ın, yazıların oluşturacağı bütün için uygun gördüğü başlıklardı. Doğrusu bana, belki yazılarımla altından kalkmakta zorlanacağım bir yük gibi gelse de, bu kitap başlıkları arayışımızı en iyi açıklayabilen başlıklar olarak geldi. Yusuf Kaplan'a, yazılarımın gerçekten önemli olduğuna beni bile ikna edebildiği, yazılardaki kimi hataları düzeltme konusunda gerçekten önemli yardımları, kitaplara verdiği başlıklar ve yazılardan bir bütün oluşturma konusunda önemli katkıları için ne kadar teşekkür etsem azdır.

İnşallah çabalarımız hayırlara vesile olur.

PROLOG

SİNEMADA, "DİL" VE HAKİKAT SORUNU

Dil, insanın gerçeklikle kurduğu ilişkinin aktarılmasına yarayan bir semboller dizini olarak düşünülebilir. Dolayısıyla insanın diğer insanlarla ilişkisinde dilin önemi büyüktür. Heidegger dili insanın evi olarak tanımlamıştı. Bilimler ve sanatlar da kendilerine has dillerle bilgi aktarımında bulunurlar. Dil, yüz yüze kalınan gerçekliği aktarırken sembolleştirir. Bu, edebiyatta harf ve kelimeler aracılığıyla, bilimde örneğin formüller aracılığıyla yapılır. Hemen her bilim ve sanat eseri kendine has dili kullanırken, aynı zamanda gerçekliği de sınırlar. Yani, dil gerçeğin hiyeroglifi olurken aynı zamanda onu sınırlandırır da...

Mecnun'un Leyla'ya aşkını düşünelim. Mecnun'un söyledikleri, Leyla'nın kalbini çalmış, onun da aşkı hissetmesini sağlamıştır belki; ama Mecnun'un kalbinden geçen aşkın ne kadarını açıklamayı becerebilmiştir? Dil ile aktarılanlar, gerçekliğin sınırlandırılmış bir bölümü olduğu için, dil ile hakikatin ancak sınırlı bir bölümüne ulaşım mümkündür. Hakikat ancak, bu sınırlar kırılınca, yani dilden sıyrılınca erişilebilecek bir şeydir.

Sanat, insanın hakikate ulaşımında en başat araçlardan biridir. Sanatsal yaratımda hakikat insan ruhuna sızıyorsa ve eser, kullandığı dilin sınırlarını aşıyorsa o sanat eseri en yetkin hâlini almış demektir. Bana kalırsa, şiir, sanatların yukarıda söylediğim hâline en yakın formu. Bir anlamda bir üst form

ve dil ile hakikat arasındaki sınırın kaldırıldığı noktada başlayan bir şey... Çünkü şiir, dilin sınırlayıcı özelliğini kırabilen özel bir açılıma sahip olduğunda gerçekten de şiir oluyor. Ancak, her şeye rağmen bir edebi form olarak şiir, hakikatle arasında bir sınır barındırır. Hakikatin, şairin " diliyle" aktarımı söz konusu olduğu için, sınırlayıcılık da ortadan kalkamıyor. Bu açıdan edebiyat, hakikatle ilişkisi bakımından dolaylı sanatlardan birisi olarak düşünülebilir.

Müzik, hakikati dolaysız olarak hissettirmek bakımından edebiyattan çok daha yetkin bir konumdadır. Her ne kadar belirli bir semboller manzumesi (notalar vesaire...) içinde anlam kazansa da, insan ruhuna etki etmesindeki dolaysızlık bakımından aracısız bir sanattır müzik.

Sinemaya gelince; sinemanın bir dili olması gerektiği ve bu dilin oturması için edebiyat ve müzikte olduğu gibi uzun yıllar geçmesi gerekebileceği tartışılır. Bence burada sinemanın bir imkânı göz ardı ediliyor. Görüntü mutlaktır ve sinema, gerçekliği neyse o şekilde olduğu gibi aktarabilme ve dolayısıyla herhangi bir "sınırlayıcı" ve "entelektüel olarak sembolize edici" bir dile ihtiyaç duymayan bir sanat dalıdır.

Yaptığı sinemada sembollere, metaforlara ve bunlar gibi bir sürü sinema dili deneylerine başvuran bir çok sinema sanatçısı vardır. Her birinin yaptığı mutlaka kayda değerdir; ancak sanıyorum sinemanın sembollere, metaforlara ve bunlar gibi "sınırlandırıcılara" hiç ihtiyacı yok. Sinema, içinde barındırdığı zaman mefhumu ve "ân"ın içinde ebediyete uçabilme imkânıyla, hakikati olduğu gibi yakalama şansına sahip tek sanattır bu anlamda.

Tarkovsky'nin, sineması hakkında yazdıklarında asla semboller kullanmadığını okuduğumda çok şaşırmıştım. Tarkovsky sineması bana baştan aşağı semboller, metaforlar sineması gibi gelmişti ilk izlediğim zamanlarda. Ancak, yıllardır bu konuda düşünmenin sonucu olarak geldiğim noktada Tarkovsky'nin ne demek isteyebileceği konusunda bir fikre vardığımı söyleyebilirim.

Bir sanatçı dünyayı nasılsa öyle görebilme yetisiyle donatılmıştır. Yani sanatçının sanatı, bir deney veya oyun değil, onun, adeta bir sûfi deneyimiyle hayatı görmesidir. Görülen "şey" hakikatin, sanatçıya açılmış kadarının do-

laysız bir görünümüdür. Sanatçı, deneyimlediği hakikati nasıl aktarabileceği konusunda bir bilgi ve sezgiye sahip değilse, belirli semboller arkasına sığınan ve kendine has dilleri olan sanat yöntemlerine sığınır. Böyle olunca sanat, sembolleri ve alfabesi öğrenilen bir tür "bilim" haline gelir.

Hâlbuki sanat öğrenilerek yapılabilecek bir şey değil, tam tersi insana "verilen" bir hediyedir. Verileni nasıl aktarabileceği ise sanatçıya kalmıştır. Eğer edebiyatla veya "edebi şiir" ile aktarmaya kalkarsa, edebiyatın dili gerçekle arasında perde olacaktır ve aktarılanların okuyucunun zihninde ve kalbinde genişleme imkânı ancak edebiyatçının yeteneğinin genişliği nispetinde olacaktır. Ancak kullandığı metaforlar, alegoriler ve mazmunlarla hakikatin "hissettirilmesi" imkânı olabilecektir. En yetkin şiirlerde ya da kimi edebiyat eserlerinde, dil aradan çıkarak hakikat, okuyucunun zihninde yayılıp sezilebilecek bir konuma gelebilmektedir. Bu tür eserler verebilenler büyük şairlerdir ve onlar, adeta peygambervari bir yetenek ve sezgi ile donatılmışlardır.

Sanatçı, eğer gördüğü hakikati sinemayla aktarmaya kalkarsa ortaya bambaşka bir deneyim çıkacaktır. Eğer, moda sinema teorilerine veya sinema dili adına yapılan "deneylere" kendini kaptırırsa, apaçık gördüğü gerçekle, seyircisi arasına kalın "entelektüel duvarlar" örmeye başlayacaktır. Ancak sözünü ettiğimiz sanatçı gerçekten büyük bir sanatçıysa ve sinemanın da imkânlarının farkındaysa, gördüğü gerçeği, dolaysız, neyse o şekilde aktarabilme gücüne sahip olacaktır.

Burada kaba bir belgeselcilikten asla bahsetmediğim gibi, görülen yüzeysel gerçekliğin de hakikatin kendisi olduğunu söylemiyorum. Tam tersi, sanatçının "gördüğü" ile hakikat arasındaki bağı düşünürken, bu "görülen" şeyin sıradan bir insanın gördüğü ile ilişkisinin sınırlı olduğunu öne sürüyorum. Bir sûfi nasıl hakikatin, insanların çoğuna açılmayan sır ve veçhelerine vakıf olabiliyorsa, sanatçı da benzer şekilde bir yeteneğe sahiptir. Bu yüzden sanat metafizik, dinsel bir deneyim gibidir.

İnsan düşünürken, hayâl kurarken, rüya görürken, velakin hayatının her alanında varlıkları anlamlandırırken imgelerle haşır neşir olur. Yani insan imgelerle düşünür. Hakikati göstermeyi şiar edinmiş bir sinema sanatçısı, ha-

yâlleri, rüyaları, anıları ve düşüncelerini imgelerle aktarırken, bir başka düşünce formuyla düşünüyor demektir. Sanatçıya görünen hakikatin aktarılmasındaki dolayımsızlık aracılığıyla görüntünün izleyiciye deneyimlettiği şiir, zihinde ve kalpte yeniden yaşayabilme şansına sahip olacaktır.

Tarkovsky sinemasının merkezine yerleşen zaman basıncı ve bundan doğan ritmi sinemanın ortasına koymak, sanatsal deneyimin, entelektüel sembol duvarlarına çarpmadan yaşatılmasına imkân sağlar.

Gördüğü hakikati sinemanın olağanüstü imkânlarıyla aktarmak isteyen sanatçı, aktarmak istediği her olayın ya da olgunun kendine has bir zaman ritmi içinde aktığını fark etmiştir. İnsan zamanda gömülü bir varlıktır. Zamanda gömülü olmak, insanın yapıp ettiklerinin de mutlaka bir zamanla birlikte aktarılması gereği doğurur. Dolayısıyla sanatçının, zamanın kendine has ritmini planlarına aktarması şarttır. Ancak bu şekilde seyircinin hissettiği zaman akışı, gösterilen hakikatle birlikte kendi deneyimi hâline dönebilir. Sanatçı kandırmaya, simgelere, metaforlara veya bunlar gibi entelektüel oyunlara başvurmadan; yani entelektüel bir "dil" kullanmadan, gördüklerini aktarabilirse ve bu gördükleri planların bağımsızlığında zaman akışına da olanak verirse, işte o zaman seyirci izlediklerini gerçekten kendi deneyimi gibi yaşamak ve her izleyişte, farklı bir zaman akışı gerçekleşeceği için farklı deneyimler yaşamak şansına sahip olacaktır. İşte böyle sinema eserleri ölümsüz eserler olacaktır.

Tarkovsky, simge kullanmıyorum derken, gerçekten de simge kullanmıyordu. O, sadece "gördüğünü" aktarıyordu; yalana, oyuna başvurmadan... Bir sûfinin deneyimlediğini aktarması gibi bir şey... İzleyicinin perdede gördüğü, her izleyişte farklı deneyimlenmeye müsait olan ve her seyircinin "kişisel" zamanıyla birlikte akan eşsiz hakikat parçaları olmaktadır. Yıllardır düşünürüm, neden Tarkovsky'nin eserlerini bitiremedim diye, sebebi buymuş! Sinema sanatçısı, hakikati olduğu gibi aktarabilme yeteneğine, yani aşkın bir şairliğe kavuştuğunda, yarattıkları da eşsiz sinema deneyimleri hâline gelebilmekte demek ki!

Paradjanov, *Sayat Nova* filminde, filminin sembollerden oluştuğunu söylediğinde ve benim meyvem acıdır dediğinde, aslında sembollerin ötesinde,

sembol algılamasından bahsediyordu. Gösterdikleri, semboller değil, hayatı, hakikati şairce sezgisiyle anlama yetisine sahip olan bir sanatçının gördükleriydi. Böyle sanat eserleri, sanatçısına teslimiyet ister. Eğer teslim olur, aklın sınırlandırıcı sembollerle oyalanmasını bir tarafa bırakıp, sezginin ve kalbin şairane kapısını açabilirse izleyenler, gerçekten de gördükleri "hakikatin" bizzat kendisi olmaya başlar.

Bergman, Bresson ve Dreyer gibi sanatçılar için de bu söylediklerim geçerlidir. Sanıyorum bu sanatçılar bu yüzden yüzyıllarca yıl sonra da olsa aynı güncellikte, aynı derinlikte izlenme şansına sahip olacaklar. Çünkü insan hakikati değişmez, değişen sadece kabuklardır.

BİRİNCİ KISIM



hakikat sineması

Bu yaşa erdirdin beni, gençtim almadın canımı
ölmedim genç olarak, ölmedim beni leylak
büklümlerinin içten ve dışardan
sarmaladığı günlerde
bir zamandı
heves ettim gölgemi enginde yatan
o berrak sayfada gezindirsem diye
ölmedim, bir gençlik ölümü saklı kaldı bende.
Vakti vardıysa aşkın, onu beklemeliydi
genç olmak yetmiyordu fayrap sevişmek için
halbuki aşk, başka ne olsundu hayatın mazereti
demedim dilimin ucuna gelen her ne ise
vay ki gençtim
ölümle paslanmış buldum sesimi.
Hata yapmak
fırsatını Âdem'e veren sendin
bilmedim onun talihinden ne kadar düştü bana
gençtim ve ben neden hata payı yok diyordum hayatımda
gergin bedenim toprağa binlerce fışkını saplar idi
haykırınca çeviklik katardım gökyüzüne
bir düşü düşlere dalmaksızın kavrayarak
bulutu kapsayarak açmadan buluta içtekini
tanıdım Ademoğlu kimin nesiymiş
ter döküp soru sormak nereye sürüklenmiş kişiyi.
("Münacaat" Şiirinden / İsmet Özel)

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA MANEVİYAT: *YUSUF ÜÇLEMESİ* ÖRNEĞİ

Sinema, diğer sanat dallarından, bazı özellikleriyle ayrılır. Zamana yönelik imkânıyla, rüyalar yaratma kabiliyetiyle, sessizliğin diline açılma potansiyeliyle, birçok başka sanat dalının imkânlarını bünyesinde tek başına barındırmasıyla ve bir sanat eserinin ulaşabileceği en yüksek katman olan marifet / hakikat katmanına erişme konusundaki potansiyeliyle sinema eşsiz bir sanattır. Bütün sanat dalları çeşitli tür ve formlardaki dillere bağımlıyken, sinema, dil hapishanesinden kaçmanın ve maneviyatın dokunduğu sessizliğin ahenk ve sesine ulaşmanın imkânlarını doğal olarak içinde barındırır. Diğer sanat dallarının tümü, ancak yaklaşımlarıyla, konuları ve o konuları ele alış biçimleriyle dînî / manevî olabilirken; sinema maneviyata yaklaşım imkânlarını bünyesinde taşır.

Peki, sinema doğası icabı maneviyata imkân veriyor, o alanda derinleşme potansiyeli sağlıyorken, nasıl oluyor da, yapılan binlerce sinema filmi arasında, bu alanda etkili olmuş büyük sanat eseri yok denecek kadar az oluyor? Nasıl oluyor da, sinemada din ve maneviyat amaçlı yapılan sinema filmlerinin ezici bir çoğunluğu basit bir didaktizm ve "dil oyunu" olmanın ötesine geçemiyor? Nasıl oluyor da sinemanın bünyesinde barındırdığı devasa imkânları görecek ve bu imkânları kullanabilecek yetenekte çok az yönetmen çıkıyor? Bu soruya cevap vermenin birinci yolu, sinemada olduğu gibi sanat

dallarının tümünde, bilmenin ve deneyimin katmanlarını anlamaya çalışmak olmalıdır.

Bilmenin ve Deneyimin Düzeyleri Olarak Sanat Eserinin Katmanları

Sanatın, deneyim yaratma imkânları açısından birkaç ana düzeye indirgenebilecek katmanı bulunur. Dante ve Origen gibi Ortaçağ Hıristiyan mistiklerinin, sanat eserlerinin anlaşılması konusunda yorumları ve oluşturdukları katmanlı anlayış düzeyi; İbn Arabî gibi mutasavvıfların, hakikat ile kurulacak ilişki düzeylerinin kademe kademe açılması açısından, katmanlı yapıyı bizzat eserlerinde oluşturuyor olmaları bize sanat eserlerini anlama konuda önemli yardımcılardandır. Bu katmanların "bilinç" ile ilişkisi, o eserin mahiyetini belirler. Bu katmanlardan birincisi, eserin "görünürdeki" gerçeklik boyutudur. Bu gerçeklik boyutu bilmenin ve deneyimin birinci düzeyini kurar. İkinci katman, o sanat eserinin, genellikle okuyucu ya da izleyici tarafından semboller olarak değerlendirilen şeylerin ardına gizlenmiş alegorik anlam katmanıdır. Alegorik anlamlar, sanatçının ya rasyonel yöntemlerle akıl süzgecinden geçirerek eserin içerisine yerleştirdiği, ya da daha üst katmanlardan geldiği için "bilinç-üstünden" seslenerek oluşturduğu sembollerin arkasına gizlenen anlamlardır. Sanat eserlerinin üçüncü katmanı tinsellik olarak tanımlanabilecek olan katmandır. Bir sanat eseri, ister bir roman, resim, ister bir film olsun, bu üçüncü katmana açılabildiği oranda ve bu üçüncü katmanın, ikinci katmanı sembollerinden soyup saf bir şiirselliğe ulaştırabildiği oranda başyapıt değeri kazanır ve zamandan, mekândan, kültürden bağımsız bir halde yaşamını sürdürebilir. Tinsel katman, aynen bir mistik deneyim gibi, sanat eserini, izleyicisinin/okuyucusunun kendi ruhsal deneyimine ortak eder ve eseri, her kişinin kendi deneyiminde, kendi tinselliğinde yaşatır. Artık, alegorik katman sanatçının gizli niyetini saklamak üzere kullandığı sembollerin cirit attığı bir alan değil, her kişide farklı bir deneyim alanına imkân veren ve tinsel alanla bütünleşen bir alan olur. Gerçeklik katmanı böylece ilk andaki görünürlüğünü yavaş yavaş yitirip, hakikate açılan bir kapıya dönüşmeye başlar. Bu katmandaki sûret manaya dönüşmeye başlar.

Bu üç katmanın dışında ve hepsinin üstünde bir de dördüncü katman vardır ki bu katmanın adı marifet katmanıdır. Hakikat ile hakikatin bilgisinin

sızdığı son katman tinselliğin deneyimine imkân veren, ancak orada kalmayıp, o deneyimden bir marifet, bir hakikat imleyebilen katmandır. Sinemanın önemi tam da burada ortaya çıkar. Sinema doğal yapısıyla tinsel katmana erişme potansiyeli taşır. Ancak, sinemayla varoluşun ve nihayetinde Varlığın arasına giren "dil engelleri" sinemanın maneviyatın asıl alanına, yani tinsel ve marifet mecrasına taşmasını engeller.

Sözünü ettiğimiz dil engelini aşmak çok kolay bir iş değildir. Dilin içerisine doğan insan için, dilden bağımsız bir varoluşun düşünülmesi normal hallerde mümkün değildir. Ancak normal hallerde mümkün olmayan şey, sanatçının bir ilham gibi gönlüne doğan şeyi aktarma çabasında mümkün hale gelebilir. Sanat dilden kurtulmaya çabaladıkça yukarılara açılır ve sessizleşir. "Dilden sessizlik", sinema dışındaki bütün sanat dallarında dilin içerisine gizlenmesi gereken bir şeyken, sinemada doğal ve içkin bir imkân olarak mevcuttur.

Yusuf Üçlemesi'ne Giriş

Semih Kaplanoğlu'nun *Yusuf Üçlemesi*'ni sinemanın maneviyata açılan kapılarına yönelik ilgisi yüzünden özellikle önemsiyoruz. Tarkovsky, Bresson, Kieslowski, Paradjanov gibi yönetmenler özellikle Hıristiyanlık ve Doğu bilgelikleri bağlamında maneviyata açılan filmler yaptılar elbette. Ancak bizim ülkemizde ve genel olarak Müslüman coğrafyada maneviyata açılan filmlerin büyük çoğunluğunun epistemolojik ve retorik düzeyde kaldığını kabul etmeliyiz. Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta*'dan itibaren *Yusuf Üçlemesi* ile yaptığı şey, bu yüzden bizim için bir milat değeri taşır. Ancak, *Yusuf Üçlemesi*'nin bize gösterdiği sadece Tarkovsky, Bresson vs. gibi yönetmenlerin yaptığının bir tekrarını ima etmesi değildir. Hala canlı olan bir vahiy ve hikmet geleneğinin tam ortasında duran İslam kültürü ve sanatının içinde yaşayan ve bu büyük yönetmenlerin yaptıkları ile boy ölçüşebilen, hatta onların yaptıklarından daha değerli, bilgi ve deneyim açısından daha derinlere ulaşabilen filmler yapabilme potansiyeli açısından verdiği emaredir *Yusuf Üçlemesi*'ni bu kadar değerli kılan...

Üçleme'nin son halkası olan *Bal* filminin sonunu hatırlayalım hep birlikte. Babasının ölümü sonrası devasa bir ağacın kovuğunu sığınacak bir liman ola-

rak gören Yusuf'un anlattığı nedir bize? Seyyid Hüseyin Nasr "zaman" üzerine yazdığı "Ebediyet ve Geçici Düzen" başlıklı makalesinde zamanın ebediyetle ilgisi üzerine önemli tespitler yapar. Zaman ve ebediyet boyutlarının karşılaşmasına ilişkin, insanın kendi ölümünün, kendi ölümlülüğünün idrakinde olduğu -bu, insana aynı zamanda bu dünyevi varoluşun başlangıç noktasının ötesinde bulunan şeyi tasavvur etme imkânının da verilmiş olduğu anlamına gelir- gerçeğinden daha iyi bir kanıta ihtiyacı yoktur. İnsanın kendi ölümlülüğünün idrakinde oluşunu, onun ölümsüzlüğünün kanıtı sayan Nasr, ölümlülüğün kavranmasının insan varoluşu açısından önemini vurgular.

Bal filminin sonu, kronolojik olarak Şair Yusuf'un -ama özel bir Şair Yusuf'un değil, Şair Yusuf arketipinin- doğum anına tekabül eder. Özel, tekil bir Yusuf değildir Yusuf. *Üçleme*'nin her bir filminde Yusuf'un soyadı farklıdır çünkü. Belirli bir Yusuf değil, şairliğin ruhuna derinlemesine nüfuz etme çabasıyla bir arketip, "ayân-ı sâbite"deki Şair Yusuf arketipidir. Devasa ağaç, Şair Yusuf'un doğum anına tanıklık eder, insanın yaratılışına ve sonra da düşüşüne tanıklık ettiği gibi. Çünkü o ağaç bir yanıyla "Hayat Ağacı"dır. Henüz bilgiyle varoluşun birbirinden ayrılmadığı ve bu yüzden acının ve mutluluğun da olmadığı, insanlığın ruhsal anlamıyla çocukluğunu simgeleyen Hayat Ağacı'nı. *Bal*'ın birçok planında Hayat Ağacı anlamıyla varolan o devasa ağaç, filmin sonunda "Bilgi Ağacı" haline dönüşür. Meyvesini yiyince bilgilendiğimiz, ayıpların, günah ve sevapların, acı ve mutluğun bilgisine erdiğimiz Bilgi Ağacı'na... Yusuf, babasının ölümüyle Nasr'ın belirttiği gibi, ölümün ve kendi ölümlülüğünün farkına varır. Bu an, şair olmanın ilk tohumlarının atıldığı an olmakla kalmaz; Yusuf'un, acının ve çaresizliğin yatağına düşmesiyle birlikte sonsuzluğun farkına varması sonucu doğurur. Yusuf'un sonsuzluğa susayışının, yani şairliğinin, yani tüm gurbetlerden kendisine dönülen o "ana yurt"un farkına varması için kronolojik başlangıç anlamına gelir bu son sahne.

Yusuf Üçlemesi Bağlamında Manevî Bir Sinemanın Öğelerine Bakış

Semih Kaplanoğlu, kendi sinemasını "manevi gerçekçilik" olarak nitelendiriyor. Titus Burckhardt *Sacred Art of East and West* kitabında, idealden ger-

çeğe, gerçekten soyuta, soyuttan "mümküne" hareket eden sanat eserlerinin tavrını "spritüel gerçekçilik" olarak tanımlar. Bu tavır sanat eserinin katmanları arasında sürekli bir yolculuk demektir. Ve maneviyata açılma niyeti taşıyan filmler, bu özelliğe sahip filmler olmalıdırlar. Peki, *Yusuf Üçlemesi*'ni maneviyata açılma açısından başarılı kılan nedir?

Öncelikle Kaplanoğlu'nun sinema ve maneviyat/din/tasavvuf ilişkisi açısından söylediklerine kısaca göz atmak gerekiyor. Bir televizyon programında, tasavvuftan "bize özgü" bir sinema dili çıkarılabileceği düşüncesinde olduğunu söyleyen Kaplanoğlu, zaman açısından sinemanın eşsiz olduğunu belirtiyordu. Sinema, sadece şimdiki zamanla kalmayan, ilahi, manevi bir zamanı imleyen bir zamana yaklaşabilirdi Kaplanoğlu'na göre. Hakikatin Aşk'ı barındırdığını ve maneviyattan yoksun bir gerçekliğin/hakikatin eksik kalabileceğini belirten yönetmen, sanatı hakikate ulaştıracak yol olarak tanımlıyordu.

Sinemada Zaman

Hakikatin balının tadılmaya başlandığı "zamansızlık", insan varlığı açısından sadece zaman içinde kurulabilir. Seyyid Hüseyin Nasr sözünü ettiğimiz makalesinde, insanın, yalnızca mekânı yahut uzaysal sembolizmi içinde düşünülen varlığının dikey ve yatay eksenlerinin kesişme noktasında durmadığını; aynı zamanda ebedi olanın geçici olanla karşılaştığı bir zamanda yaşadığını söyler. İnsan, değişme zamanı ve sürecinde bulunan bir varlıktır ve Ebedi ve Değişmez olan için yaratılmış olandır. Zaman içinde yaşayabilir ve onu yalnızca değişme ve geçiş olarak değil; "ebediyetin hareket eden görüntüsü" olarak da yaşayabilir. Varlık dairesinin çemberi her yer ve hiçbir yer olan Merkez'i yansıtır. Bu yüzden zaman olarak ifade edilen değişme ile ebediyet yansıtılır. Nasr'a göre, insan insan olduğu sürece, dikey eksen, onun önünde yalnızca gerçekliğin daha üst mertebelerine ve nihayet Gerçeğe ulaştıran mekân veya uzay anlamında değil, ebediyet kapısına ulaşmak için kutsal dışı zaman deneyiminin aşılmasında "geçici" anlamda da açıktır. Benzer şekilde, kişi şekilsiz tezahür düzlemine varıncaya kadar ara dünyalar kendi uzaylarına ve şekillerine sahiptirler. Bu dünyalar, kendi "zaman"larına ya da varlığın dünyevî âleminde zamana karşılık olan şeye de sahiptirler.

Kaplanoğlu, sinemasında şimdiki zamanın ötesinde manevi bir zamandan bahsederken hiç şüphesiz bu zamanın, zamansızlığa yani ebediyete bir kapı olduğunun farkındaydı. Sinema, zaman içinde var olarak, yani zaman akışının deneyimine imkân veren yegâne sanat dalı olarak, ebedi olana kapı açma potansiyelini bünyesinde taşır. Ebediye açılan kapı, mutasavvıfların "ân" dediği şeydir. Meister Eckhardt'ta "Tanrı'nın dünyayı yarattığı ebedi şimdi"; mutasavvıflarda vakit ya da ân olarak karşılık görür. Ân bilgisi, bütün gelenekler-de mevcuttur bu anlamda. Nasr'a göre ân, merkezi bir noktada bulunmak, her zaman mevcut olan Ebedi'de yaşamaktır. Her an her şeyin yeniden yaratıldığı ânda yaşamak, geçmişi, şimdiyi ve geleceği yaşamaktır. Ebediyet, şimdiki ânda yansır. Ancak Ebediyet'i şimdiki ve sonraki ân olarak görmek mümkündür. Ebediyet her oluştan önce ve bütün oluşlardan sonradır. İnsanın zaman içinde yaşadığı tecrübeler Tanrı'dan gelir ve O'nunla ilişkilidir. Böylece ân, Ebediyet ve zaman deneyimi, Tanrı ile ilişkili bir deneyim haline dönüşür. İşte sinemanın en büyük potansiyeli burada ortaya çıkar. Sinemanın, içinde taşıdığı zaman deneyimi potansiyeliyle, Bresson'un bir zamanlar söylediği gibi, Allah'ın adını bile anmaya gerek duymadan, insanı Allah ile ilişkili bir deneyime taşıma imkânı, onu diğer sanatların hepsinden ayrı bir yere koyar.

Manevî/dînî bir filmin ana problemi görünmeyenin, bilinmeyenin görünür bilinir hâle getirilmesi problemidir. Bilinmeyen, görünmeyen film ortamına nasıl aktarılır peki? Manevi hayat, içsel deneyim nasıl aktarılmalıdır ki, izleyicide de benzer bir deneyime yol açsın? Hollywood'un yaptığı şey, benim epistemolojik tutum adını verdiğim ve konuyu dramatize ederek bir retorik olarak kurmaktır. Türkiye sinemasında dini, manevi alana ait bir amacı, niyeti olan filmlerin çok büyük bir çoğunluğu bu epistemolojik düzlemde kalırlar. Diğer sanatların çoğunda olduğu gibi, manevi deneyim bir dil sorunu olarak ve onun içinde aktarılır. Gerçek ve alegorik katmanların içerisinde tutuklu kalmış bir sinema filmi, dil içinde dille birlikte var olduğu için, izleyicide deneyim yaratma konusunda kabızdır. Epistemolojik düzlem, aktarılmaya çalışılan dini/manevi bilgiyi, bir tür söylem veya propaganda olarak kurar. Sinema bu noktada diğer sanatların "görselleştirilmiş" bir versiyonuna döner ve kendi imkânlarını kaybeder. İlme'l-yakîn epistemolojik düzleme tekabül eder. Dolayısıyla bu iki katmanda hapsolmuş ve ilme'l-yakîn ile sınırlı kalmış bir si-

nema deneyimi, söz konusu olan dini/manevi düzlem olduğunda konusunu ve retoriğini tümüyle dini olandan kurmak zorundadır.

Zamanı doğru ele alan bir sinema filmi, manevi/dini deneyim alanına, gerçek ve alegorik katmanlarındaki konu dini/manevi olsun olmasın, direk olarak erişme imkânına sahiptir. Zamanın kendisi, kutsal zaman ve Ebediyet bilgisine vakıf bir yönetmenin kamerasının gözünde maneviyata otomatik olarak açılır. Peki, Nasr'ın ân dediği, Ebediyetle zamanın kesiştiği, zamansızlığın deneyimine imkân veren zaman, sinemada nasıl aktarılır?

Sinema, kutsalı açığa çıkaramadığı zaman dahi, zamanla ilişkisinden dolayı sonsuzu ifşa eder, sunar. Yapısı gereği dini ve manevidir. Bu konumuyla, ilme'l yakîn deneyim düzeyinin üstünde olan ayne'l-yakîn düzeyine açılma imkânını bünyesinde barındırır. Sinemanın ifade tarzları olan görsel/işitsel tarzların düşünce ve manevi deneyime yol açma imkân ve yollarını araştırmak, bu aşamada, ortaya koymaya çalışacağımız tasavvuf/din/maneviyat ile sinema ilişkisinin anlaşılması için oldukça önemlidir. Düşünmenin bir formu olarak kavramsal olana öncelik veren felsefe, Deleuze'ün belirttiği gibi, kavramları içkinlik düzleminden mantıksal süreçler aracılığıyla çıkarırken, sinema tam tersi bir yoldan ilerler. Sinema, içinde bulundurduğu görsel ve işitsel imkânlarıyla ve görselliği zaman içine gömebilme potansiyeliyle, kavramsal düşüncenin dolayımlılığının tam tersi şekilde, dolaysız olarak düşünce ve manevi deneyime yol açar.

Bizim için aşılması gereken bir çıkış noktası olan Deleuze'ün görüşlerini zaman algısı açısından kısaca ele almak bu aşamada faydalı olabilir.

Deleuze, Tarkovsky gibi, sinemanın, bizi dolaysız bir şekilde düşünce ile karşı karşıya getirdiğini düşünür. Deleuze'ün, sinemanın, düşünceyi dolaysız olarak ilettiği görüşüne ek olarak, sinemanın, düşüncenin de ötesine geçen, Doğu metafiziğinde, "ezeli hikmet" olarak adlandırılan, sadece "ratio" anlamındaki aklın değil, daha çok kalbin de keşfine açık bir bilinçlenme alanına da hitap ettiğini, bu manada da bir dolaysızlığa sahip olduğunu dile getirmeliyiz.

Deleuze, sinema felsefesi üzerine yazdığı iki ciltlik kitabında iki tip imgeden söz eder. O imgelerden "zaman imge" bizim anlamaya çalıştığımız konu

için önemli olduğu için kısaca ele alınmalıdır. Deleuze, zaman kavramına büyük oranda Bergson'un zaman üzerine yazdığı yazılardan hareketle yaklaşmıştır. Antik çağın zaman kavramının, Kant ile köklü bir değişim geçirdiğini söyler. Antik çağda zaman, hareketlerin öncesi ve sonrası dolayımında bilinen bir şey iken, Kant'ın yorumlarında, "a priori" olarak insanın bilincinde var olduğu şeklinde yorumlanır. Yani, zaman insanın bilincinde sorgulanamaz halde "a priori" halde vardır. Bergson ise bu zaman kavramını daha da geliştirerek, Deleuze'e, teorisi için bir zemin hazırlar görünür. Ancak Deleuze'deki en önemli eksiklik, onun bakışını belirleyen kültür sahasının dışına çıkmaktaki başarısızlığıdır bana kalırsa. Çünkü Deleuze, felsefe tarihini ele alırken, zaman konusunda neredeyse binlerce yıldır çok daha derin açılımlar ortaya koyan Uzakdoğu bilgelikleri ile İslam düşünce ve sanatını biliyor görünmez.

Deleuze'e göre geçmiş ve şimdi arasındaki bağ önemlidir. "Geçmiş", "şimdi"den sonra değil de aynı anda kurulmakta olduğundan, zaman her anda kendini doğaları açısından farklı olan "şimdi ve "'geçmiş" düzeylerinde ikiye bölmek zorundadır; ya da başka bir deyişle, şimdi, geçmiş ve gelecek arasındaki bir dönemeçtir. O dönemeçte zaman ikiye ayrılırken, aynı anda kendini açıklayarak bölünür ve iki asimetrik yöne fışkırır. Bunlardan biri tüm geçmişi muhafaza ederken, diğeri tüm şimdinin geçmesini sağlar. Bu şekilde zaman, kronolojik bir çizgisellik izlemez. Nietzsche'nin "oluş"una tekabül eden bir zaman anlayışı söz konusudur. Ancak, bu oluştan kaynaklanan zamansal güç sayesinde, zamansal uzay ile düşünce arasındaki bağı açıklayabildiğimizi söyleyebiliriz. Deleuze'ün sinema anlayışı üzerine bir kitap yazan Rodwick'in söylediği gibi, bütünüyle zihinsel bir biçimde işleyen zaman imgesi, hareket imgesinin göndermede bulunduğu ampirik dünyanın tersine, tamamen düşüncenin kendisine gönderme yapmaktadır.

Bizim, yukarıda Nasr'dan alıntıyla İslam ve Doğu bilgeliklerinden hareketle ele almaya çalıştığımız zaman kavramı, Deleuze'ünkini kapsar, ancak onunkinden çok daha geniş kapsamlıdır. Ontolojik düzlemde bir deneyimdir zaman ve bu yönüyle sadece düşünceye değil, ebediyete de açılır. Deleuze'ün zaman kavramı, insana kendi yatay gerçeklik düzeyinde bir deneyim imkânı sağlarken, bizim, Nasr'dan hareketle İslam düşüncesiyle birlikte ele almaya

çalıştığımız zaman kavramı, sadece yatay ve içeri doğru değil, yukarı ve aşkın olana doğru da bir deneyim sağlar. Bu bir hakikat deneyimidir. Ebediyet, ân, zaman aracılığıyla Tanrı ile ilişkinin anlaşıldığı bir hakikat deneyimi...

Zaman imgesinde, hareket imgesindeki gibi bir takım hareketlerin birbirinin arkasından gelerek oluşturduğu bir zamanın yönlendirdiği değil, tamamen düşünceye yönelen, zihinsel bağlarla yönlendirilen bir görüntü anlayışı vardır. Deleuze, bu anlamda, öykü anlatmada klasik olan "organik rejim" yerine, "kristal rejim" dediği bir yönelimi önemser. Organik rejim, hareket imgesine bağımlı iken, kristal rejim, zaman imgesine bağımlıdır. Organik rejim, tamamıyla dışsal gerçekliğin temsili ile sınırlanırken, kristal rejim, kendi gerçekliğini kendisi yaratan bir düşünme tarzına yol açar. Bu anlamda temsili değil, hayatın kendisine yönelen bir yapıya sahiptir. .

Deleuze'ün öyküleme ile ilgili kategorizasyonu bizim için bir çıkış noktası verir. Ancak yeterli değildir. Organik rejim ile kristal rejimin açıklanması, bizim için sadece bu düzeylerin üstüne taşacak bir anlatım imkânını görünür kılması açısından önemlidir.

Deleuze'e göre organik öyküleme, karakterlerin olaylara tepki vermesi veya eylemde bulunmaları ile ortaya çıkar. Başvuru kaynağının dışsal gerçeklik olduğu bir durum söz konusudur burada. Kristal öykülemede, dış dünyadan gelen ve duyularla ilgili olan uyarıcılar, yerini saf görsel deneyimlere terk eder. Hareket imgesi, hakikati sabit bir gerçeklik olarak alıp aktarmaya çalışırken, bir öncesi ve sonrası olan nesnelerden hareket eder. Bu anlamda hakikatin sadece akılla kavranabilen bir yönüne dokunabilir. Zaman imgesi ise hakikati sabit ve değişmeyen bir şey olarak değil, bir oluş olarak ele alır.

Bu noktada önemli bir tespit yapmakta fayda vardır. Deleuze'ün oluş kavramı ile Tasavvufun oluş anlayışı arasında bir bağ vardır elbette. Ancak o bağ, tasavvufun manevi deneyimini açıklamaya yetmez. Oluş, Deleuze'de yatay gerçekliğe açılır ve o gerçeklik dışında bir hakikatin var olmadığı bir durumu imlerken, tasavvufta insani deneyimin hakikatle kurduğu bağın her aşamada genişleyen sınırlarının sonsuzluğunu ifşa eder. Sınırlar genişledikçe "yakîn" düzeyi yükselen insanın, yaşadığı deneyim aracılığıyla cehaletinin farkına varmasıdır tasavvufi bir oluştan anladığımız. Bildikçe bilgisinin azlığının,

yükseldikçe ne kadar alçakta olduğunun farkına varan insanın... Ama bu, bir hakikat yoktur anlamına gelmez. Mutlak Hakikat vardır, oradadır. Sadece perdelerimizden sıyrılmamızı bekler. Oluş, esfel-i sâfilîn düzeyinden ahsen-i takvîm düzeyine yükselen insanın, her menzilde deneyimlediklerinin sonsuzluğudur.

Tarkovsky'nin "zaman basıncı-baskısı" adını verdiği ritm duygusunun yaratılması, doğal olayları sabitleştirmek gibi algılanan sinemanın değil, tasavvufi bir oluşu aktarmak isteyen bir sinemanın oluşturması gereken bir "akış" olarak özellikle dikkatle incelenmelidir. Tarkovsky, bu oluş halini aktarmak için sık sık Japon şiirinden, Basho'nun haiku'larından ve Uzakdoğu müziğinden örnekler verir. Tarkovsky'nin örnek verdiği şiir ve müzikler bir oluşa, ânda genişleyen sonsuzluğa işaret ederler. Sinemanın da yapması gereken, ânda sonsuzlukla ilişki kurma yöntemlerini bulabilmektir. Tarkovsky'nin dediği gibi, görüntü, yönetmenin şöyle ya da böyle ifade ettiği bir anlam değil, yağmur damlalarında yansıyan bütün bir dünyadır.

Son tahlilde Deleuze'yen anlamda, görüntünün yaşamın bir "simgesi" olarak ele alınması, bizi hareket imgesine götürür. Ancak görüntünün hayatın tekilliğini ve bir daha tekrarlanamazlığını aktarabilme yeteneği bizi zaman imgesine götürmektedir. "Hayatın tekilliğinin" deneyimlenmesi meselesi tasavvufî bir zaman ve ebediyet deneyimi için önemli bir çıkış noktasıdır. Zamanın, ebediyet ile ilişkiyi amaçlayan bir yaklaşımı ima ettiği sinema anlayışları, bu yüzden bizim arayışımız için önem kazanmaktadır. Zaman imgesi ya da zaman basıncı, film şeridine dökülmüş öznel bir zamanın, her izleyicide kendi içsel öznelliğinde yansıması imkânını verir. Peşinde koşulması gereken, bir takım entelektüel düşünce olaylarının kurgu ile aktarılması değil, hayatı mümkün olan en yalın haliyle aktarabilmek olmalıdır. Bu yalın hal, izleyicide, kendi iç dünyasında bir düşünce, bir kırılma yaratır ve izleyiciye, gördüğünü kendi hayatında anlamlandırma imkânı verir. Kaplanoğlu'nun "manevi gerçekçiliği" işte bu yalınlık üzerine inşa edilir. Hayatı tüm yalınlığıyla, zaman içinde yüzerken aktarmak anlamında gerçekçi; o hayatın ebedilikle kesişme noktasını inşa etmek açısından manevidir Kaplanoğlu sineması. *Üçleme*'nin her yeni filmi, yalınlık ve sadelik bakımından bir öncekinden daha üst

düzeydedir. Yalınlıkta yükselmek, ebedilik deneyiminde derinleşmek ve ahsen-i takvîm'e biraz daha yaklaşmak demektir.

Tarkovsky'ye göre, görünür olanın ardında belli, anlamlı bir hakikat sezilebiliyorsa planın zamanı da sezilebilir. Yani, bir planda gördüklerimiz, görsel olarak canlandırılmış olanla yetinmeyip, bu planın ötesine sınırsızca genişleyen bir şeye değdiğinde, hayatın bizzat kendisine işaret ettiğinde, zaman da açıkça sezilebilir hale gelir. Nasıl durmaksızın akan ve değişen hayat her insana, her bir ânı kendince hissetme ve kendince anlamlandırma imkânı tanıyorsa, bir film şeridinde kusursuz bir şekilde sabitleştirilmiş, ama çekimin sınırlarından taşan bir zaman içeren bir film de, ancak zaman onun içinde yaşayabiliyorsa zaman içinde yaşayabilir. Tarkovsky'ye göre sinemayı diğer sanatlardan ayıran en önemli özellik bu karşılıklı etkileşimdeki başarısıdır.

İçsel, ebedî zamanın, yani herkesin içinde "a priori" olarak mevcut zamanın verilebilmesi için, her planın kronolojik bir zamanla kurulması şart değildir. Çünkü ân bilinci, kronolojik zamanın çok ötesine taşan ve sadece iç tutarlılıkla anlamlandırılabilen bir zamanı gerektirir. Bu da seyircinin kendi ân duygusuna paralel olarak akan bir zamana işaret eder. Bu aşamada Tarkovsky'nin *Ayna* filmiyle, Resnais'in *Hiroşima Sevgilim* filmlerinde, aynı plandaki farklı kronolojik zamanların, içsel, bilişsel bir düzeyde aynı planda aktarımının yarattığı iç tutarlılıktan bahsedebiliriz. *Bal*'ın özellikle Yakup'un kaybolmasından sonra Yusuf'un hissettiklerini aktaran planları bu tür bir zaman anlayışına sahiptir. Dışarıda akan bir zaman ile birlikte, onunla iç içe akan ruhsal, manevi bir zaman söz konusudur. Aynı anlayış *Süt*'ün kaza sonrası planlarında ve *Yumurta*'nın köpekle geçirilen geceyi anlatan planlarında açıkça mevcuttur. Kaplanoğlu da, Tarkovsky gibi bir iç tutarlılıkla kurar zamanı. Bu iç tutarlılık, belirli bir merkezden hareket etmeyen; ânın içinde geçmişin, anıların, rüyaların, hayallerin genişlediği bir durumu da öngörür. Bir manevi deneyimin aktarılabilmesi, o deneyimin anda yaşanan bir sonsuzluk olduğunu bilmekten geçer. Bunun aktarılması içsel bir ritmin, zaman basıncının aktarılması aracılığıyla kurulması ile mümkündür.

Tekrar *Yusuf Üçlemesi*'ne dönelim ve Kaplanoğlu'nun zaman anlayışının filmlere nasıl yansıdığına bakalım. *Yumurta*, *Süt* ve *Bal*, filmin şiirsel birer öze-

ti olan prologlarla başlar. *Yumurta*'nın prologunda, sonradan anılarının peşine düşülecek olan vefat etmiş anneyi görürüz. Anne, uzaktan kameraya doğru yürüyerek yaklaşır ve kameraya çok yaklaşınca bir başka yöne doğru dönerken, zaman kesintisiz bir biçimde akar. Tek başına kısa bir film olabilecek bu sahne, Kaplanoğlu'nun sineması için bir giriş niteliği taşır aynı zamanda. Ölmüş annenin sonsuzluğa yürüyüşü, kameranın sabit bir noktadan sessizce izlediği bir planda gerçekleşir. *Bal*'ın girişinde de benzer bir prolog vardır. Sessizce tefekkür eden kamera arkasındaki göz, zamanın oluşuna bıraktığı seyirciyi de o tefekküre ortak eder. Sinema tarihinin bana kalırsa en güzel kısa filmlerinden birisi olabilecek bu giriş sahnesiyle, "ân" "ebediyet" ile seyircinin zamanı, yönetmenin zamanıyla buluşur. Akarken, her ânı bir önceki ândan ayırabilecek kadar içindeyizdir zamanın.

Kaplanoğlu *Üçleme*'deki üç filmde de, planları mümkün mertebe "zamanla doldurur". Her kurgunun bir sansür olduğunun farkında olan bir bakış söz konusudur burada. Kurgu, Tarkovsky, Angelopoulos ya da Antonioni kadar olmasa da, Kaplanoğlu'nda da, planların kendi zaman basıncını yok eden değil, sadece, kendine ait zamanları olan planların organik ve fizyolojik bir birlikteliğini kurmak amaçlı görünür. *Üçleme*'nin ilk filmi olan *Yumurta* filminde, Yusuf'un kuyudan çıkmaya çalıştığı rüya sahnesini ele alalım. Bu sahne, bir ânın, bir "kabz" halinin, "bast" hâline açılması için ortaya konan ruhsal çabanın en güzel dışavurumlarından birisidir. Burada ortaya konan zamanın, reel bir zamanla ebedi olanın kesiştiği noktaya işaret ettiğini düşünebiliriz. Sonsuzluğa açılan bir yönü var bu planın... Yusuf'un, köpekle geçirdiği gecede, ruhsal olarak boşalmaya, bir "bast" hâline açılmaya, bir aydınlanmaya işaret eden ağlama sahnesi de benzer bir ân deneyimine işaret eder. Bu sahne, ânın şiirsel bir farkındalığına sahip olan bir yönetmenin zamanı ele alış biçimindeki tutarlılıkla izleyicide de bir aydınlanmaya sebep olur. Tüm film oraya akar. Tarkovsky'nin *Kurban* filmindeki dua sahnesi aklıma geliyor benzer şekilde. *Kurban*'daki dua sahnesi, önce orta çekimden başlayan sonra yakın çekime ağır ağır devinen bir plandan sonsuzluğa kıvrılan bir yola işaret ediyordu. Samimiyetin ritm ve bir içsel deneyim ile böyle bir "hâl" ile aktarımı ile Kaplanoğlu'nun *Yumurta*, *Süt* ve *Bal*'daki birkaç sahnedeki ruh ortaklığı çok açık şekilde görünüyor.

Filmlerinde irfanı, tasavvufî bir hâli aktarmak isteyen yönetmenler, "Beyaz Sinema" akımında ya da o akımın yaptıklarına benzer bir film olan *Dinle Neyden* filminde olduğu gibi, çoğunluk hareket imgesini ve organik bir öyküleyi tercih ediyorlar. Belirli bir ân bilincini aktaramayan bir film, manevi/dini/tasavvufi öğelerin en önemlisini göz ardı ediyor demektir. Organik öyküleme ile aktarılmaya çalışılan tarihi bir olayın, seyircinin öznel anında genişleyip, sonsuzluğa ulaşması mümkün müdür? Bana kalırsa değildir. Bu yüzden sinemanın kendine has gücü olan görüntü dili ve zaman yerine sözlerin ya da hikâyenin gücüne yaslanan bir sinemanın tasavvufi bir hâle işaret etmesi pek mümkün değildir. Bu açıdan tüm sinema içinde, sinematografik bir çalışmaya en fazla ihtiyaç duyan film çeşidi irfanı, tasavvufi bir bilinci önceleyen filmlerdir. Çünkü o hâli aktarmayı beceremeyen bir yönetmenin yapabileceği tek şey, "kâl"den ibaret olan bir takım parçalar üretmek olacaktır.

Nostalghia'da, "Gorçakov"un, havuzdan elinde mumu söndürmeden geçme sahnesini düşünelim ve bu sahneyle *Bal* filminin prologunu karşılaştıralım. *Nostalghia*'daki sahne, o zamana kadar bulunduğu "kabz" hâlinden, "bast" hâline geçmeye çalışan bir adamın hâlini bize "ân" içinde deneyimleterek yaşatan bir sahneydi. *Bal*'da ise bir kabz halinin aktarımı söz konusuydu. Tek bir planda çekilen her iki sahne de, bir ruhsal hâlin mükemmel aktarımları olarak kazınıyor bellek ve gönlümüze... Uzun plan ve yavaşlık her iki sahne için de geçerli; ancak bu Brechtçi manada seyircinin filmden dışarı çıkıp düşünmesine yol açmaya yönelik değil, ân içinde bir sonsuzluk yaratmaya yönelik çabalar olarak değerlendirilmelidir.

"Her şeyi bir kerede göstermenin yolunu bulabilmek" muhtemelen tüm sanatçıların en büyük hayallerindendir. Zamanda süreklilik içeren uzak ve geniş açılı çekilmiş bir plan ya da sekans çekiminin, sanatçının bu hayaline en yakın şey olduğunu düşünüyorum. Kaplanoğlu *Süt*'te askerliğe kabul edilmemiş Yusuf'un ruhsal hâlini verirken benzer bir ritm, zaman ve uzaklık seçimi yapıyor. Sessizliğin sesinden başka bir şeyin duyulmadığı bu planlarda seyirci, Yusuf ile birlikte, o çaresizliğin, dağılmanın, sahipsiz kalmanın acısını çekiyor. *Bal*'ın son sahnesinde Yusuf, bir başka hakikat ile yüzleşiyor ve ölümün diriltici gücünü Hayat Ağacı'nın gölgesine sığınarak keşfediyor.

Zamanın, planın içine gömülmüş ve planda akan bir şey olarak ele alınmasının otomatik bir manevi deneyim yaratma potansiyelini tartıştıktan sonra, zamanın doldurduğu planların oluşturduğu bir filmin marifete yönelik bir çıkarımı nasıl oluşturabileceğini düşünmeliyiz. Uzun plan, plan sekans tek başına tinselliğe açılarak oradan marifet/hakikat düzlemine tırmanabilir mi?

Kaplanoğlu'nun uzun planları, mesela bir Hitchcock'unkiler gibi *suspense* / "gerilim" ya da anî ve dünyevi bir sürprizin beklendiği bir şey olarak kurulmasalar da, yine de "beklenmedik" bir şeylerin olacağı yönünde bir gerilimi bünyelerinde taşırlar. Duygu ve beklentiyle doldurulan Kaplanoğlu planlarına en güzel örnek *Süt*'ün prologu veya final sahnesidir. Final sahnesinde aynen *Bal*'ın final sahnesi gibi tefekkür kanallarını açan bir yön vardır. Şebüsterî'nin *Gülşen-i Raz*'ındaki zulmet ve nur tartışmasını hatırlatan bir finaldir Süt'ün final sahnesi. Tarkovsky'de zamanla doldurulmuş planlar bir "acayiplik" beklentisini de görünür kılar. Beş duyuya bağımlı dünyevi deneyimin dışında bir şeyleri hissedebildiğimiz bir acayipliktir bunlar. Kaplanoğlu filmlerinde de benzer şeyler görebiliyoruz. *Yumurta*'da Yusuf'un epilepsisine şahit olduğumuz ân ile *Bal*'da Yakup'un epilepsisi arasındaki bağ, iki ân arasında kurulan ebediyet köprüsü, manevi bir deneyimle Yakup ile Yusuf arasında bir bağı ortaya koyuyor. Beklenmeyen epilepsi nöbetleri bir tür manevi deneyimin de kapısını açıyor aynen Dostoyevski romanlarında olduğu gibi. Yusuf *Yumurta*'daki epilepsi nöbetinden sonra salâ verildiğini duyar; ama aslında ortada salâ falan yoktur. Duyduğu şey, annesinin ölümü üzerine verilmiş olan, ama Yusuf'un o sırada orada olmadığı için duymadığı salâdır. O nöbet ânı, ilk uyanışıdır Yusuf'un.

"Beklenmedik" veya "olağanüstülük" duygularının hayatın görünenin ardındaki güzelliğini ortaya koymak için en önemli kalkış basamaklarından olduğunu düşünüyorum. Olağanüstü olan üzerinden tefekküre koyulmak, hayatın görünmeyen, kontrolümüzde olmayan bir başka yönüne işaret etmek demektir. *Bal*'da birden yere düşen postacı (*Kurban* ve *Ayna*'da da benzer bir sahne vardır), Yusuf'un, nöbetleri veya hiç beklenmedik bir anda motoruyla kaza geçirmesi yaşamın bu olağanüstü yönüne işaret eder.

Zaman duygusu, nefes alan bir hayatı ve tabiatı göstermek için çok önemlidir. Tüm hayatın ve doğanın seküler hale getirilmiş olduğu bir dünyaya, nefes alan doğayı, yukarısını işaret eden kâinatı gösterebilmek çok büyük önem arz eder. Ruhundan soyulmuş doğanın, ruhunu hâlâ koruduğunu göstermek... Tarkovsky bu konuda eşsiz bir yönetmendir. Kaplanoğlu da özellikle manzara çekimleriyle benzer yönde hareket eder. Rüzgâr, ağaçlar, belli belirsiz cırcır böceği sesleri ve doğanın sesi haricinde her türlü sesin kesildiği sahnelerle mutlak sessizlik anları, zaman akışı içinde ve zamanla birlikte planları doldurur. Doğa ruhsuz bir şey değil, ruhunu, gören gözlere açmayı deneyen bir şeydir Kaplanoğlu filmlerinde.

Mekân ve Simge

Yusuf Üçlemesi'nde kutsallıktan arındırılmış bir dünyada, bulunduğumuz her yerin kutsallığına vurgu yapan bir mekân anlayışı hâkim durumda. Zaman gibi mekân da süreklidir *Yusuf Üçlemesi*'nde. Ancak bu süreklilik, mekânın bütününün aynı anda görülemeyeceği bir sürekliliktir. *Bal*'daki evin iç mekânları, *Süt*'ün giriş planında Yusuf ile kız arkadaşının bir arada olduğu o yer, mekânın sürekliliğiyle birlikte bitimsizliğine işaret eder. Mekân bitimsizdir, çünkü zaman gibi onun da diğer ucu ebediyettedir. Bu açıdan bakıldığında Kaplanoğlu'nun "manevi realizm" olarak tanımladığı sineması kesinlikle natüralist değildir. Mekân ve zaman ayrık değil bir bütün halinde ebediyete uzanarak var olurlar.

Mekân ile ilişki kurmak açısından, Kaplanoğlu kamerası, kurgunun yaptığı sansüre başvurmaz. Uzak veya orta çekimlerin ağırlıkta olduğu, kameranın ruhuyla sessizce tefekküre daldığı *Yusuf Üçlemesi*'nde, bir insanın gözünden değil Tanrı'nın gözünden gözlem söz konusudur. Tanrı olmayı değil; ama Tanrı'nın gözünden görülen hayata yönelik saygıyı imleyen bir bakıştır bu. O yüzden sabırlıdır, o yüzden gösterişsizdir kamera. Hareketleri ölçülüdür. Ama mesela Tarkovsky'de olduğu gibi, bir merkezsizliğe işaret eden kaydırmalı dairesel çekimlere başvurmaz Kaplanoğlu. Merkezsizlik değil, ama merkezden bakılan ufkun genişliği söz konusudur *Yusuf Üçlemesi*'nde.

Peki, Kaplanoğlu'nun "gerçekçiliği" meselesine sembolizm bağlamında nasıl bakmalıyız? Seyyid Hüseyin Nasr, biçimlerin ötesine gitmekle, onların altına düşmenin farkını vurgulayarak kutsallıktan mahrum zihinsel etkinliğin aksine, kutsal bilgi şeklinin, ötesinde olan Öz ve asılla ilgilendiğini vurgular. Kaplanoğlu'nun gerçekçiliği doğayı taklit açısından değil, "yaratışın" taklidi açısından gerçekçidir. Doğayı taklit eden Promete'ci sanatın aksine, Kaplanoğlu da Tarkovsky gibi, gerçekçiliği maneviyat düzlemine ulaşabilen bir zaman ve mekân algılamasıyla beraber ele alır. Doğa dış görünüşüyle değil işleviyle taklit edilir Kaplanoğlu sinemasında.

Hem insan, hem de içinde yaşadığı dünya, Nasr'a göre, akis ya da ters benzetme prensibine göre, örnek bir dünyayı doğrudan ve tersinden yansıtır. Asli düzen içinde Tanrı zahirileştirerek yaratır. İnsan düzleminde ise, bu ilişki tersinedir. Yani geleneksel anlamda insanın "sanatsal" etkinliği, yoktan yaratılış anlamında bir imajın şekillendirilmesi değil de, içinde yaşadığı varlık doğasıyla uyumlu olan kendi aslına bir dönüşü ilgilendirir. Nasr'ın dediği gibi böylece Tanrı'nın sanatı zahirileştirmeyi, insanın sanatı da derûnileştirmeyi içerir. Sembollerin işlevi üzerine düşünmek için Nasr'ın bu görüşlerine biraz daha göz atmamız gerekiyor.

Sembol, geleneksel/kutsal manasıyla bir ontolojik düzlemin, yukarıdaki ontolojik düzlemi işaret etmesi anlamına gelir. Ancak profan sinemada ve özellikle diğer sanat dallarının çoğunda kurulan sembolizm bunun tam tersi bir biçimde işlev görür. Semboller üst ontolojik düzeylere değil, daha altta gizli olanlara işaret ederler. Alegorik düzlem, bu tip bir sembolizm üzerine kurulursa tinsel alan ve marifet/hakikat düzlemine taşınamaz. Ancak tam tersi bir sembolizm, yukarının aşağıya tezahürü olduğu için hem şiirseldir, hem de bir marifet düzlemini ifşa etme imkânı taşır. Rüyaların mantığına benzer bir işlevi vardır bu sembolizmin.

Üçleme'deki Anayurttan kopuş ve Anayurda dönüş metaforlarını düşünelim. *Yumurta*'daki anayurda dönüş, dışarıdaki deneyimin metaforik düzlemi olarak bir başka anayurda işaret eder. Mevlâna'nın *Mesnevi*'nin ilk 18 beyitinde işaret ettiği anayurda... Ancak dönülen anayurdun, daha önce kopulmuş olan bu hakîkî yurda işaret ettiğini net olarak görebilmemiz için *Bal*'ın final

sahnesinde Yusuf'un ağaç kavuğuna sığındığı o sahneyi beklememiz gerekir. Kronolojik olarak geri dönüş, sadece tek bir insanın hayatındaki kronolojik geri dönüşe değil; insan denen varlığın, Ebediyet'te yaratılışından bu yana geçirdiği sürece işaret eder. Bu şekilde, "alttan bakınca" rasyonel bir simge olarak görünebilecek anayurda dönüş metaforu, bir başka perspektiften bakınca, ontolojik olarak aşağıda yer alan bir düzlemin yukarıya işaret etmesi anlamına gelir.

Yusuf Üçlemesi'ndeki sembolizmin birinci düzeyinde kıssaların en güzeli olan Yusuf kıssası işaret ediliyor. Yusuf'un belirli bir Şair Yusuf olarak değil de, arketip olarak Şair Yusuf'u imlemesi diğer sembolik düzlemi oluşturuyor. *Bal*'ın "hikmet", *Süt*'ün "ilim", *Yumurta*'nın da bizatihi, "her şeyin içinde gizli olan hakikati" simgelediğini düşünürsek, filmler isimleriyle de sembolik düzleme katkıda bulunuyorlar. Semboller, aşağı ontolojik düzeyden yukarıdaki düzeyi işaret ettiği için, filmlerdeki şiirsel imge, bildiğimiz anlamda sembol değildir. Ancak imge kendi başına bir hiyeroglif gibi bütünü simgeler. *Yumurta*'da ölen kişilerin mezarlarından alınan topraklarda yeşeren çiçeklerin sembolizmi de benzer bir mantıktan hareket eder. Görünenin ardındaki görünmeyeni işaret eder.

Yusuf'un epilepsisi, psikanalitik düzlemde anlamlandırılacak bir hastalık olarak değil; daha çok ruhsal alana işaret eden bir şey olarak anlam kazanıyor. Ontolojik anlamda eşik atlamayı işaret ediyor. Yusuf bazı şeylerin iç hakikatini epilepsi nöbetlerinden sonra keşfediyor.

Bal'da Yusuf'un çocukluğundaki kekemeliğiyle tanışıyoruz. Kaplanoğlu, kekemeliği aynen Tarkovsky'nin yaptığı gibi ruhsallığın yansıtıldığı bir metafor olarak kullanıyor. Ancak burada, ruhun, nefsin alt katmanlarıyla eşitlendiği bir ruhsallık değil, ahsen-i takvîm merdivenine tutunma çabası olarak bir ruhsallık söz konusu. Yusuf'un babası, Freud ya da Lacan'dan hareketle anlayabileceğimiz bir baba figürü değil; Yusuf kıssasında, oğlunu gözbebeği yapmış ve kaybedince gözlerini yitirmiş Yakup peygamberin hayatından hareketle anlayabileceğimiz bir baba figürü olarak dikkat çekiyor. Filmde yüz yüze kaldığımız durum, Yusuf kıssasındaki kaybetmenin ters yüz edilmiş hâli veya onun korkusunun hâkim olduğu bir durum.

Yusuf, babasıyla fısıldayarak konuşabiliyor kekelemeden. Dünyanın bütün hengâmesinde ve gürültüsünde kelimelerini kaybeden insanlık hâlinin bir sembolü olarak görebileceğimiz "kekeleyen" ya da konuşamayan Yusuf, o kelimelerin kısıtlayıcılığından, bir anlamda ruhsal bir dili ifade eden fısıldayarak konuşma yoluyla kurtulabiliyor. O "fısıldama" üçlemenin diğer filmlerinde gördüğümüz üzere, sonradan şiir olarak ortaya çıkıyordu. Kelimelerin bağından kurtuluşun en büyük imkânı olarak şiir... Yusuf'un hayatında, babası Yakup bu "dili" anlayan tek insan olarak Yusuf'un kurtulmak istediği bir "düşman" figürü değil, "o dilin ülkesinin" Yusuf'un bildiği tek mensubu. Arıların kaybolması, hikmetin kaybolması tehlikesini barındırdığı için en çok Yakup'ta sorun haline geliyor. Çünkü ona göre bu bir varoluş problemi! Yusuf'u en iyi, babası Yakup'un anlaması ve Yusuf'un kekemeliğinin sadece onun yanındayken düzelmesi, *Üçleme*'nin diğer iki filminin ruhsal düzeyini tamamlıyor ve ruhsal düzeyin Yusuf-Yakup ilişkisi üzerine konumlandığı bir düzlem oluşturuyor.

Sessizlik, manevi bir titreşim sağlamak açısından Kaplanoğlu filmlerinde en başat aktörlerden birisi. Sessizliğin hakikatin ifadesine dair bir iması var. Dil hapishanesinden firar etmek, sessizliğe teslim olmaya ve kamerayı canıyla kanıyla bu sessizliğe ortak etmeye bağlı büyük oranda. Dil hapishanesinden kurtuluş, ontolojik düzlemde üstteki katmanları ima ediyor. Büyük mutasavvıf ve bilgelerin dediği gibi, sessizlik ile hakikatin anlaşılması büyük paralellik arz ediyor.

Yusuf Üçlemesi'nde görüntüler, konuşmalar, simgeler, metaforlar, alegoriler; mantıksal ya da entelektüel bir oyun değil, o sanatı icra eden şairin hakikatle ilişkisinde elde ettiği duyumları aktarabilmekte kullandığı imgelerdir büyük oranda. Sanatçı, bir sûfînin yaptığına benzer şekilde, elde ettiği hakikati sunmak, "dillendirmek zorunda" olan kişidir. Seçtiği imge de işte bu dillendirmeyle ilgilidir. Seçme işlemi ise sadece akli ilkelere değil ama çoğunlukla yukarıdan gelen kalbi bir "duyuma" dayanır. Bir çeşit vahiy gibidir bu. Dilden bağımsızlaşma çabasında olan bir ilham!

Süt genç bir kızın bir ağaca ayaklarından bağlandığı bir prologla başlar. Bu sahne ile birlikte başka sahnelerde de görünen çeşitli türden yılanların,

filmin görünür katmanı dışında alegorik katmanını oluşturmada katkısı bir yana, bu yöndeki bir tefekkürün tinsel ve marifet alanlarına dokunduğunu düşünebiliriz.

Nietzsche'nin "aynı olanın ebedi tekrarı" mitosu ve bu düşüncenin verdiği sıkıntı ve tekdüzelik duygusu, küçük bir kasabada, yaptığı şeylerin sıradanlığından kurtulmaya çalışan Yusuf'un da ruh durumuna işaret eder. Nietzsche *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabında "aynı olanın ebedi tekrarı" düşüncesini bir çobanın boğazına girmiş bir karayılanla simgeler. Çobanı kurtarmaya çalışan Zerdüşt, yılanı çekmeye çalışır, ama bir türlü çıkaramaz. Bunun üzerine "ısır" der çobana. Çoban, yılanı büyük bir kuvvetle ısırır, kafası kopan yılanı tükürür ve ancak öyle kurtulur bu yılandan. Sonrasında, çobanın yüzünün hiçbir zaman bu kadar güzel bir görüntü vermediğinden söz eder Zerdüşt. Çünkü çoban ancak kendi gücüyle, isteğiyle bu "aynı olanın ebedi tekrarı" hissinden kurtulmayı başarmıştır.

Süt filminde kullanılan yılanların da benzer metaforik anlamları olduğunu düşünüyorum. Ancak bu metaforik anlamlar, entelektüel bir oyun değil, Yusuf'un (hatta annesinin) ruh durumunu betimlemeye yarayan şiirsel malzemeler olarak göze çarpıyor. Prologdaki yılan ile eve giren ve orada kalan yılanların renkleri farklıdır. Nietzsche'de olduğunun tersine prologda, genç kızın boğazından süzülen yılan renklidir ve çıkarılma yöntemi de kendisinden başka bir güce inanmıyor "görünen" Nietzsche'de olduğundan farklı görünür; ancak yılanı çıkaran adamla Nietzsche'nin Zerdüşt'ünün benzerliği açıktır.

Sinema ve Rüya

Zamanın akışının tek başına tinsel alanda yerleşmeye ve oradan da marifet/hakikat düzlemine açılmaya yetmediğini söyleyebiliriz. Zaman, tinsel alana girişi sağlayan bir kapıdır. Ancak ân ve zamanın Ebediyet ile kesiştiği noktayı izleyicinin bir deneyimi hâline getirmenin en güçlü yollarından birisi, aynı zamanda ontolojik bir anlamı da olan "rüya" meselesini sinemanın odağına yerleştirmektir. Bu aşamada Seyyid Hüseyin Nasr'ın madde-sûret ilişkisi üzerine yazdıklarına kısaca bakmak gerekiyor.

Nasr'a göre sûret cismin madde düzeyindeki varlığının realitesidir. Aynı zamanda, örnek bir realitenin yansıması olarak bir sûrete sahip olmayan Asl'a doğru içeriye ve yukarıya açılan kapıdır. Her cismin bir sûreti, bir de içeriği vardır. Manevi sanat açısından bu içerik her zaman kutsaldır. Hakkın üç büyük vahyi veya açığa vurması, kendini göstermesinin hepsi -isimleriyle kozmos ya da makrokozmos, insan ya da mikrokozmos, ve din- şekilsize götüren biçimlerdir. Fakat bunlardan sadece üçüncüsü, insanın sûretler ötesi dünyaya girebilmesine ve dış dünyada ve kendi iç dünyasındaki biçimleri perde olarak değil de tecelli olarak görebilmesine imkân verir. Nasr'ın bu noktadaki en önemli tespiti, bizi bir sanat eserinin dördüncü katmanına götürecek olan yolun ipuçlarını verir aynı zamanda. Sadece, vahiyle, kutsalın dönüşme gücü ile donatılmış kutsal biçimler ve bu vahyin aracı olan Logos insanın Tanrı'yı her yerde görmesini sağlar.

Sûretin, mânâya açılan bir kapı olduğu gerçeği, en çok sinemayı ilgilendiriyor. Biçimi sınırlama sanan ve düşünce ve fikri, düşünsel anlamda biçimden daha önemli kabul eden bu hatanın kökünde soyut ve somut kavramlarının modern düşüncede ters dönmüşlüğü olduğu iddia eden Nasr'a göre, Tanrı mükemmel somut Gerçeklik'tir. O'nunla karşılaştırdığımızda her şey soyuttur. Daha aşağı düzeydeki arketipler âlemi somuttur ve onun altındaki âlem soyuttur. Aynı ilişki fiziksel varoluş düzlemine kadar devam eder. Sûret somut, madde ise her şeyin soyutudur bu anlamda.

Rüyanın konumu bu soyut-somut düzleminde, Nasr'ın belirttiği En Mükemmel Somut'a ulaşmanın en hakîkî yollarından birisi olarak dikkat çeker. Sinema, rüyayı epistemolojik bir araç olarak kullandığı oranda değil, ama bizatihi rüya olduğu oranda hakikate ulaşma, tinsel düzlemde yerleşme ve marifet/hakikat düzlemine yakınlaşma şansına sahiptir. Rüya kendisinin üstündeki ontolojik düzeylerle kıyaslandığında soyut iken, kendisinin altında yer alan günlük deneyim alanımızla kıyaslandığında somuttur. Simgesellik, işte burada gerçek konumuna ulaşmış olur. En aşağı olanın en yükseği simgelemesi bu şekilde sağlanır.

Mutasavvıflara göre fiziksel varlığımız ruh dünyasının bir yansıması olduğu için insan ruhunun sahip olduğu imgelerin gerçek karşılığı bu rüya arenasındadır.

Sûretin algılarının sınırlarından kurtulup mânâ benliğine kavuşmak ve hakikatin perdelerini aralamak, İslam dininde ve tasavvufunda büyük çabalar sonucu gerçekleştirilebilen bir aşamadır. Seyr-ü sülûk, bu aşamaları temsil eden çaba ise sanatın amacının bir tür seyr-ü sülûk olduğunu görmemiz gereklidir.

Rüyanın sinemada sadece epistemolojik değil, aynı zamanda biçime de yön veren ontolojik nüve olarak kullanılması, insan varlığının mânâ boyutunun saklı hazinelerine ulaşmak için mümkün bir yol olarak düşünülebilir. Bu aşamada İbn Arabî'nin rüya konusundaki görüşlerini düşüncelerimiz paralelinden ele almamız önemlidir.

İbn Arabî, rüyaya verdiği ontolojik konumla sinema açısından da olağanüstü bir kapıyı görünür kılmaktadır. O, marifetin ifadesi açısında rüyanın (hayâlin) epistemolojik önemine dikkat çekerken, hayâli nesnel gerçeklik zemininde tartışır. Ona göre hayâl, düşüncenin kurucu öğesi değil, aynı zamanda âlemin de bir unsurudur. İbn Arabî'nin yorumuna göre nefs hayal mertebesindedir. Ruh ile beden, akıl ile hisler arasındaki bir berzah olan hayâl mertebesinde... Çakmaklıoğlu'nun ifade ettiği gibi, İbn Arabî'ye göre insan ulvî ile süflî âlem arasındaki hayâl mertebesindedir. Yani İbn Arabî, rüyayı sadece zihne ait bir kurgu olarak ele almaz, rüya ile ontolojik düzeyde Hakk'ın ilk zuhûr mertebesine, bütün âleme ve duyular âlemi ile metafizik âlem arasında kendine özgü bir takım işleyiş biçimleri olan üçüncü bir âleme işaret etmektedir. Rüya, sinema kavrayışı açısından epistemolojik düzey ile ontolojik düzey arasında bir geçişlilik sağlar. Âyân-ı sâbite'de prototipleri mevcut olan mümkün varlıklar rüya aracılığıyla hem varlık kazanır hem de Allah ile bir irtibat düzeyi olarak işlev görür.

Rüyanın algılaması hep sûretler şeklinde olur. Bu yönüyle iki yönlü çalışan bir arabirim gibidir rüya. Bir tarafta maddi dünyada gördüklerini bir takım değişik formlara ve sembollere dönüştürür, diğer taraftan ise metafizik dünyadan salt mânâ olarak algıladıklarını -ki bunlar normal bilinç hallerine kapalı anlamlardır- başka form ve sembollere sokarak bilinç ve muhayyile için kullanılabilir hâle sokar. İbn Arabî'ye göre rüya, ontolojik konumu itibariyle ara bir noktada durur. İnsanın ontolojik olarak yukarıda olan anlamlara ulaşı-

mında geçtiği bir zorunlu nokta, maddi dünyanın ruhsal âleme tercümesinde bir tercüman gibidir.

Bunlar dışında rüya, insanın bilimsel ve felsefi araçlarla kavramsallaştıramadığı tabiatı, bütünlüğü içinde kavramasına imkân sağlamaktadır. Bir başka ilginç nokta İbn Arabî'nin rüya ile kalp arasında kurduğu ilişkidir. Ona göre kalp, bir yönden varlığın, bir yönden de insanın zâhirine eşittir. Çakmaklıoğlu'nun aktardığı metinde Ebu Zeyd'in ifade ettiği gibi kalp, insanın bâtını ve Hakk'ın insan ile ilişki kurduğu yerdir. Bu yüzden O, mümin kulunun kalbine sığar... Ebu Zeyd'in ifadelerinde dile getirilen türden bir zâhir-bâtın köprüsü genelde sanat, özelde de sinemaya çok büyük katkılar yapabilecek mahiyettedir. Zâhir (hayâl), bâtına ulaşmak için köprüdür. Kalp ise bâtına, ancak zâhirin aracılığı ile ulaşır. İşte rüyanın, tasavvufi bir marifet düzlemine ulaşması açısından önemi bu noktadadır.

Rüya ile sinema ilişkisi dünya sinemasında çeşitli şekillerde ele alınmıştır. Rüyanın gerçekle diyalektik ve epistemolojik bir ilişki içinde olduğu çoğu sinema filminde, rüya bir retorik aracı olarak kullanılır. Anlatılan konuya, ya da yönetmenin dünya görüşüne ayna tutacak bir nesne olarak rüyalar, sinemanın en başından beri kullanılagelmiştir. Bu kullanım, rüyanın ontolojik statüsüne hiç dokunamayan, sadece bir bilgi veya destek aracı olarak anlaşılabilir. Dünya sinemasında birçok filmde rüyanın bu tür kullanımı vardır. Bu tür kullanımların çoğunda film içindeki rüyalar protez organlar gibi görünürler.

İkinci tür kullanım yönetmenin kendi rüyalarını sinema perdesine aktarması olmakla birlikte, rüyanın kendi mantığı ile verilmesi sorununa çok fazla dokunulmamış olan kullanımdır. Fellini'nin rüya ile ilişkisi bu tür kullanıma örnek verilebilir. Fellini, filmlerini kendi rüyalarının dışa vurumu olarak görür. Ancak Fellini'nin yaptığı, rüya mantığını güncel mantığa tercüme edip o şekilde vermek olduğu için, filmlerinde rüyanın ontolojik statüsüne, rüyanın mantığı ve zamansal ritmine yönelik bir emare görünmez. Fellini'nin rüyaları sinematografik rüyalar olmaktan çok tabloya çevrilmiş hareketli imgeler gibidir.

Rüyanın dili nasıl bir şeydir? Ontolojik olarak kendine has bir statüsü olan rüyanın kullanımı filmi izleyende nasıl bir etki uyandıracaktır? Rüya-

nın dili üzerine gerek dini, gerekse de psikoloji metinlerini incelediğimizde, rüyanın kendine has bir ritmi ve mantığı olduğunu görürüz. Bu mantık, güncel duyular dünyasının mantığından tamamen farklı bir mantık olduğu için, eğer rüyayı bir film içinde kullanmak istiyorsak konuyu, film içinde ayrık bir rüya sekansı koymak şeklinde değil, filmin bizzat kendisini rüya yapmak şeklinde ele almalıyız. Ancak bu şekilde aktarmaya çalışılan rüya, kendi içsel zorunluluğu ve mantığı içinden izleyicinin kendi rüyası olarak anlam kazanır. İzleyiciye kendi rüyası gibi görülen filmsel görüntü, onu adeta tasavvufi bir tecrübe ile karşı karşıya bırakma imkânına da sahip olacaktır. Bu da, yönetmenin ele aldığı rüyanın ontolojik statüsüne, insani bilinci sûretten mânâya taşıyarak katılmak demektir. Rüyanın sadece retorik bir nesne olarak değil, ontolojik olarak bir anlamı olması ve izleyicide de benzer bir ontolojik yükselmeye imkân vermesi isteniyorsa, nasıl ele alınması gerektiğini düşünmeliyiz.

Sinemada rüya ile ilişki kurulmak isteniyorsa, bu ilişki rüyanın kendi mantığı ve kendine has zamanı üzerinden yapılmalıdır. Rüyanın kendine has zamanı, insan hafızasının ve bilincinin çalışma biçimiyle de ilgilidir. Hafıza, hatırlanan veya hatırlanmak istenen bir şeyi, rüyada olduğu gibi duygusal dizgiler ve zamanın dışında kendi zamanı ve mantığı içinde tutar. Yani bir anı, bazen o anının oluştuğu nesnel zaman içinde değil, çok daha başka bir anıyla birlikte gün yüzüne gelir. Hatta bu anı, başka bir düşünce, istek, hatta olmamış bir başka olayla birlikte aynı düzlemde anlam kazanabilir. İşte rüya mantığı tam da böyle bir mantığa sahiptir. Kronolojik olarak zamansal ardışıklık olması şart değildir. Ancak rüyada görülen şeylerin yine de kendine has bir zaman akışını ve ritmi taşıdığını söylemeliyiz. Zaten kendine has bir zaman akışı, iç mantığı ve ritmi olmayan bir sinemasal görüntü, izleyiciye, ona has bir zaman duygusu veremeyeceği için bir deneyim yaşatma imkânına da sahip olamaz. Çünkü insan, zamanda gömülü bir varlık olduğu için zamansal ritm insanın ruhsal deneyimleri için hayati önem kazanır.

Kaplanoğlu, *Yusuf Üçlemesi*'nde rüyaları tümüyle "gerçek" elemanlarla kurar. *Yumurta*'da ayrık gibi görünen rüyalar, *Süt*'ün son yarım saatinde ve *Bal*'ın hemen tümünde filmlerin bizzat rüyaya döndüğü bir hâle evrilir. Kaplanoğlu

ne formalistler gibi, zamanı, gerçek zamandan soyut zamana taşır, ne de rüya ile gerçekliğin kesin çizgilerle ayrıldığı bir fantastiklik kurar. Bunların dışında, bizi İbn Arabî'ye geri götürecek kadar önemli bir rüya tanımı yapan Tarkovsky ile çok benzer bir noktada durur Kaplanoğlu. Rüya, soyutlukla somutluğun arasında bir yerlerde olan bir şeydir ve bu yönüyle sinema için hayatiyet arz eder.

Rüyanın ontolojik konumu açısından bakıldığında Kaplanoğlu'nun *Yusuf Üçlemesi*'nde yaptığı semboller üretmek değildir. Zira semboller aklın üretip gerçekliği dolaylandırmak için kullandığı yöntemlerken, rüyalar kendi ontolojik statüsünde her şeyden daha gerçektirler. Yani, rüyalarda sembol gibi gördüğümüz şeyler, aslında kendi ontolojik düzleminde hakikatle ayrılmaz bağlar inşa ettikleri için, o anlam düzleminde ve ontolojide -yani rüya mantığı içinde- değerlendirilmelidirler. Rüya görenler, şairler, sûfîler, mistikler ve çocuklar, açısından rüyanın içindekilerin gerçekliği, normal hayatın içindekiler tarafından acayiplik ya da gerçekdışılık olarak anlaşılabilir. Hâlbuki bu, sadece algının düzeyiyle ve rüyanın ontolojik konumuyla ilgili bir şeydir. Rüya görenlerin durumu ile rüyayı gerçekdışılık olarak görenlerin ontolojik bakışı arasında bir tersyüz olma durumu mevcuttur. Birisi yukarıdan aşağıya bakışın bir aracı gibi anlam kazanırken; diğeri, aşağıdan baktığı için bilmediği bir yukarıyı acayiplik olarak tanımlar. Bu anlamda rüya sadece retorik bir araç olarak değil, zamanla birlikte ele alınacak bir sorun olarak da sunulmalıdır. Zira rüyalar da kendilerine has zaman içinde bir ritme sahiptirler. Bu da film sanatçısının rüya ile ilişkisindeki temel algıyı ortaya koyar: Rüyayı kendine has zamanı içinde sunabilmek!

Yusuf Üçlemesi'nin prologları, birer rüya olarak anlam kazanırken, söz konusu filmlerin şiirsel özünü içinde barındıran bir mahiyete de sahiptirler. *Yumurta*, Kur'ân'da geçen Yusuf kıssası ve Yusuf'un (a.s.) gördüğü rüyaların üzerine kurulu bir rüya olarak okunabilir. *Bal* filminin birçok bölümü tümüyle rüya olarak adlandırılabilir. Rüyalar, sadece olmuş ve olacak olanlara işaret etmez; aynı zamanda oluşturdukları tedirginlik düzlemiyle, ontolojik olarak yukarı çıkmaya vesile olurlar. *Bal*'ın prologunda ağaçta asılı kalan Yakup, insanlığın araf durumunu temsil eder büyük oranda.

Kaplanoğlu'nun *Süt* filmi, sinema rüya ilişkisini çok daha derinleştiren ve ontolojik konumunu imleyen bir durum arz eder. Özellikle Yusuf'un askerliğe kabul edilmemesinden sonraki bölümleri tümüyle rüya olarak görülebilir. Film bu yönüyle ruha açılan bir pencere gibi derinlemesine izleyenin kalbine nüfuz eder. Rüya mantığı ve rüyanın zamansal algılanışı ile -ki sözünü ettiğim bölümden sonraki bölümler tamamen buna örnektir- Yusuf'un hislerine tutulan aynayı tüm çıplaklığıyla gösterir.

Süt filminin son sahnesi ise bütün bunların ötesinde bir anlama haiz benim için. Adeta filmin, rüyanın ontolojik statüsü ile ilişkisinin ifşası ve bunun tasavvufi anlamı üzerine son söz mahiyetinde bir bölüm bu. Filmin finalinde; Yusuf, gece vakti, maden ocağının girişinde, kafasının üstünde duran fenerle kameraya bakıyordur. Kamera fenere yaklaşır yaklaşır... En sonunda o kadar yaklaşır ki; aydınlık ile zifiri karanlık birbirinden ayrılamaz hale gelir. Şebüsteri, *Gülşen-i Raz* başlıklı eserinde fenânın fenâsı makamını anlatırken, bu makam için "parlaklığın en fazla olduğu yerde aydınlık ile karanlık birbirinden ayrılamaz hâle gelir" diyordu. Bu da insanın ontolojik yükselmesi ve fenâ makamına erdiği duruma işaret ediyordu. Filmdeki sahne bir taraftan umutsuzluk sonucu biten bir rüyanın sonunu imliyor gibiyken, diğer taraftan asıl hakikatin varlığının da ancak bu noktadan sonra anlaşılır olabileceğini gösterir gibidir.

Sonuç

Yusuf Üçlemesi, maneviyata açılma açısından sadece Türk sineması için değil, Doğu ve Müslüman coğrafyaların sinemaları için de oldukça önemli bir noktada durur. Tarkovsky'nin dünya sinemasında yaptığı büyük ve sessiz devrimin buralarda bir yerde tekrarlanabileceği, hatta aşılabileceği umudunu vermesi açısından Kaplanoğlu'nun başarısı önemlidir. Tarkovsky'nin bütün sanat macerası, *Kurban*'da, kurumuş bir ağacı sulayan "küçük adam"la birlikte bitiyordu. Tarkovsky, o kurumuş ağacı yeşertmeye çalışan bir bilgeydi. Hayat Ağacı'nı... Tarkovsky'nin yaptığı yedi filmin tümü tinsel katman içinde "bir uyurgezer rahatlığıyla" dolaşır. Marifet/hakikat katmanına ulaşma potansiyeli açısından dünya sinemasında eşsiz bir yere sahiptir O'nun filmleri. *Kur-*

ban'daki son sahne, Tarkovsky'nin elini uzattığı marifet katmanını simgeler. Ancak, içinde yer aldığı geleneğin, kutsalla arasına bağlar koyduğu bir dünyadan geldiği için, marifet/hakikat katmanında, tinsel katmanda dolaştığı kadar rahat dolaşamıyordur Tarkovsky. Kaplanoğlu, Yusuf'u o ağacın altına getirerek Tarkovsky'nin sanat macerasını/çilesini bitirdiği yerin başına geldi. Bu sinemamız için oldukça önemli bir milattır.

Kaynaklar

Nasr, Seyyid Hüseyin (2009). *Bilgi ve Kutsal*. (çev. Yusuf Yazar). İstanbul: İz Yayıncılık.

Tarkovski, Andrey (1986). *Mühürlenmiş Zaman*. (çev. Füsun Ant) İstanbul: Afa Yayınları.

Çakmaklıoğlu, M. Mustafa (2007). *İbn Arabî'de Marifetin İfadesi*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Farago, France (2006). *Sanat*. Çev. Özcan Doğan. Ankara: Doğu Batı Yayınları

Yalsızuçanlar, Sadık (1998). *Rüya Sineması*. İstanbul: Kırkambar Yayınları.

Botz-Bornstein, Thorsten (2007). *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*. Lanham: Lexington Books.

Robinson, Jeremy Mark (2006). *Sacred Cinema of Andrei*. Kent UK: Crescent Moon Publishing.

Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. London: Athlone Press; 1rst edition.

Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham NC: Duke University Press Books.

Burckhardt, Titus (2006). *İslam Sanatı: Dil ve Anlam*., (çev. Turan Koç). İstanbul: Klasik Yayınları.

Burckhardt, Titus (2001). *Sacred Art in East and West*. Louisville: Fons Vitae.

İKİNCİ BÖLÜM

FITRAT SİNEMASI VE BİR TEFEKKÜR ÇABASI: MECÎDÎ SİNEMASI

İran sineması, dünya sinemasında belirli bir özgünlüğü ve bu yüzden de saygınlığı olan bir sinemadır. Dünya sinemasına armağan ettiği büyük yönetmenler bir yana, İslam medeniyetine ait bir sinema anlayışının da yoğun şekilde görülebildiği bir sinema olması sebebiyle ayrıca dikkate değerdir.

Çok büyük bir şiir geleneğine sahip İran'ın, yakın zamanlarda sinema şiirleri ile tekrar ortaya çıkması bu yüzden tesadüf olmamalıdır. Her kültürden ve eğitimden İran vatandaşlarının Hâfız'ın, Firdevsî'nin, Mevlânâ'nın şiirlerinden ezbere okuyabildiklerini düşünürsek, İran sinemasında bolca kullanılan sembol ve metaforların zenginliğinin sebebi daha iyi ortaya çıkabilir. Ben, bu yüzden İran sinemasını İran-İslam şiirinin bir devamı olarak görüyorum.

Elbette İran sinemasında bütün yönetmenler aynı değil. Daha çok Batılı kalıplarla film yapan ve Batı'nın sorun diye kabul ettiklerini dillendiren (Penahi ve Makmalbaf bence büyük oranda öyledir) yönetmenler vardır. Yine Batılı sinema kalıplarına daha yakın filmler yapan ve hemen her filminde yeni biçim ve konular üzerinde odaklanan deneyselliğe yatkın Kiyarüstemi'nin başı çektiği yönetmenler grubu, İran sinemasını festivallerde en fazla takip edilen ülke sinemalarından birisi yapar. Bu eğilimlere ek olarak İran rejiminin propagandasına soyunmuş ve sanatsal yönü çok yüksek olmayan yönetmenler olduğu gibi, İran'ın otantik kültüründen hareket ederek evrensel ol-

mayı becerebilen yönetmenler (Mecidi, bazı filmleriyle Makmalbaf, Gobadi ve Kiyarüstemi...) de vardır.

Dünya sinemasının büyük bir ustası olarak kabul edilen Abbas Kiyarüstemi, Muhsin Makmalbaf (büyük kızı Samira, küçük kızı Hana, eşi Merziye ile birlikte ailecek yönetmendirler), Bahram Beyzai, Cafer Panahi, Bahman Gobadi (İran Kürtleriyle ilgili filmler yaptığı için daha çok Kürt yönetmen olarak bilinir) gibi önemli yönetmenler yetiştirmiş olan İran sinemasının bir başka önemli ustası da Mecid Mecidi'dir.

Mecid Mecidi sinemasının en önemli özelliği kendisinin de bir röportajında söylediği gibi, onun insan fıtratı üzerine yaptığı sanatsal araştırmadır. Doğu'ya ait bir aşk hikâyesi olan 2001 yapımı *Baran* ve kör bir çocuk üzerinden insan denen varlık üzerine derin bir tefekkür olan *Colour of Paradise / Cennetin Rengi* ile birlikte yazının da konusu olan 1997 yılında çektiği *Children of Heaven / Cennet Çocukları* ve 2005 yılında çektiği *Willow Tree / Söğüt Ağacı* filmleri önemli filmlerindendir.

Cennet Çocukları biçim açısından İtalyan Yeni-Gerçekçilerinin çektikleri filmlere benzetilir. Ancak benim açımdan bu hatalı bir benzetmedir. Aynı hatalı benzetme birçok açıdan Satyajit Ray'in başyapıtı *Pather Panchali* için de yapılır. Oysa bu iki film Doğu'ya ait bir anlayışın dışavurumu iken, İtalyan Yeni-Gerçekçileri Batı'ya ait ve çoğunlukla "siyasal" olan bir insanın peşindedirler. Burada Doğu ve Batı kavramlarını, Doğu ve Batı ülke ve insanlarının tümünü içerecek bir kategorizasyon amacıyla değil, daha çok iki tip insan anlayışını ortaya koyan felsefi, dini ve sanatsal farklılıkları ortaya koymak amacıyla kullanıyorum. Bu anlamda Batı'da yaşayıp da tam anlamıyla Doğu'lu bir dünya görüşüne sahip olabilecek insanlar olabildiği gibi, tam tersi de olabilir (kaldı ki şu anda ikinci seçenek hem coğrafi Doğu'yu, hem de coğrafi Batı'yı neredeyse tamamen etkisi altına almıştır).

Bir röportajında insan fıtratının diliyle yapılacak filmlerin insanlığın gönüllerini fethedeceğini söyleyen Mecidi'nin önemli filmlerinden olan *Cennet Çocukları*, tam anlamıyla bu fıtratın içine nüfuz etmeye ve orada bulduğu güzellikleri ortaya çıkarmaya çalışır. Biçim olarak minimalist bir biçim tercih edilir. Ancak bu biçim, bir tür biçim fetişizmi ile değil, o in-

sanlık durumunun anlatılmasında en uygun görülen form olarak görüldüğü için seçilir.

Kız kardeşinin ayakkabısını tamirden aldıktan sonra kaybeden ve bundan dolayı derin ve samimi bir acı duyan Ali ile kız kardeşi Zehra filmin odağındaki cennet çocuklarıdırlar. Cennet çocuklarıdırlar, çünkü insan tabiatının henüz bozulmamış ve saf hâlini temsil ediyorlardır.

İki kardeş okula giderken, aynı spor ayakkabıyı ortak kullanmayı ve fakirlikten dolayı onlara ayakkabı alamayacağını bildikleri babalarını ve hasta annelerini üzmemeyi becerebilmektedirler. Bu iki çocuğun aynı ayakkabıyı kullandığını anne ve baba hiçbir zaman öğrenemez. Fakirlik bu anlamda Doğu'ya ait bir kavram olarak ortaya çıkar, aynen Ray'in *Pather Panchali* filminde olduğu gibi. Asaletin, merhametin ve daha fakir olanın düşünülmesinin yitirildiği Batı kavramı olan fakirliğin tersine, bu tür fakirlik hiçbir şekilde sefalet demek değildir. Yiyecek ekmeği bile zor bulan, kirasını ödemekte zorlanan bir babada görebileceğimiz; evde, çalıştığı yere ait şekerleri kullanılacak hâle getirmek üzere kırarken, kendi çayının içine o binlerce şeker içinden bir tanesini dahi atmayacak kadar asil ve hakbilir bir fakirliktir çünkü bu. Ya da 6 yaşında ve giyecek ayakkabısı olmayan Zehra'da gördüğümüz, kendi kaybettiği yırtık ayakkabıları bir başka fakir kızda gördüğünde, ondan geri istemeyecek kadar vicdanlı ve ince bir fakirliktir...

İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinin önemli filmlerinden Da Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* ile yapılacak karşılaştırma sefalete düşen bir fakirlik ile asaletinden bir şey kaybetmeyen fakirlik arasındaki farkı anlamamıza vesile olabilecektir. *Bisiklet Hırsızları*'nda, çalışmak için mutlaka bisiklete ihtiyacı olan bir kişinin bisikleti çalınır. Kahramanımız, o çalınan bisikleti her yerde arar ama bulamaz. Bunun üzerine o da gider başkasının bisikletini çalar.

Batı tipi rasyonel, politik bireyde bu artık bir "hak" demektir. Mademki toplum benim fakirliğime bu derece duyarsız, o zaman ben de çalabilirim diyebilen bir anlayışla, ne olursa olsun çalmanın insan fıtratına ve Allah'ın insana verdiği yüce güzelliğe aykırı olduğunu bilen bir anlayış karşı karşıyadır. *Pather Panchali*'de (Satyajit Ray Hindistan'da yaşayan Bengalli bir yönetmendir) ve *Cennet Çocukları*'nda gördüğümüz asil ve tertemiz kalmayı becerebilen

fakirlikle; kendi fakirliğini başkasından çalmak için bahane olarak gören ve buna hakkı olduğunu düşünen bir fakirliktir karşı karşıya olan... İkincisinin geldiği nokta eninde sonunda sefalet olur!

Cennet Çocukları, insanın fıtratından kaynaklanan güzelliğin araştırılmasıdır. Gerçekten de artık sadece "cennette" bulabileceğimiz bir güzellik! Bu anlamda Doğu'nun büyük sanatçılarında görebildiğimiz bir ideal araştırması süreci söz konusudur. Güncel olana takılıp kalma ya da toplumu bu güncele göre şekillendirme yerine, güncelin tespiti ama bu tespitten hareketle insan fıtratına ait güzelliklerin (yani idealin) inşasına zemin hazırlamadır gördüğümüz. Fedakârlığın, merhametin minicik çocuk yüreklerinde bulduğu hayat alanı, gerçekten de temizliğin ve güzelliğin bu dünyada yaşayacak bir alan bulması demektir.

Söğüt Ağacı filmi, daha önce *Cennetin Rengi* filminde de işlenen "görmemek" konusu üzerine bir tartışmadır. Görmenin gerçek organının göz olup olmadığını; ya da gözün tek başına görmek için yeterli olup olmadığı üzerine düşündüren yine Doğu'ya ait bir tefekkür çabası vardır karşımızda.

Yazar ve öğretim üyesi Yusuf, yedi yaşından beri otuz sekiz yıldır kördür. Küçük kızıyla ve kendisine çok bağlı eşiyle aslında mutlu denebilecek bir hayat yaşamaktadır. Gözleri görmüyordur ama gönül gözü açıktır Yusuf'un. Her gün Allah'a, Mevlâna'nın Mesnevi kitabı içinde sakladığı brill alfabesi ile yazılmış dua ile yalvarmaktadır. "*Allah'ım bir kez görmek şansını lütfedersen bir daha hep Sen'in yolunda olacağım!*"

Doğu ile Batı kültürlerini birbirinden ayıran en önemli özelliklerden birisi de mucizenin Doğu kültürleri içinde ifade ettiği anlamdır (Hıristiyan Batı'dan değil, Rönesans ve sonrasında Aydınlanma'dan sonra ortaya çıkmış Rasyonalist Batı'dan bahsediyorum). Filmde işte bu türden bir mucize olur. Yusuf'un doktoru onu son çare olarak Paris'teki meşhur göz kliniğine gönderir (Cemil Meriç'in aynı klinikle ilgili anıları aklıma geliyor). Klinikteki doktorlar tetkiklerden sonra kornea nakliyle görebilme olasılığının küçük de olsa olabildiğini söylerler. Gerçekten de Allah'ın bir lütfu gerçekleşir ve Yusuf görmeye başlar.

> "De ki: Karanın ve denizin karanlıklarından (tehlikelerinden) sizi kim kurtarır ki? (O zaman) O'na gizli gizli yalvararak 'Eğer bizi bundan kurtarırsan andolsun şükredenlerden olacağız' diye dua edersiniz. De ki: Ondan ve bütün sıkıntılardan sizi Allah kurtarır. Sonra siz yine O'na ortak koşarsınız." (En'am: 63,64).

Filmi izlerken sık sık yukarıdaki ayetler ve insanoğlunun nankörlüğü ile ilgili bu ayete benzer ayetleri düşündüm. Yusuf verdiği sözü unutmuş ve otuz sekiz yıldır kaçırdığını düşündüğü dünya nimetleri için isyan eder hâle gelmiştir artık! İnsan, şükür ile isyan arasında gidip gelen karmaşık bir varlıktır çünkü. Bu varlığın dizginlenmesi ve nefsinin tetiklemelerine karşı kontrol edilmesi ancak üçüncü göz (kalp gözü, vicdan) vasıtasıyla olabilir. Zaten asıl görme eylemi de gözlerle değil vicdanla olur.

Söğüt Ağacı birçok açıdan çok derin bir tefekkür filmi. İnsanoğlunun derinliklerindeki labirentlerde dolaşarak onun fıtratına ulaşmak gerçekten çok zor bir yolculuktur. Mecidi bu filminde de bu yolculuğu amaçlamış. Hakîkî hayat için verdiği sözü unutarak gölge hayatında kaybettiklerinin izine düşmüş ve bunu isyan vesilesi yapmış bir insanın hikâyesidir söz konusu olan. Bütün insanlar gibi Yusuf da bu ağır sınavda büyük bir bocalama geçirir.

Şems'in Mevlâna'ya attırdığı kitaplar, Mevlâna'nın kalp gözünü cilalamayı ve o gözü perdelerinden arındırmayı amaçlıyordu. Yusuf'un havuza attığı kitapları ise kalp gözünün cilasını yitirip yerine nefsin geçmesinin hezeyanları olarak okunabilir. Ya da verilmiş bir sözün tutulmamasının pişmanlığı. Üstelik ilk atılan kitabın da Mesnevi olması ilginçtir. Ancak Mesnevi Allah'tan ikinci şansın istenmesi için (içinde Allah'a en samimi şekilde ettiği duası vardır çünkü) havuz içinde aranacak tek şeydir aynı zamanda: "*Allah'ım bir şans daha verir misin?*"

Cennetin Çocukları, biçim olarak İran filmlerinde özellikle Kiyarüstemi'nin öncülük ettiği (İtalyan yeni-gerçekçilerinin biçimsel öğelerine benzetilir) bir sinematografiye sahiptir. Yakın çekimin ve uzak çekimlerin yerli yerinde kullanıldığı, kameranın zorunlu olmadıkça hareket etmediği filmde, özellikle çocukların yüz çekimlerinin muhteşem olduğunu söyleyebiliriz.

Söğüt Ağacı sinematografik olarak nefes kesicidir. Olağanüstü doğa görüntüleri ve kör bir insanın şahit olamadığı güzelliklere karşı mütevekkil tutumu ile gördüğü zaman "bozulan" görüntüler arasındaki tezat bence "gören özneye" işaret ediyordu. Göz mü görür, kalp mi? Mecidi gözün karşısına değil ama mutlaka yanına kalbin gelmesi gerektiğini gösteriyordu belki de. Gönül cilalı değilse görülen görüntülerin bozulacağını; ama cilalı bir gönlün gözsüz bile görebileceğini...

Filmin son kısmındaki çılgınlık ve o çılgınlığın sonunda havuza atılan *Mesnevî*'nin tekrar bulunma çabasının olduğu sahneler gerçekten de filmin duygusal aktarımının zirve yaptığı bölümler olarak dikkat çekiyor. İnsan, duası ile vardır. Dua, insana hem fıtratını hatırlatır, hem de fıtratına çağırır insanı. Başka bir deyişle, dua hem bir fıtrat çağrısıdır; hem de fıtrata çağrı. O yüzden, duayı kaybettiği an insanlığını da kaybeder insan. Yusuf'un pişmanlığı sonrası çırpınışı *Mesnevî*'nin içindeki duasını aramak için çılgınca aceleciliği kendisinden keşfettiği bu hakikat ile ilgili olmalı.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HAKİKATİN İZİNİ SÜREN BİLGE: ANDREİ TARKOVSKY

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

"Dün yürüyüşe çıktım ve içimden gelen nedeni belirsiz ani bir dürtüye uyarak ayakkabılarımı çıkarıp yalınayak soğuk toprak üzerinde yürüdüm, ateşim, öksürüğüm ve romatizmama rağmen. Gerçekten deliyim. Kafam karamsar düşüncelerle dolu".

Tarkovsky, 3 Aralık 1986 yılında günlüğüne bunları yazıyordu. Kanser olduğu ve hastalığının çok ilerlemiş olduğunu biliyordu. Üstelik uzun zamandır vatanından ve oğlundan uzak, büyük acılarla yaşamak zorunda kalmıştı. Defterine bu cümleleri yazdığı tarihten birkaç hafta sonra, henüz oğluna kavuşalı birkaç gün olmuşken 29 Aralık 1986'da 54 yaşında vefat etti. Sinema sanatı en büyük ustalarından birisini zamansız kaybediyordu böylece.

Sinema, Tarkovsky'den önce ve Tarkovsky'den sonra diye iki ayrı döneme ayrılabilirdi rahatlıkla. Sinemayı düştüğü bataklıktan tek başına kurtarmaya çalışan ve sanatın kaybettiği ruhu geri iade etmeye çalışan bir sanatçı/fi-

lozof/bilge/derviş olarak, onun ölümü sinemanın en büyük kayıplarından birisi olarak hatırlanacaktır.

Film yapmasının önüne çok büyük engeller çıkaran SSCB'den son birkaç yılını yaşayacağı Batı'ya iltica ettiğinde, istediği ortamı orada da bulamadığını görmesi uzun sürmemişti. SSCB'de ideolojik hassasiyetler ve sansürlerden dolayı çektiği acılar, Batı'da piyasa dürtüleri dolayısıyla çektiği sıkıntılara dönmüştü. Bir sürgündü o! Bulunduğu her yerde sürgün olmaya mahkûm olmuş bir bilge. Bilge olduğu için sürgün! Son filmi *Kurban*'ı yaparken ağır şekilde hastaydı. Bir yandan çocuğunu bir türlü yanına getirtememesi, öte yandan istediği ortamın bulunduğu yerde de bir türlü gerçekleşemiyor olması ve o kadar büyük bir yönetmen olmasına rağmen çektiği maddi sıkıntılar sonunda kanser yapmıştı onu. Son çareyi toprağın soğuk kucağına sığınmakta bulmuştu. Madem kimse kucağını açmamıştı bu büyük sanatçıya, sığınacak sadece toprak kalmıştı. İçinden gelen nedeni belirsiz o dürtü, toprağın çağrısı olmalıydı. Yaşarken, sanatını icra etmekte büyük zorluklar ve çok büyük acılar çekmiş bu büyük bilgeyi, sadece toprak bağrına çağırıyordu artık. Kimseler madem okşamıyordu onu, toprak kalmıştı okşayacak. Kara toprak; ana toprak...

Andrei Tarkovsky'yi diğer bütün yönetmenlerden ayıran neydi peki? Onu kaybetmek, neden sinemanın kanatlarını kaybetmesi anlamına geliyordu? Genelde sanatın, özelde de sinemanın hakikat ile bağının kopmaya yüz tuttuğu bir dönemde ortaya çıkan bir büyük sinema yönetmeni olan Tarkovsky'yi diğer tüm yönetmenlerden -ve sanatçılardan- ayıran şey, hakikate olan susuzluğunu sinemasının merkezine koymasıdır. İnsanın ruhsal bir varlık olduğunun bilincinde olan ve bu ruhsallığı ortaya koymak için sanatına hayatını kurban eden bir yönetmenden bahsediyoruz.

Ruhsallığı ile kopan bağlarının, insanda yarattığı derin çelişkilerin, acının farkında olması ve bunları sinemasının ortasına koyması, büyük yeteneği ile şiirsel bir hayat kavrayışına sahip olması onu sinema sanatında apayrı bir yere koyar. Sinemada ruhsallık elbette ele alınmıştır. İnsanı ruhsal bir varlık olarak ele almak için yola çıkan filmlerin büyük çoğunluğunun, insanın, toplumsal ya da kişisel ilişkilerine, cinselliğine, psikolojisine, sosyolojisine ve politikaya saplanıp kalması, bu filmlerin buradan sıyrılıp aşkın alanla, ruhsal

alan ile bağlantı kurmasını zorlaştırır. Bu filmlerde ruhsallık filmin içinde bir bölge, bir iz oluşturur. Bu, bazen dinsel bir olayın, menkıbenin veya deneyimin anlatımı, bazen mitolojik konular etrafında dönen bir hikâye olarak aktarılır. Ancak bütün bunlar bu filmleri ruhsal alanla ilişkide sorunlu hallerinden kurtaramazlar. Bu filmlerde ruhsallık, film içinde "alanlardan bir alan" iken, Tarkovsky filmlerinde ruhsallık filmin tümüne içkin vaziyettedir. Filmin kendisi insanın ruhsal yönünü gösterir çünkü. Filmleri tepeden tırnağa ruhtur onun!

Tarkovsky, sanata ve sinemaya bakışını anlattığı *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında, sanatın amacını ortaya koyar: "*Bir meta olarak tüketilmek istenmeyen her türlü sanatın amacı, hiç şüphesiz kendine ve çevresine, hayatın ve insan varlığının amacını açıklamak, yani insanoğlunun gezegenimizdeki varoluş nedenini ve amacını göstermek olmalıdır. Hatta belki de hiç açıklamaya bile kalkmadan onları bu soruyla karşı karşıya bırakmalıdır.*"

Mühürlenmiş Zaman'da Tarkovsky, meta olarak tüketim nesnesi haline gelmiş sanata karşı bir direnişin köşe taşlarını ortaya koyar. Hakîkî sanatın yapı taşlarını ve kendi sinemasında bu yapı taşlarıyla nasıl bir bina inşa ettiğini açıklamaya çalışır. Sanat, modern sanat anlayışlarının ifade ettiğinin tersine, insan eylemleri içinde en "bencil olmayan" şeydir ona göre. Sanat kutsaldır. Kutsallığı, dış dünya ile sürekli bir uyumsuzluk içinde olan insan ruhsallığının uyum arayışından kaynaklanır. Çevresi ile kurduğu ilişki biçimi dolayısıyla, iç dünyasının ve ruhunun uyumsuzluğunu fark eden insanın uyum özlemidir sanat: "İdeale duyulan özlem." Özlenen bu idealin, istenen bu uyumun gerçekleşmesinin zorluğu, insandaki bitip tükenmeyen acının da kaynağını oluşturur. İnsan için sanat, bu uyumun, bu ideal özleminin karşılanmak istendiği bir yükseliş, ya da daha doğru tabiriyle bu uyumun ve idealin bulunabildiği yegâne insan etkinliğidir. Bu anlamda sanatın dinsel deneyimle ve kutsalla ilişkisi, ortak amaçları ve bu amaçlara ulaşmada tuttukları ruhsal yolun benzerliği ile belirgin hale gelir.

Türkçede *Şiirsel Sinema* başlığıyla yayımlanan ve söyleşilerinden derlenen kitapta da alıntılanan bir söyleşisinde Tarkovsky, sanatın nihai amacını ve yöntemini ortaya koyar: "*Sanat Yaratıcının aynadaki cilvesidir. Biz sanatçılar bu*

jesti tekrarlamaktan, taklit etmekten başka bir şey yapmıyoruz. Bu yüzden, Yaratandan bağımsız bir sanata asla inanmıyorum. Tanrısız bir sanata inanmıyorum. Sanatın anlamı yakarmadır. Bu benim yakarışım. Eğer bu dua, bu yakarış, benim filmlerim insanları Tanrıya yöneltebilirse ne mutlu bana. Yaşamım esas anlamını bulacak. Hizmet etmek. Ama bunu asla başkalarına empoze etmeye kalkışmayacağım. Hizmet etmek, fethetmek demek değildir."

Hayatını hizmete adayan bir bilge sanatçının, o hizmetin değerini fark etmeye hazır olmayan bir dünyada büyük acılar çekmesi doğaldır. İnce bir ruh, kendisini insanlığın unuttuğu bazı değerleri hatırlatmaya vakfetmiş bir gönül çok çabuk kırılabilirdi elbette. *Zaman Zaman İçinde* başlığıyla yayımlanan günlüklerinde acıları, kırgınlıkları umutsuzlukları, hayal kırıklıkları, mutlulukları, umutları, sevinç ve hayâlleri ile bir insan-sanatçının ruhunun derinliklerini görebilmek mümkün. *Mühürlenmiş Zaman*, Tarkovsky'yi bir filozof-sanatçı olarak ortaya koyuyorsa şayet, *Zaman Zaman İçinde* onu muzdarip-sanatçı olarak resimler büyük oranda. *Şiirsel Sinema* kitabındaki röportajlarda, toplumla ve diğer insanlarla ilişkilerinde ürkek, çekingen, hayâl kırıklıklarından ve umutsuzluklarından dolayı kimi zaman öfkeli bir Tarkovsky portresi çıkar. Hizmet etmek isteyen, taşıdığı "yükün" farkında olan ve bu yükü hakkıyla taşımak için hayatını feda etmeye razı büyük bir sanatçının, bir insan olarak portresidir bu üç kitapla ortaya çıkan.

Tarkovsky'ye göre sanatçıyı diğer insanlardan ayıran çok önemli bazı özellikler vardır. Sanatçı bir sûfinin hakikat ile kurduğu ilişkinin bir benzerini yaşar. Hakikatle kurulan ilişki mantıksal-rasyonalist süreçlerle anlaşılabilecek bir şey değildir. Sanatçı bu yüzden sanatını bir vahiy gibi "hediye olarak" alır. Ancak bu hediyenin farkında olması gerekir. Bu hediye, kibirlenmeyi değil, hizmet etmeyi gerektirir. Tarkovsky'ye göre sanatçı, algısı ve kavrayışıyla her seferinde dünyanın yeni ve benzersiz görüntüsünü, mutlak gerçeğin bir hiyeroglifi olarak ortaya koyar. Sanatçı için de, aynen bir mistik gibi, sezgisel olarak hakikatin ele geçirilmesi söz konusudur. Sanat pozitivist gerçeklik algısının bizden gizlediği tinsel gerçekliğin kavrayışının yoludur bu anlamda. Modern zamanlarda -hatta *Şiirsel Sinema* kitabı içinde alıntılanan bir konferansta söylediği gibi Rönesans'tan beri Batı sanatında- sanatın yitirdiği şey budur.

Tarkovsky için sanat, tinsel olana ulaşma, maddi gerçekliğin çok ötesindeki tinsel alana nüfuz etme yetisidir. Sanatçının sahip olduğu bu yeti ise kendisine hizmet etmesi karşılığı bahşedilmiştir. Tarkovsky, hizmet etmeyi, insan davranışlarının en asili ve bireyselliğe varmanın tek yolu olan özveride bulur. Günümüzde özveriyi unutan insanlığın, insanlıklarını da unutması Tarkovsky filmlerinin de ana sorunudur. *İzsürücü/Stalker* filmindeki İzsürücü, *Nostalghia*'daki Domeniko ve *Kurban*'daki Alexander, bu özveriyi hatırlatan, kendi içlerinde, maneviyatla maddi dünya arasındaki çatışmaları yaşayan ve bu çatışmayı uyuma çevirmeyi hayatlarının amacı olarak belirleyen karakterler olarak, Tarkovsky'nin mücadelesinin önemli figürleridir. Her üç kitap da Tarkovsky'nin filmlerindeki bu tip karakterlerin "yaratım" sürecini anlamamız için başlangıç noktası olarak okunabilir.

Tarkovsky için sanat, insana sonsuzluğu duyumsatan bir deneyimdir. Bu deneyimin sözcüklerle asla aktarılamayacağını düşünen Tarkovsky, bu anlamda çeşitli dinlerin mistik gelenekleriyle ve elbette tasavvuf ile paralel bir düşünce içindedir. Mistik deneyim ile bazı insanlara açık olan bu sonsuzluk deneyimi, sanat ile her insan için mümkün hâle gelir. Sanat, sonsuzluğu denenebilir kılar Tarkovsky'ye göre. *Mühürlenmiş Zaman*'da geçen aşağıdaki paragraf bilgi ve deneyimin boyutlarının anlaşılması açısından önemlidir.

> "Eğer, gerçekliğin bilimsel ve duygusuz bir şekilde kavranması, hiçbir zaman sonu gelmeyen bir merdivenin basamaklarını tırmanmakla eş anlama geliyorsa, sanatsal kavrayış da insana, kendi içinde mükemmel ve bütünleşmiş, sonu olmayan bir alanlar sistemini hatırlatır. Bu alanlar, bazen birbirlerini tamamlar, bazen birbirleriyle de çelişir; ama hiçbir şart altında birbirlerinin yerini dolduramazlar. Aksine, birbirlerini zenginleştirir, bütünsellikleriyle sonsuza dek uzanan, her şeyin üzerinde özel bir alan oluştururlar. Kendi içinde sebeplendirilmiş ve her daim geçerliliğini koruyacak olan bu şiirsel vahiy, insana kimin kopyası olduğunu kavradığını ve bunu ifade etmek için yeteneğe sahip olduğunu kanıtlamaktadır."

Kitab-ı Mukaddes'te ve bir hadis-i şerif'te insanın Allah'ın sûretinde yaratıldığı buyrulur. Bu, elbette materyalistlerin anladığı bir sûretten başka bir

şeydir. İnsan, Allah'ın isimlerinin tümünün birden üzerinde tecelli edebileceği tek yaratılandır tüm kâinatta. Kâinatın özeti... "İnsan, küçük kâinat; kâinat, büyük insan" diyen mutasavvıflara benzer şekilde Tarkovsky de, küçük kâinata kendi değerini hatırlatmayı hayatının amacı kılar. "*Güzellik peşinden gitmeyenden kendisini gizler!*" diyen Tarkovsky için güzel olan, insana kimin kopyası olduğunu hatırlatacak tüm şeylerdir. Peşinden gidilmediği takdirde saklı kalan hakikat, ancak bir "İzsürücü" eşliğinde bulunabilir. Tarkovsky, İzsürücü'nün bıraktığı izleri takip etmekle, güzelliğin peşinden gitmeyi birbiriyle paralel çabalar olarak görür.

> "İnsan var olduğu sürece, bir şeyler husule getirme eğilimi de var olacaktır. İnsan kendini insan olarak hissettiği sürece bir şeyler yapmaya girişecektir. İşte onu Yaratıcısına bağlayan şey burada... Neye yarar sanat? Bu sorgulamanın cevabı şu formülde yatıyor: Sanat bir yakarıştır. Bu her şeyi anlatıyor. İnsan sanat aracılığıyla umudunu dile getirir. Bu umudu dile getirmeyen, manevi temeli olmayan hiçbir şeyin sanatla ilgisi yoktur."

Mühürlenmiş Zaman'da geçen bu cümlelerde aktarıldığı gibi sanat, bir yakarma, bir dua olarak insanın manevi susuzluğunun zorunlu çıktısıdır. Entelektüel bir uğraş, ya da rasyonel yöntemlerle yapılan bir "bilim" değil, din ile paralelliği olan bir çağrıdır. Çağrıdır, çünkü Tanrı'ya her yakarışında, O'na her "lebbeyk" deyişinde, O'nun "buyur kulum!" demesini bekler. Sanat, dua olarak Tanrı'yı çağırmaktır. Yanıbaşımızda, bize şah damarımızdan daha yakın olan, ama uzun süredir unuttuğumuz Rabb'imizi...

Yaşamanın anlamını kavramak! Sanatçının hayatında ve eserlerindeki en büyük amacı bu olmalıdır Tarkovsky'ye göre. Anlam arayışı insanı ölüme hazırlamaktır bir anlamda. Sanat bilgi vermek, ya da bir konuda bir görüş kazandırmak değil, insanı ölüme hazırlamak demektir. Ölüm, hayatın, ancak kendisiyle anlam kazanabileceği bir tutamak noktasıdır. Sanatçı oraya tutunarak ve oradan hareketle hayata dönerek, anlamı keşfeder. Anlam, insanın kendi sorumluluğundan geçen bir şeydir aynı zamanda. Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*'daki aşağıdaki cümlelerde olduğu gibi, anlam arayışı ile insanın kişisel sorumluluğu arasındaki zorunlu ilişkinin altını sıkça çizer.

> "... Herkesin çıkarını koruyan insan, sonunda kendi çıkarını korumayı unuttu, İsa'nın şu emrini unuttu: 'Komşunu kendin gibi seveceksin.' Oysa bu yasanın anlamı şu değil mi? İnsan kendini o kadar sevecek ki, mülkiyetçi özel çıkarları yasaklayan, buna karşılık komşusuna sonsuz bir özveri ve sevgi duymasını sağlayan içindeki o üst-kişiliği ve tanrısallığı sayması da mümkün olacak. Ancak bu da tam anlamıyla kendini bilmekten geçer. Şu dünyadaki hayatımın merkezi olan 'ben'in manevi bir mükemmellik peşinde koştuğu ve kendini ben-merkezci hırslardan kurtardığı ölçüde bir anlamı ve nesnel bir değeri olduğu bilincinden geçer."

Bireysellik ile bencil olmamak ve diğerkâmlık arasında kurduğu ilişki ancak büyük bir düşünürün veya mutasavvıfın kaleminden çıkabilecek kadar derindir Tarkovsky'nin. "Üst-ben"in keşfi ve insanda gizli olan "Tanrı'nın nefesi", zorlamaların değil, insanın kendi benine yönelme çabası sonucunda ortaya çıkan bir sonuçtur. "Kendini bilmek" ancak bu sürecin sonunda ele geçirilebilecek bir hediyedir. Acı tatlı bir hediye! Bu da Tarkovsky'nin sanat ile ahlâk arasında kurduğu ilişkinin kalkış noktasını oluşturur. İnsanlar dünyaya ve insanlığa karşı sorumluluklarını unutmuş ve kendilerine ait talepleri diğer insanların sırtına yükler hâle gelmişlerdir Tarkovsky'ye göre. Uyumlu olmak, kendini feda etmek, geleceğin inşasına katılmak; bunlar hep başkalarından beklenen hasletlerdendir. Kişinin kendisi bu sürece hiçbir şekilde katılmamakta, dünyada olup bitenlerden kişi olarak kendisini sorumlu tutmamaktadır. Bu sorumluluktan kaçmak, kendi bireyci çıkarlarını genelin yüce görevlerine feda etmemek için de binlerce neden öne sürmektedir. Hiç kimsede dönüp kendine bakacak, kendi hayatına, kendi ruhuna karşı olan sorumluluğunu ele alacak ne bir istek, ne de cesaret vardır. Tarkovsky, insanın, kendi sorumluluklarını başkasının üstüne yüklemesiyle maddi ve manevi gelişim arasındaki uçurumun büyümesi arasında paralellik kurar.

> "...Vicdan, insanın içinde hep vardır, insana özgüdür. Bizim tam anlamıyla başarısız olan uygarlığımızın bir ürünü olan toplumun temellerinde delikler açar. Biyolojik-evrimci açıdan vicdan kategorisi neredeyse anlamsızdır. Gene de varlığını sürdürür ve tüm gelişiminde insana eşlik eder.

> Bugün, maddi mallara sahip olmakla manevi açıdan mükemmelliğe erişmenin atbaşı gitmediğini herkes bilir. Öyle bir uygarlık yarattık ki, artık tüm insanlığı yok etmekle tehdit ediyor."

Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*'da ve günlüklerinde sanat, bireysel sorumluluk ve maneviyat arasında bağları görünür kılar. Modern sanatçının unuttuğu bağları... Manevi değerlerin ölümüne tanık olan modern insanın ve materyalizmin kıskacında fakirleşmiş ve felç olma tehlikesiyle yüz yüze kalmış hayatın trajedisini ortaya koymak, bu trajediye çözüm bulabilmek için elzemdir ona göre. "*Herkes, maddi ilerlemenin insana mutluluk getirmeyeceğini biliyor. Gene de çılgınlar gibi onun 'kazançlarını' artırmaya çalışıyoruz. Stalker'da da belirtildiği gibi; içinde yaşadığımız zaman aslında gelecekle çakışıyor; yani şimdiki zamanın içinde yakın gelecekte meydana gelecek önüne geçilmez bir felaketin bütün önkoşulları mevcut. Hepimiz bunu hissediyor, gene de önüne geçip bunu durduramıyoruz.*" Bu anlamda Tarkovsky için sanatçı, içinde yaşadığımız zamanın trajedisini görünür kılabilen ve gelecekte olabilecekleri tahmin edebilen bir kâhin gibidir aynı zamanda. İnsanlığın düştüğü çukuru ilk gören ve o çukurdan çıkmanın imkânlarını ilk ortaya koyan kişi... Puşkin'in dediği gibi peygamberlerin varisi gibidir Tarkovsky'nin sanatçı figürü...

Tarkovsky'nin yazı ve söyleşilerinde üzerinde durduğu en önemli konu, insanın eylemi ve yazgısı arasındaki bağlantının, modern dönemlerde korkunç derecede parçalanmış olduğu gerçeğidir. Modern insanın kendine duyduğu güvensizliğin sebebi de bu trajik parçalanmışlıktır ona göre. İnsan, yazgısında kendi sorumluluğunun payı hiç yokmuş gibi davranmakta ve bu şekilde eğitilmektedir modern zamanlarda. Tarkovsky, insanın sorumluluk bilincini tekrar yükseltmeyi sanatının amaçlarından birisi olarak görür. Bunun yolu insanın, eylemleriyle vicdanı arasındaki bağı kuvvetlendirmesinden geçmektedir. Sanat, insana bunun yollarını hatırlatır. Ruhunun verdiği acı, insana kendi sorumluluğunu hatırlatır. Her insan, kendi ruhuna dönerek ve eylemleriyle vicdanı arasındaki uyumsuzluk durumunda acı duymayı öğrenerek, kendi sorumluluğunu tekrar hatırlayabilir. Sanat, bu ilahi hakikatin en önemli hatırlatıcılarındandır Tarkovsky'ye göre.

Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*'da, Marks ve Engels'in "tarihin, gelişmek için her zaman var olan parametreler içinde en zayıfını seçtiği" tezini, bu tezin, tarihi ruhsuz ve materyalist bir süreç olarak ele alması sebebiyle eleştirir. İnsan, tarihi ruhsuzlaştıran ve bir makineye dönüştürenlerin bir çarkı değil, kendi sorumluluğunun bilincinde olması gereken bir "eşref-i mahlûkattır" çünkü. Tek yapması gereken, kendisine unutturulmuş bu hakikati tekrar geri kazanmasıdır.

Tarkovsky, sanatının temelini inşa ederken, özgürlük sorunu üzerine de kapsamlı bir şekilde durur.

> "Gerçekten özgür bir insan, bireyci anlamda özgür olamaz, aynı şekilde bireyin özgürlüğü de toplumsal bir çabanın ürünü olamaz. Geleceğimiz bizden başka kimseye bağlı değildir. Biz ise, her şeyi yabancı emek ve sıkıntıyla ödemeye o kadar alışmışız ki. Bu dünyada her şeyin birbirine bağlı olduğu, elimizde tuttuğumuz irade özgürlüğü ve iyiyle kötü arasında karar verme hakkı nedeniyle rastlantıya hiç yer olmadığı gerçeğini bütün basitliğine rağmen görmezden geliyoruz."

Mühürlenmiş Zaman'da, alıntıladığı yazar Korelenko'nun "*kuş uçmak, insan mutlu olmak için doğar*" sözlerini, insan varlığının özüne çok aykırı olması sebebiyle eleştiren Tarkovsky, insanın, daima sonsuzluğa yönelmesi sebebiyle asla mutlu olamayacağını söyler. Mevlâna'nın sazlıktan koparılmış neyinde olduğu gibi, insan da koparıldığı sonsuzluğa geri akmak, oraya dönmek ister. Dış dünyası ile gönlündeki ideal arasındaki büyük çatışmanın sebebi budur. Sanat bu çatışmadan uyum üretmek için uğraşır. İnsanın ideale olan susuzluğunu giderir ve ideali tanıtır insana.

> "Bu koşullar altında benim için sanatın görevi, insandaki fikri-tinsel olanakları, mutlak özgürlük düşüncesini ifade etmesidir. Bence sanat her zaman, ruhunu boğmakla tehdit eden maddeye karşı mücadelesinde insanın en güçlü silahı olmuştur. Sanatın Hıristiyanlığın neredeyse iki bin yılı bulan varlığı boyunca uzun süre, dini düşünceler ve görevler doğrultusunda gelişmesi hiç de rastlantı değildi. Sanat yalnızca varlığıyla bile uyumsuz insanda uyum düşüncesi uyarır.

> Sanat ideale vücut vererek, etik ve maddeci öğeler arasındaki dengeye örnek oluşturmuştur. Bu dengenin ne salt bir mit ne de bir ideoloji olduğunu, bizim boyutlarımızda da gerçekliğe kavuşturulabileceğini ispat etmiştir. Sanat, insanın uyuma duyduğu ihtiyacı dile getirmiştir, özlemini çektiği maddeyle ruh arasındaki dengeyi benliğinde yaşatmak için insanın, gerekirse, kendisiyle bile mücadele etmeye hazır olduğunu göstermiştir."

Peki, sanatın ifade etme amacı güttüğü "ideal" gerçekten ifade edebilir mi? Ya da sanatın göstermeye çalıştığı ideal ile günlük yaşam arasında nasıl bir paralellik vardır? Tarkovsky'nin idealden kastı, manevi olarak vazgeçilmez olan şeylerdir: "*Oysa sanat insanlara, dile getirdiği ideal bağlamında kendilerini sınama konusunda teklifler getirmeyi sürdürüyor.*"

Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*'da *Kitab-ı Mukaddes*'teki *Eyyub'un Kitabı* bölümündeki geçen Elifaz'dan bir alıntı yaparak insanın meşakkate doğduğu kanaatinde olduğunu ifade eder. Acının kaynağı ona göre memnuniyetsizliktir ve bu memnuniyetsizlik insanın yaşamı ile ideal arasındaki uyumsuzluktan doğar. Tanrısal özgürlük için ruhunu güçlendirmek isteyen insanın mücadelesinin, mutluluktan çok daha önemli olduğunun altını çizen Tarkovsky, özellikle günlüklerinde bu acının kendisini nasıl eğittiğinin ipuçlarını ortaya koyar. Günlüklerinde gördüğümüz Tarkovsky tam bir meşakkat insanıdır. Her an daha yukarı uçmak isteyen bir kuş gibidir, ama "yerçekimi" kendisine engel olmaktadır. Bu engeller ondaki acıyı katlanılmaz, dayanılmaz boyutlara çıkarır. Sanat, bu acının bir çıktısı ve paradoksal olarak da sağaltıcısıdır.

> "Sanat, bir insanın muktedir olduğu en iyi şeyi, yani umudu, inancı, aşkı, güzelliği ya da istediği ve umduğu en iyi şeyi güçlendirir. Yüzme bilmeyen bir insan suya atladığında vücudu -kendisi değil- kendini kurtaracak içgüdüsel hareketler yapmaya başlar. İşte sanat da suya atılmış bir insan bedeni gibidir, insanlığın manen boğulmasını engelleyecek bir içgüdüdür. Sanatçı, insanlığın manevi içgüdüsünün bir temsilcisidir..."

Tarkovsky, bir "Doğulu" bilgedir. O yüzden hikmet gelenekleriyle ilişkisi hep canlı kalmıştır. Tasavvufla bir bağlantısı olmuş mudur, ya da büyük

mutasavvıflardan herhangi birisini okumuş mudur bilemiyoruz. Günlüklerinde ve yazdıklarında bu konuda herhangi bir işaret yok. Ancak aynı zamanda bir düşünür olarak, Batı düşüncesi ile Doğu bilgelikleri arasından derin farkın gayet farkındadır. *Şiirsel Sinema* başlığı ile yayımlanan kitapta da alıntılanan bir konferansında Tarkovsky, Batı'nın, Doğu'nun aksine her zaman pragmatik olduğundan bahseder. Batı'da insanlara "özgürlüğü" deneyimleme imkânı veren demokratik kazanımların, aslında Batılıları kendilerinden başka hiçbir şeye inanmama yönüne sevk ettiğini düşünür. Batı demokrasisini ben-merkezci olarak tanımlayan Tarkovsky, Rönesans'tan itibaren Batı sanatının hep "ben" diyerek sadece kendisinden bahsettiğini söyler. Tarkovsky bu konuyu *Mühürlenmiş Zaman*'da, kitabın en sonuna bir sonuç bildirgesi gibi yerleştirir:

> "Batı: 'işte ben buyum' diye bağırıyor. 'Bana bakın, dinleyin, acı çekmeyi ve sevmeyi bir tek ben biliyorum! Yalnız ben hem mutlu hem mutsuz olabiliyorum! Ben' Ben! Ben!' Doğu ise kendisiyle ilgili tek kelime söylemez. Kendini Tanrının, doğanın, zamanın içinde tamamen kaybeder, kendini onlar içinde yeniden bulur... Doğu uygarlığının görüşleri bir sonuçtur, topraktaki tuzun tuzudur, gerçek bilgi ancak oradan fışkırır. Mücadele ise bu Doğu mantığına göre günahtır."

Şiirsel Sinema başlığı ile yayımlanmış kitapta da alıntılanan bir konferansında Tarkovsky, Batı sanatı ile Doğu sanatı arasındaki keskin farkı, özellikle gelenekselci ekolün düşünürlerinin -mesela Schuon, Nasr, Coomaraswamy, Burckhardt gibi- açıklamalarının netliği ve derinliğinde tahlil eder. Batı sanatında, Batı'nın "ben-merkezci" geleneğinden sıyrılmış bir kara koyun olarak ancak Bach'tan söz edilebileceğini söyler. Ancak Bach bir istisnadır. Bach'ın Tanrı'yla ilişkisi kesinlikle Batı medeniyetinin dışındadır ona göre. Ancak, Batı'da insanın, kendini, kendi yaratıcılığında kaybetmesine örnek olarak isimsiz -yaptıkları eserlerin altına imza atmayan- 13. ve 14. yüzyıl Rus ikon ressamlarını örnek vererek, her gelenekte -ne kadar materyalist bir gelenek olursa olsun- sanatın hakikatine yönelik bir umudun canlı olması gerektiğini ifade eder. Bu ikon ressamları, kendilerini bir sanatçı olarak görmüyor-

lardı. Yaptıklarını, bir zanaat, Tanrı'ya şükür ve hizmet olarak görüyorlardı. İşte Doğu'nun yaptığına yakınlık burada ortaya çıkabiliyordu. Yaratıcı süreçte ego olmamalıdır Tarkovsky'ye göre ve bu, Batı sanatına değil Doğu sanatına özgü bir şeydir. Bu bağlamda Rönesans, ama özellikle İtalyan Rönesans sanatını "şişkin ego sanatı" olarak tanımlar Tarkovsky.

Tarkovsky sineması, sinemanın bir Doğulu sanat olduğunu -olması gerektiğini- ortaya koyar büyük oranda. İlkesine bir kez ihanet eden bir sanatçının hayata karşı bir daha lekesiz tavır alamayacağını düşünür. İlke, büyük oranda egoizmden sıyrılma noktasından hareket eden bir izlektir. Sanatın ve yaptığı sinemanın entelektüel bir uğraş değil, anlaşılmak için çok az şeyin gerekli olduğu bir "yükselme imkânı" olmasını ister. Sanatı özümseyebilmek için uyanık ve duyarlı bir ruh yeter de artar Tarkovsky'ye göre. Yeter ki bu ruh, güzele, iyiye açık ve estetik öze doğrudan ulaşma yeteneğine sahip olsun.

Mühürlenmiş Zaman'ın girişinde Tarkovsky, filmleriyle ilgili geri dönüşlerden bahsederken bir işçi kadının yazdığı mektubu alıntılar. İşçi kadın *Ayna* filmi için: "*Filminizi bir hafta içinde dört kez seyrettim. Sinemaya gitmekteki tek amacım, filmi seyretmek değildi. Birkaç saat olsun gerçekten yaşamak, hayatı, gerçek sanatçılar ve insanlarla paylaşmaktı isteğim... Her şeyi; bana acı veren, eksikliğini duyduğum, özlemini çektim her şeyi, beni bunaltan veya sevdiren, beni mahveden ya da yaşama gücü veren her şeyi filminizdeki bir aynadan izledim. Benim için ilk kez bir film gerçekliğin ta kendisi olmuştu. İşte tam da bu nedenle gidip gidip filmi seyrediyorum, çünkü onunla ve orada yaşıyorum.*" sözlerini kullanıyordur. Sanatın gerçek anlamı işte bu sözlerde yankılanır.

Tarkovsky, günlüklerinde sık sık insanlara faydalı olamadığından, Allah'ın kendisine verdiği görevi yeterince yerine getiremediğinden acı duyduğundan bahseder. Aslında ona, arada bir vazgeçmek üzere olduğu film yapma isteğini tekrar kazandıran şey, eleştirmenlerin ya da sinema profesyonellerinin yazdıkları değil, "sıradan" insanların ruhuna nüfuz ettiğine yönelik arada bir tazelenen inancıydı. Tarkovsky, tüm filmleri bir bütünün parçaları olan, ancak hepsi birden izlendiğinde bütünü anlaşılabilecek olan kopmaz bir sanatın son temsilcisiydi belki de. Yalınlığın muhteşemliğinin son temsilcisi...

> "Her eser yalınlığa, mümkün olabilen en yalın ifade şekline ulaşmaya çabalar. Yalınlığın peşinde koşmak demek yeniden üretilen yaşamın derinleştirilmesi demektir. Ancak insanın söylemek ya da ifade etmek istediklerinden tamamlanmış görüntüde gördüğümüz yeniden üretilmiş son şekle giden en kısa yol, yaratma sürecinin en zahmetlisidir. Yalınlığın peşinde koşmak demek, sanatçı tarafından kavranan doğrunun en uygun biçimini aramak demektir. Ne eziyet dolu bir arayış!"

Yalınlık dil hapishanesinden firarı gerektirir. Dilin içine hapsolan sanatçının firarı da o kadar sancılıdır. Tarkovsky, bu firarın kendi açısından imkânlarını sergiler *Mühürlenmiş Zaman*'da. Zamandan, ritmden, oyuncu yönetiminden, mizansenden, senaryodan ve sinemanın ruha açılma kapılarının nasıl inşa edilebileceğinden bahseder. Kendi mesleki görevini, özgün, bireysel bir zaman akışı yaratmak, düşlere dalmak, ağır aksak ritmlerden taşan, coşan, hareket ritmlerine kadar uzanan içindeki tüm özgün zaman duygusunu yansıtmak olarak belirler. Bireysel zamanla ebediyeti birleştirerek, zamanla aşkı kavuşturmak! Zamanı mühürleyip ebediyete bir pencere olarak açmak ancak aşkla mümkün olabilir çünkü!

Günümüzün endüstriyel sanat ve sinemasına göndermeler yapar Tarkovsky. Seyircisinin hoşuna gitmek isteyen, onun zevk ölçütlerini olduğu gibi kabul edip benimseyen bir yönetmenin seyircisine saygısının olmadığını ifade eder. Bu tutum, ona göre yönetmeninin, seyircinin parasını kendi cebine aktarmaktan başka bir amacı olmayan bir anlayıştır ve bu tutumun sanatla ilgisi yoktur. Tarkovsky ticari sinemayla rekabet etmek durumunda olan gerçek sinema sanatçılarına özel sorumluluk yükler bu bağlamda. Zira Tarkovsky'nin söylediği gibi sinemanın özel etkileme gücü (yani filmle yaşamın birbirine eş tutulması) yüzünden en saçma ticari çöpler bile eleştirel ve talepkâr olmayan seyircide gerçek sinema eserlerinin iddialı bir seyircide yaptığı etkiye benzer bir etki yapar. Aradaki trajik farklılık, sanat sinemasının seyircide duygu ve düşünceler yaratması, buna karşılık kitle sinemasının belirgin bir tekyanlılığı ve etki peşinde koşmasıyla seyircisinde var olan son düşünce ve duygu kırıntılarını da silip süpürmesidir. "*Güzele ve maneviyata artık ihtiyaç duymayan insanlar filmlerden tıpkı Coca Cola şişeleri gibi yararlanmaktadırlar.*

Hakiki sanatçı ancak kendisine ve maneviyatına sadık kalarak seyircisine saygılı olabilir." Seyirciyi eğlendirmeye çalışmak, seyirciyi hor görmekle aynı şeydir Tarkovsky'ye göre.

Günlüklerinden öğrendiğimize göre, SSCB'deyken *Hamlet*'in, *Budala*'nın uyarlamaları dâhil olmak üzere çok sayıda film projesine izin verilmeyen; Batı'da ise kapitalist piyasa endişelerinin çarklarına kapılan yapımcılar tarafından kıstırılması dolayısıyla, orada çektiği iki filmini dahi kısaltmamak için büyük mücadeleler veren bir yönetmenin, yedi büyük başyapıtından sonra, başka filmlerini de izlemek isteyen izleyicilerini yetim bırakarak hayattan çekip gitmesi, sadece sinema sanatı için değil yirminci yüzyıl sanatı için de büyük ve erken bir kayıptı. *Mühürlenmiş Zaman*, *Zaman Zaman İçinde* ve *Şiirsel Sinema* kitapları, bu büyük bilge-sanatçıyı anlamaya çalışmak ve onun düşünce ve duyguları paralelinde sanata, sinemaya, insana ve hayata bakmayı denemek için bir giriş olabilir.

Kaynaklar

Tarkovski, Andrey (1986). *Mühürlenmiş Zaman*. (çev. Füsun Ant). İstanbul: Afa Yayınları

Tarkovski, Andrey (2006). *Zaman Zaman İçinde Günlükler*. (çev. Seda Kervanoğlu). İstanbul: +1 Kitap

Gianvito, John (2009). *Şiirsel Sinema* (Andrey Tarkovski). (çev. Ebru Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TARKOVSKY SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Andrei Tarkovsky... Bir avuç filmiyle sinema sanatını tepeden tırnağa dönüştürmüş büyük bir yönetmen... Sanatın ve insan varlığının amacı üzerine düşünmüş bir bilge... Dış dünya ile idealleri arasındaki uyumsuzluktan muzdarip bir münzevi... Bir çağdaş derviş...

Bu özelliklerin hangisi Tarkovsky'yi en iyi tanımlar? Onu diğer tüm yönetmenlerden ayıran en temel özellik hangisidir? Sanıyorum onu çağımızın en önemli sanatçılarından biri yapan, bu özelliklerin tümünü üzerinde taşıması ve sanatına yansıtmasıdır. Sinema, Tarkovsky için bir varoluş biçimi, hakikat arayışında bir binek ve dış dünya ile idealler arasındaki çatışmaları çözmeye yarayan bir vahiy gibidir.

Yaptığı yedi filminin hepsi birer başyapıt olan Tarkovsky, filmlerini bütünlüğü olan bir arayışın ara durakları olarak kurar. Her bir film bir diğerinin aracılığı ve ışığı altında anlam kazanır. *İvan'ın Çocukluğu*'nda ağaç altında başlayan Tarkovsky serüveni, *Kurban*'da bir başka ağacın altında biter. Sinemanın, kutsalın dikey düzlemine kapalı, dünyevi olanın yataylığını sömüren bir sanat olmasını reddeder o. İnsan, ruhsallığı ile değerli, ruhsallığını bir hakikat arayışına zemin yaptığı oranda yükselebilen bir varlıktır. Onun sineması, modern insanın, ruhsallığı ile kopan bağlarını yeniden inşa etmek isteyen büyük bir sanatçı-düşünürün Allah'tan hediye olarak gelen çabalarının yansımaları olarak okunmalıdır.

Modern insanın yitirdikleri ile kazandıkları arasındaki derin uçurumun çelişkileri, onun, üzerinde en fazla durduğu konulardır. İnsan, ancak bu derin çelişkilerin ortaya çıkardığı acıları bir sanat olarak dışa vurursa, kendinde saklı olan yükseliş imkânlarını kullanabilir. Hayatın şiir olarak kavranışı tam da bu noktadan sonra başlar.

Sinemada Ruhsallık...

Sinemada ruhsallık elbette ele alınmıştır. Ancak dünyadaki sinema yönetmenlerinin kahir ekseriyetinin maneviyat, ruhsallık ve hakikati ele alış biçimleriyle Tarkovsky'ninki oldukça farklıdır. İnsanın ruhsallığını ele almak için yola çıkan filmlerin büyük çoğunluğunun tökezlemesi ele alış biçimindeki sakatlıklarla ilgilidir. Zira Batı düşüncesinin krizinde ortaya çıkmış sinemanın, ruhsallığı ya da insanın maneviyatını ele alış biçimi o krizi yaratan düşünceyle aynı olmamalı. Ruhu egoya indirgeyen, insanı bodrum katlarındaki nefs kademelerinden ibaret gören psikoloji ve psikanalizin de bu konuda sinemaya yardımcı olabilecekleri alan oldukça kısıtlıdır. Modern sanatçının ruhsallığı ve hakikati hakkıyla ele almasına yardımcı olabilecek ve sanatçıyı besleyebilecek köklü bir gelenek eksikliği, hangi amaçla yola çıkılmış olursa olsun çoğu sanat eserinin tökezlemesine yol açıyor.

Sinemada ruhsallığı ele almak amacıyla işe koyulan yönetmenlerin büyük çoğunluğunun, insan ilişkilerindeki sorunlara, cinselliğe, psikolojiye, sosyolojiye, politikaya saplanıp kalması, bu filmlerin bu alanlardan sıyrılıp aşkınla ve ruhsallıkla bağlantı kurmasını zorlaştırır. Dünya sinemasında bu amaçla yapılmış filmlerin çoğunda bir tür "ruhsallık" elbette vardır. Cinsellik, aşk, cinayet, ilişkiler, intihar ne kadar varsa o kadar vardır! Yani filmin içindeki izleklerden bir izlek, konulardan bir konu olarak mevcuttur maneviyat. Filmin içindeki öykülerden bir öykü... Bazen dinsel bir olay veya deneyimin aktarımı, bazen mitolojik konulara değinmeler, bazen dini bir zemin üzerinde toplumsal veya psikolojik meselelerin tartışması olarak...

Ancak bütün bunlar bu filmleri, ruhsal alanla ilişkide sorunlu hallerinden kurtaramazlar. Bu filmlerde ruhsallık, film içinde alanlardan bir alan iken, Tarkovsky filmlerinde ruhsallık filmin tümüne içkin vaziyettedir. Filmin ken-

disi insanın ruhsal yönünü gösterir çünkü. Konusu maneviyat ya da ruhsallık olan değil; manevi ve "ruhsal" filmlerdir Tarkovsky'nin yaptıkları. *Mühürlenmiş Zaman*'da sanatının amacını şöyle açıklar Tarkovsky:

> "Ne olursa olsun bir meta olarak tüketilmek istenmeyen her türlü sanatın amacı, hiç şüphesiz kendine ve çevresine, hayatın ve insan varlığının amacını açıklamak, yani insanoğlunun gezegenimizdeki varoluş nedenini ve amacını göstermek olmalıdır. Hatta belki de hiç açıklamaya bile kalkmadan onları bu soruyla karşı karşıya bırakmalıdır."

İnsan için sanat, uyumun ve özlenen idealin bulunmak istendiği bir kaçış, ya da daha doğru tabiriyle bu uyumun ve idealin yaşanabileceği en önemli insan etkinliklerindendir. Bu anlamda sanatın dinsel deneyimle ilişkisi, ortak amaçları ve bu amaçlara ulaşmada tuttukları ruhsal yolun benzerliği ile belirgin hâle gelir. Dinsel deneyim vahiy-insan-Allah ilişkisinde belirlenirken; sanat, ilham-insan-Allah ilişkisini kurduğu ölçüde anlam kazanır. Menzilin üçüncüsünü, yani Hakikat arayışını eksik bırakan her sanat eseri eksiktir bu anlamda.

> "Sanat Yaratıcının aynadaki cilvesidir. Biz sanatçılar bu jesti tekrarlamaktan, taklit etmekten başka bir şey yapmıyoruz. Bu yüzden, Yaratan'dan bağımsız bir sanata asla inanmıyorum. Tanrısız bir sanata inanmıyorum. Sanatın anlamı yakarmadır. Bu benim yakarışım. Eğer bu dua, bu yakarış, benim filmlerim insanları Tanrı'ya yöneltebilirse ne mutlu bana. Yaşamım esas anlamını bulacak. Hizmet etmek. Ama bunu asla başkalarına empoze etmeye kalkışmayacağım. Hizmet etmek, fethetmek demek değildir. "

France–Culture'ün 7 Ocak 1986 Sayısındaki Tarkovsky Röportajındaki geçen bu sözler, Tarkovsky'nin sanat anlayışının bu üçüncü menzille ne kadar ilişkili olduğunu gözler önüne serer. Onun için dinsel deneyimdeki dua ile sanatsal yaratımdaki yakarış benzer şeylerdir. Sanat, arayışın nasıl yapıldığında düğümlenir. Kibirle ve hediyeyi kendinden bilerek mi; yoksa Allah'tan aldığı emaneti O'na en güzel şekilde teslim etmeyi amaçlayan bir dua ile mi? Tarkovsky hakikat arayışını ikincisinde bulur.

Kimdir Sanatçı?

Sanatçının ortaya koyduğu sanat eseri, Aristocu manada dünyanın bir kopyası değil (mimesis), Allah'ın insana verdiği yaratma yeteneğinin özgün, tekrarlanamayan ve kopyalanamayan bir dışavurumu olarak düşünülebilir. Sanatçı, kendisine verilen hediyenin farkında olan, ama Tarkovsky'nin deyimiyle bu hediyeden övünç duyan değil, bu hediye ile hizmet etmek isteyen bir hizmetkârdır. Hediye, sanatçı için bir kutsal emanettir. Ancak o kutsal emanet büyük bir yük bindirir sanatçının sırtına. Hakkıyla taşınamadığında ve o yüke layık olunamadığında, sanatçının sanatı, hakikatin değil kibrin ifadesine dönüşür ve nefsin üst basamaklarına açılmak yerine bodrum katlarına tıkılıverir. Dünya sinemasında, önemli yeteneklere sahip çoğu yönetmenin başına gelen şey, onlara hediye edilen kutsal emanetin farkına varmamaları ve yeteneklerini kendilerinden bilmeleridir. Emanete ihanet...

Peki, Tarkovsky gibi hakîkî sanatçıların sanatsal kavrayışı nasıl gerçekleşiyor? Bana kalırsa sanatsal kavrayışın ortaya çıkması ile bir sûfinin, kendisine açılan hakikat düzeyini dolayımsız deneyimlemesi arasında belirgin benzerlikler vardır. Bu iki kavrayış da, rasyonalizmin düzeyine indirgenmiş bir akılla değil, hakikat ile kurulan ilişkinin şekli ile birbirleriyle benzeşirler. "*Sanatçı, algısı ve kavrayışıyla her seferinde dünyanın yeni ve benzersiz görüntüsünü, mutlak gerçeğin bir hiyeroglifi olarak ortaya koyar.*" Sanatçı için de aynen bir sûfî gibi, sezgisel olarak hakikatin ele geçirilmesi söz konusudur. Sanat pozitivist gerçeklik algısının bizden gizlediği tinsel gerçekliğin kavrayışının yoludur bu anlamda. Sanatçıya sunulan hediye o sanatçıyla belirli bir hakikat düzeyinden konuşur. Önemli olan karşı karşıya kalınan şeyin gerçekliği ile kurulan bağın sahihliğidir. Tarkovsky'yi dünya sinema tarihindeki çoğu yönetmenden ayıran şey, kendisine verilen hediye ile kurduğu sahih ilişkidir bana kalırsa.

Hizmet etmek, hediye ile kurulan sahih ilişkinin dışavurumudur. Modern ideoloji ve sanatın bireyselliği ile Tarkovsky sanatının bireyselliği arasında taban tabana zıtlık bu ilişki biçiminde yatar. Birisinde sorumluluk ve hizmetkârlık, diğerinde ise bencil bir bireyselliktir söz konusu olan. Hizmetkârlık, an-

cak insana ruhsal bir varlık olduğu tekrar hatırlatılırsa başarı ile yerine getirilebilir. Günümüzde özveriyi unutan insanlığın kaybettiklerini hatırlatmak bu yüzden Tarkovsky filmlerinin ana sorunudur.

Tarkovsky'nin, ilk filminden beri en önemli özelliği filmlerindeki sonsuzluk arayışıdır. Sonsuzluk deneyimi sözler ile değil, hakikatin, hayatın her damlasına sirayet etmiş olan yönelimlerine yönelik tefekkür ile yaşanır. Tarkovsky kamerası bir sûfinin gözü gibi temaşa eder yöneldiği varlıklara. Sûfinin belirli düzeyleriyle şahit olduğu sonsuzluk, sanatçının yaptıklarıyla, sınırlı da olsa her insan için deneyimlenebilir kılınır. Tarkovsky'nin "sonsuzluğun denenebilir kılınması" diye tanımladığı bu imkândır.

Sanatsal yaratım ve deneyim biriciktir. Tarkovsky'nin dediği gibi kimi zaman birbirlerini tamamlayan, bazen birbirleriyle çelişen ama birbirlerinin yerini dolduramayan alanlardır bunlar. Tarkovsky'nin filmlerine benzer bir şekilde bakabiliriz. Onlar birbirlerinin yerine geçmez, ama birbirlerini bir bütünlük içinde tamamlarlar. Kimi çelişkiler, hakikat arayışının bütünselliği içinde çözülebilirler ancak.

> "Kendi içinde sebeplendirilmiş ve her daim geçerliliğini koruyacak olan bu şiirsel vahiy, insana kimin kopyası olduğunu kavradığını ve bunu ifade etmek için yeteneğe sahip olduğunu kanıtlamaktadır. "

Dünyadan edindiği izlenimin dolaysız olmasıyla ve bunu aktarabilmekteki yeteneğiyle sanatçı, Cahit Koytak'ın söylediği gibi bir anlamda "tanrı çömezidir". Ancak, burada modern sanatın, ünden başı dönen ve kendi egolarıyla baş başa kalan sanatçılarının kendilerini tanrı sanan dekadanslarından değil; Yaratan ile kurduğu ilişkinin biçimi ve duasıyla insan denen varlığın hakikatine nüfuz edebilen sanatçı figüründen bahsediyorum. Muzdarip sanatçı figüründen... Tarkovsky gibi sanatçılardan... İnsanın kimin ruhundan üflenerek yaratıldığını bilmesi, onun tevazuunun da, tüm sanatsal yaratım ve deneyimlerinin de kaynağıdır. Bu "bilgi" insanı kilitlenmiş olduğu bodrum katından çıkararak yükseltir. Ancak sanatçı, bu yüksekliği kendisinin bildiği zaman, yere çakılır.

"Güzel, peşinden koşmayandan kendisini gizler"

Tarkovsky için sanat, güzeli arama yoludur. Bulmak değil, aramanın kendisidir esas olan. Hakikat "güzeldir" ve hakikat arayışı bitimsiz bir süreçtir. Peşinden koştukça sırlarını ve güzelliğini ifşa eder hakikat. Ama asla belirli bir yer ve düzeyden "tümüyle" kavranamaz. Peşinden gitme bu yüzden bitimsiz bir yolculuktur. *İvan'ın Çocukluğu*'ndan *Kurban*'a kadar tüm Tarkovsky filmleri, güzelin peşinde bir hakikat yolculuğudur. Kimi zaman çirkin bir savaşla, kimi zaman kötülük ve çirkinlikle, kimi zaman ölümle, kimi zaman umutsuzlukla beraber ama mutlaka hakikatin güzelliği için yapılan bu yolculuklar, tek bir güzelin tezahürlerini keşfetme deneyimleri olarak anlamlandırılabilir.

Günümüz sanatında, tüketim kültüründen beslenen, Adorno'nun kavramlaştırdığı şekliyle kültür endüstrisi ile ilişkisi olan ve insanın, kendi varlığı ile ilgili en temel soruları dahi sormasını engelleyen bir eğilim hâkimdir. Sinema sanatı da büyük oranda endüstrileşmiş ve bu kültür endüstrisinin egemenliği altına girmiştir. Sanatçıya has duyarlılığa, hakikat ile ilişki biçiminin bilincine değil; sadece teknik donanıma sahip olan bir takım insanların sinema filmi yapması sinemanın bir sanat olarak değil endüstri olarak algılanmasına sebep oluyor. Bu tür yönetmenlerin sinema dünyasına hâkim olduğunu söylemek gerekir. Bu yüzden sinema, Tarkovsky gibi bir avuç büyük yönetmenin yaptıkları hariç, kendisiyle ilgili en temel soruların uzağında kalmış insanın sorunlarına çare olmak bir yana, onu daha da çürütecek bir işlev görüyor.

Filmlerini, bir politik fikre, bir düşünceye, bir görüşe angajman olarak kullanan yönetmenlerin aksine Tarkovsky için sanatın işlevi, düşünmeyi teşvik etmek, bir düşünce iletmek ya da bir örnek oluşturmak değildir. Sanatın amacı, daha çok, insanı ölüme hazırlamak, onu iç dünyasının en gizli köşesinden vurmaktır. Bu da Tarkovsky için dua demektir, yakarış demektir. Sanat eserini sanatçının Yaratan'a yakarışı olarak gören Tarkovsky için bunun ötesinde bir sanatçı varoluşu yoktur. O yüzden Tarkovsky filmleri, didaktik mesajlar vermek isteyen filmler değil, hayatın içinde hakikat izlerinin arandığı şiirlerdir. *İvan'ın Çocukluğu*'ndaki İvan'ın ancak rüyalarda sahip olduğu masumiyetin, *Kurban*'ın "Küçük Adam"ında ve son bir dua olarak ortaya çıkması bun-

dandır. Aranan hep aynı şeydir. İster anılarda, geçmişte, isterse de umut edilen gelecekte...

Tarkovsky'nin filmleri hakkında konuşmak zordur. Zordur, çünkü filmleri belirli bir öykü üstüne, belirli bir fikir iletimi üstüne kurulmaz. Daha çok bir manevi deneyim talep eder izleyicisinden. Tarkovsky filmleri o deneyimi yaşayan insanlar için eşsizdir; yaşayamayanlar için ise sıkıcı, yavaş, durağan ve anlaşılmaz... Ancak, bu durumun entelektüel bir seçkincilikle ilgisi yoktur. Tam tersi, Tarkovsky bir sanat eserini deneyimlemek için açık yüreklilik ve teslimiyetin yeterli olduğunu düşünür. Sanatçısının yakarışını gönlünde duyabilen bir açık yüreklilik!

Sanatını entelektüel simgelerin ardına gizleyen Picasso gibi sanatçıları bu yüzden değerli görmez Tarkovsky. Çünkü Picasso'nun tabloları, yakarış, açık yüreklilik ve içten gelen bir ilhamla değil, entelektüel akıl oyunlarıyla inşa edilen tablolardır. İzleyicisinden içten gelen bir deneyim değil, kurduğu bilmeceleri çözmesini isteyen Picasso gibi sanatçılara ters şekilde, Tarkovsky, tümüyle kalbin derinliklerine hitap eder.

Sanat Eserinin Katmanları

Büyük bir sanat eseri bir sanat eserinin ulaşabileceği en yüksek katmanlara erişebilme imkânıyla büyük olur. İçlerinde sonsuz alt katmanlar barındıran dört katman kabaca sanat eserinin erişebileceği düzeyleri temsil edebilir. Bu katmanlardan birincisi, eserin (mesela bir filmin) görünürdeki çıplak gerçeklik boyutudur. Filmler açısından değerlendirmeye kalkarsak, her film bir "gerçek hikâyeye" sahiptir. Bu katman kimi zaman belirli ve anlaşılır formda, kimi zamansa standartların oldukça dışında değerlendirilebilecek biçimlerde olabilir.

Sanat eserlerinin ikinci katmanı, o sanat eserinin alegorik anlamlarını kapsayan katmandır. Alegorik anlamlar çoğunlukla sanatçının kast ettiği ama sembollerin arkasına gizlediği anlamlardır. Picasso'nun sanatında ağırlıklı şekilde inşa edilen şey budur. Bir tür entelektüel bulmaca... Sanatçı alegoriyi entelektüel bir bulmaca olarak kurarsa, alegori, daha üst katmanlara hizmet edemez ve ilk katmanla birlikte çakılır. Büyük bir sanat eserinin ikinci kat-

manı bu açıdan çok önemlidir. Daha üste açılamayan bir ikinci katman anlamlı değildir. Entelektüel sembollerin reddi ve bunun yerine şiirsel imgelerle kurulan bir ikinci katman Tarkovsky filmlerinin ortak özelliğidir. Dışarıdan bakan bir izleyici bu katmanı alegori olarak tanımlar; ancak sanatçının algı düzeyinde bambaşka bir şeydir o. Hakîkî sanatçıyla kelime ya da görüntü mühendisini ayıran ana özellikler bu katmana ve bu katmandan yükselişle ilişkilidir.

Sanat eserleri alegorik katmandan bir üst katman olan tinsel katmana eriştiklerinde büyük sanat eseri değeri kazanırlar. Bir sanat eserinde üçüncü katman, altındaki iki katmanı yönlendiren, o katmanları kendi içinde eriten bir yapıya eriştiğinde, o sanat eseri başyapıt olarak anlam kazanır. Bu, tüm sanat eserleri için değişik oranlarda geçerlidir. Edebiyatta alegorik katmanla tinsel katmanın ilişkisi başka iken, sinemada bambaşka bir ilişki biçimi oluşabilir. Ancak değişik ilişki biçimleri hakikatin araştırılmasında sanatın katmanlı yapısına yönelik gerçekliği değiştirmez. Tinsel katman, aynen bir mistik deneyim gibi, sanat eserini, izleyicisinin (okuyucusunun) kendi ruhsal deneyimine ortak eder ve eseri, her kişinin kendi deneyiminde, kendi tinselliğinde yaşatır. Böylece eser, kültürden, tarihten, zamandan ve coğrafyadan bağımsız olarak yaşar. Artık, alegorik katman sanatçının gizli niyetini saklamak üzere kullandığı sembollerin cirit attığı bir alan değil, her kişide farklı bir deneyime imkân veren ve tinsel alanla bütünleşen bir alan olur. Gerçeklik katmanı ise ilk andaki görünürlüğünü yavaş yavaş yitirip, hakikate açılan bir kapıya doğru dönüşmeye başlar.

En üst katman, bir mutasavvıf deneyimi gibi bir deneyime imkân veren marifet/hakikat katmanıdır. Tinsel katmana ulaşabilen, ancak hakikat katmanında yüzünü dahi gösterememiş çok film vardır dünya sinemasında. Zira tinsel katmandaki deneyimin hakikatle ilişkili tarafı önemlidir bu katmanda. Her büyük sanat eseri, dini olsun olmasın tinsel katmana ulaşabilir. Zira ruhsal deneyimin dini bir zeminden hareket etmesi gerekmez. Ancak hakikat katmanı tinsel katmandaki deneyime, hakikatin ait olduğu vahiy topraklarında soluk aldırır. Sadece ruhsallığa açılmaz o kapı, ruhsallığın doğru yoldan hakikate yürümesine de vesile olur. Faust'un Mephisto tarafından yönlendi-

rilmek istendiği alanın ruhsallığına karşılık, Hz. Peygamber'in (s.a.v.) sidret'ül münteha'nın da ötesine ulaştığı araçları kullanan bir ruhsallık... Tarkovsky, filmlerinde bilinçli ya da bilinçsiz ama mutlaka ikinci olana açılmayı amaçlar.

Peki, Tarkovsky, insanlık için hayati önemde gördüğü sanatı kendi eserlerine nasıl yansıtmıştır?

İvan'ın Yitirdiği Çocukluk

Daha ilk filmi *İvan'ın Çocukluğu*'nda bile dünya sinemasının çok büyük bir yönetmen kazandığı ifşa ediliyordu adeta. Zira farklı bir algılamanın, hayatı daha önce eşine pek rastlanmamış biçimde yansıtması söz konusuydu. Görünürde bir savaş filmiydi *İvan'ın Çocukluğu*; ama derinden bakan için insanlığın kadim sorularına odaklanıyordu.

Savaş, özellikle ailesini o savaşta kaybetmişse bir çocuğun hayatını nasıl etkiler? Savaşın, insan ruhunda yarattığı çürümenin, hiçbir savaş görüntüsü verilmeden aktarılması mümkün müdür? Tarkovsky, *İvan'ın Çocukluğu*'nda, savaşın bir çocuğun içini yavaş yavaş kemirerek onu nasıl kupkuru bıraktığını gözler önüne serer. Ancak çocuk ruhu yine de bu kuruluktan çıkışın yollarını arar. Rüya, ideal ile günlük hayatta yaşanan gerçeklik arasındaki vahim çelişkiden kurtulmak, iç huzur ve uyumu sağlamak, çocukluğa geri dönmek için hiç olmadığı kadar güçlü bir sinematografik araç olarak kullanılır.

Filmin yüzeysel gerçekliğinde bir savaş vardır. Zamansız büyümüştür İvan. Savaş onu kurulaştırır. İzleyiciler Tarkovsky'nin bir kahraman yaratmasını beklerler. Yüzeyde öyle bir algılama da mevcuttur elbette. Ancak bu "kahraman" çocuk görüntüsünün ardında çocuğa ait tüm özelliklerini, sadece rüyaya ait zamanda yaşadıkları hariç, kaybetmiş bir zavallı vardır. Yönetmen sonraki tüm filmlerinde yapacağı gibi, filmin üzerine yerleştiği hikâye zeminini sadece bir çıkış noktası olarak kullanır. Önemli olan anlatılan olay değil, insanın en derin ve yükseklerindeki imkânlarını araştırmaktır. Paradjanov'un son dört filmine ilham olacak olan da budur. Tarkovsky, rüyayı, şiirsel metafor yaratmak için kullanır. Ancak bu metaforlar ikinci katman olan alegorik katmanda kalmazlar. Bir üst katman olan tinsel katmana açılan film, o kat-

manda çocuk ruhunu ve o ruhun yükselmelerini yaşatır seyirciye. Bariz ve çok acı bir çatışma vardır. Sonraki tüm filmlerinde değişik şekillerde yaşayacak olan bir çatışma. Çocuk ruhunu, kupkuru bir zombiye döndürme tehlikesi olan bir çatışma...

Ancak Tarkovsky karakterleri İvan'dan *Kurban* filmindeki Alexander'a kadar bu çatışmadan çıkış için ruhsal barınaklar icat ederler. Barınaklar bir kaçış değil, dışarının insanı kemiren acımasızlığına direnmenin imkânını içinde barındıran rüya ve hakikat ilişkisidir. İvan, bakışlarındaki çocuk parıltısını ondan çalan savaşın acımasızlığına, rüyalarıyla cevap verir. Uçar, deniz üstünde yürür, âşık olur...

İvan'ın Çocukluğu, Tarkovsky'nin daha ilk filminde, alegorik katmanı işgal edecek entelektüel bilmecelerle ilgilenmediğini, o katmanı, ancak tinsel ve hakikat katmanına yükselebildiği ve o katmanlar içinde eriyebildiği kadarıyla kabul ettiğini vurgulamaktadır adeta. Kuru simgeler değildir *İvan'ın Çocukluğu* filminde rüyalarda gördüklerimiz. Bir şairin iç çatışmasından ve hakikatin kendisine görünen kadarından damıtılan imgelerdir. Sinemada belki de ilk defa bu kadar güçlü bir rüya mantığı kurulur *İvan'ın Çocukluğu* filmi ile birlikte.

Nereye Gidersen Git Senle Gelecek Olan "Şey"in İfşası: Solaris

Solaris, Tarkovsky'nin "bilim-düşlem" diye tanımladığı ve diğer filmleri arasında daha az sevdiği bir filmidir. Ancak bu demek değildir ki *Solaris* zayıf bir filmdir. Hayır, *Solaris* de diğer altı Tarkovsky filmi gibi bir başyapıttır. Stanislaw Lem'in aynı isimli romanından uyarlanmıştır film. Ancak romandaki olaylar, sadece, Tarkovsky'nin asıl derdini aktarmak için kullandığı bir çıkış noktasıdır. Basit bir bilim-kurgu filmi yapmamıştır Tarkovsky. Öyle bir niyeti de olmamıştır, ne *Solaris*'te ne de *İzsürücü/Stalker*'da...

Solaris, Tarkovsky'nin kadim sorunları olan hafıza, vicdan azabı, günah, sevap ve insan ruhunun bu sorularla ilişkisi üzerine oldukça derin bir filmdir. Hayatımızda, yaşadıklarımızın, yaptığımız hataların ve işlediğimiz günahların bir geri dönüşü olsaydı ne olurdu? İnsan, günahlarını, hatalarını, velâkin nefsinin bodrum katına atıp unutmayı tercih ettiği şeyleri vicdan azabı olarak

tekrar önünde görürse, bu durumla nasıl başedebilir? Normal olan hangisidir? Unutmak mı, yoksa hatırladığımızda yaşadığımız yoğun acı mı?

Tarkovsky *Solaris*'te, insanlığa, unutulan şeyleri hatırlatmayı amaçlıyor. Hari'nin, bir vicdan azabı olarak her gidişten sonra daha güçlü ve daha büyük acılar vererek geri dönmesi ne demektir? Kris'in yüzleşmesi kendi vicdanıyladır. İnsanın çoğu zaman yaşamamayı tercih ettiği bir yüzleşmedir bu. Tarkovsky, insan kaç milyon ışık yılı uzağa giderse gitsin vicdanı onunla birlikte gelir, demek ister aslında.

Solaris'in en önemli izleklerinden birisi vicdan azabıyla ve geçmişte işlenmiş günahlarla yüzleşmekte aşka verilen önemdir. Kris, Hari'ye olan aşkının gücünü, ancak içine işleyen çok büyük acılar sonucu keşfedecektir. O aşk hem acı, hem de sağaltıcı bir güç verir ona. Dönüştürür Kris'i.

Uzay gemisinde kendileriyle yüzleşen ve sonradan *İzsürücü* filminde daha derin bir şekilde ortaya çıkacak olan karakterler, insanlığın çeşitli yüzlerini temsil ederler. Kris, Snaut, Sartorius... Her birisi çeşitli düşüncelerde olan insanlardır. Pozitivist bilimin çektiği duvarların yıkılması için gerekli olan yüzleşmedir, Solaris gezegeni aracılığıyla gerçekleşenler. Bilimden, deneylerde gözlemlediğinden başka bir şeye inanmayanlara, insan denen varlığın derinliklerini anlamak için, kendi vicdanlarıyla yaşayacakları acı verici yüzleşme yeterli olur. Kris yüzleşmesini Hari aracılığıyla yaşar. Hari her geri dönüşünde Kris'i biraz daha dönüştürür. Acının tamam olduğu an, sağaltıcı bir zemini kurabildiği andır. Artık Kris, Solaris gezegenine gitmeden önceki Kris değildir. Değişmiştir. Yüzleşmeleri değiştirmiştir onu.

Solaris bir çağrıdır tüm insanlığa. Özellikle modern insana... Rasyonel akıldan ve gözlemlediği olayların verdiği bilgiden başka bir bilgi yöntemi ve hakikat tanımayan insanlığa bir çağrı... İnsan çok derin bir varlıktır. O derinliğini anlayabilmek için çok uzağa bakmak gerekmez. Vicdana ve içine dönünce insan, uzayın derinliklerinde bulamayacağı bir derinlik bulacaktır kendi içinde. Kris bu derinliği çok büyük acılar çekerek keşfeder.

Solaris, dünya sinema tarihinin bana kalırsa en mükemmel iki üçü eserinden olan *İzsürücü* filminin bir ön hazırlığı gibidir. *İzsürücü* kadar mükemmel değildir belki; ama insanın derinliklerine, hafızasına, vicdanına, kalbine, ru-

huna yaptığı dalışlarla yine de sinema tarihinin en önemli filmlerinden birisidir. Tarkovsky, bu filmiyle *İvan'ın Çocukluğu*'nda ulaştığı tinsel katmanın da üstüne göz kırpmıştır. Hakikat katmanı zaman zaman yüzünü gösterip kaybolur filmde. *Solaris* de *İzsürücü* gibi, insana, doğaya ve hakikate bir bütünlük içinde bakan bir algılamanın ürünüdür.

Solaris insanın derinliğiyle uzayın genişliği arasında sinematografik bir koşutluk kuran muhteşem bir plan-sekans ile biter. Tarkovsky bu plan-sekansta yükseldikçe derinleşen, derinleştikçe yükselen arayışının ipuçlarını verir gibidir.

Hakikatin İzinde: İzsürücü

Yazının daha önceki bölümlerinde bir sanat eserinin dört ana katmana ulaşma imkânından bahsetmiştik. "Yüzeysel gerçeklik", "alegorik", "tinsel" ve "marifet/ hakikat" katmanları... Bu dört katmanın en mükemmel şekilde ortaya konulabildiği filmlerden olan *İzsürücü / Stalker*, bir sanat eserinin ulaşabileceği zirvelerin en yükseklerinden ve bana kalırsa sinema tarihinin en önemli iki üç filminden birisidir. Bir filmin şiire, tinsel alana ve oradan da hakikat katmanına bu kadar etkili bir şekilde uzanabildiği çok az film biliyorum.

Bir bilim kurgu hikâyesini çıkış noktası olarak seçen Tarkovsky, bu çıkış noktasından hareketle insanın en temel ruhsal çatışmalarına, krizlerine ışık tutar. Bilinmeyen bir zamanda, bilinmeyen bir ülkede bir yere meteor düşmüştür. O meteorun bulunduğu alana bir takım inceleme ekipleri gönderilmiş, ama hiçbirisi geri dönmemiştir. Bu alan "Zone / Bölge" olarak adlandırılır ve ziyarete kapanır. Çünkü burada oraya giren her insanın isteğinin gerçekleştiği bir yer vardır: "Room / Oda". İzsürücü, bu bölgeye istekli kişileri götürüp onların isteklerinin gerçekleşmesini sağlayan kişilerden birisidir.

Birisi ilhamını kaybetmiş bir yazar, diğeri bir bilim adamı olan iki kişiyi bölgeye götürür İzsürücü. İzsürücü, Yazar ve Profesör çıktıkları yolculukta kendilerine doğru yol alıyorlardır aslında. Yüzeydeki öyküsüyle bir yolculuk söz konusudur. İzsürücü'nün söylediğine göre çok tehlikeli olan bir bakir bölgede, Bölge'de yolculuk...

Filmin "gerçek" katmanı, yani görünür hikâye boyutu bundan ibarettir. Ancak, filmi asıl önemli yapan şey, insan ruhunu görünür kılmadaki becerisidir. Bir çağdaş derviş olarak Tarkovsky, adeta bir modern zaman *Mantıku't-Tayr*'ı yapmıştır.

Büyük mutasavvıf Feridüddin Attar'ın *Mantıku't-Tayr* başlıklı eserinde, kuşlar, padişahları "Simurg"u bulmak üzere yola çıkmak isterler. Onlara en bilge kuş olan "Hüthüt" önderlik edecektir. Kuşların tek tek gelip kendilerine dair konuşmalarından ve bunlardan çeşitli özelliklerin tasavvufi tahlilinin yapılmasından sonra kuşlar Hüthüt'e başka sorular yöneltirler. Cevaplardan sonra kuşlar yola düşmek isterler. Öncelikle Hüthüt onlara açıklayıcı bir konuşma yapar. Fakat bu konuşmanın ardından kuşların çoğu çeşitli bahaneler öne sürmeye başlarlar. Hüthüt tek tek bahaneleri cevaplar. Bahanelerin sonunda bir kuşun yolu anlatmasını istemesi üzerine Hüthüt Simurg'a ulaşmak için gidilecek yolu anlatır. Aşılması gerekilen yedi vadi vardır, hepsi de çetindir. Vadiler sırasıyla Talep, Aşk, Marifet, İstiğna, Tevhid, Hayret, Fakr ve son olarak da Fenâ vadileridir. Hüthüt bu vadilerin her birini anlatır, daha sonra etkilenen kuşlar yola koyulurlar. Binlerce kuşun çıktığı yolda sadece otuz kuş Simurg'un dergâhına varabilir. Sonunda Simurg'u gördüklerinde ise Simurg'un kendileri olduğunu fark ederler; dergâh aslında bir aynadan ibarettir.

İzsürücü filmi de aynen *Mantıku't-Tayr* gibi tasavvufî anlamaya açık bir filmdir. Filmin tinsel katmanı, diğer katmanlarını içerecek ve kapsayacak kadar genişler. İnsanın hakikat arayışının bir dışavurumu olan filmde, bu arayışın çeşitli veçhelerini gözümüzün önüne getirmemizi sağlayan Tarkovsky, bir şekilde hakikatle ilişkisi açısından üç ayrı insanla bizi karşı karşıya getirir. *Mantıku't-Tayr*'ın değişik özelliklere sahip kuşları gibi...

Modern Batı düşüncesinin rasyonel aklı, daha çok Profesör ile görünür hâldedir. "*Soyutlamayla düşünmeyi bile beceremiyorsun. Belki profesörsün ama cahil olanından...*" diyerek Profesör'ü aşağılayan Yazar açısından insan hayatı anlamını sanatta bulur. Solaris gezegeninin önünde kendileriyle yüzleşen ve insanlığın belirli düşünce ve duruşlarını temsil edebilecek olan Snaut, Sartorius ve Kris gibi, *İzsürücü* filmindeki Yazar ve Profesör de iki ayrı yönelimi temsil eder. Birisi rasyonel aklı, diğeri sanatın sezgisini... Ancak her ikisinde

de eksik olan şeyler onların kendileriyle yüzleşmesine engel olur. İnsan en derinlerinde her zaman kendi eksiliklerini ve korkularını bilir ve yaşar. Sadece orasıyla yüzleşmek gerekir. Hem Yazar'da, hem de Profesör'de yüzleşmeyi engelleyen şeydir bu korku. Görmemeyi, oralara kadar inmemeyi tercih ederler. Çünkü o kazı acı veren bir kazıdır. *Solaris*'teki Kris'in çektikleri gibi...

Tarkovsky burada modern bilimin karşısına basitçe sanatı geçirmez. Sanatın da bilimin de ancak bir başka özellikle anlam kazanacağını tartışır: İmanla... Profesör ve Yazar bir şeylere inanmayı terk ettikleri için kurulaşmışladır belki de. Yazar, bunun farkındadır. Profesör'ün ise böyle bir farkındalığı dahi yoktur. Tam bir iman insanı olan İzsürücü ise kendisini başkalarının hizmetine adamış acı çeken birisidir. Yazar, sanatın gücüne inanır, ancak şüphecidir. İman etmeyi, dua etmeyi kusur olarak görür. Profesör'ün ise bir ideali vardır. Kötü değildir. İyilik için Bölge'yi yok etmek ister zaten. Tipik bir Aydınlanma düşünürü gibi değil mi?

Aydınlanma düşüncesi, Tanrı'yı "kovarken" insanlığın çocukluktan yetişkinliğe geçeceğini düşünüyordu. Öyle inanıyordu... Aydınlanma düşünürleri dini, hayattan çıkararak insanlığa iyilik ediyordu! Çocuk ruhunun Tanrı ile kurabildiği saf ilişkiyi görmezden gelerek... Profesör, Aydınlanma düşünürü gibidir bir anlamda. Yazar ise modern kurulaşmanın son derece farkındadır. Aynen modernist sanatçılar gibi çölün büyümesini kendi varlığı ile teşhir ediyordu adeta. Ama eksiktir, o yüzden korkuyor, o yüzden bir türlü eksikliğini bildiği şeyi tamamlamayı ve o çölden kurtulmayı beceremiyordur.

Bölge'ye ulaşan Yazar ve Profesör, Oda'ya İzsürücü'nün rehberliğinde yolculuk ederler. Ancak burada kısa yol asla tercih edilmez. Kısa yollar tehlikeli; uzun ve dolambaçlı yollar güvenlidir. Kısa yol rasyonel aklın, uzun yol ise bir mutasavvıfın hakikat deneyimine benzeyen bir sezginin tercihidir. Modern düşünce kısa yollara meftundur. Ancak kısa yolların batışa, yok oluşa ve uçuruma sürükleyeceğini anlayabilecek algı kanallarını çoktan kapatmıştır. Ta ki uçurumun önüne gelinceye kadar uçurumu fark edememiş olması bununla ilgili... Bir mutasavvıfın seyr-ü sülûk deneyimine benzeyen bir deneyimdir Bölge'de yolculuk. Her aşama bir başka algı düzeyine, hakikatin bir başka yüzüne karşılık gelir. O yüzden *Mantıku't Tayr* ve birçok baş-

ka tasavvufi eser ile *İzsürücü* arasında yoğun ilişkiler vardır. İlişkinin, Tarkovsky'nin bu eserleri okumasından kaynaklanan bir ilişki olması şart değildir. Hakikatin deneyimlenmesindeki ortaklık ve ezeli hikmeti kavramakla ilgili çeşitli geleneklerdeki benzerliktir, bu eserleri bu kadar ortak bir zeminde buluşturan.

Çeşitli zorluklardan geçildikten sonra Oda'nın önüne kadar gelinir. Ama Yazar ve Profesör kendilerinde Oda'ya girme cesaretini bulamazlar. Çünkü Oda'da en derin, acılardan büyüyen en büyük istekler gerçek olmaktadır. Tarkovsky, dil ile söylenen ve yüzeyde yaşanan gerçeklik ile en derinde gizli olan ve ancak vicdanla yüzleşmek sonucu ortaya çıkan hakikat arasındaki bağı, *Solaris*'ten sonra çok daha güçlü bir şekilde *İzsürücü*'de de vurgular.

Oda'nın hemen önünde hepsinin ahlâkî zaafları, korkuları ortaya çıkar. Profesör, Oda'yı yok etmek üzere oraya gelmiştir. Çünkü kötü niyetlilerin Oda'ya girip isteklerinin gerçekleşmesi sonucu insanlığa zarar geleceğini düşünmektedir. Bu özelliğiyle Dostoyevski'nin Ecinniler romanındaki bir karakterine benzer Profesör. Hem inanmak ister, hem de inancına izin vermez; hem inanır, hem de inanmanın getirdiği yükü taşımaya razı olmaz... Ancak Dostoyevski veya Tarkovsky'nin yaratabileceği derinlikte bir durum...

Yazar'ın da kendisiyle ve en derin acılarıyla yüzleşmeye cesareti yoktur. *Mantıku't-Tayr*'da Hüthüt ve kuşların geçtiği, zorluklarla dolu vadilerin benzerlerinden İzsürücü'nün yol göstermesi ile geçen bu iki kişi, en önemli yerde takılıp kalmıştır. Çünkü geçtikleri vadilerin onlardan istediğini gerçekleştirememişlerdir. Oda'ya gelinceye kadar seyr-ü sülûk deneyiminin gerektirdiği olgunlaşmayı... Ne inançları, ne kendilerine güvenleri, ne ahlâkları buna yetmemiştir. Daha da önemlisi, zincirlerinden kurtulmak için kullandıkları akıl ve sezgileri, iman olmayınca onların zincirlerini daha da perçinlemiştir. Fenâ'ya erecekleri ve huzur bulacakları yerin bir adım ötesinde bulundukları halde imanları olmadığı için içeri girmeye cesaret edememişlerdir.

"*Burada kimler Oda'ya ulaşmakta başarılı oluyorlar?*" sorusuna İzsürücü "*iyiler ya da kötüler değil, ama umutsuzlar*" diye cevap verir. Bölge ve Oda, umudunu, tutunacak dalını (Tanrı'yı) yitirmiş insanlık için tek umuttur. İman etmeyi unutmuş insanlık için bir umut profilidir İzsürücü. Sevgide ve özveride

kurtuluşu bulan, Bölge'yi "anayurdu" gören birisi. Bölge harici her yerin kendisi için hapis olduğunu söylemesiyle, "yurdundan ayrı düşmüş neyin hikâyesiyle" ne kadar da örtüşüyor! Bölge, insanlık için bir anayurt, belki, kendisinden uzaklaştırıp sahtesine teslim olduğumuz hayatın bizzat kendisi! Hayata atılmış insanın, istekleriyle ve kendisiyle yüzleşmesi için, bencilliklerinden özveriye yolculuk etmesi belki de.

> "Zayıflık harika bir şeydir, güç hiçbir şey. Bir insan yeni doğduğunda zayıf ve esnektir, öldüğü zaman ise sert, kaskatı ve duygusuzdur. Bir ağaç büyürken zayıf, esnek ve tazedir. Kuru ve sert hâle geldiğinde ölür. Sertlik ve güç ölümün arkadaşlarıdır. Esneklik ve zayıflık ise varoluş tazeliğinin ifadeleridir. "(Lao Tzu... Filmde İzsürücü'nün ifadeleri)

Entelektüel birikimin iki kanadını temsil eden Yazar ve Profesör, İzsürücü'nün karşılık beklemeyen özverisini, katıksız imanını anlayamazlar. İzsürücü için Bölge bu insanlık için son umuttur. Onu yok etmek insanlığı da uçurumunda yalnız ve umutsuz bırakmak demektir. Filmin finalinde karısına "*Artık kimse oraya gitmek istemeyecek, artık kimse inanmıyor*" diyerek ağlayan İzsürücü'ye, kendisini özveriyle ve karşılık beklemeyen aşkla seven karısı "*götürecek kimse bulamazsan beni götür*" diyerek şefkatle ve sevgiyle karşılık verir. Çocukları, izsürücülerin çocuklarında sık olan bir *mutant* çocuktur. Ayakları yoktur. İzsürücü, karısına "*ya sende de işe yaramazsa?*" diye cevap verir. Bu cümle bir şüphe cümlesi midir? Bana kalırsa değil! Bu cümle, insanlık için umudu imanda gören bir inanç insanının inancını kaybetme korkusudur. İsteğin gerçekleşip gerçekleşmemesinden çok, o imanın dimdik ayakta kalması önemlidir. Umudun olmasının, o umudun gerçekleşmesinden çok daha önemli olması...

İzsürücü'nün en sonunda ayakları olmayan mutant çocuğun bir "mucizesine" şahit oluruz. Beethoven'in 9.Senfonisi *Nostaghia*'da Domeniko'nun kendini kurban edişinde olduğu gibi insanın ruhsallığının bir zafer tacı olarak duyulur sahnede... Çocukta bedensel eksiklikler vardır ama ruhsal açıdan mucizevî bir çocuktur o... İnsanlığa umudun bitmediğini, ruhsal mücadelenin sürekliliğini duyurur Tarkovsky.

Daha önce belirttiğimiz gibi *İzsürücü* filminin yüzeyinde bir yolculuk var. Alegori katmanında çoğu izleyicinin sembol olarak değerlendirebileceği şiirsel imgeler var. Ancak Tarkovsky'nin bakış düzeyiyle kendi "görü"sünü yakınlaştırabilenler için, bu semboller bir başka şeyi işaret eden entelektüel bilmeceler değildir. Tinsel katmanının açılması ve deneyimlenmesiyle alegorik ve gerçek katmanlarının anlam kazanması söz konusudur. Ve hakikat katmanına açılmasındaki becerisi *İzsürücü*'yü, çoğu zaman bir dini deneyim, seyr ü sülûk yükselmesinin bineği, bir ibadet ve tefekkür ortamı haline dönüştürür.

İzsürücü'nün acısıyla acılanmak ve kendi acılarımızın, arayışlarımızın kaynağına doğru yolculuk imkânı... Neden saf ve temiz bir imana sahip değiliz? Zaman zaman Yazar kadar şüpheci, Profesör gibi mantıkçı olmanın getirdiği ruh fakirliğimizi anlama imkânı... Her izleyişimde ayrı bir deneyime imkân veren bir hazine... Bir kanatta Yazar'ın, ikinci kanatta Profesör'ün olduğu ama uçamayan kuş için eksikliğin nerde olduğunu keşfetme imkânı! *İzsürücü* böyle bir film işte, her izlenişte yeni bir mücevherine şahit olduğunuz hazine. Herkesin ayrı deneyimine açık ve müsait büyük bir başyapıt...

İzsürücü'nün konusu hakkında konuşabilmek çok zordur. Bu sebeple konuyu konuşmaya her teşebbüsün başarısızlıkla sonuçlanması doğaldır. Nefes kesici görüntüler eşliğinde suyun altındaki mikro dünyaya yakından bakıp, onlarla temaşa ederken, Eduard Artemyev'in olağanüstü müziğinin bir duyulup bir kesilen sesi eşliğinde derinlere dalmak... Müziğin, görsel müzikle; zamanın, bir rüya zamanı haline dönüşüp izleyiciyi bu zaman içinde yaşanılan "ân"da ebediyete taşımasıyla da muhteşemdir *İzsürücü*. *İncil*'den, *Kur'ân*'daki Kıyamet Sûresi'ndeki ayetlere çok benzeyen ayetleri dinlemek... Ruha, görüntüyle bu kadar yakın olunabileceğini keşfetmek... İzsürücü'nün kimliğinde Hz. İsa'nın saflığını görmek... Görüntü açısından olağanüstü olan o dinlenme sahnelerinde, İzsürücü'nün, tartışan Yazar ve Profesör'e İncil'den, Hz. İsa'nın dirilip, yolculuk eden iki insanın yanına geldiği, ama o insanların Hz. İsa'nın yüzünü tanımadığı bölümü anlatırken kurduğu ilişkiyi keşfetmek! Neden tanımıyoruz? Hakikatle ilişkimizde yanlış yola tam olarak ne zaman saptık?

Sinematografi açısından film, tek bir planda başlamış ve bitmiş gibidir adeta. Yoğun bir zaman duygusu yaratılır. Ritm, o zaman duygusunun rüyanın hafifliğinde kazandığı devinimdir. Rüya ile uçuyormuş gibi hisseden insan, *İzsürücü*'yü de bir rüya zamanı içinde keşfediyor adeta. Rüya içinde rüya... Yazar, Profesör ve İzsürücü'nün deneyimi rüya içinde kendi deneyimimiz haline dönüşüyor. Tarkovsky bu rüya ortamı içinde "acayiplik" olarak görünebilecek hiçbir şeyi Hollywood filmlerinde olduğu gibi "olağanüstülük" olarak sunmaz. Rüyanın içindeki bir gerçeklik düzlemine aittir onlar. Bu yüzden bir hakikat olarak keşfedilmeleri ve yaşanmaları zor değildir. "Dışarıdan" bakınca ne kadar acayip görünürlerse gözüksünler hiçbir sahne filmin gömülü olduğu rüya zamanı içinde gerçeklikten uzak değildir. Bir uzaklık yaratmaz, tam tersi içine gömülürüz. Rüya içinde bir hakikat deneyimi olarak yaşandıklarında asla yabancılık hissettirmezler. Sinemanın görüntüsüyle, konusuyla gelebileceği kemâl noktalarından birisidir *İzsürücü* filmi. Sinematografisi, "kâl" değil tasavvufun amaçladığı "hâl"e odaklı olması, ruhsal alana açılma imkânını göstermesi açısından her yönetmen için eşsiz bir kaynak olabilecek mahiyettedir. Uzun planları ve gerçekliğin çeşitli yönlerini deneyimlememize imkân veren kamera kullanımı ile *İzsürücü* tinsel ve hakikat katmanlarına ulaşma becerisini, sinematografisinin mükemmelliğiyle bütünleyen gerçek bir başyapıttır.

Doğadaki canlı cansız her zerre Tarkovsky'nin vizöründe yaşar. Canlıdır tüm evren ve insana bu canlılığı hissettirmeye çalışan Tarkovsky, insanlığı, bir merhamet, şefkat ve bambaşka bir algı düzeyine taşımayı amaçlar. *İzsürücü* filmini izlemeyen, sinema sanatının gerçekten ne demek olduğuna henüz şahit olmamıştır kanaatimce.

Sanatçının Toplum ve Tarihle İlişkisi: Andrei Rublev

Andrei Rublev, Tarkovsky'nin, sorularını bir sanatçının seyr-ü sülûk'u aracılığıyla ele aldığı bir başka başyapıtıdır. Andrei Rublev bir kilise ikon ressamıdır. *İzsürücü*'deki yolculuğa benzeyen bir yolculuk Andrei Rublev'in tüm hayatında yaşanır. Hayatı, kendisini ve sanatının amaç ve anlamını kavrayabilmesi için uzun bir yolculuk olmuştur. Ruhsallığını yitirmeye yüz tuttuğu,

Bergman karakterleri gibi kimi zaman ruhsal mücadelesini gerçekleştiremeyeceğini düşündüğü zamanlardan, Bergman karakterlerinin tersine zaferle çıkar Rublev.

Diğer Tarkovsky filmlerinden farklı bir şey vardır *Andrei Rublev*'de. Diğer altı Tarkovsky filmi kronolojik olarak kısa bir zaman diliminde geçer. Ancak Andrei Rublev'in yolculuğu tüm hayatına yayılır. Ülkedeki tarihsel olaylar, istemeden de olsa birisini öldürmesi, iktidarla ilişkileri... Tarkovsky diğer filmlerinde genellikle tarihi, toplumsal veya "dışarıya ait" öğeleri çok az ele alır. Ancak *Andrei Rublev*, sanatının anlamı toplumla, tarihle, ülkesi ve insanlarına karşı sorumluluğuyla şekillenen bir sanatçının uzun yolculuğun anlatır.

Konuşmayı ve ikon resmetmeyi bırakan Andrei Rublev'i, ömrünün son deminde sanatına ve hayatına geri döndüren nedir? İşte bu soru *İvan'ın Çocukluğu*'ndan beri Tarkovsky'nin ana sorusudur. İvan'ın sadece rüyalarda yaşattığı çocukluğu, Andrei Rublev'e aradığı şeyi gösterir. Ruhsal mücadele ve yücelme isteğinin bitimsizliğini... Bergman'ın ve kısmen Bresson'un karakterlerinden farklı olarak Tarkovsky karakterleri mücadeleyi kesmezler. Mutlaka ruhsal bir itici güç onları mücadelelerine geri döndürür.

"Deli Domeniko" ve Nostalghia

Nostaghia'da Gorçakov, Andrei Rublev'in yaşadığına benzer bir kriz içindedir. İnanç krizi... Ancak onu da Andrei Rublev'i kurtaran şeye benzer bir itici güç kurtaracaktır. Andrei Rublev'e içindeki büyük gücü ve ruhsallığını hatırlatan Boriska'nın çocuk saflığındaki inancıydı. Gorçakov'u Domeniko'nun çocuk saflığındaki imanı kurtarır.

Gorçakov, *İzsürücü*'deki Yazar gibidir. Ancak *İzsürücü*'de Oda'nın önünde oraya girmeye cesaret edemeyen Yazar'a karşılık, Gorçakov Domeniko'nun rehberliğinde cesaretle girer havuza. Ateş denizinde mumdan gemilerle yol alan Şeyh Galib'in "Aşk"ı gibidir Gorçakov. Domeniko, Gorçakov'a "Hüsn"ü göstermiştir çünkü. Dilleri de aşan bir gönül bağı kurmuştur iki insan.

Nostalghia Tarkovsky'nin rüya sinemasının gücünü çok yukarılara taşıdığı bir başka başyapıtıdır. Tinsel ve hakikat katmanlarına açılma gücüyle ayrıca

önemlidir. Sinema perdesinin bir ibadet mekânı haline dönüştüğü filmlerden birisi... Sinematografisi ile bir rüya gibidir. *İvan'ın Çocukluğu* filminde ve sonraki *Andrei Rublev* filminde nispeten ayrık rüya ve "gerçeklik" boyutları, *Ayna* ile birlikte *Nostaghia*'da adeta birbirinden ayrılamayacak bir birlikteliğe kavuşurlar. *Nostalghia* kendisi rüya olan bir filmdir.

"İnsanoğlu dinle!
Senin içinde su, ateş...
Ve sonra kül...
Ve külün içindeki kemikler.
Kemikler ve küller!
Gerçekliğin içinde veya...
Hayalimde değilken, ben neredeyim?
İşte yeni anlaşmam:
Geceleri güneşli olmalı...
Ve Ağustos da karlı.
Büyük şeyler sona erer...
Küçük şeyler baki kalır.
Toplum böylesine parçalanmaktansa...
Yeniden bir araya gelmeli.
Sadece doğaya bak
Hayatın ne kadar basit olduğunu göreceksin.
Bir zamanlar olduğumuz yere dönmeliyiz...
Yanlış tarafa döndüğümüz noktaya.
Hayatın ana temellerine geri dönmeliyiz...
Suları kirletmeden...
Deli bir adam size...
Kendinizden utanmanızı söylüyorsa...
Ne biçim bir dünyadır burası!
Şimdi müzik/ Müzik!
Ah... Anne!
Başının etrafında dolaşan...
Ve sen güldükçe berraklaşan...
O hafif şey havaymış."

Ve Kurban

> "İnsan hep başkalarına karşı savundu kendisini... Başka insanlara, doğaya karşı... Durmadan doğaya karşı güç kullandı. Sonuç; güce, şiddete, korkuya, bağımlılığa, dayanan uygarlıktan başka bir şey değil. Teknik ilerleme denen şeyin bize getirdiği tek şey konfor oldu; bir tür 'hayat standardı'. Tabii, bir de gücü korumak için geliştirilen şiddet araçları. Vahşiler gibiyiz. Mikroskobu cop gibi kullanıyoruz. Hayır, yanlış! Vahşiler maneviyata daha fazla önem veriyorlar. Önemli bir bilimsel buluş mu yaptık, hemen kötülüğe alet ederiz. Hayat standardına gelince, bir zamanlar bilge bir kişi 'gerekli olmayan şey günahtır' demişti. Eğer bu doğruysa uygarlığımız baştan aşağı günah üzerine kurulmuştur. Korkunç bir uyumsuzluk edindik. Temelde bir bozukluk var oğlum. Maddi ve manevi gelişimimiz arasında bir bozukluk oluştu. Kültür, yani uygarlık bozuk... Bu laflardan bıktım artık. Kelimeler, kelimeler, kelimeler... Konuşmayı bırakıp bir şeyler yapmayı göze alabilecek, hiç olmazsa deneyecek bir kişi çıksaydı."

Offret / Kurban tüm filmleri birer dua olan Andrei Tarkovsky'nin son duası. Hayatın çölleşmesinden ve ruhunun kaçmasından acı duyan büyük bir sanatçının çıplak ayakla toprağa temas etmesi... Ölüm uçurumunun eşiğinde, hayata adım atma imanının serinliğidir toprakla temasın sonucu. Yakıcı ama aynı zamanda umut verici bir duadır bu temas! "*Her gün, aynı zamanlarda ve bir ayin gibi aynı şekilde yapılacak bir eylemin, dünyayı değiştireceğini düşünüyorum*" diyen bir sanatçının, Hz. İsmail gibi sevdikleri uğruna kendini kurban etme yakarışı olarak *Kurban*, çölde kurumuş bir ağacı yeşertebilecek eylemin ipuçlarını verir.

Çölleşen toprakta kurumuş bir ağacı yeniden yeşertmek mümkün müdür? Ancak iman ve o imanın mutlak bir çıktısı olarak kurban olmakla mümkündür bu... Bir iman insanı için kurumuş ağacın yeşertilebileceğine olan inanç zaruridir. Başka türlü varlığını devam ettiremez çünkü...

Alexander, çağın kıyametini gören birisidir. Bu kıyametten çıkışın yolunu, her insanın kendi imânî/ahlâkî sorumluluğunun bilincine varıp gerekeni yapmasında görür. Hayatında ilk defa sorumluluğunu yerine getirebilece-

ği bir fırsat gelmiştir önüne. Sözlerden kurtulup eyleme geçme fırsatı... Kurban olma fırsatı! Sorumluluk bilinci ile kurban etme/olma eylemi arasında doğrudan bir bağ vardır. Kurban etmek, maddi varlığından, kendisine ait her şeyden vazgeçmek, sevdikleri için kurban olmak anlamına gelir Alexander için.

> "Ulu Tanrım! Ailemi, sevdiklerimi, Seni sevenleri ve Sana inananları, kör oldukları için Sana inanmayanları da esirge. Seni bir an düşünmeyenleri de... Onlar acının ne olduğunu hiçbir zaman bilemediler... Bu saatte bütün umutlarını hayatlarını geleceklerini kaybettiler. Sana teslim olma fırsatını kaçırdılar. Yürekleri korkuyla dolanlar, sonlarının yaklaştığını hissedenler, kendileri için değil sevdikleri için korkanlar... Onları Senden, yalnızca Senden başka hiç kimse koruyamaz... Sahip olduğum her şeyi Sana vereceğim. Çok sevdiğim ailemi vereceğim. Evimi yakacağım. Küçük Adam'dan vazgeçeceğim. Dilsiz olacağım. Beni hayata bağlayan her şeyden vazgeçmeye razıyım... Beni hasta eden bu ölümcül hayvani duygudan kurtulmama yardım et! Tanrım bana yardım et!"

Sinema tarihinin en muhteşem dua sahnelerinden birisinde Alexander böyle seslenir Tanrı'sına. Adeta secdeye kapanmıştır; gözyaşları ve içtenlikle dua eder. Onu hasta eden, ölümcül, hayvani duygu umutsuzluktur. Çağın vebası duasızlığın sonucu olan umutsuzluk! Teslim olmayı unutmuş insanlığın düştüğü çukur olan kaygı ve umutsuzluk...

Hz. İbrahim, Allah'tan gelen emri kendisine ilettiğinde Hz. İsmail'in durumu hiç tereddütsüz kabul etmesi gibi, Alexander da sevdikleri için kurban olmayı hiç tereddütsüz kabul eder. Kurbanını kabul etmesi için Rabbine gözyaşları içinde dua eder, yakarır...

> "Rabbi onun duasını kabul etti ve onların hilesini uzaklaştırdı. Çünkü O çok iyi işiten, pek iyi bilendir. (Yusuf: 34)"

Kurban etmek/olmak duayla; dua da iman ile ilişkilidir. Duanın kabul edilebileceğine iman, kurban etme/olma eylemini, Allah ile insan arasında direk bir dikey ilişki haline dönüştürür. İman, kurumuş bir ağacı tekrar ye-

şertebilecek bir "Mutlak" olduğuna imandır. Ağacı yeşertebilme umuduyla sulamayı bir ayin haline getiren Alexander'ın, akıl hastanesine götürülürken oğluna bıraktığı en büyük miras da budur. Kurban etmek, bu mirasın aktarılmasıdır. İnsanlığın bataklıktan kurtulabileceği inancına yönelik bir mirasın...

Tarkovsky'nin son duası biterken, kamera, hepimizi kurumuş ağacın tepesinde yeşermiş olan bir dalı aramaya iter. "Küçük Adam", babasının mirasına sahip çıkıp kurumuş ağacı suluyordur. Ağacın en tepesinde yeşermiş bir şeyler görmek umuduyla, yavaşça devinen kamerayla birlikte dikkat kesiliriz. Yeşeren bir dal var mıdır anlaşılmaz ama *Kurban*, yeşermesi her zaman iman ile mümkün olan bir şeylerin farkına varmamıza sebep olarak umudu yeşertir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

AYNA'DAN GÖRÜNEN TARKOVSKY

Sanatın hak ettiği şekilde algılanması için nelerin gerektiği ile ilgili düşündüğümde aklıma birbirine benzer iki olay gelir.

Bu olayların ilki bir post-modern "sanatçı" ile ilgili. Enstalâsyon çalışmalarının "satış fiyatları" milyon dolarlarla ifade edilen Damien Hirst'ün *Evim Evim Güzel Evim* başlıklı bir çalışması bir sanat galerisinde sergilenmektedir. Ancak, serginin başladığı günün gecesinde bir temizlik görevlisi eseri çöp sandığı için çöpe atar. Bu "çalışma", yarısı içilmiş kahve fincanları, sigara izmaritleriyle dolu kül tablaları, boş bira şişeleri, resim paleti, fırçalar, merdiven, şeker ambalajları ve yere yığılmış gazete ve dergilerden oluşmaktadır. *Genç İngiliz Sanatçılar* diye adlandırılan bir grup kavramsal sanatçının en ünlü ve kazanan üyesi olan Hirst'in bu "çalışmasına" milyon dolarlar biçiliyordur. Temizlik görevlisinin savunması ise ilginçtir: "*Onu görür görmez bir ah çektim, çünkü her şey darmadağınıktı. Bu bana pek de sanat eseriymiş gibi gelmedi. Bu yüzden de her şeyi toplayıp attım...*" [1]

İkinci olay Tarkovsky'nin de gösterimine katıldığı *Zerkalo* / *Ayna* filminin Moskova'daki galasında olur. Film sonrası Tarkovsky'ye filmle ilgili birçok soru sorulur. Eleştirmenlerin filmi tartışması o kadar uzar ki bir ara temizlik gö-

1 Kuspit, Donald (2006). *Sanatın Sonu*. (çev. Bülent Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.

revlisi kadın salona girer ve salondakilere, salonu temizleyeceğini, işlerinin ne zaman biteceğini sorar. İçerdeki eleştirmenlerden bazıları kadına, orada çok karmaşık ve anlaşılması zor bir filmi tartıştıklarını ve tartışmanın ne zaman biteceğinin belli olmadığını söylerler. Bunun üzerine temizlikçi kadın, filmde anlaşılmayacak hiçbir şey olmadığını söyler ve devam eder: *Sevdiklerinin ve onu sevenlerin hakkını asla ödeyemeyeceğini düşünen ve onları yeterince sevemediğini düşündüğü için vicdan azabı ve acı çeken bir adamı anlatıyor film*. Bu sözlerin üzerine orada bulunan ve Rusya'nın yönetmen ve eleştirmen olarak önemli sinema adamları Tarkovsky'ye bakarlar. Tarkovsky bu sözlere ekleyecek başka hiçbir şeyinin olmadığını söyler ve konuşmayı bitirir.

Bence has sanat, anlaşılmak için öyle büyük bir entelektüel birikim veya bilgi ve göstergeler açısından bir ön hazırlık talep etmez insandan. Talep ettiği şeyler, anlamaya açık bir akıl ve gönüldür bana kalırsa. Sanat eseri ile ilişkiye giren insan, hayatın, dünyanın ve insanın, her seferinde kendi ruhsal durumuyla bağlantılı bir katmanını keşfeder. Ancak, bunu hakkıyla yapabilmek için, sanat eseri ile insan arasındaki perdelerden mümkün mertebe kurtulabilmek hayati önem taşır. Nasıl ki, kesret ile vahdet ilişkisini hakkıyla bilebilmek için, mevhûm benliğin ve gündelik hayattaki varolanların, hakikatle aramıza soktuğu perdelerden kurtulmak gerekliyse, sanatın uzandığı sonsuzluğun anlaşılabilmesi için de, sanatla o sanatı talep eden arasındaki perdelerin kalkması gerekir. Şems ile Mevlâna'yı hatırlayalım.

Şems, Mevlâna'dan bütün kitaplarını bir havuza atmasını ister. Bu olay, aslında hakikate ulaşmanın yolunu işaret eden bir remz olarak da okunabilir. Perdelerden kurtulmanın bir sembolü... Fuzuli'nin *Leyla ile Mecnun* divanının özeti mahiyetindeki dizelerinde söylediği gibi "*Aşk imiş her ne var ise âlemde, ilm bir kıyl-ü kaal imiş ancak*" diyebilecek mertebe üzerine düşünmek, sanatın algılanması için de bir ipucu sunabilir bize.

Sanatı "açıklamayı" amaçlayan kuramlar, bir süre sonra, o kurama uygun sanat eseri üretmeyi sanatçılık zanneden bir sanatçı figürü de yaratır. Has sanat eseri ve sanatçı ise bu kuramların hepsinin ötesinde kalmaya devam eder. Yazının başında verdiğim ilk örnek, kuramların yarattığı "sanatçı" tipine gerçek yüzünü gösteren bir kadını anlatır. İkinci örnek ise, elindeki hazır şablon-

lara ve kuramlara uymayan sanat eserini anlaşılmaz ve kompleks gören, yani her sanat eserinin kendi perdelerine yansıyan kadarı ile meşgul olduğu ve perdenin ötesini hiç hayal etmediği için saf sanatı ve şiiri anlamaktan aciz entelektüeller güruhunu... Bana kalırsa her iki olayın da bize anlattığı şey, sanatın hakkıyla değerlendirilmesi için bir tür "ümmiliğin" gerekli olduğudur. Fuzuli'nin dizeleri de, Şems'in yaptığı şey de işte bu tip bir ümmiliğe çıkan yollardır aslında. Hz. Peygamber'in ümmiliğinden bahsederken de, asıl anlaşılması gerekenin böyle bir ümmilik olduğunu düşünüyorum: Açık bir zihin, kalp ve sanata ve varlığa aşk ile bakış!

Sinema tarihinde en çok sevdiğim filmleri sorduklarında, ilk iki sıraya mutlaka Tarkovsky'nin filmleri *Stalker* / *İzsürücü* ve *Zerkalo* / *Ayna*'yı yerleştiririm. Bu iki film, sinematografi, kurgu ve senaryo biçimi açısından birbirine pek benzemeyen filmler olmalarına rağmen, benim için birbirini tamamlayan ve sinema sanatının ne tür imkânları taşıdığını gösteren iki büyük başyapıttır. Nedense *İzsürücü* filmi üzerine yazmak ve konuşmak nispeten daha kolay gelmesine rağmen, *Ayna* hakkında yazmak ve konuşabilmek hep çok zor gelmiştir bana. *Ayna*'yı neden bu kadar sevdiğimin akla mantığa sığdırabileceğim pek fazla bir açıklamasını da yapamam aslında.

Ayna filmini ilk izlediğimde, kişileri, olayları anlayacağım ve bunların birbirleriyle bağlantılarını kuracağım diye oldukça zorlanmıştım. Zira *Ayna*'nın sinematografi açısından biçimi ve hikâyeyi ele alma şekli geleneksel sinemaya alışmış insanlar için çok zor takip edilebilir bir durumdadır. Daha doğru bir söylenişle hep hikâye anlatmaya odaklanmış sinema, hikâyenin değil, ruh durumunun, hâlin anlatıldığı bir şekle dönüşmüştü Tarkovsky'nin filmleriyle. *Ayna* ise belki de bu filmlerin en zor görüneniydi.

Bir filmin, bir aksiyonu, bir olayı veya hikâyeyi aktarması çok zor bir şey değildir. Mesela bir kişinin adam öldürdüğü sahneyi aktarabilmek nispeten kolaydır. Ancak çok zor olan, ama aynı şekilde belki de sinemanın imkânlarına en uygun olan şey, adam öldürmüş bir insanın çektiği vicdan azabını aktarabilmektir. Vicdan azabı, sevgi, aşk, iman, ruhsal olarak acı çekme gibi soyut kavramlar, sadece hikâyenin aktarılması ile hissettirilebilecek şeyler olmadığı için, sinemanın büyük yönetmenleri bu duyguları aktarabildikleri ve

bu yönde seyirci ile sahici bir hemhâl olmak bağı kurabildikleri için büyük yönetmendirler. Tarkovsky'ye "*Ayna'yı her izlediğimde, izlediğim filmin nasıl olup da bu kadar benim hayatım olabildiğini görünce şaşırıyorum ve gözlerimden yaşlar geliyor.*" yazan bir mektup yollayan bir kadının hissettikleri ile filmin Moskova'daki galasında salonda bulunan eleştirmenlere "*bunda anlaşılmayacak ne var*" diyen temizlikçi kadının samimiyetidir belki de, sanatçının ve sanat eserinin bizden talep ettiği...

Ayna filmi bir prolog ile başlar. Kekeme olan bir gencin, bir psikiyatrist tarafından iyileştirildiği bir prolog ile. Ama bu sahne aslında, filmde yüzünü görmediğimiz ve derin bir acı ve vicdan azabı çektiğini anlayabildiğimiz adamın çocuğu olan Ignat'ın televizyonda izlediği bir sahnedir. Bu sahne adeta filmin özeti gibidir benim için. Hayata ve insanlara karşı kekemeliğimizin giderilmesi ihtiyacının! Üstelik uygun bir İzsürücü'nün öncülüğünde, bu kekemeliğimiz rahatlıkla çözüme ulaştırılabilir!

Ayna'nın zaman kavramı ile ilişkisi oldukça kaygandır. Film, esas zamanın referanslandığı ve geçmişin, anıların ve rüyaların ona referansla anlam kazandığı filmlerden oldukça farklıdır bu anlamda. Hasta yatağında acı çeken Aleksei'nin (Tarkovsky?) gördüğü rüyaları, çocukluk dönemine ait anıları, çocuklukta gördüğü rüyaları, o dönemlere ait haber görüntüleri ve hasta olarak yattığı zaman, filmin içinde birbirinin içine girmiş, birbiriyle keskin bir şekilde ayrılamayan bir durum arz eder. İki ayrı çocukluk dönemi ve iki ayrı çocukluk dönemine ait rüyaların da buna eklendiğini düşünürsek görünürde anlaşılması zor bir kurgunun olduğunu sanabiliriz. Ancak, bu şekilde filmin içinde öznel bir rüya zamanı oluşturulmuş adeta ve o rüya zamanı, uzun planlarla da aktığı için, bizi öznel bir zamanla, ama kendi içimizde aktığını hissettiğimiz öznel bir zamanla baş başa bırakıyor. Zaten film boyunca izlediğimiz şeyler bir rüyanın serinliğinde ve uçuculuğunda görünüyor ve bir rüya kadar da içimize işliyorlar.

Çocukluğu, İkinci Dünya Savaşı öncesi ve süresine denk gelmiş, bu döneme ait savaş anıları ile babasının kendilerini terk etmesinin üst üste binmesinin acısını yaşamış Tarkovsky'dir aslında hasta yatağında acı çeken Aleksei. Annesinin çocukluk dönemine ait yüzünü düşündüğünde, hem boşanmakta

olduğu karısının yüzü aklına gelir. Zaten filmdeki en ilginç noktalardan bir tanesi, Aleksei'nin çocukluğuna ait hatıralarında ve rüyalarında görünen anne ile karısını aynı aktristin (Margarita Terekhova) oynamasıdır. Yine Aleksei'nin 12 yaşlarındaki çocukluğunu oynayan oyuncuyla, çocuğu Ignat'ı oynayan oyuncu aynı oyuncudur. Bu çoklu rol dağıtımı, filmde birçok açıdan bir rüya ortamı oluşturmaya yardım etmiş bence.

Tarkovsky *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında filmi "*Kendisi için değerli olan insanların hakkını ödeyemeyeceğini, kendisine gösterilen sevgiyi, verilen onca şeyi hiçbir zaman gereğince karşılayamayacağını düşünen bir insanın çektiği acıları anlatmak istiyordum. Bu insan, onları yeterince sevmediğine inanıyor ve bu, onun için gerçekten acı veren katlanılması zor bir düşünce*" cümleleriyle açıklar. Çocukluğun o masum umutları, beklentileri ve sonrasında gelen acı dolu bir hayatın bir şiir gibi aktarılması cidden *Ayna* filmini benzersiz yapan özelliklerden bazılarıdır bence. Ama tek tek sahnelerin ve planların lirizmi bölük pörçük bir halde havada asılı kalmaz filmde. İnsanı insan yapan tüm unsurların - anılar, rüyalar, umutlar, hayaller- organik bir bütünlük oluşturduğu filmde, Tarkovsky'nin babası olan ünlü Rus şair Arseni Tarkovsky'nin şiirleriyle, çekilen acılarla koşutluk sağlayan belgesel görüntüler, filmin bütünlüğüne önemli katkı sağlarlar.

Tarkovsky, rüyalarını sinema perdesinde yeniden "yaratmayı" bilen ender sanatçılardan birisi olduğu için, filmlerindeki sahneler, fiziksel olarak ne kadar gerçeküstü görünürlerse görünsünler, filmin kendi gerçekliğine bir zarar vermezler. Zira Tarkovsky, filmlerinde bir rüya gerçekliği ve rüya zamanı yaratır. Bu da filmin, izleyicinin kendi rüyalarında akıp gitmesine yol açar. Eğer aklınız rüya gördüğünüzü anlar ve sizi "uyandırırsa" Tarkovsky filmlerinde bazı entelektüel sembolleri boşuna arar durursunuz. Ama rüyaya ve onun şiirine kendinizi bırakırsanız, her izleniş yeni bir hayat kavrayışı demektir sizin için.

Filmin giriş kısmındaki oldukça uzun planla verilen yangın sahnesi, belli ki çocukluk anılarının odağını oluşturduğu için önem kazanıyor. Aleksei (Alyoşa), çocukluğunda gördüğü babasıyla ilgili rüyaları hatırlarken, rüyanın, birden yangınla, su basmayla ve yıkılmayla dağılması sinema tarihinin

en şiirsel sahnelerinden birisidir bana kalırsa (Babasının annesinin saçlarını yıkadığı bu sahnenin, sonradan birçok korku filminde kopyalandığı düşünülürse, büyük yönetmenleri klişe haline getiren Hollywood'un sinemaya yaptığı büyük kötülük daha iyi anlaşılabilir). Tarkovsky'nin bütün filmlerinde olan şey *Ayna*'da da baskın şekilde vardır. Yıkıntılar, harabeler, izbe mekânlar Tarkovsky'nin vizöründen bizlere "güzel" gözükürler. Çünkü Tarkovsky bir derviş gözüyle her baktığı şeyin içindeki ruha ve sonsuzluğa yönelir. Toprak, yeşillik, ağaç ve özellikle su, Tarkovsky filmlerinde adeta yaşıyor görünür.

Çocukluk anılarında belirgin bazı imgeler görmek olasıdır. Süt, uçuşan perdeler... Bir hatıranın veya rüyanın, insanın umutlarını ve hayallerini kapsamak üzere bir tür imgeye dönüştüğünü sıkça görürüz. Hepimiz rüyalarımızda bu tür imgelerle haşır neşir oluruz. Filmdeki uçuşan perdeler, bende de hatırlayabildiğim en eski çocukluk zamanlarımı aklıma getirir sıklıkla. Herhalde üç dört yaşlarındaydım. Annem yaz günleri sabahtan öğlene kadar koşup yorulduğum için, öğleden sonra beni uyutmaya çalışırdı bir süre. O anlarda, yaz melteminin etkisiyle evin içine kadar giren, sonra tekrar dışarı çıkan beyaz perdelerde yansıyan huzuru yaşardım hep. Tertemiz rüzgârın önüne kattığı bembeyaz perdeler ve annemin sevgi dolu bakışları... Tarkovsky'nin uçuşan perdeleri hep bu huzuru yaşatır bana ve biraz da üşütür; belki de bugün o huzuru bulamadığım için!

Ayna'dan bahsederken filmdeki belgesel sahnelerden söz etmeden olmaz. Özellikle bir tanesinden; Tarkovsky'nin "*filmin organik bütünlüğü ancak o bölümü ekleyince tamamlandı. Film ancak o zaman ayakta durabildi*" dediği sahneden bahsetmek gerekli. Bu sahnenin SSCB'nin sinema kurumu olan Goskino tarafından filmden atılması istenen sahne olması da manidardır gerçekten. Bu belgesel, Sivaş Gölü'nden geçen bir grup SSCB askerinin gösterildiği bir belgeseldir. Bu sahne, bütün o kahramanlık destanları, hamaset söylemlerinin dile getirdiğinden farklı; umudunu yitirmiş, dizlerine kadar çamura batmış bir grup askeri görüntüler. Askeri disiplinin dile getirdiğinin tersine, hiçbir düzeni olmayan, gözlerinde umut kalmamış, belki de biraz sonra öleceğini bilen insanların gerçek görüntüsünü... Ufuk çizgisine kadar bom-

boş ve bataklık bir yerde, nereye gittiklerini bile bilmeyen bu yorgun ve umutsuz askerler, herhalde o dönemin umutsuzluğunun da bir imgesi gibi görünebilir. Ama filmin içindeki Tarkovsky sahneleriyle öyle bir organik bütünlük oluşturmuştur ki bu sahneler, sanki bu belgesel bölümleri Tarkovsky çekmiş gibi hissederiz film boyunca. Bir dönemin ruh hâline, umutsuzluğuna, acısına tercüman olan bu gerçek görüntülerle, Tarkovsky'nin kurguladığı gerçek, artık birbirinin içine geçmiş ve sahici bir acının ve vicdan azabının dışavurumu hâline gelmiştir.

Filmin her bir sahnesi, her bir bölümü, olağanüstü bir lirizme sahip olan muhteşem bir şiirin dizeleridir aslında. Son sahnede, Arseni Tarkovsky'nin şiirinde dediği gibi dedeler ve torunlar aynı masadadır artık! Tarkovsky, kendi annesini, Aleksei'nin çocukluğunda hatırladığı annesinin yerine oynatır. Belki de bu, Bach'ın olağanüstü müziği *Saint John's Passion*'ın eşliğinde vicdan azabından kurtuluş ve acının sona ermesi manasına geliyordur.

ALTINCI BÖLÜM

SİNEMA VE GÜZELLİK: PARADJANOV SİNEMASI[2]

Sergei Paradjanov, ayrıksı ve orijinal sinema diliyle kitleler tarafından çok izlenen bir yönetmen olmasa da, sanat olarak sinemanın en önemli isimlerinden birisidir. Batılı sinema eleştirmenleri tarafından çok iyi bilinen arkadaşı Tarkovsky'nin aksine, ne ülkemizde ne de Batı'da hak ettiği ilgiyi görememiştir.

Kendi deyimiyle, Gürcistan'da yaşayan, Ukrayna'da film yapan, Sovyetler Birliği vatandaşı bir Ermeni yönetmendir Paradjanov. 1965'e kadar yaptığı ilk dönem filmleri, genelde sosyalist gerçekçilik akımına uygun, sıradan denebilecek filmlerdir. *Andriesh* ve *Ukrainian Rapsody* bu dönemlere ait sözü edilebilecek filmlerindendir. Ancak, Paradjanov'u, sinema sanatında bugün bulunduğu yere taşıyacak olan ilk film 1964'te çektiği *Shadows of Our Forgotten Ancestors / Unutulmuş Ataların Gölgeleri* filmidir. Paradjanov, bu film hakkında sorulan sorulara cevaben "*Tarkovsky'nin İvan'ın Çocukluğu filmini izlemeseydim asla bu filmi yapamazdım*" diyecektir.

Tarkovsky'nin filminde, Paradjanov'un sanat hayatını kökünden değiştirebilecek kadar etkili olan şey nedir? *İvan'ın Çocukluğu*, Tarkovsky'nin ilk fil-

2 Paradjanov'un yazıda geçen sözleri, filmlerinin dvdleri ile birlikte www.paradjanov.com sitesinden faydalanılarak aktarılmıştır.

midir. Bu film, Tarkovsky'nin sonraki tüm filmlerinde çok daha güçlü ortaya çıkacak bir rüya mantığı ile kurulduğu için önemli olmuştur Paradjanov için. Paradjanov, kendi deyimiyle "*algılamanın ve hayatı yansıtmanın yeni bir yolunu*" keşfetmiş görünmektedir. Tarkovsky'nin, hayatı, rüyanın hafifliğinde filmlerine yansıtma biçimi, Paradjanov için şiirsel metaforlar kurmanın bir yolu olarak önem kazanmıştır. Çok konuşan, çok şey anlatmaya çalışan bir sinema anlayışının hâkim olduğu bir dünyada bir mucize gibiydi Tarkovsky sineması. Fazla konuşmayan, sadece kendi rüyasıyla izleyicinin rüyasını ortak etmeye çalışan bir başka sinema ve sanat şekli ortaya çıkarmıştı Tarkovsky.

"*Hep film içinde düşünüyoruz; ben bu yüzden elime fırçamı aldım.*"

Bir ressam-yönetmen olan Paradjanov, Tarkovsky'de, sonradan sinemasının alâmetifarikası olacak olan güzelliği ifade etme yöntemlerini bulmuş olmalı ki, eline aldığı fırçası sinema perdesinde, güzelliği bulmanın ve ifade etmenin bir aracı haline gelecektir. *İvan'ın Çocukluğu* filmini izlediğinde ona olan şey, kendi deyimiyle, hayatın bütün fikir, ideal ve yasalarının başka bir yüzle kendini göstermesidir. Artık, hayatın bu yeni yansıması, derinlerde bir şeylerin gösterdiği saf güzellikler ve o güzelliği nasıl ifade edebileceği ilgilendirmektedir onu.

Güzellik Kurtaracak Dünyayı

Unutulmuş Ataların Gölgeleri, Paradjanov'un, keşfettiğini ifade ettiği, hayatın yeni algılama ve yansıtma biçimlerini sinemasına araç yapmaya başladığı ilk filmidir. Bu filmde ortaya koymaya başladığı biçimsel öğeleri, sonradan yapacağı birkaç filminde de kullanacaktır Paradjanov. Onun için bir milattır bu film. Romeo ve Juliet hikâyesine benzeyen bir aşk hikâyesi vardır filmin merkezinde. Ancak, anlatımı açısından oldukça ayrıksı bir yerde durur. Bu filmle birlikte Paradjanov, yoğun dinsel imgeler kullanmaya başlamış ve *İncil* hikâyelerindeki çok katmanlılığı, sinemasında oluşturmaya başladığı biçim için merkezi önemde değerlendirmeye başlamıştır. *İncil* Paradjanov sinemasının merkezine oturmaya başlar yavaş yavaş.

Aşk, filmin şiirsel atmosferi içinde merkezi önemdedir. Ancak sinemanın kahir ekseriyetinde olduğu şekilde sunulmaz aşk. Çok küçük yaşlardan beri

birbirlerine âşık olan Ivan ile Marishka'nın hissettikleri, doğa içindeki bütün zerrelerin kavuştuğu bir şiir gibi perdeye yansır. Perdede coşkuyla patlayan renkler adeta bu iki gencin aşkını ifade etmek için bir araya gelmişlerdir. Paradjanov'un filmde aşkı ifade etmek amacıyla kurduğu sinemasal şiir, dünya sinema tarihinde benzeri çok az görülmüş bir derinliktedir.

Kullandığı kamera açıları ve hareketleri, renkleri kullanma biçimi, sembol ve metaforlara yönelik tutumu ile Paradjanov, kendisine ilham verdiğini söylediği Tarkovsky'ye pek benzemez. Ancak önemli olan, görünür gerçekliğe, konuşmalara, harekete hapsolarak kendisini ifade edemeyen "hâlin" aktarımına ilham olan şeydir. Tarkovsky, ifadesini rüyaya ait bir zamanda ve ritmde bulurken; Paradjanov, Tarkovsky'nin yüzeyin derinliklerinden gün yüzüne çıkardığı hakikati, başka şekilde nasıl ifade edebileceği sorunu ile uğraşır. Her ikisinin de ortaya koydukları şiirdir. Birisi bu şiiri zaman içine gömülerek ve ândan ebediyete sıçrayarak kurmaya çalışırken; diğeri, mekânı bir İran minyatürü gibi boyayarak şiirini oluşturmaya çalışır. İkisi de ebediyete ulaşmayı amaçlar. Tarkovsky, rüya zamanı içinde ebediyete köprü olan "ân"dan hareket eder; Paradjanov, mekânı, o zamana kadar hiç yapılamayan bir derinlikle ebediyete açar.

Unutulmuş Ataların Gölgeleri, Paradjanov'un oldukça özgün kamera açıları kullanmaya başladığı bir filmdir. Sinemaya kuramlar perspektifinden bakanlar için Paradjanov'un yaptığı şey "deney" olarak tanımlanabilir belki. Ancak bu yansıtma bir deney değil, yönetmenin ortaya çıkarmaya çalıştığı güzellik karşısında hissettiği baş dönmesini ifade etme yöntemidir. Filmdeki kimi sahnelerde ağaçlar aşağıdan göğe sonsuzca yükseliyormuş gibi çekilir. Oluşturulan şey bir yücelik duygusudur. Aşkın yükselttiği insanın baş dönmesi... Paradjanov, belki de Tarkovsky'den ilhamla, doğanın her zerresinin "yaşadığını" keşfettiği bir döneme geçtiği için, filminde, her doğa parçasını titreşir, konuşur, yaşar gibi gösterir. Hiçbir şey cansız değildir filmde. Her bir nesne, perdede kendi dili, rengi ve biçimiyle konuşur.

Legend of Suram Fortress / Suram Kalesi Destanı, bir Gürcü halk hikâyesini, yine Paradjanov'a has bir sembolizmle perdeye yansıtır. Alegoriler, metaforlar, şiirsellik çocuk bakışını perdeye yansıtmak için önemlidir, diyen Paradja-

nov, bu filmde de geleneksel anlatım kalıplarını, şiirin lehine çiğner. Resim ile müzik onun son birkaç filminde film dilinin içine gömülü olarak hep var olacaktır.

Çocuk bakışı nasıl yansıtılır? Paradjanov, çocuk bakışının sistematize edilemeyen basitliğini ve o basitliğin içinde gizli olan derinlik ve masumiyeti amaçlar. *Suram Kalesi Destanı*'nda geleneksel bir sinema seyircisine oldukça farklı gelecek bir anlatım vardır. Dramatik kurgu ya da mizansen hiç önemsenmezken, yerine, canlılığı olan bir minyatürün ya da Uzakdoğu kukla tiyatrosunun anlatımına benzeyen bir biçim geçer. Bu yüzden son dört Paradjanov filminin konusu asla anlatılamaz. Zira anlatılmaya çalışılan şey bir olay, hikâye değil, bir hâldir. *Unutulmuş Ataların Gölgesi* ve *Âşık Garip* filmlerinde bu hâller aşk, fedakârlık, incelik, bağlılık ve merhamet iken; *Suram Kalesi Destanı*'nda kahramanlık, kendini adama ve cesaret hâlleri aktarılır.

Paradjanov'un, Lermontov'un, bir Türk kızından duyarak yazdığı bir halk hikâyesinden uyarladığı *Âşık Garip* yine bir aşkı temel alır. Daha önce söylediğimiz gibi, Paradjanov aşkı, cinsellikle, çıplaklık ya da tensel zevklere indirgemekle ilgilenmez. Olabilecek en derin hâliyle aktarmaya çalışır aşkı. Bu derinlik hem mekânda, hem de zamanda otantikliğin önemsenmesi anlamına gelir. Ukrayna, Ermeni, Azeri kültür ve geleneklerinin tümü Paradjanov'u besleyen kaynaklardandır. Hem kendi kültürel geleneklerinin otantikliğini, hem de insanın, ruhsallığı açısından otantikliğini önemser. O da Bresson gibi ruhsallığın önünde kimi perdeler olduğunu düşünür. Aşkı aktarırken aşkın ruhsallığını ve yücelticiliğini zedeleyebilecek perdelerden mümkün mertebe uzak durur. Çocuk bakışı, Paradjanov'un aşkı aktarımında ulaşmaya çalıştığı bir düzeydir. Bu yüzden çok renkli, bu yüzden çok masum, bu yüzden çok derin, bu yüzden başı dönen bir aşktır *Âşık Garip* ve diğer Paradjanov filmlerinde rastladığımız aşk. Perdeler tarafından kirlenmemiştir henüz. İki âşık bir nar beraber yiyebilirler; güneşin, içine ancak sızabildiği bir ormanda el ele yağmurun altında çocuklar gibi dönebilirler...

Son filmlerinde olduğu gibi, *Âşık Garip* filminde de Paradjanov, geleneksel mizanseni ve hikâyeleme yöntemlerini kullanmak yerine, perdeyi rengâ-

renk bir patlama ile "boyamayı" tercih eder. Onun, şiirini ve ulaşmaya çalıştığı çocuk bakışını yakalama yöntemi budur.

Sinema ve Hakikat İlişkisinde İki Kanat

> "En iyi film, sağır ve dilsiz kişiler için yapılan filmdir. Çok fazla konuşuyoruz, çok fazla kelime var. Benim niyetlendiğim konuşmanın ötesine geçen saf güzelliği bulabilmektir."

Sağır ve dilsizler için yapılacak olan film nasıl olmalıdır peki? Konuşmanın kolaycılığına kaçmayan filmdir her şeyden önce. Zira konuşma, en derin, en gizli ve en güzel hallerin önünde perdedir. Aşktan, konuşma ile aktarılabilen, hissedilenin ancak çok azı olabilir. Paradjanov, az olanla değil, konuşmanın perdelerini açarak geride kalan çok olanla ilgilenmektedir. Güzellik aracılığıyla hakikatin peşindedir o da. Konuşmanın ötesine geçen saf güzellik, bir sûfinin dile gelemeyen hakikat tecrübesidir; bir âşığın halidir; bir çocuğun masumiyeti ve sevgisidir, bir kadının kabuk maskelerden sıyrılmış en otantik ve derin güzelliğidir... Paradjanov'un yakalamaya çalıştığı saf güzellik, sinema ve hakikat ilişkisindeki iki önemli kanatın bir yanına yönelik bir ağırlığı ifade eder.

İnsanın metafizik arayışının iki kanadı vardır. Uzakdoğu hikmet geleneklerinde, Ortaçağ Ortodoks mistisizminde ve İslam tasavvufunda genellikle güzellik ile hakikat birbirinin içinde ve ayrılamaz şekilde birliktedirler. Ancak sözü edilen, dünyevi olanda başlayan ve orada biten güzellik değildir. "*Allah güzeldir, güzeli sever!*" hadis-i şerifi İslam'da hakikat ile güzellik arasındaki çözülemez bağı kurar. Dolayısıyla iki kanat birbiriyle iç içe ve birbirlerini amaçlayan kanatlardır. Bu iki kanat, ancak birlikte bu arayışı anlamlı hale getirirler. Hakikat ve güzellik arayışlarının anlamlandırıp biçimlendirdiği hakikat... "*Güzellik kurtaracak dünyayı*" diyen Dostoyevski'nin kastettiği güzellik, bu metafizik arayışın, hakikat ile birlikte temeline oturan ve bu arayışı tamamlayan şeydir. İnsanda gizli olan "rahmânî" yönün işaret ettiği güzellik! Her iki kanat da "güzel" peşinde, her iki kanat da "hakikat" peşinde, ama yöntemleri arasında kimi farklılıklar var. Güzellik hakikattir;

hakikat de güzel... Birinci kanat hakikatten güzele; ikincisi ise güzelden hakikate ulaşmak ister.

Birinci kanat, Tarkovsky'nin en yetkin şekilde temsil ettiği hakikat, ebediyet, zaman ve ân arasındaki bağları ortaya çıkarmaya çalışan bir sinema ve sanat anlayışını imler. Bu anlayış, hakikati deneyimlenebilir kılmak için zamanı, ritmi, rüyayı ve "görüntünün müziğini" kullanır. Konuşmanın ötesinde olanla ilgilenir, ancak konuşma çok ihmal edilmez. Ne de olsa "söz" ile de ilişkili bir tarafı da vardır hakikatin. Ama söz, peşinde koşulan hakikati zedeleyen bir boyuta ve gevezeliğe asla taşmaz. Bir mutasavvıfın sözü gibidir...

İkinci kanat, Dostoyevski'nin dünyayı kurtaracağını söylediği hakîkî güzellik yoluyla hakikate ulaşmaya çalışan ve bana kalırsa dünya sinemasındaki en yetkin temsilini Paradjanov'da bulan anlayıştır. Bu anlayış, zamandan, sadece ânın ebediyetini aktarmak için yararlanır. Ritmden ziyade, bir hâl ve güzelliğin, zaman içinde donması önemlidir. Donan ân güzelliktir. Saf ve hakikate ulaşma becerisi olan güzellik...

Paradjanov minyatürün çok zamanlı, çok mekânlı ve yüzeyden derine ulaşabilen çok katmanlı yapısını sinemasının merkezine almış gibidir. Donan güzellik içinde birçok zaman katmanı, birçok mekân katmanı gömülüdür. Rasyonel perspektifi kısıtlayıcılığı yüzünden dışlayan büyük ressam ve minyatür ustalarının anlayışı vardır Paradjanov'da. Sadece rasyonel mekân ve perspektifi değil, rasyonel zamanı da reddeder bu anlayış.

Paradjanov'un en önemli eseri, belki de dünya sinema tarihinin en önemli filmlerinden birisi olan *Sayat Nova* filmidir. Sovyetler Birliği'nde yasaklanmış olduğu dönemlerden sonra ismi değiştirilerek *Color of Pomegrenates / Narların Rengi* adıyla gösterime girer.

Sayat Nova 18.yüzyılda yaşamış bir Ermeni halk ozanı ve şairin hikâyesini anlatır. "Arut Sayadian" ya da "Sayat Nova" olarak bilinen şair, Ermenice, Gürcüce ve Azerice şiirler yazmıştır. Paradjanov filmde, bu şairin hayatını, klasik anlatı kalıplarıyla ve kronolojik şekilde şairin hayatındaki merhaleleri tarihleyerek aktarmak yerine; şairin acılarını, aşkını, şiirine malzeme olan ko-

nuları görüntü şiirine yedirerek aktarır. *Sayat Nova*, alışık olmayan sinema seyircisi için tümüyle imge bombardımanı gibidir. Ancak önemli olan imgelerin ardında gizli olan simge, metafor ve alegorilerin anlamını keşfetmek değildir. Elbette filmin bir katmanında bu anlamlar da yer eder. Ancak asıl önemli olan alegorik katmanı da aşan tinsel katmanda deneyimlenenlerdir. Bu katmanın aktarımı için olduğu kadar, anlaşılması için de çocuk bakışı önemlidir. İzleyici, algısının önüne serilen perdelerle derdi olan birisi olmalı ki *Sayat Nova* kendisine bir şeyler ifade edebilsin!

Paradjanov, filmini "*Sayat Nova, bir İran hazine sandığına benziyor. Dışı olağanüstü güzel ve ayrıntılıdır. Sandığı açınca içeride, dışındaki güzellikten ve ayrıntılardan çok daha fazla detay görülür*" diye tanımlar. O yüzden, dış gerçeklik katmanında çok fazla yer etmeyen film, alegorik ve tinsel katmanlarda, hatta en üstteki hakikat katmanında çok sağlam durabiliyor. En derindeki hazineler, alegorik katmanın güzellik ve detayını çok aşan bir güzelliğe sahiptirler Sayat Nova filminde. Şairin şiirleri görüntünün şiirine döner ve sinema tarihinin en derin, en özgün filmlerinden birisi ortaya çıkar.

Gerçekten de *Sayat Nova* İran minyatürlerine benzer. Ortaçağ'da Ortodoks Hıristiyan resminde, Doğu resminde ve İslam minyatürlerinde görünen şeyler *Sayat Nova*'nın biçimini oluşturur. Perspektifin olmaması; tanrısal bir bakış açısı; tek tek fertlerin psikolojileri yerine, "insan" hakikat ve imgesi üzerine yoğunlaşma...

Aynı zamanda bir soyut resim sanatçısı olan Paradjanov'un, bu filmdeki görüntü ressamlık ve şairliği en üst düzeye çıkar. Her sahnesi çok yoğun sembollerle, metaforlarla bezeli bir hazine sandığı gibi olan film, şairinin imge dünyasına da ışık tutar. Filmin en başında, şairin hayatının alegorilerle, sembollerle, metaforlarla anlatılmaya çalışıldığı ifade edilir.

"*Biz birbirimizde kendimizi arıyorduk!*". Bu mısra, filmde birkaç defa arayazı olarak görünür. Hakîkî aşkın, ruhsal açıdan yükselmeye ve nefs kademelerini aşarak yücelmeye yol açan aşkın tanımı gibidir tekrarlanan bu ifade. Sayat Nova ve âşık olduğu kadın, birbirlerinde kendilerini, kendilerinde de hakikati ararlar. Şairin gençliğini canlandıran oyuncunun, Sayat Nova'nın âşık ol-

duğu kişi dâhil beş kişiyi daha canlandırıyor olması, filmin "minyatürsel" doğasına işaret ediyor bana kalırsa. Önemli olan "aşk" imgesidir, aşkın özneleri değil! Âşık olduğunda kendini, kendinde de hakikati bulan insan için artık yüzlerin ne önemi vardır? Yüzler hakikat için birbirlerinde erir ve bambaşka bir güzelliği açarlar kendilerinde.

"*Ben, hayatı ve ruhu acılar içinde olan bir adamım*". Filmin ana teması bu mısradır aslında. Çocukluğundan ölümüne kadar şairin ruh dünyasını yine bir şiirsel formla vermeye çalışan *Sayat Nova* filmi için, saf bir şiir tabiri kullanmak sanırım yanlış olmaz. Trajediyle biten bir aşk, çoğu *İncil* hikâyelerine göndermeler içeren dinsel tekâmül çabaları, bitmeyen acıların getirdiği ruhsal yorgunluk hali ve Ermeni geleneklerine ve mitolojisine ait göndermeler filmin şiirinin üstüne oturduğu zemini oluşturur. Ancak bu zemin üzerine yükselen görkemli şiir, düzenli ve kronolojik bir hikâyelemeyle değil, şairin arayış ve acısına işaret eden bir karmaşıklıkla kurulur. Şiirin kendi mantığı ile...

Sadece geleneksel film formlarına ve hikâyeleme yöntemlerine alışmış insanlar için değil, en aykırı filmlere alışkın *sinefiller* için bile ağır bir deneyim olabilecek olan gerçekten zor bir filmdir *Sayat Nova*. "*Benim meyvem acıdır*" cümlesiyle başlayan film, anlamanın zorluğu için de ilk uyarılarını yapar. Ancak, filmin daha ilk sahnesinde; narların suyunun beyaz örtüye döküldüğü ve balıkların beyaz örtü üzerinde zıpladığı sahnede görünenler, gerçekten değişik bir şeyler göreceğimizin garantisini verir gibidir. Minyatürlere has şekilde, Bresson karakterlerinin tam karşı açıdan benzerleri olan üzgün ifadeli, birbirlerinden ayrılması zor yüzlerin neyi ifade ettiği sorusu bu noktada özellikle önemlidir.

Tasavvufta ve çoğu hikmet geleneğinde "varolanların" asıllarının yer aldığı ve İbn Arabî metafiziğinde "ayân-ı sabite" olarak tanımladığımız o düzeydir belki de Paradjanov'un şiiriyle göstermeye çalıştığı... Tüm yüzlerin aynîliğinin, tüm bireysel ayrılıkları aşan ve "insan" hakikatinde birlenen bir insan imgesine işaret ettiğini düşünebiliriz.

Şair, bir anlamda bu dünyanın yüzeysel gerçekliğini aşıp, hakikatle dolaysız bağ kurabilen bir insan değil midir ki? *Sayat Nova* filmi de böyle bir şairin

(Sayat Nova'nın), bir başka şair tarafından (Paradjanov) sezilip, günümüze aktarıldığı bir başyapıttır.

Şiirler tercüme edilemezler. En azından dilleri, bir başka dile, anlamın ve derinliğin yitirilmesine razı olunmadan çevrilemezler. Ancak sinema, büyük imkânları ve büyük yönetmenlerinin elinde gelebileceği noktayla şiirleri ve şairleri bile tercüme edebileceğini gösteriyor. Üstelik tek bir kelime dahi kullanmadan ve tüm dünya dillerine tercüme ediyor.

YEDİNCİ BÖLÜM

TARKOVSKY İLE PARADJANOV ARASINDA SOKUROV

Sinema sanatının yaşayan en önemli yönetmenleri arasında yer alan Alexander Sokurov modernizmin yarattığı problemlerin bir çocuğu olmanın avantaj ve zaaflarının, sinema anlayışında oldukça net biçimde fark edilebildiği sanatçılardan birisidir.

Modernizm, Aydınlanma Hareketi ile gelen insan tasavvurunun bireyde yarattığı çürüme, çoraklaşma ve aşkınlığı yitirme hâlinin iyice zirveye çıktığı bir döneme tekabül eder. İnsanlık tarihinin en kara dönemi olarak nitelendirebileceğimiz 20. yüzyılın ilk yarısında, Aydınlanma ideolojisinin kendi iç çelişkileri sonucunda ortaya çıkan savaşlar ve kıyımlar, sadece devletlerin değil, insan denen varlığın yıkımına da zemin hazırlamıştır. Modern sanat, işte tam da bu dönemde, böylesi bir zamanın içinde olmanın bütün çelişkilerini ve kaybedilen değerleri yeniden bulma yönündeki o umutsuz çabaları sergileyen çok önemli yapıtlar üretti.

Alexander Sokurov da modern dönemlerin yıkıntısının tam üstünde yaşamanın, Sovyetler Birliği'nde büyümenin ve o baskıcılığın gölgesinde sanat üretmenin bütün zorluklarını sırtında taşımasına rağmen, zaman zaman hem müthiş bir yaratıcılığın, hem de yaman çelişkilerin en üst düzeyde gözlendiği tartışmalı yapıtlar ortaya koydu.

Sokurov, 1970'lerin ortalarında ilk filmlerini kitlelerle paylaşmaya başladığında, neredeyse her yeni Rus yönetmene cömertçe verilen bir payeyle, Andrei Tarkovsky'nin mirasçısı payesiyle taltif edilmişti. Kendisi, günümüzde de Tarkovsky'nin en önemli takipçisi olarak nitelendiriliyor.

Tarkovsky ile yakın arkadaşlıkları bir yana, Sokurov sineması -Tarkovsky sineması ile belirli benzerlikleri bulunmasına rağmen- bambaşka bir mecradan akan, özünde farklı bir sinemadır. Doğrudur; filmlerinin genelde yavaş akan temposu, oldukça uzun planlara yer vermesi, oyuncularının doğal tarzı, ses kuşağında sıklıkla doğal seslere önem vermesi ve müzik kullanımındaki benzerlikler açısından Sokurov sineması -en azından sinematografik ve estetik boyutta- Tarkovsky sinemasına benzer. Ancak, bu gibi ortak özellikleri dışında, her iki sanatçının sinema anlayışları birbirinden kesin çizgilerle ayrılır.

Andrei Tarkovsky'nin yedi filminin hepsi de rahatlıkla birer başyapıt olarak değerlendirilebilir. Bunda Tarkovsky'nin, sinema sanatını, insanın yeryüzünde bulunuş amacının ne olduğu sorusuyla ilgilenmesi gereken ve bu varoluşsal soruya cevap bulabilmeyi -ya da en azından bu soruyu sorabilmeyi- amaçlayan bir sanat olarak görmesi ve sanatında kendi ilkelerine ihanet etmenin kendisi için ölümle eşdeğer olduğunu düşünmesi son derece etkili bir rol oynamıştır.

Sokurov ise çok yüksek sanat değeri olan zirvelerle birlikte nispeten kötü denebilecek filmlere de imza atmıştır. Bunun, hakikat arayışında umudunu -çektiği bütün acılara rağmen- inatla ayakta tutmayı bilen bir insanla, aynı acıları çeken, ancak umudunu yitirdiği için ruhsal dünyası bozunuma uğramış ve artık belirli bir nirengi noktası kalmamış olan diğeri arasındaki farktan kaynaklandığını düşünüyorum.

Sokurov da aynen Tarkovsky gibi insanı bir "ruhsal varlık" olarak ele alır. Tarkovsky sinemasında olduğu gibi karakterler yoğun bir ruhsal kriz içindedirler. Filmlerinde insan varoluşuna ait soruları, insanın iç gerçekliğine ve hakikate ait soruları kendisine merkez edinmiştir. Ancak aradaki en önemli fark, bu sorulara ve ruhsal bir varoluş krizi içindeki karakterlere bakışta ortaya çıkmaktadır.

Sokurov filmlerinde, Tarkovsky karakterlerinin -bir açıdan- tam tersi olan karakterler görürüz. Onlar da benzer türden ruhsal krizlerin içindedirler; onların da aynı varoluş sorularını kendilerine sorduklarını hissederiz. Ancak aynı karakterler bizlere bu ruhsal krizden herhangi bir çıkış yolu olmadığını hissettiren, iç mücadelesinden yenik ayrılmış bir insan tipini de ima ederler.

Tarkovsky ile Sokurov beyazperdede kahramanları aracılığıyla her ne kadar aynı soruları soruyor olsalar da ortaya konulan insan tipleri tamamen farklıdır. Sokurov'un dünyası bu yüzden umudunu ve doğal hâlini yitirmiş, "bozunuma uğramış" bir dünyadır. Kahramanları da ne kadar yoğun ruhsal krizler yaşarlarsa yaşasınlar, hakikatle ilişki kurmanın bir yolunu bulamayan insanlar olarak kalırlar. Bu açıdan bakıldığında, Tarkovsky filmlerinin sürekli ruhsal krizler yaşarken, aynı zamanda da bunları aşıp hakikate ulaşmanın yolunu arayan, böylesi bir çıkış yolu için canhıraş biçimde mücadele eden insanlarına karşılık, onun filmleri tamamen profan bir dünya yaratmıştır. İçindeki kuruluk ve güçsüzlükten bu dünyada hakikat arayışına yer olmadığı sonucuna varan ultra-seküler insanla, çırpınıp duran Tarkovsky karakterleri arasında bir yerlerde sıkışıp kalmış, Araf'ta denilebilecek karakterler sürer önümüze Sokurov. Bir tarafın sinemasında ruhsal özgürlüğü için çırpınan insan, diğer tarafta ise benzer ruhsal krizleri yaşayan, ancak bunu ruhsal özgürlüğe çevirebilme imkânını ilelebet yitirmiş insan vardır.

Öte yandan, Sokurov'u, "ezel" ve "ebed" arayışının iki yönünü en güçlü biçimde temsil eden iki büyük yönetmenin tam ortasında, fakat ikisinden de belirli çizgilerle ayrılan bir yönetmen olarak tanımlayabiliriz. Ezel ve ebed arayışının bir yanı "hakikat arayışı" öteki yönü "güzellik arayışı" olarak tanımlanabilir.

Andrei Tarkovsky, arayış içindeki bu insanı sinemasında bütün çıplaklığıyla ortaya koyan bir yönetmendi. Sergei Paradjanov ise ezel ve ebed arayışının daha çok "güzellik" boyutuyla ilgilidir. Güzellik profan bir kavram olarak değil, "hakikat" ile ilişkisi birbiriyle iç içe geçmiş hâlde olan bir değer olarak yer alır Paradjanov'un filmlerinde. Bu açıdan ezel ve ebed bilgisini arayan tasavvufi yöntemlerle, Tarkovsky ve Paradjanov filmlerinin -belki kendileri-

nin de farkında olmadıkları- güçlü bir ilişkisi vardır. Paradjanov'un *Sayat Nova*, Unutulmuş *Atalarımızın Gölgeleri*, *Suram Kalesi Efsanesi* ve *Âşık Garip* filmleriyle Doğu'ya ait hikmet ve güzellik anlayışları arasında çok ciddi bağlar mevcuttur. Tarkovsky'nin ise neredeyse bütün filmleri, sinema sanatının profanlaştığı bir dünyaya tek başına kafa tutuş olarak algılanabilir. Profan olan yerine aşkınlık arayışının ikame edildiği ve insanın çıkışının burada arandığı bir dünyadır Tarkovsky'nin dünyası...

Sokurov filmleri bu iki ezel ve ebed arayışı kanadının -hakikat ve güzellik- tam ortasında, fakat daha farklı bir biçim ve dille, adeta "başaşağı" durmaktadır. Sokurov'da hakikat, sonsuz acı çeken ve ruhsal kriz içinde olan umutsuz karakterleri aracılığıyla yitirildiği hissedilen bir şey iken; güzelliğin yitirildiği, hemen bütün filmlerinde doğal dünyanın bozunuma uğramış görüntülerinde hissettirilir. O "şey" var, bunu hissedebiliyorsunuz; ancak bunu elde etmenin ve "kurtuluşa" ermenin yolunun olmadığı bir dünyadır Sokurov'un dünyası. Sanatçı, bunu sinematografik olarak görüntüyü bozunuma uğratan mercek ve filtreler kullanarak ve rengi ruh hâline uygun bir renk tonlamasına dönüştürerek yapmaktadır.

Sokurov'un, *Stone*, *Days of Eclipse* ve *Second Circle* (Türkiye'de gösterilmedikleri için İngilizce adlarını kullandım) adlı filmleri, yukarıda anlatılan türden Sokurov karakterlerini görebileceğimiz birer başyapıttır. Türkiye'de de gösterilen *Mother and Son* / *Ana ve Oğlu* ise sinemanın, insan ruhunun çektiği acıyı ve "ruhsal bir varlık olarak insanı" anlatan bir sanat dalı sıfatıyla ulaşabileceği zirvelerden birisidir. Bu filmin devamı niteliğindeki *Father and Son* / *Baba ve Oğlu* da aynı şekilde çok önemli bir yapıttır.

Ana ve Oğlu ve *Baba ve Oğlu*... Sokurov bu iki filmini birbirini tamamlayan iki yarım gibi ele almış. *Ana ve Oğlu*'nda, konu olarak anlatılabilecek çok şey yoktur. Bir ananın oğluna şefkati, merhameti ve bağlılığı; oğlunun da anasına sevgisi ile kaçış isteği arasındaki gerilimin duygusudur film. Bir filmin sevgiyi, merhamet ve şefkati sinematografik bir şiir olarak anlatabildiği en büyük zirvelerdendir *Ana ve Oğlu*. Resim sanatının en büyük isimlerinin tablolarının perdede canlanması gibi... Ancak *Ana ve Oğlu* filmini asıl önemli yapan şey, araftaki zaman akışını hissettirmekteki başarısıdır.

Anne ölmektedir. Yolculuğun sonuna gelindiği çok bellidir. Oğlu ise bulunduğu yerlerden kaçmak istemektedir. Ancak annesinin ölümü pahasına bunu istiyor olması kendisine büyük acı verir. Neredeyse tek kelime konuşma olmadan Sokurov kadrajlarının hissettirdiğidir bu. Sımsıkı sarılan ana oğlun birbirlerine sevgisi ve hasta annesini, belki de son kez göreceği kırlarda sırtında taşıyan evladın fedakârlığı... Sinema şiirleri, anlatmaya pek ihtiyaç duymazlar. Yaşamak, deneyimlemek gerekir. *Ana ve Oğlu* tam anlamıyla öyle bir filmdir ve Sokurov sanatının zirvelerindendir.

Baba ve Oğlu benzer bir ilişkiyi bu defa daha "soğuk" bir dille aktarır. Birbirlerine yine sevgi duyan ebeveyn ve oğul vardır. Yine kaçış isteğiyle şefkate ve merhamete sığınma iştiyakı çatışma halindedir. Ancak bu defa ortada aşılması zor duvarlar da vardır. Ana ile oğlu sımsıkı sarıldıklarında aralarından hava bile geçemiyordu. Baba ile oğlunun sarılması durumunda dahi, aradaki duvarların yıkılamadığını hissettirir Sokurov.

Her iki film birlikte izlendiğinde, sevgi, öfke, merhamet, şefkat, acı, kaçış isteği, aşk gibi duyguların Sokurov kamerasının önünde nasıl dile geldikleri daha iyi anlaşılabilir.

Spiritual Voices, Tarkovsky üzerine bir belgesel olan *Moscow Elegy*, *Oriental Elegy* gibi çok önemli belgesellere imza atan Sokurov, Hitler'in bir gününü anlattığı *Moloch*, Lenin'in bir gününü anlattığı *Taurus* / *Boğa*, Japon imparatoru Hirohito'nun İkinci Dünya Savaşı dönemine odaklandığı *Sun* / *Güneş* ile önemli tarihsel karakterleri anlatmada kullandığı şiirsel dil ile farklılık yaratmıştır.

Oldukça verimli bir yönetmenlik hayatı olan Sokurov'un tarihi karakterleri ele alış biçimi çok farklıdır. O çoğu yönetmenin yaptığı gibi tarihi perspektif içindeki büyük profil ile değil, bu insanların sıradan küçük profilleriyle ilgilenir. Belki de bu yüzden *Moloch*'ta Hitler'i bir şeytan gibi değil, hatalarıyla birlikte bir insan olarak gösterdiği için büyük eleştirilere uğrar.

Sinema tarihinde sonradan Derviş Zaim'in de bir benzerini çekeceği, tek bir plandan oluşmuş *Russian Ark* / *Rus Hazine Sandığı* filmi Sokurov'un bir deneyi olarak değerlendirilebilir. Zaman zaman içinde bir deney! Zira film, kameranın tek bir zaman akışında akarken, Rusya tarihinin içine yolculuk eder.

Petersburg Müzesi içinde Rusya tarihine yapılan yolculuk, zamanları birbirine karıştırır. Akan zaman izleyicinin deneyim zamanıdır; ama o deneyim zamanı içinde birçok başka zaman kesiti yer alır. Tarkovsky'nin özellikle *Ayna*'da yaptığı şeyi, Sokurov tüm filmi bir *Ayna* haline getirerek tekrarlar.

Susan Sontag'ın yüzyılın en iyi filmlerinden birisi olarak değerlendirdiği *Second Circle* kuşkusuz sinema tarihinin önemli başyapıtlarından birisidir.

Ölmüş olan babasının cenazesini kaldırmak için Rusya'da bir kasabaya gelen bir adamın hikâyesidir film. Özellikle orta dönem Sokurov filmlerinde daha baskın bir şekilde görülebildiği gibi, ruhsallıkla, Tanrı'yla bağını koparmış, "hâlesini yitirmiş" bir dünyanın dışavurumudur bu film. Özü çıkarılıp kupkuru kalmış modern insanın en trajik boyutlarını adeta kafkaesk bir ritmde sunan *Second Circle*, dünyaya, insana, geleceğe ve bugüne ait mutlak bir umutsuzluğun ve bu umutsuzluğun doğurduğu bıkkınlık ve vazgeçmişlik hâlinin dışavurumudur. Modern kafesten kurtulmaya çalışan ve ruhsallığa ulaşmaya çalışan Tarkovsky karakterlerinin tersine, filmdeki insanlar mücadeleyi, umudu tamamen yitirmiş, adeta tarihin ve toplumun bir kuklası hâline gelmişlerdir.

Bir cenazenin kaldırılmasında normalde olabilecek her türlü duygusal ve ruhsal yönelimlerin tam anlamıyla çöpe atıldığı ve kupkuru, dünyada neden yaşadığını bilmeyen bir insanlık durumunun Sokurov'un muhteşem sanatçılığıyla dışa vurulduğu film, yönetmenin umutsuzluğunun en net dışavurumlarından birisidir. Babasının cenazesiyle ilgilenirken, o cenazeye adeta bir meta muamelesi yapan bir karakterdir filmdeki adam. Ama bu tutum bir vahşilik ya da memnuniyetten değil, başka bir çıkış yolu bulunamadığı (üstelik böyle bir çıkış yolunun olabileceği yönünde bir umut olmadığı) içindir. Buz gibi bir soğukluk içinde babasını gömmeye çalışan adam için, cenaze töreni dinsel, spritüel bir ayin değil, bir görevdir adeta. Merhamet göstermek, acımak, ağlamak için kendisinde inanılmaz bir istek olan ama bunları yapabilmek için bütün yollarını tüketmiş bir insandır söz konusu olan. Modern bataklığın içinde kabz hâlindeki insan!

Bir söyleşide bu filmle ilgili yaptığım yoruma verdiği cevapta Sokurov, bu filmin ortamının ve umutsuzluğunun kendisinin o zamanki ruh hâlinin dışa

vurumu olduğunu belirtmişti. Modern dönemler bir hakikat arayışını imkânsız hâle getiriyordu besbelli. Bana kalırsa, bu, modernist sanatçının kendi ruhunda duyumsadığı ultra modern "tanrısız" dünyanın aktarımıdır.

Tanrı'yı öldürerek insanı merkeze alabileceğini zanneden bir düşüncenin ortaya çıkardığı bu yeni dünyada, doğayı egemenliği altına alan modern insanın, belirli bir süre sonra doğayla birlikte kendisini de o egemenlik alanı içinde yitirdiğini gösteren bir başyapıttır *Second Circle*. Ancak Tarkovsky ya da Paradjanov başyapıtlarına benzemez film. Kabz halinin bast hâline dönüşebileceğine dair bir umut yoktur ufukta.

Belki Sokurov, *Second Circle*'da hiçbir şekilde görünmeyen bu bast hâlini sonradan yapacağı *Ana ve Oğlu* filminde göstermiştir bize. Ne de olsa her büyük sanatçı, arayışının mükâfatını alır. Bergman gibi uzun hayatının en sonunda ya da Tarkovsky gibi çok başlarda...

Hakikat arayışını imkânsız hâle getiren, mutlak güzelliğin artık kendisini göstermediği ve ancak çarpık aynalar arkasına saklandığı bir dünyanın hiyeroglifi olarak görebileceğimiz Sokurov filmleri, zaman zaman baş aşağı konumdan dimdik bir hakikat duruşuna da dönüşebiliyor.

Ortam oluşturmada ve o ortamın ruh hâlini sinematografik olarak gösterebilmede gerçek bir usta olan Sokurov, *Second Circle*'da da *Ana ve Oğlu* ve *Baba ve Oğlu* filmlerinde olduğu gibi insan ruhunun acılarını ve umutsuzluğunu müthiş bir etkileyicilikle ifade edebilmiştir.

Sokurov'un Alexandra Filminde Çeçenistan Sorunu

Alexander Sokurov'un son filmi *Aleksandra* Sokurov'un dilinin "tipik" denen özelliklerini aynı şekilde bünyesinde barındıran bir filmidir.

Rusların ünlü opera sanatçısı Galina Vishnevskaya'nın Aleksandra adlı bir büyükanneyi oynadığı bu yapıt, Rus işgali altındaki Çeçenistan'ın Grozni kentinde, bir askeri üs ve çevresinde geçer.

Sert, inatçı, yorgun ve korkusuz bir kadın olan Aleksandra, uzun zamandır görmediği subay torununu ziyaret etmek için Grozni'deki Rus askeri üssüne gider. Üste hepsi de kendisine saygı ve sevgiyle yaklaşıp yardım eden Rus

askerleri ile konuşur. Bir taraftan üssü ve orada görevli askerleri tanırken, diğer yandan da hemen yakınlardaki kasabada yaşayan insanlarla görüşür yaşlı kadın. Kasabanın pazarında alışveriş yaparken tanıdığı bir Çeçen kadın onu evine davet eder. Orada savaş hakkında konuşurlar ve Çeçen kadın, "*Savaş erkeklerin işidir, bizim değil*" gibi bir şey söyler. Bombalarla yıkılmış kentte, insanlarda hâlâ yaşama umudu vardır.

Aleksandra filminin konusu bu cümlelerle özetlenebilir aslında... Ancak film, özetlediğinden çok daha fazlası bir durumu ima ediyor. Sokurov sinemasının tipik özellikleri, yani ruhsal duruma ve atmosfere göre farklı renk tonları kullanmak, acelesi olmayan kamera hareketleri, bulundukları ortamdan çıkış konusunda çoğunlukla umutsuz olan insanlar aynen *Aleksandra* için de söz konusu... Grozni'nin buhran atmosferi gündüz sepya tonlarda, gece de soğuk bir yeşilimsi tonda verilmiş. Aleksandra askerlerle konuşurken fark edilen en önemli şey ise askerlerin hiçbirinin "canavar" olmadığı... Çoğu henüz yirmi yaşına bile varmamış ve o topraklarda hangi amaçla bulunduğunu bilmeyen insanlardan oluşma bir topluluk vardır karşımızda. Üs komutanı olan subaya, "*Yıkmayı biliyorsunuz, fakat yapmayı hayır!*" diyen Alexandra, torununa "*Kaç kişiyi öldürdün?*" sorusunu sorduğunda almayı beklediği bir cevap yoktur aslında. Sokurov belki de fıtratı kötü olmayan insanların ne kadar çabuk ölüm makinesine dönüştürülebileceğinin görülmesini hedefliyordu.

Tarihin şu anda yaşanan bir kesitini anlatırken, aslında tarih ötesi bir duruma da işaret ediyor *Aleksandra*... Filmin ortamının boğuculuğu ve hiç savaş sahnesi gösterilmemesi, savaşın anlamsızlığına vurgu yapıyor büyük oranda. Sokurov filmlerindeki umutsuz, amaçsız ve çıkışsız insan tiplerini toplu hâlde bu filmde de bulmak mümkün. Ortada bir savaş var; ancak bunun ne amaçla verildiğini hiç kimse bilmiyor. Savaş, aslında insanların bütünüyle yabancılaştıkları bir ortam yaratmış Çeçen ülkesinde. Ve Sokurov da bu ortamı tasvir etmede diğer pek çok filmi gibi oldukça başarılı...

Aleksandra, kendisini askeri üsse geri götüren Çeçen gencin, "*Artık bize özgürlüğümüzü verin*" sözüne karşılık, "*Keşke bu kadar kolay olsaydı*" cevabını veriyor. Kolay olanı zor hâle getirenin ne olduğunun bilinememesinin; birey-

lerin hâlâ tek tek temas edebilme, konuşup anlaşabilme imkânları varken, toplulukların anlaşamamasının sebebi nedir? Bütün Sokurov filmleri gibi bu filmde de buna yönelik bir cevap, bir çıkış umudu yok. Savaşın anlamsızlığını hissedebileceğimiz bir ortamı yaratmada olağanüstü başarılı olurken, çıkış yolu noktasında herhangi bir güçlü söz söyleyememesi, kanımca Sokurov'un modern dönemlerin insanı olmasından ve bunun doğurduğu zaafları sonuna kadar taşımasından kaynaklanıyor. Sokurov'un -her şeye rağmen- içindeki Rus milliyetçiliğini koruması ve Kızıl Ordu'daki bir subayın çocuğu olmasının getirdiği bakış körlüğü de eklenince *Alexandra* filminin sorunları daha net ortaya çıkıyor.

Film bazı eleştirmenlerin de belirttiği gibi savaş karşıtı bir noktada duruyor elbette. Savaşın insan ruhunda yarattığı, kendisine, ötekine ve çevresine yabancılaşmayı Sokurov'dan daha iyi tasvir edebilecek çok az yönetmen var zaten. Ancak, savaş karşıtlığı mutlak bir tarafsızlık çerçevesinde olursa, haksızlık edenle haksızlığa maruz kalanı eşitlemek gibi bir hataya düşmek işten bile değildir.

Aleksandra isminin anlamının "insanlığın koruyucusu" olması filmi metaforik/alegorik bir mânâda ele almayı da mümkün kılıyor. "Rusya Ana" olarak Rusya'nın sertliğini, yorgunluğunu ve inatçılığını o büyükannenin sembolize ettiğini düşünebiliriz. Ancak aynı Rusya Ana'nın, filmde, yine Sokurov'un milliyetçi tavrının sonucu insanlığın koruyuculuğu için bir umut olarak öne sürüldüğü de öngörülebilir.

Aleksandra filminin diğer Sokurov filmlerinden olumlu bir farkı var. O da, insanların temas edebilme ve konuşabilme kabiliyetlerinin en zor şartlarda bile devam edebildiğine olan umudu güçlendirmeye çalışması. *Second Circle* filmindeki umutsuz, *Ana ve Oğlu* filmindeki melankolik Sokurov, *Alexandra* filminde umuda göz kırpıyor. Kör topal da olsa...

Evet, *Aleksandra*, geneldeki bütün o kasvetli bakışına ve bu anlamsız savaşın durdurulmasının zorluğunu vurgulamasına rağmen, yine de insan ruhundan kaynaklanan küçük bir umut ışığını görünür kılıyor. Bu kez, ortamdaki bütün yıkımlara rağmen, yaşayan bir insan varsa, o hâlde umut da vardır, diyebiliyoruz.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

EKSİLTEREK ÇOĞAL(T)AN SİNEMACI: ROBERT BRESSON

Robert Bresson dünya sinemasında çok özel yere sahip bir yönetmendir. Fransız sinemasında, aynı dönemlerde ürün verdiği Fransız Yeni Dalgası yönetmenlerinden farklı bir yerde, kendisine has stil ve anlayışı ile kategorize edilemeyecek özel bir yerde durur. Yarattığı çok özel biçimle kendisinden sonra gelen birçok yönetmene örnek olmuştur. Sinemayla ilgilenen çoğu insanın adını bile duyunca saygı göstermesine karşılık, filmlerinin, sinema eleştirmenleri tarafından dahi çok bilindiğini söyleyemeyiz.

Biçim ve Mânâ İlişkisiyle Bresson Sineması

Toplam on dört filminin birkaçı dışında çoğunu başyapıt olarak değerlendirebiliriz Bresson'un. Bresson filmlerinin en önemli özelliği ulaşılması zor sadeliğidir. Eksilterek çoğalan ve çoğaltan bir yönetmendir o. Kadrajına aldığı doğa ve insanı, bütün fazlalıklarından sıyırıp ruhsallığa erişen kapıları açar. Bresson'un kamerasının ucundaki hayat çok sadedir. Bütün filmlerinde rastlantılar, birbiriyle ilişkisiz gibi görünen birçok detay, ancak çok dikkatli bakan gözlerde bir anlam ifade eder. Zira onun sinemasında hiçbir detay fazlalık olarak yer almaz. İnsanın kaderi ile rastlantı ve detayların ilişkisi, filmlerin sadeliği içinde kendisine bir yer açar.

Oyuncu seçimlerinde profesyonel olmayan oyuncuları yeğleyen ve oyuncuların oynadıkları rolde duygusallığa izin vermeyen bir yönetmen olan Bresson'un filmleri bu açıdan çok nevi şahsına münhasırdır. Oyuncu, Bresson filmlerinde cansız bir model gibidir. İlk dönem birkaç filmi hariç hep amatör oyuncular kullanmıştır. Bunun sebebini açıklarken, profesyonel oyuncuların filmin istediği ruhsallığa, duygusal atraksiyonları yüzünden katılamamalarının kendi filmleri için büyük problem oluşturduğunu söyler. "Model" adını verdiği oyuncular onun için filmin içinde bulunduğu ruhsal atmosferin modelleridir, başka bir şey değil! Duygusallığın uzağındaki bu oyunculuk anlayışı Bresson'un çok kendine has özelliğidir. Bresson'a göre filmin ruhsallığı ancak ve ancak duygusallığın uzağında ve "üstünde" gerçekleşebilir. Duygusallık ona göre, ruhsallığın önüne set vuran (aynen Hollywood filmlerinde olduğu gibi) bir engel gibidir.

Bresson, bu yaklaşımıyla Uzakdoğu hikmet gelenekleriyle bağlantı kuruyor gibi görünür. İnsanın "duygusallığından" sıyrılmasının onun ruhsallığına kapı açtığını vurgulayan bir gelenekle... Bresson'un duygusallık, cinsellik ve tüm diğer "coşkulu" görünümlerin, ruhsallığın önüne perde olduğunu düşündüğünü ve sinemasındaki ana amacın bu perdeleri kaldırmak olduğunu söylersek çok abartmış olmayız. Bu anlamda onun filmleri, ruhsallığın gösterişli bir duygusallıkla verildiği Hollywood filmlerinden çok ayrı bir yerde durur. Bresson izleyicisi, kendisine hazır verilen ve amacı bir estetik ajitasyon yapmak olan filmlere baktığından farklı şekilde bakmak zorundadır onun filmlerine. Çünkü hiçbir şey hazır verilmez Bresson filmlerinde. İzleyicinin bakışı ve o bakışın filmin sürecine katılması çok önemlidir. Zira filmlerini izlemeyi kolaylaştıracak hiçbir kandırma ya da fazlalığa bel bağlamaz Bresson.

Kamera hareketlerinde, seste, müzikte ve oyunculuklardaki bu tutumluluk Bresson'un, hayatı nasılsa o şekilde ve tüm sadeliğiyle kavrama isteğinden kaynaklanır. Peki, hayat ve insan, Bresson'un gösterdiği gibi "duygudan arınmış" bir sadelikte midir? Burada yönetmenin hayata bakışı önem kazanıyor. Her filmin ya da sanat eserinin bir tür sansür olduğu ve hayatın içinden sadece bir kısmı alıp, kalan her şeyi "sansürlediği" düşünülürse, Bresson sine-

masının asıl mahiyeti çok daha iyi anlaşılabilir. Bresson hayatın ve insanın özündeki ruhu, ancak duygunun üstüne ve ötesine varılınca anlaşılabilecek bir ruhsallığı amaçlar. Bu yüzden kendi amacına ulaşmakta araç olarak kullanabilecekleri hariç diğer her şeyi "sansürler". Bu yüzden oyuncular "duygusuz" birer model gibidirler. O yüzden abartı ve gösteriş Bresson sinemasının hiçbir yerinde bulunmaz. Bresson, sinema tarihçileri ve eleştirmenleri tarafından minimalist bir yönetmen olarak tanımlanır. Ancak onun, öyle ya da böyle bir sinema ya da sanat akımına dâhil olmak gibi bir derdi yoktur. Sadece kendi gözünden görüneni araya hiçbir bozucu faktör katmadan aktarmaya çalışır o kadar.

Bresson'un sadeliği birçok açıdan, bizim geleneğimizde, özellikle Yunus Emre gibi mutasavvıfların şiirlerindeki sadeliğe benzer. Bresson da, çoğu zaman Koca Yunus gibi erik dalında üzüm yedirir bizlere. Erik dalında üzüm ne arar diye düşünmeyiz. Çünkü onun getirdiği mekân ve zamanın bütün sadeliği içinde, hayatın tüm kökleri tek bir ana kökte birleşmektedir. Bresson seyircisi, bu ana bağlantıyı göremezse ve onun filmlerini kimi kuramların "açıklamaları" paralelinde izlemeye kalkarsa görüp görebileceği, yürürken ellerini kollarını oynatmayan kimi adam ve kadınların garip görüntüsü olacaktır ancak. Kimi sinema eleştirmenlerinin, Bresson'un, "minimalist sinema kuramı" böyle buyurduğu için böyle bir biçim seçtiğini düşünmeleri ve kendi kategorilerine Bresson'u sığdırmaya çalışmaları, bağlantıları görebilecek bir göz ve gönüle sahip olmamalarındandır büyük oranda. Yunus Emre'nin şiirlerini okurken "Hiç erik dalında üzüm yenir mi? Ne saçma!" diye yorumlar yapan, ya da tam tersi şekilde bu mısralarda alegori arayan kimi çokbilmiş kuramcılar gibi...

Bir röportajında, hayatın içindeki basitlik ve sıradanlıkta, Tanrı'nın adını dahi anmaya gerek duymadan, O'nun varlığını görmenin öneminden bahseden Bresson için, tüm filmleri böyle bir arayışın sembolü mahiyetindedir. Bu yüzden Bresson söz konusu olduğunda, onun filmleri, salt estetik düzeydeki minimalizmiyle değil, bu minimalizmin sebepleriyle, yani Tanrı'yı hissetmek ve hissettirmek isteyen bir insanın çabalarıyla birlikte anlam kazanırlar. Bu anlamda Bresson, seyircisinden de aynı şeyi talep eder. Filmin ruhsallığına ka-

tılabilmek için, Tarkovsky filmlerine benzer şekilde bir teslimiyet ve ruhsal olarak filmdeki yaşantıya katılmak gerekir. Ancak Bresson filmlerindeki yaşantıya "katılmanın" bir Hollywood filminde olduğu kadar kolay olmadığını kabul etmeliyiz. Zaten Bresson filmlerini önemli yapan tam da budur. Hiçbir şey hazır şekilde ele gelmez. Talep etmek, aramak ve bu arayış için acı çekmek gerekir.

"Filmlerimi yaparken ne yapacağım üzerinde çok fazla düşünmem; açıklamaya kalkmadan sadece bir şeyleri hissetmeye çalışır ve hissettiğimi yakalamaya çalışırım... Düşünmek çok korkunç bir düşmandır. Sanat yaparken zekânı kullanmak yerine, sezgilerini ve kalbini kullanmalısın!" diyen bir yönetmen için, seçtiği biçimin bu fikre uygun bir biçim olması kaçınılmazdır.

Düşünmek çok korkunç bir düşmandır! Batı geleneğinin özellikle modern dönemdeki tüm algı ve "yaratım" biçimlerine köklü bir karşı çıkış olarak değerlendirilebilir Bresson'un bu sözü. Heidegger'in düşünmeyi unutmuş olduğunu iddia ettiği modern Batı düşüncesine köklü bir karşı çıkış... Düşünmeyi unutmanın panzehiri olarak, rasyonel aklın sınırladığı tüm algı kanallarını açmayı önerir Bresson. *"Düşünmek korkunç bir düşmandır!"* derken tek bir düşünce biçimini, düşünmenin tek mümkün yöntemi olarak benimseyen bir geleneğe karşı duruyordur adeta. Sezgi ve kalp... "Rasyonel" aklın yerine bir başka aklı öneriyor adeta. Tasavvufta çok sık kullanılan deyimiyle "akleden kalbi".

Filmlerinde dramatik kurguyu çok önemsemeyen, klasik kamera açıları yerine mesela insanların ellerine, ayaklarına ve yaptıklarına odaklanan, genelde hareketsiz, bel hizası bir çekimi yeğleyen Bresson, bu özellikleriyle hemen fark edilebilen bir stile sahiptir. Görüntülerdeki tutumluluğu ve sadece "gerekli" görüntüleri aktarmak isteği, onun kesmelerini, sadece gerekli yerlerde kullanılan çok keskin anlatım imkânları olarak görmemize sebep olur. *"Gördüğünü senin gördüğün gibi gören ilk insan sen ol"* diyerek hayatın bir kere oluşmuş bir hâlini aktarmak ister Bresson. Hayatın tekrarlanamazlığını...

Sanat, tekrarlanamaz olanı tekrarlanamaz bir biçimde aktarmak iştiyakının sonucu. Bresson'un sanatı, sadece kendisine görüneni anonim yapmak değil elbette. İzleyicisini, sadece onlara görünen hakikat parçaları aracılığıyla

birleşen kökleri keşfe çıkarmak... Bresson filmlerinde görünenler de böyledir. Her izleyici, onun filmlerinde ânı ve sadece kendisinin gördüğü şeyleri hisseder. Çünkü kendi hayatı ile iç içe geçmiştir film görüntüleri. Bu yüzden tekrarlanamaz olandan, kendi hayatındaki tekrarlanamazlara ulaşır seyirci.

Bresson'un, doğa ve hayatın sadeliğini aktarmaya çalışırken, rastlantıların kader ile ilişkisine özel önem verdiğinden bahsetmiştik. Bu anlamda, nesnelere ve onların, kişilerin yaptıklarıyla ilişkilerine özel bir önem verir Bresson. *Sinematograf Üzerine Notlar* adı kitabında herkesin koşuşturup durduğu ama aslında yavaş olabilen filmlerden ve hiç kimsenin hareket etmediği ama aslında "hareketli olan" filmlerden bahseder. Hareket, dışarıdaki koşuşturmacalarda değil insanın içinde kopan fırtınalardadır. Bresson filmleri, normalde yavaş ilerledikleri halde, insanoğlunun kadim problemlerine eğildikleri için, beraberlerinde çok yoğun bir içsel düşünceyi ve hareketi çağırırlar. Çoğu filminde diyalog açısından da minimal bir tutum izler Bresson. Sadece "gerekli" olan görüntünün, sadece "gerekli" olan diyalogları söz konusudur filmlerinde, fazlası değil!

Çöl Büyüyor! Direnmek mi, Teslimiyet mi, Kaçış mı?

Bütün Bresson filmleri tek bir filmin parçaları gibi görünürler. Hangi filmini ele alırsanız alın, o filmin bitişik olduğu bir başka filmi ve Bresson'un hayat ve algısında tamamladığı bir yeri vardır. Bresson'da arayışın, umut beklentisinin sonuçsuz kalması ve başarısızlıkla noktalanması Bergman'da olduğu kadar olmasa da yine de başat izleklerden birisidir. *Lancelot of the Lake* filminde "kutsal kâse" arayışının başarısızlığını, hakikat arayışındaki başarısızlığın sebepleri üzerine bir tefekkür imkânı olarak çıkış noktası yapar Bresson. Umutları tükendiği ya da bir amaç, bir ilke için intihar eden gençlerin arayışındaki başarısızlık ile kutsal kâseyi bulamayanların başarısızlığı paralel bir şekilde değerlendirilirse modern insanın kabz halini anlamak için Bresson filmleri bir çıkış noktası olabilir.

Bergman modern insana yalnızlığını ve hemen dibinde durduğu uçurumu müthiş bir soğuklukla gösteriyordu. Arada bir umut görünse de, genellikle umutsuzluk hâkimdir Bergman'ın arayışında. Bresson hakikat arayışında bu-

lunduğu yer açısından Bergman'dan farklı bir noktada durur. Bir şair ve hakikat peşinde olan bir bilgedir o. Ancak modern insanın arayışının başarısızlıkla sonuçlanmasından oldukça müteessirdir.

"*İnsanlar paraya tapıyorlar. Kimsenin Tanrı'yı bildiği, düşündüğü yok... Bütün dünya daha kötüye ve gitgide daha acımasız bir noktaya gidiyor...*" Bresson gitgide daha acımasız, daha vurdumduymaz, daha materyalist olan bir dünyada yaşamaktan acı duymaktadır. Onun filmleri materyalist, acımasız ve ruhsallığından arınmış dünyanın bir tasviridir. Ancak tasvirle yetinmez o. Bütün bağları çözüp ruhsallığımızla karşı karşıya bırakabilecek bir imkânı da araştırır filmlerinde. "*Düşünmek korkunç bir düşmandır!*" derken kast ettiği şey insanı, paraya ve materyalizme teslim eden "düşünmeyi unutmuş düşünmektir" muhtemelen.

Bresson filmlerine kuşbakışı baktıktan sonra, bazı önemli filmlerini, onun hayat görüşü ve sanat anlayışı bağlamında ele almak ve o filmler arasındaki iç bağları anlamak önemlidir. Zira o bağlar Bresson'un hakikat arayışının ufkunu aydınlatan araçlardır aynı zamanda.

Bresson'un en önemli filmlerinden birisi olan *Diary of a Country Priest* / *Bir Taşra Papazının Güncesi*, taşraya atanan ve ağır bir hastalık geçirmekte olan bir din adamının, inancı ile kendisini bekleyen son arasındaki tezada gösterdiği sabır ve sebat anlatılır. Bergman'ın *Kış Işığı* filminde, karısını yitirince inancını da yitirmiş papazın tam karşısında yer alan birisidir söz konusu olan. Belki de Bergman'la Bresson'u ayıran en önemli özelliklerden birisidir bu. Bresson hayatın ve insanın "yukarı" çıkan bağlarını kesmiş olan modern acımasızlığın getirdiği çaresizliğe rağmen umudunu kesmez. Çoğu zaman teslimiyet içindedir. Bergman'ın "esfel-i sâfilin" ile "ahsen-i takvîm" arasında çılgınca gidip gelmesine benzer bir yolculuk Bresson'da da vardır. Ancak Bresson, Bergman'ın indiği çukurlara inmez. Gidip gelişleri çoğunlukla, iki uç arasında gerili olan ipin ahsen-i takvîm kısmına yakın olan yarısında gerçekleşir.

Bir Taşra Papazının Güncesi filminde, din ve Tanrı ile ilişkisini koparmış bir dünyada, hayata bakışını din üzerinden kuran; yardımı, iyiliği, ahlâkını ve başkası için adanmayı ancak bu çerçevede anlamlandıran bir insanın, anlaşı-

lamaması ve git gide bulunduğu ortama yabancılaşması söz konusudur. Her insanı kökünden çıkarıp kupkuru birey yapan bir "medeniyetin", kuruluğu reddeden ve köklerine sımsıkı tutunmaya çalışanları, "çöllerine" bile kabul etmediği bir dünyadır burası. Ancak Papaz, Tarkovsky karakterleri gibi sonuna kadar mücadele edebilecek ruhsal gücü de kendinde bulamaz. Giderek bulunduğu yöre çöker ve mücadele gücünü yitirir.

Bergman ile Bresson'u ayıran bir nokta daha... Bergman, bütün acısına rağmen, bu buz gibi çölde rahat edemese de, o çölün mensubudur. Genellikle *Yedinci Mühür*'deki Jöns gibidir o. Arayışı süreklidir, ama o arayışı başarısızlıkla sonuçlandıracak bütün özelliklere de sahiptir. *Utanç* filminde ıssız bir denizin ortasındaki bir kayıkta kalakalan insanlara benzer Bergman. Ama Bresson öyle değildir. Bresson o çölün mensubu olmamış, o çölde yaşamayı hep reddetmiştir. O yüzden Bergman ve Bresson'un yalnızlıkları da aynı tür yalnızlık değildir. Bresson, *Bir Taşra Papazının Güncesi* filmindeki papazın yalnızlığını yaşar. Sebat ve sabırla... Bergman ise aynen *Yedinci Mühür* filmindeki karakteri Jöns gibi "bilgi" peşindedir; ama o bilgiyi elde etmesi için gerekli olan sabır ve tevekküle çoğu zaman sahip olmamıştır.

Bütün diğer filmlerinde de olduğu gibi *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde de Bresson, modern çağlarda insanoğlunun katı acımasızlığını ve merhametsizliğini önümüze sürer. Tarkovsky'ye göre gelmiş geçmiş en iyi film olan *Bir Taşra Papazının Güncesi*, ruhsallığı, imanı ve davranışları ile seküler dünya arasındaki büyük çatışmanın dindar bir insana yaşatabileceği acıları konu edinir. İdeal ile yaşanan hayat arasındaki büyük çatışma Tarkovsky'yi olduğu gibi Bresson'u da ilgilendirir. Zira her ikisi de bu çatışmalardan muzdariptir. Ama her ikisinin de sanatları bu çatışmaların topraklarında yeşerir.

A Man Escaped / Bir İdam Mahkûmu Kaçtı filmi idama mahkûm olan bir insanı konu edinir. Bresson'un küçücük bir yerde ve hiçbir aksiyona ihtiyaç duymadan nasıl "hareket" yaratabildiğini sadece bu filmi izleyerek bile anlayabilirdik. Fontaine, bir Nazi kampında idama mahkûm olduğunu anladığında kaçmak için bir sürü plan yapar. Ancak bu film basit bir hapishane filmi değildir. Bresson ruhsallığı ile direnen insanı anlatır aslında. Teslim olmayan, bulunduğu her ortamda kendi ruhsallığı ve özgürlüğünü gerçekleştirmek iste-

yen insanı... Yalnızlık, Bergman'daki yalnızlıkla eşdeğer değildir Bresson'un bu filminde de. Fontaine yalnızdır, ama bu yalnızlık Tanrının inayetine açılan bir yalnızlıktır, terk etmişliğine değil... Bu yüzden Bergman'ın filmleri 20.yüzyıl varoluşçuluğu ile açıklanabilir ve çoğu zaman bu açıklamalar büyük resmin önemli bir kısmını gösterebilen açıklamalardır. Ama Bresson filmlerini sadece varoluşçulukla açıklamaya çalışanlar yanılır. Onun filmleri ne Kierkegaard'ın, ne de Nietzsche'nin yazdıklarının ışığında tam olarak anlaşılabilirler. Belki bazı yönleri açıklamak için bu iki düşünürden faydalanmak olasıdır; ama Bresson'un hayat ve sanat görüşünde bu iki düşünürün yazdıklarının da ötesine geçen bir şeyler vardır. Ne de olsa hem Kierkegaard, hem de Nietzsche, çölün mensubuydular. Çölden kurtulmak isteseler de, o çölden tiksinseler de öyleydiler...

Bresson'un önemli başyapıtlarından olan *Picpocket / Yankesici*, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanı ile gevşek olarak ilintili bir filmdir. Yankesicilik yapan Michel, Raskolnikov gibi, yaptığı şeyi insanlığın iyiliği için yaptığını düşünmektedir. Zenginden yoksulun hak ettiğini alıyordur çünkü! Dolayısıyla yaptığı eylemlerin vicdani bir muhasebesini yapmak için aklından başka tetikleyicilere ihtiyacı vardır Michel'in. *"Düşünmek korkunç bir düşmandır!"* Michel, kendisine emanet edilen ruh ve vicdanını, "rasyonel" düşünmeye indirgenmiş aklının emrinde görünmez kılar. Michel'in de, sadece "rasyonellik" adında korkunç bir biçime indirgenmiş düşüncenin zincirlerinden kurtulması gerekiyordur, Bresson'un sanatı gibi...

Peki, ne kurtaracaktır Michel'i? Raskolnikov'u ne kurtardıysa o. Sonya, Raskolnikov'un, kendisini olmadık yerlere götüren "korkunç düşman"dan kurtulmasına vesile olmuştu. Aşkıyla, rehberliği ve o aşkın taşıdığı ruhsallıkla... Michel de, Jeanne'nin yardımıyla korkunç düşmanından kurtulur. Artık hapistedir. Ancak mekân ile ruhsal özgürlüğün bir ilgisi yoktur. Bunu en güzel Bresson filmlerinde görebiliriz. Küçücük mekânlarda tutuklu oldukları halde ruhsal açıdan özgür olanlar; ama kalabalıklar içinde materyalizme, paraya güce tutuklu olanlar...

O korkunç düşmandan kurtuluşun yolları hiçbir zaman acısız olmuyor. Dikenli, dolambaçlı ve çok uzun yollardan geçmesi gerekiyor insanın. Bresson,

Michel'in "korkunç düşmanına" teslim olduğu yankesicilik sahnelerini mekanik biçimde ve ellere ceplere odaklanarak verirken, ruhsallığını kaybetmiş bedenin mekanikliğini gözler önüne serer. O korkunç düşmandan kurtuluş sahnesini, iki âşığı ayıran bir demir parmaklık arkasında yüzünde huzur olan Michel'in sözleriyle aktarır.

"Seni bulmak için ne kadar uzun bir yol kat etmem gerekiyormuş!"

Michel'in gerçekten özgür olduğu andır bu an. Demir parmaklıklar ardında ama tümüyle özgür... Raskolnikov'un Sonya'nın saf aşkında hakikati görmesi, sükût bulması ve huzura ermesi gibi, Michel de Jeanne aracılığıyla huzura erer.

Trial of Joan of Arc / Jean D'arc'ın Yargılanması Dreyer'in *Jean D'arc* filminden bazı noktalarda ayrı yerde durur. Belki Bresson'un en iyi filmlerinden olmasa da yine de Bresson'a has özellikleri gördüğümüz ve orijinal Jean D'arc yargılanmasına yakınlığı ve yine duygusallıktan uzak bir oyunla (Dreyer'inkinin tam tersi) aktarılmasıyla önemli bir filmdir. Bresson bu filminde, aynen *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde olduğu gibi, köklerinden ayrı düşmemeye çalışan insanın acısını merkezi konusu yapar. Jean D'arc Bresson'un meselesinin çıkış noktasıdır sadece. Ne bir tarihi olay, ne de bir yargılama anlatmak ister...

Bresson'un kimi filmlerinin genç insanların intiharıyla bittiğini söylemiştik. *Devil Probably* ve *Mouchette* bu filmlerin en önemlileridir. Bresson'un *Bir Taşra Papazının Güncesi* gibi kimi filmlerinde her türlü acıyı sebat ve sabırla karşılayan, ama direnecek gücü de bulamayan insanlar varken, bazı filmlerinde acının ve umutsuzluğun büyüklüğü intiharla sonuçlanır. Güzelliği, merhameti, iyiliği arayan, ama onca acımasızlık içinde güzellik adına pek bir şey bulamayan genç insanlardır intihar edenler. *Devil Probably* filminde hayattaki acımasızlığa, yalnızlığa terk edildiği hayatın tiksindiriciliğine, güzelliği unutmuş toplumun çirkinliğine, çürümüşlüğe itiraz ve protesto olsun diye ve yaşamaya değer bir şey bulamadığı için intihar etmek isteyen genç bir adam, intihar etmek istediği son gün, dışarıdan gelen müthiş bir Mozart müziği duyar. Hiç olmazsa bu müziğin nereden geldiğini, bu kadar ince ve güzel bir müziği çalan insanın, şu hayata tutunmak için yeterli bir sebep olabileceğini düşü-

nüp dışarı bakar. Ancak bir süre sonra anlar ki, bu müzik bir televizyondan geliyordur... İntihar eder. İntihar bir eylemdir onun için. Kendini kurban etme... Benzer bir durum *Mouchette* filminde de vardır. Çok küçük ve ancak kalple bakılınca görünebilecek ayrıntılar vardır hayatta. Ve o ayrıntıları Bresson insanlığın kaderi için hayati bir konuma irca eder. Küçücük bir vurdumduymazlık, ya da küçücük bir güzellik kocaman hayatları yerinden edebilir, ya da o hayatlara yeniden umut verebilir.

Mouchette Bresson'un en önemli başyapıtlarından birisidir. Birçok açıdan *Rastgele Balthazar* filmine benzeyen *Mouchette*'te, on beş yaşlarında bir genç kızın, önü gelmez acılarının karşısında umutsuzca sürüklenmesi söz konusu edilir. Materyalizm, acımasızlık, merhametsizlik tüm Bresson filmlerinde olduğu gibi içinden çıkılması gereken bir labirent gibidir *Mouchette* filminde. Ama çıkışı da bir o kadar zor bir labirent... Hele ki genç insanların sırtına tüm ağırlığı ile binerse, onlar için çekilmez bir yük oluyor bu labirentin içinde debelenmek.

Mouchette, belki de sadece Bresson'da görebileceğimiz çok derin ve sade bir sonla biter. Onca acımasızlık, merhametsizlik içinde kupkuru bırakılmış Mouchette'in tek sığınabileceği daldır annesi. Annesinin ölümü umudun, güzellik arayışının ve merhametin ölümü anlamına gelir onun için. Bresson, bu ölümü asla Hollywood dramalarında olduğu gibi bir ajitasyon malzemesi yapmaz. Tam tersi, Mouchette bu ölüme karşı duyarsız bile görünür filmde. Belki de duygusallık, hakîkî ruhsallığı perdeleyen bir engel olarak görüldüğü ve Bresson, her tür "yükseliş" imkânını duygusallıktan arındırdığı için, bu son sahnenin ruhsallığa açılması ve derinliği bu kadar etkileyici olabiliyor.

Annesinin öldüğü gün hayatla kalan son bağını da koparmaya niyetlenen genç kızın son bir umudunun nasıl bir vurdumduymazlıkla suya düştüğünü görürüz son sahnede. Sıradan bir günün sıradan bir olayı gibidir perdede gördüklerimiz. Hiçbir olağanüstülük görünmüyordur Mouchette'in hareketlerinde. Son ana kadar ne yapmak istediği bile anlaşılmaz. Mouchette bir göl kenarına gider. Annesi öldüğü için ona acıyan (ama aslında merhametle çok ilgili olmayan) yaşlı bir kadın tarafından "hediye edilmiş" bir elbiseye sarınarak

yaptığı hareketleri oyun sanırız ilk bakışta. Etrafına sardığı kumaşla göle doğru yuvarlanmak ister. Oyun mu oynuyordur Mouchette, yoksa intihar mı etmek ister? İlk denemesi başarısızlıkla sonuçlanır, göle kadar yuvarlanamaz. İkincisini denemeden önce ilerideki yoldan bir traktör geçiyordur. Kız, hayata tutunma isteğinin küçücük de olsa bir karşılığını bulmak istiyordur; insanlarda küçücük de olsa bir merhamet kırıntısına şahit olmak! Traktör şoförüne elini kaldırarak selam verir. İster ki bir küçük karşılık görsün ve hayata tutunacak bir sebebi olsun. Traktör şoförü Mouchette'in el selamını görür ama kafasını çevirip yoluna devam eder. İntiharla biter film...

Hannah Arendt "*Modernite kötü insanlar yaratmadı, ama kötü olmayan insanların kötülük yapabildiği bir ortamı hazırladı*" minvalinde bir şeyler yazmıştı bir kitabında. En büyük acımasızlıklar bu ortamda büyüyor, bu ortamda yeşeriyordu. Bresson'un sorunu Mouchette'in buz gibi karşı karşıya kaldığı acımasızlık sorunudur. Ama bu acımasızlık münferit değil, tüm hayatımızı kuşatan ve felç eden bir zehir gibidir adeta. *Mouchette* filmi, hayatımızdaki en büyük acımasızlıkları, vurdumduymazlıkları sadece "kötü" insanların değil, aynı zamanda normal hayatlarını yaşayan "iyi" insanların da yaptığının; yaptığımız ya da yapmadığımız küçücük şeylerin bir insanın hayatında yaratabileceği devasa etkileri görmek konusundaki körlüklerimizin yüzümüze vurulmasıdır bir anlamda.

Birçok sinema eleştirmeni ve yönetmeni tarafından sinema tarihinin gelmiş geçmiş en önemli birkaç filmi arasında gösterilen *Au Hasard Balthazar* / *Rastgele Balthazar* filmi için büyük Fransız yönetmen Jean-Luc Godard "*Bir buçuk saatte dünya tarihi*" yorumunu yapmıştı bir zamanlar. Bir eşeğin başrolü oynadığı filmde, eşeğin başına gelenlerle benzer bir kadere yürüyen Marie'nin hayatı anlatılır. Yine tipik Bresson soru ve sorunlarıyla...

Bresson'un Dostoyevski ile ilişkisi bilinir. Ancak O, Dostoyevski'yi standart bir yönetmenin çektiği gibi uyarlamaz. Nasıl ki *Yankesici* filmi *Suç ve Ceza*'nın standart dışı bir uyarlamasıysa, *Rastgele Balthazar* da *Budala*'nın oldukça değişik bir uyarlaması olarak görünebilir.

Bir çiftlik evinde doğduğunda "vaftiz edilen" ve Marie ile Jacques'in çocukluk anılarına eşlik eden eşek Balthazar, hayatının geri kalanında sık sık el

değiştirirken aynı zamanda insanlığın yüzüne tutulan bir ayna işlevi görmektedir. Her gittiği yerde insanlığın acımasızlığına ve zulmüne şahit olur Balthazar. Ancak bu zulümler, Gerard gibi gerçekten kötü insanların zulmü olabildiği gibi, sıradan, "iyi" denebilecek insanların vurdumduymazlıklarının, çıkarcılıklarının sonucunda gerçekleşir çoğunlukla. Bresson bu filmde de diğer filmlerinde izini sürdüğü temel kötülüğü araştırır. İnsanoğlu, diğer insanlara ve canlılara bu kadar acı çektirebilmeyi hangi temel dürtüyle becerebilmektedir? Bu çölden çıkış ve kurtuluş yolu nedir?

Bencilliklerinin peşinde koşan ve bu bencillikleri yüzünden Balthazar'a ve insanlara acı çektiren insanlar, tüm insanlığın da bir prototipi gibidir. Bencillik, insanlığın en büyük kötülüklerinden birisidir. Bu yüzden, başkalarına çektirdiğimiz acıları anlayamayız. Bencillik, bizlere büyük acılarla geri dönebilecek temel bir kötülüktür. Aynen Balthazar'da olduğu gibi, bu bencillikler, yapılan kötülüklerin üstünü örter, hatta bunları kötülük olarak görmeyi engelleyecek kadar da kalp körleşmesine yol açarlar! Balthazar, bütün bu kötülüklerin, zulümlerin sessiz bir tanığıdır.

Marie'nin hayatını daha on beş yaşındayken bir cehenneme çeviren bu tür bir bencillik ve acımasızlıktır aslında. Hem kötü insanların, hem de iyi insanların, yaptıkları ve yapmadıkları sonucu büyük bir felakete sürüklenen Marie ve Balthazar, adeta insanlığın gitmekte olduğu büyük felaketin sembolleri gibidirler.

Bresson'un diğer önemli filmlerinin olduğu gibi *Rastgele Balthazar* filminin de final sahnesi, çok sade ama bir o kadar da izleyicinin üzerine düşünmesi gereken bir finaldir. Hayatı boyunca kendisine acılar çektirmiş insanların zulümlerinin en sonuncusunda vurulduktan sonra, gidip bir koyun sürüsünün şefkatine ve koruyuculuğuna sığınan Balthazar, ölümü o koyun sürüsünün içinde karşılar. Huzurunu yitirmiş, acımasızlık ve bencillik içinde bütün erdemlerini unutmuş insanlık için, kurtuluş umudunu, Balthazar'ın ölümündeki teslimiyetinde bulur Bresson.

Bergman'ın, ölüm karşısında korkudan dili tutulan Jöns ve Jof karakterlerine karşıt şekilde, Balthazar'ın ölüm karşısındaki tutumu bir ermişinki gibidir. Prens Mişkin'in Hz. İsa'nınkine benzeyen tevekkülünü bir eşeğe yük-

ler Bresson. İnsanlıktan umudunu kesmiş gibidir ve tüm insanlığa bir eşeği örnek gösteriyordur adeta. Bresson'un Balthazar'ın sığınması için koyun sürüsünü seçmesi önemlidir. Zira koyun metaforu rastgele seçilmiş gibi görünmemektedir. Paradjanov'un *Sayat Nova* filminde, bir rahibin ölümü anında içeriye doluşan koyunlar gibidir Balthazar'ın sığındığı koyunlar. *İncil*'de çoğu yerde "kuzu" olarak adlandırılır Hz. İsa. Belki de Bresson, merhametsizlik, acımasızlık ve materyalizm karşısına iman ve teslimiyeti çıkarıyordur bu şekilde.

Dünya sinemasının kendine has, kopya edilemez büyük bir yönetmeninin sadelik başyapıtı olan *Rastgele Balthazar* gerçekten de "*doksan dakikada insanlık tarihi*" olarak değerlendirilebilir.

Bresson, 1984'de çektiği son filmi *L'Argent / Para*'da kendisine dert edindiği materyalizmi görkemli bir veda ile yerle bir eder. Paraya bağımlı ve materyalizmin tutsağı olmuş acımasız bir dünyaya bir protesto söz konusudur bu filmde. Bresson, filmini bir seri cinayet filmi olarak adlandırır. Seri cinayet, aslında paranın bizlerin ruhuna yaptığından başka bir şey de değildir. Vücutların, kendilerine varlık ve anlam veren ruhsallıklarını kaybettikleri ve birer makineye döndükleri bir dünyadır para dünyası. Seri cinayet, tüm insanlığın ruhunu felç eden materyalizmin ve o materyalizmden türeyen kötülüklerin yaptığıdır. Merhametsizlik, acımasızlık, maddiyat dışında bir değer merkezi kalmaması... O yüzden bu film sık sık ruhsallığını yitirmiş ve birer makine parçası gibi işlev gören ellere, kollara, ayaklara ve diğer vücut parçalarına odaklanır, yüzler yerine... Filmde, sahte paranın kaynağının peşinde giderken, paranın getirdiği sahte dünyaları önümüze koyar Bresson. Materyalizmin tutsağı olmuş insanlığın, özgürlüğünü yitirdiğini, kendine has diliyle bir manifesto gibi duyurur. Nietzsche'nin dediği gibi çöl büyüyordur. Bresson bunu bir şair duyarlılığı ve acısıyla ifşa eder. Ama Bergman gibi çölde kalmaz.

Üç Büyük Şair, Üç Farklı Duruş: Bergman, Bresson, Tarkovsky

Bresson'un filmlerini Bergman ve Tarkovsky filmleriyle beraber değerlendirmek sonuç için bir hayli faydalı olabilir. Bergman'ın çoğu filminde buz gi-

bi soğuk çölden çıkış yolu çoğu zaman belirgin değildir. Bergman'ın kendisinin dahi öyle bir yol bildiği söylenemez. Ama Bresson filmleri, çölün büyüdüğünü ifşa ederken, çoğu zaman zor da olsa bir çıkış yolu gösterir. Ama o çıkış yolu bazen intiharda ya da ölümdedir. Hayata yüzünü dönmek ve direnmeyi bırakmak... "Dar kapı"dan geçmek bu şekilde mümkün olabilir mi peki?

Tarkovsky, dar kapıları gösterebilmek için geniş kapıların hepsini gözden kaybetmeye razı olur. Ancak böyle, dar kapının farkına varabileceğini düşünür insanlığın. Düz yollara meftun modern insanın ruhsuzluk ve materyalizmini ifşa etmesi, insanlığa, hakikate giden bir "sarp yokuşu" göstermek istemesindendir. İnsanlığın acımasızlığına ve buz gibi çölün kör edici tutsaklığına direnir Tarkovsky karakterleri.

Bresson filmlerinde, daha önce söylediğimiz gibi, ruhsallığı ile yaşadığı dünyanın gerçekliği arasındaki çatışmayı ve çelişkiyi intiharda bulan genç insanlar söz konusudur. *Mouchette*, *Devil Probably*, *Gentle Creature* hatta bariz bir görünme olmasa da *Balthazar*... Yine yaşadığı dünya ile uyumsuzluğunu çözebilme ve direnebilme gücünü yitirmiş ruhsal açıdan güçsüz insanlar vardır (*Bir Taşra Papazının Güncesi*, *Rastgele Balthazar* vs.). Tarkovsky filmlerinde ise yaşanan dünya ile insanın ruhsal yönü arasındaki tüm çelişkiye rağmen, buna direnen ve kendi ruhsallığını hayata tutturmaya çalışan ruhsal açıdan güçlü insanlar vardır. *Stalker* / *İzsürücü* filmindeki İzsürücü, *Nostalghia* filmindeki Domeniko, *Kurban*'daki Alexander... *Nostalghia*'da intihar eden Deli Domeniko bile intiharı bir güçsüzlük sebebiyle değil, insanlığa çözüm yolunu gösterebilmek amacıyla seçer.

Peki, Bresson'un, insanoğlunun ruhsallığı ile reel dünyanın acımasızlığı arasındaki dengesizliği ve çelişkiyi çözebilecek bir çıkış yolu bulamadığı, ya da o çelişkiden umutsuzluğa kapıldığı sonucuna varabilir miyiz? Tam olarak bu sonuca varılamaz bana kalırsa. Sadece belki de bağlı oldukları geleneklerin ve önem gösterdikleri düşüncelerin farkı ile açıklanabilecek bir fark vardır Tarkovsky ve Bresson arasında.

Şöyle bir fotoğraf düşünelim: Solda Bergman, ortada Bresson ve onların sağında Tarkovsky'nin olduğu bir fotoğraf. Bergman, büyük arayışının çoğu merhalesinde başarısızlıklarla yüzleşmiş bir sanatçıdır. Başarısızlığın, arayışın

mahiyetiyle ilgili olduğunu anlayabildiğini düşündüğümüz bir finalle hayata ve sanata veda etmiştir. Çölden şikâyetçidir, ama o çölün insanıdır büyük oranda. Bresson çölün büyümesinden büyük acı duyar. Çöl insanı değildir. Çölü terk etmek ister. Bu, bazen intihar, bazen çölden çekip gitmek, bazense çöle teslim olmak anlamına gelir. Çöle teslim olduğunda, o çölün kemiren zehirinden büyük acı çeker. Tarkovsky de Bresson gibi çöl insanı değildir ve hem Bergman hem de Bresson'da olduğu gibi çölün büyümesini ve kötülüklerini ifşa eder. Ancak Bresson gibi kaçışta bulmaz çözümü. Son ana kadar direnir. Ruhsallıkları ile her şeyi değiştirebileceğine inanan insanlardır Tarkovsky karakterleri. Her üçü de büyük sanatçılardır. Sanatın zirvesi denebilecek şairlik mertebesine ulaşmış sanatçılar... Birisi olmadan diğeri olamazdı bana kalırsa.

Kaynaklar

Bresson, Robert (1986). *Sinematograf Üzerine Notlar*. (çev. Nilüfer Güngörmüş). İstanbul: Nisan Yayınları.

DOKUZUNCU BÖLÜM

BERGMAN'IN YÜZLEŞMELERİ, BERGMAN'LA YÜZLEŞMELER

İsveçli büyük sinema ustası Ingmar Bergman, sadece kendi ülkesinin değil, dünya sinemasının da yetiştirdiği en büyük sinema yönetmenlerindendir. Altmıştan fazla filmiyle sinema sanatına birbirinden değerli eserler armağan etmiş Bergman, bir Lutheryen papazın oğlu olmanın getirdiği disiplinli ve sert bir aile içinde büyümenin etkilerini filmlerinin çoğunda gösterir.

Sanat hayatına tiyatro ile başlamış ve ömrünün sonuna kadar tiyatro yapmış olan Bergman'ın sinemaya geçtikten sonraki ilk eserleri, daha çok İsveç halk sanatlarıyla, İsveç kukla tiyatrosuyla, Strindberg ve İbsen başta olmak üzere Baltık tiyatrosuyla ve Selma Lagerlöff'ün romanlarıyla yoğun ilişkide görünür. Çıkış noktası olarak her büyük sanatçı gibi kendi ülkesinin geleneklerini, sanatlarını alan Bergman, daha sonra, folk sanatına ve tiyatroya has simgelerden hayatı için önemli olan sorulara dönüş yaptığı bir dönem geçirir. 1975'lere kadar süren bu dönemde Bergman filmleri, adeta aynı temalar etrafında dönen ve dönerek derinleşen, derinleştikçe yeni sorular ortaya koyan bir izlenim verir.

Hakikatin Mührünü Aramak

Benim açımdan Bergman'ın başyapıt olarak değerlendirilebilecek ilk filmi *Seventh Seal / Yedinci Mühür*'dür. Haçlı seferlerinden derin hayâl kırıklıkları

ve sorularla dönen ve *"benim tüm hayatım mânâsız bir aramaymış"* diyen şövalye, arayışının sonuçlanmamasından şikâyetçidir. Vebadan kırılan Ortaçağ Avrupa'sında şövalye ve onun yardımcısı hayata bakışları farklı iki kişidir. Jöns (şövalye) kendisine gelen "ölüme" onca arama sonunda ulaşamadığı bir bilgiyi sormaktadır: Tanrı var mıdır? *"Tek istediğim bilgi"* diyen ve bu bilgi uğruna hayatını harcayan şövalyeye zıt şekilde, sadece yaşamayı önemseyen Jof hayattan tat almak peşindedir.

Bergman filmlerindeki temel çatışma bu iki zıt karakterde özetlenmiştir adeta. Hayatı boyunca Tanrı'ya inanmak ya da inanmamak arasında gitgeller yaşamış bu büyük sanatçının sanatındaki en derin yönler de, eksik yönler de bu inanç bunalımı ile açıklanabilir. Tanrı fikrinin kendi sanatının merkezi konusu olduğunu ilan ettikten on yıl kadar sonra filmlerinin başka bir yöne döndüğü iddia edilse de, hakikat pek de öyle değildir. Son filmleri, aynı başat Bergman soru(n)larına farklı bakış açıları geliştirmişlerdir sadece. İzlek değişmemiş, yeni bakış açıları ile zenginleşmiştir.

Yedinci Mühür'deki şövalyede eksik olan şey teslimiyet ve Tanrı ile ilişkinin ancak kendisinden hareketle derinleşebileceği bir imandan uzak olmasıdır. Bilgi istemektedir Jöns. Ancak akıl ve duyularının sınırlarına çarpmış bir insanın isteğidir bu! Görmek, dokunmak isteği... Bir yanıyla keskin bıçak, diğer yanıyla derinleşme ihtiyacı ve susuzluğun ifadesidir bu istek. İnanma ihtiyacı ile zincirlerine tapmanın kadim çatışması... Zincirler inanmayı engellemeye çalışırken, inanma isteği zincirleri parçalamaya çalışır. Jöns, istediği bilgi ile zincirlerini parçalayabileceğini sanır. Ama talibi olduğu bilgi çeşidinin zincirleri daha da perçinleyeceğinin de farkındadır. Bu yüzden umutsuz, bu yüzden çıkışı olmayan bir noktadadır. Arayışını başarısızlıkla sonuçlandıran da budur. Teslimiyeti bir türlü beceremiyor olması... Tüm Bergman sineması Jöns'ün iç çatışmasında özetlenebilir dersek pek de abartmış olmayız.

Bilgi isteyerek, aslında aklıyla, duyularıyla tescil edebileceği bir Tanrı istemektedir Jöns. Aklettiğim için mi inanıyorum; inandığım için mi aklediyorum? Modern insan için çıkışı olmayan bu labirentte dolaşır Bergman filmleri. Modern insanlığın krizinin çöllerinde... Eline verilen bilgi araçları ile keşfedilebileceklerin sınırlarını büyük acılarla deneyimleyen izsürücü ile bilgi

araçlarının kendisine sundukları dışında her şeye yüzünü çeviren nihilist... Jöns ile Jof... Modern insanın iki yüzü...

Tanrıyla ilişkisini her açıdan yitirdiği için yaşamaktan başka bir değere inanmayan bir insan tipine işaret eder Jof. Jöns gibi bir arayış içinde olmadığı için görünüşte mutludur da. Bir tarafta Kierkegaard gibi imanlı, diğer tarafta Sartre gibi materyalist varoluşçuluk! Her ikisi de çok önemli ayrıntılarda eksik. İkisi de çok temel noktalarda ortak. Peki, eksikler ve ortaklıklar nelerdir?

Bergman'ın hayat yolundaki en önemli iki sarkaç pozisyonudur sözü edilen bakışlar. Eksiklikler Bergman'ın sinemasındaki eksikliklere; ortalıklar yönetmenin her iki bakış açısıyla dahi bir türlü çözemediği sorunlara işaret eder. İnsan bilgi ile iman ilişkisini nasıl halledebilecektir? Şüpheyi her olaya bakışın başat aktörü yapmış Aydınlanma düşüncesinin bataklığında türeyen modern insanın halledebileceği bir sorun değildir bu. Sorunun yetiştiği bataklıktan kurtulmak gerekir öncelikle. Bergman'ın bir türlü beceremediği; ama bitmek tükenmek bilmez bir çaba ile sürdürmeye çalıştığı bir mücadeledir bu. Arayışın ve bataklıktan kurtuluşun yöntemini bilmez, ama çırpınır durur. İçindeki sanatçı sezgisi, ona, düştüğü manevi bataklıktan kurtulmak için zaman zaman içgüdüsel yollar da gösterir. Bergman sineması, manevi bataklık karşısında duyulan tiksintinin çığlığı, bataklıkta boğulmak üzere olan insanlığın umutsuz çırpınmalarıdır.

Hikmet gelenekleriyle çok fazla bağı olmayan, Protestan bir ailede sert dini baskılarla yetişmiş olan Bergman, modern insanın düştüğü manevi bataklıktan kurtuluşun yollarını sanatta bulur. Jöns'ün ölüm karşısındaki büyük korkusu, ona son ânında dahi bir bilgi olarak dönmez. Jof ise vurdumduymaz hayatının son ânında, ölümle yüz yüze kalınca büyük bir korku hisseder. Her iki insan tipinin ortak yönü ölüme yönelik büyük korku ve tiksintidir. Birisi bilemediği için, diğeriyse bilmeyi dahi aramadığı için ölümle karşılaştıklarında büyük korku duyarlar. Bergman, Jöns ve Jof'un karşısına teslimiyet, iman ve aşklarıyla dikkat çeken bir sanatçı ailesi çıkarır. Sevgiye ve mutlak imana teslim olmuş bir aile! "Dünyaya atılmış olmanın" acısını sanatla azaltmaya çalışan üçüncü tip varoluşçuluk...

Bergman bu üç yönelim dışında kendisine hakîkî kurtuluşu sağlayabilecek çok fazla yol bilmiyordu. O yüzden Tarkovsky'yi, kendisinin umutsuzca yumrukladığı kapıları bir uyurgezer rahatlığı ile açan bir yönetmen olarak tanımlar. Kendisinde eksik olanın farkındadır Bergman. *Yedinci Mühür*, bu eksiklikler üzerine son derece önemli bir tefekkür imkânı sağlar.

"Ölüm: Ne bekliyorsun hâlâ?
Şövalye: Bilgi!
Ölüm: Sen garanti istiyorsun
Şövalye: Nasıl istiyorsan öyle de."

Garanti istemek! Modern insanın en müzmin hastalığı... Zincirleri perçinleyen ve insanlığı geri dönülmez bir noktaya sürükleyen bir hastalık. Teslimiyeti unutan insan, korktuğu bütün şeyleri hiç olmadıkları kadar korkunç yüzlerle karşısında görüyor. Bilgi istiyor; ama o bilginin mahiyeti, yöntem ve derinlikleri konusunda kendi bakışından başka hakikat tanımıyor. "*Ben, görmediğim bir Allah'a inanmam!*" diyen Hz. Ali'nin (r.a) beklediği/hâkim olduğu bilgi ile Jöns'ün talip olduğu bilgi arasında büyük farklar var. Modern insan bu yüzden bilgi ile iman ilişkisinin labirentinden bir türlü kurtulamıyor. Gittikçe boğulmakta olduğu bataklığı, konforlu hale getirecek araçlara tapmakla meşgul. O yüzden araçların bilgisine talip; amaçların değil...

Ölüm ve Hayat ile Yüzleşmek

Wild Strawberries / Yaban Çilekleri, Yedinci Mühür'deki Jöns'ü (Bergman'ı) bir başka perspektiften ele alır. Yaşlı bir tıp profesörünün (Isak) geliniyle birlikte bir tıp ödülünü almak üzere yaptığı yolculukta, hayatının derinlerine, çocukluğuna yaptığı bir yolculuk konu edilir filmde. Isak, Jöns'ün arayışının bir benzerini hayatının son dönemine kadar hiç gerçekleştirmemiş ve "kendi elinde olanın" hakikat olduğuna inanmış birisi. Bir bilim adamı figürü... Bu yönüyle Jöns'ten çok Jof'a benziyor. Kibriyle, sertliği ve tüm hakikati tek başına elinde taşıdığı düşüncesiyle...

Ancak kumdan kalelerin yıkılması çok kolay oluyor. Isak'ın, kendisi için yaptığı kalenin kumdan olduğunu fark etmesi için ömrünün sonunu bekleme-

si gerekir. Yüzleşme, bütün kilitlerin anahtarı... İster ölümle, ister geçmişle, aşkla veya Tanrı'yla... *Yedinci Mühür*'de ölüm ve Tanrı ile yüzleşmelere, *Yaban Çilekleri*'nde geçmiş, gelecek, sevgi ve ölüm ile yüzleşmeler eşlik ediyor. Bergman portresi hangi taraftan bakılırsa bakılsın aynı aslında. Kendi hakikatine bakarken büyük korku duyan insan!

Isak'ın, geliniyle yaptığı yolculuk ilerledikçe, nazik görüntünün altında saklanan bencillikler, sertlikler ve hatalar bir bir ortaya çıkar. Sandıktan çıkarılan her bir ayna, derinliklerde saklanmış bir korkunun tercümanlığını yapar. Ancak korkmadan yüzleşildiğinde huzur verebilecek aynalardır bunlar.

Hastaları iyileştiren doktor, çoğu zaman hiç fark etmeden, kendi hayatında onulmaz hastalıklar ve hatalar yaratmıştır. Modern bilimin, sanatın ve insanın yaptığı gibi... Uçuruma doğru tüm hızıyla ilerleyen bir otomobilin içindeki konforuyla ilgilenen insanlığın... *Yaban Çilekleri*'nde Bergman, insanlığın içinde yer aldığı otomobilin son hızla uçuruma doğru gittiğini çığlık çığlığa duyurur adeta. Ortaya bir çözüm koyamaz belki; ama sanatçı sezgisi peygambervari bir görü ile felaketin öngörülerini izleyiciye hissettirir.

İnsanı bu kadar kurulaştıran neydi? Tam olarak nerede yanlış yola döndük? Bergman bu soruların cevaplarını vermez, muhtemelen kendisi de cevaplarını bilmez zaten; ama çoktan yanlış yola dönmüş olduğumuzu hissettirir bizlere. *Yaban Çilekleri*, Tarkovsky'nin *Ayna*'sı, Angelopoulos'un *Sonsuzluk ve Bir Gün*'ü gibi, otobiyografik olduğu kadar evrensel; sanatsal olduğu kadar felsefî olabilen eserlerdendir.

Maskelerin Ardındakinin Peşinde...

Bergman'ın önemli başyapıtlarından *Persona*, modern sinemanın gördüğü en derin filmlerden birisidir. Filmde, birden konuşmayı, yürümeyi, bir anlamda hayatı ile bağını kesmiş bir aktristin, ona bakmak amacıyla gelen hemşire aracılığıyla kendi maskeleriyle yüzleşmesi ve hemşirenin de aktris aracılığıyla kendisi ve maskeleriyle yüzleşmesi anlatılır. Bergman, *Yedinci Mühür* ve *Yaban Çilekleri*'ndeki yüzleşmelerini bu defa daha içeriye, insanın derinlerdeki nefs basamaklarına ve maskelerine çevirir. Bu yüzleşmelerin hepsi, insanı hakikatle karşı karşıya getirecek bir başka perspektifi anlamaya yöneliktir. İçe-

riden dışarıya, nefsten Tanrı'ya, ölümden doğuma, geçmişten geleceğe akan yüzleşmelerdir bunlar. Tüm pozisyonlar tam karşıdaki pozisyon olmadan varlıklarını sürdüremezler. Bergman'ın, bu pozisyonlar arasındaki içsel bağları ifşa edebildiği ya da bu bağların nasıl kurulabileceğini bildiğini söyleyebilir miyiz bilmiyorum. Ancak Bergman, tüm bu perspektiflerinden ortaya çıkan filmografisiyle, derinleşe derinleşe aşkınlaşabilecek bir bütünlük kuruyor. Bergman filmleri bütünlüğü içinde okunduğunda, derine inerken yükselmenin araçlarını da tattırıyor izleyiciye...

Persona, *Yedinci Mühür* ve *Yaban Çilekleri*'nde üst katlarda dolaşan Bergman'ın, bodrum katlarına inişlerinin en görkemlisi olarak okunabilir. *Persona*'dan önce *Through a Glass Darkly* / *Aynadaki Gibi* ile ve sonra da *Hour of the Wolfs* / *Kurtların Saati* ile indiği bodrum katlarından zaferle çıkabilmiş midir Bergman? Bodrum katı ya da en yüksekler... Hakikatin tüm veçhelerini bir şair duyarlılığıyla gösteren Bergman, bodrumdaki sandıktan çıkardığı her maskeyle, bir başka yüzüyle insanı ifşa ediyor.

Bergman'ın her filmi, ancak bodrumdan çatı katına kadar oluşturulan görkemli bir binanın içinde bütünlüklü değerlendirildiklerinde anlamlı. *Persona*'nın sonunda aktris ve hemşirenin yüzleri belirsizleşir ve birbirine girer. İnsanın maskelerinden sıyrıldığında karşı karşıya kaldığı çıplak yüz müdür filmin sonunda karışmış halde gördüğümüz? Ya da tüm maskelerin bir araya geldiği noktada aynileşmiş insanlığın yüzü müdür?

Acaba modern dönemlerde bizlerin yüzlerine de olan bu mudur? Jung psikolojisini filmin içerisine eritmiştir Bergman; ama bilimsel bir soğuklukta değil, şiirin derinliğinde. Bodrumların tarifinde başarılı olan, ama üst katları aynı başarıyla açıklayamayan psikanalizin sınırları Bergman'a yetmez. Jöns gibi Bergman da bodrum katlarından memnun değildir. Belki bilgiye erişemediği için mahkûmdur oraya; ama çıkışın şairce görünümlerini de çok defalar ortaya koyar. O yüzden *Persona*'nın karşısında *Yedinci Mühür*; *Aynanın İçinden* filminin hemen karşısında *Yaban Çilekleri* belirir.

Jung psikolojisinde, insanın, toplumsal maskesi, yani toplum içindeki rolleri için geliştirdiği maskesi anlamlarına gelebilecek olan "persona", filmde çözülüp gerçek benliğe ulaşıldığında, karşılaştıklarımızın çoğunlukla aynı in-

sanlar olmadığını gösteren büyük bir başyapıttır *Persona*. *Aynanın İçinden* filminde Karin ile görünen bodrum katları, yine aynı kadınla üst katlara açılır. Bergman, *Persona*'da, *Aynanın İçinden* filminde, *Kurtların Saati*'nde, *Virgin Spring / Kaynak*'ta en korkunç yüzlerle karşı karşıya bıraktığı seyirciyi, başka bir yüzün araştırılması yönünde bir arkeolojiye da davet eder.

Bergman'da karanlık, Dostoyevski gibi, iyinin ve aydınlığın içinden süzülebildiği bir yedek midir; yoksa Bergman, seyirciyi sıkça düşürdüğü karanlık içinde bırakıp gider mi? En azından bırakıp gittiği söylenemez. Bergman, esfel-i sâfilîn ile ahsen-i takvîm arasındaki salınımında bulunduğu pozisyonu büyük bir acı ve duyarlılıkla ifade eder. Bodruma attığı seyirciyle yan yana orada kalır. Yukarılara çok sık davet etmediği seyircisine bazen bir fener ışığıyla gösterir uzak ufukları. Acısı da, çığlığı da, zaman zaman gösterdiği umudu da tamamen kendisiyle ilgilidir.

Ölüm ve Hayat: İkiz Kardeşler

Cries and Whispers / Çığlıklar ve Fısıltılar, bodrumlardan ölüme bakışın ve bodrumdan yukarıya kaçışın imkânlarını araştıran yine çok önemli bir başyapıttır. Bergman filmlerinde sıkça görünen kızkardeşler arasındaki iletişimsizlik filmin çıkış noktasını oluşturur. Ama Bergman, bu iletişimsizliği basit bir toplumsal mesele olarak ele almaz. Bir türlü anlaşamayan kardeşler teması, insanın birbiriyle zıt yönlerinin, bodrum katları ile yukarıları arasındaki kadim savaşın bir alegorisi gibi anlaşılabilir. Habil, Kabil meselesinin bir alegorisi...

Çığlıklar ve Fısıltılar, ortam yaratmakta büyük usta olan Bergman'ın, metafizik umut ve korkuları mekân ve zaman açısından aktarmadaki büyük başarısı ile ayrıca en önemli eserlerindendir. *Aynanın İçinden* filminde psikozun; *Utanç*'ta utanç ve korkunun; *Yaban Çilekleri*'nde umut ve yüzleşmenin; *Yedinci Mühür*'de ölümün mekân ve zamansal ifadelerini büyük bir güçle kurabilen Bergman, *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da ölümle mekânı adeta birbirinin içinde eritir. Filmin en akılda kalan tarafı parlak kırmızı atmosferidir. Film, kırmızı rengi ölümün rengi olarak kurar adeta. Bergman kırmızı rengi kullanma sebebi olarak "*sanırım kırmızı ruhun rengi olduğu için kullandım*" açıklamasını yapmıştı.

Bergman'ın, bodrum katlarında kalmaya niyetli olmadığını; ölümden yaşamı, nefsten Tanrıyı, umutsuzluktan umudu çıkarma/bulma ve anlama çabasının olduğunu kanıtlayan bir cümledir bu. Ruha yönelmeyi amaçlayan bir yönetmenin, çoğu zaman umutsuz da olsa çırpınışı...

Utanç ve Sessizlik

Bergman'ın en önemli filmlerinden birisi olan *Shame / Utanç*, savaşın korkunçluğuyla yüz yüze gelen bir çift aracılığıyla yine insanın maske ve yüzlerine odaklanır. Bergman yüzleşmelerinin bu filmdeki perspektifi ölüm korkusu ve sefalettir. Yakın ölüm, nefsin hangi yüzlerine, ruhun hangi imkânlarına çağrıdır? Bir yandan düşüş, öte yandan yükseliş imkânları ölüm korkusu ile tetiklenir. Jan ve Eva, sakladıkları yüzleriyle birbirlerinin karşısına çıkarlar. Korku ruhlarını kemirir. Aşk, ancak son bir kurtuluş imkânı olarak hafifçe yüzünü gösterir. Ölüm kusan denizin ortasında çekingence yüzünü göstermiş aşkla birlikte bir umut doğabilir mi? Kim bilir! Bergman'ın tüm filmografisi korkunç ve ıssız bir okyanusta boğulmamak için yapılan müthiş ve bir o kadar umutsuz bir mücadele değil mi zaten?

Filmin son kısmında perdede ardı ardına gelen kararmalarla son derece trajik bir sona doğru yaklaşıldığı hissedilir. İlk kararmadan sonra görüntü yeniden açıldığında, uçsuz bucaksız düzlüğün yerini, dalgaların ortasında sürüklenmekte olan bir tekne alır. Sebebini kimsenin bilmediği bir savaştan kaçan insanların açlık, susuzluk ve en önemlisi umutsuzluk karşısındaki çaresizliğidir bu görüntü. Perde tekrar kararır. Martı sesleriyle birlikte teknenin etrafında ölmüş asker bedenlerinin olduğu bir görüntüyle tekrar açılır. Artık ölüm yanlarından geçmek şöyle dursun yanı başlarındadır. Ellerindeki küreklerle ölmüş bedenleri itmeye çalışırlar boşu boşuna. Görüntü kararıp tekrar açılınca dalga seslerinden başka hiçbir ses kalmamıştır. Kulak tırmalayan sessizlik içinde teknedekilerin bakışlarından, tükenmişliğin, umutsuzluğun anlamsızlığı görülebilmektedir. Bergman *Utanç*'ta, umutsuzluğun mekânını kurgular böylece. Sonsuz, sessiz ve ıssız bir denizin ortasında kalakalmış çaresiz insanlarla dolu bir tekne... Uçuruma doğru giden otomobilin bir başka görünümü?

Görüntü kararıp tekrar açıldığında teknedekilerden birisi kendisini usulca denize bırakır... Bergman'ın varoluşçuluğunun dördüncü görünümü... İntiharı tek çare olarak gören bir varoluşçuluk.

Bir sonraki sahnede Eva, Jan'a, güllerin tutuştuğu fakat ateşin gülleri yakamadığı rüyasını anlatır. "*Jan, her şey bir rüya gibi, ama benim değil bir başkasının rüyası... Rüyasında bizi görenler neler hissederler acaba? Utanç mı?*" Mekân umutsuzluğun mekânından utancın mekânına dönüşür. Tüm izleyicilerin utancının...

Bergman *Silence / Sessizlik* filminde yine kızkardeşler ve aileler arasındaki ilişkisizliğe odaklar bizi. Dilleri aynı olmayan insanların konuşup anlaşabildiği; ama kardeşlerin anlaşamadığı bir dünyadır söz konusu olan. Anlaşabilmek için hiçbir ortak nokta taşımamak gerekir. Bitişen, çatışan hiçbir yön olmaması...

Dünyanın neresinde ve ne amaçla orada oldukları belli değildir kardeşlerin. O dünyanın bize yabancı olmaları kadar birbirlerine yabancıdır Ester ile Anna. Bergman, *Sessizlik*'te buz gibi bir merhametsizlik atmosferi kurar. Bu merhametsizliğin nasıl çözülebileceğine yönelik bir ufuk da görünmüyordur hiçbir yerde. Ölmek üzere olan kardeşini dünyanın bir yerindeki bilinmez bir otelde arkasına bakmadan tek başına bırakabilir Bergman karakterleri. Çünkü onların kardeşlerle, ya da diğer insanlarla kurabilecekleri bağlar çok sınırlıdır. Haneke'nin buzul soğuğu, Bergman'ın kızkardeşlerinden miras kalmış gibidir adeta. Bergman, bindiğimiz otomobilin gittiği uçurumun dibini gösterir bize. Buz gibi sessiz, buz gibi soğuk bir uçurumdur bu. Haneke, Bergman'ın gösterdiği uçurumu anlayabilmemiz için, bizi de kendisiyle birlikte uçurumdan atar.

Sessizlik'te Bergman, bu defa hastalık, ölüm ve şehvet ile yüzleştirir izleyicisini. Sessizlik, sadece kardeşe karşı duyarsızlığın değil, insanı yukarıya taşıyacak tüm bineklere karşı duyarsızlığın dışavurumudur. Bergman sinematografisi bu defa sessizliği mekân ve zamanın içine gömer. Yanlarına da merhametsizlik, korku ve sadakatsizliği... Çocuk bakışının bile temizleyemediği bir umutsuzluk sessizliğidir bu! Filmin finalinde otel odasında ölmek üzere yapayalnız kalan kadının çaresizliği, *Utanç* filminde denizin ortasında yapayalnız

kalanlarla da, büyüyen çölde yapayalnız kalan modern insanla da aynı çaresizlik bana kalırsa.

Tanrı'nın Sessizliği?

Winter Light / Kış Işığı, Tanrının Sessizliği ya da *Oda Üçlemesi* olarak da bilinen üçlemenin ikinci filmidir. Üçlemenin ilk filmi *Aynanın İçinden*, üçüncü filmi ise *Sessizlik*'tir.

"*Yaşamalıyız*" der, filmdeki rahip intihara kalkışan bir adama. Adamsa niye yaşamalıyız, sorusunu sorar. Bu soru belki de Bergman'ın, sanatında cevabını aradığı asıl sorudur. Niye yaşamalıyız? Jöns, niye yaşamalıyız sorusunu, peşinde olduğu bilgi ile dert edinmişti kendisine. Jof sormuyordu o soruyu, sadece yaşamayı yeğliyordu. Sormamayı tercih ediyordu. Ancak bu soru hayatın her alanında ve gizlemeye çalıştığımız her korkunun içinde kendisini tekrar tekrar hatırlatıyordu. Jof'a tam ölüm anında hatırlatmıştı kendisini. Neden ölmem gerekiyor? Yaşama sebebini bilmeden ölümün anlamını da kavrayamıyordu insan. Niye yaşamalıyız? Rahip, bu soruya hiçbir cevap veremeden susar ve başını öne eğer. Kendisi de bilmiyordur cevabını. İntihara kalkışan adam bu korkunç soruyla yüz yüze gelirken, Rahibi de derdine ortak eder. Rahibin unutmaya çalıştığı soru, en korkunç ve umutsuz bir zamanda bütün acımasızlığı ile karşısındadır artık.

Bergman'ın hayatı inanmak ile inançsızlık arasında sürüklenen çılgın bir akarsu gibidir adeta. Tüm sanatı bu akarsu içinde sürüklenir. Kimi zaman sakin kıyılara ulaşır, kimi zaman deli dalgalara kapılır. Akarsuyun yönü sık sık yer değişir. Bergman, Rahip gibi soruyu unutmayı değil, sorunun cevabını bilmemenin verdiği tüm acıya rağmen soruyu tüm filmlerinin merkezi yapmayı yeğler.

Bergman sinemasının en önemli özelliği, bu tür basit görünen, ama insanın kendisine dönüşünü, içine ve yukarıya bakışını, kendisiyle ve hayatın mânâsıyla ilgili düşünmesini sağlayan sorular sormasıdır. "*Neden yaşamalıyız?*" , "*Biz kimiz?*" , "*Tanrı var mıdır?*" gibi sorular... Modern insan, ya bu soruları sormayı erteliyor, unutmayı yeğliyor; ya da kesin cevaplarını bildiğini düşündüğü için, bu soruları bir mesele olarak hayatının ortasına koymuyor. *İncil* ile

ilişkisi hep devam etmiş, en inanmadığı zamanlarda bile *İncil*'i ilham kaynağı olarak kullanmış olan Bergman için, *Kış Işığı* kendi inancıyla/inançsızlığıyla hesaplaştığı bir ortamı kurar. *Kış Işığı*'ndaki Rahip, *Fanny ve Alexander*'da başka bir yüzüyle ortaya çıkar. Jöns ve Jof'un birçok farklı yüzle tekrar tekrar ortaya çıkmaları gibi... Bergman'ın susamışlığına, bulunduğu dini ortamın bir cevap veremediği muhakkak. O yüzden *Kış Işığı*'ndaki "inançsız Rahip" gibidir Bergman.

Kış Işığı, Bergman'ın, sinematografi ve senaryo açısından en basit, ama en derin filmlerinden biridir belki de. Hepimizin hayatta sorduğu sorulara bir ayna! Niçin yaşamalıyız? Rahip, aşk ile özdeşleştirdiği Tanrı'ya inancını, çok sevdiği karısını yitirince yitirmiştir. Mevlâna'yı hatırlatmıyor mu? "*A be ahmak neden bir ölümlüye âşık oluyorsun da hiç ölmeyecek olana değil?*" diyen Mevlâna'yı... İnsanın ölümlülüğü bile Allah'ın olduğuna dalâlet değil mi ki?

Filmde belki de gerçekten inançlı olan tek insan kilisenin piyanistliğini ve zangoçluğunu yapan engelli adamdır. Rahip ona bir zamanlar bir *İncil* vermiş ve okumasını söylemiştir. Bir konuşmada -ince kalbini Victor Hugo'nun Quasimodo karakterine benzettiğim- zangoç, Rahip'e bir soru sorar: "*Neden İsa çarmıha gerildiğinde Baba-Tanrı'ya 'beni neden yalnız bıraktın?' demiştir?*". Rahip bir şey söyleyemez. Bunun üzerine adam Rahip'e "*Ben galiba İsa'nın çektiği derin acının sebebini biliyorum. Sebebi, O'nun çarmıha gerilmesi değil, çarmıhta yapayalnız bırakılmasıydı, bundan büyük bir acı düşünemiyorum.*" der.

Utanç'ta denizin ortasındaki kayıkta yapayalnız kalan insanlar; *Sessizlik*'te, bilinmeyen bir yerdeki bilinmeyen bir otel odasında kardeşi tarafından ölüm döşeğinde yapayalnız bırakılmış kadın; *Yedinci Mühür*'de ölüm karşısında yapayalnız kalmış Jöns ve Jof... Hıristiyan teolojisine göre çarmıhta yapayalnız kalan Hz. İsa'nın birer kopyası gibidir Bergman karakterleri. İnançlı ya da inançsız; ama mutlaka yalnız... Tanrı, çarmıhtaki Hz. İsa'ya konuşmamış; *Aynanın İçinden* filmindeki Karin'e "korkunç" bir yüzle görünmüş, *Kış Işığı*'ndaki Rahip'i yapayalnız bırakmıştır. Bergman'ın çektiği acıyla çarmıhtaki Hz. İsa'nın acısı benzer acılardır. Bergman, büyük bir susuzlukla peşinde olduğu hakikatin (ve bilginin) karşılığını, içinde bulunduğu gelenek içinden alamamıştır ve çektiği acının asıl kaynağı budur bana kalırsa. Çarmıhta yapayalnız

bırakan bir Tanrı'ya karşılık, insana şah damarından yakın olan ve "Vedûd" olan Allah'ın bilgisi... Bergman'ın filmografisi ve hayatında eksik olan tam da budur.

Rahip (ve Bergman), Tanrının sessizliğinden şikâyet etmektedir. Tanrıya yakarışına bir cevap alamamasından... Bu acaba Tanrının sessizliği midir, yoksa Tanrıyla kurulacak ilişkinin yöntemini bilmeyen insanın mı? Garanti isteyen insanoğlu, Tanrı ile saf imana dayalı bir ilişki şansını da yitirmiş olmuyor mu? Tanrının sessizliğinden şikâyet eden ve imanını yitiren rahibin durumunu düşününce hemen aklıma bir Mevlâna hikâyesi geliyor. Hepimiz zaman zaman Allah deyişimizde "Lebbeyk" cevabı bekliyoruz, bu cevap kulaklarımızda çınlasın istiyoruz. *Mesnevi*'deki bir hikâyede Şeytan tarafından kandırılan adam gibi... "Lebbeyk" sesini duyamadığımızda Allah sessiz, Allah yok sanıyoruz. Bu bize hüzün veriyor. Belki gözyaşlarımız oluk oluk akmaya başlıyor. Neredesin Allah'ım diyoruz, neredesin, neden bana yardım etmiyorsun? Sonra belki bir kapı açılıyor kalbimize, bir mutmain olma kapısı gibi. Hani Hz. Ali demişti ya: *İnsan, hiç görmediği bir Varlığa inanır mı; ben yemin ederim ki Allah'ı görüyorum*. Belki bu sözün manasını keşfetmeye başlıyoruz her damla gözyaşında. Görmenin illa ki gözle olması gerekmiyor, asıl görenin gönül olduğunu anlıyoruz çektiğimiz her acıda, döktüğümüz her damla gözyaşında... Ve anlıyoruz ki, aynen Mevlâna hikâyesindeki gibi bizim her Allah deyişimiz O'nun Lebbeyk demesiymiş. Susuz nasıl suyun peşindeyse su da susuzun peşindeymiş meğer! Bergman'a kendisini asıl hikmetle tanıştıracak bir Mevlâna gerekiyordu belki de!

Görkemli Veda ve Saraband

Fanny ve Alexander içinde tüm Bergman motiflerine şahit olduğumuz bir başyapıttır. Bergman, tüm filmlerinde, bodrum katından çatı katına kadar kurmaya çalıştığı binayı ve oluşturmaya çalıştığı perspektifleri bu filmde cem etmiş gibidir adeta. Bütün o perspektifler içinde bir içsel bağ ve ağ kurabildiği söylenebilir mi Bergman'ın? Jöns, *Fanny ve Alexander*'a kadar ne kadar yol almıştır? Hala bilgi ve garanti mi istiyordur; yoksa istenmemesi/konuşulmaması gereken noktada susmayı öğrenmiş midir?

Bu soruların cevabını Bergman'ın görkemli vedası *Saraband* filminde alıyoruz bir nebze. Jöns tam anlamıyla huzura eremese de, eskisi kadar çılgınca eziyet çekmiyordur artık. Modern insana olan Bergman'a da olmuş ve aramayı tümden mi kesmiştir, yoksa "zaten bulunmuş olanı" hissettiği için sessizliğe –ama bu defa huzurla– teslim olmaya razı mı olmuştur?

Yüzeysel bir okuma ile *Saraband*, Bergman'ın *Bir Evlilikten Manzaralar* filmine benzetilebilir. Bana kalırsa bu doğru değildir. Bach'ın da 5. Çello Süiti'nin en duygusal, en derin ve çarpıcı bölümüdür Saraband. Bergman, filmine müzik olarak Bach'ın 5. Çello Süiti'nin Saraband bölümünü seçer. İnsanlar sustuğunda müzik konuşur; sadece müzik... Bergman, tüm filmlerinde, anlaşamayan, bitişemeyen, uzlaşamayan insan yönlerini *Saraband*'daki her bölümde ikişer ikişer bir araya getirir adeta. İletişimsizliğin iletişime; uyumsuzluğun uyuma dönebileceği umudunu taşıdığını gösteriyor bu veda eserinde. Görkemli bir veda...

Tarkovsky'nin cenazesinde, Bach'ın 5. Çello Süiti'nin, *Saraband* filminde aynı müziği icra eden sanatçı tarafından çalınması ayrıca dikkate değerdir. Bergman, kendisinin yumruklayıp durduğu kapıları kolaylıkla geçmesine imrendiği Tarkovsky ile ömrünün son deminde benzer bir finale imza atıyor adeta. Tarkovsky'nin ölümü Bergman'ın ruhsal olara doğumu oluyor belki de... Jöns'ün soru sormaktan vazgeçip teslimiyete razı olması... Ruhsal olarak susuzluğunu hissettiği ve tüm hayatında çırpına çırpına peşinde olmaya gayret ettiği hakikatin en azından kimi yönlerini hissettiğini ima eden bir suskunluğu tercih ediyor ve yerini *Saraband*'a terk etmeyi yeğliyor Bergman. Maskeler ve bodrum katlarındaki sandıklardan çıkarılan onca şey, yerlerini bir nebze huzura terk ediyor.

Bergman, hemen her filminde izleyicilerini birçok soru ile başbaşa bırakır. Bütün büyük sanatçılar gibi soru sordurur. Cevabını vermesi şart değildir; hatta cevabını bilmesi de şart değildir. Bütün büyük sanatçılar gibi dini ve geleneksel kaynaklardan beslenir. Bu kaynaklarla ilişkisi her zaman doğru bir ilişki olmasa da, iletişim çoğu zaman taptaze kalır ve o kaynaktan susuzluğunu giderir. Altmıştan fazla filminin her birisi bir diğerini tamamlar. Görkemli bir binadır ortaya çıkan. Yukarı yükseldikçe derinleşen bir bina... O yüzden her

bir Bergman filmi tek bir sanat eserinin değişik görünümleridir sadece. Bütün olmadan tekil eksiktir her zaman.

Bergman bir keresinde, kendisinin sadece birkaç kez girebildiği, onun harici umutsuzca yumrukladığı kapıdan Tarkovsky'nin o kadar rahatça girebilmesini şaşkınlıkla izlediğini, bu yüzden Tarkovsky'nin en büyük sinema yönetmeni olduğunu söylemişti. Bence Tarkovsky'nin bu kapıdan bu kadar rahat girmesi, Bergman'ın ise sadece birkaç defa girebilmesi, sanatçının hakikat ve Tanrı ile kurduğu ilişkiyle ilgilidir. Yaratıcı ile ilişki kurmanın şeklini bilemeyen, ya da Yaratıcısıyla ilişkisini yitirmiş bir sanatçının gerçek sanat eserleri "yaratması" bence imkânsızdır. Bergman, bu ilişkiyi kör topal da olsa her zaman yaşatmıştır. En inanmadığı zamanlarda bile inanmadığı bir Tanrı fikrinin kendisini yönlendirdiğini ve eserlerinin içine nüfuz etmiş olduğunu görmemek mümkün değildir.

İKİNCİ KISIM



dünya sinemasında hakikat arayışı

BİRİNCİ BÖLÜM

İKİ ÖRNEKLE SİNEMA VE MİSTİSİZM

Kore'li yönetmen Kim Ki Duk'un *Spring, Summer, Autumn, Winter... And Spring / İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış... Ve Yine İlkbahar* filmi ile Tunus'lu yönetmen Nacer Khemir'in *Bab'Aziz* adlı filmi, din ve geleneklerin mistik boyutları ile çeşitli biçimlerde kurdukları ilişkiler açısından incelemeye değer filmler.

Her iki film de kaynak olarak kullandıkları dini geleneklerle ilişkilerini benzer yollardan kuruyorlar. Bir tarafta geleneğe sadakat ve o geleneğin "hâl diline" uygun bir sinematografi ile aktarımı; öte tarafta aynı gelenekleri, o geleneklere yabancı olanlar tarafından hoş görünecek biçimde egzotize etme iştiyakı... Bir tarafta gelenekle kurulmaya çalışılan kalbî bir bağ; öte tarafta Batı'da izlenmeye endeksli ve o geleneğin "imanlısı" olmamanın getirdiği kimi "kaçışlar".

Evet, her iki film de büyük oranda geleneğe bağlı kalmaya gayret eden samimi çabalar olarak değerlendirilebilirler. Ancak her iki filmin, ama özellikle *Bab'Aziz* filminin "hatası", gelenekle kurulan bağın düğüm noktalarını, Batı'da o geleneklere yönelik kimi olumlu yargıları öne çıkaracak boyalarla boyanmış ipliklerden örmeleri. Değişik dozajlarda olsa da, Batı endeksli "olumlu" ve "olumsuz" yargılarına bağımlı olma ihtiyacı her iki filmin de en zayıf yönlerini oluşturuyor.

Kim Ki Duk ve İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış... Ve Yine İlkbahar

Kim Ki Duk çok verimli ve her türden film yapan bir yönetmen. Özellikle, çoğu filminde baskın konumda olan sessizlik, onun filmlerini, mistik bir geleneğe eklemlenmek konusunda en uygun filmlerden yapıyor. Sessizliği, bir dil, dünyanın çok konuşan anlamsızlığından bir kurtuluş olarak kullandığı *The Isle / Ada* filminden sonra, *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış... Ve Yine İlkbahar* filminde de benzer biçimde kullanıyor. Üstelik ikinci filmdeki kullanımıyla sessizlik, Budizm'in öğretileriyle uyuşan bir meditasyon dilini filmin her alanına yayan bir şekilde mevcut oluyor.

Hemen tüm geleneksel öğretilerde mevcut olan motifler, filmde gizli biçimde açığa çıkarılmayı bekliyorlar. Film bu hâliyle büyük sanat eserlerinin katmanlı yapısının en üstteki katmanlarına kadar nüfuz edebilme potansiyeli gösteriyor.

"Fiziksel gerçeklik katmanı" adını verebileceğimiz birinci katmanında çocukluktan yetişkinliğe kadar bir insanın yaşantısı ele alınıyor. İkinci katman olan "alegorik katman"da Budizm'in sembol ve öğretileri, filmin içerisine, sessizlik ve kendisini açıkça göstermekten çekinen bir dil ile dağıtılıyor. "Tinsel katman", "alegorik katman" ve "gerçeklik katmanı" ile birlikte ruhsal yükseliş ve samsaradan kaçışın mümkünlüğü üzerine bir tefekkür düzlemi olarak sık sık açılıp kapanıyor. Sonuncu katman olan "hakikat katmanı" her ne kadar filmin tümü içinde çok fazla görünür durumda olmasa da, filmde, büyük geleneklerin hepsinde olan ortak yönlerin ortaya konulması açısından arada bir göz kırpıyor.

Buda'nın "*Sizin gibi farklı perspektiflere, farklı anlayış kapasitelerine, başka bir ağız tadına, başka bir itaat anlayışına ve farklı bir formasyona sahip olan kimselerin anlaması zordur.*" dediği Budizm'in öğretilerinin Batı'nın ağız tadına uygun hâle getirilmesi nasıl mümkün olacaktır peki? Elbette Budizm'i, "*İlk saf hâlindeki Budizm, Tanrı'nın varlığından bahsetmiyordu; ruhun varlığını inkâr ediyordu; O bir din olmaktan çok bir ahlâk kuralıydı*" şeklinde aktaran modern Batılı uzmanların anlayışına uygun hâle getirmek gerekiyordu. Kim Ki Duk, Koreli bir Hıristiyan olarak, bakabildiği kadar derin bakmaya çalıştığı Budizm'i, bazı yerlerde Batılı anlayış içinden kurgulamaktan kurtulamıyor.

İlkbahar, çocuk rahip adayının doğayı, canlıları, merhameti keşfetmesidir. Saf bir şekilde, merhamet-zulüm; sevmek-sevmemek ikilemlerinin çok ötesinde içgüdüsel olarak yaşıyordur çocuk. Hayvanların sırtlarına, zulüm için değil ama oyun için taş bağlar. Ama bunların, kendi sırtında biriktirdiği yükler olduğunu anlaması, kavramsal birlikten ikiliğe geçtiği ân gerçekleşir. Kendi sırtındaki yükün farkına varması o zaman başlar... Milat, İlkbahar'dan Yaz'a yani birlikten ikiliğe geçiştir...

Kapılar... Zorunlu geçişin değil, seçim ve ruhsal disiplinin kapıları... Her tarafı açık kapılar... Öğrenci o kapıyı sadece iki defa ihlâl eder. Çocukluğunda bile ihlâl etmediği kapıları gençliğinde iki defa ihlâl eder. Birincisi "Yaz"da bir genç kıza duyduğu aşk-şehvet karışımı duygularının taştığı bir sırada; ikincisi ise evlendiği kadını öldürdükten sonra manastıra döndüğü çok öfkeli zamanlarında! Kapı ruhsal bir disiplindir ve o disiplin, sadece insanın kendi seçimiyle elde edebileceği bir şeydir. O yüzden her tarafı açıktır. Şehvet ve öfke, o disiplini öldüren en tehlikeli iki unsurdur. Elbette bir de aşk vardır. Yaz bölümündeki o duygu, şehvetle aşk karışımıydı belki; ama aşk yönetmiyordu o duyguyu. Çünkü sahiplenme, çünkü öldürme isteğiyle iç içeydi. Nitekim Budist rahip öğrencisini, şehvetin sahiplenme duygusunu, sahiplenme duygusunun da öldürme isteğini doğurabileceği tehlikesine karşı uyarıyordu. Şehvetin öldürme ile kısır döngüsü, yolun kapılarını açacak manevi disiplini de ortadan kaldırıyordu.

Budist sembol ve alegoriler filmin içerisinde gözümüzün içine sokulmayacak incelikte yayılmıştır. En önemlilerinden birisi manastırda her mevsimde farklı bir hayvanın olmasıdır. İlkbahar'da küçük bir köpek yavrusu; Yaz'da bir horoz; Sonbahar'da kedi, Kış'ta bir yılan ve sonraki İlkbahar'da bir kaplumbağa... Bu, hiçbir döngünün bir öncekiyle aynı olmadığının bir işareti... Her hayvan bir insan hâlinin karşılığı... Masumiyet, şehvet, sığınma isteği, bilgelik...

Kim Ki Duk filmdeki döngüyle, Batı'da sık ve oldukça yanlış bir biçimde reenkarnasyon olarak tanımlanan bir şeye mi işaret eder; yoksa Budist doktrinin en temel unsurlarından olan bir şeye mi? Ananda Coomaraswamy'nin *Hinduizm ve Budizm* kitabından okuyalım:

> "'Bilinç kimden kaynaklanıyor?' şeklinde bir soru sormak doğru değildir. Ancak şu sorulabilir: 'Bu bilinç nasıl ortaya çıkıyor?' Buna verilecek olan kadim cevap ise şudur: 'Bu vücûd benim değildir; bu geçmiş amellerin sonucudur. Bir konaktan ötekine göçen bir öz yoktur. Nasıl ki bir ateş, diğer bir ateş ile tutuşturuluyorsa, hayat da böyle aktarılıyor. Ancak burada söz konusu edilen hayat bir tek hayat ve benim hayatım değildir. Varlıklar fiillerin varisleridir. Ancak 'benim' daha önceki bir konakta yaptıklarımın sonuçlarını topladığımı söyleyemeyiz. Devam etmekte olan, bir sebep-sonuç ilişkisi vardır. Ancak ortada, geçmişte yaptığı iyi ve kötü fiillerin sonuçlarını şu anda tecrübe eden ve şu anda yaptıklarının gelecekte sonuçlarını tecrübe etmek için hiçbir değişikliğe uğramadan (ananyam) yeniden gelmesi gereken ve yeniden tecessüd etmesi gereken (sandhavâti samsarati) etmesi gereken bir bilinç ve bir öz (sattwa) yoktur... Şayet bir tenasüh varsa, o vakit birinden diğerine geçen hiçbir birey yoktur. Gördüğümüz her şey, sebeplerin faaliyetidir. Bir kader olarak takdir edilmiş olan bu düğüm içerisinde şayet kendi 'Zat'ımızı görüyorsak çok yazık!"

Budizm ve Brahmanizm (Hinduizm) dinlerinin temel metinleri üzerine uzman olan büyük bilge Ananda Coomaraswamy, yukarıdaki alıntıda ne demek istiyor? Batı'da reenkarnasyon olarak yorumlanan şeyin, sadece, "Varlık", "varlık", "oluş" ve "kader" ne demek bilmeyen ve farklı bir tat alma duygusuna sahip olan Batılının kıt algılaması olduğunu söylüyor. Peki, Kim Ki Duk, filminde bu kıt algılamanın bir yönelimini mi; yoksa kutsal metinlerinden süzülen Budizm'in bir yorumunu mu gösteriyor?

Aslında her ikisini de tam olarak yaptığı söylenemez Kim Ki Duk'un. Gerçek bir sanatçı görüsüyle, bu konudaki tüm yorumları izleyiciye bırakıyor. Dönüşümün, oluşun bir dönüşümü olarak mı, yoksa birey olarak bir reenkarnasyonu mu ima ettiği belirsiz kalıyor. Elbette filmi değerli yapan şeylerden birisi de bu. Budizm'i o dinin öğretilerine has bir suskunluk, ahlâk ve nakil diliyle anlatmayı yeğliyor.

Film, Budizm'in kadim geleneklerin tümünde olan Varlık ve oluş görüşleriyle ilişkili bir yorumunu ele alırken kimi zaman, Batılı anlayışa egzotik gelecek kimi figürler kullanmıyor değil. Kendi ölümünü bekleyen Siddhartha'ya

gönderme olarak, kendi ölüm ânını bilerek kendini yakan bir Budist rahip figürü, Kim ki Duk'un bu "bilmeye" yönelik aşırı ve egzotik bir yorumu olarak okunabilir. Ve Rahip, hemen öldükten sonra bir yılanın onun bulunduğu yerden çıkıp süzülerek kulübeye girmesi... Bir ima olarak reenkarnasyonu çağrıştırsa da, aslında reenkarnasyonun mevcut Batılı yorumlarına dahi uygun bir durum olarak gözükmüyor bu sahne.

Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi film, samimi bir Budist alegori kurmaya çalışırken gelenekten uzak olmanın yukarıda bahsettiğimiz kimi yalpalamalarına ve samimiyetin güzelliklerine birlikte sahip görünüyor. Öfkesine hâkim olamayan gence Rahip'in tüm gece *Pranja-parpamita sutrası*'nı kazıtması, Budizm'deki ahlâk ile eylemin ilişkisini ortaya koyması açısından oldukça önemli bir bölüm.

Filmi tinsel katmana, hatta bir üstteki hakikat katmanına taşıyan bölüm ise Kış bölümünde hapisten çıkmış ve artık belirli bir olgunluğu erişmiş öğrenci-rahibin, sırtına bağladığı ve tüm geçmiş günahlarının kefareti anlamına gelebilecek tekerlek şeklindeki bir yükle birlikte bir Bodhisatva heykelini dağın en zirvesine taşıdığı bölümdür. Tekerlek, Budist öğretide sık sık sözü edilen ve Buda'nın çevirdiği tekerlektir. O tekerlekle birlikte yukarı taşıdığı Bodhisatva ise "uyanmakta olan varlık" veya "uyanık tabiatlı" olandır. Buda uyanmış olandır, Bodhisatva ise uyanma potansiyeli olan, uyanmaya yakın olan! Bodhisatva ölümlü bir varlıktır ve ruhsal olarak ölümsüzlüğe ulaşma ve "Mutlak Uyanıklık" haline ulaşma potansiyeli olan varlıktır. Bunu yapabilmek, yani mutlak uyanıklığa erişebilmek için Bodhisatva, aşkın bilgileri ve erdemleri fiiliyata koymaya başlar. Bu bölümde sırtında tekerlek, kucağında Bodhisatva heykeli dağın zirvesine çıkmaya çalışan kişiyi canlandıranın Kim Ki Duk olması, yönetmenin bu filmi bir ruhsal tekâmül çabası olarak gördüğünün bir kanıtı olarak değerlendirilebilir. Bu bölümlerle Kim Ki Duk, özelde Budizm'in, genelde de tüm hikmet geleneklerinin varlığa ve ruhsal tekâmüle yönelik bakışını, kimi problemlerle birlikte, özetlemektedir adeta. Filmin hakikat katmanına başını uzattığı kısım da tam da buradadır. Bu Kış'tan sonra İlkbahar yeniden gelir. Ama artık bu İlkbahar bir önceki İlkbahar değildir.

Filmin, metaforlar, simgeler ötesinde muhteşem bir suskunluğun ve doğaya ve onun "ruhuna" yönelik bir tefekkürün ortamı hâline gelmesi, en çok da yönetmenin sinematografik anlayışıyla ilgili. Temaşa ve tefekkür... Filmi özetleyecek iki kelime seçilecek olsa bunlar seçilebilirdi rahatlıkla.

Ve Bab'Aziz...

Bab'Aziz, İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış... Ve Yine İlkbahar filminin Budizm için yaptığına benzer bir şeyi İslam tasavvufu için yapmaya çalışıyor. Tasavvufi metinlerin çoğunda hâkim olan iç içe geçmiş hikâyeleme, benzer şekilde bu film için de söz konusu.

Bab'Aziz ve torununun sûfilerin toplantısına yaptığı yolculuktur söz konusu olan. Yolculuk Bab'Aziz için kendi ölümüne (kendisine) yolculuktur aynı zamanda. Yolculuk sırasında günahkâr, sûfi, çocuk, kadın çok farklı insanlarla karşılaşırız. Yolculuk engin bir çölde olur; ama çölün görünür boğuculuğunun altında gizliden gizliye çağıldayan bir yaşam vardır.

Bab'Aziz'in yönetmeni Nacer Khemir, filmin gösterildiği İstanbul film festivalinde, filmini, Batı'da yanlış algılanan İslam'ın bir diğer yönünü göstermek için çektiğini söylüyordu. Bu anlayış filmin hem olumlu, hem de olumsuz yönlerini beraberce taşıyor bana kalırsa. Yönetmen İslam'ın bir diğer yönü, derinlerdeki boyutu tasavvuf ele alınırken, tasavvufu, belirli biçimlerde egzotize ediyor. Khemir'in oryantalizasyonu özellikle filmin sonunda açıkça ortaya çıkıyor.

Filmin girişinde nefis bir sesle Âl-i İmran Sûresi'nden okunan Hz. Meryem ve Zekeriya'nın (a.s.) da adlarının geçtiği ayetlerle birlikte, çılgınca dönerek "ölen" bir derviş gösterilir. Bu ayetler, filmde Batı ile Kur'ân kaynaklı bir köprünün kurulma çabasının ilk tohumu olarak okunabilir. Ancak film ilerledikçe bu uyumun terazisi yavaş yavaş Batı'ya doğru kaymaya başlar.

Büyük mutasavvıflardan sözler ve menkıbeler filmin ilk katmanı ile ikinci katmanını oluşturur. Ancak filminin ikinci katmanını, tümüyle ânda derinleşerek, ebediyete gömülen görüntü ve imalarla oluşturan Kim Ki Duk'un aksine, Khemir alegorik katmanı sözlerle kurmayı tercih ediyor.

Filmin tümünde elinde çalı süpürgesiyle her yeri süpüren ve "*Canımla süpür sevgilinin kapısını*" diyen bir derviş-deliye denk geliriz. Filmin en başında "ölen" derviştir o! Bab'Aziz ve torununun yolculuğunda menzilin sonunu gösteriyordur adeta bu deli derviş.

Filmde arada geçen ve özenle seçildiği belli olan, çoğu Mevlâna, İbn Arabî gibi büyük mutasavvıflardan aktarılan "*Sadece âşık olmayanlar suda kendi yansımalarını görürler*", "*Dünyadaki ruhlar kadar, Tanrı'ya giden yol vardır.*" gibi sözler, genellikle filmdeki sahnelerle bağlantılı şiir, arasöz ya da dervişlerin birinin dilinden aktarılır. Alegorik katmanını sözlerle kurmaya çalışır film böylece.

Tinsel katmana ulaşma açısından, alegorik katmanı ele alış biçiminden dolayı o kadar başarılı değildir yönetmen. Gerçi filmin dili, sözlerle bağlantılı bir suskunluk, tefekkür, temaşa ve tevazuu taşıdığı için, söz ile kurulmaya çalışılan tasavvufi düzlem, görüntü açısından da son âna kadar sırıtmıyor. Ancak film bazı yerlerde o tasavvufi tinsel katmandan tepetaklak düşüyor. Peki, ne oluyor da filmin tasavvufi yolculuğu bir egzotik maceraya dönüyor?

Filmi ilk defa izlediğimde, filmin sonunun Bab'Aziz'in kaldığı mezarda getirilmesini beklemiştim. Doğrusu film, tam orada bitseydi ve sonraki on, on beş dakikalık kısmı olmasaydı oldukça güçlü bir film olarak hafızamda yer edebilirdi. Ancak filmin sonunda gördüğümüz, manevi bir menzil olmasını ve aslında "ölümden" başka bir şey olmamasını beklediğimiz sûfilerin toplandığı yerin, adeta eğlence, çalgı ve cümbüş yeri olarak aktarılması tasavvufun en bayağı egzotikleştirmelerinden birisi olarak oldukça sönükleştirdi filmi. Herkesin, çalgılarla danslarla iç içe olduğu o son sahnede, Bab'Aziz'e eşlik eden o gencin mecazi-dünyevi aşkının manevileşmesini beklerken o aşk daha da dünyevileşti. Film adeta tam da orada soldu söndü ve bitti.

Kimi tarikatlarda zikrin müzikle ve dans benzeri hareketlerle yapıldığı doğrudur. Ancak tüm seçimler içinde, sûfilerin toplandığı o yerde, kadın erkek karışık herkesin kendince dans ettiği şarkı söylediği bir şey midir dünyada tasavvufu temsil edebilecek olan? "Bakınız işte İslam'ın ne kadar hikmetli, ama bir o kadar da eğlenceli bir yüzü var" demeyi amaçlamış olabilir mi yö-

netmen? Ve bu tutum Batılılara kocaman bir göz kırpma olarak değerlendirilebilir mi?

Filmin senaryosunda, *Nostalghia*'nın senaryosunu Tarkovsky ile birlikte yazmış, Antonioni, Fellini ve Angelopoulos'un kimi filmlerinin senaryosunu ya tek başına ya da yönetmenlerle birlikte yazmış İtalyan şair ve senarist Tonino Guerra'nın da katkısının olması benim için oldukça önemliydi. Ancak şimdi geriye dönük düşününce bu oryantalizasyonda Guerra'nın da dahlinin olması muhtemeldir.

Sonuç

İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış... Ve Yine İlkbahar geleneksel bir öğretiyi, o öğretiye dışarıdan bakan birisinin, o öğretinin hâl dili ve ruhuyla mümkün olabilecek en az sorun ile aktarabildiği bir başyapıt olurken; *Bab'Aziz* iki arada bir derede, ne yârdan, ne serden geçmek istemezken ikisini de denize atıp boğan bir film olmuş maalesef. Üstelik tam da başyapıt olmaya çok yaklaştığı bir sırada yapıyor bunu...

Kaynaklar

Coomaraswamy, Ananda K. (2000). *Hinduizm ve Budizm.* (çev. İsmail Taşpınar). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Coomaraswamy, Ananda K. (1995). *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım.* (çev. Nejat Özdemiroğlu). İstanbul: İnsan Yayınları.

İKİNCİ BÖLÜM

AŞKIN SINIRLARI ÜZERİNE SİNEMAYLA BİR KEŞİF DENEYİMİ

"Aşk insanın hallerinden bir hâldir ve bu dünyaya gelişindeki o saf, yalın hâline doğru bir sıçrama imkânıdır. İnsanın yaşamında üç şey habersiz gelir: Doğum, ölüm ve aşk. Nasıl doğumla yeni bir âleme geliyorsak, ölümle de yepyeni bir âlemin kapısını aralıyoruz. İşte bu iki sessiz belirsizliğin arasında, insanı kayıtlı ve sınırlı olduğu yatay düzlemden aşkın olana doğru yükselten bir imkândır aşk. Aşk, tüm bağları yıkarak kendi bağlarını kurar. Acısı süreklidir, paylaşılamaz ve sürekli çoğaltır kendini. Aşk sırlardan bir sırdır, belki 'Sırların Sırrı'ndan bir haberdir. 'Al Aşkını ver Beni' diyen, Sevgili karşısında, aşk uğruna kendi kişisel algısını sildiği için pişmandır ve 'ben'ini geri istemektedir. Oysa aşktan önceki ben'in yerinde artık yeller esmektedir. Aşkla birlikte o ben gitmiş yerine yepyeni bir benlik gelmiştir."

Fransa'da yetişen kalburüstü yönetmenlerden birisi olan Leos Carax'ın henüz 24 yaşında çektiği *Boy Meets Girl* filmini izledikten sonra, Sadık Yalsızuçanlar'ın *Al Aşkını Ver Beni* kitabında geçen yukarıda cümleler aklıma geldi. Aşk sırrına ermek, o sırrı açmakla açmamak arasında verilen büyük mücadeleyle değişmek, dönüşmek ve olgunlaşmak insan olmanın yolunda köşe taşlarını oluşturuyor. Aşk ile her vuruş, vuruluş, saklanış ve her yeniden beliriş hayatın yapı taşlarını birbirine bağlayan harçlar haline geliyor. Her aşk bir çizik atıyor kalbimizin üstüne... Kanatıyor kalbimizi ve kayboluşa mahkûm edi-

yor. Sonunda o çiziklerin bir araya gelmesiyle beliren, hakikatin tüm ihtişam ve güzelliği oluyor. Matruşka gibi içimizden çıkan her yeni ben, bir öncekini daha yüksek bir kemal mertebesine taşırken, altta kalanı ilga etmek için büyük acılarla yüz yüze bırakıyor bizleri. Aşk acısı denen şey, kemalin yüzünü göstermesi ve o görünen yüzün güzelliğine henüz hazır olmayışımızdan kaynaklanıyor.

Aşk ve aşk ile yaralanmak, gece yarısı karanlığında amacı belirsiz yürüyüşleri aklıma getirir, oldum olası. Sığınmak için gecenin karanlığını seçeriz. O karanlık, sırlarımıza gebedir; ama doğum yapmak için bir sonraki sırrın görünmesini bekler. Sırlarınızı açacak bir tek o vardır ve sığınarak, sırlarınızla birlikte kaybolmak istersiniz gece karanlığında. *Boy Meets Girl* filminin, o ilk dönem ekspresyonist sinemacılarının stilini andıran bir biçimle kameraya alınan Paris geceleri, bir ruh durumuyla paralellik oluşturuyor. Kaybolmuşluk; ama çölün ortasında bir damla suya hasret bir insan gibi, bu kaybolmuşluğun keşfedilmesini bekleyen bir ruh hâli bu.

Kaybetmiş olmak, kaybolmuş olmak anlamına geliyor çoğu zaman. Ve her kayboluş bir yeniden bulunuşa gebe... Alex'in, gece yarısı amaçsızca karanlık Paris sokaklarında dolaşmasının sebebi, kaybolmuşluğuna bir ortak bulabilmek. Kendisi gibi kaybolmuş birisiyle beraberce kaybolmak! Mireille. Bir başka kaybolmuş.

Alex, kendisine, al aşkını ver beni denilerek terk edilmiş birisidir aslında. Geri aldığı aşkını, gerçek sahibine verebilmenin susuzluğu ile kaybolmuştur gecenin karanlığında. Mireille de öyle! Aşk denen nesne, gerçek yerini buluncaya kadar mecazi nesnelerde dolaşır durur ya; Alex'in de, Mireille'nin de bekledikleri, aşklarını verebilecekleri gerçekliği bulmak olsa gerek.

> "Gecenin ilerlemiş bir çağında/ Yatağımda onu aradım/ Onu, canımın sevgilisini aradım/ Kalkıp şehirde dolaşayım dedim/ Sokaklarda ve meydanlarda/ Ruhumun sevgilisini aradım/ Fakat bulamadım/ Şehrin bekçilerine rastladım/ Onu gördünüz mü, canımın sevdiğini diye sordum/ Onları geçince, onlardan öte gidince/ Buldum ruhumun sevgilisini/ Buldum onu ve tuttum/ Canımın sevdiğini tuttum ve bir daha asla bırakmadım/ Annemin evine, beni doğuran aziz kadının odasına götürünceye kadar.(Neşideler Neşidesi, Bab: 3)"

Wong Kar Wai'nin *In the Mood For Love / Aşk Zamanı* filmindekine benzer bir kavuşamama durumu var Carax'ın filminde. Yan yana gelmek bir düğün gecesi kadar huzurludur, iki sohbet etmek hayatta en fazla istenen şeydir; ama ötesine geçebilmek adeta yasaklanmış gibidir. Bir büyü vardır, tam o sınır bölgesinde duran ve öteye geçilince yerle yeksan olacakmış gibi olan! Alex ile Mireille'nin en yaralı oldukları andaki o "ilk buluşmaları" o yüzden çok değerlidir. Alex böyle "yan yana gelip" Mireille ile konuşmayı hayâl bile edemiyordur daha önce. "*Gençler konuşmayı unuttular*" diyen sağır ve dilsiz yaşlı bir adamın verdiği cesarettir belki, Alex'in Mireille ile gece boyunca yan yana sessizliğini paylaşmasını sağlayan itici güç. Mireille'nin hayatın tam sınır noktasında Alex'in söylediklerini dinlerkenki hâli Aragon'un şiirini anımsatır:

> "Güzel aşkım, tatlı aşkım, kanayan yaram benim
> İçimde taşırım seni yaralı bir kuş gibi
> Ve onlar bilmeden izler geçiyorken bizleri
> Ardımdan tekrarlayıp ördüğüm sözcükleri
> Ve hemen can verdiler iri gözlerin için
> Mutlu aşk yoktur."

Neden mutlu aşk yoktur peki? Çünkü aşk, ontolojik olarak en üst aşamada yok olmak, fenâ makamına ermek amacını güder. İnsanın insana aşkında, sevgilide yok olma asla tam olarak vukû bulamaz. Bu da acıları beraberinde getirir. En yakın olunan an dahi tam bir yok oluşa hizmet etmez. Yaklaşılan bir ufuktur mecazi aşk bu anlamıyla. İnsana aşk, bu yüzden Asıl Aşka en büyük teminat ve atlama noktasıdır. Mecazi aşk, tam kavuşamama ve sevgilide yok olamamanın acısına karşılık, Sevgili'ye giden yolları ve dolayısıyla hakîkî aşkın imkânlarını tüm aydınlığı ile açar.

Alex'in Mireille'ye, Mireille'nin Alex'e anlattıkları yaşadıkları değil, yaşamayı düşledikleridir aslında. Aldatılmışlıkları, kaybolmuşlukları ve bir yerlerde birisi tarafından bulunmayı çölde susuz kalmış bir insan kadar istemeleridir onları birbirlerine hiç olmadık zamanda bu derece yakınlaştıran. İkisi de yollarda yalnız dolaşmayı seviyorlardır ve yine aynı yolda yalnız dolaşacaklar-

dır; yan yana ama yapayalnız! Aşkın peşinde aradıkları kendileridir aslında. Kaybolan insanın ilacıdır aşk. Aşk, kaybettiklerine ulaşması için bir binektir insan için. Alex ve Mireille, birbirlerinde kendilerini, kendilerinde de bodrum katlarında tıkılı kalmış hakikati aramaktadırlar.

Yine Yalsızuçanlar'ın *Al Aşkını Ver Beni!* kitabındaki bir pasaja kulak verelim: "*Sevişme coşkusu ölüm sarhoşluğu gibidir. Velinin sekr hâli de böyledir. Tutkuların doruğuna ulaştığımızda, şiddetli bir hayâl kırıklığı yaşar ve boşluğu tanırız. Nihil, yani boşluk, varlığın anlamlanmasında tek imkândır. Bu yüzden bütün heyecanlar, en yüksek kabarma anında sonsuzca derin bir boşluğa taşınır.*" Alex ve Mireille'nin yaşadıkları, bu boşluk ânıyla yüz yüze kalmaktır aslında. Gerçek âşık, bu boşluk hâliyle nasıl baş edebileceğini bilendir. Bilemeyenin yaşadığı Mireille'nin içine düştüğü o devasa boşluğu doldurmak için sığındıklarıdır. Her aşk, önceki aşkların geçiciliğini anlatırken, sürekli kalınacak barınağa ihtiyacın altını biraz daha kalın çizgilerle çizer. Geçiciliğin boğuculuğu ile kalıcılığa adım atmanın zorluğu arasında kalan insanların ruh hâlidir, Paris sokaklarında gece yarısı başıboş dolaşmanın diyeti. Her aşk, bir kez bir kez daha ölümle yüzleşmeye davetiyedir. Ölümle yüzleşmek, ölümün soğuk nefesini sıcak bir cennet kokusuna döndürmek, aşka hakîkî yerini ararken, uğradığımız mecazi mekanların boşluğundan hakikate yol almayı bilmekle alakalıdır.

Aşk, bir vecd halidir. Vecd halinde bir sûfiye nasıl hakikat perde perde açılırsa, aşk da hakikat perdelerinin tek tek açıldığı bir vecd hâlidir. İnsanın ontolojik yükselmesinin en önemli itici gücü, "öteki" ile kurulacak sahici bir ilişkinin en büyük yaratıcısıdır aşk. Bu yüzden, âşık olan insan, sadece maşukunu değil, insanlığın tümünü sever. Artık nefs-i emmarede değildir çünkü âşık. Adeta nefs basamaklarını mâşukunun kanatlarında bir bir aşıp yükselme makamındadır. Yükseldikçe söz ile anlatılabilecekler azalır, geriye tüm durumlardan farklı ve derin bir "hâl" kalır. Alex ile Mireille'nin parti gecesindeki hâlleri gibi! Tonlarca ağırlıktan kurtulup uçma hâli gibi... Aşk, bir bilgenin dediği gibi harikulade bir çiçektir; ancak, o çiçeği korkunç bir uçurumun hemen kıyısından dermek gerçekten yürek ister. Yürekli olmaya cesaret edenin ödeyeceği bedel de büyük olur. Alex'in Mireille ile birlikte filmin so-

nunda ödediği bedel gibi! Cesaret karşılığı alacağınız hediye büyük! Ancak, bir daha dünyanın asla eski hale gelmeyeceğini, "ben"in asla eski ben olmayacağını da bilmek gerek. "*Al aşkını ver beni*" dediğinizde, artık geriye geri alacağınız bir beninizin kalmayacağını bilmek gerek. *Boy Meets Girl*'ün finali bu bütünleşmenin, yani "beraberce ölümün" bir alegorisi gibi.

"Âşık oldur kim cânın feda kılar cânânına
Meyl-i cânân etmesin her kim kıymaz cânına
Cânını cânâna vermektir kemali aşkın
Vermeyen cân itiraf etmek gerek noksânına"

Bazı filmlerin sinematografik analizini yapmak gereksizdir. Zira böyle filmlerde sinematografi ile ruh hâli birbiriyle büyük paralellik gösterir. Ve parça parça analiz o ruh hâlini de parçalar, bozar ve kirletir. *Boy Meets Girl* böyle bir film. Muhtemelen, o sıralarda aşk acısının ve tefekkürünün doruklarında olan birisi tarafından çekildiği için görüntü ile yazılan bir şiir hâline gelmiş bir film.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERN ÇAĞDA "ON EMİR"E BAKMAK: DEKALOG

Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Krzysztof Zanussi, Roman Polanski gibi büyük yönetmenler yetiştirmiş Polonya sineması, kendisine has bir ekol oluşturmuştur. Krzysztof Kieslowski de işte bu ekolden yetişmiş, dünya sinemasına çok önemli başyapıtlar kazandırmış büyük bir yönetmendir. *Double Life o Veronique / Veronika'nın Çifte Hayatı*, *Three Colours: Blue, White, Red / Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı* ve *Dekalog* en çok bilinen eserleridir.

Üç Renk, ismini Fransız bayrağının renklerinden alır. Eşitlik, özgürlük ve kardeşlik olarak simgelenen bu renkler Fransız Devrimi'nin de ilkeleridirler. *Mavi*, *Beyaz* ve *Kırmızı*'da üç değişik hikâye anlatılır. Ancak bu hikâyelerin ortak noktası, insanlığın ortak sorunları olan yalnızlık, korku, sevgisizlik ve sevgi gibi konulara yaklaşımıdır. *Veronika'nın Çifte Hayatı*'nda Polonya'da yaşayan kalp hastası genç ses sanatçısı Veronika, sanatını icra etmekten vazgeçmek istemez ve konser sırasında sahnede can verir. Fransa'daki Veronika ise farklı, ama sanki aynı kişi, ötekinin ikiz versiyonu, değişik bir çözüm seçer. Yaşayabilmek için sanatını bırakır. Kieslowski bu filmiyle sanatın hayatiyeti üzerine bir tefekküre davet eder izleyicisini.

Nedir sanat ve hangi özellikleriyle insanın kendi hayatından dahi değerli olabilir? Hayatı için sanatından vazgeçen Veronika mı, yoksa sanatı için hayatını veren Veronika mı daha değerlidir? Kieslowski her zaman olduğu gibi

soruları sorar ve bekler. Kesin bir cevap vermez. Cevabın her insanın kendi hayatındaki yansıması ile izleyiciler tarafından verilmesini diler.

Kendi ülkesinde yapamadığı sanatı, ülkesi dışında yapabilen; ancak ülkesi dışında yaşayamayan bir sanatçının yazgısının dışa vurumu gibidir *Veronika'nın Çifte Hayatı*. Tarkovsky'nin yazgısı ile benzer bir yazgıdır bu. Belki kendi ülkesi film yapması için uygun ortamı sağlamıyordur; ama sadece kendi ülkesiyle gönül bağı kurarak film yapabiliyordur Kieslowski de.

Kieslowski'nin Fransa'da çektiği sözünü ettiğimiz filmlerinden önce Polonya televizyonu için 1989 yılında çektiği *Dekalog* sadece Kieslowski'nin değil, dünya sinemasının en önemli başyapıtlarından birisidir.

Toplam on bölümden ve her bölümü elli beş dakikadan oluşan *Dekalog*, hem alışılmadık süresi, hem izleyicisini karşı karşıya bıraktığı sorular, hem de bu soruları sorarken başvurduğu özgün anlatım biçimiyle sinema tarihinde çok özel bir yere sahiptir. Bu uzunlukta olan ama kendi içinde organik bir bütünlük kuran *Dekalog*, bu yönüyle ancak Rainer Werner Fassbinder'in *Berlin Alexanderplatz*'ı veya Edgar Reitz'in *Heimat*'ı ile karşılaştırılabilir belki de...

Hz. Musa'ya vahyedilen "On Emir"den ilham alan ve bu emirleri insanoğlunun modern dönemlerindeki ahlâk arayışına bir katkı olarak yorumlamamıza imkân sağlayan *Dekalog*, Kieslowski'nin yaptığı tek film bile olsaydı, muhtemelen O'nu sinema tarihinin en büyük yönetmenleri arasına katmaya yeterdi.

Bütün bölümleri Varşova'da bir sitede geçen ve bir bölümündeki ana karakterlerin diğer bölümlerde ya hiç olmadığı ya da yan karakterler olarak gözüktüğü; her bölümün bir bütünün parçası olduğuna ikna olduğumuz *Dekalog*, insanoğlunun ezeli ve ebedi evrensel ahlâk arayışının köşe taşlarına yaptığı vurgu ile de oldukça saygıya değer bir eserdir. Bir anlamda doğal hukuk ve ahlâkın temellerine yönelik bir fikir jimnastiği ve bu temelleri sanatsal olarak kavrayış yolu olarak da okunabilir film. Her bölümde mutlaka iki defa boy gösteren, beyazlara bürünmüş ve konu ile ilgisiz gibi görünen gizemli adam ise, (sanırım) insanoğlunun yazgısında var olan -ve bazen kendi elinde olmayan- bir takım unsurlara vurgu yapıyor.

Modern insan kendi yazgısını bilimsel yollarla tümüyle belirleyebildiğine inandırılmıştı. Kieslowski, *Dekalog*'da modern insanın karşısına çıkardığı sorularla, yazgı, ahlâkî eylem ve Tanrı'nın inayeti arasında görünmez bağlar inşa ediyor belki de. Her bölümde görünen beyazlar bürünmüş o adam, insanlığın ihtiyacı olan bir başka kanadı, en önemli insani özelliğin temsil ettiği kanadı ifade ediyor olmalı. İnsanın iman veya inançsızlık arasında yaptığı seçimde kurduğu/yıktığı bağları...

On Emir'den aldığı ilham, Kieslowski'nin bu eserini dini bir temele oturturken, modern döneme ait ahlâkî konuları ve "dilemma"ları ele alması da yapıtın evrenselliğe açılan kapısı oluyor. Filmlerin açık uçlu ve yoruma açık yapısı, onları her izleyişte yepyeni bir katmanına erişmemizi sağlarken, Zbingiew Preisner'in müziğinin de anlatılan hikâyelerle adeta bütünleştiğini görüyoruz. Kameranın dinginliği, mekânların, hikâyelerin sinematografik anlatımına olabilecek en uygun mekânlar haline getirilmiş olması ve hikâyenin diyaloga fazlaca yer vermiyor oluşu, izleyici açısından yaşanan gerçekliğe kendini daha kolay konsantre edebilme ve her yeni izleyişte yeni bir deneyimle taçlandırılma anlamına geliyor.

TRT tarafından gösterildiğinde *Kadere Meydan Okunmaz* başlığıyla sunulan (ama bana kalırsa On Emir'in ilk iki maddesi olan), "*Benden başka Tanrıya tapmayacaksın*" cümlesiyle özetlenebilecek emirlere referans veren ilk bölümü, aynı zamanda sinema tarihindeki en önemli metafizik tartışmalardan birini de bünyesinde barındırmakta... Materyalist bir dünya görüşüne sahip olan dâhî bilim adamı babası ile Katolik halası arasında kalan bir çocuğun hikâyesidir ilk bölüm. Pozitivist bilimcilik (ya da bilimperestlik) ile mütevekkil dindarlık arasındaki çatışmada Kieslowski, kazananın kim olduğuna bizim karar vermemizi ister gibidir.

Halasına "*Tanrı nedir?*" diye soran çocuk, "*Gel, bana sımsıkı sarıl*" cevabını alır. Ardından da "*Peki, şimdi ne hissediyorsun?*" diye soran kadına, "*Seni çok sevdiğimi hissediyorum*" diye cevap verir. Halası "*İşte, Tanrı budur*" diye cevap verir. Sinema tarihinde beni bunun kadar etkileyen çok az sahne vardır. Sanatın gücünün ve insanı dönüştürebilme kabiliyetinin en tepe noktası örneklerinden biridir bu sahne...

Peki, Sevgi Tanrısı nasıl olur da kötülük yapabiliyordur? Çocuğun başına gelen felaket, kendi akıllarımıza duyduğumuz engin güvenden, bilimin ve aklın putlaştırılmasından mıdır, yoksa Tanrı'nın kötülüklere göz yummasından mıdır? Hayır ve şerrin Allah'tan olduğunu bilmek, iyiliğin hakikat ve kötülüğün araz olduğunun farkına varmak demektir aynı zamanda. Tanrı kötülük yapmıyordur. Sadece kötülük diye gördüklerimizin içindeki hayırları göremediğimiz için bize kötülük gibi geliyordur. Her olay ya bizzat ya da sonuçları itibariyle hayırlıdır... Ve asıl kötülükleri insan kendi kendine yapıyordur. Şerrin içindeki hayrı görebilecek, hikmetle bakabilen bir göz için uzun yollardan geçmek gerekiyor.

Kieslowski, Dekalog'un bu ilk bölümünde tanrılık taslayan modern insan ile iman insanını karşı karşıya getirir. Modern insanın kibrine karşılık tevazun gücünü öne sürer. Bilime ve kendi aklına tapacak kadar güvenen modern insanın, acziyeti ile karşı karşıya kalması tam anlamıyla yıkımdır onun için. Kieslowski adeta kendi çölünü cennet sanan insanlığı tekrar o çölün ortasında getirir ve sorar: Çölden sen mi suçlusun yoksa Tanrı mı?

Modernitenin insanlığı sürüklediği uçurumun farkına varması için belki de büyük acılar çekmesi gerekir insanın. Zira uçuruma doğru son hızla giden arabada konfor içinde yaşayan ve o konforun gözlerini bağladığı bir insanlığa vahameti gösterebilmek çok kolay değildir. Dâhî bilim adamı uçurumdan düştüğü ân gerçeği fark etti belki de! Ama kendisiyle birlikte çocuğunu da o uçurumdan düşürmüş olmanın büyük acısıyla karşı karşıya kaldı. Uçurumun dibinde yapayalnız!

Ancak Kieslowski gibi büyük bir sanatçının filmlerini bir propaganda gibi kurmadığını da bilmek gerekir. Kieslowski büyük bir suskunluk içinde mevcut resmi önümüze serer. Arabanın içindeki insana bir de uçurum tarafını gösterir. Ama yazgısı için seçim yapmak yine de izleyiciye kalır. Bunu ya da ötekini seçmelisin demez asla. Soruları sorar ve cevabı için izleyicisini bekler.

Dekalog'un beşinci bölümü olan *Aşk Üzerine Kısa Bir Film* ise aşkın cinsellikle fütursuzca karıştırılmasına atılmış en çarpıcı sinemasal tokatlar arasındadır. Bu hikâyede, kendisine âşık olan gence, "*Benden ne istiyorsun?*" diye soran bir kadın ve "*Hiçbir şey, sadece öyle uzaktan görebilmek, hepsi bu*" di-

ye cevap veren bir genç tanırız. Görmüş geçirmiş ve aşkı cinsellikten ibaret zanneden bu kadının yazgısında, gerçek aşkı kendisinden oldukça küçük bir gençten öğrenmek vardır. Ancak, aşkın da tam öğrenildiği ve içine düşüldüğü anda elden kaçabilmek gibi kötü bir özelliği vardır. Şiirselliği ile sinemanın gördüğü en önemli aşk metafiziği filmlerinden birisidir *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*...

Altıncı bölüm olan *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film*'de, her şekilde kötü ve zalim olduğuna ikna olduğumuz bir gencin, mahkemede idam cezasına çarptırıldıktan sonra hapishane binasına geri dönüşü sırasında pencereden kendisine adı ile seslenen avukatına (aynı avukatın sonradan onu hapishanede ziyaret edişi sırasında) söylediği şu sözleri hatırlayalım:

"*Ben, mahkemede hiç kimsenin ne söylediğini bile duymadım. Ta ki siz benim adımı söyleyinceye kadar. O zamana kadar sizin gibi büyük adamlardan bana adımla seslenen hiç kimse olmamıştı.*"

En vahşi gördüğümüz insanda bile rahatlıkla yakalanabilen insani bir damar ve idam cezası üzerine tekrar bir düşünme gerekliliği! Suç ve ceza ilişkileri üzerine kapsamlı bir felsefi ve hukuki tartışmadır bu hikâye...

Yalan Üzerine Kısa Bir Film'de tam tersi durumla yüzleştirir bizi Kieslowski. İyi kalpliliğine her şekilde ikna olduğumuz birinin hikâyesidir bu kez söz konusu olan. Kahramanımız, Polonya'da Nazi katliamı sırasında birçok Yahudi'yi kurtarmış, ahlâkî özellikleri ve erdemleriyle bilinen, etik profesörü bir kadındır. Günlerden bir gün, ABD'de tercümanlık yapan bir başka kadın kendisinin ziyaretine gelir. Konuk kişi, izin alarak, üniversitede profesörün dersine de girer. Konu, insanların çeşitli ahlâkî dilemmalardaki muhtemel davranışları üzerine düğümlenirken, tercüman kadın söz alarak bir hikâye anlatır:

Nazi işgali altındaki Polonya'da çoluk çocuk demeden bütün Yahudiler üzerinde bir cadı avı yürütülürken, adamın biri, 6-7 yaşlarındaki ürkek bir kız çocuğunu, sokağa çıkma yasağının henüz başlamadığı saatlerde elinden tutmuş bir yerlere götürmektedir. Çocuk iki yıldır bir evin bodrumunda saklanmaktadır. Nazilerin avından kurtulabilmesi için bir koruyucu aileye ihtiyacı vardır. Ancak Nazilerin çocuğun Yahudi olduğunu anlamamaları için de bir

vaftiz anne-babasına ihtiyaç bulunmaktadır. Koruyucu aile çocuğu ancak bu şekilde alabilecektir. Adamın çocuğu götürdüğü aile ise daha önce vaftiz anne ve baba olmayı kabul etmiş bir çifttir.

Çocuk içeriye girer. İçerde bir kadın ve bir adam vardır. Kadın son derece rahat görünür. Adam ise bir oraya bir buraya sıkıntılı bir şekilde dolanmaktadır. Sonra kadın oldukça soğukkanlı bir şekilde çocuğun vaftiz annesi ve babası olamayacaklarını söyler. Küçük kız genç çiftin bu beklenmedik tavır değişikliğiyle aslında mutlak bir ölüme gönderilmektedir. Karı-kocanın çark etmedeki gerekçeleri ise gönülden inanmış birer Katolik olarak Tanrı'ya asla yalan söyleyemeyecekleri ve "vaftiz ebeveyni" oldukları yönündeki bir yalanı kalplerinde taşıyamayacaklarını fark etmeleridir. Çocuk ve onu getiren adam tekrar sokağa çıkarlar ve sonu belirsiz bir karanlıkta kaybolurlar.

Dersi dinleyen öğrencilerden biri, ailenin korktuğuna ilişkin yorum yapar. Bir başkası ise böylesine hassas bir durumda söylenen sözlerin Katolik inancı açısından bile yalan olmayacağını savunarak, olayda ailenin tutumunu yanlış bulur.

Kız çocuğunu -inançlarını gerekçe göstererek- Nazilerin insafsızlığına terk eden o meçhul kadın, gerçekte, günümüzün saygın etik profesörü olan kahramanımızdır. Ölüme terk edilen kız çocuğu ise ABD'den onu ziyarete gelen tercüman kadındır. Ve tam kırk yıl sonra, bu davranışının sebebini öğrenmek üzere gelmiştir. Profesör bu acı gerçeği öğrendiğinde, kadına sebebin aslında çok basit olduğunu ve o kızı sokağa gönderdikten sonra kırk yıldır her gün bu olayı düşündüğünü söyler. Sebep olarak ise kıza koruyucu aile olmayı kabul eden çiftin Gestapo ajanı olduğu duyumunu aldıklarını, vaftiz anne-babası olmayı kabul ettikleri takdirde kendilerinin de deşifre olarak, o tarihlerde Nazilere karşı direniş sürdüren -kendilerinin de içinde bulundukları- gizli örgütlerinin çökertilme riskinin doğduğunu söyler. Sonradan o ailenin Gestapo ajanlığı yaptığı yönündeki iddiaların yalan olduğunun anlaşıldığını, ancak söz konusu çiftin bu suçlamadan dolayı çok büyük acılar çektiğini de sözlerine ekler.

Bu bölümde Kieslowski'nin bizi karşı karşıya getirdiği sorulardan birisi büyük idealler ile küçük hayatlar arasındaki çatışmalarda takınılan tavrın ahlâ-

kîliği meselesidir. Hangi tavır ahlâkîdir? Deşifre olmayıp bir direnişi ve belki yüzlerce insanı tehlikeden kurtarmak için küçük bir kız çocuğunu feda etmek mi? Yoksa küçücük kız çocuğunu kurtarmak için koca bir direnişi feda etmek mi? Kieslowski'nin kamerası bu konuda da net bir şey söylemez izleyicisine. Durumun buz gibi soğukluğu ile karşı karşıya kalırız. Bir insanın hayatında karşı karşıya kalabileceği en zor seçimlerden birisidir bu. Kieslowski insanı ahlâkî bir varlık yapan şeyin, işte bu zor zamanlardaki seçimleri olduğunu gösterir adeta. Etik profesörü olan ve herkes tarafından sevilip saygı duyulan kadın, gerçekten de hayatının en büyük sınavından geçebilmiş midir?

Bu soruya herkesin vereceği cevaplar farklıdır elbette. Kimisi direnişi, kimisi de kızı feda etmenin daha "mantıklı" olduğunu söyleyecektir. Ancak yönetmen, ahlâkî olan ile mantıklı olan arasında kimi zaman ortaya çıkan büyük çatışmayı, etik tartışmalarının tam da ortasına yerleştirir bu bölümde. Ahlâkı nereden ve hangi referanstan alıyoruz? Hangi referans bize "doğru" ahlâkı buyuruyor. Ahlâkîlik insanın seçim yapabilme gücündeyse şayet, seçme ile ilgili sorunlar olmadığındaki ahlâklılık ne anlam ifade edebilir? Gerçekten bu durumda, hangi eylemin doğru olduğuna karar verebilecek bir merci, bir referansa var mıdır?

Kieslowski bu soruların hiçbirisine cevap vermez. Ama bu bölümden damıtılan sorular en derin ahlâk sorularıdır. Onun filmlerini ama özellikle Dekalog'u bitirilemez kılan da bu özelliğidir.

Tanrı Sahte Yakarışları Bilir adlı bölümde kocasını aldatan ve üstüne üstlük bir de onu aldattığı erkekten hamile kalan bir kadının, eşi kanser hastalığından ölmek üzereyken, aile doktorunu kocasının yakında ölüp ölmeyeceği üzerine somut bir fikir vermek üzere zorlayışına tanık oluruz. Çünkü kadın karnındaki çocuğu doğurup doğurmayacağına da alacağı bu bilgiye göre karar verecektir. Bu bebeği doğurmalı mı, yoksa doğurmamalı mı? Kieslowski, söz konusu bölümde de hem kürtaj hem de aldatma üzerine bir ahlâkî ikilemle karşı karşıya bırakır bizleri...

Kadının tavrı kesin bilgi isteyen Bergman'ın *Yedinci Mühür* filmindeki Jöns'ün tavrına benzer. Seçim yapmak için net bilgiye ihtiyacı vardır onun da. Yapılan seçim böyle bir durumda ahlâkî olabilir mi peki? İmanın ve o ima-

nın belirlediği bir ahlâkîliğin karşısına yine rasyonel bir ahlâkı getirmektedir Kieslowski. Ve ikisinin mücadelesinde karar mercii olarak izleyiciyi serbest bırakır.

Başlangıçta bir televizyon dizisi olarak çekilen, ancak gördüğü yoğun ilgi üzerine çeşitli ülkelerde sinema gösterimleri de gerçekleştirilen *Dekalog* dizisi, her biri izleyiciye ahlâk üzerine birbirinden çetin ceviz sorular yönelten toplam on bölümden oluşuyor. Soruların cevapları veya cevapsızlıkları kişiden kişiye değişir elbette. Ancak, esas sorun, sinemanın, soru sormak yerine herkese her türlü konuda hazır cevaplar vermek ve tek tip insan yaratmak amacında olduğu bir propaganda aracına döndüğü dünyada bu tür büyük eserlerin varlığının mutlaka bilincinde olmak gerekliliğidir. Sinema düşünmenin bir biçimidir. Sinemayla felsefe de, metafizik de beraber gidebilir, gitmelidir de. Eğlence ve uyuşturma aracı hâline gelen sanatın, düşünmenin bir aracı, bir formu (akleden kalp) hâline geldiği örneklerine her zaman olduğundan daha fazla ihtiyacımız vardır.

Eserlerinde, bizleri, modern hayatlarımızdaki sorunlarla evrensel ahlâk ilkeleri arasındaki çatışma arasında kendimize en uygun konumu bulmaya davet eden Kieslowski, bana kalırsa *Dekalog* ile yalnızca kariyerinin değil, dünya sinema tarihinin de en kalıcı başyapıtlarından birisine imza atmış bulunuyor.

Dekalog, hayatında ahlâk duygusunun sarsılmaz bir yeri bulunan, her ırktan, her dinden ve her yaştan sinemasever için çok önemli sinemasal bir deneyim. Defalarca izleme ve her izlemede de üzerine geceler boyu düşünme ihtiyacı doğuran bir film dizisi bu...

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AYNADAN MODERN HAYATA BAKMAK: QATSİ ÜÇLEMESİ

Qatsi Üçlemesi'nin yönetmeni Godfrey Reggio, 11 Eylül saldırılarından sonra üçlemedeki bir filmin gösterimi için ABD yönetiminden davet almıştı. Bu davetin sebebi üçlemenin ilk filmi olan *Koyaanisqatsi* (1982) filminde benzer bir olayın gösteriliyor olmasıydı. Reggio daveti, filminin tekil bir terör eylemi hakkında değil, fakat küresel teknoloji çağında içkin olan, hayatın terör hâline gelmesi hakkında olduğu gerekçesiyle reddetti.

Qatsi Üçlemesi'nin ilk filmi olan *Koyaanisqatsi*, ismini, Hopi Kızılderililerinin dilinde "dengesiz, çılgın hayat" anlamına gelen bir kelimeden alır. *Koyaanisqatsi*, Reggio'nun kendi deyimiyle, insanlığın yüzüne tutulan bir ayna gibidir.

Kimi eleştirmenlerce anti-sinema, benim katıldığım kimilerince de "saf sinema" olarak değerlendirilen Koyaanisqatsi, daha önce bir benzeri görülmediği için eleştirmenleri iki kampa ayırdı. Kameraman Ron Fricke (sonradan *Baraka*'nın yönetmenliğini yapacaktır) ve müziklerini yapan minimalist müziğin büyük ismi Philip Glass ile birlikte Reggio, senaryosu, oyuncusu, diyalogları, hikâyesi olmayan bir filme imza atmıştı *Qatsi Üçlemesi*'yle. Koyaanisqatsi, üçlemenin diğer iki filmi gibi tamamen görüntü ve müziğin birlikteliği üzerine kurulan bir tür müzikal şiirdir. Müzik, eğer film olabilseydi nasıl olacaktıysa Koyaanisqatsi de böyle bir filmdir aslında.

Koyaanisqatsi, birkaç mağara resminin ve sonrasında doğanın (kanyonlar, çöller ve bunun gibi bazı yerler) yavaşça görüntülendiği dingin bölümlerle başlar. Doğanın kendi hareketinin gözlemlenmesi ve buna eşlik eden Philip Glass müzikleriyle adeta doğanın dokunulmamış güzelliği deneyimlenir. Ancak bu dinginlik insanın ve teknolojinin girdiği yerlerde, yerini yavaş yavaş hıza bırakır. Doğanın zarafeti ve güzelliği, yerini, teknolojinin hızı sonucu gelinen çılgınlığa terk eder yavaş yavaş. Glass müzikleri bu çılgınlığın deneyimlenmesine görüntülerle birlikte eşlik eder. "Time-lapse" adı verilen teknik, doğanın zarafetinin (bulutların hareketlerinin çok hızlandırılmış bir şekilde görüldüğü bölümlerde bulutlar okyanus dalgaları gibi görünürler) ve sonrasında insanlığın geldiği çılgın hızın deneyimlenmesine yardımcı olmak için araç olarak kullanılır. Bu baş döndürücü hız sonucunda, kullandığı teknolojinin bir nesnesi hâline gelen insanın durumu da, sinematografik tekniklerin maharetli bir kullanımıyla, izleyicinin içine girebileceği ağır bir deneyim olarak hissettirilir.

Büyük kentlerdeki trafik hareketlerinin, insanların işlerine gidip gelişlerinin görüntülendiği ve bu görüntülerin gittikçe hızlanıp en sonunda sadece birer ışık hâline getirildiği bölümlerle, bu bölümlerle ardışık olarak gösterilen entegre devrelerin "mask" görüntüleri, görüntü yoluyla bir didaktizm izlenimi verse de; bu bölümleri teknolojiye övgü olarak okuyanlar olduğu düşünülürse, insanın sınır deneyimlerini hissedebilmesi için bu hızlandırmanın ve analojinin gerekli olduğunu düşünüyorum. Filmin sonunda zihnimizde büyük yorgunluk ve kendi otomatlaşmış hayatımızla yüzleşmenin getirdiği umutsuzlukla baş başa kalıyoruz. Philip Glass'ın, görüntülerle organik bağ oluşturan, hız arttıkça artık beynimizin içinde zonklayan ve bizleri rahatsızlığın doruğuna taşıyan müzikleri, adeta bu hızın hayatlarımızda yarattığı yıpranma ve yorulmanın çok daha kısa sürede gerçekleşen hâlinin dışa vurumu gibidir.

Serinin ikinci filmi olan *Powaqqatsi* "üçüncü dünya ülkeleri" diye adlandırılan ülkelerde teknolojinin ve küresel kapitalizmin insanlığa maliyeti üzerinedir. Hopi dilinde "dönüşüm içindeki hayat" anlamına gelen *Powaqqatsi*, bu dönüşümün maliyeti ve sonuçları üzerine hüzünlü bir ağıt gibidir. Film çok

çarpıcı bir bölüm ile başlar. Bir altın ya da elmas madeninden (Brezilya'daki bir altın madeni) sırtlarında ağır çuvallarla yukarıya çamur taşıyan insanlar görüntülenir. Yavaş çekimde ve hüzünlü bir müzik eşliğinde gösterilen bu bölümler, Batı tüketim kültürünün ve kapitalizmin insan maliyeti üzerine bir ağıt gibidir. Sonraki bölümlerde de benzer görüntüler görürüz. Kocaman binaların pencerelerinden tıkış tıkış yaşayan insan görüntüleri insanın kocaman kalabalıklar içindeki yalnızlığını gösterir gibidir.

Üçlemenin ilk ikisinden yıllar sonra çekilen üçüncü filmi *Naqoyqatsi*, görüntülerini, ilk iki filmin yaptığından farklı bir yöntemle oluşturur. İlk ikisinde büyük oranda günlük hayattan ve doğadan görüntülerle, insan görüntüleri söz konusu iken; *Naqoyqatsi*'de bu görüntüler yerini neredeyse tamamen bilgisayar grafiklerine ya da gerçek görüntülerin bilgisayar tarafından manipüle edildiği görüntülere bırakır. İnsanın yarattığı medeniyetin ürettiği yaşamla, bilgisayarlarda ve elektronik devrelerde bulunan çiplerin birbiriyle ilişkisel benzerliği ve bağımlılığı, teknolojiyi kullanmayı isterken, teknolojinin içinde yaşayan ve teknolojikleşen bir hayatın dışa vurumu gibidir.

Film Brueghel'in *Babil Kulesi* resmine odaklanan ve insanlığın yaratmaya çalıştığı Babil Kulesi'nde kendisini yitirdiğini ima eden görüntülerle başlar. Modern çağlara ait Babil Kulesi mahiyetinde olan teknolojinin parlak ışıkları altındaki karanlığı göstermeyi amaçlayan Reggio, bana kalırsa özellikle *Naqoyqatsi*'de bu karanlığın altını çok kalın bir şekilde çiziyor.

Naqoyqatsi'de bilim, spor, sinema gibi dallarda başarılı olan ünlü insanların yüzlerine odaklanan görüntüler vardır. O görüntülerin üst üste geldiği ve sonrasında makyajlanan insan yüzleri, insanlığın ruhsallığının yitirildiği ve bu tür başarıların ruhsallığı maskelediği bir persona hâline döndüğü bir durumu ima eder gibidir.

Bir röportajında "*İnsanlık çeşitlilikten tek tipleşmeye doğru hızla yol alıyor. Tüm dünya bir Los Angeles'laşma süreci ile karşı karşıyadır*" diyen Reggio, bu üçlemeyi insanlığın ruhsallığına bir ağıt olarak düşünmüş olmalı. Batı kültürünün bu eğiliminin ve teknolojinin gittiği noktada robotlaşan insanların ruhsallığına bir ağıt! Robotlaşan, canavarlaşan yüzlerin ve bilgisayar grafikleri ile bozulmuş görüntülerin yoğun olduğu *Naqoyqatsi* bu üçlemenin en umutsuz

bölümü olarak dikkat çeker. "Savaş halindeki yaşam" anlamına gelen *Naqoyqatsi*, insanlığın, doğa ve Tanrı ile yaptığı savaşın, en sonunda, kendisini yitirip bir tür *cyborg*'a döndüğünü gösteren bir ayna tutuyor hepimize. Bu "savaş" insanın insanla ettiği savaş olmakla kalmıyor, insanın kendi ruhsallığıyla da savaşa dönüyor. Dönüşüm doğanın nesneleşmesinden, insanın nesneleşmesine büyük bir hızla gerçekleşiyor. Nesneleştirdiği her şeyin kaderini paylaşmaya başlayan insan, modern hayatın hızı içinde git gide bir robot, ışıkların içinde silik bir ışık haline dönüşüyor.

Doğadan görüntülerde başlayan, sonrasında teknolojinin yarattığı çılgınlaşmanın baş döndürücü görüntüleri ile devam eden, patlayan uzay mekiğinden bir parçanın, bir ağıt müziğiyle birlikte düştüğü upuzun sahneyle biten ve biraz da olsa, yolumuz yol değil, terk edebiliriz umudunu barındıran *Koyaanisqatsi* üçlemenin geri dönülebilecek bir yolun olduğunu ima eden bölümüydü. *Powaqqatsi*, küreselleşen kapitalizmin ve Batı kültürünün yok etmeye başladığı üçüncü dünya ülkelerinin insanlarını ele alan görüntülerle devam eder. Yolumuz yol değil çığlığı atan Reggio'yı dinleyen olmamıştır. Küresel kapitalizm, nesneleştirme çabalarını tüm dünyaya yaymaya başlamıştır artık. *Naqoyqatsi* ise artık bir umudun da bittiği ve insan denen ruhsal varlığın bir tür robota döndüğü bir ağıt olarak son bulur.

Qatsi Üçlemesi modern insanın tarihidir aslında. Modern insanın yitiminin tarihi... Kadim geleneklerde merkezi ve en yüksek yerlerde ibadethanelerin olduğu düşünülürse, *Qatsi Üçlemesi*'nde röntgeni çekilen insanlık, merkeze ve en yükseğe para ve teknolojinin hükümranlığı oturtur. İbadethanelerin yerini, para ve güce tapan insanlığın yeni ibadethaneleri yerleşir. İkiz Kuleler *Koyaanisqatsi*'de bu anlamda önemlidirler. Modernliğin yeni dinini ifşa etmesi açısından... Bozulan doğa; çılgınca kalabalıkların ve hızın içinde kendini ve ruhunu yitiren insan; teknolojiyi kullanırken git gide o teknolojinin esiri olup birer çarka dönmüş modernizmin bireyi bu yeni dinin çıktılarıdır artık. Bütün o şaşaalı ışıkların altında ruhunu yitirip sadece posaları kalmış insan ve doğa...

Koyaanisqatsi insanlığın dikkatle dinlemesi gereken bir Hopi öğüdüyle biter: *"Topraktaki değerli şeyleri kazmak, felaketi davet etmektir. Arınma günü yak-*

laştığında tüm gökyüzü örümcek ağlarıyla dolu olacaktır. Günün birinde gökyüzünden bir kap kül atılabilir ki; o küller toprağı yakıp, okyanusları kaynatacaktır..." Ölümü öldürmeye çalışan insanlığın, hayatı öldürdüğünü fark etmesi için bir uyarıdır bu. Kıyameti haber veren bir uyarı...

Godfrey Reggio, Batı kültürü ve sanatı içinde, gidilen yolun yol olmadığını gören ve bunun için sanatını seferber eden büyük bir sanatçıdır. Philip Glass ise çok önemli bir müzisyen. Bu iki büyük sanatçının başyapıtı *Qatsi Üçlemesi*, tam anlamıyla bir sınır deneyimidir. İzlemesinin zor olduğunu en baştan söylemeliyim; ama mutlaka izlenmesi gereken çok önemli sanat eserlerindendir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÖLÜM, HAYATI SONSUZ BİR KAREDE DONDURMAKTIR!

"Allah, o canları öldükleri zaman, ölmeyenleri de uyuduklarında alır. Sonra haklarında ölüm hükmü verdiklerini alıkoyar, diğerlerini de takdir edilmiş bir süreye kadar salıverir. Şüphesiz ki bunda düşünecek bir kavim için nice ibretler vardır."

Zümer Sûresi: 42.

Modernleşmenin insanlığa yaptığı en büyük kötülüklerden bir tanesi, ölümü gözümüzün önünden ücra bir köşeye sürmek için ortaya koyduğu büyük çabanın sonuçlarını tahmin edememesidir.

Baudrillard, ölümü gözden ırak etme çabasının sonuçlarını gettolaşma kavramı ile açıklıyor ve mezarlıkların, modern Batı toplumundaki ilk gettolar olduğunu ve sonraki tüm gettolara örnek teşkil ettiğini söylüyordu. Modern insan, bu şekilde, kafasını kuma gömen devekuşu gibi gözünün önünden attığı ölümün kendisini hiç bulmayacağı gibi bir batıl inanca sahip oluyor. Ölümü kendisine hatırlatan her şeye tiksintiyle bakıyor ve bir an önce ölümü hatırlatan ne kadar şey varsa kendi hayatından uzaklaştırmak istiyor. Geleneksel aile modelinin, Arseni Tarkovsky'nin bir şiirinde özlemle dile getirdiği gibi, dede ile torununu aynı sofraya oturtan insani sıcaklığının kaybolmasını, yaşlıları ölümü hatırlattıkları için evlerinden uzak tutmaya çalışan "yeni insa-

nın" ölümü unutma arzusuna bağlayabiliriz. İnsanlık bu şekilde "*Hiç ölmeyecekmiş gibi dünya için, yarın ölecekmiş gibi âhiret için çalış*" hadisinin ilk kısmına tıkıldı kaldı. Böylece sadece ikinci kısmını değil, ilk kısmını da felç etti hayatının... Ebedi gençlikle kafayı bozmuş, yaşlanmayı, ölüme yaklaştırdığı korkusuyla kabullenmeyi bir yenilgi addeden, bu yüzden de nefsleri tarafından gem vurulamaz bir şekilde kışkırtılan insanlar hâline gelmişiz. Önünde asılı olan "*Her can ölümü tadacaktır. Sonunda bizim huzurumuza getirileceksiniz.*" ayetinin kendisine hatırlattıklarından dolayı, mezarlığın önünden geçmemek için yolunu dahi değiştiren bir unutma makinesi hâline gelmiş insan!

Yüzleşilemeyen, unutmak için çırpınıp durulan, bilinçten atılmaya çalışılan ölüm, kendisini, bilinçaltımızdan çıkarıp hiç olmadığı kadar korkunç bir yüzle yeniden karşımıza getiriyor. Hayattan ve akıldan atılmaya çalışıldıkça yaşanan hayatı da esir alan bu korku, aynı zamanda tüm zulümlerin de ardına gizlenebildiği bir şey. Ölümü bilmediğimiz için hayatı tanımıyor, ölümü kabullenmediğimiz için sonsuz yaşayacakmış gibi bir hırsla tutunduğumuz garip şeye hayat diyoruz. Bu hırs, zulmün de, sevgisizliğin de, egoizmin de üzerinde yeşerdiği çorak ülke haline getiriveriyor hayatı.

Hâlbuki ölüm her ân yaşadığımız bir şey değil mi? İnsan, tabiat ve tüm kâinat her ân ölüp tekrar diriltilmiyor mu Yaratan tarafından? Uyku bile Zümer Sûresi 42.ayette buyrulduğu gibi bir ölüm değil mi? İnsan ne kadar uzak durabilir ölüme ve uzak durursa ne kadar yaklaşabilir hayata?

Ölüm bütün bunların dışında, yüzleşilmediği takdirde hayatta büyük bir eksiklik hissiyatı yaratacak bir şey. Zira hayatla ölüm birbirinin negatif görüntüleri... Birbirleri olmadan anlamları ve varlıkları mümkün olamayacak negatif görüntüler... Bir anlamda ölüm, hayatın sonsuz derinlikteki bir karede dondurulması... Ama dondurulanın arkasından açılan bambaşka bir güzelliğin de kapısı. Tolstoy'un İvan İlyiç'inin bile sefilce geçen ömrünün son demlerinde fark edebileceği kadar, herkese açılan bir rahmetin kapısı. Bir son değil, sonsuzluğa açılan bir başlangıç. Bir "düğün gecesi"...

Yeni Alman sinemasının en büyük yönetmenlerinden birisi olan Wim Wenders, son filmi *Palermo Shooting / Palermo'da Yüzleşme* ile "ölümü kaybeden" modern insanın hayatının kaybedilmişliği üzerine bir deneme yapmış.

Hayatımda her şey var; ama ne eksik düşüncesiyle yatağında dönüp duran, kariyerinin doruğundaki bir fotoğraf sanatçısının ölümle yüzleşmesidir filmin ana teması. En iyi Wenders filmlerinden birisi olmasa da, *Berlin Üzerinde Gökyüzü* filmindeki gibi bir Wenders bekleyenleri pek tatmin etmeyecek olsa da, yine de bir sanatçı bakışının söz konusu olduğu bir film *Palermo'da Yüzleşme*.

Wenders, filmi, 2007 yılının Temmuz ayında aynı gün ölmüş, sinemanın iki dev sanatçısına ithaf etmiş; Bergman ve Antonioni'ye... Ancak, sadece film sonunda yapılan bir ithaf ile kalmayan, Bergman ve Antonioni'nin bazı filmlerine göndermeleriyle de önem kazanmış bir ithaf bu. Bu iki büyük sinema sanatçısının ölümüyle, belli ki "ölüm var!" diye düşünmeye başlamış bir sanatçının saygı duruşu olmuş *Palermo'da Yüzleşme*. Hem Bergman ve Antonioni'ye, hem de onların ölümü aracılığıyla ölümün kendisine...

Filmde, bir fotoğraf sanatçısının ölümle yüzleşmesi söz konusu olduğu için, fotoğrafın ve sinemanın mahiyeti üzerine arka planda düşünülebilecek bir ortamı yaratmasıyla Antonioni'nin *Blow-Up* filmine açık bir gönderi olduğunu düşünüyorum. Hakikatle fotoğrafın, resmin ilişkisi nedir? Fotoğraf çekme esnasında dondurulan ânın, sanat olması için o dondurulan âna katılması gereken nedir? O "donuk ân" hakikati temsil mi eder, yoksa hakikatin perdelerini açmak için bir giriş mahiyeti mi taşır? Yoksa fotoğraf ile hakikatin dolaysız görünen ilişkisi, aslında tamamıyla yüzeysel bir gerçeklikte mi kalır? Bütün bu sorular, filmin ölümle ilgili tartışmalarının arkasında kendi başına akan bir nehir gibi dökülüyor izleyicinin zihnine.

Sezai Karakoç'un sanat ve şiir üzerine yazdığı kimi yazılarda kullandığı bazı imgeler aklıma geliyor. Karakoç, sanatçının, önce doğayı öldürmesi gerektiğinden, yani doğanın, itaat ettirilip bir ölü gibi musalla taşına yatırılması gerektiğinden bahseder sanatçının ilk adımı olması gereken soyutlamadan bahsederken. Ama soyutlamanın tek başına sanat için yeterli olmadığı gerçeğinden hareketle, sanatçının, musalla taşına yatırdığı ölü malzemenin üstüne ruhunu üflemesi gerekir. Yani sanat, soyutlanan doğanın bir betimlemesi değildir. Ayrıca, sanatçıya Allah tarafından verilmiş bir ilhamla, yani sanatçının ruhunun üflenmesi ve musalla taşına yatırılan ölünün tekrar canlandırılması

aracılığıyla yeniden yaratımdır sanatçının yaptığı. Ama sanatçı üflediği bu ruhu kendinden bilip de bencilliğe kapılırsa kendisine verilen hediyeyi murdar eder.

İşte tam da bu noktada, sanatçının, kendisine verilen hediyenin mahiyetini anlaması sürecidir ölümle yüzleşme. Filmdeki sanatçının ölümle yüzleşmesi, bir taraftan sanatın mahiyeti üzerine bir tefekkür imkânına; diğer taraftan da açıkça, insanın ölümle yüzleşmeden hayatı anlamlandıramayacağına işaret ediyor. Filmin sonunda "ölümle" yapılan uzun konuşma Bergman'ın *Yedinci Mühür* filmini hatırlatıyor. Hayatına anlam arayan şövalyenin, anlam arayışının karşılığını aradığı şeydi ölüm, *Yedinci Mühür*'de. *Palermo'da Yüzleşme*'deki ölüm, bunun ötesine geçip, kendisinin mahiyetini de açığa vurmaya çalışan daha postmodern bir aktör izlenimi veriyor. O da gösteri toplumunun şovmenleri gibi görünür olmayı önemsiyor. O da ontolojik bir korku ile malul ve korkunun mahiyetini keşfetme imkânından uzak... Ve "kötü adam" olmaktan sıkıntı duyuyor. Kendisini dinleyecek ve kabul edecek cesarette birisini arıyor. Senin de yaptığın şey benimki gibi diyor fotoğrafçıya: Sen doğayı çekerek donduruyorsun. Ben de hayatı... Aslında fotoğraftaki negatif fikri beni cezbediyor. Hayat ile ölüm birbirinin negatifi... Dijital fotoğraf o yüzden yanlış bir yol... Çünkü negatifteki bağlantıyı koparıyor!

Tanımlayamadığı hiçbir şeyi var saymayan bir anlayışın, ölümü yok saması kadar doğal bir şey yok. Ama bu anlayış, insanda gizli olan "yönelişin" farkında olmadığı için, sakladığı ölümün, kendisini farklı şekillerde ve yüzlerde tekrar ortaya koyacağından habersiz bir anlayış aynı zamanda. Üstüne ölü toprağı atılmaya çalışılan yönelişin, bütün gizlemelere rağmen en açık şekilde sanatçılarda ortaya çıkması bundan! Zira sanat, dinin kan kardeşi... Din ortadan kaybolduğunda, kaybolan şeyin kayıplığını bize gösteren bir yönelim. O yüzden en çok da sanatçılar ölümle hemhâl... Filmin içinde ressam bir kadının söylediği sözün bana Hz. Ali'yi hatırlatması bu yüzden anlamlı. Hikmetin kapısı olan Hz. Ali ile Wenders filmindeki bir ressam arasındaki çağları aşan bağ ilginç. Kadına sen neye inanıyorsun diye soran fotoğrafçıya, kadın "*Ben sadece gördüğüm şeylere inanırım*" diyor. "*Sen neleri görüyorsun?*" diye tekrar soruyor fotoğrafçı. "*Tanrıyı, ölümü, aşkı...*"

Biçimiyle içerik arasında, özellikle özel efektlere hiçbir Wenders filminde olmadığı kadar bel bağlaması; ölümle yüzleşmelerin gerçekleştiği rüya atmosferini kurmakta başarılı olmaması sonucu kimi kopukluklar oluşmuş filmde. Tarkovsky'de olduğu gibi bir rüya atmosferi içinde, seyirciyi de rüya atmosferine davet eden ve bu yüzden gerçeküstü olsa dahi inandırıcılığında bir sorun olmayan bir biçim değil; rüyaların, rüya atmosferi içinden bakıldığında dahi inandırıcılığının zayıf olduğu bir durum ortaya çıkmış. Hatta bazen komik bir klip havası almış film. Ölümle yüzleşme fikrinin yaratması gereken ortamın tersine nispeten hızlı bir film *Palermo'da Yüzleşme*. Bu yüzden, biçimi açısından içeriğin yeterince temsil edilemediği bir film olmuş. Ama her şeye rağmen bu bir Wenders filmi. Her Wenders filmi gibi izleyicisine *Berlin Üzerinde Gökyüzü*'ne doğru gezintiye çıkarmayı vaat eden bir film.

ALTINCI BÖLÜM

BERLİN ÜZERİNDE GÖKYÜZÜ

Bilgi, bir kapının, tam ortasında kilidi olan bir kapının varlığını bilmektir. O kilidin belli belirsiz öte tarafı gösterdiğini, başka bir tarafa açıldığını bilmek! Bilgi, hakikatin, ancak kilidin ve kapının farkında olmak noktasında yanına yaklaşabilir. Ama hakikatin balından bir damla alabilmek, tek tek her varlık için ayrı ayrı orada olan kapının varlığını ve mahiyetini fark edip, tam ortasındaki kilidin içinden süzülen bir aydınlığı görebilmekle mümkün.

Önce zifiri karanlıkta süzülen küçücük bir ışığı fark eder insan. Sonra o ışığın bir anahtar delinden süzüldüğünü anlar. O ışığın tam karşı ucunda bir başkasının o ışığa baktığını ve o kilidin, sadece o ikisi için yaratılmış olduğunu fark eder zamanla. Kilidin açılması için, ışığın geldiği taraftaki anahtarla sizde olan anahtarın birleşmesi gerekir. Zifiri karanlığın tam ortasında kapı açılır, müthiş bir ışık ortalığı aydınlatır ve hakikatin sadece insana özel olan damlası tadılır.

Meleklerle insanlar arasındaki fark budur! Melek bilir; ama yaşayamaz. Karanlığın ortasında bir kapı olduğunu, o kapının tam ortasında bir kilit olduğunu bilir; ama anahtar deliğinin geçirdiği ışığın aydınlığını hiç yaşamamıştır. O ışığa karşıdan hiç bakmamış, baktığı tarafın tam karşısında bir gözün aynı ışığa aynı duyguyla baktığı bir durumu hiç yaşamamıştır. Melek, bilgi varlığı iken, bilgiyi deneyimlenebilir kılan ve hakikatin içinde kulaç atmaya yarayan araçların en önemlisinden yoksundur. İnsan, bilmez çoğu zaman...

Bildiğinin ne olduğunun farkına da varmaz bazen. Ama insandaki gizli hazine, bilgi ile yaşamak arasındaki sınırı ve birlikteliği belirler. İnsan, yaşar. Her insan için orada olan, ama karanlıklar içinde görünmez olan bir kapı vardır. Mesele o kapının kilidinin tam karşısından süzülen ışık huzmesini fark etmektir. İşte o zaman insan, karanlıklar içinde yaşadığı "hayvanlardan aşağı" konumundan, ışığı fark ettiği "meleklerden üstün" konumuna sıçrar. İnsanla meleği ayıran şey, ışığı fark edebilme kapasitesi; yani aşktır. Aşkın mekânı kalptir; meleğin yoksun olduğu kalp!

Öte taraftan melek, insanın, ancak kalbinin kirlerini çözdüğü zaman görebildiği bir varlık düzeyini temsil eder. Onları sadece çocukların görmesi bu yüzdendir. Yetişkinlerin bazıları ise sadece varlığını hissedebilir meleklerin. Aynen kapının varlığını hissetmeleri gibi. İnsanların çoğu, ne melekleri, ne de kendileri için, sadece kendileri için orada olan kapıyı fark edemeden ömürlerini tüketirler. Öykücü, meleklerle insanlar arasında bir çocuk kalbi köprüsünün inşa edicisidir. O yüzden insanlık öykücüsünü kaybettiğinde çocukluğunu da kaybeder. Çocukluğunu kaybettiğinde, önce kendisine bir zamanlar açık olan görme düzeylerini, sonra kendi varlığının derinliklerini keşfetme imkânlarını ve en son da aşkı kaybeder.

Wim Wenders'in 1987 yapımı *Der Himmel über Berlin* / *Berlin Üzerinde Gökyüzü* filmindeki "melek" Damiel trapezci kız Marion'a âşık olup melekliği terk edip "insan" olmak ister. Böylece insanın trajedisi ile birlikte hayatı da başlar. Bilgiye sahip olmakla onu yaşamak arasındaki farkı keşfeder Damiel. Keşfetmenin yolu aşkın kapısından geçer çünkü. Kendisine açılan kapının, Marion için de açılmış olduğunu fark eder. Marion, rüyalarında o kapının öte tarafındakinin kim olduğunu öğrenmiştir.

Aşk, insan ile melek arasındaki ideal düzeye döndürür insanı... Çocukluğa.

> "Çocuk çocukken kollarını sallayarak yürürdü. Derenin ırmak olmasını isterdi, ırmağın da sel. Su birikintisinin de deniz olmasını. Çocuk çocukken çocuk olduğunu bilmezdi. Her şey yaşam doluydu ve tüm yaşam 'bir'di. Çocuk çocukken hiçbir şey hakkında fikri yoktu. Bağdaş kurup otururdu. Sonra koşmaya başlardı. Saçının bir tutamı hiç yatmazdı ve fotoğraf çektirirken poz vermezdi."

Hesapsızlık ve derinlemesine "yaşamak" çocuklar ile âşıkların ortak özellikleridir. Öykücü, çocuk ile aşığın aynı karede fotoğrafını çeken kişidir. İnsanlığı meleklerden üstün yapan özelliklerin fotoğrafçısı. Çocuk, rasyonel bir bilince ve bilgiye dayanmadan hayatın "tevhidi" yapısını yaşar. Öykücüyse, çocuğun gözünden görünen "birliği" aktarır.

> "Çocuk çocukken bir keresinde yabancı bir yatakta uyandı. Şimdi hep tekrar uyanıyor. Bütün insanlar güzel görünürdü, şimdi ise sadece bazen. Cenneti gözünün önüne getirebiliyordu, şimdi ise tahmin ediyor. Hiçliği düşünmezdi bugünse ondan ürküyor. Çocuk çocukken zevkle oyun oynardı, şimdi ise ancak iş yapınca yoğunlaşabiliyor. Çocuk çocukken şu sorulara sıra gelmişti. Neden ben benim de sen değilim; neden buradayım da orada değilim. Zaman ne zaman başladı ve uzay nerede bitiyor. Güneşin altındaki yaşam sadece bir rüya mı? Gördüklerim, duyduklarım, kokladıklarım sadece dünyadan önceki dünyanın bir görüntüsü mü? Gerçekten kötülük var mı? Gerçekten kötü insanlar var mı? Nasıl olur da ben olan ben, olmadan önce var değildim ve nasıl olur da ben olan ben, bir zaman sonra ben olmayacağım."

Yetişkinlik, kalbin bilme yetisini kaybetmektir. Sorular bu kaybetmenin ardından başlar. Göze görünmeyi çoktan bırakmıştır hakikat. Hakikati rasyonelliğimiz emrinde anlaşılmayacak noktaya getirip kaçırmamız çocukluğun terkiyle birlikte ortaya çıkar. Çocuk yaşar; yetişkin yaşamadığını bilmek ister! Çocuk, hakikatin emzirdiğidir; sütten kesildiği ân yetişkinliğe sürgün edilir!

"*Seyretmek aşağıya bakmakla değil göz hizasında gerçekleşir.*"

Her insanın kendisine özel olan kapının anahtar deliği de sadece göz hizasından fark edilir. Damiel, hiç olmazsa bir kez aşağıya bakarak değil, göz hizasından bakarak dünyayı seyretmek ister. Kanamak, dokunmak, üşümek, ellerini ovuşturmak... Yaşamak... Ve âşık olmak! "*Kadınla erkeğe hayret etmek insan olmamı sağladı*" diyen Damiel'de olduğu gibi insan olmanın birinci şartıdır hayret etmek! Hayretini kaybeden insan, çocukluğunu ve aşkı kaybeder çünkü... İşte "düşüş" bundan sonra başlar. En üstten en aşağıya atılır insan böylece...

> "... İkimizin hikâyesinden daha büyük bir hikâye, erkeğin ve kadının hikâyesi, bu devlerin hikâyesi olacak. Bu görünmez ama aktarılabilen yeni bir neslin hikâyesi. Bak, gözlerime bak onlar zorunluluğun resmidir. Buradakilerin geleceğinin resmi... Dün gece rüyamda o yabancıyı gördüm. Yani kocamı, ben bir tek onunla yalnız olabilirim, ona karşı açık olabilirim, alabildiğine açık sadece onun için. Bütün olarak içime alabiliyordum onu, onu paylaşılan saadetin labirentiyle sarmalayabilirdim. Biliyorum o sensin..."

Marion'un anahtar deliğinin öte tarafını görmesi ve o kapıyı açmak için kendisinde olan anahtarı Damiel'e vermek istemesi... Damiel öteki anahtarın sahibidir çünkü! Sinema tarihindeki en çarpıcı aşk sahnelerinden birisidir bu. Sadece kendisiyle olduğunda hakkıyla yalnız olabileceği aşkı aramaktadır ve gördüğünde "işte bu!" diyebilecektir Marion. Bu sahne "işte bu!" sahnesidir. Anahtar deliğinden ince bir huzme olarak gelen ışığın, bir sarhoşluk hâline gelerek tüm kâinatı aydınlatması...

Wenders'in filminde, meleğin dünyası ile insanın dünyası, iç içe geçmiş farklı renk ve tonlarda dünyalardır. Arabirim aşk ve çocukluktur. Siyah beyaz olan "melek görüşü" ile renkli olan "insan görüşünün" hangisi hakikati hakkıyla temsil eder? Siyah beyaz, yaşamamanın acısını; renklilikse, rengin umudunu "içinde yüzüldüğü için" kaybetmenin umarsızlığını temsil eder. Melek, insan olmak ister; insansa meleklerden üstün özelliklerini çoktan unutmuştur. Sadece çocuk ve öykücü, bütün bu hikâyede meleklerle insanları aynı karede toplar.

İnsan "düşmüştür" ama kalkıp, yeniden yükselmek için tüm araçları bünyesinde barındırır. Melekse sadece kendisine verildiği kadarını ortaya koyar. Seçemez; seçmenin ahlâkîliğini yaşayamaz. Âşık olamaz. Aşkın, tüm seçimler içinde, aslında kendiliğinden gelen bir hediye olan ama sadece çabayla tümüyle açılabilen bir sır olduğunun bilgisine sahiptir. Ama yaşayamaz bunu! Yaşamak için aşk ile yaratılmış bir varlık olmak, yani insan olmak gerekir.

"*Ben gizli bir hazineydim; bilinmeyi Sevdim...*" Bu hadis-i kudsi'deki "sevmek" kelimesinin anlamı sadece insanda açılır, sadece onda yaşar. Wenders, "sevmenin", "aşkın" "çocukluğun", "melek ve insan olmanın" şiirini yazdığı bu filmle büyük bir yönetmen olarak anılmayı hak eder.

YEDİNCİ BÖLÜM

HANEKE'NİN BUZUL SOĞUĞU... VE BEYAZ KURDELA ÜZERİNE

Modern dönüşüm, kendisinden önceki geleneğe büyük bir başkaldırıydı. Önce Tanrı ile kozlarını paylaştı. Kutsalı, hayattan ve görünür olan her türlü insan eyleminden dışarı atıp vicdanlara sıkıştırdı. İnsanın, "Tanrı'nın öldürülmesinden" sonra merkeze yerleşebileceği ve böylece yüceleceği gibi naif bir düşüncenin tetiklediği bir dönüşümdü bu. Ancak böyle olmadı! Tanrı'yı öldüren insanlık, kendi mukadderatının iplerini çözdüğünün çok geçmeden farkına varacaktı. Bataklık üzerinde batmaya başlaması ile birlikte, merkeze geldiğini zannettiği hayatın çok kenarına, bir obje olarak atıldığını fark edecekti bütün trajedisi ile. Büyük savaşlar, doğanın yıkımı ve en son, her türlü ilke ve davranışın merkezi olarak tanımlanan insanın ironik biçimde yıkımı...

Bu dönüşümün yıkımının bütün çıplaklığı ile ortaya çıkışı, modern düşünürlere ne oluyoruz dedirtecekti çok geçmeden. Modern sanat, tam da bu zamanda ortaya çıkacaktı. Bütün çelişkileri üzerinde barındırarak üstelik... Çölde yaşamanın kuruluğuna sahip olan, ama bu çölün büyüklüğünü olabilecek en soğuk yüzüyle ortaya koyabilen bir dildi modern sanatın kullandığı dil. İnsanlığın modern trajedisini dile getirirken, çölden kurtulmanın imkânsızlığını imleyen eserlerdi bunlar.

Postmodern düşünce ve felsefeler, modern düşüncenin Aydınlanma ile devam eden süreçlerinin doğurduğu kriz hâlini dert edindiler. Kriz hâlini analiz

edebilen oldukça önemli eserler ortaya kondu. Ancak bu eserlerin kahir ekseriyetinin, krizden kurtuluş üzerine çok fazla çözüm yolu gösterebildikleri söylenemez. İnsanlığın modernite ile kıyısına kadar geldiği uçurumu tasvir eden analizlerdi bunlar. Tasvir, hastalığın teşhisine yardımcı olsa da, teşhis edilen hastalığın tedavisi yönünde çok fazla ilerleme kaydedilebildiği söylenemez.

Modern düşünce, bir biçimine indirgediği akıl yoluyla hem doğayı hem de bilimi araçsallaştırırken, insan varlığını da bir araç haline getirerek sıradanlaştırdığının farkına varamadı. İnsan gitgide bir makine çarkına dönüştü. Nietzsche'nin bir kıyametin gelişini haber veren acı çığlıkları tanrının öldürülmesinin, insanın ölümüne de yol açtığını duyurur gibiydi. Karşı karşıya kalınan manzara, kocaman bir çöl içinde yapayalnız kalmış, tutunacak tüm köklerini yitirmiş bir insanlıktı artık!

Nietzsche, *Şen Bilim*'de bir delinin ağzından şunları söyler:

> "O'nu biz öldürdük, Sizler ve ben! O'nun katiliyiz hepimiz. Ama bunu nasıl yaptık? Denizi kim içebilir? Bütün çevreyi silmemiz için bize bu süngeri kim verdi? Onu güneşin zincirlerinden kurtarırken ne yaptık biz yeryüzünde? Nereye gidiyor şimdi dünya, biz nereye gidiyoruz? Bütün güneşlerden uzağa mı? Sürekli, boş yere geriye, öne ve yana, bütün yönlere doğru atılıp durmuyor muyuz? Üst-alt kaldı mı? Sanki sonsuz bir 'hiç'te yolumuzu yitirmiyor muyuz? Boş uzayın soluğunu duymuyor muyuz? Hava giderek soğumuyor mu? Giderek daha çok, daha çok gece gelmiyor mu? Öğleden önce fenerleri yakmak gerekmiyor mu? Tanrı'yı gömen mezar kazıcıların çığlığından başka bir ses duyuyor muyuz? Tanrı'nın çürümesinden başka bir koku duyuyor muyuz? Tanrı öldü! Tanrı öldü! O'nu öldüren biziz! Bütün katillerin katili olan biz, şimdi nasıl avunacağız?"

Tanrı'nın ölümü ne demekti? Mizanı yitirmek ve ölçü adına elimizde hiçbir şeyin kalmaması... İpleri koparmak ve hiçbir dayanak noktasının kalmaması... Kopan iplerin, ne anlama geldiğini, kopmaları ile birlikte neleri kendileriyle birlikte koparacaklarını çok geçmeden görecekti insanlık. Uçumunun kenarında, çölün ortasında yapayalnız kalmasıyla... Kıyımlar, savaşlar, soykırımlar, katliamlarla...

Tanrı'nın -mecazî anlamıyla- ölmesi (daha doğrusu öldürülmesi) dünyayı, aynen yukarıdaki tasvirlerde de vurgulandığı üzere, her açıdan "çorak bir ülkeye" döndürdü. Tanrı'nın ölümü, varlığın ruhunu yitirmesi demekti. Zira Varlık olmadan varolanlar olamazdı. İpleri koparmaya çalışmak tüm varlığın dayanak noktasını kaldırmaktı. Tanrı'nın ölümünün, kaçınılmaz şekilde varolanları da öldürebileceğini göremedi modern düşünce. Önce doğa ölmeye başladı. Sonra doğaya hükümranlık kurmaya çalışıp kendi tanrılığını ilan eden insan öldü. Yaşananlar büyük bir kıyameti haber veriyordu. Bu yeni sürece kimileri "ultra-modern dönem" derken, kimileri de "post-modern çağ" adını veriyor.

"Modern sanat" modernite ye karşı içgüdüsel bir tepki olarak doğmuştur. Dadacılıktan gerçeküstücülüğe ve dışavurumculuğa kadar, 20.yüzyılın ilk yarısında doğup gelişen bütün sanat akımlarının sanatçıları modernitenin yarattığı yıkımın net olarak görülebildiği eserler ürettiler. Bir taraftan, karşı karşıya kalınan dipsiz uçurumu ifşa ederek modern düşüncenin yol açtığı travmatik durumları gözler önüne sererken; diğer taraftan, modern bataklık içinde doğmaktan kaynaklanan bir çıkışsızlığı da ima ediyordu modern sanat...

Sanatsal modernizm içinde yer alan sanatçılar, acıyı, umutsuzluğu ve çıkışsızlığı kendi içlerinde de hissettiklerini gözlemleyebileceğimiz türden eserler ortaya koyarken, sanatın, her şeye rağmen bu büyük yıkımdan kurtulabilmenin önemli bir yolu olduğunun da bilincindeydiler.

Postmodern dönemlerde sanatın şekli de değişti. Yine bir insani yıkım tasviri, hâlesi yok olmuş bir dünyanın ifşası söz konusudur. Sanat artık bu yıkımdan kurtuluşun bir yolu ya da acı çeken sanatçıların zorunlu olarak ürettikleri bir dışavurum değil; daha çok "kaçış" ve "oyun" yolu olarak göze batmaya başlar. Çünkü postmodern sanatçı, sanatı, modern dönemlerde (ya da daha öncelerinde) olduğu gibi bir "üst dil" olarak değil, bir "oyun dili" olarak görüyor. Aynen modern sanat eserlerinde olduğu gibi, postmodern sanat eserlerinde de dönemin yol açtığı yıkımın birer tasvirini görebilmek olasıdır. Ancak, sözünü ettiğimiz bu gösterme hâli, aynı zamanda artık kabullenilmiş bir durumu da ima eder. Manzara kabullenildiğinde sanat, içinde bulunulan durumun keyfini çıkaracak bir oyun aracı haline dönüştürülmekte zorlanmaz. Artık bü-

yük anlatılar yok, popülist eserler vardır. Artık tek sesli eserler yok, çok sesli eserler vardır! Artık şiir gibi "dökülen" eserler değil, roman gibi "kurgulanan" eserler söz konusudur. Üstelik bu eserlerde en önemli özelliklerden biri olarak "üst-kurmaca" dikkat çeker. Sanat eseri okuyucuya/izleyiciye kendisinin bir oyun olduğunu vurgulamaya başlar. "Ben bir kurmaca, bir oyunum; beni pek fazla ciddiye alma" demektedir adeta...

Bu kısa "modern sanat" ve "post-modern sanat" girizgâhı, eserleri, modern sanat ile bir anlamda sanatın ölümüne işaret edebilecek post-modern sanat arasında salınıp duran Michael Haneke filmlerini inceleyebilmek içindir. Zira Haneke'yi inceleyebilmek için, modern ve postmodern sanatçıların tutumunu bilmek aydınlatıcı olabilir.

Haneke'nin, aynı zamanda *Buzullaşma Üçlemesi*'nin de ilk ayağını oluşturan ilk önemli filmi 1989 yapımı *Seventh Continent / Yedinci Kıta*'da sözünü ettiğimiz bu "bireyin ölümü" hâlini görebilmemiz olasıdır. Filmdeki "yüzsüz" karakterler, yüzlere değil de daha çok ellere ve başka nesnelere odaklanma durumu, Haneke'nin sonradan gelecek diğer filmleri için de bir ipucu veriyordur izleyiciye. Basit bir aile hikâyesi gibi görünen *Yedinci Kıta*, aslında ultra-modern bir dünyanın yüzsüzleştirdiği, silikleştirdiği insanın yıkımını görebileceğimiz önemli bir film olarak değerlendirilebilir. Haneke'nin bu filmi, aynı zamanda yönetmenin olgunluk dönemi filmlerinde de görebileceğimiz, teknoloji çağı aletleri (kredi kartları, ATM makineleri, video cihazları vs.) aracılığıyla insanın yok oluşuna, anlamsızlaşmasına işaret etmesi açısından da önemli bir eserdir.

Ne olmuştu insana? Haneke çürümeyi ifşa ederken, insana ne olduğunu soruyor muydu? Buzullaşma, Bergman'dan miras bir terim gibi. Bergman filmlerinin alâmetifarikası birbirlerini sevemeyen kızkardeşlerden miras... Modern çölün büyümesini korkunç bir soğuklukla ifade edebilecek bir kelime buzullaşma. Kalbin önünün buz gibi soğuk merhametsizlik ve şefkatsizlikle örtülmesi... İnsanı insan yapan değerlerin kaybı... Bu yüzden Haneke, yüzleri kaybolan insanlara odaklanıyor. Kalplerin kaybını ifşa etmek için! Onları makine çağının bir çarkı hâlinde tasvir ediyor. Bresson'un mutlaka içine yükselme imkânı kattığı biçiminin, ruhsuz versiyonu gibidir Haneke'nin yaptığı. Mo-

dernist sanatçılar ne de olsa hâlâ bir umut taşıyorlardı. Haneke'de bu umut da yok olmuş görünmektedir.

Buzullaşma!

Buzullaşma Üçlemesi'nin ikinci filmi olan *Benny's Video / Benny'nin Videosu*'nda Haneke, çağın dekadansını oldukça rahatsız edici bir tarzda ve Nietzsche'nin insanlığı uyardığı nihilizmi gözümüzün içine sokarak vermekteydi. Zengin bir ailenin pek de ilgi görmeyen yalnız ve mutsuz çocuğu pozisyonundaki Benny, evindeki gelişmiş video sistemi ve sayısız videokaset ile oyalanmaktadır. Bir gün eve çağırdığı, adı bile belli olmayan bir kız çocuğunu, sırf insan öldürmenin nasıl bir şey olduğunu merak ettiği için öldürür. Öldürme şekli ve soğukluğu tüyler ürperticidir. Çağımızın soğukluğuna yönelik bir gönderme olarak, hayatın anlamsızlığından çıkış olarak ölüm...

Haneke bir keresinde şiddeti nasıl gösterdiğiyle ilgili bir soruya, "*Bu önemli değil, önemli olan seyircinin şiddete karşı tutumu ve algılamasıdır*" diye cevap vermişti. Michael Haneke sinemasını anlamak için önemli bir ipucudur bu. Haneke, o rahatsız edici tarzıyla, bizleri kendi sorumluluklarımızla baş başa bırakmayı tercih eden bir yönetmen... *Benny'nin Videosu* çölün ortasında bir donma hâlinin ifşası gibidir. Nedir Benny'yi bu kadar cani bir eylem yapmaya iten? Benny'den ruhunu geri alanların cevaplaması gereken bir sorudur bu! Vicdanla yüzleşme imkânlarının ve erdemlerin kaybolduğu bir dünyada ancak Benny gibileri yetiştirebildiğimizin farkına varmamız için, Haneke tarafından yapılan korkutucu ve sarsıcı bir uyarıdır bu. Makinelere hâkim olan insanlığın, gitgide hâkim olduğunu sandığı nesnelere dönüşmesi...

Haneke'nin bir diğer önemli filmi *Code Unknown / Bilinmeyen Kod*, ilk anda bir "kesişen yollar" hikâyesi gibi görünen, fakat hazmedilmesi ve anlaşılması oldukça zor bir Haneke filmidir. Çeşitli ırklar, milliyetler ve sınıflar arasında bir dilenciye verilen not aracılığıyla oluşturulmuş "kesişen yol", elbette ki Hollywood tarzı kesişen yol hikâyelerine pek benzemez. Haneke bizleri bu filminde de rahatsız edici konularda seçim yapmaya sürükler. Seçim insan olmanın gereğidir. Ahlâkîlik seçim yapma imkânının varolmasında ortaya çıkar. "Batının vicdanı" Haneke, izleyicisinden, bütün filmlerinde olduğu gibi

bu filminde de bir seçim yapmasını ister. Filmi izleyen sinema seyircisi, ya Haneke'nin buz gibi soğuğunu uzun zaman içinde hissederek büyük bir rahatsızlık ile yaşayacak; ya da o buzul soğuğunu gidermek ve yanı sıra kendisini rahatlatmak için bir şeyler yapacak. *Bilinmeyen Kod*, kesik kesik konusu ve uzun planları ile Haneke filmlerinin de genel bir antolojisi sayılabilir.

Pianist / Piyano Öğretmeni filmi hep belirli yönleriyle görmeye alıştığımız Avrupa toplumunun başka yönlerine de dikkat çeken bir yapıttır. Dekadansa, nihilizme, sanatın çürümesi ve anlamsızlaşmasına bir ağıt da denebilir bu film için. Ya da en başta postmodern sanat için kullandığımız tanımla çürümenin kabullenmesi olarak da algılanabilir. Hikâye boyunca sıkça yapılan 20. yüzyıl modern müziği ile Schöenberg dâhil tonaliteyi bozan müzisyenlere yönelik imalar ve bu isimleri üstü kapalı da olsa klasik müziğin önemli isimleriyle karşılaştırmalar, anılan filmin, bir üst kurmaca olarak değerlendirilebileceğini de gösteriyor.

Haneke, sanatı üzerine düşünen bir yönetmen. *Piyano Öğretmeni* filmi, bir yandan bizzat kendisi aracılığıyla, diğer taraftan filmin içerisindeki Batılı sanat ortamı aracılığıyla postmodern sanat ortamının hakikatle ilişkisinin kopmuşluğunu ifşa ediyor bir yönüyle. Haneke'nin, sanatın çürümesini ifşası bilinçli bir tercih değil kanımca. Daha çok kendi elinde başka bir araç kalmamış, ama Allah'tan hediyelenmiş bir sanatçının boğulmamak için çırpınmasıdır gördüğümüz...

Saklı Vicdanlar

2005 yapımı *Cache / Saklı* filminde, Fransız tarihinde gizli kalmış bir katliamın -1961'de Cezayirli göçmenlerin toplu hâlde öldürülmesi olayı- kişisel hikâyeler aracılığıyla ortaya konması ve bu yolla, devletlerin tarihlerinde kişisel sorumlulukların sorgulanması söz konusudur. Haneke, bütün anlatılarında olduğu gibi bu filminde de seyirciyi rahatsız eden ve kendini sorgulatan bir dile başvuruyor, yine teknolojiyi, yine aile ilişkilerini kullanarak...

Saklı, oldukça önemli bir film... Batılı vicdanın ikiyüzlülüğü üzerine çok keskin bir eleştiri... Son derece elit bir ailenin sürekli gelen videokasetlerle rahatsız edilmesi giderek rahatsızlık ibresini tam ters yöne çevirecektir. Ma-

sum olan, rahatsız edilen elit Fransız ailesi değil, o ailenin bir ferdinin geçmişinde yaptıklarıyla mahvettiği bir çocuk hayatıdır. Georges bütün kötülükleri halı altına süpüren ve hiçbir vicdan azabı duymadan hayatına devam eden Batılı vicdanı temsil etmektedir belki de. Benny'ye benzeyen çocukluğundaki hâliyle. Benny'yi yetiştiren ortamın ürünüdür o da. Haneke, buzullaşmanın, çölleşmenin sorumluluğunu sadece sisteme ve modern düşünceye yüklemez. Batı düşünce geleneğinin içindeki her bireyin bu yıkımda payı vardır ona göre. Bu yüzden Haneke'nin kamerası devamlı içeriye, gizli olana doğru hareket eder. Saklanan sırlara, üstü örtülen kötülüklere, sorumluluğunu yerine getirememiş dışı cilalı insanların çürümüşlüğüne...

Vicdanın önünde sonunda kendisini göstermek gibi bir huyu vardır. *Solaris*'in, uzayda milyonlarca kilometre uzağa giden ama vicdanları onları orada da bulan karakterlerine olan gibidir Haneke filmlerinde olanlar. Bir gün, kapı önüne kimin bıraktığı asla öğrenilemeyecek olan bir videokaset, cilalı hayatların içindeki bütün çirkinliği kusabilir Haneke filmlerinde...

Haneke, buzullaşmayı ve kenarına gelinen uçurum korkunçluğunu, diğer modern ve postmodern sanatçılardan çok daha keskin bir dille anlatır. Tasvir etmez sadece. Kendisi ile birlikte bizi de uçurumdan aşağı iter! Uçurumdan düşerken hissedilen boşluk hâlidir Haneke filmleri sonrası hissedilen. O boşluk hâli ile baş etmek zordur. O yüzden *Saklı* filminden de rahatsız olmadan çıkmak mümkün değildir. O rahatsızlığı vicdani eylemlerle hafifletmek ya da kalbin üstündeki buz tabakalarıyla kala kalmaktır bize sunulan seçenekler. Bu seçeneklerden vicdanı seçmek, uçurumdan düşüşü engellemez belki; ama uçurumun dibine çakıldığımızda hiç olmazsa temizlenmiş hissetmemizi sağlayabilir.

... Ve Ölümcül Oyunlar

Yukarıdaki filmlere bakarak Haneke'yi modernist bir sinema yönetmeni olarak tanımlamak olasıdır. Ancak, birini ülkesi Avusturya'da diğerini ABD'de çektiği, aynı senaryoyu işleyen iki ayrı *Funny Games* / *Ölümcül Oyunlar* filmi modernist çizgiden daha öte bir çizgiyi, postmodern bir sinemayı ima ediyor kanımca...

Filmin 2007 yılı Amerikan yapımı ikinci versiyonu, oyuncular haricinde, diyaloglardan planlara kadar büyük ölçüde aslına sadık kalınarak uyarlanmış. İlk ve özgün film ise Avusturya'da çekilmişti. İkinci versiyon gösterime girince ilk düşündüğüm şey, Haneke'nin böyle bir tekrarı neden yapma ihtiyacı duyduğuydu.

Yazının ilk bölümlerinde ifade ettiğim gibi Haneke, hemen bütün filmleriyle modern ya da ultra-modern denebilecek bir çağın kıyametini, nihilizmini, dekadansını, çoğu zaman bizleri bu çürümeye ortak ederek ve rahatsız edici bir dil kullanarak gözler önüne seren bir sanatçıdır. Bu anlamda modernist bir yönetmen olarak da adlandırılabilir. Ancak *Ölümcül Oyunlar* filmi hem ilk, hem de ikinci versiyonuyla filmografisi içinde çok daha başka bir yerde duruyor.

Bu filmlerde, sebepsiz şiddetin en rahatsız edici şekillerinden birine tanık oluyoruz. Görünürde hiç bir sorunları bulunmayan iki genç adam rastgele bir eve giriyor ve orada oturan ailenin fertleriyle sinir bozucu bir şiddet oyununa girişiyorlar. Sonunda bütün aile fertlerinin öldürüleceği bir şiddet oyunu...

Kibar, sakin ve hiç bir sebep olmadan şiddet uygulayan bu insanlar gerçekte kimin nesidir? Haneke, kendisinin de içinde bulunduğu modern toplumun ikiyüzlülüğüne mi ayna tutuyor? Sömürürken bile centilmen olan, öldürürken bile üstü kirlenmeden steril kalabilen Amerikalı ya da İngiliz işgalcileriyle nasıl bir bağlantısı var acaba bu filmin? Ya da burnumuzun dibinde birileri ölürken, birileri her ân haksızlığa uğrarken ses çıkarmadan durabilen konformist yaşayışlarımızla? Belki bunların hepsi ya da hiç biri... Kim bilir, bu sert filmin bizleri o kadar rahatsız etmesinin sebebi de belki budur; herkese kendi çirkin yüzünü gösterebilmesi ya da hiç bir şey göstermeden suç ortaklığı yaptırmasıyla...

Bütün bunlar bir yana, filmin (her iki versiyonu birlikte düşünerek) benim için dikkat çekici bir başka tarafı da ultra-modern dönemlerde sanatın yerini, bizzat yaşatarak ve yaşayarak imlemesiydi. Artık sanat da, hayatımızın bu oyun görünümüne katılıp anlamsızlaştırılabiliyor, kendisi de oyunlaşabiliyor demek ki! Ne de olsa her şeyin bir meta haline geldiği, insanların

dahi bir kopyasının olduğu, yerine konulamaz hiçbir şeyin olmadığı protez medeniyetimizde sanat eseri de kopya olabiliyor. İlkinin kopyası olan ikinci bir *Ölümcül Oyun*... Sanat eseri de endüstrinin bir malı olarak, biricik değil çok üretilip tüketilebilen bir tür seri üretim ürünü... Haneke, ikinci filmi, tam da film sanatına darbe vuran bir yerde, Hollywood'da çekiyorsa, bu aynı zamanda sanatın ölümüne bir ağıt da olabilir, sanatın ölümünü kabullenme de...

Filmin, kendi içindeki hikâyenin bilincinde olması, yani üstkurmacanın filmin kurgusuna hâkim olması, filmi iyiden iyiye post-modernizmin kıyılarına doğru çekmekte. Arkadaşı öldürülen katilin kumandayla "filmi" geri alarak arkadaşını tekrar yaşatması, karakterlerden en nefret edilenin sık sık kameraya dönüp seyirciyle konuşması filmi post-modern bir oyun hâline getiriyor aslında. Artık boşluk bile denemeyecek bir ultra-boşluk hâli, kendinin bilincinde olmayan bir boşluk hâli söz konusu. Bütün değerlerin; ahlâkın, erdemlerin, sanatın eriyip yavaş yavaş yok olduğu bir iklimi ima ediyor *Ölümcül Oyunlar*. Tertemiz bir doğada, temiz yüzlü gençlerin arkasında saklanmış "yok oluş hâlinin" belirgin olduğu bir iklim...

Filmin ilk versiyonunda olağanüstü rahatsız olmuş, şiddet ile şiddetteki sorumluluklarımız üzerine oldukça uzun süre düşünmüştüm. İkinci versiyonu izlemeden önce ilk versiyonu tekrar izledim ve rahatsızlığım bir kez daha had safhaya ulaştı. Aynı şekilde, yine son derece düşündürücü bir filmle karşılaştım.

Ancak, şaşırtıcıdır ki sinemada izlediğim ikinci versiyon bana o derece rahatsızlık vermedi. Neredeyse düşünmeye dahi hiç sevk etmedi beni. Sanatın artık bir metaa döndüğünü ispatlamaya çalışan ve belki de çağımızda sanatın ölümüne ağıt yakan Haneke, ilk filmin tıpkısının aynısını yapmaya çalışırken, belki de ilk filmden çok farklı bir şey yaptığının farkına varmamıştı.

Sanat eseri biricik, asla kopyalanamaz ve tekrarlanamaz bir durumu imlerken, Haneke'nin, bu yolla post-modern sanata vurgusu ve sanatın ölümünü ilân etmesi, bence kendi eserinde bile yalanlanmış bir durum. İlk eser kesinlikle bir başyapıt iken, ikinci eser bir protez, bir tür asalak...

Ancak, ben yine de iyimser olmaya çalışıyorum.

Kim bilir, seyircisini hep rahatsız etmek isteyen Haneke, belki de böyle bir rahatsızlık aracıyla düşünmemizi ve sanattan umudu kesmememizi istemiştir.

Beyaz Kurdele Üzerine...

2009 yılı Cannes Film Festivali'nde, en iyi filme verilen Altın Palmiye ödülünü alan Michael Haneke'nin *White Ribbon / Beyaz Kurdele* filmi birçok açıdan Haneke'nin en önemli filmlerinden birisi olarak dikkat çekiyor.

Daha önceki çoğu filminde Haneke, Batı burjuvazisi ile bir hesaplaşma içine giriyordu. Beyaz Kurdele, bu hesaplaşmayı bir başka yönden devam ettirmekle birlikte, modern toplum yapısının, kırsalından kent içinde olanına kadar gizlediği bazı unsurları da tartışmaya açıyor.

Birinci Dünya Savaşı başlamadan az önce, bir Kuzey Almanya köyünde geçen film, bu köyde gelişen bazı garip olayları çıkış noktası yapar. Köyün doktorunun bindiği atın ayağı "görünmez bir tele" takılır ve doktor yaralanır. Bir işçinin karısı nasıl olduğu anlaşılmayan bir kazada ölür. Köyün yarısından fazlasını elinde tutan Baron'un küçük çocuğuna işkence yapılır. Baron'un lahana tarlası tarumar edilir. Köyün ebesinin (ve doktorun metresi) "garip" çocuğunun gözleri oyulur. Bunlar ve bunlar gibi bazı başka garip olayların failleri ise hiçbir şekilde bulunamaz.

Haneke, bu olayları, filmi bir gizem çözücü polisiye koşturmaca hâline getirmek amacıyla değil, kötülüğün mahiyeti üzerine derin bir tartışma açmak amacıyla çıkış noktası yapıyor. Aynen *Saklı* filminde olduğu gibi, gelişen garip olaylar, gizlenen bir şeyleri açığa çıkaran bir "suspense" olarak değil, toplumsal yapının derinlerine nüfuz eden ve çoğu zaman tek bir neden-sonuç ilişkisiyle tanımlanması güç olan bazı unsurları tartışmak amaçlı işlev görürler. *Saklı* filminde 1961'de Cezayirli göçmenlerin Paris'te toplu halde öldürülmesinin toplumsal altyapısı bir aile hikâyesi aracılığıyla gün yüzüne çıkarılmaya çalışılıyordu. Sonuca varan tartışmalar değildir Haneke'nin tartışmaları. Bu açıdan Haneke filmleri, sonuca varma amaçlı değil, soru soran birer başlangıç olmaları itibariyle önem kazanırlar. *Saklı*'da ırkçılığın, toplu katliamların arkasındaki sorumlulukların mahiyetiydi önem kazanan. Ve sorulabi-

lecek soru, tek tek bireylerin mi, yoksa bunu yaratan bir ortamın mı bu katliamlardan sorumlu olabileceği sorusuydu. Aslınca bütün Haneke filmlerinin ana sorusu budur bana kalırsa.

Beyaz Kurdele, *Saklı*'daki soruları bir üst aşamaya taşıyor ve sorunu, sadece ırkçılık ve bundan sorumlu olan unsurları ele alacak şekilde değil, tümüyle kötülük sorununu tartışmaya açacak şekilde ele alıyor. "Kötülüklerin oluşmasında bireysel sorumluluklarımız ne düzeydedir; ya da bu kötülüklerin mümkün olabildiği, yeşerebildiği bir iklim, bir ortam mı söz konusudur?" sorusu, bu noktada Haneke'nin filmin merkezine taşıdığı ana soru olarak dikkat çekiyor.

Ölümcül Oyunlar filminde Haneke, kötülüğü, şiddeti temelsiz, sebepsiz bir soğukluk içinde ele alıyordu. Yine *Benny'nin Videosu*, sırf merak ettiği için arkadaşını öldüren bir çocuğun dünyasıyla ilişkiliydi. Sonuçta Haneke, tüm filmlerinde ele aldığı şiddet, kötülük ve bunların sebepleri ile ilgili düşünmeyi, tartışmayı bu kötülüğün mümkün olabildiği ortama çekerek devam ettirmeyi tercih ediyor.

Dünya sinemasında, Türkiye sinemasında ama özellikle Hollywood sinemasında, çoğunlukla neden-sonuç ilişkisi net bir şekilde kurulmuş ve seyircinin bu ilişkiyi sorunsuz kurabileceği net açılımlar söz konusudur. Bir kötülük olmuşsa, bunun sebebi falanca, falanca olaylardır; çocuğun küçüklüğünde yaşadığı bir travmadır... Haneke ise bu kötülüklerin neden-sonuç ilişkisini kıran bir filmografiye sahiptir. Bu yönüyle tam anlamıyla modernist bir sinemacıdır Haneke. Modernist sanatçıların hemen tümü gibi, Haneke de modernitenin toplumda, insanda yarattığı büyük çöküntü ve kırılmalarla ilgilenir. Ama bir sanatçı olmanın getirdiği bir öngörüyle, modern zamanlarda kötülüklerin mahiyeti konusunda kısa ve net cevaplar verilemeyeceğini bilir. Zira artık kötülük, sadece bireysel bir eylem olarak değil, modern çölün yarattığı ("*Çöl büyüyor, vay haline çöllere gebe olanın!*" diyen Nietzsche'yi düşünelim) çetrefilli bir üründür. Üstelik bu ürünün bir "sahibi" yoktur. Modern çöl, çölleşmesi içinde yarattığı kötülüğün sahipsiz kalmasına sebep olan ortam ve iklim demektir aynı zamanda! Artık kötülük için verebileceğimiz kolay cevaplar yoktur! Sadece oluyordur ve bunun için arayabileceğimiz sebep, modern

organizasyonun dehası sayesinde, perdelerin çok çok arkasında ulaşılamayacak bir noktaya gizlenmiştir.

Zygmunt Bauman'ın hemen hemen tüm kitaplarında açıklamaya çalıştığı şey; yani modernitenin, kötülük yaratma kapasitesi ve bu kötülüklerin sahiplenilmesi konusunu müphem ve uçar halde bırakması, Haneke'nin *Beyaz Kurdele* filminin de ana çerçevesini belirliyor bence. Köyde birçok kötülük meydana gelir. Bu kötülüklerin faili olarak, başta köyün çocukları olmak üzere herkesten şüphelenilebilir; ancak ortada bir sahip yoktur aslında. Ortada bir fail olmadığı gibi, çocuklar dâhil bir mazlum da yoktur. Masumiyetin kaybedildiği bir ortamda, en çok üzerinde durulanın masumiyet (beyaz kurdele) olması ayrıca dikkate şayandır.

Büyük insanlar filmde sadece "görevleriyle" adlandırılırlar. Rahip, öğretmen, doktor, baron, ebe... Sadece çocukların isimleri vardır. Onlar da omuzlarına takılan ve masumiyeti simgeleyen beyaz kurdeleyi çıkardıkları zaman isimlerini de kaybedeceklerdir. Belki de beyaz kurdele, çoktan kaybedilmiş bir masumiyetin, çoktan kaybedilmiş isimlerin ardından düşülen umutsuz bir ağıt gibi okunabilir. Zira modern toplum bir işlevsellik, bir organizasyon toplumu olarak sadece isimleri çalmakla kalmıyor; suçu, kötülüğü de askıda bırakıyor. Hannah Arendt'in Eichmann'ı, *Beyaz Kurdele* filminde bizlerin ön-görüntülerini gördüklerimizdir belki de! Ancak, bu durum, bazı yorumcuların anlamaya niyetlendikleri şekilde, sadece bir Alman-Nazi ilişkisi değil, modernlik-kötülük ilişkisi olarak okunmaya daha uygun bir görünümü ima ediyor bana kalırsa.

Beyaz Kurdele'nin en çarpıcı özelliklerinden birisi, Haneke'nin yabancılaştıran, uzaklaştıran kamerasının son derece başarılı tasvir edebildiği soğukluk, sevgisizlik hâlidir. Öğretmen ile Baron'un çocuğunun dadısı arasında "aşk" gibi görünen şey dahi, bildik aşklara benzemez. Soğuktur, konjonktüreldir... Köyün papazı, tüm köy içinde belki de dinin özüne ve Tanrı'ya an uzak kişidir. Dinin, Protestanlaşarak bir ritüeller, kalıplar, suçlar ve cezalar bağlamına indirgendiği; özünü ve merhametini kaybederek işlevsizleştiği bir yapının "görevlisidir" papaz. Protestanlaşma, bu bağlamda, modern çağın, bütün dinlere attığı zehirli tohumdur. Önce dindarları, sonra çocukları zehirleyen bir to-

hum! Bergman'ın *Kış Işığı* filminin "inanmayan papazı" gibi, köyün papazı da ruhu boşalmış bir dinin görevlisidir bu anlamda.

Haneke'nin, filmi siyah beyaz çekmesi, filmin "ruhsuz", "soğuk" ve sahipsiz ortamına büyük katkı sağlamış görünür. Sahipsizlik, modernitenin, insanın tüm dayanağını ortadan kaldırıp, ona sahte dayanaklar vermesinin umutsuz bir çığlığı olarak görünür kılınır. Kimileri, filmin dinin toplumsal hayattaki kısıtlayıcılığı üzerine olduğunu düşünebilir. Ancak, bu dinin, modernliğin iğdiş ettiği bir "şey" olduğunu gözden kaçırmamamız gereklidir.

Haneke'nin filmde yarattığı köy, bence sadece dünya savaşları öncesi Almanya'nın değil, modernliğin bir mikro-kozmosudur. Köyde uzunca bir zaman diliminde gelişen kötülükler Haneke'ce bir dille ele alınırlar. Dramatik yapının unsurları olan, merak ettirme, koşuşturma, kötülüğü yapanı arama, suçlama, suçlanma gibi unsurlar Haneke'nin film dilinde dramatik yapılarından koparılarak bambaşka bir ortamın işaretçisi oluyorlar. Merkeziliğini ve sahiplenilirliğini yitirmiş bir kötülüğün mümkün olabildiği ortamın! "*Tanrıya beni öldürmesi için bir şans veriyorum*" diyen, yüzündeki çocukluk gitmiş çocuğun, habercisi olduğu ortamın!

Haneke'nin sinematografisi ve film dili, belki de Brechtyen denebilecek bir şekilde, seyircinin empati kanallarını tıkar. Bu yabancılaştırma, tam da, modern insanın hiçbir kötülükten kendini sorumlu hissetmemesinin, kendisine bir ayna tutularak gösterilmesidir belki de. Filmde olan bitenler, hemen hepimizde, bir zamanlar olmuş bitmiş, şu anda devam etmeyen, bizim hiçbir sorumluluğumuz olmayan bir şeylerin yansıması olarak anlam bulacaktır. Sanırım Haneke'nin *Piyanist*'ten, *Saklı*'ya, hatta *Ölümcül Oyunlar*'a kadar yaptığı şey budur. Empatiyi ve katharsis'i tersine çevirerek, ikiyüzlülüğümüzü ve modernliğin iğdiş ettiği vicdanlarımızı gömdüğümü görmemizi sağlayabilen bu dil, her şekilde vicdanı olan bir büyük sinemacının çok kendine has bir dili olarak dikkat çeker.

Nazi Almanya'sında binlerce insanı gaz odasına götürecek olan Eichmann gibi insanların; Filistin'de, Bosna'da insanları katleden veya toplama kamplarında işkencelere uğratan devletlerin; Irak'ta milyonlarca insanın ölümüne yol açan ABD Başkanlarının hiçbir vicdan azabı duymadan sadece görevleri-

ni yaptıklarını ve suçlu olmadıklarını iddia edebilecekleri zehirli ortamın bir dışavurumu olarak *Beyaz Kurdele*, modernliğin üzerine yeniden düşünmek için büyük bir fırsat veriyor.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

RENOİR SİNEMASINA BAKIŞ

Büyük yönetmen Jean Renoir'in 1937 yapımı *La Grande Illusion / Büyük Aldanış* filmi birçok açıdan önemli filmdir. Savaşa bakışındaki iyimserliğinden, savaş karşıtı bir noktada duruyor olmasına kadar çok değişik şeklerde değerlendirilen film, kendisinden sonraki birçok filme gerek tekniği, gerekse de konusu açısından öncü olmuştur.

Filmin o dönemlerde tutulmasının sebepleri düşünüldüğünde ortaya birkaç sebep çıkıyor. Birincisi, film bir kaçış filmi olarak değerlendirilebilir ve bu yönüyle sonradan yapılacak birçok filme örnek olmuştur (örnek olarak *Esaretin Bedeli* filmindeki tünel kazma ve toprağı boşaltma yöntemleri bu filmden alıntıdır). Görünürdeki konunun altında bir aristokrasi analizi ve hümanizm tartışması kendisini belli eder. Savaşın anlamı (ya da anlamsızlığı) üzerine düşünmeyi teşvik eden *Büyük Aldanış* filminde, dil üzerine kadim tartışma, konuların hepsinin etrafını saran tema olarak göze çarpmaktadır.

1.Dünya Savaşı'nda uçakları düşürülüp Almanlara esir düşen iki subaydan, Yüzbaşı Boeldiou ve teğmen Marechal bir esir kampına götürülürler. Bu esir kampı Almanların, esir subayları yerleştirdiği bir kamptır. Kampta İngiliz, Rus ve Fransız subayları tutulurlar. Ancak bu esir kampı bildiğimiz esir kamplarına benzemez.

Çoğu insana göre 1.Dünya Savaşı bir centilmenler savaşı olarak değerlendirilir. Bundan mıdır bilinmez, iki Fransız subayın kapatıldıkları esir kampı bir esir kampı gibi değildir. İngiliz, Fransız, Rus subaylarının kapatıldıkları bu esir kampında Alman askerleri, bu esir subaylara birer esir gibi değil, misafirleri gibi davranırlar. Hiçbir şekilde eziyetin, işkencenin olmadığı bir dinlenme kampı gibidir kamp. Dışarıdan yiyecek, içecek, kitap dahi getirilebilmektedir.

Esir kampındaki Rus, Fransız ve İngiliz subayların hepsi kendi dillerinde konuşurlar. Esir kampının komutanı Rauffenstein ile Boeldiou ise bazen kendi aralarında İngilizce konuşurlar. Boeldiou ve Rauffenstein birbirleriyle, kendi ait oldukları ordunun subaylarından daha kolay iletişim sağlarlar. Aslında filmdeki subaylar daha çok ait oldukları toplumsal sınıflardan veya meslekler-den insanlarla kolay iletişim kurarlar. Bunların düşman ya da dost subaylar olması pek fark etmez.

Boeldiou ve Rauffenstein aristokrasinin çökmeye başlamasından şikâyetçidir. Bir sahnede Boeldiou, işçilerin de kanser olmaya başladıklarını söyleyerek, hastalıkların bile demokratikleştiğinden sitemle bahseder. Ama onun sitemi değişimi kabul eden bir sitem iken, Rauffenstain'ın sitemi kötümserlik taşıyan bir sitemdir. Değişimi ve aristokrasinin yok olup yerine "sonradan görme burjuvaların" geçmesini kabul edemeyen Rauffenstein bunun için büyük bir umutsuzluk duymaktadır. Savaşın sonu ne olursa olsun kaybeden kendileri olacaktır ona göre.

Savaş bu anlamda 1.Dünya Savaşı için hâlâ bir aristokratlar savaşıdır. Sıradan kişilerin savaşa dâhil olması, her birisi için değişik sebeplerden dolayıdır. Zaten savaşmayı "sıradan halk" değil, sadece aristokrat olan kendileri bilmektedir!

Aslında özellikle Boeldiou'nun aristokrasisi, gösterişçi bir aristokratlıktan ziyade ahlâkî bir aristokrasidir. Kendisini Rosenthal ve Marechal'ın kaçması için feda etmesi, belki de inandığı değerlerin doğruluğuna kendisini inandırmak için bir kurban olma eylemi olarak görülebilir. Ölüm döşeğinde, kendisi için acı çeken düşman subayı Rauffenstein'e söyledikleri bunu doğrular niteliktedir: "*Savaşta ölmek sıradan bir insan için korkunçtur. Ama bizim gibi insan-*

lar için belki de tek çözüm yoludur". Renoir'in aristokrasiye bakışı sempati ile karışık hüzünlü bir bakıştır bu anlamda.

Filmde Rauffenstein ile Boeldiou'nun bir konuşması bu açıdan dikkat çekicidir. Boeldiou, Rauffenstein'a kendisine neden ayrıcalıklı muamele edip, ofisinde misafir ettiğini sorar. "*Çünkü adınız Boeldieu. Fransız ordusunda görevli bir subaysınız. Ben de Almanya İmparatorluk ordusunda görevli subay Von Rauffenstein'im*" diye cevap verir Rauffenstein. Bunun üzerine Boeldiou yanındakilerin de subay olduğunu söyleyecek olur; Rauffenstein "*Marechal, Rosenthal bunlar subay mı?*" diye sorar. Evet, hepsi de çok iyi askerdirler diye cevap veren Boeldiou'ya Rauffenstein "*Evet bize Fransız devriminin armağanı*" diye cevap verir. Fransız devrimi ile aristokrasinin yok olmaya başlamasına sitem olarak okunabilecek bu sahne, filmin aristokratlığa bakışındaki genel çizginin de dışavurumu gibidir. Tarihi bir tespit olmakla birlikte, hüzünlü bir tespit!

Filmde dilin kullanımı, o zamana kadarki filmlerde çok az görünmüş olan bir yapı arz eder. Ayrı dillerde konuşanların anlaşabildikleri, ama bazen aynı dilde konuşanların birbirini anlamadığı sahnelerle doludur film. Aynı zamanda iletişim kurulması gereken insanlarla dil dolayısıyla iletişim kurulamamasını da görürüz filmde. Birinci kamptan başka bir kampa götürülen subaylardan Marechal, giderken bir İngiliz subaya kazdıkları tünelden haber vermek ister. Ama araya dil engeli girer ve hiçbir şey anlatamaz. Bir anlamda Babil Kulesi'ni andırır filmdeki dil kullanımı. Bazen iletişimin, ama çoğunluk iletişimsizliğin göstergesi olarak! Filmin son sahnelerinde, sığındıkları evde Almanca konuşan (ve birbirlerine âşık oldukları) kadınla Marechal, birbirlerini, farklı diller konuştukları hâlde anlarlar.

Film, Renoir açısından savaşta dahi hümanizm özlemi olarak okunabilir. Esir kampında ne bir işkence, ne de kötü muamele vardır. Hatta hücreye kapatılan Marechal'ı teselli etmek isteyen Alman askeri ona bir şeyler söylemeye kalkar. Marechal anlamayınca ona mızıkasını hediye eder. Diller anlaşılmasa da, birisi esir, diğeri gardiyan iki askerin birbirlerini anlaması filmi bir anlamda bir yanılsama veya rüya haline getirir. 1937'de, faşizmin kapıda olduğu ve tarihin gördüğü en büyük katliamların ve zulümlerin olduğu bir dö-

nemin arifesinde, böyle bir iyimserlikle savaşa bakış, Renoir'in mi, yoksa tüm insanlığın mı aldanışını gösterir acaba?

Filmdeki bütün karakterler, o karakterlerin toplumsal konumları ve sınıflarının bildiğimizi zannettiğimiz şekilleriyle değil, daha çok tersiyle karakterize edilirler. Rosenthal, zengin bir Yahudi ailesindendir; ama o dönemki Batı toplumunda karakterize edilen şekliyle cimri ve içten pazarlıklı değil, cömert ve iyiliksever bir insandır. Filmdeki aristokrat subaylar, bu aristokrasinin gereğini kendilerini kurban edebilmekte ve asil bir cesarette bulurlar. Esir kamplarında gardiyan olan askerler birer zalim ve vahşi değil, esir ettikleri subaylarla aynı kaderin mahkûmu olduklarının bilincinde olan ve esirlerini anlayan insanlardır. Doumont'un, önce Fransızlar tarafından geri alınması, sonra Almanlar tarafından tekrar ele geçirilmesinin haberini bir ilan panosundan okuduktan sonra, Alman askerleri, kaç kişinin hayatına karşılık diyerek sitemde bulunurlar. O bölgede tüm savaş küçücük bir kasaba olan Doumont'un alınması üzerine gibi görülmektedir. Ama anlamsız bir alış-geri alış döngüsünde elde kalan sadece çok daha fazla ölüm olmaktadır.

Filmin isminin bir yanılsamayı çağrıştırdığını düşünürsek, filmdeki iyimser havanın ve insani değerlerin yitirilmemiş olmasının mı, yoksa savaşın kendisinin mi bir yanılsama olduğu tartışma konusudur. Zira filmdeki birçok başka sahne gibi, bütün ailesi ve kocası savaşta ölmüş bir Alman kadının, iki kaçak Fransız'a (düşmandırlar bunlar sonuçta) evinin kapısını açması ve onları saklayabilmesi, bu insani değerlerin üstüne yapılan vurgu gibidir.

Filmdeki yemek sahnelerinin, birlikteliğin, arkadaşlığın veya anlaşmanın bir metaforu olarak kullanıldığını düşünüyorum. Bunuel sonradan bu metaforu tersine çevirerek, anlaşamamanın ve ikiyüzlülüğün bir simgesi olarak kullanacaktır benzer sahneleri.

Büyük Aldanış, sadece konusuyla değil, sinematografisiyle de o çağa göre ayrıcalıklı bir konumda durur. Renoir, 1950'lere kadar alan derinliği tekniğini en başarılı kullanan yönetmenlerden birisidir. Filmde alan derinliğinin kullanıldığı sahneler sıkça görülür. Bu sahneler, filmi tek bir anlam kategorisi içine hapsetmek yerine çok ve öznel anlamaya imkân verir. Yine bir ya da birkaç planda uzun bir zamanın geçtiğinin gösterildiği (ya da hissettirildiği)

sahnelerin kullanımı açısından film, öncü bir nitelik taşımaktadır. Ancak, film estetiği ile tiyatro estetiğinin birbirine yakın görüldüğü bir anlayışın ürünü olarak, bazı sahnelerde fazla göze batan bir teatralliğin olduğunu da söylemeliyiz.

Renoir, *Büyük Aldanış* filminde uzunca bir zaman dilimini anlattığı için, zamanın ândaki akışına fazla vurgu yapma gereği duymaz. Bu yüzden kamera, daha çok senaryonun bir aracı olarak hikâyenin üzerine odaklanmak için ekonomik kullanılır. Senaryo ise hikâyenin detayları üzerine minimal bir anlatımı tercih eder. Hiçbir şey fazladan anlatılmaz. Başlangıçta kısa sürede biteceği düşünülen savaşın bir türlü bitmiyor olması da, bu savaşın son savaş olacağının düşünülmesi de bir yanılsamanın dışavurumu olarak görülebilir.

Filmin son kısımları bende bir fazlalık hissi verse de, son sahne bu fazlalık hissini yok eder. Çünkü bu son sahne filmin özeti ve insana ait umudun gösterilmesi gibidir.

İki kaçağı tam İsviçre sınırında (sınır görülmez, her taraf kardır ve orasının sınır olduğuna dair bir emare dahi yoktur) yakalayan ve sınırı geçtiklerini gören Alman askerleri, subaylarının uyarısı ile vurabilecekleri kaçakları vurmazlar. Çünkü komutanları esirlerin sınırı geçtiklerini söyleyip ateş etmemelerini istemiştir.

Savaş, sonuçta sınırları başkaları tarafından çizilmiş bir görevler manzumesidir ve bu sınırların dışındaki bir müdahale kimsenin "görevi" değildir.

Büyük Aldanış, yıkıntının eşiğine gelmiş ve kendisiyle birlikte insanlığı da çöküşe götürmüş modernitenin kaybettirdiklerini yeniden kazanma çabasıdır. Bu kazanma çabası mı, yoksa modern düşüncenin merkeze taşıdığını iddia ettiği insanlığı getirdiği noktanın tam da tersi bir yer olması mı büyük bir aldanıştır? Renoir bir ütopya kurar filminde. Kampta olanların gerçek olup olmaması değil, özlenen olması önemlidir. Bir başkaldırış, sessiz bir tepkidir *Büyük Aldanış*. Savaşa, ama o savaş durumlarını sürekli yapan modernitеye belki de... O yüzden, belki sonuçsuz bir çaba da olsa erdemli bir aristokrasinin peşinde Renoir.

DOKUZUNCU BÖLÜM

HER DÂİM GÖÇMEN: ANGELOPOULOS SİNEMASI

Kimi yönetmenler vardır, seveni kadar nefret edeni de çoktur. Seveni çok sever, nefret edeni ise onun filmlerini görmeye dayanamaz. Böyle yönetmenler kendilerine has bir stil ve ilke sahibi oldukları için, bu stil ve ilkelerden dolayı sevilirler ya da nefret edilirler.

Theo Angelopoulos kanımca dünyada yaşayan en büyük yönetmenlerden birisidir. Onun filmlerine ve hayatına baktığımızda, sinema açısından nispeten "önemsiz" bir ülkeden dahi, nasıl dünyanın en büyük yönetmenlerinden birisinin çıkabileceğini daha iyi anlayabiliriz. Ülkesi Yunanistan için dahi, ondan nefret edenlerin, onu Yunan sineması için engel gibi görenlerin, sevenleriyle karşılaştırıldığında oluşturduğu ezici ağırlık bir anlamda büyük sanatçıların yazgısı olmalı!

Angelopoulos'un filmleri, bir taraftan yönetmenin kişisel tarihinin, diğer taraftan da, özelde Yunanistan, genelde de tüm Balkan tarihinin gelişim çizgisini gösterir. İlk dönem filmleri Yunanistan'ın politik tarihini ele alan filmlerdir. Ancak *Voyage to Cythera / Kitara'ya Yolculuk* filmi ile birlikte filmlerinde -siyaset ve tarih hep olmakla birlikte- kişiselleşmeye başlayan bir çizgi görünmeye başlar. Bu, aynı zamanda bir büyük sanatçının, siyasete olan güvenini yitirmesi hissiyatı ile birlikte ele alınması gereken bir süreçtir.

1971 yılında çektiği *Tatbikat*'tan sonraki ilk önemli filmi olan Days *of* '36 / '36 *Günleri* Yunanistan'da büyük siyasi çalkantılar, işçi olayları ve bir diktatör olan General Metaxas'ın dikta dönemini ele alır. Bir mahkûmun, bir sağcı milletvekilini rehin alması olayını çıkış noktası olarak alan film, Angelopoulus'un, Yunanistan'ın ve Avrupa'nın politik ortamından, insanların sorunlarından etkilenen, bunları dert edinen, ama bunu filmlerine yansıtması açısından diğer politik filmlerden farklı bir stil benimseyen bir yönetmen olarak göze çarpmaya başladığı ilk filmidir.

O *Thiassos* / *Gezgin Oyuncular* filmi Angelopoulos'un dünyada büyük bir sinemacı olarak tanınmaya başlanmasına vesile olan oldukça uzun bir filmdir. Hemen hemen tüm Angelopoulos filmlerinde olduğu gibi *Gezgin Oyuncular* filmi de bir Yunan efsanesine gönderme yapar.

Atrides efsanesi, aslında bütün Yunan trajedilerine kaynaklık eden bir efsanedir ve *Gezgin Oyuncular*'da, bu efsaneye çok açık göndermeler vardır. Yunan tarihinde 1939-1952 arasını tersten bir şekilde, gezgin bir tiyatro grubunun özel tarihi eşliğinde ele almaya çalışan film, aynı zamanda Angelopoulos'un, Brecht estetiğini sinemaya yansıtmayı önemsediği filmlerinden birisi olarak dikkat çeker.

Brecht'in tiyatro için teorilendirmiş olduğu "diyalektik tiyatro" ya da "epik tiyatro" anlayışının Angelopoulos'un *Kitara'ya Yolculuk* filmine kadarki filmlerinde baskın bir anlayış olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu estetik anlayışa göre seyircinin, izlediği filmin içerisine girip onunla özdeşleşmesi kesinlikle istenmez. İzlenen filme bir yabancılık duyması istenir ki seyirci filmin dışına çıkıp ona eleştirel yaklaşabilsin. Bu da estetik anlamda yabancılaşma efektleri ile sağlanır. Angelopoulos, sinemasının alâmetifarikası olan plan sekanslarını, bu filme kadar Brechtçi anlamda bir yabancılaştırma amacıyla kullandığını, ama sonra bu fikrinden vazgeçtiğini söyler.

Bana kalırsa bu anlayış değişikliği Angelopoulos sineması için önemli bir kırılma noktasıdır. Plan sekansların yabancılaştırma amacı dışındaki kullanımı, Angelopoulos sinemasını "dışarıdan" "içeriye" taşımıştır. Angelopoulos bu anlayış değişikliği ile birlikte filmlerinde, kuru, ruhsuz bir eleştirel tarih ve "dışarı" anlatımından, dışarıyla birlikte içerisinin deneyimlendiği bir boyuta ulaşmıştır.

O *Megalexandros*, bir kurtarıcı olarak beklenen bir kahramanın, diktatöre dönmesi üzerine yine Yunan mitolojisine gönderme yapan bir filmidir. Angelopoulos'un epik ile liriği kaynaştırdığı önemli filmlerinden birisidir.

Bu filmden sonra, benim, Angelopoulos sinemasında bir dönüm noktası olarak gördüğüm *Kitara'ya Yolculuk* filmi gelir. Bu film, bir anlamda hayâllerin, umutların yitirildiği bir umutsuzluk durumuna tekabül ettiği kadar, Angelopoulos'un politik ortama bakışında da keskin bir kırılma demektir. Bu filmle birlikte politikanın insanlığın sorunlarını çözmek için yeterli bir araç olmadığını düşünmeye başlayan bir Angelopoulos görürüz. Kitara, Yunan mitolojisinde Afrodit'in adasının ismidir. Aşk Adası... Filmin finalinde bir sala atlayıp denize açılmaya çalışan adamın durumuyla, Bergman'ın *Utanç* filmindeki final sahnesi duygudaşlık açısından birbirine çok benzer. Aynı umutsuzluk, aynı düş kırıklığı, ama aynı şekilde çıkışı sevgide bulma isteği...

Kitara'ya Yolculuk ile birlikte, siyasi açıdan düş kırıklığına uğramış, hayâllerini yitirmiş, siyasete olan güvenini yitirmiş bir sanatçının, toplumsal, tarihsel bir perspektifi dahi kişisel tarihler ekseninde ele aldığı dönemi başlar. Angelopoulos'un tabiriyle ('36 *Günleri*, *Gezgin Oyuncular* ve *Avcılar*) filmleri *Tarihin Sessizliği* olarak adlandırılabilir. *Kitara'ya Yolculuk* da tarihin büyük aktörlerinden olan komünizmin öldürüldüğü bir filmdir adeta.

O *Melissokomos* / *Arıcı* işte bu düşüncelerden sonra gelmiş, oldukça kişisel bir filmdir. Angelopoulos bu filmini *Sevginin Sessizliği* olarak tanımlar. Bergman'ın sessizliklerine benzeyen sessizliklerdir bunlar. Film, politik tarihten aradığını bulamayan yönetmenin sığındığı sevgi durağından da hayâl kırıklığı ile ayrılması olarak mı değerlendirilmelidir? Bana kalırsa bu filmi, sevginin, tarih gibi yüksek gürültüyle ifade edilemeyeceğini anlayan bir yönetmenin dönüşümünün bir durağı olarak değerlendirmek daha doğrudur.

1991 yılında çektiği *Suspended Step of the Stork* / *Leyleğin Geciken Adımı*, yönetmenin mülteci sorunlarıyla ilgilenmeye başladığı bir döneme tekabül eder. Kayıp bir siyasetçinin izinin sürülmesini konu edinen film, içinde mülteci kampı olan bir sınır yöresinde geçer. Mülteci kampında "*bu sınırı da geçtim, eve dönmem için daha kaç sınır geçmem gerekiyor*" diyen politikacı, aslında

sınırların sadece fiziksel olanlar değil, belki onlardan daha da yoğun ve katı olan içsel sınırlar olduğunu ifade etmek istiyordur.

Yönetmen, bu filmiyle birlikte göçmen sorunlarını ele almaya başlarken, göçmenliği metafizik bir kopuş olarak değerlendirmeye başladığı üzerine ilk işaretleri verir. İnsan her yerde göçmendir artık. Modern dünyada gerek politika, gerek toplumsal yapı insanı kendi evinde dahi göçmenleştirirken; insanın gayri ihtiyari peşinde olduğu ruhsallığı, onu modern çöl içinde gittiği her yerde göçmen konumuna sokuyor.

Angelopoulos'un filmlerinin derinlemesine anlaşılması, bir anlamda birkaç katmanın ilişkiselliğinin keşfi ile mümkün olabilir. *Kitara'ya Yolculuk*, Homeros'tan da eski bir efsaneye, Odysseus'un Dönüşü efsanesine dayanır. Bu efsanede ana konu, "eve dönüş" değil, aynen Odysseus'un Dönüşü efsanesinde olduğu gibi (Odysseus, Ithaka'ya döndükten hemen sonra Homeros'ta bahsedilmeyen bir yolculuğa daha çıkar) bitmeyen yolculuktur. Zaten Angelopoulos filmleri bitimsiz bir yolculuğun birer ara durağı gibidirler. Her birisi içte ya da dışta, ama mutlaka yolda geçer. Kimisi mekânda, kimisi mekân ve zamanda, hepsi ise insanın ruhuna uzanan yolculuklardır bunlar. Bu anlamda ilk katman, bir hikâyedir ve düz anlamıyla anlaşılabilir durumdadır. Ancak derinlemesine gidildikçe bütün büyük sanatçılarda olduğu gibi farklı katmanlar ortaya çıkar. Angelopoulos'ta bunlar Yunan mitleri, Yunanistan, Balkan ve Avrupa tarihi, bir baba figürünün aranması gibi şeylerdir. Elbette en derinde şiirsel katman vardır ki, şiirsel algılamaya açık bir gönül ister!

Landscape in the Mist / Sisli Manzaralar, iki küçük kardeşin, Almanya'da çalıştığını düşündükleri (aslında olmayan) bir babayı aramak amacıyla çıktıkları yolu konu edinir. Aslında çıkılan yol sadece babanın aranması değil, hayatın tanınması için çıkılmış olan ilk yoldur. Bu yolda sevgi, aşk, merhametsizlik, acımasızlık, tecavüz gibi iyi ve kötü tecrübeler de onlara eşlik edecektir. İki çocuğun, hayatın kaskatı acımasızlığıyla tanışacakları bir yolculuktur bu. Acımasızlığın olgunlaştırdığı bir yolculuk... Angelopoulos, *Sisli Manzaralar* filminde amacı olmayan bir yolculuğun modern insanın arayışı ile ilişkisi üzerine bir alegori kuruyor bana kalırsa. Gidiyoruz ama nereye gittiğimizi biliyor

muyuz? Şefkat, merhamet ve aşk peşinde koşarken, gittiğimiz yolun bu duraklara çıkıp çıkmadığının farkında mıyız?

1998 yapımı *Eternity and a Day* / *Sonsuzluk ve Bir Gün* filmi, *Sisli Manzaralar* filmindeki yolculuğu dışarıdan içeriye alır. Bir küçük mülteci çocukla yaşadığı sevgi yüklü bir günde tüm hayatının muhasebesini yapmak durumunda kalan bir şairin yaptığı iç yolculuktur *Sonsuzluk ve Bir Gün*. Bütün Angelopoulos filmlerinde olduğu gibi bu filmde de nefes kesici sahneler vardır. Küçük çocukla bir otobüs içinde yapılan şehir turu; sokakta araba çarpması sonucu ölen bir çocuğun, beraber yaşadığı diğer mülteci çocuklar tarafından yapılan hüzünlü cenaze töreni; hastanede yatan annesini ziyaret eden şairin "*Neden ben hiç sevmeyi beceremedim*" diye iç döktüğü sahne...

Sonsuzluk ve Bir Gün, isminin çağrıştıracağı gibi, bir günlük yolculuktan sonsuzluğa açılan kapı gibidir. Küçük mülteci çocukla yapılan yolculuk, şairin unuttuklarını, ihmal ettiklerini hatırlamasına vesile olur. Dışarıda akan zaman, içeride, geçmişi ve anı ebediyet ekseninde bitiştirir. Her "ân", geçmişe ait bir kapı bulur içinde ve ebediyete akış o kapıdan yukarı doğru gerçekleşir. Annesine, neden sevemediğini bilmediğini söyleyen Alexandre, Tarkovsky'nin Alexander'ı gibidir. Ya da Bergman'ın Isak'ı... Hayatının anlamını keşfetmesi için ölümle yüzleşmesi gerekir Alexandre'ın... Alexander ve Isak gibi... Ölümle yüzleştiği ânlar, minicik bir hayatın yeşerme çabalarına şahit olduğu ânlarla örtüşür.

Sonsuzluk ve Bir Gün, sinematografisiyle de nefes kesicidir. Doğanın ve şehrin her zerresinde akışını hissettiğimiz zaman insanın içine işler. Angelopoulos'un muhteşem plan sekansları, içlerinde başka zaman ve mekânları da taşır. Bir tek gündür söz konusu olan; ama sonsuzluğa kulaç atan bu tek gün, bir ömre bedel bir yüzleşmedir. Bergman'ın, Tarkovsky'nin, Bresson'un karakterlerindeki yüzleşmeler gibi...

Son gününü yaşadığının bilincinde olan bir insanın ruh hâli nasıl olur? Ne yapmak ister hayatının bu son gününde? Geçmişiyle, unuttuklarıyla, pişmanlıklarıyla yüzleşmesi nasıl olur? *Sonsuzluk ve Bir Gün*, Bergman'ın *Yaban Çilekleri* ve Tarkovsky'nin *Ayna* filmleriyle ortak bir zeminde buluşur. Film, bu tür bir konuyu sinemanın gücü ile aktarabilmek açısından dünya sinema tarihindeki en önemli filmlerdendir.

Weeping Meadow / Ağlayan Çayır, çoğu eleştirmen tarafından Angelopoulos temalarının bıktırıcı bir tekrarı gibi algılandı. Ancak her filmin, bitmeyen bir filmin bir parçası olduğunu düşünen bir yönetmen için bundan daha doğal bir şey yok. Korku filmi de, komedi de, dram da çekerim diyerek her tür filmi çeken bir sinema esnafındansa, bir sinema sanatçısı olarak Angelopoulos'un, kendisine ve izleyicisine duyduğu saygının ürünü olan *Ağlayan Çayır*, 1900'ün başında başlayıp günümüze kadar gelecek olan bir üçlemenin ilk filmi. Bir aşk hikâyesi eşliğinde Yunanistan'ın 1900'den itibaren bir tarihi... Dışarıda akan tarihin içeride bıraktığı derin izler... *Ağlayan Çayır*, Angelopoulos şiirinin Eleni Karaindrou'nun muhteşem müzikleriyle kurduğu organik bağın oluşturduğu bir bütün. Eleni'nin kişisel tarihinin Yunanistan tarihi ile örtüşmeleri ve çekilen derin acılar...

Sinema bir hikâyeden çok bir duygu, deneyim ve hâl aktarımı ise şayet, *Ağlayan Çayır* bu aktarımı olağanüstü etkileyicilikle gerçekleştirebiliyor.

1995 tarihli *Ulysses' Gaze / Ulis'in Bakışı* Angelopoulos'un en iyi birkaç filminden birisidir bence. Odysseus mitine benzeyen bir yolculuk filmi. Film, bir sinemacı olan "A."nın kişisel yolculuğudur aslında, ama bu kişisel yolculuğa Balkanların 20.yüzyıl tarihi de eşlik eder.

Balkanlarda ilk sinema filmini çekmiş olan Manaki kardeşlerin kayıp üç rulosunu aramak üzere çıkılan Balkan yolculuğu, Balkan coğrafya ve tarihini de gözümüzün önüne getirir. Atina, Manastır, Üsküp, Plovdiv, Bükreş, Belgrat ve Saraybosna...

Yasaklanması istenen bir film, küçük bir sinemada gösterilirken, yasağı protesto edenler, gösterilen filmin sadece sesini duyacak şekilde dışarıda beklerler. *Ulis'in Bakışı* bu sahne ile açılır. Filmlerin yasaklanması, kaybolması ve sanat eserinin iktidarla ilişkisi üzerine bir giriştir bu. Filmin kalanı için ipucu veren bir giriş... Seslerden anladığımız kadarıyla (bir Kürt mültecinin öldürüldüğü sahnede akrabalarının ağıt sesleri gelir) film Angelopoulos'un *Leyleğin Geciken Adımı* filmidir.

"*Seni sevemediğim için ağlıyorum*" sözü filmde birkaç yerde geçer. Filmde dört farklı kadın karakter aynı kadın tarafından oynanır. Ancak A. Muhtemelen geçmişte yitirilmiş birisine âşıktır ve o yüzden diğer kadınlarda onun

yüzünü görüyordur. "*Seni sevemediğim için ağlıyorum*" geçmişe yönelik bu tutukluluğun bir ifadesidir belki de... Bu söz aslında Homeros'un Odysseus'undan alınmıştır. Kalipso adasında yedi yıl kalan Ulysses, Kalipso'yu sevemiyor ve hep Penelope'u düşünüyordur. Bu yüzden her sabah sahile gidip ağlıyordur. Erişilmesi yönünde bir umut olmadığı halde, geçmişte kalan bir ufuk olarak kalan aşk, tüm geleceği ipotek altına alan bir tutukluluk haline dönüşür. A.'nın, tüm Balkan yolculuğunun manası geçmişte kalan o ufku bulmak yönünde küçücük de olsa umududur.

Bükreş'te bir Yunan ailesinin (A.nın ailesi) 1945 ile 1950 arasındaki beş yılının, bir yılbaşı partisi ekseninde tek plan sekansta verilmesi (benzer bir sahne *Gezgin Oyuncular* filminde de vardır) Angelopoulos'un plan sekansı sadece mekân zaman birlikteliği olarak değil, daha çok işlev birlikteliği olarak da düşündüğünü gösterir. Diğer Angelopoulos filmlerinde olduğu gibi bu filmde de aynı plan sekansta, farklı zaman dilimlerinin ve farklı kişilerin hikâyelerinin anlatıldığını görebiliyoruz. Yine bazı Angelopoulos filmlerinde olduğu gibi bu filmde de, geçmişle ilgili anılar, karakterin bugünkü görüntüsü ile verilir, kişiyi o günlerdeki yaşına döndürerek değil. Angelopoulos'un alâmetifarikalarından birisi daha...

"*Teknoloji ilerlerken vicdan berraklığını yitirir*" diyen Angelopoulos, insanların yalnızlaşmasını ve bu yalnızlığın acımasızlığını bu filminde de iç acıtıcı şekilde gösterir. Yaşlı bir kadın, Makedonya'da çok uzun yıllardır görmediği kardeşini görmek için yola koyulmuştur. Sınırda Makedonya'ya gitmekte olan sinemacı, onu arabasına alır ve gitmek istediği şehre kadar bırakır. Kadının bir şehir meydanında bırakıldığında kamera Angelopoulos sekanslarına has bir şekilde yavaş yavaş geri çekilir. Koskocaman ve ıssız bir meydanda yapayalnız ve ne yapacağını bilmeyen yaşlı kadın, adeta insanlığın geldiği durumun bir sembolü gibidir. Uçurumun önüne bırakılan ya da büyüyen çölün tam ortasında yapayalnız kalan modern insanın...

Filmin en çarpıcı sahnelerinden birisi de Bükreş'ten bir gemiye yüklenip Almanya'ya bir müzeye gönderilen dev Lenin heykelinin taşınması sahnesidir. Tuna Nehri'nde taşınan heykeli gören nehir etrafındaki köylülerin hepsi haç çıkarırlar. Lenin ile birlikte bir düzen ve birçok hayâl ölmüştür. Bu, bel-

ki de bir devrin sona ermesinin, bir umudun hayal kırıklığı ile bitmesinin cenaze törenidir kim bilir!

Kayıp ruloların en son Saraybosna'da bir sinematekte olduğunu öğrenen sinemacı, o sıralarda gerçekten savaş içinde olan Saraybosna'ya gitmeye karar verir. Gerçek savaş içinde çekilmiş olan (belki bir ateşkes anında) son yarım saatlik kısım, her tarafın yıkılmış, yanmış olduğu ve keskin nişancıların hareket eden her şeye ateş ettikleri bir ortamda geçer.

Burnunun dibinde öldürülen dostuna yardım edemeyen sinemacı için son sahnede kayıp ruloları izlemesinin anlamı da kaybolmuştur. Amaçlanan şey bir umuttan başka bir şey değildir. O umut kaybolduğunda, amaçlanan nesnenin umutla kesişme imkânı da kaybolur. Kalipso adasında her sabah Penelope'un özlemiyle ağlayan Ulysses'in, Penelope'un olmadığını öğrenmesinin acısı... Umudun ufkunun geçmişte kalan bir gölge olduğunun...

Balkanlar ve bir sembol olarak Saraybosna, bu yüzyılın belki de tüm dünyada en çok acı çekmiş yerleridir. Dünya savaşları orada başlamış ve en büyük acılar oralarda çekilmiştir. Ulysses, Balkanlarda yaptığı bu geziyle, tüm Balkan tarihine, kendi kişisel tarihine bir bakış atıyordur aslında. Bu bakış, tarihe hiç müdahaleci olmayan, yanı başında sisler altına öldürülen dostuna dahi yardım edemeyen edilgen bir bakıştır.

Angelopoulos filmlerinin en temel özelliğinin uzun plan sekanslardan oluşması olduğunu söyleyebiliriz. İlk filmlerinde bunu Brechtçi bir anlayışla yapan yönetmen, sonraki filmlerinde, izleyiciye seçme ve düşünme şansı vermek istediği için bu tür bir estetiği başka bir yönde devam ettirdiğini söyler. Derinlik ve ayrıntı kazanan sahneler izleyiciye de bu konuda seçme ve düşünme şansı verir. Plan sekansın, zamanı parçalara bölmediği için, seyirciye en saygılı yöntem olduğunu düşünür yönetmen. Geniş açılı plan sekansları, Hollywood'un hızlı kurgusuna alışmış kişiler için yavaş ve sıkıcı görülebilirse de, benim için nefes kesici güzelliktedirler. Bir sekansta çekebileceği hiçbir sahneyi iki sekansta çekmeyen Angelopoulos'un, en belirgin özelliğinin de bu "kusursuz" plan sekanslar olduğunu söyleyebiliriz. Kameranın 360 derece dönebildiği dairesel çekimlerle alan derinliği ve ayrıntıları sahneye daha fazla katan bu tip bir estetik, seyirciden de daha ciddi bir dikkat ve özveri talep

eder. Çünkü seyirci görüntü "seçme" sürecinde adeta bir kurgucu gibi aktif bir hâl alır.

Zamanın akışı bir su akışı gibi hissedilir Angelopoulos filmlerinde. Zaman deneyimi, filmde gösterilenin kişisel zaman algısı içinde yaşanması anlamına gelir. Zaman deneyimi belki de Angelopoulos'un ilk zamanlarında seçtiği Brechtçi estetik anlayışı yüzünden çok da öngörülen bir şey olmayabilir. Angelopoulos'un ikinci dönemi, zaman, ân ve ebediyet deneyimi oluşturma kapasitesi açısından Tarkovsky ve Antonioni ile karşılaştırılabilir ancak.

Angelopoulos filmlerinin bir diğer belirgin özelliği, müzikle kurduğu ilişkidir. *Kitara'ya Yolculuk* filmine kadar, filmin içerisine, filmi manipüle edecek ve filmde görsel olarak verilemeyen duyguyu verecek müzikleri seçen yönetmen, bu filmle birlikte bambaşka bir müzik anlayışına sahip olacaktır. Artık müzikler, filmin görselliği ile ayrılmaz bir bütünlük oluşturacak şekilde, adeta onun organik parçalarıdırlar. *Kitara'ya Yolculuk* filmi ile birlikte çalışmaya başladığı Eleni Karaindrou, Angelopoulos'un görsel şairliğini, müzikal hale döndürmeyi beceren ve görsel malzeme ile ayrılmaz bir bütün oluşturan film müzikleri yapar. Adeta Angelopoulos'un hissettiğinin müzikal halidir Eleni Karaindrou müzikleri. Gerçekten de Eleni Karaindrou'nun muhteşem müzikleri olmadan Angelopoulos filmleri eksik kalırdı. Zaten yönetmen de aynı şeyi kabul ediyordu bir röportajında.

Angelopoulos filmlerinin Yunan mitolojisi -özellikle Odysseus ve Atrides efsaneleri- ile ilişkisini ve göndermelerini düşünmek, filmin katmanlarının açılmasına ve daha derinlemesine anlaşılabilmesine zemin hazırlar. Ancak bu demek değildir ki, bu mitler bilinmeden olmaz. Hayır, Angelopoulos filmleri büyük bir sinema şairinin şiirleridir ve şiirlerin anlaşılması açık bir yürek ve temiz bir ruh ister sadece, diğer bilgiler ek olarak filmin entelektüel düzeyini açma işlevi görürler!

Yolculuk Angelopoulos filmlerinin ana izleğidir. Ancak, burada mesela Wenders türü "amaçsız" yolculuklar değil, bir amacı olan yolculuklar söz konusudur. Bir babanın aranması (*Sisli Manzaralar*), köken aranması (hemen tüm filmleri), yitirilmiş zamanın aranması (*Sonsuzluk ve Bir Gün*) vesaire... Her ne kadar filmlerinin hepsi belirli bir tarihsel düzleme yerleşir, belirli bir

siyasi konjonktürü ele alırlarsa da, sonuçta bunu, klasik siyasal filmler gibi coşkulu bir politik angajmanla değil, daha "sessiz" ve kişisel hikâyeler yoluyla yaparlar.

Angelopoulos, sonuçta insanların ve insanlığın sorunlarına sırtını dönmemiş her büyük sanatçı gibi, bu sorunları didaktik değil ama lirik bir anlatımla filmlerinin odağına yerleştirir. Bu, kimi zaman mülteci sorunları ve göçmenlik olur (*Leyleğin Geciken Adımı*, *Sonsuzluk ve Bir Gün*, kısmen *Ağlayan Çayır*), kimi zaman dikta rejimleri, işgaller ve savaşların insan hayatında yarattığı yarılmalar olur (hemen her filmi), yitirilmiş siyasi hayaller ve umutlar olur (*Kitara'ya Yolculuk*, *Megalexandros*, *Gezgin Oyuncular*). İlk filmlerinde bu konuları toplulukların ve grupların sorunları olarak ele alırken, sonraki filmlerinde bunları bireylerin kişisel tarihlerinin düzlemine yerleştirir. Sözün kısası Angelopoulos filmleri epik filmlerdir; ancak bu kavramı, Angelopoulos filmleri için görsel bir lirizmden bağımsız ele almak büyük hata olur. Çünkü çok az yönetmen, onun bazı filmlerindeki lirizme (*Sonsuzluk ve Bir Gün*'deki birçok sahne, *Sisli Manzaralar* filmindeki tecavüz sonrası sahne, *Ulis'in Bakışı*'nda sisler içindeki ölüm sahnesi, *Ağlayan Çayır* filmindeki birçok sahne vesaire...) ulaşabilmiştir.

Yunanistan'ın dünyaya sunduğu bu büyük sanatçı, bizim ülkemizden de aynı derecede büyük sanatçıların çıkabileceğinin işaretlerini verir. Türkiye'de, Angelopoulos gibi büyük bir yönetmen ancak kendi kültüründen, tarihinden, geleneklerinden azami beslenen, insanlığın sorunlarını kendi sorunu olarak benimseyen, başkasının acısıyla acılanan ve kendisine has bir biçim kurmaya çalışan yönetmenler arasından çıkabilir.

Theo Angelopoulos, çağımızın yaşayan en büyük yönetmenlerinden bir tanesidir. Sinemayla biraz dahi ilgisi olan herkes mutlaka onun eşsiz şiirsel sinemasından faydalanmalı!

Zamanın Tozu, Angelopoulos'un Jübilesi mi?

Andrei Tarkovsky'nin 56 yaşındayken ölümü üzerine çoğu zaman düşünmüşümdür. Çektiği yedi filmin hepsinin sinema tarihinin nadide eserleri olduğunu ve bu yedi filmden en az dördünün sinema tarihinde eşi benzeri olmayan filmler olduğunu düşünen birisi olarak, keşke birkaç film daha çekebilsey-

di de izleme şansına erişebilseydik diye hayıflanırım zaman zaman. Ancak Tarkovsky gibi büyük ustaların, sanatlarının zirvesine ulaştıktan sonra yaptıkları kimi filmlerini izlediğim zamanlardaki hayâl kırıklıklarım, Tarkovsky'nin tam da zamanında bu dünyadan göçmüş olduğunu düşündürüyor gayri-ihtiyari. Belki de kötü bir filmini görmemiş olmak bir şans sayılabilir! Antonioni'nin *Eros*'taki çöküşü; Bergman'ın kimi zaman sıradan filmler çekebilmiş olması; Godard'ın uzun sürelerdir zaten sinema adına önemli bir şeyler yapamıyor olması ve *Forever Mozart* filminde bir makale yazmaya soyunması...

Benim için çok değerli bir sanatçı ve sanat düşünürü olan Theo Angelopoulos'un son filmini İpek Yolu Film Festivali'nde izledikten sonra uzunca bir süre ne söyleyeceğimi, ne düşüneceğimi bilemedim. Büyük bir heyecanla beklediğim *Dust of Time / Zamanın Tozu* büyük bir ustanın son büyük sanat eseri değil, bütün filmlerinde sıkça karşımıza çıkan Angelopoulos filmleri antolojisiydi adeta. Üstelik Angelopoulos'un alâmetifarikası olan nefes kesici plan-sekanslardan, belki de sinema endüstrisinin lehine belli oranda feragat etmiş bir Angelopoulos'a tanıklık ediyorduk sanki.

Zamanın Tozu, üçlemenin ilk filmi *Ağlayan Çayır*'dan bu yana uzunca bir zaman geçmesine rağmen, aceleye getirilmiş bir film izlenimi veriyor maalesef. Avrupa tarihiyle, kişisel hikâyeler ve acılar arasında kurduğu bağlarla *Zamanın Tozu* da diğer Angelopoulos filmleriyle aynı eksene oturuyor elbette. Birbirini kaybetmiş, sonra kısa süreliğine tekrar bulmuş, sonra tekrar kaybedip ömürlerinin son deminde tekrar kavuşmuş iki âşık olan Eleni ve Spyros ile Eleni'nin Sibirya'da tutuklu olduğu dönemde kendisine büyük yardımları dokunmuş Jacob'un ilişkisidir anlatılan.

İkinci Dünya Savaşı'ndan Stalin'e, Berlin Duvarı'nın yıkılışından günümüze gelinceye kadar Avrupa ve ABD tarihinin büyük olaylarıyla paralellik arz eden bu aşk hikâyesini önceki Angelopoulos filmlerinden farklı -ve bence aşağı- konuma düşüren nedir? Peki, çoğu Angelopoulos filminde olup da *Zamanın Tozu* filminde olmayan nedir?

Sanırım olmayan (ya da daha az olan diyelim) şey şiir! Zamanın Tozu'nda şiir olma niyetiyle yapılmış bir takım zorlama simgeler dikkatimizi çekiyor çoğunlukla.

Bu simgelerden bir tanesi, film içinde birkaç defa işaret edilen ve filmin şiirsel düzlemini oluşturma amaçlı kurulan "Eros'un üçüncü kanadı" simgesidir. "Üçüncü Kanat" ömürlerince birbirlerine âşık olan Spyros ile Eleni'nin tamamlanmamışlığını tamamlayan Jacob'dur belki de. Ya da her ikisinin uçmasını engelleyen bir fazlalıktır Jacob! Bu fazlalık olma düşüncesinin, Jacob tarafından fark edilmesidir belki de, onu milenyuma girileceği gün intihar etmeye sevk eden şey!

Jacob'un intiharı daha çok âşık olduğu kadının uçmasını engellediği düşüncesidir bence. Bir kendini feda etme eylemi! Bu açıdan filmin merkezinde Spyros ve Eleni görünüyorsa da, aslında Jacob'un konumu merkezi bir önemdedir.

Zamanın Tozu'nda dikkat çekici bir değişiklik, planların uzaklığındaki seçimlerde görünüyor. Daha önceki filmlerinde yakın planı çok az kullanan Angelopoulos, daha çok, uzak planlar ve bu uzak planların büyüleyici bir şekilde kendi üzerine kapandığı plan-sekanslar kullanıyordu. Bu filmde de böyle birkaç büyüleyici plan-sekans var; ancak orta plan ya da yakın planlar, daha önceki Angelopoulos filmlerinde olmadığı kadar çok kullanılmış.

Genellikle kişisel hikâyeler ile toplumsal tarihin çakıştığı noktaları kendisine has şiirsel plan-sekansları ile "çok-anlamlı" hale getirebilen ve bu açıdan sinemasına şiirsel düşünmeyi yedirebilmesiyle fark yaratan Angelopoulos, *Zamanın Tozu* filminde, olay bağlantılarını, şiire özgü bir mantıkla değil, hikâyeye özel bir mantıkla kurguluyor görünüyor. Bu yüzden önceki filmleri şiirsel bir sezgiyle anlaşılabilen Angelopoulos, bu filminde, belki de daha iyi anlaşılmak için klasik hikâyeleme sinemasına yönelmiş görünüyor. Enis Batur, Tarkovsky'nin *Kurban* filmi hakkında yazdığı bir yazısında "*Tarkovsky'nin, önsözlerde birikenleri, sonsözde söyleme ihtiyacı duyduğu bir film*" tanımlaması yapmıştı *Kurban* için. Sanırım Angelopoulos da benzer bir itkiyle hareket etmiş ve daha anlaşılır bir dille mesajını anlatma ihtiyacı duymuş. Onun da mı son filmi olacak acaba?

Zamanda, geçmiş ve bugünün iç içe geçtiği bir yolculuk yapan tipik Angelopoulos filmlerinden farklı olarak, *Zamanın Tozu*'nda geçmişle ilgili sekanslar birer "flash-back" gibi kurulmuş görünüyorlar. Eleni ile Spyros'un öy-

küsüyle, çocukları olan sinema yönetmeni A.'nın hikâyesinin birleştiği son bölümlere, bir de A.'nın, küçük kızı Eleni ve karısı ile ilişkisi(zliği) katılınca film, bir anda birçok şeyi anlatmak isteyen bir hâle bürünüyor ve maalesef dağılıyor. Son bölümlerdeki kimi sahneler, kendisi şiir haline gelmiş bir filmin içindeki mısralar olmak yerine, tek başına zorlama simgelere yaslanılmaya çalışılan düzyazı içindeki mısralar haline geliyor. Jacob'un intihar sahnesi ve o sahneden hemen sonra Eleni'nin ölümü ile üçüncü kanat, görünürlüğü açık olan düz bir simge hâline getiriliyor.

Filmin bazı noktalarda, Angelopoulos filmlerinde kullanılan kimi şiirsel görüntülerin antolojisi haline geldiğini düşündüren şey, bu görüntülerin bir şablon haline getirilip kullanılması olabilir diye düşünüyorum. Zira bu görüntüler filmin bütünü içinde bir yer bulmak ve anlam kazanmak yerine, sanki eğreti duran fazlalıklarmış gibi duruyor. Yani filmin anlatımı içinde bir tür ilhamla ortaya çıkan şiirsellik yerine, şiirsel olmak amacıyla yapılmış bir takım zorlama simge ve düzgüler dikkat çekiyor filmde.

Ancak yine de izlediğimizin bir Angelopoulos filmi olduğunu bilmeliyiz. Değerlendirmelerimizin, sadece, normalde başka bir yönetmen yapsa büyük bir coşku ile karşılayacağımız bir filmin, Angelopoulos standartları için düşüklüğünden hayıflanmak olduğunu özellikle belirtmeliyim.

Kaynaklar

Fainaru, Dan (2001). *Theo Angelopoulos: Interviews*. Jackson: University Pres of Mississippi.

ONUNCU BÖLÜM

ENDÜSTRİNİN KISKACINDA SANAT OLARAK SİNEMA

Büyük yönetmenlerin son filmlerine göz atmak, sinemanın, endüstrinin kurtlar sofrasında ne duruma geldiğini anlayabilmek için ipuçları verebilir. Sinemanın sanat bileşeninin yok olmaya yüz tutmasının suçunu sadece endüstriyel sinemaya atmak da doğru olmaz elbette. Zira yönetmenliğin, sanatçılık ile zanaatçılığın en ideal birleşimini temsil etmesi gereken bir sanat dalında yönetmenler, teknisyenleri yöneten birer yönetici-teknisyen haline gelmeyi kabul ediyorlarsa, suçu biraz da kendilerinde aramalıdırlar. Zira sinema, her sene bir ya da birden fazla film yapacağım türünden saplantıları olan; sanatın bir doğum ânına denk geldiğini unutup, saçma sapan prematüre, hatta sanal doğumlar icat eden; kurtlar sofrasına girmeyi reddetmek yerine o sofrada kurt olmayı tercih eden yönetmenlerin, kibirle, ortalıkta sanatçı diye dolaştığı bir ortamın işgali altında.

Kimi yönetmenlere bakıyorum: Az çok büyük sanat eserleri ortaya koyabilmiş olan ve büyük yönetmen sıfatını hak ettiklerini düşündüğüm kimi yönetmenlere...

Aslına Hiç Yaklaşamayan Kopyasıyla Abbas Kiyarüstemi...

İran sinemasının dünyaya hediye ettiği en büyük isimlerden olan Abbas Kiyarüstemi, *Certified Copy* / *Aslı Gibidir* filmi ile en iyi filmlerinin aslına yaklaş-

maktan oldukça uzak bir performans gösteriyordu. *Kirazın Tadı*, *Zeytin Ağaçları Altında* ve *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* gibi başyapıtlar ortaya koyabilmiş bir yönetmen olan Kiyarüstemi, son birkaç filminde zaten cepten yiyor görünüyordu. Fransa'da çektiği filmi *Aslı Gibidir* olsa da olur olmasa da olur türü vasatlığı ile ilk hayâl kırıklığımızın müsebbibi oluyordu böylece. Elbette büyük bir yönetmenin ayak izleri bu filmde de mevcuttu. Ama o ayak izleri yerine her filminde, hakikat basamaklarında biraz daha yukarı çıkabilen bir yönetmenin kanatlarını görmek isterdik. Oyuncu seçiminde yapımcılara bağlılık, Juliette Binoche gibi ultra-ünlü aktrislerle değil, amatör oyuncularla çalışmaya alışmış bir yönetmenin birinci teslimiyeti oluyordu. İkinci teslimiyet, mutlaka eksantrik bir şeylerin senaryoya ya da oyunculuğa eklenme ihtiyacı üzerine bina edilen, sadelikten değil, bilmecelikten yürüyen bir sinema anlayışının içine hapsolmak olmalı. Kendi stiliyle ve dünya görüşüyle sanatında döne döne derinleşen bir yönetmenin, son iki üç filminde dönmeyi bırakıp, adam sende diyerek yan yollara sapması başka nasıl açıklanabilir ki? Deneyselliğin, sanatta bir bilimsel yöntem, bir icat etme sevdası ve kibri hâline dönüşmesi durumunda, bir büyük yönetmeni bile ne hâle getirebildiğine en önemli örneklerden birisi olarak Kiyarüstemi gösterilebilir. *On* filminden itibaren aslında çok da film yapmayan, ama her yaptığı filmde biraz daha geriye ve "aslın ötesine" düşen Kiyarüstemi'nin film yapmaya devam etmesi hakikaten bir zorunluluk mudur? Zorunluluğa, ya da hayati bir doğum anına denk gelmiyorsa, hakikaten film yapmanın ve binlerce çöplüğün içine bir çöplük daha eklemenin anlamı var mıdır?

Biçime Saplanmış ve Ama İçeriği Harcamaya Başlayan Tsai Ming Liang

Tayvanlı büyük yönetmen Tsai Ming Liang'ın 2009 yapımı son filmi *The Face* Kiyarüstemi'de olduğu kadar büyük bir düşüşü temsil etmiyor belki; zira *Face* yine de Tsai Ming Liang'ın önemli filmlerine yakın bir düzey tutturmayı beceriyor. En azından kendisine has biçimini korumayı becerebilmiş görünüyor yönetmen. *River*, *I Don't Want to Sleep Alone*, *Hole*, *What Time is It Over There* gibi başyapıt düzeyinde önemli eserler vermiş Tsai Ming Liang bu son filmini aynı Kiyarüstemi gibi Fransa'da yapmış. Ünlü oyuncuların kadroya eklenmesi; filmin zaman zaman, Tsai Ming Liang'ın hiç alışık olmadığı şe-

kilde Fransız tipi çok konuşan filmlere benzemesi yine de filmin üzerindeki Tsai Ming Liang damgasını bozamamış. Belki de sözünü edeceğim büyük yönetmenler içinde son filmi hâlâ umut verebilen tek yönetmen o bu açıdan... Ancak, daha önceki çoğu filminde biçim ile içerik arasında kopmaz bağlar inşa etmeyi becerebilmiş yönetmenin, bu filmde o bağların bir kısmını belki de zorunlu olarak serbest bıraktığı hissedilebiliyor.

Wajda ve Tatarak

Andrzej Wajda'nın son filmi *Tatarak / Sazlıkta* birçok açıdan Wajda'nın vasat filmleriyle benzerlikleri olan bir film. Wajda bazı filmlerinde derinleşmekten ziyade açıklamaya, susmaktan ziyade konuşmaya, içine kapanmaktan ziyade tümüyle açılmaya yöneliyor. *Tatarak*'tan önceki filmi *Katyn* için de benzer sözler söylenebilir. Wajda filmini bir başyapıt ile vasat bir film arasındaki ince keskin çizginin tam ortasında kurmuş. Çizginin bir tarafında başyapıt olmak, diğer tarafında ise vasatlığın çukuruna sürüklenmek var. *Katyn* filminde olduğu gibi *Tatarak*'ta da Wajda, o keskin çizginin üstünde yaptığı ve bence oldukça gereksiz ve fazladan olduğu açıkça belli olan müdahalelerle filmi vasatlığın çukuruna terk etmiş.

Sanırım endüstriyel sinemanın büyük yönetmenlere yaptığı en büyük kötülük bu. Sinema yönetmenleri, artık, sanatsal zevklerinin sıfır olduğu düşünülen ve sadece paralarının karşılığını almak istedikleri varsayılan izleyiciler için film yapmak istiyorlar. İzleyiciye, filmin bir yerinde olan bitenin tümünü her detayıyla açıklamaya çalışmak, izleyicinin zekâ ve sanatsal kavrayışını hafife almaya çalışmak demek aynı zamanda. Ancak endüstriyel sinemada karşılıklı bir transfer böylece mümkün olabiliyor. Yönetmen seyirciye verdiği hafif pop-corn filmlerle izleyicinin kendisini iyi hissetmesine sebep oluyor; izleyici de yönetmene, kendisini eğlendirmesi ve iyi hissettirmesi karşılığında cebindeki parasını aktarıyor.

Angelopoulos'un Dramı...

Angelopoulos'un son filmi *Dust of Time / Zamanın Külleri* yapımcının yönetmenlere muhtemelen baskılarına en önemli örneklerden birisi olarak

mutlaka zikredilmelidir. *Zamanın Külleri*'nde, Angelopoulos'un alâmetifarikası olan o nefes kesici plan sekanslara pek rastlamayız artık. Ya da yarım yamalak rastlarız ancak! Plan sekans olma niyetiyle çekildiği çok belli olan kimi planların, belki filmi kısaltmak, belki de pop-corn seven seyircinin "isteklerine" uygun hâle getirilmek için olmayacak yerlerinden kırpıldığı, filmi izleyen biraz eğitilmiş her göz için çok açık bir şekilde ortadaydı. Filmde büyük bir hüzün vardı; ama bu hüzün, "film yapamıyorum, yapsam da ancak bu kadarına izin veriyorlar" diye çığlık atmaya çalışan, ama bir karabasanda olduğu gibi bir türlü sesini çıkaramayan bir büyük yönetmenin hüznüydü bana kalırsa.

Sinema Ölüyor mu?

Yukarıda saydığım yönetmenler kadar büyük yönetmen olmasalar da, kalburüstü yetenekleri olduğunu düşündüğüm kimi yönetmenlerin son filmlerindeki düzeyin, sinemanın ölümü şeklinde yorumlanıp yorumlanamayacağı üzerine düşünmek gerekiyor. Winterbottom'un, *Killer Inside Me* ve ondan önceki *Genova* filmlerinde ana akım sinemayla artık flört düzeyini geçmiş bulunan evliliği... Büyük yönetmenler Wenders ve Herzog'un son filmlerindeki sefalete yakın vasatlıklar... *Lovers of Arctic Cycle / Kutup Çizgisi Âşıkları* filmi ile önemli bir yönetmen olabileceğinin işaretlerini veren Julio Medem'in son filmlerinde pornografinin dibine vurması... *Pi* ve *Requem for a Dream* filmleri ile kendisine has bir biçim ve anlatım yöntemi kurabilecek kadar özgün bir yönetmen izlenimi veren Darren Aranofsky'nin vasatlığı da aşarak düpedüz komikleşmiş filmi *Black Swan / Siyah Kuğu*... Tayvanlı önemli yönetmen Hou Hsiao Hsien'in kendi ülkesinde değil Fransa'da çektiği son filmi *Flight of the Red Balloon*'un benzer sorunlardan muzdarip olması...

Bütün bunlar sinemanın, dünyanın Batı yüzünde tümüyle bitmeye yakın olduğunu gözler önüne seriyor. Yeni-sinemanın gerçekten ölüme çok yakın bir can çekişme ile karşı karşıya olduğunu düşünüyorum. Son 2-3 yılda yapılan ve dünya festivallerinde büyük ödüller almış filmler dâhil izlediğim birçok film içinde, başyapıt düzeyine yakın sadece Semih Kaplanoğlu'nun *Yusuf Üçlemesi* ile Haneke'nin *White Ribbon / Beyaz Kurdele* filmlerinin olması gerçek-

ten acı verici. 60'larda 70'lerde yapılan filmlere baktığımızda her sene yığınla başyapıt ortaya çıktığını düşünürsek, o zamanlardan onlarca kat daha fazla filmin yapıldığı bugünün dünyasında, filmlerin hemen hepsinin birbirinin ya doğrudan ya da yöntemleri ve amaçları itibariyle kopyaları olması içleri acıtan bir gerçek.

Sinema ölüyor. Onu yeniden diriltecek olan sanırım, Batılı veya Doğulu olup da Batı'da film çeken yönetmenler değil, kendi kültürel havzalarına hâkim ve –hâlâ- yerellikten bir evrensellik üretebilecekleri umudunu veren Doğu Avrupalı, Rus, Asyalı veya Müslüman dünyasının içinden çıkacak sinemacılar olacaktır. Sinemanın, kendi içinde çürümesine yol açan anlam ve biçim bağlarının kaybını, anlam-biçim bağlarını yeniden inşa ederek taze bir yüzle tekrar dönüştürebilecek olanlar buralardan çıkacaktır. Sinema sanatı için çok önemli bir on yıla girmiş bulunmaktayız. Sinema, ya Hollywood tekelindeki ana akımda ve aslında Hollywood kıta sahanlığında bulunan ama her açıdan "anlamsız" bağımsız-özentisi Batı Avrupalı ya da Amerikalı hırs kumkuması yönetmenlerin prototipini oluşturduğu bir mecrada bir tekno-sinema olarak, sanat bileşenini kaybederek bilgisayar oyunlarına dönecek; ya da kendisine yeni bir yön belirleyecek. Bu yeni yön, her sene film çekme sevdasında olan, ya da film yapmayı, amacını da kendi içinde barındıran bir hırs olarak görenlerin değil; sinema ile sanatın hakikati arasında kopmaz bağları görünür kılmak isteyen tevazu sahibi yönetmenlerin belirleyebileceği bir şey olacaktır.

ÜÇÜNCÜ KISIM



türk sinemasının "poetika" ve "politika" arayışı

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA VE GELENEKSEL SANATLAR İLİŞKİSİNE NOKTA İLE BAKMAK

Derviş Zaim'in son filmi *Nokta*, yönetmenin, genelde ilk filminden beri, yoğun olarak da son iki filminde denediği bir sentezin ürünü olarak göze batıyor. Geleneksel sanatlar ile sinemanın ilişkisini ele alarak, bu ilişkiyi gerek biçim, gerekse de içerik olarak sinemaya yansıtabilme derdinde olan Derviş Zaim son filmi *Nokta*'da oldukça cüretkâr bir işe soyunmuş.

Nokta'dan önceki *Cenneti Beklerken* başlıklı filminde minyatür sanatını ele alarak, filmin zaman ve mekân kurgusunu kendi tabiriyle oynak bir zemine oturtma amacı güden Zaim, bana kalırsa başarısız olmuştur. *Cenneti Beklerken*'in minyatür ile kurduğu ilişkide başarısız olan neydi acaba? *Cenneti Beklerken*, biçim açısından, sadece sentetik bir paralellik ile minyatüre benzerken, sinema sanatının estetiğini kaybedip yapay bir kolâja dönmüştü. Film ile ilişkisi çok yapay görünen bir montaja dönen minyatür sanatı, bir taraftan filme yansıyamazken, öte taraftan filmin kendi içsel dengesini ve estetiğini bozar hâle gelmişti. Fazlasıyla gösterişçi ve süslü bir film olarak *Cenneti Beklerken* bende iyi niyetli ama başarısız bir biçim denemesi olarak yer etti.

Film sanatının minyatürle veya Doğu resmiyle ilişkisini ele alan birçok eser var dünya sinemasında. Ancak sanırım o estetiği her anlamda film ile or-

ganik bağ kuracak şekilde hem yenileyen, hem de kullanan en önemli eser Sergei Paradjanov'un *Sayat Nova* filmidir. Derviş Zaim *Cenneti Beklerken*'de minyatür estetiğinin biçimsel öğeleriyle, sinemada karakter kurgusu, mekân ve zaman belirsizliği arasında organik bir bütünlük kurabilmiş gibi görünmüyordu. Ancak, biçim ve sinema dili üzerine yeni açılımları denemekte oldukça cesur olan Zaim, bir sonraki filmi olan *Nokta*'da da benzer bir cesur işe girişmekten kaçınmayarak çabalarının meyvesini toplamış.

Geleneksel sanat, bugünü da kapsayan bir biçim ve anlam içinde değerlendirildiğinde anlamlıdır. Öteki türlü yorumlar geleneksel sanatı ölüme sürükler. Geleneksel sanat derken kastettiğimizin birincisi olduğunu özellikle belirtmemiz gerekir. *Nokta*, geleneksel sanatlardan olan hat sanatından biçimsel ve içerik olarak yararlanarak bir film estetiği kurmayı amaçlamış. Hat sanatında kullanılan bir teknikten hareketle (yazının, elin hiç kaldırılmadan tek bir kerede yazıldığı bir teknik) tek bir plandan ibaret olması düşünülen *Nokta*, her şeyden önce oldukça zor ve cesur bir adım olarak değerlendirilmeli.

Kameranın yerini ahlâkî bir tercih olarak önemseyen Godard ve plan-sekansı politik bir seçim olarak kutsayan Bazin gibi Zaim de, film estetiğini bir ahlâk sorunu olarak ele alıyor bu filminde. Dolayısıyla filmin konusu ile hat arasındaki ilişki ve hat tekniği ile filmin mekân ve zamanı arasındaki ilişki, filmin kesintisiz tek bir planda çekilmesi gereğini doğuruyor Zaim'e göre.

Tarihi değer taşıyan el yazması bir Kur'ân'ın (Mâlik Kur'ân'ı) çalınıp illegal yollardan satılmasına gönülsüzce karışan genç hattat Ahmet, çektiği vicdan azabından kurtulmanın peşindedir. Karıştığı bu olay yüzünden Kur'ân'ın sahibi olan kişinin torunu dâhil üç kişinin ölümüne de dolaylı olarak sebep olmuştur. Ahmet'i bu olayın içine atan sebepler bir yana, filmin asıl sorunu Ahmet'in, bir arınma ve günahlarının kefareti olarak çabasıdır.

Derviş Zaim'in, bir önceki filminde minyatür ile film estetiğini birleştirme çabası ne kadar eklektik, yapay ve başarısız olmuşsa; bana kalırsa *Nokta*'daki bu çaba da o kadar başarılı bir görüntü veriyor. Filmin tek bir plandan oluşması, filmi geleneksel öykü anlatımlarının, dramatik kurgunun ve mizansenin dışına atıyor ve öykünün gelişimini ikincil konuma taşıyarak kefaret çabasını merkeze oturtuyor.

Aslında seçilen yöntemin oldukça zor bir iş olduğunu teslim etmek gerekiyor. Işığın her şekilde aynı olmasını garantilemek ve mekân ve zamandaki geçişleri plan içinde fark ettirmeden yapabilmek için Tuz Gölü'nün bembeyaz düzlüğünü seçmek uygun bir tercih olarak görünüyor. Filmde zamanda ileri geri gidişler var; bu aynı zamanda mekânlarda da değişiklik demek. Bir röportajında Karagöz Oyunundaki "Küşteri Meydanı"na benzer bir mekânı, yani mekândaki değişikliklerin anlaşılmadığı bir mekânı seçmenin öneminden bahseden Zaim, bu sebeple ideal mekân olarak Tuz Gölü'nü seçtiğinden bahseder. Yine uçsuz bucaksız beyazlığı bir beyaz sayfa, üzerindeki insanları ise yazılar ve noktalar olarak düşünebileceğimizi söyleyen Zaim, hat ile sinema estetiği arasındaki bağı birkaç açıdan kurmayı becerebiliyor.

Dünya sinemasında benim bildiğim, tek plandan oluşmuş tek film, Alexander Sokurov'un *Rus Hazine Sandığı* adlı eseridir. Hitchcock'un *Rope* filmi, Zaim'in yöntemine benzer bir zaman mekân değişimi yöntemi kurması açısından, "sanal" da olsa tek plandan oluşan ilk filmdir aslında. Ancak Sokurov'un *Rus Hazine Sandığı* filmi "gerçek" tek planlı film olmasıyla bu alanda hâlâ tek filmdir. Çok büyük bir yönetmen olmasına rağmen, Sokurov, tek plandan oluşturduğu filminin, estetik olarak yapay olmasına, tek planda çekimin basit bir deneysel çaba olmanın ötesine gidememesine engel olamamıştı. Yani filmde baskın olması gereken ahlâkî çaba ile filmin estetiği birebir uyuşamıyorsa her şey yapay ve eklektik durabiliyor. Tarkovsky, *İzsürücü* filminin, filmin amacı açısından tek planda çekilmesi gerektiğini ama buna teknik imkânların yetersiz olmasından dolayı cesaret edemediğini söylemişti bir zamanlar. Bunları bilen insanlar için tek bir planda oluşturulmuş *Nokta*'nın başarısı daha bir önem kazanmaktadır bence.

Filmin estetiğine de yön veren ve aynı zamanda hat sanatının ahlâkî yönünü de görebildiğimiz şey, filmdeki "eşref-i mahlûkat" olma çabasıdır. Film "af'allahû anh" yazısı etrafındaki bir iç mücadele aynı zamanda. "Nun" harfinin unutulan noktasının bir türlü konamadığı eşsiz bir döngü. Dünya tarihinde, bunca zulüm içinde konulup konulamayacağından da emin olamadığımız bir insanlık durumu inşası! Yaptığı hatadan ve işlediği büyük günahtan büyük pişmanlık duyarak işlediği günahın kefareti olarak son derece tehlikeli bir yol

seçmiş Ahmet'in, bu günahının affedilip edilmeyeceği de aynen noktası konulmayan "nun" harfi gibi belirsiz kalır.

Suç ile cezanın ilişkisi de filmin ana temasının genişlediği ortamı sağlıyor. Aslında işlenen suçta tek suçlu kendisi olmadığı, belki de en az suçlu olan olduğu hâlde, Ahmet için bu olay bir türlü noktasını koyamadığı yazıdaki gibi bir bitimsiz yolun başlangıcıdır. Cezanın en büyüğü, sadece ölümle ya da adli cezalarla değil, vicdan ile ilgili olandır. Bu aşamada filmdeki çabaya eşlik eden iç çatışma, Ahmet'in arınma, günahlarından kefaret (belki de bile bile ölüme gidebilmek) aracılığıyla kurtulma ve bir türlü koyamadığı noktayı koyma mücadelesidir aslında. Hat sanatına layık bir "insan" olabilme çabası!

Filmin tek planda çekilmesi önceki paragraflarda söylendiği gibi, filmin, dramatik, trajik bir yönde değil, içsel olarak arınmayı talep eden ve izleyiciye de bunu yaşatan bir yönde deneyimlenmesine vesile oluyor bence. Filmin tek anlamlılığını ve tek bir bakış açısını dayatan dramatik kurgular yerine böyle bir biçim, gerçekten de film için ahlâkî bir zorunluluk demek aslında. Dolayısıyla film içinde hat sanatının ahlâkî idealleri, biçimsel öğeleri ve kefaret çabası oldukça başarılı bir organik bütünlük içerisinde verilebilmiş.

Cenneti Beklerken'de minyatür sanatıyla ilişkisini başarısız bulduğum Zaim, *Nokta*'da çok önemli bir iş becererek Türkiye sinemasının önemli eserlerinden birisine imza atıyor. Biçim olarak da dünyada çok az denenmiş bir estetiğe sahip olmasıyla *Nokta*, bence önemli bir film olarak sinema tarihinde yerini alıyor. Nasıl *Süt*'ün yönetmeni -mesela Wong Kar Wai- olsaydı bu film muhtemelen Altın Palmiye'nin en önemli adaylarından sayılacaktı ise; *Nokta*'nın yönetmeni de mesela Tsai Ming Liang olsaydı, film yılın en önemli filmlerinden birisi olarak tanımlanacaktı...

İKİNCİ BÖLÜM

BEDENİMİZİN İSTEDİĞİ RUHUMUZUN İSTEDİĞİ MİDİR GERÇEKTEN?

Reha Erdem'in ilk izlediğim filmi *A Ay*'dı ve o filmde önemli bir yönetmenin izlerini görmüştüm. *A Ay* benim için hâlâ en iyi Reha Erdem filmidir. O filmden bugüne Reha Erdem sineması kendi izleğini, derdini, yolunu netlikle belirlemiş görünüyor. *Korkuyorum Anne*'den *Beş Vakit*'e, *Hayat Var*'a kadar Erdem sinemasının en önemli derdinin modern dünyada ortadan kalkmaya başlayan inanç olduğunu görebiliyoruz.

Reha Erdem'in son filmi *Kosmos* inançsızlığın hayatlarımızda yarattığı yıkım üzerine bir deneme olarak görülebilir bu anlamda. *Hayat Var*'da aldatma amacından başka bir amaca hizmet etmeyen, duvarda asılı kalmış Kur'an'dan ibaret bir din görüntüsü vardı. Hayat dinin, inancın kaçıp gittiği noktada çoraklaşmış, sevgisizleşmiş ve tümüyle çıkarların rotasına girmişti. *Kaç Para Kaç* Bresson'un *L'Argent* indekine benzer şekilde, paranın hayatlarımız üzerindeki sahteleştirici etkisi üzerine bir filmdi. *Beş Vakit* modern çölün koşuşturmacasında bir vahayı imliyordu. Kutsal bir zaman algısı ile biçimlenme gayretinde olan bir hayatı...

Kosmos, filmdeki "deli"nin kendine verdiği isim aynı zamanda! Bir sınır kasabasına adeta gökten düşmüş bir garip varlık... İnsanların, kural adına

koydukları ne varsa yadsıyan bir adam... Çalışmaya, emeği kedere dönüştürdüğü için, çoktan yüz çevirmiş, yeme içmeyi bile asgariye indirmiş, sadece "aşk istediğini" söyleyen bir "meczup". Erdem gibi, inançsızlığın yıkımından rahatsız olan ve tüm filmleri bu yıkımın acısıyla yoğrulmuş Tarkovsky'nin tiplerine benziyor Kosmos. *Nostalghia*'daki Domeniko'ya, ya da *İzsürücü*'deki İzsürücü'ye, hatta *Kurban*'daki Maria'ya... Bu dünyadan değil; ama bu dünyanın derdiyle hemhâl olmuş. İnsanların hiçbirisi anlamasa ya da takdir etmese dahi, diğer insanlara, onların dertleriyle hemhâl olacağını duyuran birisi...

Modern dünyanın insana yaptığı en büyük kötülüğün, inancı yok etmesi olduğunu düşünüyorum. Çıkardan, maddiyattan, akıldan bağımsız ve aslında, aklın kontrol edicisi olması gereken bir inanç yok olmaya yüz tuttu hayatımızda. Erdem'in, bu yoksunluğun acısını, sızısını bir sanatçı duyarlılığıyla içinde hissettiğini düşünüyorum. Bu acıdan çıkış yolu olarak modern hayatla kesin bir kopuş yaşatabilecek şeylere tutunuyor Erdem'in tipleri. *Hayat Var*'da aşksız, sevgisiz, merhametsiz, dinsiz bir hayattan kurtuluşu aşkta buluyordu Hayat; ama filmin bitişinde, çıkışın gerçekten doğru bir çıkış olup olmadığı tartışması kalıyordu bizlere. Kosmos, Hayat gibi aşka tutunmaya; aşkın, merhametin ve inancın kaybolmaya yüz tuttuğu bir dünyada kendi hayatıyla bunları tekrar yaşatmaya kararlı. Ancak Hayat'ta olduğu gibi, Kosmos'ta da bir sorun var: Formsuz ve normsuz aşk ve inanca sarılıyor her ikisi de! İnançsızlıktan ve bu inançsızlığı yaratan materyalist, çıkarcı hayatlardan muzdarip bir insan Kosmos; ama bulduğu çıkış, o inançsızlığı ve materyalizmi tekrar yaratıyor.

Özellikle bu noktada kimi "new-age" akımların ruhçuluklarıyla *Kosmos*'un ruhçuluğu arasında bir bağ kurulabileceğini zannediyorum. Bilindiği üzere bazı new-age akımları, inançların form ve özleri arasındaki bağların koptuğu, özün yapayalnız ve desteksiz yüzdüğü bir durumu, materyalizmden ruhları cendereye girmiş insanlara yeni bir çözüm olarak sunuyorlar. Bu akımlar için, salt "kalp güzelliği" ve "ruh temizliğinin" kurtuluşa erdirebileceği ön-kabulü çıkış noktası oluyor. Ancak formdan ve normdan bağımsız bir materyalizm karşıtlığı, çoğunlukla o materyalizmi değişik formlarda yeniden üretiyor.

Ruhçuluğun, materyalizmin negatif ayna görüntüsü olarak ortaya çıktığı bu durum, özellikle bazı Hollywood filmlerinde de ortaya çıkıyor. *Avatar* filmi, benzer bir duruşla bir tür yeni-ruhçuluktan hareket ederken modernliği yeniden üretiyordu. Peki, *Kosmos* ile bu *new-age* duruşlar arasında benzerlik nerededir? Öncelikle ortaya çıktığını düşündüğüm bu paralelliği araştırmanın, Erdem'i, *new-age* akımlardan fazlaca etkilenmekle suçlamakla ilgisi olmadığını söylemeliyim. Tam tersi, materyalizmden büyük acı duyan ve hayatlarında kaybolan inancın ortaya çıkardığı çölleşmeye karşı bir tutum belirlemek durumunda olan insanların, eğer vahyi bir kökene yönelik bir bağları yoksa benzer bir formsuz-öze yöneleceğini kabul ediyorum.

Kosmos'ta gördüğümüz formsuz-öz nedir peki? Kosmos aşk istediğini ifade ederken, bu aşkın, bedensel bir hazzı öncelemediğini/çağrıştırmadığını, ya da kimi "kutsal bağlarla" kurulduğunu gösteren bir emareye rast gelmemektir asıl sorun. Kosmos, âşık olduğu "Neptün" harici iki başka kadınla "bedensel" temasa giriyor filmde. Bu durumdan sonradan rahatsız olan, pişman olan ve utanan kadının utanmasına anlam veremez Kosmos. "*Bedeninin isteği ruhunun isteği değil midir?*" diye sorar kadına. Bu soru, formsuz bir özün yeniden yarattığı modernlikle ilgili en önemli emarelerden birisi kanımca. Zira modernlik bütün o "haz endüstrisini" bu soru üzerine bina eder: Bedeninin istediği ruhunun istediği değil midir? Hâlbuki yemek, içmek dâhil nefsanî tüm isteklere yüz çevirmiş bir "dervişmeşrep" olan Kosmos, nefsin en önemli sınav alanı olan bedensel hazlar konusunda o kadar da kontrolcü değildir. "*Bedeninin isteği ruhunun isteği değil midir?*" sorusuna cevaben "*Hayır değil! O zaman hayvandan ne farkımız olurdu?*" cevabını veren kadına bu yüzden "*Zaten hayvandan farkımız yok ki!*" diye cevap verir Kosmos.

Modernliğin bir başka yeniden-üretimi olan *new-age* akımlarının ruhçuluklarıyla, vahye dayalı ezeli hikmet gelenekleri ve İslam tasavvufunun maneviyatı arasında en belirgin ayrım burada ortaya çıkıyor. Birinciler, insanın doğadaki tüm canlılarla aynı şey olduğunu iddia ederken ontolojik ayrıcalıkları bir tarafa iter ve insanı, hayvani özü ile barıştırmak işleminin kendisine modernlik-karşıtlığı atfederler. Nefsin, özellikle doğada görünen "özgürlükler" yönünde salıverilmesi söz konusu olur böylece. "Bedenimizin istediğinin

ruhumuzun istediği olduğu" yanılsaması böyle ortaya çıkar. İkinciler ise doğaya benzer bir saygı ile bakarlarken, ontolojik olarak insanın yerini, hayvani bir nefsanîliğe kapılmamanın gereğini ortaya koyacak şekilde belirlerler. Neftsen kurtuluş, hayvani düzeye indirgenmekten değil, insanın Rahmani yönünü ortaya çıkarmaktan geçer. Nefs kademelerinin en aşağısı olan "nefs-i emmare" o yüzden sürekli kalınması gereken bir yer olarak değil, mutlaka aşılması gereken bir bodrum katı olarak tanımlanır. Hayvani nefsin, insanın ruhuyla bağını zayıflattığını ve insana Rahmani yönünü unutturduğunu düşünen tasavvufi maneviyat ile çağdaş ruhçuluk arasında bu bağlamda çok fazla paralellik kurulamaz.

Kosmos'un "bilgeliğiyle" Nietzsche'nin bilgeliği arasında bir bağ kurulabileceğini düşünüyorum. Her ikisi de modernliğin bütün o parlak ışıklarına bütün ruhlarıyla karşıt durmaya çalışırlar. Acı çekerler, bir çıkış yolu ararlar... Ama her ikisi de bir vahiy köküne dayanmadıkları için, modernliğin karşısına, fütursuzca özgür olan bir deliliği çıkarırlar ve kendileri de bu çıldırma hâlinden nasiplerini alırlar. Her ikisi de samimidir; ama her ikisini de bu samimiyet kurtaramamıştır. Tarkovsky'nin İzsürücü veya Domeniko karakterleri ile Kosmos arasında farklılıklar tam da bu noktada ortaya çıkıyor. Tarkovsky'nin karakterleri geleneksel ve vahye dayalı bilgiye yaslanmışlardır; bunu açıkça ortaya koymasalar da!

Kosmos, her şeye rağmen Reha Erdem'in, filmografisinde önemli bir yere geldiğini gösteriyor. Kendi tabiriyle, hikâye değil, anlam yaratmak isteyen Erdem'in, bu anlamı nasıl yaratabileceğini çok iyi bildiğini gösteriyor film. Bazı bölümlerdeki "koşuşturmaca" kurgusu, sanıyorum reklâm filmi yönetme alışkanlığından gelen bir durum ve bu durumun, filmin yaratmak istediği anlama herhangi bir katkısının olduğunu düşünmüyorum. Ayrıca, nereden geldiği pek de belli olmayan ve dramatik yapıyı desteklemek amacı taşıdığını düşündüğüm ses ve efektlerin, anlamı genişletmeye hizmet ettiğini düşünmüyorum. Yönetmen, sanırım Kosmos'un rahatsızlığını ve yaşadığı düzlemin tekinsizliğini hissettirmek için böyle bir yol seçmiş. Ancak, popüler sinemada da kullanılan ve dramatik uyarıcı işlevi gören bu tip efektlerin anlam yaratmada despotik bir etki yarattığı muhakkak. Gerçi bu despotizmin Reha Erdem'in is-

temediği bir şey olduğundan çok da emin değilim. Anlam yaratmak, varoluş üzerine bir "derviş-göz" aracılığıyla tefekkür etmek olabildiği gibi; despotik bir yöneltme aracılığıyla izleyiciyi tek bir anlama hapsetmek amacı da taşıyabilir. Erdem'in yarattığı "Kosmos anlamı" için her iki durumun da belirli şekillerde etkili olduğunu görebiliyoruz.

Erdem'in zaman ile değişik bir ilişkisi var. Zamanın akışını hissettirmek, bu yolla ritm duygusu ve tefekkür düzlemi ortaya koymak amacını taşıyan yönetmenler olduğu gibi, zamanı, bir tür zamansızlık içinde yok olmak amacıyla kullanan yönetmenler de vardır. Erdem'in zaman ile kurduğu bağ, -özellikle son filmlerinde- ikincisiyle daha çok ilişkili görünüyor. Kosmos, zaman içinde var olan ve izleyicinin kendi zaman düzleminde yaşantıladığı bir karakter olarak değil, tümüyle zamansız bir yaşantıya ait birisi olarak kurgulanmış. Uzaydan düştüğü ima edilen araçla Kosmos arasında belli belirsiz bağ da bu aşamada benzer bir amaca hizmet ediyor. Erdem bu zamansızlığı, zamana gömülü bir sinematografiyle değil, mekâna gömülü bir biçimle vermeyi tercih ediyor.

Reha Erdem, Türkiye sinemasının en has yönetmenlerinden birisi... Ama hâlâ "başyapıtı" gelmemiş olan bir yönetmen bence. *Kosmos* ve A Ay, başyapıt olma yönünde çok ciddi işaretler verse de, sanıyorum Erdem'in gerçek bir başyapıt ortaya koyabilmesi için bazı etkilerden biraz daha "bağımsız" olabilmesi gerekiyor.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3 MAYMUN FİLMİNDEN HAREKETLE NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI

İlk filmi, kısa(orta) metrajlı *Koza*'yı izlediğimde Türkiye'den bir büyük yönetmen çıkıyor olduğunu hissettiğimi ve ciddi anlamda coşku duyduğumu hatırlıyorum. O zamandan beri, filmlerini hep merakla ve sabırsızlıkla beklediğim, izleme öncesi ve sonrasının benim için bir tür bayram havasına dönüştüğü bir yönetmendir Nuri Bilge Ceylan. Sinemanın ne olduğunun, farklılıklarının ve imkânlarının, diğer sanat dallarından bazı noktalarda üstünlüğünün farkına varmış, dünyada artık büyük yönetmenler statüsünde sayılmaya başlanmış bir yönetmenin bu ülkeden çıkmış olması, benim için aynen Sezai Karakoç'un, İsmet Özel'in ya da Orhan Pamuk'un bu ülkeden çıkmış olması gibi bir sevinç ve gurur kaynağı olmuştu. O yüzden, en sonda söyleyeceğimi en başta söyleyeyim. Nuri Bilge Ceylan, bu ülkenin şu ana kadar yetiştirdiği en büyük yönetmenlerden birisidir. Kendisinin arkasından gelen bir dizi yönetmene de yol açmış ve bana kalırsa, nasıl İran ya da Kore'de, Tayvan'da, Çin'de bir büyük yönetmenin arkasından gelenlerin oluşturduğu bir ülke sineması ekolü varsa, Türkiye sineması için de bir ekol oluşma şansına zemin hazırlamıştır.

İlk uzun metrajlı filmi *Kasaba*'da bir ailenin minimalist bir hikâyesini sunan Ceylan sineması için, Ozu, Tarkovsky, Antonioni sinemasıyla benzerlik-

ler kurulmaya başlanmıştır. *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*, aslında, aynı tohumdan çıkan iki filmdir ve bana kalırsa Nuri Bilge Ceylan'ın en iyi iki filmidir. Yönetmenin kendi stilini, kendi görüşünü yansıtmaya başladığı ve kendisine has bir sinema dili oluşturma yolunda olduğunun görüldüğü bu iki filmde, hayâlleriyle, yaptığı iş arasındaki çatışmadan sıkıntı duyan bir fotoğrafçı ile onun yakın akrabası işsiz bir gencin ilişkisi(zliği) anlatılır.

Kasaba, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* aynı hayatın içinde olan insanların değişik veçhelerden görüntüleridir aslında. Bu açıdan benim bakışımdan bu üç film tek bir filmin değişik boyutlarıdırlar. Ceylan'ın, *Mayıs Sıkıntısı*'nda kendisini göstermeye başlayan sinema dili, *Uzak*'ta artık zirve yapmıştır.

Muzaffer'in yalnızlığının, hayâlleriyle yaşantısı arasındaki uzaklığın, hayatta eksik olan bir şeylerin sıkıntısında olan, ama bunu, büyük şehirlerde yaşayanların çokça yaptıkları şekilde konformist yaşantısı ile sönümlendirmeye çalışan insanlarınkine benzer ruh hâlinin konuşmaya çok az yer veren anlatımı ile usta işi bir filmdir *Uzak*. Gemilerde iş bulma umuduyla Muzaffer'in evinde kalmaya başlayan Sadık'ın durumu ise, taşralı saflığı ile düşüncesizliği arasında salınıp duran bir hâldir. Büyük şehirlerde yaşayan çoğu insanın yaşadığı bu tip yabancılaşmayı, Nuri Bilge Ceylan, olağanüstü görsel diliyle hissettirmeyi becermişti. *Uzak*, kendisine, ailesine, doğduğu yere, geldiği büyük şehre, diğer insanlara yabancılaşan, yabancılaştıkça, bundan çıkış yolunu bencillikte bulan şehir insanının ruh hâlini anlatan bir başyapıttır bana kalırsa.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinin konusunu anlatmak zor iştir; buna gerek de yoktur aslında. Çünkü bu sinema hikâye anlatan bir sinema değil; daha çok hâl anlatan ve bunu görüntünün diliyle yapan bir sinemadır. Kamerayı, müziği, konuşmaları kullanımı açısından Nuri Bilge Ceylan'ı minimalistlere yakın görebiliriz. *Koza* ile Tarkovskiyen imgeler veren, *Mayıs Sıkıntısı*'nda Ozu, Antonioni çizgisinde dolaşan, *Uzak*'ta, filmin ana karakterinin de birkaç kez ima ettiği gibi (birisinde Tarkovsky gibi filmler yapmayı hayal eden Muzaffer'e arkadaşı niye hayallerinden vazgeçtin diye sorar. Başka iki sahnede ise Muzaffer, yanından Sadık'ı kaçırmak için Stalker ve Ayna'yı izliyordur bizim görebildiğimiz televizyonda) *Tarkovsky*'ye yaklaşıyordur Ceylan. *Uzak* hakkında bir yazı yayımlayan ünlü sinema dergisi *Sight and Sound* "Türkiye'den

Tarkovsky'ye cevap" gibi bir başlık atmıştı o zamanlar. Aslında çoğu Avrupalı sinema eleştirmeni için Nuri Bilge Ceylan'ın film dili, Antonioni ile Tarkovsky arasında bir yerlerdedir. Ancak, bence *Uzak*, Nuri Bilge Ceylan'ın bu yönetmenlerden farklı olarak kendi film dilini kurma yönündeki en önemli kilometre taşıdır.

İklimler filmini ilk seyrettiğimde düşündüğüm ise, bu filmin, Nuri Bilge Ceylan'ın o ana kadarki en zayıf filmi olduğuydu. Nuri Bilge Ceylan, İstanbul'da yaşayan, büyük şehirde iyi bir geliri olan, ancak bu gelire tezat bir huzursuzluğu olan bir çifti anlatıyordu bu filmde. Yine olağanüstü güzel görüntüler eşliğinde, yine Nuri Bilge Ceylan sinemasına has özellikleri görebileceğimiz bir filmdi *İklimler*; ancak bir şeyler eksikti bu filmde.

Sanat estetiği üzerine uzun yıllardır düşünürüm. Şiirde, estetik kaygı ile anlatılmak istenenin bütünlüğü, birisinin diğerinin dışında sırıtmaması bir şiirin iyi şiir olmasının ölçüsüdür bende. Bu yüzden, mesela didaktik olduğunu düşündüğüm Mehmet Akif şiirini de, tamamen estetik kaygıyla yazıldığını düşündüğüm İkinci Yeni şiiri içinde değerlendirilen çoğu şairi de beğenmem pek. Nazım'ın ilk dönem, Necip Fazıl'ın son dönem şiirleri farklı veçhelerden de olsa benim için kötü şiirlerdir. Ahmet Haşim şiirini de fazlasıyla estetik kaygı güdümlü bulurum. Romanda, Dostoyevski'nin bütün romancılar arasında bir Everest olduğunu, ona en yakın olanın, Dostoyevski yanında bir tepe olduğunu düşünürüm. İnsan ruhunu bilmek, buna nüfuz edebilmek ve bunu bir estetik güç ile yapabilmek eyleminin zirvesidir Dostoyevski. Şiirde Mevlâna'nın *Divan-ı Kebir*'deki şiirleri, Rilke'nin *Duino Ağıtları*, T.S. Eliot'un *Çorak Ülke*'si ilk aklıma gelen dev eserlerdir.

Nedir peki şiiri estetik ile anlam arasında ideal şekilde dengeleyen? Katmanlarının yukarılara açılabilme kapasitesidir. Gerçeklik katmanının üstünde yer alan alegorik ve tinsel katmanların birleşerek bir deneyim haline dönüşmesidir. En mükemmel sanat eserleri tinsel katmanı en üstteki hakikat katmanına açabilenlerdir. Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler* filminde hissettiğim, filmin gerçeklik ve alegorik katmanlardaki başarısını, tinsel katmanda sürdürememesiydi. *Uzak* ve *Mayıs Sıkıntısı* tinsel katmana kadar ulaşabiliyorlar; ancak hakikat katmanına uzanamıyorlardı.

Sinemada, estetik ile ruha yönelme arasındaki bağı anlatabilmek için sanat eserinin katmanlı yapısını anlamak elzemdir. Nuri Bilge Ceylan, *İklimler*'de, estetik olarak oldukça başarılı bir iş çıkarırken, aynı konular etrafında dönen; ama dönerken derinleşemeyen bir yönetmen izlenimi vermişti bende. Evet, büyük şehir insanı, bu ruh hâlindeydi, bunu sinema ve hâl diliyle tespiti oldukça başarılı idi Nuri Bilge Ceylan'ın; ama sanatçı aynı zamanda çağının problemlerinin de ruhunda yarattığı acı ile farkında olan kişidir. Sanatçı, kendisine verilmiş o "hediye" ile bir peygamber gibi bu problemlerin farkında olup, bu problemlerin çözümünde yol ışığı olan kişidir. O ışık, illa didaktik dil demek değildir. Sanatçının ruha nüfuz etme becerisiyle bir mumun yanması gibi ortaya koyduğu ışıktır. Kendisi eridikçe, yandıkça ışık saçar.

Yanan, acı çeken, konformizminden kurtulabilen bir sanatçı izlenimi vermiyordu Nuri Bilge Ceylan, *İklimler* filminde. Bu yüzden *İklimler*'i aynı konu etrafında dönen, ama bir türlü derinleşemeyen bir film olarak gördüm. Tarkovsky derdi ya "*Sanat ideale duyulan özlemdir... Sanatçı, insanı, bu dünyada neden var olduğu sorusuyla karşı karşıya bırakmalıdır.*" diye, Nuri Bilge Ceylan'da işte bunu görememiştim *İklimler* filminde... Antonioni filmlerinin gittiği güzergâhta giden Nuri Bilge Ceylan filmleri, Antonioni gibi, yalnızlığı, iletişimsizliği, bencil hayatları anlatmayı, bu hayatların soğukluğunu tespit etmeyi oldukça etkili biçimde beceriyor. Ancak bir sanatçı olarak, bu tespitlerden ötesine geçebilecek bir yolu aydınlatma namına ortaya koyabileceğiniz bir ışığınız yoksa Antonioni gibi (*Eros* filmindeki kendi bölümünde), Pasolini gibi (*Salo*'da) sonunda bir dekadansa varmanız işten bile olmaz. Sanatçı bulunduğu katmanda kalmayı ve orada gitgide daha cilalı işler yapmayı değil, hep daha yukarıda/derinde bulunan katmanı özlemeli, o katmana açılmayı amaçlamalıdır bana kalırsa.

Peki, son filmi *Üç Maymun*'da bu durumu değiştirebilmiş mi Nuri Bilge Ceylan? *Üç Maymun*, klasik Nuri Bilge Ceylan filmlerine pek benzemiyor. Bir kere hikâye anlatımına öncelik veren bir film bu... Son yirmi beş dakikasına kadar olan kısmı, yönetmenin eski filmlerinin zaman-mekân estetiğiyle ilişkisiz denecek derecede savruk. Zengin bir milletvekili adayının şoförünün, milletvekilinin arabayla yaptığı kazayı üstlenmesi ve hapiste yatarken karısı ile

patronu arasındaki ilişki etrafında gelişen bir hikâye bu. Ancak, bana kalırsa bu hikâyenin en önemli tarafı, Dostoyevski romanlarına benzer şekilde insanın içindeki kötülükle bizi başbaşa bırakması. Ceylan'ın, büyük şehir insanından varoş insanının hayatlarına çevirdiği vizörü, aynı zamanda sosyal bir yöne de işaret ediyor. Dardanne Kardeşler'in yaptığını, kendisine has diliyle yapan bir Nuri Bilge Ceylan var karşımızda ilk bir saatte: toplumun alt tabakasındaki insanların sorunlarını, insan tabiatındaki kötülük sorunuyla birlikte ele almak!

Son yirmi beş dakikaya kadar, bir Ceylan filmi izlediğimizin farkına varmıyoruz pek. İnsanların ruh hâlini sinema diliyle verebilmekte usta olan Ceylan, adeta son dakikalara kadar, konuyu, ben maharetimi son bölümde göstereceğim, o zamana kadar konu öyle ya da böyle anlatılsın, anlayışıyla ele almış gibi. Cinayetle birlikte başlayan son yirmi, yirmi beş dakika ise gerçekten Nuri Bilge Ceylan'ın ne kadar büyük bir sinema ustası olduğunu gösterir mahiyette. Bütün aile fertlerinin, gerek geçmişten kalan, gerek bugünlerinde olan suçluluk duygusuyla, çıkışsızlıklarıyla, korkunun, nefretin, belki sevginin karmakarışık hâlde olduğu o ruh hâlini, oluşturduğu olağanüstü sinematografik atmosfer ile veren filmin o bölümleri, arka plandaki gerilim efekti veren yapay sesleri saymazsak, Nuri Bilge Ceylan filmlerinin tümü için bir zirve bence. Filmin, tinsel katmana rahatlıkla açılabildiği sahneler bunlar.

Kadın, adam ve oğlunun karşılıklı (3 Maymun?) oturduğu o sahneyi izlediğimde, aklıma gelen ilk şeyin Dostoyevski'nin *Budala* romanındaki o olağanüstü sinematografik sahne olması, bence filmin Dostoyevski ile akrabalığını da gösteriyor. Romanda, Rogojin ile Prens Mişkin, Nastasya Filipovna'nın ölmüş bedeninin olduğu odada, neredeyse dizleri birbirlerine değecek şekilde karşı karşıya oturuyorlardı. O sahnenin ruh hâli ile filmdeki sahnenin ruh hâli arasındaki akrabalık ve Ceylan'ın bu hâli verebilme gücü ile gerçekten sinemamızın en önemli bölümlerinden birisine şahit olduğumu söyleyebilirim.

Şimdi en başta sorduğumuz soruyu tekrarlama zamanı geldi. Ermeni asıllı Gürcü yönetmen Sergei Paradjanov'un yazdıklarında bir yerde, Tarkovsky ile bir diyalog geçer. Tarkovsky, Paradjanov'a "*Benim sinemamda ve bende olan eksiklik nedir?*" sorusunu sorar. Paradjanov da "*Sen, zaten çok büyük bir yönetmensin; ancak illa eksiklik arıyorsan, Sovyet hapishanelerinde bir on yıl geçirmemen*

olabilir, hem de yüksek güvenlikli olanların birisinde!" diyerek cevap verir. Modernizmin çelik kafesinde tutuklu olan ve ruhsal mücadelelerin en acı verenini yaşamaya çalışan bir münzevi, bir derviş olarak Tarkovsky'nin, Paradjanov'un zannettiğinin aksine, hapislerin en büyüğünü yaşadığını düşünüyorum. Onun filmlerini bu kadar derin yapan, bu metafizik hapishaneden kurtuluş için gösterdiği olağanüstü çabadır bana kalırsa. Maddi hapis Tarkovsky'nin yaşadığı manevi hapisle karşılaştırınca elbette çok hafif kalır. Ancak bu soru ve cevabın Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasındaki eksiklikleri aydınlatabilecek bir izlek oluşturabileceğini düşünüyorum.

Varoluşun verdiği acıyla, modernliğin ruhu öldüren kafesiyle ve o kafesin, insanın bodrum katlarında yer alan nefs kademelerindeki yansımalarıyla mücadele içinde olmamak, hakikat arayışında bulunmamak (belki hiç bulamayacak olsa bile) Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasındaki eksiklikleri açıklayabiliyor kanımca. Hakikat arayışının zorluğundan kaynaklanan ruh acısının o enginleştirici, sağaltıcı ve bir sanatçı için elzem olan gücünden faydalanamamak Nuri Bilge Ceylan gibi gerçekten büyük bir sanatçı için çok büyük eksiklik olurdu. Bu yüzden, bence Nuri Bilge Ceylan filmleri her şeye rağmen, *Üç Maymun*'daki Dostoyevskiyen öğelere ve son yirmi dakikanın olağanüstülüğüne rağmen, derinleşme yönünde ciddi bir emare vermiyor. Bergman, aynı konular etrafında döndükçe, belki Tanrı'ya inanmak ya da inanmamak arasında salınıp durmasından kaynaklanan acıdan dolayı müthiş bir derinleşme gösterir. Ama Antonioni genellikle bu derinleşmeyi göstermez! O yüzden *L'Avventura*, *La Notte* ve *L'Eclisse* filmlerini yaptıktan sonra neredeyse tüm sanatçılık barutunu tüketmiştir Antonioni. Yine Dostoyevski, kötülük problemine işaret etmekte kalmaz ama kötülükten çıkarılabilecek iyilik ve hakikat ile uğraşır. *Karamazof Kardeşler*'de, *Suç ve Ceza*'da bu problemle yüzleşmeye yönelik ve bu problemden çıkışın da yollarına ışık tutan peygamberane bir tutum gösterir. Jean Genet, belki Dostoyevski kadar yetenekli olmasa da yine de büyük bir yetenektir; ama kaldığı yer kötülük olmuştur. Nuri Bilge Ceylan da şimdilik, bana Bergman ya da Tarkovsky'yi değil kısmen Antonioni'yi; Dostoyevski değil Genet'i çağrıştırıyor. Sanırım Nuri Bilge Ceylan'a da bir ruh hapishanesi gerek ki kendisinde olan o olağanüstü yetenekten bir Tarkovsky çıkabilsin.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ULAK VE KARANLIKTAKİLER: ÇAĞAN IRMAK SİNEMASI

Sinema, sanatların en genci ve insan varoluşunun tüm boyutlarını aktarabilme imkânı açısından en yetkinidir. Sinemanın kendine has dilinin (ya da entelektüel bir dil kavramından kurtulmasının) ortaya çıkarılması, müzik ve edebiyat kadar büyük bir tarihsel geçmişi olmadığı için, henüz yeterince başarılmış değil kanımca. Deneysellik sonucu ortaya çıkarılan yeni anlatım biçimlerinin kullanılmasındaki yaygınlık sinemayı bir seri üretim endüstrisine devşirmeye başladığı ölçüde de sinemanın elindeki o büyük imkânın yitirilmesi söz konusu.

Özellikle Avrupalı, Rus ve Uzak Doğulu "author" yönetmenlerin kendi sinemalarında kullandıkları anlatım biçimlerinin, Hollywood tarafından posası çıkarılıncaya kadar, seri üretim halinde kullanılarak dejenere edilmesi, sinemanın imkânları açısından son derece vahim sonuçlar yaratıyor. Susan Sontag "*Sinemanın sonu*" denemesini bu yöndeki kaygıları üzerine yazmıştı. Büyük "author" yönetmenler yerine, seri üretim halinde film üreten bir başka grup, sinemanın direksiyonunu sanat yönünden endüstri yönüne çevirmişti bile.

Elbette bu akımlardan uzak durup, sinemaya sanat olarak bakan ve bu yönde ilkelerinden taviz vermeyen yönetmenler yok değil. Ancak bu yönetmenlerin yeni film yapma imkânı, neredeyse onların ilkelerinden taviz ver-

mesi karşılığı onlara verilen bir lütuf gibi. Böyle olunca Bergman, Tarkovsky, Bresson, Dreyer, Kurosawa, Mizoguchi, Ozu, Antonioni, Fellini, Kieslowski, Pasolini, Visconti gibi sanatçıların yerini Spielberg gibi mühendislerin alması olağan hâle geliyor. "Mühendis sinemacılar" her sene bir ya da birkaç film yapabilirken, ilkelerinden taviz vermeyenlere 5-10 yılda bir film yapabilmek düşüyor ancak!

Bu kısa girizgâh, seyrettiğim bir film üzerine, Çağan Irmak'ın *Ulak* filmi üzerine bir ilke girişi olsun istedim. *Asmalı Konak* ve *Çemberimde Gül Oya* gibi dizilerden sonra *Mustafa Hakkında Her Şey* ve *Babam ve Oğlum* filmini çeken ve bu filmlerle oldukça popüler hâle gelen birisi Çağan Irmak. *Babam ve Oğlum* filmini merak üzerine seyrettiğimde çok ciddi hayâl kırıklığına uğramıştım. Genelde eleştirmenler tarafından da pek bir beğenilmişti ya, belki gerçekten de iyi bir film seyrederim umuduyla gittiğim film, benim için vıcık vıcık bir melodramdan başka bir şey değildi. Üstelik duygu sömürüsünün ve seyircinin zaaflarının kışkırtılmasının aşırı derecede göze battığı bu filmi, o sıralar yazdığım bir yazıda pornografi olarak değerlendirmiştim. Film çekmenin tekniğine bu kadar hâkim bir yönetmenin eksikliğinin ne olduğunu uzun süredir düşünüyorum aslında. Tarkovsky, sonuçta film tekniğinin öğrenilmesinin her zaman mümkün olduğunu, ama film çekmek için omuzda kameraya ek olarak bir kalp ve beyin taşımanın gereğinden bahsediyordu, film çekmenin ne kadar kolay ama ne kadar da zor olduğunu anlattığı bir röportajında. Çağan Irmak için de benzer şeyler düşünüyorum. Sinemanın bütün dilsel araçlarının antoloji gibi etrafta cirit attığı bir film için benim söyleyeceğim şey, galiba Godard'ın bir zamanlar söylediği şey olacaktır: Kameranın yeri ahlâkî bir seçimdir.

Ulak, *Babam ve Oğlum*'dan oldukça farklı bir film aslında. Filmin hikâyesinin eleştirisinden önce, tekniği ve bu teknik imkânları kullanma şekli üzerine bir şeyler söylemek gerekli. Çağan Irmak'ın aynı son dönem sinema yönetmenlerinin çoğu gibi sinemada ve genel olarak edebiyattaki tekniklerden haberdar olduğu muhakkak. Filminin anlatı yapısını postmodern romanlarda pek sık kullanılan "üst kurmaca" yöntemiyle kurmuş Çağan Irmak. Filmde Çetin Tekindor'un oynadığı karakterin anlattığı masalla birlikte bir de üst ses

olan biteni anlatıyor. Masal ile masalın anlatıldığı köyün aynı hikâyede birbiriyle bitişmesi sağlanıyor. Yönetmen kurguyu bu yöntemin başarısı için oldukça abartmış ve en sonunda dağıttığı yapıyı toparlayamamış. Film aynen postmodern romanların çoğunda olduğu gibi, kurguya hizmet eden bir görünüm almış. Müzik kullanımı, aynen *Babam ve Oğlum*'da olduğu gibi oldukça abartılı ve zaman zaman filmin görüntüsel anlatısının önüne geçmiş. Aslında *Babam ve Oğlum*'da olduğu gibi bu filmde de hikâyenin görsel anlatımındaki başarıdan ziyade, görsel estetik yaratmadaki teknik başarıya eşlik eden, fazla konuşan ve fazla açıklama yapan bir hikâye var ortada. Çağan Irmak'ın sahne yaratmadaki başarısını, sahneyi kullanmada ve mizansende yakalayamadığını düşünüyorum. Film mizanseni değil de bir tiyatro mizanseni izliyormuş hissine kapıldım çoğu zaman.

Oyunculukların aynen *Babam ve Oğlum*'da olduğu gibi, belki de oyuncuların tiyatro kökenleri yüzünden oldukça abartılı ve teatral olduğunu düşünüyorum. Zamanın, mekânın ve yaşayan insanların dinsel, ırki kökenlerinin bilinmediği bu hayâlî ortamın düzgün bir kullanımıyla çok şeyler becerilebilirdi bana kalırsa. Ancak, zamansızlık ve mekânsızlığın bu kullanımı, hikâyenin anlatımına bir genişlik sağlaması ve hikâyeyi evrensel hale getirmesi gerekirken, tam tersi şekilde hikâyeyi kendi içine kapatıp didaktik bir derse dönüştürmüş.

Film, bir peygamber ya da Mehdî hikâyesini çıkış noktası olarak alıyor. Masalcı dedenin, anlattığı hikâyenin ana kahramanı olduğunu anlatımın yapısı nedeniyle sonda öğreniyoruz. Hikâyenin "dinleyende" son bulacağı, anlatıcı merkezli değil de dinleyici merkezli bir bakışın anlatıma yer etmesi, Çağan Irmak'ın postmodern anlatı yöntemlerine hâkimiyetini gösteriyor aslında. Ancak metafizik hikâyeler anlatabilmenin oldukça riskli tarafları vardır. Metafizik, ruhsal veya dinsel içerik taşıyan filmlerde, bu içeriğin derinleşememesi durumunda her zaman bir komiklik, eğretilik riski vardır. Bu riskin ortadan kaldırılması, filmin yönetmeninin yalnızca anlatı araçlarına hâkimiyetiyle, hatta konu hakkında bilgisiyle çözülecek bir şey değil, daha ziyade onun hayata şiirsel ve metafizik bakışıyla hallolabilecek bir sorundur. Bu açıdan sinema tarihinde spritüel, dinsel içerikleriyle komikleşmeden derinleşebilen

çok az sanatçı görülmüştür. Tarkovsky, Dreyer, Bresson, Bergman, Pasolini (ilk filmlerinde), Kieslowski (özellikle *Dekalog*'da) bu sanatçıların en önde gelenlerindendir.

Dinsel, spritüel içeriğin taşınmasındaki en önemli riskler, filmin, *Yüzüklerin Efendisi* filmlerinde olduğu gibi bir özel efekt gösterisine dönmesi, ya da pozitivist bir bakış açısının -o niyette olunmasa bile- bakışa hâkim olmasıdır. Pozitivist bir bakış açısının riski, bence *Takva* filminde tam anlamıyla görünür hâldeydi. Müridin çıldırmasını -Marksist bir bakış açısıyla- ekonomiye bağlayan *Takva* filminin yönetmeni, bir taraftan da rüyaların tamı tamına tutuyor olmasıyla "hikmet"in de gerçekleştiğini unutuyor görünüyordu. Böylece ortaya kendi anlatımıyla çelişen bir komiklik, bir eğretilik çıkıyordu.

Ulak'ta Mehdi'ye (ya da yeni peygambere!) vahiy gelişi, onun vahyi (ya da ilhamı?) alelacele kâğıda döküşü, beş havari edinmesi, altıncı havarinin adının Yakup olması (İsa ve Yahuda hikâyesine gönderme çok açık. Bu havarinin ya da müridin adı Yakup. Ayrıca diğer çocuklar Zekeriya, Meryem gibi isimler taşıyorlar) sonra köy halkı tarafından hepsinin öldürülüşü masalcı dedenin masalıyla anlatılırken kimi problemler açıkça gün yüzüne çıkıyor. Filmde bu insanların ne için öldürüldükleri, bu öğretinin ya da vahyin içeriği hiç belli olmuyor, birkaç yüzeysel slogan hariç. Filmin giriş kısmında, tüm dinlerin aslında aynı olduğu ama onları insanların ayırdığı sözleri ne anlam ifade ediyor? Bir tür *new age* çağrı mı bu? Yoksa ezelî hikmete işaret eden bir ima mı? Ortaya beyaz ışıklar içinde "intikam için" çıkan ölüler ne anlama geliyor?

Masalcının aslında Mehdî'nin (Mehmet) babası olduğu ve onun hikâyesini anlatmak için "ulak" adlı hayâlî bir kişi üretip köy köy dolaşarak, bu masalı çocuklara anlatışı çıkış noktası olarak güzel bir buluş bence. Ancak, her şey havada sallantıda kalınca, komiklikler birbirini izliyor.

Son bölümde cüzzama yakalanan köyden kaçan "dinleyenlerin" ulaşacağı yerin "nurdan bir köprüden geçilerek varılıyor olması" ve oluşturulan cüzzamlı köy ortamı, cennet ve cehenneme açık göndermeler içeriyor. Ancak burada da eklektik yapı ve göndermeler, bir taraftan hikâyeyi dinleyenlerin bun-

dan böyle korkmayacağını dile getirir ve korkmamak, suskun kalmamak üzerine didaktik dersler verirken; susmayacağımız şey ne, bu insanlar niye öldürülmüş, köy niye lanetlendi konularında fikri derinleşmeye ve hikâyenin evrensel hâle gelmesine zemin hazırlayamıyor. Ayrıca didaktik bir dille korkmamayı ve sevgiyi dile getiren ve masalcıda cisimleşen "sevgi dili", suskunlara gösterdiği acımasız cehennemi intikam diliyle tam bir tezat oluşturuyor.

Ulak'ta ortaya çıkan görüntü, *new age* akımların yaptığına benzer şekilde, eklektik ama köksüz bir mistik tutumun aktarılmasındaki büyük problemlerin çözümsüzlüğünü ima ediyor bana kalırsa. Çözümsüz, zira yeni dinin birleştiriciliği, tümüyle köksüz bir takım sloganlardan ibaret kimi sözlerle sağlanmaya çalışılıyor. Kökte sağlam bir dini gelenek olmayınca, ortada havada uçan bir takım sloganların kalması ve köksüzlüğün, bir takım efektlerle giderilmeye çalışılması normal hâle geliyor.

Ortada derinleşemeyen, derinleşmeyi teknik efektlere bıraktıkça da komikleşen ve bilgi açısında da oldukça yüzeysel kalan bir hikâye söz konusu. Amacı bir hikâye anlatmak olan yönetmen, edebi bir dille anlatılan (masal okunurken bir taraftan da masalın canlandırılması söz konusu) hikâyeye görüntüyle ve müzikle eşlik ederken, sinemayı başlı başına bir sanat olmaktan çıkarıp edebiyata hizmet eden bir sığıntıya çeviriyor. Masal olarak aynı güçle anlatılabilecek ya da tiyatro sahnesinde gayet rahat canlandırılabilecek (mizansen değişikliğine bile gitmeye gerek olmazdı) olan bir şey için sinema yapmak pek de gerekli bir şey olmasa gerek! Mekân yaratmada başarılı bulduğum yönetmen, bu mekânı sinema mizansenine, oyunculukları da sinema oyunculuğuna çevirmekte ve kameranın ahlâkı konusunda oldukça sorunlu bir yerde duruyor.

Karanlıktakiler Filmi ile Çağan Irmak

Çağan Irmak filmleriyle ilginç bir ilişkim vardır. İlk filminden beri filmlerini izlerim. Ancak hiçbir filminde beklediğim bir sinema kalitesini bulduğumu söyleyemem. Çağan Irmak filmlerinden hep hayâl kırıklığı ile çıktığım hâlde neden hâlâ onun filmlerini izlemeye devam ediyorum diye düşünürüm zaman zaman. Zira filmlerini beğenmediğim yönetmenlerin sonraki filmlerini

de genellikle ilgisizlikle karşılarım. Ama Çağan Irmak'ın "iyi" diye tanımlamadığım filmlerinde görebildiğim bir yetenek, önemli filmler yapabilecekmiş izlenimi veren bir ışık, beni onun yaptığı her yeni filmi -çoğunlukla istemeden de olsa- izlemeye sevk ediyor. Son filmi *Karanlıktakiler*, bu beklentimin boşa olmadığını görmek açısından benim için mutluluk verici oldu.

Çağan Irmak'ın *Karanlıktakiler* filminden önce yaptığı *Issız Adam* filmini, izlemeyi son raddeye kadar istemememe rağmen, yine de izlemeden edemedim. *Issız Adam*'ı izlemek istememe sebebim, onun da aynen *Recep İvedik* gibi, bazı zevklerin ve hayat biçimlerinin sembolü hâline getirilmesiydi. *Recep İvedik*, alt ve orta kültür grubunun mutlaka izlenmesi gereken filmi olurken; *Issız Adam* da iyi eğitim almış, cafcaflı ünvanlara sahip ve bu açıdan da kendilerini "üst kültür grubu" olarak tanımlayan kesimin filmi oluvermişti. Hâlbuki her iki kültür grubuna mensup kişiler de, birbirleriyle, benzer moda zevklerin peşinde giderek sıradanlıkları farklılık olarak tanımlamaları sebebiyle oldukça benzeşiyorlar bana kalırsa.

Bu noktada Çağan Irmak'ın filmlerine ve özellikle *Karanlıktakiler* filmine geçmeden önce bir parantez açmak gerekiyor. Türkiye'de sinema sektörü, büyük oranda yukarıda sözünü ettiğim iki kültür grubuna, ne kadar farklı olduklarını hissettirme amacını gütmektedir. Bu durumu sürüleştirmeye yönelik bir silah gibi kullanan ve bu yolla büyük paralar kazanmayı amaçlayan bu tür anlayışlar, sinema sektörünün çoğunluğuna hâkim durumdadır. Peki, seyirciyi belirli bir "motor etkiyle" otomatize ederek pasifize etmeyi ana düstur olarak belirlemek ayıp bir şey midir? Elbette bu da bir anlayıştır ve kendi içinde "müşterisini" de bulur. Ancak esas yanlış olan şey, bu anlayışı bir sanat kavrayışı olarak dayatmak ve "çeşme akıyorken dolduralım" zihniyetiyle film yapmaya çalışırken, aynı zamanda, yapılan bu filmlerin sanatsal kaygıyı ön plana alan filmlerin elde ettiği ödülleri de talep etmesindedir. Elbette her yönetmen filmleri izlensin ister. Ancak filmlerin izlenmesini istemekle, izlenmeyi, seyircinin zaaflarını, duygularını pornografik bir yönelimle kışkırtarak garanti altına almaya çalışmak aynı şey değildir. Zira sinema sanatı, bu tür pornografik kışkırtmaların ötesine geçebildiğinde tinsel alana ulaşabilir ve gerçek ruhsal karşılığını bulur.

Bu parantezi, Çağan Irmak'ın önemli bulduğum yeteneğiyle tezat oluşturan anlayışını ortaya koymak için açtım aslında. *Mustafa Hakkında Her Şey* filmiyle yetenekli bir yönetmenin ayak seslerini duyuran Irmak, sonrasında Türkiye'de büyük bir coşkuyla karşılanan *Babam ve Oğlum* filmini yapıyordu. Büyük bir coşkuyla diyorum; çünkü hem izleyici, hem de sinema yazanları tarafından oldukça fazla övülen bir film olmuştu *Babam ve Oğlum*. Doğrusu çok izlenen filmlere gitmemek konusunda bir önyargım olduğu hâlde filmi izlemiş ve filmden çıktığımda kendimi enayi yerine konulmuş gibi hissetmiştim. Bu hissiyatı veren en önemli faktörlerden bir tanesi, filmin, yukarıda anlatmaya çalıştığım duygusal kışkırtmayı ana düstur olarak benimsemesiydi. Adeta devamlı karaciğere yumruk atan bir boksör gibi, Irmak da, izleyicinin çabuk etki altına giren "duygu" alanına yumruk atıp duruyordu. Zaten benim sinema anlayışıma göre melodram ile pornografi arasında böyle bir ilişki her zaman potansiyel olarak mevcuttur. *Babam ve Oğlum* filmi de, aynen cinsellik ve şiddet pornografisinin yaptığını, duygusal alanda yapmayı amaçlıyordu. Nefsin karanlık yönelimleri ve alanlarında insanı otomatize eden cinsellik ve şiddet pornografilerine benzer biçimde; bu film de, ruhsal alanla ilişkisi çok zayıf olan ve fazla kışkırtılırsa nefsin aşağı tabakalarına hitap edecek olan duygusal alanın yarasına mütemadiyen tuz basarak, insan ruhunu devreden çıkararak insanı duygusal otomat hâline getiriyordu adeta. Filmi izleyen insanların aynı yerde ağlayıp, aynı yerde güldüğü, hatta bu ağlama ve gülmelerin şiddetinin bile aynı derecede olduğu bir film için pornografi kelimesi uygun bir kelimedir bana kalırsa. Ancak şunu söylemem gerekli: Burada pornografi kelimesini kullanırken, filmin seçtiği etkileme yöntemini eleştiriyorum, yönetmenin kişiliğini veya kendisini değil. Bu yöntem, yönetmenin bilmeden yaptığı bir şey veya en çok bildiği bu olduğu için uyguladığı bir yöntem olabilir. Ama her halükârda bu yöntemin benim sinema anlayışım açısından ruhsal alana nüfus etme şansını çok düşük görüyorum.

Ulak filmi, bir Mesih/peygamber hikâyesini, bir tür mesaj ve propagandaya döndürdüğü için -yine yönetmenin yeteneği hakkında önemli ipuçları vermiş olsa da— vasat düzeyde kalıyordu. Bu filmde, yönetmenin *Babam ve Oğlum* filmindeki gösterişçi yönelimleri daha bir öne çıkıyordu bana kalırsa.

Oyunculukta gösteriş, sinematografide gösteriş, belki de yönetmenin yapmak istediğini olumsuz yönde etkiliyordu.

Issız Adam filminde, *Babam ve Oğlum* filminde duygusal kışkırtma yapan melodram biraz yumuşatılıyor ve gösterişçi eğilimler ise azalıyordu. Yönetmen, seçtiği konunun ve konuyu ele alma biçiminin, "yüksek kültür" kesimindeki herkesi farklı hissettirerek, oluşturacağı etkiyle, filmi çok izlenir bir film yapacağını kestirebiliyordu bence. Herkes -özellikle erkekler- kendilerini Issız Adam olarak özetleyecekler, kadınlar da Issız Adamlar tarafından ihanete uğrayan "Ada" ile özdeşleştireceklerdi kendilerini. Ancak hemen herkes, bunu, kendilerinin herkesten ne kadar farklı olduğunu gözümüze sokmak için yapacaklardı. Evet, Çağan Irmak, sinemanın, duygusal özdeşleştirme aracılığıyla etkileme gücünü, bazı filmlerinde bu etkilemeyi pornografik düzeylere çekerek kullanıyor. Bu yüzden filmleri çok izleniyor; ama filmlerin içinde bazı yerlerde görebileceğimiz sanatsal yeteneği, izlenme oranına tezat oluşturacak şekilde gizli kalıyor.

Karanlıktakiler filmi ile Çağan Irmak, daha önceki filmlerinde -bana göre- gizli kalan yeteneğini su yüzüne çıkarmış görünüyor. *Karanlıktakiler*, öncelikle Irmak'ın diğer filmlerinin hepsinden daha sessiz. Gerek diyalogların eski filmlere kıyasla azlığı açısından, gerekse de sinematografi açısından bir sükûnet hâkim bu filmde. Oyunculuklarda daha önceki filmlerde baskın şekilde görülen gösteriş, yer yer "kaçık anne" rolünde oynayan Meral Çetinkaya'nın oyunculuğunda görülse de, özellikle Egemen rolünde oynayan Erdem Akakçe'nin gösterişten uzak oyunculuğu Çağan Irmak filmleri içinde bir zirve oluşturuyor bana kalırsa.

Daha önceki filmlerinin tümünde Irmak bir hikâye anlatıcısı yönetmen olarak ortaya çıkar. Bu anlamda en önemli sayılan filmleriyle bile benim sinema anlayışıma uzak bir yerde durur Çağan Irmak filmleri. Ancak, *Karanlıktakiler*, yine hikâye anlatma amaçlı bir film olsa da, sinematografi ve senaryo açısından minimal tutum (elbette minimalist değil, ama yine de bu tutuma yaklaşıyor bu filmde Irmak) filmin anti-kahramanlarının ruh hâline nüfuz ettiriyor bizi. *Babam ve Oğlum* ya da *Issız Adam*'da olduğu gibi sadece duygusal özdeşleşmede kalmıyor film. Duygusal alanın ötesinde bulunan tinsel alanda da kendini göstermeyi beceriyor.

Bu filmiyle Çağan Irmak, tek boyutuyla insandan ziyade, çok boyutluluğuyla ve bütün derinliğiyle insana açılma yönünde önemli emareler göstermiş. Bunu, yine klasik, hikâye anlatan sinema yöntemleriyle yapmış. Ancak yönetmen bu defa, kameranın arkasındaki göz olarak biraz da olsa susmayı, seyircinin duygusal alanına daha az müdahale etmeyi tercih etmiş görünüyor. Egemen ve annesinin ilişkisini, Egemen'in reklam bürosundaki ruhsal açıdan ezilmişliğini anlatmayı, sözlere değil, büyük oranda sinemanın kendine has gücüne bırakmış yönetmen. Ruhsal uçurumlarda yaşamanın, her an içinde patlayacak bir volkan taşımanın o tekinsiz hâlini Egemen'i izlerken hissedebiliyoruz. Ancak yönetmen, bunu, daha önceki filmlerinde yaptığı şekilde duygusal bir kışkırtma yaparak göstermek yerine, bizim, Egemen'in içindeki cevapsız sorularla baş başa kalmamızı sağlayarak başarıyor.

Kaçık anne ile oğlu Egemen'in ilişkisinde sevgi-nefret adeta birbirinin içine geçmiş gibi. Bir taraftan merhamet duyup, öte taraftan acı çektirmeye yönelik bir eğilim hissediliyor Egemen'in annesine yönelik tutumunda. Bir taraftan kaçıp gitmek isteyen, öte taraftan bırakamayan bir ilişki bu! Annenin, insanlara güvenmemesi, korku ve takıntıları, evin içindeki çekimlerde, herhâlde kendiliğinden oluşan bir renksizlik, karanlık vermiş filme. Aslında bu solukluk hâli filmin tümüne hâkim durumda. Yönetmen bu anlamda, karakterlerin ruhsal hâllerini filmin içine görüntü diliyle yedirebilmiş gibi görünüyor.

Karanlıktakiler, Çağan Irmak sinemasında, benim, onun daha önceki filmlerinde gördüğüm ama bir türlü filmlerine hâkim olamayan yeteneğinin ilk defa görünür hâle geldiği bir film olması açısından umut verici. Elbette kimi problemleri var hâlâ. Mesela Irmak'ın, diğer filmlerinde yaptığı gibi, bu filmde de, anlatmak istediği hikâyenin tüm detaylarını açıklamayı tercih etmesi bir defo olarak görülebilir. Annenin deliliğinin, sebeplerini düşünmeyi seyirciye bırakmak yerine, en sondaki hatırlama -geri dönüş bölümüyle tüm detaylarıyla anlatılması- filmin tümüne hâkim olan sessizliği bozan bölümler olarak filmin en zayıf bölümleri olarak dikkat çekiyor. Bu bölümler, anne ile oğlunun ilişkisinin, o âna kadar farklı şekilde düşünmeye müsait bir düzlemden tek bir anlayış düzlemine indirgenmesine hizmet etmiş görünüyor. Artık an-

lıyoruz ki anne boşuna deli olmamış, boşuna, başta en yakınları olmak üzere insanlara güvensizlik etmiyor; ama sadece oğlu için yaşamış! Bu sahneler, kimileri için filmin açıklayıcı olduğu için en önemli sahneleri olarak önem kazanabilir belki. Ama benim açımdan bu bölümler, filmin ruhsal atmosferini ve anlam katmanlarını daraltan bir işlev görmüş.

Çağan Irmak'ın anlatmak istediği hikâyedeki tüm detayları anlatmak istemesi, bir başka anlayışını da dışa vuruyor bence. Bu anlayış, sıradan sinema seyircisinin filmden çıktığında duymak istediği tamamlanmışlık, bitmişlik hissine hitap etme isteğidir. Bu anlamda klasik hikâyelerde olduğu gibi, klasik dramatik sinemada da bu anlayış hâkim bir anlayıştır. Zira seyircinin kahir ekseriyeti, kendisini bir bilinmezliğin kucağına atan, düşündüren ve bu düşündürmeyi her yeni izleyişte biraz daha artıran filmler yerine, çıktığı zaman tam anlamıyla bitirdiğini hissettiği filmleri tercih eder. Çağan Irmak, daha önceki filmlerindeki problemlerin çoğunu düzeltirken, bu konuda çok az bir değişim gösteriyor. Ya da daha doğru bir tabirle, son bölümdeki o sahnelere kadar film, aslında Irmak filmlerinin hepsinden farklı bir mecrada seyrederken ve Irmak'ın en önemli filmi olarak dikkat çekerken, son bölümde tekrar eski alışkanlıklara dönülüp o şekilde tamamlanıyor. Kim bilir, bu belki de yetenek ile çok izlenme isteği arasında kurulmak istenen dengenin gayri-ihtiyari bir dışa vurumudur.

Her şeye rağmen *Karanlıktakiler* değerli bir film. Çağan Irmak'ın filmografisinde, yeteneğini en yüksek dozajda görebildiğimiz bir film olması hasebiyle de yönetmenin gelecekte yapacağı filmleri izleyecek bizler için de umut verici.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SESSİZ BİR AŞK HİKÂYESİ: *UZAK İHTİMAL*

Dünya sinemasında aşkın ele alınış biçimi, tenselliğin ve cinselliğin eksenindedir çoğunlukla. Çünkü aşk, kendimizi bulmak için kaybetmek eğiliminin gösterildiği bir hediye ve insan olmanın daha üst katmanlarına açılmanın bir ilk durağı olarak değil; yakalandığımızda, çok uzun süre esiri olmamamız gerektiği vaaz edilen bir duygusal "sapma" olarak değerlendiriliyor. Psikiyatristler, psikologlar, sosyologlar, aşka "saplanmış" bir insanın bir tür hasta olarak değerlendirilmesi gerektiğini söyleyip dururlar. Aşk, kendisini bize gösterdiği zamanlarda, bu söylemlerin karşılık bulduğu aklımızla, ahsen-i takvîm'i özleyen, talep eden kalbimiz ve ruhumuz arasında yoğun çatışmalar yaşarız.

Modern insanı tanımlamam istenseydi, muhtemelen, aklıyla, kalbi arasında kaldığında aklının tercihlerini öne çıkaran ve kalbinin üstüne aklın örtülerini sımsıkı kapatan insan olarak tanımlardım. Bu tercih, insanın, ruhuna açık olan alanları ve aşkınlığa açılan kapıları elinin tersiyle geri çevirmesi ve salt dünyevi bir varlık olarak kalmak istemesi demektir aynı zamanda.

Fıtraten aşk, insanda gömülü bir şey olarak mevcut olduğu için, ne kadar sakınırsak, ne kadar uzak durmaya çalışırsak çalışalım bir şekilde kendisini göstermeyi becerir. Bu aşamada, büyük bir gerilim altında kalan insan, bu gerilimin üstesinden gelmek için gayri-ihtiyari tepkiler göstermeye başlar. Bu

tepkiler, aşkın, daha kabul edilebilir ve tahammül edilebilir bir düzeye indirgenmesi yoluyla aşkınlığından soyulması demektir bir anlamda. "*Evlendiğimizde aşk kalmadı ama sevgi, saygı kaldı*" tarzı sözlere çok denk geliriz. Bu tür sözler, aslında, yakan, yok eden ama yok ettiği noktada gerçekten var olmanın kapılarını gösteren ve insanın hayatındaki en değerli deneyim olan aşkın, "zararsız" bir noktaya irca edilmesi yoluyla yok edilmesinin dışa vurumudur.

Günümüz sanatı, edebiyatı ve sineması, aşkı, genellikle, onun çok tehlikeli bir deneyim olduğunun bilinçaltıyla hissedilmesinden midir nedir, aşkınlığa açılma imkânlarından soyutlayıp, dünyevi ve bitimli olanın eksenine hapsederler. Bitimli olduğunun gösterilmesi, aynı zamanda onu bitimli olanın gösterildiği alanlara kanalize etmek demektir. Tensellik, cinsellik, kıskançlık, aşk cinayetleri yoluyla anlatılmak istenen aşk, daha, edinildiği ânda kaybedildiği görülen ve insana daha üst boyutlarda verebilecekleri reddedilen bir "duygu" olarak öne çıkar. Oysaki aşk, duygudan çok hâldir. İnsanın bütün derinliklerini ve yüksekliklerini tevhid eden bir hâl.

Aşkı ele aldığı söylenen filmler, genellikle, cinsellikle ilgili yönelimlerin, saplantılı bir kıskançlığın getirdiği şiddet ve cinayetlerle birlikte aşkın dünyevi boyutunun öne çıktığı filmler olarak dikkat çekerler. Bu eğilim, aşkı, mutlak şekilde elde etmek, kavuşmak, birleşmek olarak görür. Aşk, bir unsur olarak, konular içinde bir konu olarak yer edinir kendisine; ama filmin kendisi tepeden tırnağa "aşk olmaz" bu tür filmlerde. Belki genelleme olarak görülebilir; ancak bu tür aşk anlayışının daha çok Batı'ya ait bir anlayış olduğunu düşünüyorum. Doğu ise, edebiyatında, sanatında, müziğinde, aşkı, açtığı kapılar ve nefs kademelerinde yükselme potansiyeli ile birlikte ele alır. Yani Doğu sanatı, aşkı, Batı sanatının yaptığı gibi nefs-i emmare'ye hitap eden bir unsur olarak değil; nefs-i raziye, nefs-i kâmile mertebelerine ulaştırmayı amaçlayan bir binek olarak görür.

Bütün bu girizgâh, Mahmut Fazıl Coşkun'un yönettiği *Uzak İhtimal* filmindeki aşk hikâyesinin, benim gözümde nasıl bir anlam taşıdığının daha net açıklanabilmesi amacıyla yazıldı.

Ankara Beypazarı'ndan, İstanbul'da Galata Kulesi'ne yakın bir küçük camiye müezzin olarak atanmış Musa'yla, Musa'nın kapı komşusu olan rahibe

adayı Clara arasındaki bu sessiz aşk hikâyesi; bunca şatafat, gösteriş ve tensellik dünyasında, aşkın sükût halini göstermesi açısından son derece samimi bir hikâye. Konusu okunduğunda dinler arası diyalog gibi "büyük" bir konuyu anlatmayı amaçlayan geveze bir film olduğu izlenimi verebilir. Ancak bu film, büyük hikâyelerin ve politikaların göz ardı ettiği küçücük hikâyelerden bir hikâyeyi ele alıyor.

Senaryosunu Tarık Tufan'ın yazması benim açımdan, filmi izlemenin birinci gerekçesi oldu. Zira medyada bir şekilde görünür olan insanlar arasında, gerek dünyaya bakış, gerek moderniteye isyanı dile getirme şekli, gerek hayata ve insana belirli bir perspektiften değil çoklu açılardan bakma isteği açısından, kendime en yakın gördüğüm insanlardan bir tanesidir Tarık Tufan. Çağımızda uzman cahilliğin başat görüntü olmasına inat, bilge potansiyeli gösteren bir modern dönem dervişi...

Film, bütün sadeliğiyle, ancak Robert Bresson filmlerinde görebileceğimiz bir incelikler filmi olarak dikkat çekiyor. Aşk, modern ve postmodern çağlarda ele alındığı şekliyle tensel görünümü ile değil, ruhsal bir imkân olarak ele alınıyor. Bir sanat eserinin ruha açılma potansiyelini ve sözünü ettiğim ruhsal imkânı ancak, eserdeki tensel ve duygusal gönderilerin asgariye indirilmesiyle mümkün olabildiğini düşünen birisi olarak, filmin bu yönde oldukça başarılı olduğunu söyleyebilirim. Vıcık vıcık bir duygusallık değil, sükûnet içinde, ancak ruhların temasıyla dile getirilebilecek olan bir aşk anlatımı söz konusu.

Film, dindarlığı başka insanlara bir propaganda eylemi olarak dayatan değil, kendi hayatındaki incelikleriyle yaşayan mütevazı üç insan etrafında dönüyor aslında. Bu üç karaktere Musa'nın daha önce İstanbul'a gelmiş olan bir arkadaşını ve caminin imamını dâhil edebiliriz.

Uzak İhtimal, üç ince ruhun birbiriyle temas ettiği bir hayatın ihtimalleri üzerine kafa yoruyor bir anlamda. Filmdeki diyaloglardan birisi filmin çok çarpıcı bir özeti gibi anlaşılabilir. İmam, Musa'ya evlenebileceği bir aday olup olmadığını sorar. Musa da olmadığını söyler, ama aslında bu var demek gibidir. İmam, kızın dindar olup olmadığını sorar. Musa "evet" cevabı verir. İmam efendi bunun üzerine "*Güzel; ehl-i dinden zarar gelmez*" diye memnuniyetini

gösterir. Yine birbirinin tıpkısı iki diyalog, Clara'ya söylenmek istenen iki gerçeğin de "zamanı değil" denerek ertelenmesini göstermek amacıyla kullanılıyor. Aragon'un "mutlu aşk yoktur" şiirinde mutluluk ya da aşk, iki ayrı yol olarak sunuluyor. Aşkın daim olması için mutluluktan feragat etmek, Musa için, bir şansı uzak ihtimal hâline getirmek demek belki de. Aşkı seçmek, herkesin harcı değil, bunun için de "ehl-i din" olmak gerek belki de. Andre Gide'in *Dar Kapı* romanındaki aşk hikâyesi ile Musa ile Clara'nın aşk hikâyesi bu açıdan büyük paralellikler gösteriyor. Ehl-i din olmak, belki de "mutluluğun" tuzağına düşmeyip aşkı tercih etmek demektir, kim bilir?

Filmle ilgili yorumlarda muhtemelen en fazla sorulacak soru, Musa'nın, Clara'ya neden aşkını söyleyemediği sorusu olacaktır. Ancak ben, bu sorunun yersiz ve anlamsız bir soru olduğunu düşünüyorum. Zira zaten bilinenin ve görünenin dil ile söylendiğinde değerinden çok şey kaybedeceğini -"ehl-i din" olmaları sebebiyle belki- hisseden iki insan söz konusu. Modern hayatın, fıtrattan gelen saflıklarını bozmayı beceremediği insandır çünkü ehl-i din olan! Ya da o fıtrat saflığını amaçlayan insan...

Filmin dinler arası diyalog olarak anlaşılabilecek bir konu seçerek, bu yolla izleyici çekmek istediği düşünülebilir. Ancak yönetmen bu tuzağa hiç düşmemiş. Dinler arası diyalogun kocaman sözleri değil, her yerde, herkesin başına gelebilecek, ama herkesin aynı şekilde yaşamayı beceremeyeceği bir aşk hikâyesinin anlatıldığı *Uzak İhtimal*, gerçekten insan ruhunun aşkınlaşma potansiyeline de bütün hüznüyle dokunuyor. Birbirlerini çekerek çukura düşüren değil, birbirlerini, acıyla da olsa yukarıya çeken iki âşık insanın hikâyesi bu, aynen *Dar Kapı*'da olduğu gibi... İnsan ruhunun, gölgesinde kaldığı büyük laflar, propagandalar yok bu filmde.

Filmi fragmanlardan oluşan bir bütün olarak gördüğümü söyleyebilirim. Bu fragman yapısı, filmin biçimiyle ilgili bir başka özelliğini ortaya koyuyor. Özellikle amaçlanıp amaçlanmadığını bilemem; ancak bu tip bir anlatımın, aşkın hafızada kalış biçimiyle çok ilişkili olduğunu düşünüyorum. Zira aşk, âşık olan kişinin hayâlinde ve hafızasında, hep, küçücük ama kendi içinde hayati önem taşıyan fragmanlara dönüşür bir süre sonra. Bu anlamda film, bilinçli ya da bilinçsiz, gerçekten âşık olmuş bir insanın hatıralarından ve ha-

yallerinden oluşturulmuş gibi görünüyor. *Uzak İhtimal* ile Bresson filmleri arasında bu açıdan da bir benzerlik kurulabileceğini düşünüyorum.

Sinematografi, filmin, ruh hâline, sadeliğine, sükûnetine ve fragmansal yapısına uygun kurulmaya çalışılmış. Bu anlamda *Uzak İhtimal* filminin tutarlı bir biçimi olduğunu söyleyebilirim. Ancak, özellikle kameranın odaklanmadaki kimi problemleriyle, alan derinliği oluşturulmaya çalışılan planlardaki fluluğun, teknik bir eksiklik, imkânsızlık ya da hatadan kaynaklı mı, yoksa bilinçli olarak seçilmiş bir anlatım yöntemi mi olduğuna karar veremedim.

Musa rolünde Nadir Sarıbacak ve Clara rolünde Görkem Yeltan, Bresson oyuncuları gibi sade, gösterişsiz ama derinlikli bir oyunculuk sergilemişler.

Bir ilk film olarak, aşkı ele alışında modern anlayışlardan uzak duran sükûneti ve sadeliği ile oldukça güzel bir film *Uzak İhtimal*. Belki bu yüzden hataları dahi samimiyetinin içinde görmezden gelinebiliyor.

ALTINCI BÖLÜM

HÜR ADAM VE TÜRKİYE'DEKİ MANEVİYATÇI SİNEMANIN EKSİKLERİ ÜZERİNE

Mehmet Tanrısever'in *Hür Adam* filmi uzunca bir süredir merakla bekleniyordu. Said Nursî'nin hayatı üzerine bir film olan *Hür Adam*, gösterime girmeden önce özellikle yönetmeninin "*Türkiye'nin gelmiş geçmiş en iyi, dünyanın da en iyi 50 filminden birisini yaptım*" iddialarıyla hepimizin merakını celbetmişti.

Filmi, gösterime girdiğinin ikinci gününde, gerek dini konulardaki, gerekse de Said Nursî ve Şeyh Said hakkındaki bilgi ve öngörüsüne güvendiğim bir dostumla izledim. Dostumun filmin sonuna doğru yaptığı tespit dikkat çekiciydi: Bediüzzaman'a hakaret etmişler!

Nasıl bir filmdi *Hür Adam* ve Bediüzzaman'a nasıl hakaret ediyordu? Elbette filmin Bediüzzaman Said Nursi'ye büyük saygı ve sevgisi olan bir ekip ve yönetmen tarafından çekildiği belliydi. Elbette bu sevgi, filmin tüm karelerine sirayet ediyordu. Ancak bir kişiye aşırı sevginin sinemada yol açtığı büyük tehlikeler vardır. Cehenneme giden yollar iyi niyet taşları ile örülüdür çünkü. *Hür Adam* her sahnesinde, iyi niyetle kurulan ama sonucu açısından günümüz politikasına göz kırpmakta olan bir film izlenimi veriyor.

Filmin final sahnesinde "*Bilin ki bana işkence edenler arasında gerçekten Türk olan hiç kimse yoktu. Çünkü Türklerin genlerinde işkence yoktur*" dedirtili-

yordu Said Nursi'ye. Said Nursi'nin böyle bir söz edip etmediğini bilmiyorum. Ama her filmin bir "seçim" ve dolayısıyla sansürden ibaret olduğunu düşündüğüm için, böyle bir söz söylenmiş olsa dahi, bu sözü tüm sözler içinde final sahnesi yapmanın bir sebebi vardır. O sebep, bugün Said Nursi'nin izinden gittiğini söyleyenlerin büyük çoğunluğuna sirayet eden Türk milliyetçiliğinin ve "devlete bağlılığın" üstüne basılma ihtiyacıdır bana göre.

Hür Adam'ın ilk bir saati, Said Nursi'nin hayatının uzunca bir döneminin, anekdot ve menkıbeler aracılığıyla fragmansal bir yapıda aktarılmasına ayrılmış. Ancak filmin, bir bilgenin, büyük bir İslam âliminin, manevi gelişimini ve o gelişimi oluşturan, taşıyan ve sürdüren itici güçleri ortaya koyduğunu söylemek oldukça güç. Film, mesela Tarkovsky'nin *Andrei Rublev* filminde olduğu gibi kendisini uzunca bir mücadele sürecinde bulan bir sanatçının ruhsal gelişimini aktarmaktan ve seyirciyi de bu gelişime ortak etmekten ziyade, Attenborough'nun *Gandhi* filminde olduğu gibi "hazır bulunmuş" bir ruhsal durumun ve o ruhsal durumun otomatik olarak sahip olduğu varsayılan bilginin aktarımına ve o bilginin sahibi olan insanın politik mücadelelerine odaklanmış. Film manevi bir gelişimi seyirciye ortak etmek yerine, büyük bir âlimin siyasi otorite tarafından eziyetlere uğramasını merkeze almış. Böylece maneviyata açılan bir filmin en önemli öğesi olan zaman kavramını ihmal etmiş.

Hür Adam filmi fragmansal yapısıyla tarihsel bir film olarak okunabilirdi. Örnek alındığı çok belli olan *Gandhi* filmine özellikle ilk bir saatlik bölümde oldukça yaklaşan film, son bir buçuk iki saatiyle adeta Samanyolu televizyonunda yayımlanan dizilere dönüyor. Kurmak istediği tarihsel film çatısını, bugünün politikasına ve milliyetçiliğe fazlaca teslim olarak kendi elleriyle yıkıyor. STV' de yayımlanan hemen tüm dizilerde gördüğümüz, Türkçeleri bozuk (Yahudi, Ermeni, Mason vs imaları olan) ve hepsi de Türkiye'ye düşman kişilerin oluşturduğu konseylerden birisi *Hür Adam* filminde Said Nursi'yi durdurma planları yapıp durur ama bir türlü beceremez. Said Nursi, o konseydeki şahısların ve yine oldukça karikatürize aktarılmış savcı ve hâkimlerin yaptıklarına karşı duruşuyla adeta "yenilmez" kılınır. Ne yapsalar onu durduramıyorlardır! Filmde, konseydeki ve çoğu başka bölümlerdeki aşırı basite indirgenmiş karikatürize konuşmalar, filmin manevi yapısını çözen birinci etken

olurken, başlangıçta tarihsel bir film olma imkânına sahip olan filmin o imkânını da bitiriyor. Kendisini fazlaca önemseyen, her konuşmasında Risalelerin ve kendi rolünün büyüklüğü üzerine, içinde çok fazla "ben" olan cümleler kuran bir Said Nursi izliyoruz beyaz perdede. Bilgeliği dolayısıyla kullandığı cümlelerde de ontolojik bir tevazua sahip olması gereken -ve aslında öyle olduğu da bilinen- birisinin dilinden aktarılan bu tür sözler, o büyük âlimi, kibirli bir şahsiyet haline döndürüyor adeta.

Elbette bu görünümün yönetmenin bilinçli tercihi olmadığını tahmin etmek zor değil. Ortaya çıkan sonuç, büyük oranda, aşırı sevgiden dolayı kusursuz hâle getirilen bir şahsiyet aracılığıyla, kendi siyasi tercih ve konumlarımızın kutsanması anlamına geliyor. Filmin sonunda söylenen "*Bana işkence yapanlar arasında bir tek Türk yoktu...*" sözü de bu anlayışın en temel göstergelerinden bana kalırsa. Önce çok sevdiğimiz âlimi, kusursuz ve her şeyin en doğrusunu bilen bir konuma yerleştiriyor; sonra da günümüz politikasında kendi konumumuzu temsil eden argümanları, onun dilinden ya da bütünden soyutlanmış fragmansal seçmelerimizden seyirciye duyuruyoruz. Böylece maneviyata açılma niyetiyle yapılan bir film dahi propagandaya dönüşebiliyor. Ve evet bu filmi beraber izlediğim dostumun söylediği gibi, bu basit propaganda görünümü, niyet açısından olmasa bile sonuç açısından Bediüzzaman'a hakarettir!

Sinemaya büyük bir merak ve heyecanla gittiğimde, beklediğim şey, bu büyük âlimin hayatındaki manevi, ruhsal kırılmaları ve manevi gelişimini izleyebileceğim ve o deneyime ortak olabileceğim bir filmdi. Sorular soran bir filmdi beklediğim. Ve o sorulara, hazır ve çoğu zaman çocuk basitliğine indirgenmiş cevapları olan değil, cevapları Said Nursi'nin manevi gelişimiyle birlikte seyirciye de arattıran bir film izlemekti umudum. Ama gördüğüm şey, önce bir tarihsel film, sonra da STV dizisine döndü gözlerimin önünde. Maalesef Müslüman kesim özellikle cumhuriyetin ilk yıllarında yaşadığı travmayı aşamıyor. Kendisini anlatırken dahi, o travmanın yönlendirdiği bir dili kullanıyor. Ve o incinmenin müsebbiplerine "karşı" bir dil kullanırken dahi onları büyük oranda onaylıyor.

Doğrusu büyük çaba sarf edilmiş olduğu çok belli olan ve büyük ihtimal milyonlarca kişi tarafından izlenecek bir filmin yönetmeninin, teknik mese-

lelere olduğu kadar, hatta daha da fazla manevi meselelere kafa yormasını beklerdim. Prag Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilen ve çoğu zaman filmin ortamını bastıran gürültüde ve "despotluktaki" müzik, bir filmi tek başına iyi yapmıyor. Ya da yüzlerce figüranın toplanması...

Film kimi zaman önemli ışıklar vermiyor değil. Bazı sahnelerde, ama özellikle suskunluğun ve zaman akışının baskın olduğu bazı sahnelerde bir umut veriyordu film. Ama hemen sonra o umudu kendi elleriyle yıkıyordu. Sanırım "her şeyi en iyi biz biliriz" ve "her türlü sorunun cevabı bizde ve âlimlerimizde hazır olarak var" türü anlayışlar, iyi film ya da sanat eseri yapmanın önündeki en büyük engeller. Zira her ân yeni bir arayış, her ân yeni bir canlanma gerekir ve bu canlanma ancak ve ancak her ânı ebediyet içinde gizli bir hazineye çeviren zaman üzerine düşünen bir sinema ile aktarılabilir. *Hür Adam* bende özellikle son bir buçuk iki saatiyle büyük hayal kırıklığı yarattı. Bu defa gerçekten bir şeyler umut etmek istemiştim. Olmadı!

YEDİNCİ BÖLÜM

YARALI GÖNÜLLERİN HÜZNÜ: *SONBAHAR*

Özcan Alper'in çektiği ilk uzun metrajlı film olan *Sonbahar*, izlerken çeşitli şekillerde başka filmleri de hatırıma getirdi. *Güz Sancısı* filmi hakkında yazdığım bir yazıda Tarkovsky'den bir alıntı yapmıştım: "*Bunuel, bir sanat eserine doğrudan yansıtıldığında bir sahtekârlıktan başka bir şey olmayan salt politik coşkuya kendini kaptırmayacak kadar duyarlı bir sanatçıdır. Ancak, Bunuel'in filmlerinde var olan politik ve toplumsal protesto, daha az önemli pek çok yönetmene sonsuza dek yeter*". Bu alıntı, bir filmin politik bir protesto olması için illa açıkça politik bir angajmanın esere yansıtılması gerekmediğini göstermesi açısından önemlidir bence.

Sonbahar, bu açıdan yukarıdaki alıntının "olumlu" ucunda duran bir film olarak çoğu filmde olmayan bazı özellikler taşıyor: Samimiyet, namusluluk, sahicilik ve gerçekten acı çekiyor olmanın getirdiği içtenlik ve hüzün. Acı çekiyormuş gibi yapan bir yönetmenin filminde, acının ajite edildiği bir gösterişçilik söz konusu olurken, gerçekten acı çeken bir yönetmenin eserinde ortaya çıkan, can yakan sahici bir hüznün sadeliği oluyor. İçinize yavaşça işleyen ve orada kalıcı olan bir hüzün...

2000 yılının Aralık ayında "hayata döndürme operasyonunun" kimlerin hayatını neye "döndürdüğünün" görülebilmesi için bile mutlaka izlenmesi gereken bir film *Sonbahar*. Ama bu operasyon, filmde arka planda kalan bir un-

sur olarak, acı çeken bir gencin geçmişiyle ilişkisini, geleceğini de belirleyecek şekilde kuran bir şekilde sezdirilir. Yusuf, o operasyonda F tipi cezaevlerine karşı açlık grevi yapmış, suçunun ne olduğunu filmden anlayamadığımız bir genç insan. Açlık grevi sonucu ciğerleri iflas ettiği için on yıl sonra hapishaneden tahliye olup Doğu Karadeniz'deki ana yurduna döner. Ana yurdunda annesiyle, çocukluk arkadaşıyla, anadiliyle (Hemşince) ilişkisinde ana tema yitirdikleri ve olmayan geleceğidir. Yitirilmiş inancın, güvenin, aşkın insan ruhunda açtığı derin yaraları, Doğu Karadeniz'in muhteşem güzellikteki doğasıyla tezat oluşturacak şekilde bir hüzne tercüme etmek önemli bir yönetmen becerisi olarak öne çıkıyor. Yusuf, gerçekleşmeyen hayâllerinden pişman değildir elbette; ama hayâl kurmanın yasak olduğu bir dünyada yaşadığının geç de olsa farkına varmasıdır ondaki hüznün sebebi.

Filmi izlerken Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum* filmi aklıma geldi. O film, politik bir konunun ve çekilmiş acıların ajitasyonu üzerinden bir tür pornografi yaratarak seyirciyi bu pornografiye esir etmeyi amaçlayan bir filmdi bence. Tam da bu açıdan acının da yapay durduğu ve hüzne tercüme edilemediği bir filmdi *Babam ve Oğlum*. *Sonbahar* ise, çok benzer bir konuyu sessizlik içinde, hiçbir abartmaya ve ajitasyona kaçmadan işleyebilen bir film olarak dikkat çekiyor.

Bir uçurumun dibinde olduğunu ve yarın o uçurumdan düşeceğini bile bile yaşamak insanda önü alınamaz bir hüzün yaratır. Bir de bu ölüm düşüncesine yitirilmişlikler -sağlık, inançlar, gelecek inancı, aşk vesaire- eklenince güzelim Karadeniz doğası bir kapan gibi basabilir insanı. Baktığınız eşsiz güzelliklerin belki de son kez gördüğünüz şeyler olduğunu bile bile bakmak! Filmin genel atmosferi işte bu yitirilmişlikler ve ölüm üzerine kurulu. Annenin canı gibi sevdiği evladına karşı sahici ve içten sevgisi, oğlunun annesine söyleyemediği hastalığı, onca yitirdiği şeylere yakında canını da katacak olan genç bir insanın git gide genişleyen iç acısı... Arada geri dönüşlerde biraz fazlaca kullanılan gerçek haber görüntülerinin filmin lirizmini, "açıklayarak daraltma" işlevi gördüğü için bir hata olarak değerlendirsem de filmin sadeliğine olumsuz bir etki yaptığını söyleyemem. Doğa ile Yusuf ve Eka'nın hislerinin ilişkisi, Kim Ki Duk'un *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış... Ve Yine İlkbahar*

filmindeki gibi bir doğrudanlık oluşturmuyor. *Sonbahar*'da, Sonbahar ve Kış, hüznün daha da doruğa çıktığı bir yönü taşımakla birlikte bu yürek yarasından kurtulmanın da yolunu gösteren yaralı bir aşka da eşlik ediyor. Kısa süreliğine de olsa tutunulan bir dal, kırılıp elinizde kalacağından emin olduğunuz halde tutunmaktan asla vazgeçmeyeceğiniz bir dal... Zaten aşk bu değil midir ki?

Sosyalizm için mücadele ederken hapse girip yitirilen yıllara ve geleceğe, bir de sosyalizm sonrası SSCB'den Doğu Karadeniz'e bedenini satmak için gelen kadınlardan biriyle yaşanan "geleceksiz" bir aşk eklenince Karadeniz'in yeşili, mavisi yerini, önü alınamaz azgın dalgalara bırakıyor.

> "Hüzün zaman zaman deli dalgalarla gelir / gönlümün kıyısına vurur/ aşınan kayalar gibi ruhum/ suskun, yorgun öylece durur/ ıslak kumlara yazılmış hikâyeler/ ummana karışır, silinir yavaş yavaş/ her dalga ömrümden bir şeyler koparır/ ağır ağır sönen gönlüm/ sakin koyları özler/ son kum tanesini alana kadar."

En ihtiyaç duydukları ama en imkânsız anda birbirine dokunan iki yaralı yüreğin birbirlerinde duydukları çaresizliğe, Yusuf'un televizyonda izlediği Çehov uyarlaması *Vanya Dayı* filminde duyduğu, yaşamalıyız, çok zor olsa da mutlaka yaşamalıyız sözleri eşlik ediyor. Zaten Eka da Yusuf'u Rus romanlarında çıkmış birisi gibi görüyor. Bergman'ın *Kış Işığı* filminde intihar etmek isteyen adama, yaşamalıyız diyen Papaz'a, niçin yaşamalıyız diye soran adama, cevap veremeyen Papaz'a karşılık, *Sonbahar*'da bu soru "aşk" olarak karşılık görüyor. Ölüme yazgılı bir genç adamın, hayata son bakışı olsa da aşkla anlam kazanan bir bakış bu! Acısından sığınacağı sakin koyları bu imkânsız aşkta bulan, ama bu koyun da onun için kısa süreli bir dinlenme yeri olduğunun bilincinde olan Yusuf için filmin sonunda duyduğumuz -annesinin dilinden olduğu anlaşılan- Hemşince ağıt, filmin lirizminin de doruğa çıktığı nokta oluyor.

Bir taraftan politik angajmandan uzak durarak; ama hüzne eşlik eden bir lirizmden sızan politik yönün de görülebildiği filmin, Özcan Alper'in ilk filmi olması, ileride başyapıtlar verebilecek olan bir yeteneği de haber veriyor.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

GÜZ SANCISI VE POLİTİK/TOPLUMSAL FİLMLERDEKİ RİSKLER

Tomris Giritlioğlu'nun *Güz Sancısı* adlı filmi, birkaç açıdan tartışma yaratan bir film oldu. Bu tartışmalardan birincisi 6-7 Eylül 1955'deki olaylardır. İkinci konu ise, politik ve tarihsel olaylarla sinema sanatı arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiği üzerine yapılan tartışmadır. Sonuncusu, görünürde film ile hiç ilgisi olmadığı hâlde, filmin tartışılması ve eleştirilmesi sırasında ortaya çıkan ifade ve düşünce özgürlüğü ile ilgili tartışmalardır. Neredeyse tek bir film üzerine yapılan tartışmalarla ülkenin tüm tartışmalarını ele almak mümkün hâle gelmiştir.

Tomris Giritlioğlu, *Mübadele*, *Salkım Hanım'ın Taneleri* filmlerinde ve *Hatırla Sevgili* dizisinde olduğu gibi, yaptığı filmlerde çoğunlukla politik ya da tarihsel bir meseleyi gündemine alıyor. Sözünü ettiğim iki film ile *Güz Sancısı* Türkiye'de azınlıkların sorunlarına eğilen filmler olarak "gerekli" filmler kategorisinde değerlendirilmelidir kanımca. Ancak "gerekli" bir filmin, iyi bir film olmayı sırf bu gereklilikten dolayı garanti etmesinin de mümkün olmadığını söylemeliyim.

Sinema anlayışım dolayısıyla politikayı ilk çıkış noktası yapan ve bu perspektiften bakan filmleri ve yönetmenleri beğendiğimi söyleyemem. Ken Loach, Costa Gavras her ne kadar politik sinemada büyük yönetmenler olarak

görülseler de benim açımdan sinema sanatına katkıları çok önemli olmayan yönetmenlerdir.

"Bunuel'in filmlerinde her zaman karşımıza konformizme karşı olmanın yüceliği çıkar. Onun içten, uzlaşmaz ve acımasız protestosu, her şeyden önce, insanı duygusal açıdan etkileyen filmlerinin aynı şekilde duygusal yapısında dile gelir. Bu, hesaplanmış, rafine, zekice düzenlenmiş bir protesto değildir. Bunuel, bir sanat eserine doğrudan yansıtıldığında bir sahtekârlıktan başka bir şey olmayan salt politik coşkuya kendini kaptırmayacak kadar duyarlı bir sanatçıdır. Ancak, Bunuel'in filmlerinde var olan politik ve toplumsal protesto, daha az önemli pek çok yönetmene sonsuza dek yeter" diye yazan Tarkovsky ile aynı şekilde düşünüyorum. Tomris Giritlioğlu'nun filmlerini işte bu "daha az önemli" yönetmenlerin tutumuna benzetiyorum. Paul Valery'nin Bresson hakkında söylediği *"...ancak bilinçli bir abartmaya yol açacak her türlü araçtan vazgeçenler mükemmelliğe ulaşır"* cümlesi, *Güz Sancısı*'nın neden iyi bir film olmadığının da ipuçlarını verir mahiyette. *Güz Sancısı*'nın yönetmeni, Valery'nin değersiz gördüğü "bilinçli abartmayı" sonuna kadar kullanmasıyla, konu açısından oldukça önemli bir çıkış noktasını heba etmiş görünüyor.

Tomris Giritlioğlu, önceliediği politik angajman ile filmini sanatsal, şiirsel bir minvalden angaje bir noktaya çekmiş görünmektedir. Bu angajman ise senaryodan mı yoksa yönetmenin kendi seçiminden mi henüz bilemediğim bir "edebi simgesellik" ile daha da görünür hâle geliyor. Aynen, *Hatırla Sevgili* dizisinde olduğu gibi yönetmenin angajmanı (politik olarak sol bir perspektif) filmin içerisine fazlasıyla sirayet etmiş. 6-7 Eylül olayları öncesi gelişen olaylara karşı çıkan "namuslu komünistler" ile bu olayları yaratmak için gözü dönmüş bir şekilde çalışan "İktidar Partisi" destekli milliyetçiler... Arkadaşını ve can yoldaşını satacak kadar gözü dönmüş milliyetçiler. Bunların doğruluğu ya da yanlışlığı ile tahmin edilebileceği gibi ilgilenmiyorum. Benim ilgilendiğim şey, sinemada dile getirilen angajmanın, üstelik çok bayat simgelerle ifşası.

"Masum fahişe"nin masumiyeti için oyuncak bebek figürü; yağmacılara tek karşı çıkanın emekli bir albay olması; siyasetçinin sahtekârlığı ve ikiyüzlülüğü... Bunlar hep bir bakışı görünür kılıyor ve bu görünürlük yönetmenin filmini iyi bir film olmanın çok ötesine taşıyor. Düşündürmeyi, hissettirmeyi

değil bilgi vermeyi amaçlayan bir bakışın ürünü bu film. Verdiği bilginin her tarafını kapayarak, tam anlamıyla kapalı devre bir ortam yaratan film, bu ortamın dışına çıkmaya izin verecek bir düşünceyi de iptal ediyor.

Bunlar Hollywood'un propaganda sinemasının araçlarını aynen kullanarak yapılıyor. İyi ve kötünün net bir şekilde birbirinden ayrıldığı bir siyah-beyaz bakış; iyi olanla kötü olanın hiç boşluk kalmayacak şekilde bir hikâye bağı ile birbirine bağlanması; bu bağlanmada kötü olanın tek kurtuluş yolu olarak, altı doldurulamayan Hollywoodvari bir aşkın göze "vıcık vıcık" sokulması...

Filmde Rum vatandaşların hepsinin neden bozuk bir Türkçe ile konuştuklarını (senaryoyu yazan Etyen Mahçupyan da azınlıklar diye tabir edilen bir kökene sahip ve benim gördüğüm en güzel ve akıcı Türkçeye sahip insanlardan birisi) ve neden önce Rumca, sonra tercüme edermişçesine Türkçe konuştuklarını anlayamadığımı söylemeliyim. Ayrıca filmdeki masum fahişe rolünü oynayan kadının, masumiyet dozunu artırıcı bir ajitasyon unsuru olarak tuhaf ve çocuksu bir "Türkçe-Rumca" aksanda konuşması ayrıca ilginçti. Açıkçası sinema dili ve sinema sanatına katkı açısından *Kurtlar Vadisi* dizisinden çok da yukarda duran bir film değil *Güz Sancısı*. Aynen o dizide olduğu gibi ajitasyon yoluyla "tek ve biricik bir yorum" yoluna götürülmeye çalışılan seyirci için, filmin sonunda pek bir şey kalmıyor maalesef. Sinematografisinin bu açıdan, tek bakışlılığa yol açan "propaganda sineması" yöntemleri kullanan bir sinematografi olması şaşırtıcı değil!

Filmin benim açımdan iyi bir film olmaması, 6-7 Eylül olaylarını ele alan bir film olmasından değil, bu olayları perdeye aktarmaktaki beceriksizliğinden kaynaklanıyor. Bu yüzden, film, "gerekli ama iyi olmayan" bir film olarak yer etti zihnimde.

6-7 Eylül olayları, 1955'te muhtemelen derin yapılanmalar sonucu planlanmış yapının dışavurumu. Atatürk'ün Selanik'teki evine bomba atıldı bahanesiyle, iki gün boyunca İstanbul'da, çoğunluğu Rumlar olan, ama Ermeni ve Yahudilerin de bulunduğu azınlıkların ev ve iş yerlerine yapılan yağmalar, tarihe 6-7 Eylül olayları diye geçti. Kıbrıs'ta gelişen olayların da olayda etkisinin olduğu biliniyor. Ancak, bu olaylar Cumhuriyet ideolojisinin

azınlıklara bakışının dışavurumu diye değerlendirilirse, film ile 6-7 Eylül olayları arasında kurulan ilişkideki tek yönlü angajman daha net ortaya çıkar bence.

Tarihsel olaylar elbette çok boyutludur; bir sanat eserine düşen bunu bir angajman yoluyla değil, belki Haneke'nin *Saklı* filminde bir benzeri olan sanatsal görü ile vermesi olabilir. Haneke bu filmde, Fransa'nın tarihinde kara bir leke olan bir olayı, çok da ana merkeze kurarak değil, ama filmin bütünü içerisine bir şekerin suyun içerisinde erimesi gibi yerleştirir. Aslında 6-7 Eylül olayları ile çok benzer bir kıyımdır Cezayirli göçmenlerin Paris'te kıyıma uğratılması... Sanırım *Saklı* ile *Güz Sancısı*'nı arka arkaya izlemek, büyük bir eserle, "daha az önemli" bir eserin farkını da ortaya koyabilecek nitelikte. Yine politik-tarihsel konulara Angelopoulos'un, Wajda ya da Jancso'nun filmlerinin bakışını inceleyerek aradaki farkı daha net anlayabiliriz kanımca.

DOKUZUNCU BÖLÜM

VAVİEN'DEN HAREKETLE SİNEMAMIZA BİR BAKIŞ

Vavien'i, gösterime girdiği hafta izlemiş, ama hakkında yazmaya değer bir film olarak görmemiştim. İstanbul Film Festivali'nde bu yıl verilen ödüller açıklandığında, Ulusal Yarışma'da en iyi film ödülünün *Vavien*'e gittiğini duyunca yazmaya karar verdim.

Uzun yıllardır İstanbul Film Festivali'ni takip ederim. Son yıllarda özellikle yarışma filmleri konusundaki seçimlerin -çok küçük istisnalar harici- felaket düzeyde kötü olduğunu düşündüğüm için ve festivalin, sinema kalitesi açısından her yıl biraz daha geriye gittiğini düşündüğüm için festivalle aramdaki gönül bağım da gevşemeye başladı. Ancak *Vavien*'in en iyi film ödülü alması; üstelik *Bal*'ın da aday olduğu bir festivalde en iyi film ödülü alması hiç şaşırtmadı beni.

Şüphesiz her festivalde ödül alacak filmlerin seçimi, bir grubun seçimidir ve özneldir. Ve şüphesiz bu ödüller, filmlerin iyi ya da kötü filmler olduğu hakkında bir fikir vermekten uzaktırlar. Ancak bir sinemasever olarak, özelde Türkiye'deki, genelde de dünyadaki sinema üzerine Vavien'den hareketle bir şeyler yazmanın elzem olduğunu düşünüyorum.

"Yukarıya" Tutunma Çabası Olarak Sanat

"Bu aşağı dünyaya gönderildiğin andan beri,
Bir merdiven hep oradaydı, hasretinden ötürü"

Mevlânâ'nın bu sözlerinin sanatı değerlendirebilmek için bir tutamak olduğunu düşünüyorum. Sanat, dindar olsun, ya da dine hiç inanmasın, sanatçının içgüdüsel bir yönelimini ifade eder. Bu anlamda sanat, Hz. Mevlâna'nın sözünü ettiği merdivene ulaşmak; o merdivene, öznel bir merdiven dayamak çabasıdır kanımca. Sanatçının yukarıya doğru attığı merdivenler kimi zaman büyük hızla yere çakılır, kimi zaman ise menziline ulaşıp asıl merdivene tutunmayı başarır. İkinci durum büyük sanatçıların/şairlerin becerebildiği bir hâl iken, ilki gayri-ihtiyari tüm sanatsal çabanın izleğidir. Atılan merdiven menzile ulaşsın ulaşmasın, sonu gelmez bir "yukarı tutunma" çabasıdır sanat!

Sanatın Kaçışı ve İki Tarz-ı Sinema

Son zamanlarda yaşadığımız şey, hakîkî sanatın sözünü ettiğim bu yöneliminin, postmodern dönemlerde, bir "oyuna" ya da ciddiyeti ve derinliğinin sadece yüzeyi ifade eden parodilere dönüştürülmesidir! Meta-anlatılara açılan büyük savaşla birlikte, o anlatıların boynunu eğip çekip gitmesine sebep olan post-modern anlatılar dönemindeyiz artık. Ancak o meta-anlatılar giderken, sanatı de peşi sıra götürmüş görünüyorlar!

Gerek dünyada, gerekse de Türkiye'de, son yıllarda festivallerde yarışan ya da ödül alan filmlere baktığımızda genellikle iki yönelime indirgenebilecek bir manzara ile karşılaşırız. Hemen her festivalde yarışan filmler arasında, Coen Kardeşler'in filmlerinin birinci ya da ikinci sınıf benzerlerine/kopyalarına çokça denk geliriz. "Zeki" senaryoları, soğuk iklimleri, kara mizahları ve askıda bırakan halleriyle post-modern anti-sanatın birer örneği gibidirler bu filmler. Zekâ ile film yapılabileceği ön-bilgisiyle kuşatılmışlardır. Birisinin bir yere sakladığı para ve o parayı bulan bir başkası; karısını, kocasını, annesini, babasını, çocuğunu para için öldürmek isteyen sopsoğuk insanlar... Hangi ülkede olursa olsun "evrensellik" adına film yaptığını iddia eden yönetmenlerin ana izleğidir bunlar. Üstelik sadece zeki senaryolara, oraya buraya serpiştirilmiş ince esprilere ve labirent tarzı hikâyelemelere dayandıkları için, böyle filmleri yapabilmek için bir sanatçı ya da bir sanatçı/düşünür olmaya gerek yoktur. Zekâsı kalburüstü olan ve hikâyesini izleyicinin heyecanını daim tutacak şekilde kurabilen, velâkin "fikri" olan birisi olmak yeterlidir.

Gelgelelim ki; Mallarme'nin dediği gibi şiir, fikirlerle yazılan bir şey değildir. Hiçbir sanat değildir! Dünya sinemasında festivallerde yarışan filmler arasında ikinci eğilimin, temsilcilerini genellikle Antonioni, Tarkovsky, Bresson gibi şairlerde bulan bir eğilim olduğunu düşünüyorum. Ancak bu eğilimin yukarıda bahsettiğim eğilimle en büyük farkı, kopya edilemezliğidir. Bresson'u, Tarkovsky'yi, Antonioni'yi sadece biçimsel olarak taklit etmeye çalışmak, yönetmenin barutunu çok çabuk tüketir. Coen Kardeşler'in sinemasını taklit etmeye hiç benzemez çünkü bu. Coen Kardeşler, ince bir zekâsı olan ve anlatacak bir hikâyesi olan herkes tarafından taklit edilebilir. Zira sadece eli yüzü düzgün bir senaryoya, film tekniği konusunda bir bilgiye sahip olmak yeterlidir bu tür filmler için. Sanatçı bile olmak gerekmez! Ama Bresson'u, Tarkovsky'yi örnek aldıysanız, bu örnekliğin, taklit düzeyinde kaldığınızda sizi çok fazla taşıyamayacağını bilirsiniz. Üstelik bu sinemayı iyi bilenler tarafından taklidin çok iyi anlaşılabileceğini de! Bu yüzden şair olmak zorundasınızdır. Tarkovsky, Bresson, Antonioni sizin "piriniz" olabilir bu anlamda; ama yönetmen, pirini sadece bir yol gösterici olarak görebilecek ve onun bıraktığı yerden kendi yolunda hareket edebilecek birisi olabilmelidir ki, ustasından kurtulabilsin. Hatta kendisinin kapanından bile kurtulabilmesi gerekir. Kendisinin kapanına tıkılı kalmış Antonioni'nin, ya da Wenders'in son filmlerini görmek bile yeterlidir ne kast edildiğini anlamak için!

Film Eleştirmenliğinin Durumu

Peki, yönetmen eğilimi böyledir de eleştirmen eğilimi farklı mıdır? Özellikle Türkiye'de sinema eleştirmenliğinin fecaat düzeyde olduğunu düşünüyorum. Film eleştirisi yazan, gazete ve dergilerdeki sinema yazarları ya da akademiden sinema eleştirmenlerinin çoğu, mesela *Vavien* için, muhtemelen Zizek'ten girecek, Lacan'dan çıkacak ve Batı'da sinema eleştirisinde ne modaysa onu eleştiri adına kullanacaklardır. Zaten akademik film eleştirisi büyük oranda bundan ibaret bu ülkede: Yapısalcılık, göstergebilim, post-yapısalcılık, post-modernizm... Gazete, dergi yazarlığı da bu eğilimlerin en avam versiyonları... Anlamına nüfuz edebilmek ve o anlamı her noktasıyla deşifre edebilmek için, filmlerin ruhunun iğfal edilmesi. Ve belirli süre sonra filmleri değerlendirmek için "bilimsel" bir yöntem olarak sunulan bu

akımlar, film yapımı için bir şablon hâline dönüşüyor. Ruhu iğfal eden eleştirmenlikten, ruhu iğfal eden film yönetmenliğine iki yönlü geçiş böylece mümkün olabiliyor...

Vavien yukarıda bahsettiği birinci türden filmlere girdiği için, Batılı "bilimsel eleştirinin" yöntemlerine biat etmiş eleştirmen sınıfı için katalizör... Eleştirmen, yönetmen/yaratıcı sınırını iğfal eden bir sürecin katalizörü... Coen Kardeşler'in filmlerine övgüler düzen, Zizek'ten, Lacan'dan, Freud'dan döktüren eleştirmenlerin, sadece ikinci sınıf kopyasına, "artık biz de Coen Kardeşler'in filmleri gibi filmler yapabiliyoruz" bakışıyla yaklaşması bu anlamda doğal. Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* filmine, aynı eleştirmenler, benzer bir bakışla yaklaşmamışlar mıydı zaten! Sinema adına kendisinden, kültüründen hiçbir "yeni" şey koyamayan; yenilik adına "mastürbasyon yapan bir genci göstermenin" tabu yıkıcılığından dem vuran bir sinema anlayışı bu. Türk sinemasında tabu yıkmanın şehvetine kendisini fazlasıyla kaptırmış "sinema eleştirmeni kastı" için oldukça cazip bir durum bu anlamda! Ruhunu unutmuş insanların, nefsine ve bedenine bu derece hapsolmasında şaşılacak bir durum da yok ayrıca!

Film yapmak, sanat ya da sinema üzerine yazmak, düşünmek büyük bir sorumluluk gerektiriyor. Bu sorumluluk, Batı'da en elit versiyonları olan kimi filmlerin ya da sinema eleştirilerinin acenteliğini yapmakla yerine getirilemez. Eğer bir gün Zizek'i kopyalamak, Coen Kardeşler'i cilalamak dışında "kendimize ait" bir tutum belirleyemezsek, bu acentelik ila nihai devam edecek demektir. Semih Kaplanoğlu'nun *Yusuf Üçlemesi* bir milat bu aşamada. Üstelik yönetmen olarak da oldukça azınlıkta kalan bir yönetmen Kaplanoğlu. Hem Türkiye'de, hem de dünyada... Ama maalesef sinema yönetmenliğinde Kaplanoğlu gibi sanatçıların yaptığının yanına dahi yaklaşabilen bir eleştirmen nüfuzuna sahip değiliz. O yüzden dön baba dön ikinci, üçüncü, dördüncü sınıf Coen kopyalarına başyapıt muamelesi yapıyoruz!

DÖRDÜNCÜ KISIM



propaganda sineması ve hakikati

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA PROPAGANDANIN BİÇİMİ

"Demokratik açılım"la ilgili tartışmalar yoğun bir şekilde sürerken, bu tartışmalarda çeşitli perspektifleri dillendirenler tarafından iki farklı film öne çıkarıldı. Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın birlikte yönettikleri *İki Dil Bir Bavul*, demokratik açılıma destek verenlerce büyük bir coşkuyla karşılandı ve adeta bir başyapıt gibi selamlandı. Levent Semerci'nin yönettiği *Nefes* adlı film ise genelde açılıma olumsuz anlam atfedenlerce baş tacı edildi.

Bu iki filmin, taraftarlarınca, kendi boylarını aşan bir anlamla ve coşkuyla taçlandırılmaları, Türkiye'de sinema tartışmalarının, titri sinema yazarı olanlar tarafından dahi nasıl bir kısır eksen içerisinde yapıldığını göstermesi açısından ibret vericidir. Öncelikle film "mesajdır" bu anlayışın yandaşlarınca. Hoşa giden politik görüşlere veya hayat biçimlerine uyan didaktik mesajlar veren bir filmin -sinema sanatı açısından bütün eksikliklerine rağmen- başyapıt olarak adlandırılmaktan bile kaçınılmadığı bir sinema ortamının hüküm sürdüğü bir dünyada yaşadığımızı bir kez daha algılamış olduk.

Öncelikle kısaca *İki Dil Bir Bavul* filmine değinmek isterim. Ülkede ödüllere boğulan, kimi sinema yazarları tarafından başyapıt olarak selamlanan, yönetmenleri yere göğe konulamayan bu film, aslında sadece cesur ve samimi bir film olarak gündemimize gelmeliydi. Cesurdu; çünkü bir öğretmenin bir Kürt köyünde, Türkçe bilmeyen öğrencilerle gerçek ilişkisini anlatıyordu. Sa-

mimiydi, çünkü filmde gerçeklikten kaynaklanan bir sıcaklık vardı. Ama önemli bir sinema eseri olarak hafızamda kalacak mıdır? Hiç sanmam! Her şeyiyle acemi, topallayan bir sinematografinin yarı-belgesel bir tarz için dahi fazlasıyla göze battığı bir filmdi çünkü. Sadece samimiyetleri ve çabaları için kutlanacak iki "yönetmen adayının" bu derece övgülere boğulması aslında onlara yapılabilecek en büyük kötülüktür. Ama bu ülkenin sinema ortamı da budur maalesef! Geçelim!

Asıl tartışmak istediğim film *Nefes* filmi. Film, sinemanın tekniğine ve imkânlarına hâkim bir yönetmen tarafından çekildiğini daha ilk bakışta belli eden bir filmdi. Filmi izledikten sonra, film hakkında düşündüğüm ilk şey, Türkiyeli bir sinemasever olarak bu filme sevinmeli miyim, üzülmeli miyim sorusu oldu. Aynı şeyleri *Kelebek* filmini izledikten sonra da düşünmüştüm. Sinemayı, devasa paraların döndüğü endüstriyel bir meslek ve gitgide daha farklı aktörlerin söz sahibi olduğu bir alan olarak görenler açısından şüphesiz sevinilmesi gereken bir film *Nefes*. Hollywood filmlerinin ayarında propaganda yapabilen bir film üstelik! Ama bir film sanatı aşığı iseniz ve filmde mesajların havada uçması yerine, filmin bir tefekkür düzlemi hâline gelmesini önemsiyorsanız, *Nefes*, sizin burnunuzda kötü bir koku bırakacaktır.

Nefes filminin yönetmeni Levent Semerci'nin daha önce klip ve reklâm filmleri yönetmiş olduğunu öğrendiğimde hiç şaşırmadım. Çünkü film, en başından en sonuna kadar bu durumu gösteriyordu zaten. Tüm dünyada olduğu gibi bizim ülkemizde de bazı yönetmenler, uzun metrajlı filmlerden önce klip ve reklâm filmleri çekiyorlar. Reklâm filmi ve klipler bu insanlara uzun metrajlı film çekebilmek için gerekli olan teknik imkânları ve birikimi fazlasıyla kazandırıyor çünkü. Ancak bu kazanımların ardında gözden kaçırılan bir şey oluyor ki; o da, film sanatının bir teknik beceri meselesi olarak anlaşılmasıdır kanımca. Belki de bu yüzden reklam filmi yönetmenlerinin filmleri, çok yakın zamanda İpek Yolu Film Festivali'nin Ulusal Yarışma filmlerinin çoğunda olduğu gibi, birer uzun metrajlı klip ya da reklam filmine benziyorlar.

Nefes filmi için "uzun metrajlı reklâm filmi" demek abartılı bir tanıtım olmaz diye düşünüyorum. Reklâm filmlerinde, yönetmenin -ve tabii ki yönet-

mene reklâm için para ödeyenin- vermek istediği mesajı seyirciye dikte etmek üzere kurulan bir biçim vardır. Aslında olan, Griffith ile başlayan bir biçim anlayışına Eisenstein'in, farklı amaçlar için dahi olsa entelektüel açılım katarak ana karakterini verdiği, Kuleşov'un bir "pavlov köpeği"nin nasıl yaratılacağı teorisiyle yapısını deşifre ettiği bir biçimin, bu teorisyenlerin amaçlarından çok farklı amaçlar için kullanılmasıdır. Bir mesaj ve simge despotizminin kurulduğu bu yapıdaki reklâm filmlerinde, seyirciler pavlovun köpekleri gibi şartlandırılır. Tek mesaj söz konusudur, o da yönetmenin (ya da yönetmeni yönetenin) vermek istediği mesaj! Bu despotizmin bütün biçimsel karşılığı, bugün, dünya çapında reklâm filmlerinde, kliplerde ve çoğunluğu bunların devasa bütçeli kocaman versiyonları olan Hollywood filmlerinde görülmektedir.

Hollywood filmlerinin, büyük oranda Amerikan sermayesi, hükümeti ve halkının dünya çapındaki çıkarlarının propagandacısı olduğunu düşünürsek, yukarıda açıklamaya çalıştığımız biçimin en sofistike versiyonlarının Hollywood'da ortaya konulduğunu görmek kolaylaşır. Bu bakımdan Amerika dışındaki ülkelerde, filmlerini bir fikrin propagandası olarak kurmak isteyenler için, Hollywood sinemasının özellikle son 30-40 yılı büyük bir entelektüel ve biçimsel stok sağlar.

Reklâm filmi ile kliplerin ortak özelliği, despotizmin ve tek sesliliğin, büyük bir uyum içinde ve çoğunlukla, acı çektirirken dahi eğlendirme unsurlarının ihmal edilmediği bir biçimde kullanılmasıdır. Televizyonlarının başında reklâmlardan kliplere, birer reklâm filmi haline gelmiş Hollywood filmlerine ve bunların hepsinin pornografik bir birleşimi olan "reality show"lara takılıp kalan televizyon izleyicisi, aynen günümüz sinema seyircisi gibi Kuleşov'un otomatları gibidir artık. Bu simge krallığının kralları ise reklâmcılardır. Deleuze'ün dediği gibi felsefenin, düşünmenin, tefekkürün, sanatın ortadan kalkmaya yüz tuttuğu bu dünyada, reklâmcılık, bir ayrık otu gibi bütün boşalan alanları büyük bir arsızlıkla dolduruyor gibidir.

Peki, *Nefes* filminin reklâmını yaptığı şey nedir? 1992 yılında, Güneydoğu'da, bir sınır karakolundaki askerlerin hikâyesini anlatmayı deneyen film, hangi özellikleriyle bir reklâm filmi haline geliyor? Öncelikle, Hollywood'da-

ki benzer filmlerin olduğu gibi, bu filmin de çok ustalıklı bir reklâm filmi olduğunu belirtmemiz gerekiyor. Reklâmını yaptığı şeyi, didaktik ve kötü bir edebiyat metninde olduğu gibi insanların gözüne sokmak yerine; reklâm filmi yönetmenlerinin günümüzde en olgun şekilde yapmayı öğrendikleri şeye dayanarak yapıyor bunu. Mesaj, seyirciye, mutlaka kendisinin bulduğu hissinin verilmesi gereken tek gidişli yolların sonlarına konarak, bir takım simgelerin ardına gizlenir... Tek cümleyle özetlemek gerekirse *Nefes*; Güneydoğu'da hepimizin ailesinden, yakınından genç insanların çektiği acılardan bir propaganda malzemesi çıkarıyor.

Reklâm filmi yönetmenleri kadrajı ve alan-alan dışı ayrımını büyük bir ustalıkla manipüle edebilen teknikleri içselleştirmişlerdir çoğunlukla. Kuleşov'un, nasıl bir montajın, nasıl etkiler yaratabileceğini kestirmeye çalıştığı deneylerinin son ve en olgun uygulayıcıları olarak, montajı, tek anlamlı mesaj despotizminin aracı haline getirirler reklâm yönetmenleri. Zira kendilerinden istenen psikolojik otomatlar yaratılmasıdır ve başarılı olamadıkları her reklâm filmi, onlar için "piyasa"dan biraz daha uzaklaşmak demektir.

Bu açıdan, reklâm filmi yönetmenlerinin çoğunluğunun uzun metrajlı filmlerde benzer teknikleri kullanması sürpriz olmamalı hiçbirimiz için. Bir kısmı bunu bile isteye ve tek anlamlı bir propaganda filmi ortaya koymak üzere yapıyor; kimisi ise bildiği tek biçim bu olduğu için. Levent Semerci'nin yaptığının birincisi olduğunu düşünüyorum.

Beni bu düşünceye iten ana etmenleri ele almak, konunun biraz daha aydınlanmasını sağlayabilir. Film, bir "kahramanın" dilinden anlatılıyor. Bu kahraman, filmde bir takım "değerlerin" de sembolü olarak ortaya konuyor bence. Militarizme karşı çıkan "sivillere" karşı, Güneydoğu'daki savaşın zorunlu olduğunu ve bu zorunluluğun en doğru şekilde kendileri tarafından bilindiğini ima edenleri sembolize ediyor mesela. Zorunlu olan bu savaşın çıkmasında bir sorumluluğu olmayan; ama korkmadan bu savaşı verebilen "vatansever" figürünün sembolüdür yüzbaşı. Üstelik herkes rahat yatağında yatıyor ve hakikate dair hiçbir şey bilmiyorken, bunu büyük bir özveriyle yapan bir vatansever! Yüzbaşı, aynı zamanda halkı için en doğrusunu bildiğini iddia eden ve bu doğruyu çoğunlukla "halka rağmen" uygulayan çok iyi bildiğimiz

bir takım kişi ve kurumları temsil ediyor. "*Kazanırsak kahraman dersiniz. Bir gün kaybedersek yargılarsınız*" sözleri de bu anlamda tartışmaya değerdir. Yargılayacak olanın "vatanın dışında" birileri olduğu imasını çıkartmak çok mu zorlama bir yorum olur acaba? Yüzbaşının temsil ettiği en önemli figür ise, bütün çerçevelemelerde hayati bir yer işgal eden Atatürk büstünün temsil ettiği ideolojidir bence.

Filmde, değişik şehirlerden gelmiş, aşkları umutları olan gencecik insanlar görürüz. Nereden geleceğini bilemedikleri bir ölümün ve o ölüm düşüncesinin huzurlarını kaçırdığı gencecik insanlar... Birisi namaz kılıyor, diğeri ise Kürtçe türküler söylüyordur. Bu sınır karakolu bir "mozaiktir" moda tabiriyle. Bütün bu mozaiği koruyan, bu mozaiğe güven verense yüzbaşı! Hakikati bilen tek kişi... Filmin çoğu planında ya merkezi figürdür yüzbaşı, ya da alan dışından kendisini belli eden bir anlam! Kürtle sorunu yoktur yüzbaşının; ama kendisini telefonda konuşurken dahi rahat bırakmayan terörist doktorladır bütün derdi.

Filmde hiç görünmemesine rağmen PKK'lı doktor, yüzbaşı kadar merkezi bir figürdür. Bu ülkenin ekmeğini yemiş ama hainlik edip dağa çıkmıştır! Karakoldaki askerler için nereden geleceği belli olmayan ölümdür aslında o. Bütün o, alan dışının ve boşluğun işaret edildiği kadrajların ve dekadrajların boşluk doldurucusu. Ezeli tehdit! Yüzbaşı nasıl, kadrajların bütün alan-dışılarında varsa, pkk'lı doktor da bütün dekadrajlardaki alan-dışıların nesnesidir. Biliriz ki, biz kendimizi ne kadar güvende hissedersek hissedelim, bir "tehdit", bir "şekil bozucu" olarak o hep vardır!

Nefes'te yakın plan, paralel kurgu ve hızlı kurgu bir "kovalamacanın" birbirlerini tamamlayan halkaları gibi işlev görüyorlar. Yakın plan, aşkları, umutları olan askerlerin ve yüzbaşının aşklarına, acılarına, üzüntülerine, sevinçlerine tercüman olur. Duygusal özdeşleşmenin en etkin aracı olan yakın plan, *Nefes*'te birazdan bozulacak bir huzurun ve yaklaşan kıyametin ön-gösterimidir aynı zamanda. Birazdan o huzuru bozacak olan da "alan-dışı PKK'lılar" olacaktır. Ridley Scott'un *Kara Şahin Düştü* filminin ya da Spielberg'in *Er Ryan'ı Kurtarmak* filminin kovalamacasında belirgin figür olan alan-dışı tehdit, aynen *Nefes*'te de geçerlidir. Eğer miğferinizi gösterip, yaşasın kurşun es

geçti diyorsanız, mutlaka nereden geldiği belli olmayan bir kurşun sizi tam alnınızdan vuracak demektir. Yakın plan, hızlı kurgu ve kovalamaca montajı işte burada pornografiye döner. Pornografi, mesajın en tek yönlü olanı, yani reklâm olanıdır!

Filmin baştan aşağı mesaj amaçlı göndermelerden ibaret olduğunu düşünüyorum. Ancak bu tür gönderilerin tefekkür ortamı olarak sinemada yeri yoktur. Filmin bir yerinde, karakolda bulunan bütün askerlerin âşık oldukları kızlarla yaptıkları konuşmalar ardı ardına verilir. Askerlerin sevgilileri ile konuşmalarının aralarında ise yüzbaşının karısı ile konuşmaları yer alır sık sık. Gencecik insanların bir daha görüp göremeyecekleri belli olmayan sevgilileriyle konuşmaları, insanı duygulandırmaması mümkün olmayan bir şekilde çok yakın planlarla aktarılır. Bu insanların hepsi âşıktır. Bunda bir gariplik yok denebilir. Evet, gariplik burada değildir zaten. Gariplik yakalanan bir terörist kıza (muhtemelen PKK'lı doktorun sevdiğidir) yüzbaşı tarafından "söyle bana seni s...yor mu?" denerek yapılan cinsel aşağılamadır. Zira alanın "bu tarafındakiler" âşık olur, canı yanar, ağlar; ama "öte tarafındakiler" sadece cinsel edimle meşgul olurlar. Hollywood'un savaş ve politika filmlerinde uygulanan en katı ötekileştirme yöntemi, *Nefes*'te de en belirgin biçimde bu sahnede ortaya çıkıyor.

"*Hayâl edebileceğim en pornografik sinema sahnesi bir idamın tersine gösterilmesidir*" demişti birisi. *Nefes*'in son bölümündeki çatışma sahneleri de pornografik raddeye varan şiddet sahneleri ile dolu. Üstelik aynen yukarıdaki sözde anlatılmak istenen, estetize ve stilize edildiği için pornografinin dibine vurma hâli bu sahnelerde fazlasıyla mevcut. Yüzbaşının doktor tarafından cehennemi bir hengâmenin ardından öldürülürkenki korkusuzluğu, teslim olmuşluğu ve metaneti ne kadar etkileyici ise; bir askerin PKK'lı doktoru vurmasından sonraki manzara o kadar tartışmaya değerdir. Yere düşen doktorun arkasından alnının ortasına kurşun yemiş yüzbaşının görüntüsünün usulca ortaya çıkması ve bütün bunlarla paralel olarak, karısının, ölüm haberini aldığı andaki trajedisinin gösterilme biçimi pornografiktir.

Bütün bu biçimsel öğelere ek olarak "flash-back" ve flash-forward" yöntemlerinin sıkça kullanılmasının, filmin tek yönlü anlaşılmasına katkı amaç-

lı olduğunu düşünüyorum. Filmin anlam düzlemi içerisinde, yönetmen tarafından doldurulmayan hiçbir bölge kalmıyor böylece.

Filmin tüm mesajının, çatışma sonrası sahnede oldukça açık şekilde -filmi o ana kadar izlemiş ve hâlâ mesajı alamamış bir seyirci olması tehlikesini bertaraf edip işi şansa bırakmamak için olsa gerek- verildiğini düşünüyorum. Çatışma bitmiş, yüzbaşıyı öldüren PKK'lı doktoru öldürmüş asker, karakoldan dışarı çıkmıştır. Bu arada birisi subay birkaç askerin daha kurtulduğunu görürüz o sahnede. Asker, çatışma sırasında yere düşmüş Atatürk büstünü, onca cehennemden sonra ve yaralarına rağmen kucağına alır ve yavaşça yerine taşımaya başlar. Diğer tarafta ise yaralı kalmış bir PKK'lının başına silah dayamış bir subay, tetiği çekmekle çekmemek arasında ikilemdedir. Büst yerine konulur; subaysa, gözüne yalvaran gözlerle bakan PKK'lının kafasına sıkamaz. Cehennemi bir çatışmadan sonra, belki de Atatürk büstünün simgelediği bir "kuşatıcı merhamet" hâkim olmuş ve subay, PKK'lının canını bağışlamıştır! Yüzbaşı korkusuzca ölür; PKK'lı af dileyen gözlerle aman diler!

Montajın bütün imkânlarını bir propaganda filmi ortaya koyabilmek için kullanan filmler için, seyirciyi Kuleşov otomatları haline getirecek simgeler yaratmak çok önemlidir. Bu simgeler, entelektüel bir takım düzgüler yoluyla üretildiği için ve sadece tek anlamı baskın ve görünür kılmayı amaçladığı için, başka türlü anlaşılma yollarını da kapatırlar. *Nefes*'in, sinematografisi ile amaçladığının da bu tür bir anlam despotizmi olduğunu düşünüyorum. Becermiş mi? Zaten çok uzun süredir Hollywood filmlerinin baskısı altında birer Kuleşov otomatı haline gelmiş olan kahir çoğunluktaki sinema seyircisini etkileyebilecek kadar ustalıklı bir film *Nefes*. En azından propagandasını ustalıkla yapmış. Sevinmeli mi, üzülmeli mi siz karar verin!

İKİNCİ BÖLÜM

BEŞİR'LE VALS'İN GÖSTERDİKLERİ VE GÖSTERMEDİKLERİ

İsrail'in, Gazze'ye yardım götüren gemilere yaptığı baskın sonrası yardım gönüllülerinden dokuz kişi şehit olmuş ve birçok kişi de yaralanmıştı. Bu katliamın ve İsrail terörünün, İsrailli ve Batılı kimi yetkililer tarafından açıklanış biçimi aklıma İsrailli bir yönetmen olan Ari Folman'ın *Beşir'le Vals* adlı filmini getirdi. Baskın sonrası İsrail açıklamalarıyla, filmin, 1982'de gerçekleşen Sabra ve Şatilla katliamlarına bakışı arasında elbette birebir benzerlik kurulamaz. Ancak temel bazı noktalarda aynı bakışın görülebileceğini düşünüyorum.

Beşir'le Vals, kendisi de, Sabra ve Şatilla katliamı sırasında İsrail ordusuyla birlikte Lübnan'da görev yapmış olan Ari Folman'ın katliama yönelik bir vicdan muhasebesi gibi görünüyor. Katliamla ilgili hiçbir şey hatırlamayan bir yönetmenin, aynı birliklerde beraber görev yaptığı asker arkadaşlarını araştırıp onlarla yaptığı konuşmalar sonucu, olanları hatırlama girişimi olarak okunabilir film. Animasyon bir film olmasının kimi dezavantajlarına sahip olsa da, filmin en azından samimi bir çaba olduğu düşünülebilir.

Unutulmuş ya da unutulmak istenmiş katliam anıları, yirmi yıl sonra bir vesileyle yönetmenin hayati problemi hâline geliyor. Sabra ve Şatilla katliamları sırasında ne yaptığını, nasıl yaptığını, hatta orada olup olmadığını bile hatırlamayan filmdeki yönetmen, sadece katliama ait olup olmadığını bile-

mediği bir sahneyi hatırlamaktadır. Yönetmenin asker arkadaşlarıyla yaptığı görüşmeler tümüyle o sahnenin genişlemesi ve hakikati açması amacına hizmet ederler. Unutulmuş hatıralar yavaş yavaş hatırlanır ve filmin en sonunda yönetmenin o katliamlardaki yeri belli olur. Hep hatırladığı o sahne gerçekten olmuş mudur; yoksa yönetmenin vicdan azabının, acısının katliam görüntülerinin üzerine binmesi sonucu oluşmuş bir hafıza oyunu mudur?

Peki, nedir Ari Folman'ın, filmdeki yönetmenin hafızasına kazı yapmak yoluyla bizlere anlatmak istediği şey? Onca vahşi ve büyük katliamın sorumluluğunun dağıtılmak yoluyla yok edildiği, unutulduğu ve bilincin çok derinlerine bir daha kullanılmamak üzere atıldığı mı? Dünyanın her tarafında askerlerin benzer yönelimlerle katliamlar yaptığı ya da katliamlara göz yumduğu mu? İsrail'in Sabra ve Şatilla katliamlarında sorumluluğunun olduğu; ama bunun, orada bulunmuş askerler tarafından pek de tümüyle bilinmediği mi?

Bu soruların hepsine hem evet hem de hayır cevabı verilebilir. Ari Folman'ın bir vicdan muhasebesi yaptığı ve kendi hafızasına yönelik bir arkeoloji çalışmasıyla katliamların mahiyetine yönelik bir açıklama yapmaya çalıştığı muhakkak. Dünyanın her tarafında benzer organizasyonlarla benzer katliamların olageldiği de bir başka gerçek... Ancak, filmin en önemli sorunu, üzerine oturmaya çalıştığı düzlemin oluşturmaya çalıştığı anlamları, bir haklandırma/açıklama mekanizması olarak, bir tür masumiyet argümanı olarak kullanması.

Falanjistler Sabra ve Şatilla kamplarında çoluk çocuk, kadın katlederken, dışarıda onları koruyan İsrail askerleri öyle bir organize edilmişlerdi ki, o askerlerin hiçbirisi bütünüyle katliamın mahiyeti konusunda bir bilgi sahibi değildi! Evet, filmin, tüm günah çıkarma ve vicdan muhasebesi çabasına rağmen vardığı temel sonuç budur. Bu sonuç filmin üzerine oturduğu düzlemlerden birisinden kaynaklanıyor. Özellikle modern katliam tarihlerine, toplama kampları deneyimlerine bakarak, ortaya çıkan bu sonuç üzerine düşünmemiz gerekiyor.

Zygmunt Bauman, yazdığı birçok kitapta modern katliamcılığın mahiyeti üzerine derinlemesine analizler yapar. Modern Batı medeniyeti, dünya tari-

hinde kendisini evrensel olarak gören tek medeniyet olması bakımından, kendisinde, modern olmayana yönelik bir eğitici dönüştürücü bir hak da görür. Bauman bu saplantıya "bahçecilik saplantısı" adını verir. Bahçecilik çağı, modern anlayışın ontolojisinin de açığa vurulduğu bir deyim olması açısından önemlidir. Modernlik, hiçbir nesneyi olduğu gibi ve neyse o şekilde saygı duyarak bırakmaz. Onu, kendi dünya görüşü ve planları nispetinde dönüştürür, çarpıtır ve bozar. Bahçecilik, işte bu modern saplantının dışavurumudur. Bahçede, "yabani" ya da "parazit" olarak görünen her şeyin yok edilmesi, ya da ıslah edilmesi demektir bahçecilik. Bu anlamda Holocaust, bu bahçeciliğin ilk büyük dışavurumu olarak toplumsal anlamda da kendini göstermiştir. Üstelik bu bahçecilik, kendisini evrensel ve tek uygarlık olarak gören Batı medeniyetinin, kendisinde gördüğü bir hak olarak toplumsal alana sirayet ediyordu. Artık "öteki" ya "ıslah edilecek", ya "gettolaştırılacak" ya da yok edilecekti. Bunların dışında, "yabani otlar" için bir hayat hakkı yok demektir! Sabra ve Şatilla kampları modern gettoculuğun en vahşi örneklerinden birisidir.

Nazi katliamları ve toplama kampları bu bahçecilik çağının trajedisi olarak Yahudi toplumunun bilinçaltına işlemiş durumda. Filmde, yönetmenin neden Sabra ve Şatilla kamplarını unutmuş olabileceği sorusunu, arkadaşı, onun anne ve babasının Aushwitz'de toplama kampı deneyimi yaşamış olmalarına bağlar. Bir katliam ya da kamp deneyimi, aynı insanların dahli olduğu bir başka katliam ve kamp deneyimini unutmalarına, o deneyimleri bilinçaltına atmalarına yol açıyor demek ki! Böylece İsrail'in Filistin'de, Lübnan'da yaptıklarının da son derece "masum" bir açıklaması ortaya konuyor. Yapıyoruz ama ne yaptığımızın farkında değiliz! Yapıyoruz ama korktuğumuz için yapıyoruz! Yapıyoruz ama tüm dünya bize düşman; kendimizi korumak için yapıyoruz!

Filmin, katliam sırasında gözcülük ve koruyuculuk yapmış İsrail askerlerinin gözünden Sabra ve Şatila katliamlarına yönelik açıklaması, Bauman'ın modern katliam organizasyonlarına yönelik açıklamalarıyla örtüşüyor. Modern öncesi çağlarda insanın vicdani sorumluluğu olarak beliren vicdan azabı, günah ve tevbe gibi kavramlar da kalmamıştır modern çağlarda. Modern

çağ bir işbölümü çağı olarak vicdanları parçalayarak ahlâkî sorumluluğu, kimsenin sahiplenmediği bir atık haline getirmiştir. Zira modernliğin organizasyon "dehası" sayesinde, hiç kimse planın tümünün "yazarı" değildir. Herkes o planın (ve katliamların) bir unsuru, değiştirilebilir çarkıdır. Eichmann gibi, binlerce insanı öldürse de, gaz odalarında insan yaksa da, hiçbir vicdan azabı duymayan "sadece görevini yapmış" temiz aile babalarıdır, modernliğin toplu katliamlarını yapanlar! Vicdan azabının olduğu durumlarda dahi bu, sorumluluğu üzerine almak şeklinde değil; ama filmde yönetmenin yaptığı gibi hatırlamak ve "kurtulmak" olarak işlev görür... "Unut ve kurtul" prensibinin dikatomisi olarak "hatırla ve kurtul"...

Filmin, İsrail askerlerine ve operasyonuna yönelik açıklamasının, sorumluluğun yok edilmesine yönelik modern plancılıkta ve "karşı tarafın" yaptıklarına yönelik korku sahibi olan askerlerin masumluğunda düğümlenmesi şaşırtıcı değil. Gencecik ve korkan askerler olarak ne olup bittiğinin, nereye gittiğimizin, amacımızın ne olduğunun bile farkında değildik demeye getiriyor yönetmen. Bu korku ve pişmanlık, o operasyonun içinde yer alan hemen tüm askerlerde bir tür gönüllü unutma hâli olarak tezahür ediyor.

Bauman, katliamların ya da kampların modern anlayışta "uzaklık yaratmak" yoluyla mümkün olabildiğini söyler. Bu şu demektir: Fiziksel uzaklık, teknoloji ile mümkün hâle gelir. Artık bir askerin, kurbanının gözüne bakma gereği duymadan bilgisayar ekranındaki bir noktayı vurur gibi insan öldürmesi mümkün hâle gelmiştir. Modernlik hayatları hızlandırdığı gibi, öldürmeleri de hızlandırmıştır bu anlamda. Ancak Bauman'ın çizdiği bu uzaklığın ötesinde, en büyük uzaklık psikolojik, siyasi ve toplumsal uzaklıktır. Holocaust'u mümkün kılan ikincisiydi, bugün Bosna, Filistin ve Irak'ta olan da ikincisidir. Sabra ve Şatilla katliamları da bu sayede mümkün olmuştur. Katliam yapanlara ışıklandırma fişeği atarak, onları koruyarak yardım eden İsrail askerleri, kendileri ile kamptakiler arasında yarattıkları uçurumla yüz yüze kalmak istemezler. Yönetmenin yaşadığı travma ve hafıza kaybı, istenmeyen bu yüzleşmenin bir kaza sonucu gerçekleşmesi üzerine gelişen bir travmadır. Uzaklık, katliamdan hemen sonra göz göze bir temasa ve acının birebir yaşanmasına dönüşünce, vicdan dayanamamış ve unutmayı yeğlemiştir.

Filmin en önemli artısı modern katliam planlamasına yönelik açılımları ise, en büyük problemi de bu organizasyonlarda yer alanları birer "kurban" olarak tanıtma çabasıdır. Hafızaya yönelik psikanalitik kazılar, insanın derinine yönelirken, o insanların oluşturduğu organizasyonların "insansız" birer mahlûkat olduğu fikrine ikna olmamızı ister. İnsan olarak acı çeksek de, canımız yansa da, hatta unutsak da, elimizde yapabileceğimiz pek bir şey yoktur! Korkuyorduk! Lübnan'a giden askerler amaçlarının ne olduğunu bilmiyorlardır. Sabra ve Şatilla katliamlarına gözcülük yapanlar, aslında gerçeği parça parça bildikleri ve tümüne hâkim olamadıkları için müdahale edememişlerdir! O askerlerin yollarda öldürdükleri insanlar da vardır; ama bu cinayetler, bütünüyle korkudan ve yaratılan fiziksel ve psikolojik uzaklıklardan maluldürler.

Film bir taraftan Bauman'ın yaptığı tarzda bir arkeolojiye zemin hazırlarken, diğer taraftan bütün katliamların ama özellikle İsrail'in yaptıklarının haklandırılabilmesinin önünü açıyor. İsrail'de yaşayan hemen herkesin ailelerinde toplama kampı deneyimi vardır. O zaman o deneyimin yarattığı ezeli korku ve kendilerinin yarattığı katliam ve kamplara yönelik "unutma" içgüdüsü, ortaya organizasyonu eleştiren ama fertleri tümüyle masumlaştıran bir durum yaratıyor. Mavi Marmara Gemisi'ne baskın yaparak birçok kişiyi öldüren İsrail askerlerinin yaptığı eylemi, İsrailli yetkililer, "karşı tarafın terörist olmasına" ve İsrail askerlerinin korkmalarına bağlamışlardı. Gazze'yi her gün bombalayan, binlerce insanı öldürmüş olan İsrail, bu eylemleri de Hamas'ın eylemlerinden "korktuğu" için yapıyordur.

Tüm suçu modern planlamacılığa ve katliam organizasyonculuğuna atarak vicdan azabının giderilmesi... Filmin ana çizgisi burada düğümleniyor. Film, bir vicdan muhasebesi çabası olarak başlayıp, her şeyin dağıldığı bir sorumsuzluk düzleminde bitiyor. Ortada suçlu yoktur! İsrail askerleri tek tek bakıldığında suçsuzdur; ama yöneticiler ve organizasyonun köşe taşları daha az masumdur! Ama onlar da organizasyonun tümüne hâkim olmadıkları için tümüyle suçlu değillerdir. Ariel Şaron bile değildir!

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

PROPAGANDA FİLMLERİNİN BİR PROTOTİPİ OLARAK ARABİSTANLI LAWRENCE

Sinema tarihinde çok önemli olduğu hâlde göz ardı edilmiş çok film olduğu gibi, haddinden fazla değer görmüş oldukça fazla film vardır. Adeta babadan oğla geçen bir miras gibi, hepimize, bazı filmlerin "klasik" olduğu ve başyapıt değeri görmesi gerektiği enjekte edilir. Sinema endüstrisine yazar, eleştirmen veya başka şekilde hizmet edenlerin kıta sahanlığıdır adeta bu filmler. Bu filmler aracılığıyla seyircide iktidar kurulur. Sizden, bu filmlerin iyi filmler olduğuna kayıtsız şartsız kesin bir itaat isterler. Elbette sinema zevki ve bilgisi sınırlı insanlar üstünde bu iktidarın kurulması çok kolaydır. Ancak, her "klasik" denen filmin klasik olmadığını ve her başyapıt diye adlandırılanın başyapıt olmayabileceğini, kendi incelmiş zevkinin eşliğinde anlayabilen bir sinemasever için, bu tip iktidar girişimleri çok anlam ifade etmezler. O sinemaseverler bilirler ki sinemanın en iyi filmlerinden olduğu fikriyle dayatılan çoğu film, aslında bambaşka faktörlerin devreye girmesi, bambaşka aktörlerin katalizörlüğü ile bu ilgiye mazhar görülürler. Ancak çoğu zaman bu tür filmler, dışarıdaki parlak ambalajlarının altında kocaman bir hiçtirler.

Sinema tarihinin en iyi filmlerini sıralayan ve çoğunluğunu Hollywood filmlerinin aldığı listelere baktığımızda, bir filmin mütemadiyen en iyiler arasında gösterildiğini görürüz. Çoğu zaman ilk 50 film arasına, bazen de ilk 10

arasına sokulan, David Lean'in 1962 yapımı *Lawrence of Arabia / Arabistanlı Lawrence* filmini bu bağlamda incelemek önemlidir. Sorgulamayan, ama "sinema uzmanlarına" itaat eden birisiyseniz bu filmi ilk izleyişinizde siz de benzer bir etkiye kapılabilirsiniz. Üç buçuk saati aşkın uzunluğuyla, çok zengin bir aktör ve figüran kadrosuyla çekilmiş ve çok pahalıya mal olmuş böyle bir filmin başyapıt olduğuna ikna olmanız hiç de zor olmaz. Aslında sinema endüstrisinin Hollywood öncülüğünde sinema sanatını iğdiş eden hükümranlığı böyle bir algıyı (körlüğünü) yaratmayı amaçlar. Bu hükümranlık, bu tip filmler aracılığıyla bir tür algı prototipi yaratıp, o prototipi küçük değişikliklerle tepe tepe kullanmak ve kendi endüstrilerine dayanak kılmaya zemin hazırlamak demektir aynı zamanda.

Arabistanlı Lawrence nasıl bir algı körlüğü, ya da daha doğru bir söylenişle nasıl bir algı prototipi yaratmaktadır? Bu konuyu derinlemesine ele almadan önce *Arabistanlı Lawrence* benzeri epik filmlerin özelliklerini ele almamız gereklidir.

Hollywood yapımı filmlerin en önemli özelliği klasik hikâye anlatımına ve Aristocu dramatik yapıya sonuna kadar itaat etmeleridir. Hollywood'un epik filmlerinin de bu dramatik yapıdan sıyrıldıkları söylenemez. Bu yapı, seyirciyle kurulan ilişkinin tek taraflı olması demektir aynı zamanda. Film, yöntemi itibariyle gerçek hayata, onu taklit ederek bir ayna tutmayı amaçlar. Ancak tutulan bu ayna yüzeysel bir taklit olduğu için hayatın kendisine nüfuz etmekten çok seyircinin algısına despotik bir müdahalede bulunur. Sinematografisi de bu tür bir tek yönlülüğe ve alternatifsiz tek anlamlılığa uygun bir biçimi benimser.

Arabistanlı Lawrence filmi, klasik hikâye anlatımının kurallarına sonuna kadar uyan bir filmdir. Zaten yönetmen David Lean (aslen İngiliz'dir) de çok büyük bütçeli klasik yapılı filmlerin vasat yönetmeni olarak tanımlanabilir rahatlıkla. Filmin hikâyeyi ele alış biçimi, filmin görselliğinin, hikâyenin paralelinde ve hikâyeye yardımcı bir ortam olarak kurulması şeklinde olur. Ana amaç, hikâyenin/mesajın anlatılması ve bu hikâyenin başka anlama imkânlarına izin vermeyecek şekilde tek bir amaca yönelik bir zemini ortaya çıkarmasıdır. Bu zeminin ortaya çıkması Hollywood film endüstrisi için hayati bir

önem arz eder. Zira Hollywood'un en büyük sponsorları Amerikan ve İngiliz devletleri, dolayısıyla resmi tarih anlayışlarını tekellerinde bulunduran güçlerdir. Bu şekilde, filmler bir tür algıda tekçiliğe ve bu yöntem aracılıyla da propagandaya hizmet ederler. Hele söz konusu olan tarihi filmler veya savaş filmleri olduğunda, filmin bu yönü her zamankinden çok daha belirgin hale gelir.

Peki, film içinde tek anlamlılığı nasıl beceriyor Hollywood yapımı bu filmler? Öncelikle dramatik yapıyı ve geleneksel hikâye anlatım kalıplarını bozmadan kullanarak! Sinematografi, kameranın, çok anlamlılığı veya seyircinin, filmin içerisine girip kendi anlamını seçebileceği bir yapıyı bertaraf edebilecek şekilde despotik kullanılır. Kurgu önemli bir algı-seçme yöntemi olarak bu tip filmlerde öne çıkar. Alan derinliği sadece manzaralara "güzellik katmakta" kullanılırken, anlamla ilişkiyi yaratabilmek anlamında neredeyse hiç kullanılmaz. Tek odaklı bir çerçeve vardır ve o odaktan alıp alabileceğiniz, yönetmenin sizin anlamınızı istediği şeydir!

Bütün bu girizgâh *Arabistanlı Lawrence* filminin, hangi yönleriyle bir tür propaganda filmleri prototipi olduğunun daha iyi anlaşılması içindir. Zira bu film sadece hikâyesiyle değil, hikâyesini ele alış biçimiyle ve sinematografisiyle de tek anlamlı bir propaganda filmidir. *Arabistanlı Lawrence* filminden önce de bu tip çok film çekilmiş olsa da, Hollywood'un, özellikle büyük bütçeli yapıtlarından propaganda içeriğinin önemi yüksek olanlarının şablonu gibidir bu film.

Tarihsel olayların aktarımında sinema sanatının bu şekilde bir propaganda aracı olarak kullanılması, bu filmlere verilen başyapıt payesiyle birlikte çok etkin bir silah hâline gelebilmektedir. Bu tip filmler benim "merkezkaç" adını verdiğim, anlamı her daim yeniden üreten ve bu yüzden de anlamın çok yönlülüğüne imkân veren filmlerin tam tersi olarak "merkezci" filmlerdir. Anlam hep belirlenen bir merkez içine akar ve orada şekillenir. Yönetmen o merkezi sizin için belirlemiştir ve sizin bu konuda yapabileceğiniz şey, yönetmenin merkezine doğru akan filmi hayranlık içinde ve "kapılarak" izlemenizdir. Adeta kafanıza yönetmenin fikirleri şırınga edilir.

Arabistanlı Lawrence, 1.Dünya Savaşı sırasında Arabistan yarımadasında, İngiliz subayı bir casusun Arapları Osmanlılara karşı kışkırtmasını konu edi-

nir. Tabii ki konunun ele alınış biçimi, o konuyu benim tanımladığım şekliyle olmaz. Tipik propaganda filmlerinde olduğu gibi bu filmde de öncelikle bir kahraman üretilmelidir. Bu kahraman, kendi kişiliğinde yönetmenin (ve elbette yönetmene o kadar büyük bütçeli film yaptırmış olanların) merkezi fikirlerinin yapılandırıldığı merkez demektir aynı zamanda. Kahraman figürü, seyircinin kendisini onun yerine koyup filme kendini kaptırması ve filmin mesajının içselleştirilmesi için gereklidir. Artık o kahraman figürüne propagandanın gerektirdiği her türlü kod yüklenir.

Kahramanımız kendisini Arapların "özgürlüğüne" adamış bir şahsiyettir. Zira Osmanlı zorbalığında (filmde bu Türk zorbalığı olarak geçer hep) özgür olamayan Arapların bunu kendilerinin akıl edebilmelerinin imkânı yoktur. Kahramana Fransız Devrimi sonrası Batılı fikirlerin hepsi yüklenir. Milliyetçi akımlar, özgürlük yanlısı hareketler olarak yine özgürlük savaşçısı İngilizler tarafında desteklenir. Aslında kendilerini hep bir kabilenin mensubu olarak tanımlayan Arapların, tek bir Arap milleti olduklarını anlamaları Lawrence'ın onların içindeki cevheri ortaya çıkarması ile mümkün olabilmiştir ancak!

Çok yönlü anlamaya imkân veren epik bir film ile Hollywood despotik propaganda filmleri arasında çok bariz bazı farklar vardır. Her ikisinin de aynı konuyu ele aldığını düşündüğümüzde dahi, propagandanın mutlaka kendini ele veren bazı görünümleri vardır. Bu görünümlerden bir tanesi filmin içerisine yerleştirilmiş merkezi kahraman yapısının cilalanmasıdır. *Arabistanlı Lawrence* filminde bu yönde dikkat çeken birkaç noktayı örneklemek bu açıdan önemli olabilir.

Arap kabilelerinin bazıları Prens Faysal emrinde Türklere karşı bağımsızlık ve özgürlük mücadelesi vermektedir. Ancak akıllarına, bu parlak İngiliz subayının buluşlarının hiçbirisi gelmez. Tam anlamıyla bir oryantalizmin hüküm sürdüğü bu anlayış, Arap bağımsızlığını anlatmayı denerken bile Arapların çok ciddi bir şekilde aşağılandığı bir yapıyı görünür kılar aslında. Akabe'ye gidecek olan çölü aşmak cesaretini sadece Lawrence gösterir. Bir ara elli kişilik ekipten iki tanesi çölde kaybolur. Kafilenin lideri olan Arap prensi dâhil bütün Araplar kaybolanlar için artık her şeyin bittiğini, bir daha geri dönülemeyeceğini, zira artık yazılmış olanın yazılmış olduğunu söylerler. İşte bu söz,

filmin propaganda merkezidir adeta! Araplar dinlerinin anlayışı (ya da yanlış anlayışı) sonucu bu tip bir kadercilikten dolayı "özgürlüklerine" ulaşamamıştır. Ama bir İngiliz, kendi canı pahasına çölde kalan bu iki kişiyi (Arap'tır bunlar) kurtarıp geri getirmeyi becerebilmiştir. Bu sahnede, Yeşilçam filmlerinde gördüğümüzde midemizin bulandığı, ama nedense başyapıt olduğuna ikna edildiğimiz Hollywood filmlerinde görünce gözlerimizi yaşartan tür sözlerden birisi edilir. Lawrence tüm Arap tarihini değiştirecek bir söz söyler: "*Hiçbir şey yazılmamıştır. Herkes kendi yazısını kendisi yazar!*" Bu, filmin içinde, ancak bir İngiliz'in doğru kavrayışı ortaya koyabildiği bir propaganda merkezi olarak hayati önem arz eder. Zira artık filmdeki bütün sahneler bu sahnenin bir yeniden çekimi gibidir. Ayrı kabileler hâlinde köle olmuş Araplara "özgürlüğünü" ancak özgürlükten anlayan bir İngiliz verebilir.

Bu tip propaganda filmlerinde dikkat çeken bir unsur daha vardır. Genelde Yeşilçam filmlerinde, mesela Malkoçoğlu, Battal Gazi gibi filmlerde dikkatimizi çektiğinde dalga geçtiğimiz, ama nedense bu anlayışların prototipinin Hollywood filmleri olduğunu göremediğimiz bir şeydir bu! "Öteki" ya da "düşman", yapılabilecek bütün incelikli yontmalarla çirkinleştirilir. *Arabistanlı Lawrence* filminde de filmin ötekisi olan Türkler her türden işkenceyi yapabilen birer barbardırlar. Aslında Araplar da tam da İngiliz sömürgeciliğine yakışır bir incelikte barbar ilan edilir; ama bunun yöntemi ile Türklere yapılan arasında mahiyet farkı vardır. Bir Türk generaline esir düşen Lawrence'ın uğradığı işkence ve Türk generalinin ilk aklına gelenin Lawrence'a tecavüz etmek olması (çünkü Türk generali Lawrence gibi farklı ve asil yüzler görmüyordur çevresinde!), gerçekten filmin en can alıcı noktalarından birisi olarak dikkat çeker. Zira bu sahnede, Türk askerler de olabilecek bütün hain-vahşi tutumlarını takınırlar. Yani film "mutlak öteki" olan Türkleri hiç inceltmeye bile gerek duymadan çirkinleştirirken, Araplar için biraz daha rafine yöntemler kurgular!

Anlamak değil, ama kendi anlayışının dayatılması olarak tanımlanabilecek sömürgeci mantığın en rafine yöntemlerini sergileyen film, Lawrence'ın (ve elbette İngiliz sömürgeciliğinin) kendi fikirlerini evrensel olarak dayatan yöntemini de gözlerden gizleyemiyor. Nitekim filmde özgürlük için savaşan

(Arapların özgürlüğü için) Lawrence, Türk generalin tecavüzü sonucu çıldırmış ve büyük katliamlar yapmıştır. İşte burada rafine propaganda ortaya çıkar: Buraya kadar İngilizlerin sömürge kolu olarak büyük iş yapan Lawrence ile İngiliz aristokrat askerleri arasında bağ kopar. Zira İngiliz askerleri asla katliamlara ve "barbarlığa" prim vermezler! Filmde verilen mesaj nihai olarak şudur: Araplaşan Lawrence sonunda onlar kadar barbar olarak katliamlar yapabilecek hâle gelmiştir! İşte kahraman figürünün "ölümü" de burada ayrı bir propaganda unsuru olarak önem kazanır. Merkez tek bir kahramandan, tüm bir İngiltere'ye kaymış ve görev başarı ile sonuçlanmıştır!

Hollywood sinemasının, Amerikan ve İngiliz sömürgeci tutumlarının propaganda kollarından olduğunu düşünürsek aslında şaşıracak bir şey yok. Milliyetçilikleri azdırarak böl-parçala-yönet tavrını günümüzde dahi başat unsur olarak kullanan, uzun yüzyıllar birlikte yaşamış insanların ortak yönlerini unutturup, birbirlerine karşıt yönlerini cilalayan ve keskinleştiren propagandanın olmazsa olmazı olan Hollywood sinemasının bu yapıtı bu açıdan sonraki filmlerin de tam bir şablonu olmaktadır. Bir başyapıt mıdır? Benim için büyük bütçeli bir propaganda filmidir. Ne sinematografi olarak, ne hikâye olarak pek bir anlamı olmayan, ama çok başarılı bir propaganda filmi... Film sanatının ahlâksızlığa, tek yanlılığa ve sömürgeciliğe nasıl araç kılındığı görülmek isteniyorsa mutlaka izlenmeli.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SÜREYYA'NIN KANIYLA İSLÂM'I LEKELEMEK!

Cyrus Nowrasteh adlı bir yönetmenin *Süreyya'yı Taşlamak* adlı filmi, İran'da devrimden hemen sonra yaşandığı iddia edilen bir olayı odağına alıyor. Kocası tarafından iftiraya uğrayıp recm edilen Süreyya'nın hikâyesi, birkaç açıdan değerlendirmeye değer.

Filmin *Passion of Christ* / *İsa'nın Çilesi* filminin yapımcısı tarafından finanse edildiğini öğrenmek şaşırtıcı olmadı benim için. Zira *Süreyya'yı Taşlamak* filmi de aynen *İsa'nın Çilesi* gibi bütün mesajını, şiddet pornografisinde dibe vurarak vermeye ve o mesaj yoluyla çok keskin genellemelere varmaya çalışıyor.

Süreyya, kocası tarafından zina yaptığı iftirasına uğrar. Köyün mollası ile Süreyya'nın kocası olan Ali'nin Şah dönemi sonundan kalma gizli bir ilişkileri vardır. Molla aslında eski bir suçludur ve devrimle birlikte dışarı çıkmıştır. Molla ile Ali, tehdit ve şantajla iki yalancı şahit tutarak Süreyya'nın taşlanarak öldürülmesine yol açarlar.

Filmin konusu basitçe bu şekilde özetlenebilir. Ancak filmin mesajını kurmaya çalıştığı düzlem bu hikâyenin çok ötesine yayılıyor. Filmin, kendisini üzerine konumlandırdığı recm olayına kısaca göz atmak gerekiyor.

Günah, Suç ve Ceza

Recm konusunu ele almadan önce, dini açıdan günah ile suç kavramı arasındaki ilişki gözden geçirilmelidir. Bir eylemin günah olması, o eylemle ilgili suç tanımının ve cezanın mahiyetiyle ilgili ne tür şeyler söyler bizlere? Dinin Allah'ı bilmek amacı, o bilmek eyleminin doğurduğu uhrevi nefesin dünyaya da üflenmesi gereğini doğurur. Bu gereklilik, insan ve toplumun, adalet, hakkaniyet, merhamet gibi erdemlerle hareket etmesi sonucunu doğurmalıdır. Günah kavramı, uhrevi nefesi kirleten eylemlerle ilgili dünyevi olana yönelik bir tanımlamadır. Allah'ın insanlarda görmekten hoşlanmadığı eylemleri tanımlar.

Günah ile suçun ve her ikisiyle cezanın ilişkisi dinamik bir ilişkidir. Amaç, günah olan eylemlerin azaltılmasıdır; her önüne gelene olabilecek en ağır cezaları vermek değil! İslam dini özelinde mesela bir hırsızlık günahını ele alalım. Hırsızlık çok katmanlı bir günahtır. Birinci katmanı hırsızlık yapanla ilgili boyutu temsil eder. Hırsızlık yapan kişi, eğer Müslüman ise bunun Allah nezdinde çok büyük bir günah olduğunu bilir ve yaptığı eylemden pişman olarak mümkün olduğunca tövbe etmeye çalışır. Hırsızlık günahının ikinci boyutu, toplumsal adaletin tesisiyle ilgili kusurlardır. Eğer bir toplum ve o toplumun yöneticileri, toplumsal adaleti ve hakkaniyeti tesis edemezlerse, bu durumun doğal olarak hırsızlık günahına zemin hazırlayacağı düşünülebilir. Üçüncü boyut ise hırsızlık eylemiyle kendisi zarar gören şahıs ya da şahıslardır. Dolayısıyla hırsızlık eylemi ekseninde günah, suç ve ceza ilişkisi son derece dinamik bir ilişkiye sahiptir. Bu ilişki, İslam dini özelinde ahkâm ile irfan arasında bağın hiçbir zaman kopmaması gerektiği sonucunu doğurur. Ahkâm ile irfan arasındaki bağlar kopunca, amaçlar ortadan kaybolur ve araçların kendisi bizatihi amaç haline dönüşür.

Ahkâm ile İrfan İlişkisi Bağlamında Recm

Öncelikle recm cezasının Kur'ân kaynaklı bir ceza olmadığını ve zina ile ilgili hüküm bildiren ayetler geldikten sonra Hz. Peygamber tarafından hiç uygulanmadığını belirtmek gerekiyor. Ancak zina günahı ile ilgili bir bakış denemesi, recme de nasıl bakılması gerektiğiyle ilgili bir fikir verebilir. Zina, Kur'ân-ı Kerîm'de en büyük günahlardan birisi olarak yer alır. Bu günahın, bir

suç olarak tespiti ve bu suça isnatla cezalandırılması için Kur'ân dört adil şahidin varlığını şart koşar. Ve yalancı şahitliğin hem Allah huzurunda, hem de dünyevi olarak cezası büyüktür. Üstelik zina günahının şahadeti dört adil şahitle de bitmez. Adeta kılıcın kınına girişi gibi açıkça görmek gerekir şahitlik yapmak için. Hz. Peygamber'in suçunu itiraf etmek için gelen bir kadını birkaç defa "tövbe et ve evine git" diyerek geri gönderdiği bilinir. Son tahlilde bu konuda anlamamız gereken birinci husus şudur: İslam'ın amacı, insanları kesmek, öldürmek, taşlamak değil; toplumsal yapıda çürükleşmeye yol açacak günahların azalmasına yöneliktir.

Bir eylemin günah olmasının, her şeyden önce kendisini Müslüman diye tanımlayan insanlar üzerinde caydırıcı bir etkisi olduğu muhakkaktır. Ve aslında bir Müslüman için önemli olan şey de budur. Bu günahın, günahı işleyen kişiye suç isnat edecek derecede araştırılması İslam ahlâkında bir başka günahın ortaya çıkması demektir. O da, insanların özel hayatına, gıybet yapacak, dedikodu üretecek şekilde haksız şekilde girilmesidir. Kur'ân, özel hayatı "*Birbirinizin gizli fiillerini/gizliliklerini araştırmayın*" buyurarak açık bir şekilde müdahalelerden korumuştur.

Dolayısıyla, hırsızlık günahında olduğu gibi zina günahında da önümüze günahın katmanları çıkıyor. Günahı işlediği iddia edilen şahsın Allah ile arasındaki ilişki ve bu ilişkideki pişmanlık ve tövbe boyutu... Günaha şahit olduğunu iddia eden kişilerin Allah ile ilişkileri ve bu ilişkilerdeki "adil şahitler olun" hükmü... Toplumsal olarak zinaya yol açacak bütün kurgulamalara zemin hazırlayan toplum ve yöneticiler sorunu... Özel hayata müdahaleyi mümkün hâle getirecek bir tecavüz sorunu... Bütün bunlar arasındaki dengeyi kuracak ve ahkâm ile irfan ve ihsan arasında köprüleri tesis edecek uygulamalar, bu aşamada, cezanın kendisini ve suç işleyeni değil; günahın kendisini hedef seçer. Ve her şeyden önce bu, günahla kendisi arasında uzaklık yaratmaya çaba sarf eden insanlar gerektirir: *İlk taşı günahsız olan atsın!*

Süreyya'nın Trajedisi ve Film Üzerine

Yukarıda açıklamaya çalıştığımız çok katmanlı değerlendirmenin bütünüyle yok sayıldığı bir durumdur filmde gördüğümüz. En sert fıkıh kurallarıy-

la bile mümkün olamayacak bir cezalandırma biçimiyle karşı karşıyadır Süreyya. Ortada dört adil şahit yoktur. Karısını boşayıp, bir başka kadınla evlenmek istediği ve karısını bu evliliğe engel gördüğü için toplumun gözü önünde ona kötü davranmaya devam eden, suçlamalarında elinde hiçbir delil olmayan bir koca... Süreyya'yı yanında çalıştıran ve kendisiyle zina yaptığını söylemeye tehditle zorlanan bir adam... Ve onun aklı baliğ olmamış çocuğu... "*Adil yöneticiler olun*" hükmünü iki adi adamın etkilemesiyle bütünüyle unutan bir muhtar... Üstelik zinanın öteki tarafında olduğunu itiraf etmiş adam hiçbir ceza almazken, kadın recm ediliyor. Evet, propaganda filmleri böyle kurgulanır; hele ki İslam'da kadının ve insanın hiç değeri yoktur mesajı vermek istiyorsanız tam da yapmanız gereken budur...

Filmde olaylar, bizim ülkemizde çok sayıda örneği olan vurun kahpeye kurguları ile çok benzer şekilde gelişir. Molla, şehvet düşkünü adi adamın tekidir! Köy en ufak bir kışkırtmada hiç sorgulamadan suça ikna olmuştur! Annesini taşlayacak kadar canileşmiş çocuklar, kızını taşlayacak kadar gözyaşını yitirmiş babalar ortaya çıkmıştır bu ortamda! Görünen o ki, basit bir entrikaya kurban giden Süreyya'nın hikâyesiyle, yönetmen ve yapımcıların bize söylemek istedikleri nedir peki?

Batı'da, özellikle İran veya başka Müslüman ülkelerle yaşanan kriz dönemlerinde böyle filmler ortaya çıktığı bilinmeyen bir şey değil. Bu film de o kriz dönemi propagandalarından farklı bir film değil aslında. Bu yargımız, bu olayın gerçekten olmadığını söylemek ya da hiçbir zaman olmayacağını iddia etmek anlamına gelmiyor. İnsan denen varlık, dinle, ideolojilerle ilişkisini kendi çıkarları üzerine kurduğu sürece her zaman olabilecek zulümlerdir bunlar. Bu, Kur'ân'ın irfanı, ihsanı ile arasına perdeler örmüş ve kendi küçücük hücresindeki gölgeleri hakikat zanneden Müslümanlar için de geçerlidir elbette.

Ancak bu filmin, taşlamayı yapabilecek toplum inşası olarak Müslüman toplumu iddiası hiç de görünmez değil. Annesini ölüme gönderirken öpüp koklayan, ama sonra onu taşlamakta zorlanmayan bir evlat! "İşte Müslüman toplumu böyle caniler yaratır" demenin dolaylı yollarından birisidir bu! Merhametin, tövbenin, affetmenin, kenarına bile uğramadığı bir top-

lum kurgulamak ve bunun üzerine "made by Islam" damgası vurmak! Üstelik, şah döneminin çok daha iyi olduğu ve devrim sonrası, iyilerin hapishaneye, kötülerin molla olmak üzere dışarıya çıkarıldığı imaları hiç de az değil filmde.

Filmin en rahatsız edici bölümü oldukça uzun olan recm sahnesidir. *İsa'nın Çilesi* filminde olduğu gibi yapımcılar bu filmde de kanın zerresini içeride bırakmamışlar. Akan her damla kanın tepkiyi çoğaltıp genelleştirdiğini, propagandanın özellikle ana akım sinema izleyicisinde böyle yürüdüğünü belli ki çok iyi biliyorlar! Bu sahneler şüphesiz çok acı, çok yaralayıcı sahneler; ama yine şüpheye gerek duymayacak kadar da pornografikler... Pornografikler, zira hakikatin tümünü ifade etmek isteyen bir "kan dili" imal ediyorlar ve film, o dil üzerinden derinlerdeki bütün soruları, şüpheleri bertaraf ediyor. Korku, nefret tam da bu dil üzerinden yeniden kurgulanıyor. Hakikat kayboluyor ve onun yerine, sahte kurgular hakikat olarak biçimlendiriliyor.

Son tahlilde film, bizim sinemamızda birçok örneğini gördüğümüz vurun kahpeye tipi filmlerden çok farklı değil. Yapımcılarının parası bol olduğu için olsa gerek, biraz daha eli yüzü düzgün o kadar!

BEŞİNCİ BÖLÜM

NEW YORK'TA BEŞ MİNARE ÜZERİNE...

Polis merkezinde bir nezarethane... İki hücre yan yana... Birisinde "Deccal" adı verilen, "İslami terör" eylemlerinin yöneticisi ve müsebbibi birisi oturuyor. Diğerinde, yanlışlıkla Deccal diye tutuklanmış olan Hacı Gümüş... Birisi şalvarlı, uzun sakallı ve kötülük dolu bakışlara sahip... Diğeri "çağdaş" Batılı kıyafetler giymiş, sakalsız ve sevgi dolu derin bakışlarla kendisine kötülük edenlere bile merhamet gösterebilen bir "bilge"...

Deccal yakalandığında, Hacı Gümüş serbest bırakılmadan önceki son sahneden bahsediyorum. Bu fotoğraf, filmin tümünün oturduğu düzlemi oluşturuyor. Fotoğrafı destekleyen başka karelerle birlikte film "Onu alma; beni al!" türü bir didaktizme dönüyor. Hacı Gümüş'ün eşi Hıristiyan... Kızının önce kilisede, sonra da camide nikâh yapmasına hoşgörüyle destek verecek kadar diyalog ve sevgi yanlısı! Deccal ise kendi savaşında herkesin kafasını kesecek kadar cani... Mücadelesini haklandırmak için Kur'an ve sünnetten cihad ile ilgili örnekler veriyor. Hemen yanındaki hücrede yer alan Hacı Gümüş, sevgi, hoşgörü ve diyalogla ilgili Deccal'ı hemencecik susturabilen ve onu bir cahile "indirgeyen" cevaplar veriyor.

Hollywood'un Şabloncu Sineması

Hollywood standardizasyonunun dünya sinemasına yaptığı en büyük kötülük, büyük paralar harcayabilecek yapımcı ve yönetmenlere uygun şablonları dolaşıma sokması ve makbul ana akım sinemanın kodlarını oluşturmasıdır.

Türkiye sinemasında bir iki yıl önce *Kelebek* adında benzer bir film vizyona girmiş ve ben o filmi "Onu alma; beni al!" tipi bir propaganda filmi olarak tanımlamıştım. O film de Türkiye sineması için oldukça büyük bütçelerle, Hollywood oyuncu ve sinema teknisyenlerinin destekleriyle çekilmiş ve aynen Mahsun Kırmızıgül'ün yaptığı gibi dikotomiler aracılığıyla bir fikir inşa etmeye çalışmıştı.

Dikotomiler oluşturarak hikâye kurmaya ve hikâyesini anlatırken olabildiğince gösterişe yaslanan filmlerin ana çizgisini, Hollywood'laşmak adını verdiğim kanserojen bir sinema virüsü belirliyor. Kanserojen; çünkü dünyanın ana akım büyük bütçeli bütün filmlerine kanser gibi yayılan bir biçim imal ediyor. Gösterişli kamera açıları, değişik şehir ve ülkelerde yapılan çekimler, büyük şehirlerin kuşbakışı manzaralarının yer aldığı albenili fotoğraflar... Parası bol olanların ilk yaptığı şey arabaları, uçakları, helikopterleri parçalamak ve bunları olabildiğince "gerçekçi" sahnelemek oluyor. Sinemada "gerçekliğin" böyle kurulabileceğini zanneden kanserojen bir etki bu maalesef.

Kırmızıgül'ün *New York'ta Beş Minare* filminde yaptığı şey, Batılıların islamofobi'lerine yönelik, oradan bir bakışla "onu alma beni al" demektir aslında; aynen *Kelebek* filminde olduğu gibi... Karşıtlıklar tipik bir Hollywood filminde olduğu gibi olabildiğince keskinleştiriliyor. Bir tarafta "melek" Hacı Gümüş, öte tarafta da kötülük timsali Deccal var. Mevlânâ'dan, Yunus'tan, Said-i Nursî'den örnekler veren Hacı Gümüş "Beni al" demektedir Batılılara. Hıristiyan eşiyle, son derece "açık görüşlü" kızıyla ve bağlılarıyla bir imajdır O. Ayasofya'da eşi istavroz çıkarırken, onunla yan yana dua edebilmektedir... Böylece bir fotoğraf sunulur; "İslam benimkidir, onunki değil!" fotoğrafı.

Filmde beni ilgilendiren asıl şey, İslam'ın şu ya da o düzeye basit bir çocuk oyunu gibi indirgenmesinden ziyade, bunun aktarılış biçimi oldu. Kırmızıgül'ün çizdiği resimde, kardeşini 11 Eylül'de İkiz Kuleler'in altında kaybetmiş Amerikalı polis şefinin Müslüman nefretinin Batılıların nefretinin arka planını temsil ettiği ve bu duygunun "muallâk" ve "giderilebilir" bir şey olduğu ortaya konuyor gözümüze sokarcasına... Bu duyguyu gidermek için yapılması gereken tek şey, Hacı Gümüş gibi "örnek" şahsiyetler sunmaktır aslında.

Kırmızıgül'ün kendi dilini oluşturmaya başladığını iddia edenlere söyleyebileceğim tek şey, orta malı olmuş, klişelerle bezeli kanserli bir Hollywood dilinin, hiç kimsenin kendi dili olamayacağıdır. O dille yapılan tüm filmler, seyirciyi kandırmak, eğlendirmek, dinlendirmek, ağlatmak için standart şablonlarla bezeli filmlerdir çünkü. Aralara küçük sürprizler, sona da şok sürpriz koydunuz mu film tamamlanmış olur. Türkiye yapımı bir Hollywood filmi...

Mahsun Kırmızıgül'e ve onun samimi olduğunu düşündüğüm film yapma çabasına yapılabilecek en büyük kötülük, bu filmi iyi bir film olarak değerlendirmektir bence. Hollywood'un teknisyenlik hâline dönmüş film endüstrisine bir fazla bir eksik yönetmen kazandırmanın hiçbir ülke sinemasına faydası yoktur. Filmde bir iki ayet hadis geçti ve İslam için çocuk basitliğinde kötü değil iyi belirlemesi yapıldı diye filme övgüler düzenlere, filmin son derece basit bir propaganda filmi olduğu düşüncemi bir kez daha iletmek istiyorum. Propagandanın "onun" ya da "benim" tarafıma yönelik bir imaj çalışması olmasının benim nazarımda zerre kadar önemi yoktur. Propaganda, düşünmeyi, hissetmeyi, derinleşmeyi, "hâl"e ortak olma duygusunu yok eden zehirli bir şeydir çünkü.

Türkiye'de, özellikle İslami kesimde, *Kelebek* ve *New York'ta Beş Minare* filmlerinden sonra görülen coşkuyu anlamakta ciddi zorluk çekiyorum. İnsan, bir tarafa kapkara, diğer tarafa süt beyazı fotoğraflar koyan ve "bakın işte, gerçek çok açık değil mi; onu alma da beni al!" diyen standart şablon ve klişelerle dolu tekno-sinema ile anlaşılamaz çünkü. İslam hele bu şekilde hiç anlaşılamaz. Sanırım Müslümanların bir şey anlatmaya çalıştığı sinema filmlerinde ilk aşmamız gereken bu kompleksli ve şabloncu teknokrat bakışı olmalıdır.

ALTINCI BÖLÜM

BİR HOLLYWOOD RÜYASI: *BAŞLANGIÇ*

Bağımsız sinemacı olarak başlayıp Hollywood'un umutlarından birisi konumuna yükselen Christopher Nolan'ın *Inception / Başlangıç* adlı son filmi, orijinal bir fikrin nasıl murdar edildiği konusunda Hollywood tarihindeki yüzlerce örnekten sonuncusu olarak dikkat çekiyor. *Avatar* filminde olduğu gibi, dayanağını Doğu hikmet geleneklerinin gerçeklik üzerine söyledikleri üzerine kurmaya çalışan film, bu hikmet geleneklerinin varlık üzerine söylediklerini ters yüz etme konusunda en az *Avatar* filmi kadar başarılı!

Doğu Hikmet Gelenekleri ve Rüya

Film, temel çıkış noktasını rüyaların "gerçekliği" tartışması üzerine kurmuş. Rüya kavramı, bilindiği üzere sadece Doğu hikmet geleneklerinde değil, İslam tasavvufunda da oldukça önemsenir.

Tasavvufta insanın benliği bilim ve psikolojinin "ölçebileceği" sınırlardan ibaret değildir. Zira "ben" ötesinde bir başka ben vardır. İnsan varlığı bu iki benliğin birleştiği kocaman bir gökdelen gibidir. Sûret ile mânâ, Mevlâna'nın söylediği gibi belki dokuz yüz kat olan insan varlığının iki yüzünü temsil eder. Normal benlikten kurtulmuş benlik, varoluşun diğer boyutlarını kapsar. Bu boyutlarda artık fiziksel duyumların değil, bambaşka algıların oluşturduğu bir benlik durumu oluşur.

"*Can, apaçık ve bize son derece yakın olduğundan görünmez. Biz de onu kayıp zannederiz. İnsan, bu yönüyle içi su dolu, fakat ağzı kuru bir küpe benzer*" sözleriyle Mevlâna içimizde saklı olan hazineye işaret eder. Sûret ve mânâ diye ikiye ayrılan benliğimizin mânâ boyutuna erişebilmek için sûret boyutuna ulaşmak için kullandığımız araçlar kullanılamaz.

Rüya, sözünü ettiğimiz bu ikinci benliğe ulaşmanın yollarından birisi olarak önemsenir tasavvufta. Dini açıdan rüyalara verilen önem, rüyaların çeşitli kategorilere ayrılarak anlaşılmasına sebep olur. İbn Arabî rüyaların bir kısmını "ilâhi müjde olarak rüya" olarak adlandırır. Bu rüya hakikatle kurulan doğrudan bir ilişki gibidir. Hz. Peygamber'in "sadık rüya" adını verdiği bu tür bir rüyadır ve kimi hadislerde peygamberlik cüzünün "kırk dörtte biri" olarak tanımlanır. Bu tür bir rüya dışında duyu organlarının hayâl hazinesine yönelmesi sonucu oluşan rüya ile şeytandan gelen rüyalar da İbn Arabî'nin tanımladıkları rüya çeşitleri arasındadırlar.

İbn Arabî, marifetin ifadesinde bir araç olarak rüyadan bahsederken, rüyayı hem epistemolojik, hem de ontolojik yönleriyle ele alır. Zira ona göre rüya, nesnel gerçeklik zemininde de tartışılması gereken bir şeydir. Sadece düşünce ile değil, varlık âleminin tümüyle de ilgilidir. Âlemin bir öğesi olarak rüya...

İbn Arabî ontolojisinde ruh ile birlikte beden, akıl ile hisler arasında yer alan nefs, hayâl mertebesindedir. Yani İbn Arabî'ye göre rüya, sadece zihnin bir kurgusu değil, ontolojik düzeydeki üçüncü bir âleme işaret etmektedir. Duyular âlemi ile metafizik âlem arasında, kendine özgü bir takım işleyiş biçimleri olan üçüncü âleme... İbn Arabî'ye göre hayâl (rüya, hayâlin bir alt kümesidir ona göre) akıl alemi ile duygu alemi arasında bir geçişlilik sağladığı gibi metafizik ve ontolojik düzeyde de aynı işlevi görür. Ayân-ı sabite'de mümkün varlıklar rüya vasıtasıyla varlık kazanır ve bu varlıklar ile Rabb'leri arasında bir geçişlilik sağlanır. Allah ile âlem arasında bir irtibat noktası olarak rüya bu açıdan önemlidir.

Özellikle belirtmek gerekir ki, tasavvufun ya da Doğu metafizik geleneklerinin rüya anlayışına göre rüyanın, ulaşmak için araçlardan birisi olduğu transpersonel benlik, kimi Batılı düşünürlerin iddia ettiği gibi sadece bilinçaltından ibaret değildir. İnsan varlığı, bodrum katlarından ibaret olan bilinçal-

tı dışında, "yukarılara" çıkan sonsuz nefs katmanlarına sahiptir. Her "yükseliş" yeni bir keşif demek olduğu için, bodrum katından görünenin, insanı temsil etmekte oldukça eksik kalacağını söyleyebiliriz.

Nereden Başlıyoruz?

Başlangıç filmi, üzerinde konumlandığı rüya üzerine bir tefekkür imkânı veriyor mu peki? Film, çıkış noktasını rüya üzerine oldukça geniş bir literatüre sahip olan Doğu hikmet geleneklerinden kurmasına rağmen, bu çıkış noktasını dönüp dolaşıp Batılı bir rasyonalizmde bitiriyor. Hollywood'da yapılan çoğu filmde olduğu gibi bu filmde de, önemli denebilecek çıkış noktası, filmin konu, yöntem ve amaçları içinde yok ediliyor.

Film, birisi rüya gören tarafından "tasarlanan", diğeri de bilinçaltının bodrumlarından fışkıran ve kontrol edilemeyen iki rüya tipi kurguluyor. İnsanın "yukarıya" açılan kapılarından birisi olan rüya, böylece ya tümüyle irrasyonel bir bilinçaltının dışavurumu, ya da rasyonel kontrol mekanizmalarıyla tasarlanıp kontrol edilebilen bir hayâl haline dönüştürülüyor.

"*Uykudasınız; ölünce uyanacaksınız*" hadis-i şerifi filmin içinde yer aldığı düzlemi tanımlayabilir. Filmin içinde birkaç defa değişik biçim ve bağlamlarda tekrarlanıyor bu cümlenin açılımladığı anlam. Rüya ile bir üst varoluş basamağının ilişkisi benzer bir uyanış/ölüş üzerine kuruluyor. Bir alt basamakta ölmek, bir üst gerçeklik basamağında uyanmak anlamına geliyor. Ya da bir üst basamakta uyumak, bir alt basamakta başka bir gerçeklik düzeyinde yaşamak demek... Ancak film, rüyayı, ontolojik, epistemolojik bir mesele olarak tefekkür etme amaçlı değil, bu fikri, bir başka konu için bir basamak, eğlendirici ve bilmece çözdürücü bir suspense olarak kullanıyor.

Filmde rüya, kanunsuz işler yapan bir çetenin, amaçlarına ulaşmak için kullandığı yöntemdir. Kişilerin bilinçaltlarına girmeye ve onların istenen şeyleri yapmasını sağlamaya imkân verecek bir araç! Dolayısıyla rüya ile bilinç ve bilinçaltı arasında kurulan doğrusal ilişki, insanı, bilinci ile bilinçaltının toplamı bir varlığa indirgiyor. Rasyonel bilinç ve bodrum katı bilinçdışı ikiliğini, aslında, varlığı "dokuz yüz katlı olan insanın" yapısı olarak kurguluyor film. Dokuz yüz katı birkaç bodrum katına indirgeyerek...

Rüya korsanları, kurbanları olan Fischer'in zihnini etkileyip istenen şeyi yapabilmesini sağlamak için üç aşamalı bir rüya yapısı "kurguluyor", ancak dördüncüye de geçmek zorunda kalıyorlar. Fischer'in bilinçaltı koruyucularının beklenmedik saldırıları bu dördüncü basamağı zorunlu kılıyor. Nedir bu basamaklar? Rüya içinde rüya içinde rüya içinde rüya... Ve her basamaktaki zaman algısı birbirinden çok farklıdır. Birinci rüya basamağında saniyelerle ölçülen bir olay oluncaya kadar dördüncüde saatler geçebiliyor mesela.

Başlangıç Filminin Problemleri ve Hollywood

Aslında bilinç, bilinçaltı, zamanın göreceliliği, ontolojik olarak insanın varoluşu üzerine tefekkür edilebilmesi açısından birçok imkân barındırıyor *Başlangıç* filmi. Ama bu imkânları hakkıyla değerlendirebildiği söylenemez. İnsanı bilinç-bilinçaltı otomatı hâline dönüştürmesi ve bilincin dışındaki tüm oluşları bilinçaltına indirgemesiyle bu imkânı murdar ediyor. İnsanı bir "bodrum katı yaratığına" indirgeyen ve onu "yukarıya" açan "aşkın" imkânlara kapı açamayan rüya anlayışıyla, kalkış rampası olarak son derece önemli bir seçim yapmasına rağmen, o kalkışı yapmayı beceremiyor yönetmen. Üstelik "tasarlanabilir" bir rüya kurgusuyla, rasyonalizmin dışına çıkmaya çalışırken dahi o rasyonalizmin içinde eriyip kayboluyor. Batı düşüncesinin bir yazgısı mı bu? Bilinçaltını "düzenleyebilen" bir bilinç, her şeyi kontrol edebildiği/edebileceği ön-yargısına sahip olan Batı insanının bir prototipi olabilir mi?

Rüya, tümüyle maddi boyutlarına indirgenmiş modern hayatın içinden sıyrılıp bir başka gerçeklik biçimi olarak konumlanmak yerine, ters yüz edilip maddi ontolojik düzeye çekiliyor. Önce bilinçdışı bilinçaltına indirgeniyor; sonra bilinçaltı bilinç düzeyine çekiliyor. Ve rüyalar, maddi dünyanın "ölçülebilirliğine" indirgenerek tümüyle rasyonalize ediliyor.

Ancak filmin bazı tartışmalara zemin hazırladığını da söylemeden geçmemek gerekiyor. Filmdeki en ilginç noktalardan birisi, paralel kurguyla verilen rüya aşamalarının, aynı insanlar için farklı "yaşam imkânlarına" zemin hazırlaması. Bir rüya aşamasında ölen kişiyi, bir alt rüya aşamasında dürterek "uyandırmak" mümkün! Böylece başı sonu olmayan bir varoluş zinciri ima edilebiliyor. Ancak film, bunu, yine Doğu mistisizmlerinin kuantum teorisi

destekli Batılı bir fantezisi olan paralel evrenler fikrini ima ederek yapıyor. Rüya, filmde ontolojik bir imkân ima eder; ancak o ontolojik imkân, rüyanın, aşkınlığa kapı açmayan ve sadece insanın alt nefs basamaklarına içkin bir durum olarak tanımlanmasıyla yok edilir.

Filmin en büyük problemleri, hemen tüm Hollywood filmlerinde gördüğümüz hızlı kurgu ile bütün o özel efektlere rağmen derdini çok konuşarak anlatmaya çalışması. Hızlı kurgu, üzerinde derinleşilebilecek zaman ve rüya hakkında tefekkür etme imkânını iğdiş ediyor büyük oranda. Kavga, dövüş ve koşturmaca içinde kaybolmaktan ve hangi aşamada kimin rüyasını izlediğimizi takip etmeye çalışmaktan, rüya ve zaman üzerine düşünmenin ya da filmdeki rüyalara kendi rüyalarımız eşliğinde iştirak etmenin imkânı kalmıyor. Hızlı kurgu, insanın, kendi manevi zamanıyla, filmin zamanını eşleştirme imkânını yok ettiği için, filmin biçimini, anlatılan konu içinde tümüyle ikincil hâle getiriyor.

Filmin son bölümünde rüya aşamalarıyla zaman arasındaki ilişkinin göreceliliğinin, yine "nesnel" ve "rasyonel" zamanın ölçümleri baz alınarak kurulması aynı hastalığın bir başka tezahürü. Zaman konusunda, bilinç ya da bilinçdışı düzlemlerde görecelilik vardır; ama ne kadar göreceli olduğunu kesin ölçümlerle biliyoruzdur! Böylece rüyanın, bilincin ve bilinçdışının kusursuz bir ölçümü ve modellenerek eksiksiz tasarımı mümkündür!

Rasyonalizmin dışında konumlanması ve gerek epistemolojik gerekse de ontolojik olarak bambaşka kapılar açması gereken bir çıkış noktasının dönüp dolaşarak yine rasyonalizmin biraz daha gösterişli bir versiyonunda düğümlenmesi bu tür Hollywood filmlerinin yazgısı olsa gerek! Onca "mistik dolaşmalardan" ve bin bir türlü gönderi ve fantezilerden sonra *Avatar* filminin de başına gelen aynı şeydi.

Hollywood, bana kalırsa Batı düşüncesinin oldukça vulger bir versiyonunu temsil ediyor. O yüzden Hollywood filmlerinin ele aldığı ya da yararlandığı konular ne kadar metafizik konular olurlarsa olsunlar, bu filmler, bu konuları dahi vahşice rasyonalize etmekte, mecralarından saptırarak aksiyonun, özel efekt bombardımanlı light-metafiziğin düzlemine indirgemekte ve son tahlilde patlamış mısır yenerek izlenebilecek bir "aptallar için metafizik ve felsefe" haline dönüşmekte oldukça mahirdirler!

YEDİNCİ BÖLÜM

BİR HOLLYWOOD DEJENERASYONU: AVATAR

Pahalı yapımların tüccar yönetmeni James Cameron'un son filmi *Avatar* birkaç açıdan ülkemizde coşkuyla karşılandı. Batıdan başka kültür dünyası tanımayan, Doğu'yu da Batı'nın anlattığı kadarıyla bilen bildik yazar ve sinema eleştirmenleri tarafından, film, ABD'yi "hardcore" eleştirme cesaretini gösterdiği iddiasıyla yere göğe konulamadı. Dindar diye bilinen kimi yazarlar tarafındansa, "Fil Sûresi" örnek gösterilerek, gözünü kan ve para bürümüş Batılı beyaz adama, Tanrı'nın tokadını vurduran bir film olarak kutsandı *Avatar*. Hatta film, kimi gazetelerde sinemanın dinle, tasavvufla ilişkisinde bir milat olarak değer gördü.

Peki, filmle ilgili hakikat böyle midir? *Avatar* bize Batı ve Doğu hakkında ne söyler? Daha da önemlisi söylediklerini nasıl söyler? *Avatar*'ı büyük bir coşkuyla karşılayan kesimin tam tersi şekilde, ben, filmi bildik Hollywood sömürülerinden yeni bir tanesi olarak değerlendiriyorum. Bu sömürünün gerçekleşme biçimiyle, Batı'nın Doğu'ya ait "ezeli hikmet" geleneklerini sömürme biçimi arasındaki benzerlik filmi ele almamızın çıkış noktası olabilir.

Batı'daki *new age* akımları, Hinduizm, Budizm, Taoizm gibi dinleri ve İslam tasavvufunun kimi büyük mutasavvıflarının yazdıklarını, özünden, ezeli hikmet geleneğinden soyarak nasıl tanrısız bir mistisizmin sportif faaliyeti haline getirerek bozunuma uğratıyorsa; filmin, dinsel geleneklerin mistik yo-

rumlarına yaptığı da budur. Tersine döndürülen ve en önemli yerinde kesilen bir varlık zinciri ile aslında tüm yolların Tanrı'ya çıktığı bir gelenek, tüm yolların doğanın içinde kaybolduğu ve Tanrı'nın bizzat doğa hâline dönüştüğü panteist bir paganizme döndürülüyor. Na'vi halkı ile ormanın ve ormanda yaşayan her canlının ilişkisi, bu tür bir paganizmin dışavurumu olarak yansıyor sinema perdesine.

Hollywood'un mistik geleneklerle ilk defa bu tür bir ilişki kurmadığını bilenler için, *Avatar* tipi filmlerde, bu tür unsurların, büyük oranda sömürü ve fantezi amaçlı kullanıldığını tahmin etmek pek de zor değildir. Zira Hollywood filmlerinin mistisizmi ele alış biçimi, bir taraftan bin bir gece hikâyelerine benzer bir fantezi ortamı yaratıp izleyiciyi kendine bağlama, diğer taraftan da dinlerin modern toplum için en "tehlikeli" yönlerini kırpıp onları ehlileştirilmiş bir uyuşturucu olarak yeniden kullanıma sokma amacı taşır. Form ile özün birbirinin içine geçen ve birbiriyle ayrılmaz bir bağ içinde olduğu bir mistisizm değil; formun, içindeki özle irtibatını yitirdiği ve tek başına ortalıkta kalakaldığı, öylece kalakaldığı için de başka bir öze hizmet ettiği bir mistisizmdir söz konusu olan. *Avatar*'da bu yeni öz, *new age* dinlerin hemen tümünde görünen pagan unsurlar taşır.

Avatar, aslında animasyon filmlerin büyük yönetmeni Miyazaki'nin filmlerinin dejenere edilmiş bir versiyonu olarak dikkat çekiyor. Miyazaki'nin, vakıf olduğu gelenek bilgisi sebebiyle her filminde derinleştirdiği bakışı, Cameron'da basit bir çocuk masalı hâline dönüşmüş halde. Bu noktada filmin biçimi ile anlatmak istediği şey arasındaki hayati bağı göz ardı etmemek gerekli. Na'vilerin ve onların yaşadıkları ormanın, büyük çoğunluğu bilgisayar ortamında yaratılmış görüntüleri ile Batı insanının Doğu'nun mistik geleneklerine bakışı arasındaki ilişkiyi çözümlemek önem kazanıyor. Dinsel veya mistik gelenekler, ancak ayağı yerden keserse, bir sos haline getirilip parlak renkler kuşanırsa, bir fantezi diyarından haber verirse "ezildikleri zaman üzülmek gereken" unsurlar olarak dikkat kazanma hakkı kazanırlar. Eğer gerçekseniz, fantastik bir dünyaya, parlak, bambaşka ve Batı insanına şehvetini karşılayacak imkânı sağlayacak bir hayata sahip değilseniz, yeterince "egzotik" de değilsiniz demektir. Egzotikleştirme, özellikle Hollywood sinemasının uyuştur-

ma ve çarpıtma mekanizmalarından en önemlisi olarak, *Avatar*'da da en önemli unsur olarak dikkat çekiyor. Eğer Na'vilerin yaşadığı orman, cennet misali bir yer olmasaydı, insanın hayâl gücünü zorlayan (çoğu da Miyazaki'den aparma) güzelliklerin olduğu o ormanda yaşayanlar Na'viler gibi kendi hâlinde yaşayan iddiasız varlıklar olmasalardı, muhtemelen sempati ve empati mekanizması bu derece işlemeyecekti.

Filmin, ABD'nin bugün dünyada yaptıklarını en sert şekilde eleştirdiğini düşünenlere, Na'vilerin direnişini başlatanların da, Pandora gezegenine gelen beyaz adamların içindeki "bilim adamı" sınıfı olduğunu hatırlatmakta yarar görüyorum. Afganistan'ı, Vietnam'ı "kurtaran" Rambo'nun yaptıklarından çok farkı olmayan bu tutumun ülkemizdeki kimi yazar-çizer tarafından bu derece sorgusuz sualsiz kabul görmesini doğrusu hayretle karşılıyorum. Sorun, yapının kendisinde değil, sistemin içindeki hırslı bir takım liderlerdedir; Bush yerine Obama'yı getirirsiniz, öte tarafa da birkaç Rambo salar işi çözersiniz. Böylece dünya da, Pandora da güllük gülistanlık bir yer hâline dönüşüverir!

Avatar'da, mistik geleneklerdeki varlık hiyerarşisi ile veya İslam tasavvufunda, "ayân-ı sabite" kavramı ile ilişkilendirilebilecek bazı bölümler var. Jake ile avatarı arasındaki ilişki böyle bir ilişki. Ama bu ilişkide ayân-ı sabite'nin kontrolünün beyaz adam elinde (bir başka yaratılan) olduğunu gözden kaçırmayalım. Artık tüm varlıkların yaratıcısı olan ve ancak hiyerarşinin tepesinde O olunca anlam kazanan bir varlık âlemi yok, her varlığın birbiriyle ilişkide olduğu ama bunların üst uzamlarının da kendi içinde bulunduğu bir doğa-varlık ilişkisi vardır. Bazı yazarların, Na'vilerin kutsal yeri yok olmak üzereyken, işgalcilerin devasa canlılar tarafından yok edilmesini Fil Sûresi'nde Kâbe'yi yıkmak isteyenlerin başına gelenlere benzetmesi dikkate değer bir benzetmedir. Ancak, ben bu benzetmenin bir tanrıyı imlemediğini ve birbirleriyle sıra dışı ilişkileri olan varlıkların olduğu bir dünyanın kendini koruması olduğunu düşünüyorum. Bu da "makbul mistisizmin" tüm unsurlarının korunması demektir. Maji, büyü, pagan ayinler ve bunlar gibi birçok fantastik unsurun egzotikleştirdiği ve bu yüzden empatimize mazhar olan Pandora ile egzotize edilebilmek şöyle dursun, bir an önce tüm inançlarıyla silinmesi

gereken mesela bir Filistin'i, mesela bir Irak'ı, bir Afganistan'ı benzeştirmek olsa olsa Hollywood mekanizmasını hiç bilmemek demektir.

Hollywood'un özel efekt bombardımanlı ve artık tamamen bilgisayarlarda üretilen devasa bütçeli bu tip filmleri, gerçeklikle ilişki kurulmak amaçlı olması bir yana, sinematografisinin bütün öğeleriyle gerçeklikten tamamen koparak fantastik bir dünyaya adım atmanın araçlarıdırlar. Din, mistisizm ancak bir makyaj olarak kalmayı garanti ediyor ve iyi bir seyirci kitlesi vaat ediyorsa uygun dozlarda "light versiyonlarıyla" kullanıma sokulur. Zira dinin "hard" versiyonları ancak terör filmlerinde ABD'nin teröre karşı mücadelesinin haklandırma mekanizması olarak işlev görürler.

Peki light versiyon da olsa, paganizm çağrıştırmalı da olsa mistik bir dinleri olan barışçı bir halkı yok etmeye gitmiş "beyaz adamın" gaddarlığını ortaya koyması açısından hiç mi takdir edilecek yönü yoktur *Avatar*'ın? Güzel görüntülü bir çizgi film izleme keyfi vermesi harici, evet hiç yoktur! Zira *Avatar*, bilinçaltımıza, "beyaz adam"a direnme "hakkı olan" insan versiyonunu kazıtmasıyla; işgali ve şiddeti tekil bir sapıklığa ve hırsa indirgemesiyle; dinin ve mistisizmin makbul şekilleri üzerine yaptığı bir imaj çalışmasıyla hiç de masum bir pozisyonda durmuyor. Bırakın yazının başında filmi coşkuyla karşılayan kimi yazarların iddialarını karşılamayı, o iddiaların tam da tersinin dayatıldığı bir film olarak *Avatar* Hollywood'un sıradan fantezi filmlerinden birisi olmanın ötesinde olumlu bir anlam atfedilmeyi hak etmiyor bence.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

2012 FİLMİ VE SÖMÜRGEN BİLİM-KURGU ÜZERİNE

Roland Emmerich, genellikle devasa bütçeli filmleriyle bilinen bir yönetmendir. Son filmi *2012*'nin bütçesinin 200 milyon doların üstünde olduğu söyleniyor. Bu kadar büyük bütçelerin bir yönetmene teslim edilmesi bu yönetmenin hangi özellikleriyle ilgilidir diye gayri-ihtiyari düşününce, ortaya sinema adına umudumuzu bitiren bir tablo çıkması kaçınılmaz oluyor.

Independence Day / Kurtuluş Günü, *The Day After Tomorrow / Yarından Sonra* gibi Emmerich filmlerinin bir devamı gibi olan *2012* de, o filmler gibi dünyanın başına gelmesi muhtemel bir felaketi ele alıyor. Bir Maya kehanetinde söylenenlerin gerçekleşmeye başlaması ile birlikte, insanlığın tümden yok olmaması için yapılanlar konu edilir filmde. Güneş patlamalarının oluşturduğu nötrinoların yerkabuğunun çok derinlerinde oluşturduğu devasa enerjinin yerkabuğunun dengesini bozup dünyanın bir çeşit kıyametle karşı karşıya kalmasıdır çıkış noktası.

Dünya sinemasında, sinemanın bir sanat formu olmaktan çıkıp güç gösterisi yapan, eğlendiren, dikte eden, manipüle eden, propaganda yapan bir endüstriye dönmesinde Hollywood'un payının yadsınamaz olduğunu düşünüyorum. Roland Emmerich, bu açıdan bakıldığında, Alman kökenli olmasına rağmen Hollywood sinemasının son yıllardaki sembolü mahiyetinde bir yönetmen olarak değerlendirilebilir.

Hollywood sinemasında birincil amaç, seyirciyi çekecek yöntemler üzerine kafa yormak olduğu ve seyircinin, ne pahasına olursa olsun ilgisinin çekilmesi devasa para kazanmanın da en etkili yolu olduğu için, Emmerich gibi yönetmenlerin kendilerine verilen devasa bütçelerin hakkını verdikleri rahatlıkla söylenebilir. Ancak bu hakkını vermek eylemi, film sanatının hakkını vermek değil, sahibinin sesini iyi duyurabilmek olarak anlaşılmalıdır. Bu anlamda Emmerich gibi yönetmenler, birer sinema sanatçısı değil, devasa mühendislik projelerini yürüten yöneticiler gibidirler.

Roland Emmerich gibi sinema mühendislerinin yaptıkları zaten bir sanat değil, bir "show business" olduğu için, bu konuda kafa yormamıza gerek yok, ne yaparlarsa yapsınlar diye de düşünebiliriz gayet tabii. Ancak durumun bu kadar basit olduğunu düşünmüyorum. Zira Hollywood sineması, seyircinin zevklerini tek yönlü olarak "eğitecek" ve sonra da verdiği eğitimin karşılığını her kuruşuna kadar geri alacak devasa bir "big brother" aynı zamanda. Bu bağlamda beni asıl ilgilendiren, seyircinin zevklerinin tek taraflı manipülasyonu yoluyla köreltilip, bu körelmenin bir rant aracı olarak kullanılmasıdır. Emmerich filmleri bu "zevk eğitiminin" en göze batan yönlerini taşıdığı için tartışmamızda özellikle önemlidir diye düşünüyorum.

Hollywood'un zevk eğitimi ve manipülasyonunun birkaç yönü vardır. Birinci yön, seyircinin filmin dışına çıkıp filme kuşbakışı bakmasını engelleyecek bütün araçları olabildiğince etkin kullanmaktır. Katharsis sanatların tümünde bir amaç olarak değerlendirilebilirse de, Hollywood, katharsisi insani boyutundan soyutlayarak, seyirciyi bir otomat gibi teslim almayı amaçlar. Bu noktada Hollywood tipi katharsis, insanın, kendi deneyimi ve hayatıyla, izlediği film arasında bir ilişki kurmasını amaçlamaktan çok, tek taraflı bir dikte etme yöntemiyle seyircinin kendi hayatını unutması olarak işlev görür. Adeta seyircinin, robot gibi sorgusuz sualsiz uyması gereken emirlerin dikte edilmesidir söz konusu olan.

Hollywood filmlerinin kurgusu ve biçimi, yukarıda açıkladığımız tür bir katharsis yaratma amacına hizmet etmesi gerektiği için, kesinlikle rastgele değildir. Hızlı kurgu ile seyircinin bir ân dahi durup düşünmesine, ya da filmin içerisinde olan bitenle kendi gerçekliği arasında içsel bir ilişki kurmasına izin

verilmez. Tam tersi seyircinin, filmin mesajlarına mutlak ve robot gibi teslimiyeti amaçlanır. Ancak amaçladığı şeyi şansa bırakmayacak kadar da mahirdir bu sinema. Emmerich'te en etkili versiyonlarını gördüğümüz hızlı kurgu ve özel efektlerle, seyircinin kendi gerçekliği ile ilişki kurması bir yana, seyirciye dikte edilen gerçeklik dışında bir gerçekliğinin olması dahi engellenir. Zira seyirciyi robotlaştırmanın en etkili yöntemi, sinema perdesinde gördüğümüz şeylerin birer teknoloji nesnesi haline getirilip insandan uzaklaştırılması ve insanın nesneleştirilmesidir.

Filmlerinin çoğunda olduğu gibi *2012* filminde de, Roland Emmerich bilimsel jargonu oldukça etkili kullanır. Zira inandırıcılığın en etkili yöntemi, modern çağların yeni dinini ve rahiplerini -yani bilimi ve bilim adamlarını- olabilecek tüm etkinliğiyle konunun içine dâhil etmektir. Böylece, daha başlangıçta seyircinin üzerine bilimsel bir iktidar kurulur. Seyirci, kendisine dikte edilen bilimsel iktidar altında, kendisinin söz sahibi olamayacağı mutlak bir edilgenlik içine sürüklenmiştir bile. Artık seyirciye düşen sadece şaşkınlık ve hayranlıkla kendisine verileni kabul etmektir. İzlenmenin birinci adımı başarılı olmuştur.

İkinci adım, işin içerisine mutlaka birkaç gerçek hayat tıkıştırmaktır. Böylece seyirci, kendisini hepten hayatın dışında bir fantezi izliyormuş hissiyatına kaptırmadan filmi izlemeye devam edebilir! *Kurtuluş Günü*, *Yarından Sonra* ve *2012* filmlerinde neredeyse birbirinin tıpkısı bilim adamı aileleriyle tanışırız. Bu aileler sonradan insanlığı kurtaracak kişiler ve aileleridir aynı zamanda. Doğanın, binaların, şehirlerin bir kâğıt parçası gibi parçalandığı, yok olduğu yerlerde, gerek bir uçakla, gerek bir karavanla, gerekse de yürüyerek bu felaketlerden hep saniyenin onda biri farkla kurtulan süpermenlerdir bu gerçek hayat mensupları. Ama seyirci artık makinenin içine öyle dâhil edilmiştir ki, komikliğin, saçmalığın ve fantezinin farkına bile varmadan şaşkınlık ve hayranlıkla kahramanlarını izler. Tabii ki kahramanlar, hem modern dinin mensubu olan bilim ve teknoloji insanı olmaları; hem de Amerikan ailesinin, bir süreliğine krize girmiş ama Amerikan ailesi olmanın "erdemini" fark etmiş olan fertleri olmaları hasebiyle özellikle önem taşırlar. Bir taşta iki kuş az şey mi?

2012 filminin, diğer Emmerich filmleri gibi en güçlü etkileme yöntemi, kullandığı bilgisayar efektleridir. Bu yolla etkilemenin psikolojik arka planı, ancak bilgisayar oyunlarının insanları eroin gibi bağımlı yapma sebepleriyle ilişki kurularak kestirilebilir bence. Filmin oldukça büyük bir kısmı bilgisayarlarla yapılan özel efektlerden ibaret. Böylece izleyici korkutulurken, tedirgin edilirken bile eğlendirilerek filmin izlenme şansı artırılıyor. Bilgisayar teknolojilerinin geldiği nokta, sanallıktan bir gerçeklik türetmek konusunda oldukça başarılıdır. Nasıl ki bilgisayar oyunları, özellikle bağımlılarında bir sanal gerçeklik yaratıp o kişinin manipüle edilme kapılarını açıyor; Roland Emmerich de aynı şeyi filmlerini izlemeye gelmiş olan seyirciye yapıyor. Ancak burada bir noktayı özellikle vurgulamak gerekiyor: Emmerich bilgisayar efektlerini bir gerçeklik algısı yaratmak için kullanırken, Hollywood sinemasına has hızlı kurgunun en çılgın, en başdöndürücü versiyonlarını tercih ediyor. Böylece seyircinin, içine yuvarlandığı sanal gerçeklik hakkında düşünüp, kendi gerçekliği ile bağını sorgulama şansı dahi kalmıyor. Despotik kurgu ve teknolojinin aşırı kullanımı bir çeşit klip izleyicisi yaratıyor karşısında; ama izlediğinin bir klip olduğunun farkına dahi varamayan bir klip izleyicisi...

2012 filminin çok daha derinlemesine eleştirilmesi gereken bir yönünü burada kısaca geçmek isterim. Amerikan liberalizmi ve kapitalizmi, nasıl ki sosyal darwinizmin kıyılarında dolaşıyorsa, felaketten kurtulacak insanların seçimi de sosyal darwinist bir yöntemle yapılıyor. Ancak sağduyulu (ve siyah) Amerikan başkanı gemilere bineceklerin kura ile seçilmesi gerektiğini ifade ederek günah çıkarıyor iş işten geçtikten sonra. Tabii ki kendisini feda edecek kadar yüce gönüllüdür Amerikan başkanı ve halkıyla kalır! Ancak kurtulmak için seçilenler ya bir milyar doları verebilen ultra-zenginler, ya ülke yönetimlerinde yer alanlar, ya da gen havuzu açısından en değerli genleri oluşturacak olan bilim adamlarıdır.

Yukarıda açıklamaya çalıştığımız bütün bu etkileme/izlettirme yöntemlerinin hizmet ettiği nihai amacı irdelemezsek *2012*'yi de yeterince incelemiş olmayız. Hollywood'da yapılan filmlerin kahir çoğunluğunda olduğu gibi Emmerich filmlerinde de, filmin içerisine yedirilen ve hayati bir propaganda ele-

manı olarak işleyen etmenler unutulmaz. Bu da, insanlığın ölüme gittiği, yok olmaya başladığı bir noktada, ortaya çıkan kahraman ve fedakâr figürlerinin -hem kişisel, hem de kurumsal olarak- çoğunlukla Amerikalı olduğu gerçeğidir. Ancak kör gözüm parmağına propaganda yapıyorlar izlenimi vermemek için de, bizzat Amerikan hükümeti içinde bir kötü imal etme işi asla unutulmaz. Emmerich'in tüm filmlerinde yaşanan büyük felaketlerin sonunda insanlığı düzlüğe çıkaran ve *2012*'de olduğu gibi "Nuh'un gemisiyle" insanlığa yeniden hayat verenler de Amerikalılardır. Bu gemilerin Çin'de üretilmesi, Çin'i ve Çinlileri Amerikalıların yönettiği basit bir figür halinden öteye taşımıyor maalesef. Oscar törenlerinde, bana birer müsamere gibi görünen demokratik görünme yarışının tam tersine, Hollywood sineması son derece Amerikan milliyetçisi ve şoven bir sinemadır aslında.

Genelde Hollywood, özelde de Emmerich sinemasını, elinin altında devasa teknolojik imkân ve yetenekler olan ama insani, ahlâkî, vicdani ve akli olarak bu imkânlardan bir güzellik ortaya koymak yerine, o imkânları çirkinliğe payanda yapan büyük hırsızlara benzetiyorum. Roland Emmerich hakkında yazmak ise, onun, buna değmesinden değildir. "*Dikkat edin hırsız var; insanlığınızı, vicdanınızı, aklınızı ve bunlarla birlikte sanatınızı çalıyorlar!*" uyarısı yapmak içindir daha çok.

DOKUZUNCU BÖLÜM

OSCAR ALAN KADIN YÖNETMEN!

Oscar ödüllerinin verileceği zaman yaklaşınca bir koşuşturmacadır alır sinema sektörünü. Tahminler havada uçuşur. Tahmini tutan sinema eleştirmenleri, eleştirmen apoletlerinin üstüne bir yıldız daha ekler, tutmayanlar ise bir süre suskunluğa bürünürler.

Türkiye'den Oscar adayı olacak filmlerin belirlenmesi sırasında da benzer şeyler yaşanır. Hangi film belirlenirse belirlensin, o film yerine bir başkasını öneren, Oscar'a onun daha çok yakışacağını söyleyen eleştirmenler arasında yoğun tartışmalar yaşanır.

Oscar ödüllerine sinema sektöründe bu kadar önem verilmesinin birinci sebebinin, sanat değil endüstri meraklısı sinema eleştirmen ve yönetmenlerinin çokluğu olduğunu düşünüyorum. Bir sinema yönetmeni, ne kadar büyük bütçeleri idare ediyor ve büyük mühendislik projeleri gibi ortaya "faydalı" bir sonuç çıkarıyorsa o kadar başarılıdır bu tip eleştirmenlere göre. Böyle bir anlayışın baskın olduğu sinema dünyasında, Oscar alacak filmlerin de bu anlayışın ürünleri olması kadar doğal bir şey yok. Ortaya çıkan ürün ne kadar büyük bir prodüksiyonsa, verilen parayı ne kadar verimli değerlendirebiliyorsa, ödül alma şansı da o kadar yükseliyor.

Oscar ödüllerine aday olan ya da bu ödüllerden en önemlilerini alan filmlerin, genellikle vasat bir seyirci düzeyine hitap ettiğini düşünüyorum. Aslın-

da böyle olması da son derece doğal! Zira endüstri, o endüstrinin ortaya koyduğu ürünü ne kadar çok kişiye satabiliyorsa o derece başarılı kabul edilir. O sebeple, sinemada Oscar alan filmlerin önce para verene, sonra da o ürünü satın alacak olana bağımlılığı son derece doğal bir sonuçtur. Böylece ortaya, kendi sanatsal "yaratısı" için uğraşan sanatçı-yönetmenler değil, piyasa koşullarını gözeten ve sahibinin düdüğünü çalan mühendis-yapımcı-yönetmenler çıkıyor. İşte bu ikincilerin en "başarılılarının" cirit attığı yerdir Oscar törenleri.

Sinema endüstrisinin temsil edildiği yer olan Hollywood'da ve onun kıta sahanlıklarında uzun zamandır yapılanın, bir takım egzantrik konular icat edip, o konulara uygun senaryolar yazmak, bu senaryoları da mümkün olduğunca "çok izlenme kodları" ile dolu olacak şekilde filme çekmek olduğunu düşünüyorum. Aslında sinema seyircisini aptal yerine koyarak, onyıllardır ortaya koyulan kodları tekrarlamaktan ve algısı, görüşü bir tek yöne evirilmiş seyircinin bu yönünü rant getirecek şekilde kullanmaktan ibarettir yapılan. Seyircinin kendi hayatıyla ilgisi olmayan konuları, sinema koltuğuna oturunca kendisini hiç kasmadan, düşünmeden, akıntıya bırakarak ve mümkünse azami eğlenerek izleyebileceği şeyler yaratmaktır amaç. Bu anlayışla bağlantılı bir başka amaç, sinemanın propaganda aracı olarak kullanılmasıdır.

2009 yılının "en iyi film" ve "en iyi yönetmen" Oscar ödüllerini Kathryn Bigelow'un *Hurt Locker / Ölümcül Tuzak* adlı filmi aldı. Üstelik ödüllerin sunuluşunda bu defa bir farklılık da göze çarpıyordu. Zira "en iyi yönetmen" dalında Oscar'ı ilk defa bir kadın yönetmenin aldığı iddia ediliyordu.

En iyi yönetmen ödülünün ilk defa bir kadın yönetmene gittiği formel olarak doğruydu elbette. Ancak bu bilginin başka bir yönü de dikkatle değerlendirilmeliydi. Zira bu kadın yönetmen, var olduğunu varsaydığımız kadın bakışı, merhameti ve vicdanını sinemaya aktaran bir yönetmen olarak değil, Hollywood'daki erkek yönetmenlerin dahi bu derece kör gözüm parmağına yapmaya cesaret edemeyeceği kadar yoğun bir militarist propagandayı sinemasına alet eden bir yönetmen olarak göze çarpıyordu. Bu yüzden film, kadın bir yönetmenin filmi olarak değil, fazlasıyla asker-erkek hâline dönüşmüş bir yönetmenin filmi olarak ele alınmalıdır.

Ölümcül Tuzak, yakın zamanlarda gösterime giren bir Türk filmi ile birçok açıdan benzerlik gösteriyor. Levent Semerci'nin yönettiği *Nefes* adlı film, gerek sinematografi, gerekse de propagandayı *Ölümcül Tuzak*'ta olduğu gibi apaçık yapmıyor olmasıyla, *Ölümcül Tuzak*'tan çok daha ustalıklı görünüyordu üstelik!

Her iki film de bir "kahramanın" dilinden anlatılıyor. Bu kahramanlar, bir takım "değerlerin" de sembolü olarak ortaya konuyor aslında. Nefes'in Yüzbaşı'sı, militarizme karşı çıkan sivillere karşı, Güneydoğu'daki savaşın zorunlu olduğunu ve bu zorunluluğun en doğru şekilde kendileri tarafından bilindiğini ima edenleri sembolize ediyor olabilir. *Ölümcül Tuzak*'ın bomba uzmanı çavuşu da, benzer şekilde Amerika'nın "demokrasi götürmek için" dünyanın öte tarafına yolladığı, adalet, barış ve özveriyi simgeleyen askerlerini... Zorunlu olan bu savaşın çıkmasında bir sorumluluğu olmayan; ama korkmadan bu savaşı verebilen "vatansever" figürünün sembolüdür her iki filmin karakterleri! Üstelik herkes rahat yatağında yatıyor ve hakikate dair hiçbir şey bilmiyorken, bunu büyük bir özveriyle yapan vatanseverler!

Kathryn Bigelow'un kamerası, Hollywood'un nispeten önemli eserlerinde biraz yontulmuş propagandayı, tekrar apaçık hâle döndürmesiyle tam anlamıyla eril bir şiddet aracına dönüşüyor. Amerikalı askerlerin, kendilerine tehdit olabilecek kişileri dahi son ana kadar vurmamayı tercih etmeleri, Iraklıların canı için kendi canlarını dahi tehlikeye sokabilmeleri; senaryosu Bush tarafından yazılmış bir filmi andırıyor bizlere. ABD'nin, dünyanın öte tarafına adalet ve demokrasi götürmek üzere gittiği ve oraya gönderdiği askerlerin, halkı en az kendileri kadar dikkate aldığıdır Kathryn Bigelow'un göstermek istediği! Ancak bunu, Ridley Scott'un *Kara Şahin Düştü* filminde olduğu gibi "yerel halkı" hiç dikkate almayarak yapmaya çalışmasıyla, tam bir amatör propagandacı izlenimi veriyor Bigelow. Merkezde Amerikalı asker vardır ve Iraklılar, yaşanan onca trajediye rağmen umursamaz bir hayat yaşayan duyarsız insanlardır! Bu aşamada kahraman Amerikalılara onları kurtarmaktan başka çare de kalmıyor tabii...

Hollywood filmlerinin propagandası gerçekliğin kendisini çok da önemsemez aslında. Zira bilirler ki bir süre sonra hakikatin yerine, Hollywood'un

temsil ettiği simülasyon gelecek ve insanlar o simülasyonu hakikat zannedecekler. Hollywood, devasa bir simülasyon makinesi olarak, o makinede makinistlik yapacak kadın ya da erkek mutlaka birilerini bulacaktır. Sonra en iyi makinistlere, dünyanın her yanında canlı olarak yayımlanan bir törende ödülleri verilecek ve dünyanın bu tarafındaki biz budalalar, bu ortaoyununa, sanki sinemayla cidden bir ilişkisi varmış gibi "sinemasal" yorumlar yapacağız! Kathryin Bigelow'un, Dr. Jeykıl'ın Mrs. Hyde'ı olduğunun bile farkına varamayacağız. Hollywood'un, bu dönüşüm mekanizmasının en maharetli uygulayıcısı olduğunu dahi anlayamadan, aklını ve vicdanını teslim etmiş budalalar gibi Hollywood'da yapılan şeyleri sinema filmi zannedeceğiz!

EPİLOG

FİLMLERİN HAKİKATİNE ŞİİRSEL BAKIŞ DENEMELERİ: BİR GÜLDESTE

Pandoranın Kutusu (2008) / Yeşim Ustaoğlu

Kapılar ve köprüler... Zihin ve bellek, bunların sonsuz kombinasyonlarının nasıl düzenlendiklerini bilmediğimiz bir karmaşası. Hangi kapı, hangi köprüye açılır? Bir kapının hep aynı köprüye açıldığı bir durum mümkün müdür?

Alzheimer bütün bu karmaşanın tek bir yöne evirildiği, kapı ve köprülerin bağlarının çoğunun yitirildiği bir insanlık hâli olmalı! Sonsuz karmaşıklıktaki bir ağ içinde, hangi kapıdan girersek girelim, hep aynı köprüye ve o köprünün açıldığı tek bir kapıya varma hâli... Hasta için boşluk duygusu; hasta yakınları için, sevdikleri insanın her gün bir yabancıya dönüşmesini izlemenin acısı ve hüznü.

Sevgi, boşluk duygusunu giderebilecek tek ilaç. Zira sevgi, zihin ve belleğin sonsuz karmaşasını tek vuruşta bypass edebilecek olan en büyük insani güç. Ama modern insanın sevmeye hiç vakti yok ki! Nusret Hanım ile torununun yakınlaşması, torununun, sevgiye vakit ayırabilen bir modern dönem kaybedeni olmayı kabul etmesinden sanıyorum.

"Dağıma gitmeme izin ver; yoksa onu da unutacağım." Nusret Hanım'ın tüm o kapılar ve köprüler içinden çıktığı, unutmadığı, unutmak istemediği tek yer orası. Ölmeyi istediği yer. İnsanın ölmeyi istediği yer aynı zamanda yaşamayı istediği yer midir? Bu yer, insanın unutamadığı tek şey olarak mı kalır?

Mommo Kız Kardeşim (2009) / Atalay Taşdiken

Bahar esintileriyle birlikte uçuşan perdeler gibi, belleğimizde yer eden masum çocukluk hayâllerinin karabasana dönüşmesi; yaz ortasında ansızın ve habersiz çıkıveren, ortalığı birbirine katan bir fırtınanın çıkması gibidir çocuklukta çok sevdiğimiz birisinin bir şekilde kaybedilmesi. Mıh gibi saplanan bir şeylerin açtığı, ömrümüz boyunca içimizi kanatan, ama başkalarından özenle sakladığımız yaramızın müsebbibi olan ve bahar esintilerinin, yaz güneşinin ortasına birdenbire çöküveren sonbaharın kuşattığı hayatın, hep çocukluktaki o kayıp anında kalakalması hâli...

Bir Rüya İçin Ağıt / Requem for a Dream (2000) / Darren Aranofsky

Ayaklarının altındaki zemin kaymış, tutunacak bir dalı kalmamış çağdaş insan, zehirlere ilaç muamelesi yapmaya yazgılı. *"Yanlış hayat doğru yaşanmaz!"* demişti Adorno. Yanlış hayatı doğru yaşatma reçeteleri sunan ve türlü yanılsamalarla gözlerimize bağ çeken bilimsel uzmanlık alanları ve ideolojileri acılarımıza çare diye belliyoruz. Yaralarımızı kanserleştirdiğimizin farkına varmadan!

Tam olarak nerede yanlış yola sapmıştık?

Pi (1998) / Darren Aranofsky

Bir ceviz kabuğuna dürülen kâinat... Ya da bir midye kabuğunda yaratılışa şahit olmak! Kâinat sürekli bir oluş içinde, her daim aynı nakaratı tekrarlıyor: Gören gözler için tüm kâinat yaratılan her bir şeyde gizli. İnsan ise yaratılanların en şereflisi ve tüm kâinatın bir kopyası... Hakikate susamış; ama sınırlarını her daim yeniden keşfetmeye yazgılı! Hakikat insana tümüyle açmıyor kapılarını çünkü.

İnsan, Allah'ın, kendisi için çizdiği sınırları ihlal etme yeteneği verdiği tek varlık! Akıl ihlale eğilimli, gönül ise sınırlara riayet edilmesine. İronik bir şekilde, akıl kapılardan döndürülmeye yazgılı, gönül ise girmeye... Gönlün mayası Aşk tüm kapıların biricik anahtarı çünkü!

Aklın, kapıları zorlarken ulaştığı son nokta delirmek... Deliren aklın bıraktığı alanı, sükûnet içinde bir gönüle terk etmesi boşuna değil. Belki de çıldırmanın en uç noktası, hakikatle dolaysız ilişki kurmaya en yakın insan hâlidir.

İnsan, Aşk haline aklının en uç noktalarını sınamadan varamaz mı?

Sürgün / Izgnanie (2007) / Andrei Zvyagintsev

Tarkovsky'nin tabiatı (ve insanı) temizleyen yağmurunun aksine, şüphenin yağmuru kurşun gibi ağır. Düştüğü her yeri zehirleyen, yakan delen ve yok eden bir yağmur... Şüphe, insanın kendinden emin olmaması mı, yoksa başkalarına reva gördüğü bir eziyet mi? Sevgi ile şüphe bir arada olabilir mi?

Dead Man (199) / Jim Jarmusch

İnsanın manevi olarak kat ettiği yol, sonunda "Nobody" olmak için midir? William Blake'in yolculuğu bir hiç kimse olma yolculuğu mudur? Hikmet geleneklerinin insanı ulaştırmak istediği nokta, insana hiç kimse olduğu bilincini vermek olabilir mi?

Her insan, büyük yolculuğa gebedir. Hz. Peygamber'in(s.a.v) büyük cihaddan bahsederken kast ettiği şey, bu yolculuk olmalı. Bu cihada giren her insan biraz da şair olmak zorundadır. Şairlik kalıcı bir durak değil, yolculukta insanın yoldaşı olan bir araç olmalı. Nobody gibi... Blake, hiç kimse okyanusuna açıldığında şairliğini kıyıda bırakacak demektir. Ölmeden önce ölmek! Şairliğin en üst aşaması; ya da gerçek şiire ulaşma noktası.

William Blake'in ölmüş bir ceylana sarılarak yattığı o sahne filmin özeti gibi okunabilir mi?

Gandhi (1982) / Richard Attenborough

"Göze göz, bütün dünyayı kör bırakır."

Zalime karşı direnişin, tüm dünya tarihindeki en önemli başarılarından birisinin mimarıdır Gandhi.

İngilizler Hindistan'dan çekilmiştir. Ama Hindular ile Müslümanlar birbirine girmiştir bu defa. Gandhi'nin çabalarından sonra ateşkes yapılır. Kimse birbirini öldürmeyecektir artık. Bir gün bir adam gelir Gandhi'ye. İçindeki kini, nefreti ve bunlarla beraber büyüyen vicdan azabını yenemiyordur bir türlü. "*Her gün cehennemde yaşıyorum*" der Gandhi'ye. Çünkü Müslüman bir çocuğu, kafasını duvara vura vura öldürmüştür. Ağlayarak "*Müslümanlar da benim küçücük çocuğumu öldürdüler daha şu kadarcıktı, cehennemden çıkamıyorum*" der. Gandhi cevaben "*Cehenneme gidecek olanı sadece Tanrı bilir, ancak cehennemden çıkışın yolunu biliyorum. Annesi ve babası öldürülmüş bir Müslüman çocuk bulacaksın. Onu kendi çocuğun gibi yetiştireceksin. Ama çocuğu bir Müslüman olarak ve Müslüman geleneklerine göre yetiştireceksin!*" der.

Hepimiz için cehennemden çıkış yolunu gösteren bir yol değil mi bu?

Gece ve Sis / Night and Fog(1955) / Alain Resnais

İnsan, yazgısını kendisi belirleyebilen tek varlık. Ahsen-i takvîm ile esfeli sâfilîn arasında gerilmiş bir ip. İpin neresinde bulunacağına insan kendisi karar veriyor. Allah'ın Kur'ân'da sıkça vurguladığı gibi, kimi zaman meleklerden üstün, kimi zaman hayvanlardan aşağı olabilen tek varlık insan.

İnsan, tüm tabiatta, tasarlayarak, fizibilite planları yaparak öldürebilen tek varlık.

En az yakıtla en çok insanın nasıl yakılabileceğinin planlarının yapıldığı yer olarak Auschwitz bir sembol. İnsanın ne kadar vahşileşebileceğinin ve üstelik bu vahşiliği üstüne kan bulaştırmadan ne kadar steril bir şekilde yapabileceğinin sembolü.

Bunca vahşileşen modern insanın, bu vahşiliklerde sorumluluk duymaması modern toplum kurgularının ve siyasetin ne derece başarılı olduğunu gösteriyor olmalı! "İşinde" insan yakan, işkence yapan bir Alman (bir Yahudi, bir İngiliz, bir Türk...) evinde hiçbir vicdan azabı duymadan çocuklarına sarılabiliyor.

Öteki çocukların gözleriyle bizlerin gözleri arasına aşılmaz duvarlar yerleştirmekte çok mahir bir çağın mensubuyuz çünkü!

Yağmurdan Önce / Before the Rain(1994) / Milcho Manchevski

Kinin, nefretin, intikamın, şiddetin, kendi "negatif ayna görüntülerinden" başka bir şey doğurmadığını öğrenmek için daha kaç bin yıl geçirmesi gerekiyor insanlığın? İnsanlığın hiçbir şey öğrenemediğini öğrenmesi için? Merhametten maraz doğmayacağını, tam tersi merhametin bütün yaralarımızın tek merhemi olduğunu görmek için...

Kendini adamak eylemiyle merhamet arasında nasıl bir ilişki vardır? Merhamet steril bir duygu mudur, yoksa fedakarlık ve kendini kurban etme eylemleriyle birlikte olunca mı anlamlıdır?

"*Zaman sınırsızdır; çember, yuvarlak değildir* " sözünün anlamı, bireysel eylemlerimizle toplumsal yazgımız arasına kurulan duvarların yıkılmasını talep etmek olabilir mi? Nietzsche'nin Zerdüşt'ünde, boğazına kara bir yılan giren çobanın, yılandan ancak onu ısırarak, yani kendi eylemiyle kurtulabilmesini hatırlatıyor bu söz. Merhamet ve fedakârlık; yani kendi eylemlerimiz bu duvarların yıkılmasında, ya da boğazımıza kadar girmiş olan yılanı kusmamızda nasıl bir rol oynayabilir?

Grbavica (2006) / Jasmila Zbanic

İnsanın genzini yakan kurşuni bir duman... Kan kırmızı bir renge bürünmüş uçsuz bucaksız çorak toprak... Toprağın deniz kıyısıyla birleştiği noktada kızıl saçları yüzünü örtmüş bir kız çocuğu... Çocuğun elleri kanlı... Denizde, ellerindeki kanı yıkamaya çalıştıkça denizin rengi kan rengine dönüyor ve ellerindeki kan bir kaynaktan fışkırırcasına çoğalıyor.

Bosna'ya ait bir resim değil bu! Bosna'da insanlığa karşı suç işlenirken, durup bekleyen ve yaşamaya devam eden bizleri tasvir eden bir resim... Çürüyen kalplerimizin, kokuşan ruhlarımızın kokusu genzimizi yakan! Ve masumun, mazlumun kanı, toprağımızdan ekmeğimize karışan... Çocuklarımıza bıraktığımız en büyük miras, kendi ellerimizden onların eline geçirdiğimiz kan!

Utanmayı unutan insanlığın mazlumun üstüne yıktığı en büyük yük: Utanç... Taşımaya yükümlü olduğu yükün milyon katını yüklemek masumun sırtına... Çocuğunun gözünde tecavüzcüsünü unutmamaya yazgılı olmak! Bosnalı kadınların sırtına yüklediğimiz tüm dünyanın utancı.

En büyük insanlık suçundan utanmayanların, sadece bedenlerini değil ruhlarını da kirlettiği mazlumların ahı; bizim toprağımızı kirleten, ellerimizi kan içinde bırakan...

Körlük / Blindness (2008) / Fernando Meirelles

İnsan, dünyaya ve hayata, en çok ve şehvetle neresinden tutunuyorsa, tam da oradan kopuyor hayattan! Maddi uygarlık, sebep-sonuç ilişkilerini de maddi ve fizyolojik olandan derliyor besbelli.

Fizyolojik körlük, maddi uygarlığın sonu ve "insan insanın kurdudur" düsturunun uygulamaya geçtiği bir alan yaratıyor. Sefaletin, vurdumduymazlığın, egoizmin, acımasızlığın, rezilliğin alanını... Körlüğümüz katmerleşiyor ve fark etmiyoruz bu şekilde...

Kalb sağırlaşması ve manevî körlüğün yarattığı "insan insanın kurdudur" düsturunu, sonuç değil sebep sanıyoruz böylece! Modern uygarlığın, sebeplerle sonuçları birbirine karıştırmakta ne derece mahir olduğunu hiç düşünmeden...

Utanç / Disgrace (2008) / Steve Jacobs

Mazlum ile zalim, madalyonun iki yüzü... "*En büyük zâlimler kafası koparılmamış mazlumlardan çıkar*" diyen Cioran'ın haklılık payı üzerine düşünme zamanıdır.

Bu söz, mazlumların kafası koparılmalıdır anlamına gelmez elbette. Zalim olmakla mazlum olmanın ne derece ince bir çizgide ayrıldığının/birleştiğinin ifşasıdır.

İnsan, yaptığı zulümlerin benzerleri ile kendisi karşılaşınca, zulmün mahiyetini kavrıyor çoğunluk! Güney Afrika, mazlum-zalim ayrımını oluşturan çizginin sık sık tersyüz olduğu; beyaz adamın siyahın, siyah adamın beyazın

yaptıklarını ancak kendi aynasında tanıyabildiği bir ülke olarak Cioran'ın laboratuarı.

Deccal / Antichrist (2009) / Lars von Trier

"Doğru denilen şey, yaşamın parayla satın alınamayan az sayıdaki, gerçekten büyük ve değerli nesnelerinden biridir. Tıpkı sevgi ya da güzellik gibi armağan edilir insana."

Sanat, Allah'ın bir insana verebileceği en büyük hediyelerden birisi... Kibirle birlikte olursa da çok zehirli bir karışım. Doğruyu, güzelliği ve sevgiyi zehirleyen bir karışım!

Sadık rüya; hakikatle ilişki kurmanın en dolaysız yollarından birisi... Aklın azad edildiği noktada, aklın çıkamayacağı zirvelerin bineği.

Muhayyile; aklın, sadık rüyanın zirvelerine çıkabileceği yanılsaması...

Dünya sinemasının büyük sanatçıları rüya ile muhayyile arasında gidip gelirler. Tarkovsky, Paradjanov, Kurosawa... Rüya sanatçıları! Pasolini, Godard, Jarman, Trier, Lynch, Jodorovsky, Ruiz, Reygadas... Muhayyileyi rüya mertebesine çıkarmaya çalıştıkları için tökezleyip duran ve bu yüzden de kendilerine verilen hediyeyi çoğu zaman murdar eden sanatçılar. Bir de arafta olanlar: Bunuel, Bergman...

Nasıl anlaşılır peki, "hediyeyi" murdar edenlerle hizmet edenler arasındaki fark? Ahsen-i takvîm ile esfel-i sâfilin arasında bulunulan konuma göre!

Trier; büyük yeteneğine rağmen insanın esfel-i sâfilin yönüne yüzünü dönüp ahsen-i takvîm ile arasına duvarlar örmüş bir yönetmen. Bu yüzden kibri hizmetinden ağır basıyor.

Bu yüzden izleyicisini tekmeliyor, aşağılıyor ve *Antichrist*'te olduğu gibi kafasından ve hayalarından çivileyerek çarmıha germeyi amaçlıyor! Bu en çok da kalbini kanatıyor insanın! Muhatabını, bir rüyanın inceliğinde sakince tutup, birlikte yükseklere çıkmak yerine; kollarına çivilediği prangalarla cehennemin dibine çekmek iştiyakı!

Antichrist'in Tarkovsky'ye adanması ne demektir? Her şeye rağmen Allah'tan hediyelenmiş bir sanatçının muhayyilesinin, sadık rüya olmak için

çırpınıp durması elbet! "Deney"in, kendisini kamufle edip, bir tür vahiy veya ilham olarak görünmeye çalışması... Dua etmeye kibri yetmeyen bir sanatçının, susuzluğu...

Allah'ın hediyesini bir şeytan ilhamına döndürmek... Kadını şeytanın mabedi haline getirip cadılaştırmak, duayı bilmemekle ilgili olmalı! İnsanın karanlık yönlerini dürtükleyerek, aydınlığını bastırmak... Rahmeti gazabını geçmiş Allah'ın, gazabının her şeyi kuşattığını sanmak ve rahmetin pencerelerini tıkamak!

Akıl, duaya engel olan en büyük tuzak olarak kibrin mekânı!

Rashomon (1950) / Akira Kurosawa

"*Egoizm insanın doğuştan getirdiği en büyük günahtır*" demişti Kurosawa. Bütün dinler, insanda, egoizm çoğaldıkça çoraklaşan bölgeyi tekrar yeşertmek ve insanı bu en büyük günahtan korumak için varlar...

Modernlik, egoizm ile ilerleme arasında kurduğu koşutluk ve insanı, kendi çıkarı ile yazgısının paralel olduğuna inandırmasıyla en büyük günahkâr!

Egoizm topraklarında büyüyen bütün bitkiler kaktüs...

Sadece kendisi için var olan, ama kendisini hep olduğundan daha değerli göstermek için yalan söyleyip duran insan için yalan bir süre sonra varoluş biçimi hâline geliyor. Ölüm anını bile kirleten bir varoluş biçimi...

Hangi toprağa ne ektiğimize çok dikkat etmeli değil miyiz?

Yalnız Yatmak İstemiyorum / Hei yan quan (2006) / Tsai Ming Liang

Salgın modern yaşamın bir metaforu. Yalnızlaşmış modern insanın, saklandığı sığınağı tehdit eden korku!

Ama bir başka korku; ontolojik korku, yine ontolojik olan sığınma, umut, dostluk ve yakınlık isteklerini tetikleyen bir şey aynı zamanda. Salgın, terazinin, yalnızlaşma tarafına baskı yapıyor; oluşturduğu korku insanın sıcaklığa, dostluğa olan susuzluğuna...

Modern insan bu salınmalara yazgılı olan insan mıdır aynı zamanda?

İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış... Ve Yine İlkbahar / Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom (2003) / Kim Ki-Duk

Hayata gözlerini açan, varlığın sesine kulağını veren her insanın hissedeceği şey, tüm varlığın Allah'ı tespih ettiği olacaktır.

Sinemada sessizlik, perdelerin aradan çekilip Varlık ile baş başa kalmak demek bir anlamda. Varlığın duasına kulak kabartmak!

İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış... Ve Yine İlkbahar bir dînî gelenek ya da öğretinin gerçek diliyle ve samimiyetle perdeye düştüğünde ne büyük bir güzellik yaratabileceğinin en güzel örneklerinden biri... Sinemasal bir haiku. Sadeliğin, sessizliğin içinde güzelliğin ve varlığın sesine kulak vermemize zemin hazırlayan bir başyapıt.

Bodhisattva filmin merkezi unsuru. İslâm tasavvufunda fenâdan sonra bekâya ulaşan mutasavvıfın insanları aydınlatma göreviyle benzer bir görevi olan Bodhisattva figürünü, ikinci ilkbaharda, sırtında, dağın zirvesine taşıyan Kim Ki-Duk'un kendisi... İnsanın kısırdöngüden –samsaradan- (Nietzsche'nin bengi dönüşü olabilir mi bu?) kurtulup manevi aydınlanmasının yolu kendi sorumluluğunu alması, aklını ve kalbini hakikate açmasından geçiyor. Aynen, adeta kanıyla tahta zemine sutraları kazıyan genç rahip gibi... Sanatçı, ancak yükü kendi sırtına alma cesaretini ve gücünü gösterirse hakiki sanat eserleri yapabiliyor demek ki!

Kumlardaki Kadın / Woman of the Dunes (1964) / Hiroshi Teshigahara

"Sorun saçmalığa varan bu hayatta, yaşamaya değip değmeyeceği sorunu!"

Belki de hayatı saçma hâle getiren ve bu yüzden de yaşanmaz kılan kendi eylemlerimizdir! Belki de, nedenle sonucu karıştıran modern yanılsamaya tutulmamızdır bizi "saçma" ile karşı karşıya bırakan...

"Kum kürümek için mi yaşıyorsun, yaşamak için mi kum kürüyorsun?"

Kendi kurduğumuz saçmalığı ontolojik hâle getirmemizin bir dışavurumu olabilir mi bu söz? Yaşadığımız hayatlar da üç aşağı beş yukarı böyle değil mi ki zaten?

Yaşamak için mi çalışıyoruz, çalışmak için mi yaşıyoruz mesela? Bir süre sonra muhayyilemizde bunun bir ayrımı kalmıyor galiba. Kendimizi, kendi yarattığımız kocaman bir saçmalığın ortasında buluveriyoruz. Yaşadığımız o cehennemi kendi evimiz zannetmeye ve başka bir dünya hayâl edememeye başlıyoruz. İşini, eşini, sevgilisini kaybeden insanların sudan çıkmış balığa dönmesi de bununla ilgili olabilir mi? Mecazı hakikat yapmanın bir sonucu olarak yanılgı ve saçmanın?

Hayatımız Sysiphos söylencesinde olduğu gibi tepeden aşağı yuvarlanan kocaman taşı her seferinde tekrar tekrar yukarıya çıkarmaktan ibaret değil mi? Bizi de çevre köydeki "sahiplerimiz" kum küremeye mahkûm etmiş olabilirler mi? Kum küremeden yaşayamayacağımıza ikna edilmiş değil miyiz bizler de?

Bütün bu yarattığımız saçmanın ortasında, her seferinde yaşamayı mı seçmek, yoksa kimi varoluşçuların yaptığı gibi intiharı mı yüceltmek en insancası? Bu iki yolun dışında insanlığa önerilecek bir yol yok mudur gerçekten?

Birkaç dakika deniz görmek için en mahremini teşhire zorlanan kum küreyici sakinlerin yaptıkları ile bizlerin para (ve yaşamak olduğuna ikna edildiğimiz her şey) karşılığı gururumuzu, ahlâkımızı satılığa çıkarmamız benzer şeyler değil mi?

Fahrenheit 451 (1966) / François Truffaut

Kâğıt, 451 fahrenheit derecesinde tutuşmaya başlıyor.

Hegemonyanın gün yüzüne çıktığı sonuç hâli olarak kitap yakma, diğer bütün zalimliklerin de başlangıç noktası sanırım. Heinrich Heine "*Kitapların yakıldığı yerde insanları da yakarlar!*" diyordu. Hitler döneminde Almanya'da propaganda bakanı Goebbels, Kafka'nın ve daha yüzlerce büyük yazarın kitaplarını yakıyordu...

Deleuze ve Guattari hegemonyanın üç köşesinden bahseder. Birinci köşede buyurgan bir müdür; ikincisi evinde uyurken bile emir bekleyen bir "baba" figürü ve bunların hepsinin güç alanında dönüşecek ortam bulmuş ve sabahın birinde hamam böceğine dönmüş Gregor Samsa... Bu üç köşenin tamam olduğu ândadır kitapların yakıldığı mekân ve zaman!

Oğul Odası / The Son's Room (2001) / Nanni Moretti

"Çokluk pek uzun yıllar geçer de ancak o zaman insanin kulağı belli bir öyküyü algılayacak olgunluğa erişir. Ne var ki, insanları doğru dürüst anlayabilmemiz için onların anne ve babalarımız gibi tıpkı -kısaca sevip korktuğumuz her şey gibi- önce ölüp gitmesi gerekir." Franz Kafka

Hayat Var (2008) / Reha Erdem

Hayatın tüm yükünü sırtında taşıyormuş gibi yorgun Hayat, gözlerinde dünyanın bütün akşamlarını yansıtıyor sanki. Ancak o gözlerde, dünyanın tüm sabahlarını solumak için sabırsız bir istek de usulca kendini belli ediyor. Aynı Bresson'un Mouchette'i gibi, Hayat'ın da tüm beklediği kendisine uzatılacak sevgiyle dolu bir el. Bu beklenti, o yaşlarda en büyük tehlikelerin zehirli çiçeklerini açtığı bir ortamı da beraberinde getiriyor.

Mouchette, insanlara ve hayata yönelik küçücük bir umudu ve bu umudun sevgi dolu bir karşılığını göremeyince, ölümde buluyordu çareyi... Hayat ise, kendisi gibi bir taze baharla birlikte hayatı ve aşkı seçiyor.

Peki, hayat terazisinin karşı kefesini ağırlaştırdığı için; yükü, ilk fırsatta teraziden atılarak hafifletilen hayat, gerçekten "Hayat varmış!" dedirtebilir mi Hayat'a yaşayacağı uzun yıllarda?

Karamazovi(2008) / Petr Zelenka

Roman, tiyatro ve sinema birbirleriyle nasıl bir ilişki içinde olabilirler? İyi romanlar, iyi tiyatro eseri olabilirler mi? İyi tiyatro eserleri aynı güç ve güzellikle sinemaya uyarlanabilirler mi? Ya büyük bir romanın sinemaya uyarlanması, aynı derece büyük bir film ortaya çıkarabilir mi?

Karamazov Kardeşler'in sıra dışı bir mekânda uyarlandığı bir tiyatro oyununun, uyarlandığı bir film olarak *Karamazovi*, romanın kendisinden ziyade roman, tiyatro ve film ilişkisini düşündürüyor. Ruhunu ortaya koymak için mutlaka seyirci karşısında oynanmaya ihtiyaç duyan tiyatro ile ilk bakışta böyle bir seyirci kitlesine ihtiyaç duymayan edebiyat ve sinema arasında filmde kurulan bağ, filmi izleyenlere üç deneyimi birden yaşatıyor; hem roman

okuyucusu, hem tiyatro seyircisi, hem de üçüncü katmanıyla film izleyicisi deneyimlerini... Romandan direk filme bir uyarlama yerine, tiyatro ara basamağını kullanarak uyarlama tercihi, sanat formları üzerine derinlemesine düşünmeye davet ediyor insanı...

Fabrikada çalışan ve çocuğunu -belki de bir sorumsuzluk veya ihmal sonucu- kaybetmiş adamın, oyunu izlerken, oyun ile ve belki de Ivan ve Smerdyakov ile kurduğu hayat ilişkisi, film seyircisi olarak bizleri, romanın ve oyunun bir üst katmanına taşıyor. Roman veya tiyatro, okuyucu ya da izleyicinin hayatının içindeki yankılarıyla perdeye nasıl aktarılabilir sorusunun oluşturduğu katmana...

Benny'nin Videosu / Benny's Video (1992) / Michael Haneke

Buzullaşma; Haneke'nin üçlemesine verdiği isim. Ruhların, kalplerin soğuması ve Nietzsche'nin insanlığı uyardığı sonsuz bir nihilizme teslim olması demek bu buzullaşma! Buzun o sahte beyazlığında tüm renkleri kaybedip aynılaşmak ve vicdanları bu aynılığa teslim etmek... Nietzsche'nin çölün büyümesinden şikâyeti ile Haneke'nin buzullaşması aynı noktaya işaret ediyor olmalı!

Buz çölünün büyümesinin teşhiri, o çölün büyümesini engeller mi peki? Modern Batı'da felsefe ve sanat tarihinde bu tespiti yapabilen çok az düşünür ve sanatçı olduğu düşünülürse, elbette bu da önemli bir şeydir. Hastalığın teşhisi, tedavi için olmazsa olmaz bir aşama değil midir?

Haneke kendine has sinema diliyle, buzullaşan hayatın tüm soğukluğunu vicdanımıza, kalbimize ve beynimize üflüyor adeta. Bu buzul soğukluğuna maruz kalınca, sinema salonundan çıkıp unuttuğumuz filmlere yaptığımız muameleyi yapamıyoruz Haneke filmlerine. Ya buzul soğuğunu ortadan kaldıracak ve içimizi ısıtacak bir yol bulmalı; ya da bu soğukla yaşamaya alışmalı ve bu alışkanlığın, giderek donmaya teşne olduğumuzu göstermesine dayanabilmeliyizdir artık!

Dondurarak uyandırmak! Haneke'nin yaptığına böyle bir isim verilebilir mi?

Yokedici Melek / Exterminating Angel (1962) / Luis Bunuel

Bir yere girmek ister giremeyiz; çıkmak ister çıkamayız; yapmak istediğimiz şeyi bir türlü yapamayız... Kâbuslarımızda bu tür olaylara çok denk gelmişizdir.

Modernlik bu kâbus halinin hayat bulduğu bir ortam olabilir mi? Hiçbir şeyin bizim kontrolümüzde olmadığı ve herkesle birlikte akıntıya kürek çekmekte olduğumuzu ve bir süre sonra artık kürek çekmekten de vazgeçtiğimizi düşündüğümüz zamanlar olmadı mı hiç? Aslında modern zamanlar tüm o hızı ve parlak renkleri altında, bu düşünceyi imkânsız hâle getirmesiyle kâbusu, sadık rüya olarak gösterebilme becerisine sahip. Hep kâbus içindeyiz ama kâbus gördüğümüzün bile farkında değiliz.

Para, maddi ihtişam ve ritüel haline indirgenmiş din, bir kâbusta yaşadığımızı fark edemememize yardımcı oluyorlar Bunuel'e göre.

Sanki Bunuel de, bu kâbusu, başka bir kâbus içinden gördüğünün farkında değilmiş gibi!

Nastasja (1994) / Andrzej Wajda

Öl(dürül)müş bir kadın, bir sedirde boylu boyunca yatıyor. Hemen yanında iki sandalye var. İki adam dizleri birbirlerine değecek şekilde oturmuş o sandalyelere.

Yatakta ölü bedeni boylu boyunca uzanan Nastasya Filipovna; sandalyelerde oturanlar Rogojin ve Prens Mişkin. İki âşık; iki rakip; iki apayrı kişilik... Mişkin, Dostoyevski'nin Hz. İsa benzeri karakterlerinden birisi... Aşk; kendini adama, fedakârlık demek onun için, nefsanî tutkuların çok üstünde bir şey... Rogojin, nefsinin tutkuları için her türlü kötülüğü yapabilecek bir kişilik. Sonunda en sevdiğini bile öldürebilecek kadar nefs mahpusu...

Bir mumun etrafında dönen iki pervane gibi... Artık mum sönmüş; ışık vermiyor ve o iki pervanenin, ışık vermeyen mumun etrafındaki çaresiz hâlleri bile muhteşem bir sinema gücü sağlardı...

Dostoyevski'yi filme uyarlayan yönetmenlerin çoğunluğu, neden hep sözlere takılı kalır da, o sözlerin gizlediği hâlin içine girmeyi ve orada susmayı beceremezler?

Kutup Çizgisi Âşıkları (Lovers of the Arctic Circle-1998) / Julio Medem

"Kalbim hiç bu kadar kırmızı olmamıştı!"

Aşka düşen insan varlığı iki çeşit bakışla anlamlandırır onu. "Alttan" bakışla, düşüşünü gerçekleştiren tesadüfler zincirini rasyonel bir kızağa oturtma eğilimindedir birisi. Diğeri, tevafuk ağının "üstten" gelen bir hediye olduğunu bilir.

Rasyonelleştirme büyü bozucu bir süreçtir. Aşkın büyüsü rasyonellik içinde gittikçe çürür, kokuşur ve yok olur.

Aşkın ortaya çıktığı tesadüflerin bir tevafuklar zinciri olduğuna kâni olanlar ise, o büyüyü daim kılmak ve kendilerine verilen hediyeyi hak etmek için rasyonelleştirmenin tuzağına düşmek yerine, büyüyü yapana teslim olurlar.

Aşk bu yönüyle "iman" gibidir. İman gerektirir, çünkü hiçbir kalıba gelmez, hiçbir kalıpta aklileştirilemez. Kendisine iman edilmeyince dağılır, çözülür, anlamsızlaşır, kaybolur gider. Aşk, onu oluşturan tevafukların sürekliliğine iman etmek demektir. Kutup çizgisinde hiç olmayacak bir duaya âmin diyebilmektir! O duayı tertemiz ve kıpkırmızı bir kalple edebilen, o duanın gerçekleşeceğine iman eder. Âşıktır çünkü!

Aşk, kalbin hiç o kadar kırmızı olamadığı bir insanlık hâlidir. İnsanda başlayıp Allah'ta sonlanan ve sonra form değiştirmiş hâliyle tekrar insana dönecek olan büyük bir hediyenin işaretidir bu kıpkırmızı kalpler!

Aşk hayatın sonsuz derinlikteki katmanlarının farkına varmak için çıkılan büyük bir yolculuktur. Rasyonelliğin sığlaştırıp yüzeylere hapsettiği hayatın derinine doğru, bitmek tükenmek bilmez bir kazıya niyet etmektir. Tevafukları Yaratan, kazdıkça hakikat ışığını görebileceği güzellikleri de sunar âşığa.

Âşık teslimiyet ile çabanın çocuğudur.

Kelebek ve Dalgıç / The Diving Bell and the Butterlfy (2007) / Julian Schnabel

Sol gözünden başka felç olmayan iki yeri kalmıştır Jean'ın: Hayalleri ve anıları...

Felç hali insanın fiziksel varlığı dışındaki özellikleriyle insan kalabildiğinin kanıtı. Daha doğru bir ifadeyle, insanı insan yapan özellikler, onun fiziksel varlığının çok ötesinde bir şeylere işaret ediyor.

Vücut iflas etse beyin ve kalp; beyin ve vücut beraber iflas etse kalp ve hayâller mutlaka aradaki boşlukları dolduruyor. İnsan varlığı bir oyun hamuru gibi kendisini ve eksiklerini tamamlıyor. Hatta eksiklik, görünemeyenin önündeki perdelerin açılması anlamına bile geliyor. Fiziksel eksiklik, ruhsal kazanımla dengeleniyor böylece, bir tahterevalli gibi...

Fiziksel varlığın tümüyle yok olduğu o ölüm ânının, maddenin boşalttığı alanı ruhun doldurması yüzünden, tam bir doğum ânını temsil etmesi bundan!

Köpekdişi / Dogtooth (2009) / Giorgos Lanthimos

Cennet, rahat, konforlu ve güvenli yaşanan ama seçimin olmadığı bir yer midir? Seçme hakkı olmayan insan, bu dünyada cenneti cehennem gibi hissetmez mi?

İnsan olmanın en belirleyici özelliğidir seçme hakkı. Kötü ya da iyi, tehlikeli ya da güvenli, ama mutlaka seçilerek çizilen... İnsanı ahlâkî bir varlık yapan şey kendi yolunu seçebilmesi!

Steril ortamda korunmaya çalışılan "iyilik", faşizmin yatağı. Seçmenin, iradenin ve insana ait ahlâkîlin olmadığı iyilik, kötülüğün kozası... Modern hayat mimarları, insan olmanın ayrılamaz bir parçası olan seçme hakkını türlü iktidarlara devrettikleri için, yaratmaya çalıştıkları cennetin bir cehennem olduğunu göremiyorlar. Refah, sağlık ve güvenlik tüm dünyayı cennet yapma idealindeki Aydınlanma'nın karanlık yönlerinin perdeleri.

Refahın altında akli ve kalbi sefalet; sağlığın ardında faşist aklın kanseri; güvenliğin ardında, iktidarın herkes için en iyiyi bilen plancılığı...

Böyle bir dünya; kötünün, günahın bu dünyadan uzaklaştırılabileceği ana fikriyle kurulduğu için bizzat kötülük yaratan bir hayatın kozası... Bu yüzden iyiliğin maskesinin altında kötülük, günahsızlığın maskesinin altında sefalet ortaya çıkıyor. Sterilizasyon hayatın fakirleştirilmesi... Dünyada cennet yaratmak cehennemin perdelerini açmaktan başka bir şey değil!

Narayama Türküsü / Ballad of Narayama (1983) / Shohei Imamura

Bütün Batı medeniyeti araçları ölümü öldürerek, sonsuz yaşama hayâlini gerçekleştirmenin birer destekleyicisidirler. Ölümün kabulü, Prometheus'un yenilgisi demektir çünkü!

Doğu, ölümle birlikte var olmak, ölümün anlamlandırdığı bir hayatta yaşamak demektir. Yetmiş yaşına gelince, kendi istekleri üzerine, ölmek üzere çocukları tarafından bir dağın tepesine götürülen yaşlılar... Dağın tepesi Tanrı'ya en yakın yerdir. Ölüm Tanrı ile kavuşma anıdır. Köyün yetmiş yaşını geçmiş yaşlılarının kimisi güle oynaya büyük bir asaletle; kimisi de korkarak ve kaçmak niyetiyle gider dağa. Asaletle ölüme teslim olanları, büyük bir huzur ve bir cennet bahçesinden süzülür gibi düşen bembeyaz karlar bekler... Teslim olmayanlar ise ölüm vadisinde bir cehennem zebanisi gibi yaşarlar.

Batı, cehennem zebanilerinin; Doğu, teslimiyet, uyum ve sadakatin tarihidir belki de...

Yolcu / The Passenger (1975) / Michelangelo Antonioni

Körlük, hayatın gerçek sırlarına açılmak mı, yoksa görünen güzelliklerinden mahrum olmak mı? Hayatının büyük bölümünde kör olan bir insan, birden görmeye başlarsa ne hisseder? Başlarda büyük bir coşku duyacağı ve her güzelliğe kendini vereceği muhakkak... Ya hayatın kendisinin hayâlleri kadar zengin olmadığını anlarsa? Ya korkuyu bilmeyen yüreğinin ne kadar büyük korkulara açıldığını fark ederse?

Ortaçağ'da Japon şairleri, hayatlarının tam ortasında şöhret ve maddi güce en fazla sahip oldukları anlarda, her şeyden vazgeçip, bir başka yerde bir başka isimle ve tümüyle farklı bir hayat yaşamak üzere kaybolurlarmış.

David Locke'un kimlik değiştirip başka bir kimlikle yaşamaya kalkışması körlerin görmeye başlamak için yanıp tutuşmasına benziyor. Her insan, hayatının rutinleşmiş kısmını körlük olarak tanımlayıp, "görmeye" açılmaya büyük istek duyar. Kendisinden başka hiçbir kaçacak yeri olmayan insanın, kaçacak yer arama çabasıdır bu.

Her kaçış bir başka yakalanışa gebedir. Birinci hayatta, körlük mutlaka bir umudu beraberinde taşır. İkinci hayatta, umutla bağlanılan şeyin boşlukta soğurulduğunu görmek nasıl bir acı verir insana? Mecidi'nin *Söğüt Ağacı*'ndaki Yusuf gibi, yıkıldığı ve daha önce kendisinin olan her şeyi kaybettiği anda tekrar kör olmak mı ister; yoksa Antonioni'nin kahramanı gibi ölmek mi?

Yolcu, sinema tarihinin en muhteşem plan sekanslarından birisiyle biter. Körlüğün, ya da görmenin sadece bir perspektif sorunu olduğunu, nefes alan kamerayla özetleyen bir sahnedir bu. Körlüğün ve görmenin hangisinin içinde olduğumuz, tümüyle nereye baktığımızla ilgilidir çünkü!

Bebekler / Dolls (2002) / Takeshi Kitano

Aşk, âşık ile mâşuk arasında görünmez bağlar inşa eder. Mesafe ne kadar uzak olursa olsun âşığın acıyan bir yanının mâşukta yankı bulması hâli... Bir taraf ipi bir ucundan çekiştirince, dünyanın öteki ucunda dahi olsa öteki tarafın hissetmesi bundan!

Kırmızı bir iple birbirlerine bağlı Sawako ile Matsumoto bir mahkûmiyeti paylaşmaya yazgılılar. Aşk cellâdı gelip ipleri kesinceye kadar, uçurumun dibinde bir ağaç dalına asılı kalma mahkûmiyetini...

Aşk, arafta asılı kalma hâli... Birlikteliğin sonsuz bir uçma ve düşme ikileminde ancak mümkün olabildiği bir uçurum kenarı bu araf! Derilmek için âşık gönlü gereken çiçeklerin yaşayabildiği engin bir uçurum kenarı...

Aşk, bitimsiz bir bekleme hâli... Bekleyen ile beklenenin ilişkisinde, bekleyenin bir süre sonra bekleneni değil bekleme hâlini sevmeye başladığı bir eşik atlanıyor. Mecnun'un Leyla'yı, Ryoko'nun Hiro'yu tanımadığı bu an, aşk eşiğinin bir üst kademeye atlaması anlamına geliyor. Artık âşık olunan değil aşkın kendisi ve hakîkî olanın tecellisi söz konusudur. Maske çözülmüş, gerçek Mâşuk kendini göstermiştir.

Aşk, bir körlük hâli... Gönüllü olarak maşuktan başka herkese kör olma durumu. Aynaların mâşuku yansıtanları hariç hepsini kırmak, ancak bu körlükle mümkün olabiliyor.

Aşk bir delilik hâli... Aklın bağlarını çözüp, kalbin bağlarını inşa etme eylemi... Aklın görmeyi beceremedikleri, bu şekilde görünür hâle gelebiliyor ancak. Aklın kontrolündeki hafıza bütün yansıları görüp, asıl yansımayı görmekten aciz; ama delilik, hafızanın bağlarını çözüp, tüm yansıları iptal ederek asıl yansımaya hazır hâle getiriyor onu.

Aşk hayatın tüm mevsimlerine, renklerine, koku ve seslerine açılma hâli... Karın beyazı, yağmurun grisi, baharın rengârenk çiçekleri, yazın sarısı aşığın gözünde hep aynı. Hepsinin farklılığının hakikatin potasında eritilmesi ve birleştirilerek aşk şarabı hâline gelmesi ancak âşık gözüyle mümkün... Âşık, tabiatın yansıttığı tüm güzelliği tek başına yüreğinde taşıyabilen insan çünkü! Büyük bir yüke gebe... O yüzden yalınayak yollara düşmüş.

Aşk, âşığın, "ben" derken bile "Sen"den bahsetmesi hâli... "Sen" kelimesinden başka her kelimeyi unuttuğu için, sessizlik âşığın tek azığı. Aşk, hayatın şiir hâli...

KAYNAKÇA

Adonis (2004). *Arap Poetikası*. (çev. Emrullah İşler) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar – 1*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Attar, Feridüddin (2006). *Mantıku't-Tayr: Kuşların Diliyle*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Ayvazoğlu, Beşir (1993). *Aşk Estetiği*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bauman, Zygmunt (2001). *Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri*. (çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Botz-Bornstein, Thorsten (2007). *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*. Lanham: Lexington Books.

Bresson, Robert (1986). *Sinematograf Üzerine Notlar*. (çev. Nilüfer Göngörmüş). İstanbul: Nisan Yayınları

Burckhardt, Titus (2006). *İslâm Sanatı: Dil ve Anlam*. (çev. Turan Koç). İstanbul: Klasik Yayınları.

Burckhardt, Titus (2001). *Sacred Art in East and West*. Louisville: Fons Vitae.

Colebrook, Claire (2001). *Gilles Deleuze*, (Routledge Critical Thinkers). Londra: Routledge.

Colebrook, Claire (2009). *Gilles Deleuze*. (çev. Cem Soydemir). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Coomaraswamy, Ananda K. (2000). *Hinduizm ve Budizm*. (çev. İsmail Taşpınar). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Coomaraswamy, Ananda K. (1995). *Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım*. (çev. Nejat Özdemiroğlu). İstanbul: İnsan Yayınları

Crittenden, Roger (2005). *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*. Londra: Focal Press.

Çakmaklıoğlu, M. Mustafa (2007). *İbn Arabi'de Marifetin İfadesi*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Deleuze, Gilles (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. Londra: Athlone Press. Birinci Basım.

Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Londra: Athlone Press. Birinci Basım.

Fainaru, Dan (2001). *Theo Angelopoulos: Interviews*. Jackson: University Pres of Mississippi

Farago, France (2006). *Sanat*. (çev. Özcan Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Gianvito, John (2009). *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (çev. Ebru Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Heidegger, Martin (2009). *Düşünmek Ne Demektir*. (çev. Rıdvan Şentürk). İstanbul: Paradigma.

Heidegger, Martin (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*. (çev. Fatih Tepebaşılı). İstanbul: De Ki.

Heidegger, Martin (2008). *Varlık ve Zaman*. (çev. Kaan K. Ökten). İstanbul: Agora Kitaplığı.

İbn Arabi, Muhyiddin (2006). *Füsusu'l Hikem*. (çev. Ekrem Demirli). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

İbn Arabi, Muhyiddin (2005-2010). *Fütuhat-ı Mekkiyye.* (çev. Ekrem Demirli). İstanbul: Litera Yayıncılık.

Izutsu, Toshihiko. (1999). *İbn Arabi'nin Fusus'undaki Anahtar- Kavramlar.* (çev. Ahmet Yüksel Özemre). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Izutsu, Toshihiko (2004). *İslâm Mistik Düşüncesi Üzerine Makaleler.* (çev. Ramazan Ertürk). İstanbul: Anka Yayınları

Kaplan, Yusuf (11-22 Ocak 2010). "Doğrudan", doğurgandır; "dolaylı", dolandıran ve donduran" (1-4) *Yeni Şafak Gazetesi.*

Kartal, Abdullah (2009). *İlâhî İsimler Teorisi: Allah-İnsan İlişkisi.* İstanbul: Hayy Kitap.

Kennedy, Barbara (2003). *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Koç, Turan (2008). *İslâm Estetiği.* İstanbul: İSAM İslam Araştırmaları Merkezi.

Kuspit, Donald (2006). *Sanatın Sonu.* (çev. Bülent Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.

Küçük, Osman Nuri (2009). *Mevlana'ya Göre Manevi Gelişim.* İstanbul: İnsan Yayınları.

Megill, Allan (2009). *Aşırılığın Peygamberleri.* (çev. Tuncay Birkan). Ankara: Ayraç Yayınları.

Merter, Mustafa (2008). *Dokuz Yüz Katlı İnsan.* İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Mevlânâ (2000). *Divân-ı Kebir – Seçmeler.* (çev. Şefik Can). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Mevlânâ (2006). *Mesnevî Tercümesi.* (Şefik Can Tercüme ve Şerhi). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Nasr, Seyyid Hüseyin (2009). *Bilgi ve Kutsal.* (çev. Yusuf Yazar). İstanbul: İz Yayıncılık.

Nasr, Seyyid Hüseyin (2002). *Tasavvufî Makaleler.* (çev. Sadık Kılıç). İstanbul: İnsan Yayınları.

Öztürk, Mehmet (2007). *Franz Kafka ve Sinema*. İstanbul. Donkişot Yayınları

Pandergast, Tom-Pandergast, Sara (2000). *International Dictionary of Films and Filmmakers*. Farmington Hills MI: St. James Press. Dördüncü Basım.

Robinson, Jeremy Mark (2006). *Sacred Cinema of Andrei*. Kent UK: Crescent Moon Publishing.

Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham NC: Duke University Press Books

Savaş, Hakan (2003). *Sinema ve Varoluşçuluk*. İstanbul. Altıkırkbeş Yayınları.

Sözen, Mustafa (2007). *Türk Sinemasının Özgün Dil Arayışlarına Farklı Bir Yol Haritası: Türk Soylu Ülkeler Sineması*. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak. Sinema-TV Bölümü, Semir Bildirisi.

Sütçü, Özcan Yılmaz (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinema Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.

Şasa, Ayşe (1993). *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Şebüsteri, Şeyh Mahmud. *Gülşen-i Raz*. İstanbul: Kitsan Basım Yayın.

Tarkovski, Andrey (1986). *Mühürlenmiş Zaman*. (çev. Füsun Ant). İstanbul: Afa Yayınları.

Tarkovski, Andrey (2006). *Zaman Zaman İçinde Günlükler*. (çev. Seda Kervanoğlu). İstanbul: +1 Kitap.

Yalsızuçanlar, Sadık (1998). *Rüya Sineması*. İstanbul: Kırkambar Yayınları.



indeks

Adorno: 88, 348
Akad, Ömer Lütfi: 16-17
klasik Türk sinemasının kurucusu olarak ~: 16-17
Türk sinemasının Griffith'i olarak ~: 17
âlem tasavvuru: 41-43, 64-65
İslâm düşüncesinde ~: 41-43, 64-65
ve sanat eseri: 41-43
ve tasavvuf: 41-43
Alper, Özcan: 283-286
ve aşk: 283-286
ve politik sinema: 283-286
Angelopoulos, Theo: 225-237, 241-242
bir göçmen olarak ~:225-227, 230-231, 232,233
ve Eleni Karaindrou: 233
ve Yunan mitolojisi: 227,228,233
ve plan-sekans: 226, 229, 230-232, 236
Antonioni, Michelangelo: 362
ve körlük: 362-363
ve ölüm: 362
ve plan-sekans: 362
Aranofsky, Darren: 242, 348
ve öldürülen sinema: 242
aşk: 175-179, 184-185, 363-364
bir sağaltıcı olarak ~: 175-179, 283-285
hakikat arayışında bir basamak ~: 363-364
hâli olarak ~: 364
modern hayatta ~: 273
ve Uzak İhtimal filmi: 273-277
Attar, Feridüddin: 95
ve *Mantıku't-Tayr*: 95-97
ve Stalker: 95-97
ve tasavvuf: 95-97
Attenborough, Richard: 349, 350
ve Gandhi: 349-350
ayân-ı sâbite: 40, 57, 122, 328, 335

Aydınlanma projesi: 125
ve Adorno-Horkheimer'ın eleştirisi: 125
Batı: 64-66, 79, 80, 138, 191-193, 330
düşüncesinde insan: 64-66, 79, 80, 138, 330
sanatı: 72-73, 79, 80
tüketim kültürü ve kapitalizminin sorunları: 191-193
ve aşk: 274
Bauman: 216, 306-307, 308,309
ve modernlik eleştirisi: 216, 306-307, 308,309
bekâ makamı: 355
Bergman, Ingmar: 151-164
hakikatin peşinde ~:151-154, 162-164
ve yüzleşmeleri: 151-164
ve ölüm: 154,158
ve Tanrının sessizliği: 160-162
Bigalow, Kathryn: 344-346
ve Amerikan propangası olarak Hollywood: 344-346
bilgi: 40-42
~ağacı: 40
ân ~si: 42
Tanrı ~si: 152-153, 154, 162
ve hakıkat ilişkisi: 201, 202
ve tasavvuf: 152, 154, 162
ve varlık: 40, 152, 154, 162
bilim-kurgu: 92, 337-341
bir sömürü yöntemi olarak ~ sineması: 337-341
Tarkovsky ve ~ : 92-100
hakikat arayışında bir basamak olarak ~ sineması: 92-100
Bosna: 351-352
~ katliamları: 351-352
sinemada ~ katliamları: 351-352
Bresson, Robert: 135,149
ve Dostoyevski: 142-143, 145-146
ve çölün büyümesi karşısındaki tutumu: 139
ve Tarkovsky: 147-149
ve Bergman: 147-149
Buñuel, Luis: 288, 359
ve politik sinema: 288
ve modern düşünce: 359
ve modern çıkışsızlık: 359
Ceylan, Nuri Bilge: 257-262
~ sinemasındaki sorunlar: 261, 262
ve modern sinemanın sorunları: 261-262
bir öncü olarak ~: 257-259
Coşkun, Mahmut Fazıl: 273-278
Cündioğlu, Dücane: 20
çölleşme: 90, 103, 139-147, 358
Dekalog: 181-188
ve insanlığın modern problemleri: 181-188
Deleuze: 43-46
düşünce üretme aracı olarak sinema: 43-46
kavram yaratma aracı olarak sinema: 43-46
~ün film felsefesi: 43-46
~ün film felsefesi ve zaman imgesi: 43-46
dil: 27-31, 54
hapishanesinden firarın yolu olarak sinema: 39
rüyanın ~i: 58, 59
Doğan, Özgür: 297
Dostoyevski: 50, 97, 119, 120, 142, 145, 157, 259, 261, 262, 359, 360
~nin sinema uyarlamaları: 142-147, 357, 358

ve güzellik: 119-120
ve kötülük: 141, 142, 157, 261, 262
ve hakikat sorunu: 141, 142, 157, 261
düşünce: 64-66
Batı ~sinde insan: 64-66, 79, 80, 138, 330
Batı ~sinde bilgi ve varlık: 64-66, 79, 80
İslâm ~sinde hakikat sorunu: 41, 44, 45, 46, 50, 52, 54, 55, 56-57
modern ~: 64-66, 79-80
üretme aracı olarak sinema: 43-46
ve sinema: 43-46,
ve Deleuze'ün film felsefesi: 43-46
Eisenstein: 299,
ve kurgu sineması: 299
eleştirmen: 293-294
film ~liğinin sorunları: 293-294
Emmerich, Roland: 337-341
ve Hollywood dejenerasyonu: 338-341
bir sömürü yöntemi olarak bilim-kurgu sineması: 337-341
Erdem, Reha: 251-255, 357
ve mistisizm: 252, 253
ve modern hayat: 251-255
tasavvufun ele alınışı olarak ~ sineması: 251-255
Eskiköy, Orhan: 297
ezelî hikmet: 43, 253-254
ve gelenekselci ekol: 43, 333
Faust: 90
ve hakikat: 90
ve Tanrı: 90
fenâ makamı: 61, 95, 97, 177, 355
fıtrat: 63-68
ve Mecid Mecidi sineması: 63-68
Filistin: 305, 306
~meselesi: 305,306
ve Beşir'le Vals filmi: 305-309
film:
Deleuze'ün ~ felsefesi: 43-46
~dili: 16-20, 27-31
~dili ve Eisenstein'ın kurgu sineması: 299
~felsefesi: 43-46
~felsefesi ve İslâm düşüncesi: 37-62, 63-68
~felsefesi ve İslâm sanatı: 37-62
~felsefesi ve tasavvuf: 37-62
Freud: 53, 294
Gandhi: 349, 350
ve Attenborough uyarlaması: 349-250
gelenekselci ekol: 40-43, 52, 56, 79
ve ezelî hikmet: 40-43
ve Nasr: 40-43, 52, 53, 56
ve bilgi teorisi: 40-43
ve sanat teorisi: 40-43
gerçeklik: 38-43
~ ve varlık tasavvuru: 38-43, 55-57
İslâm düşüncesinde ~ katmanları: 38-43, 55-57
Giritlioğlu, Tomris: 287-290
ve politik sinemanın sorunları: 287-290
ve propaganda sineması: 287-290
günah: 40, 92-93, 318, 319
bir uyarıcı olarak ~: 40, 92-93, 248-250
İslam'da ~: 318-319
Güney, Yılmaz: 18
modern Türk sinemasının kurucusu olarak ~: 18
ve *Sinematek*: 18

Güven, Ali Murat: 20
hakikat: 44-46, 56-57
arayışında iki kanat: 119-121
İslâm düşüncesinde ~ sorunu: 41, 44, 45, 46, 50, 52, 54, 55, 56-57
sinemada ~ arayışı: 27-29, 37-62, 63-68, 69-82, 83-113, 151-163
sorunu ve Bergman sineması: 151- 163
sorunu ve Bresson sineması: 135-149
sorunu ve Kaplanoğlu sineması: 37-62
sorunu ve Mecidi sineması: 63-68
sorunu ve Paradjanov sineması: 115-123
sorunu ve Sokurov sineması: 125-131
sorunu ve Tarkovsky sineması: 69-82, 83-113
ve İbn Arabî: 38, 57-58, 122, 173, 328
Haneke, Michael: 205-218, 242, 358
ve Nietzsche: 206-207
ve Buzullaşma: 209-210
Avrupa'nın Vicdanı Olarak ~:210-211, 214-218
ve Şiddet: 210, 211-213; 214-218
Heidegger: 27, 138
~in modern düşünce eleştirisi: 27, 138
Herzog, Werner: 242
hikmet: 39-43, 54, 97, 128, 198
~ gelenekleri: 78-79, 119, 122, 136, 153, 171, 253, 327-329, 333
Hollywood: 17-20, 42, 100, 112, 136, 215, 243, 324, 327, 328, 329, 330
ve paganizm: 17-20, 253, 263, 333-336
~ propaganda sineması: 289, 298-299, 302, 311-316, 344-346
~ sinemasının problemleri: 327-331, 333-336, 337-341, 343-346
~'un şabloncu sineması: 324-325
ve mistik sömürü: 333-336
ve sömürgen bilim-kurgu: 337-341
Homeros: 228, 231
Hsien, Hou Hsiao: 242
Imamura, Shohei: 362
ve Narayama Türküsü filminde ölüm: 362
Irmak, Çağan: 263-272
ve mistisizm: 263-266
ve modern sinemanın sorunları: 263-264, 268-269
İbn Arabî: 38, 122, 173
~de marifet: 38, 122
~de rüya: 57-58, 60, 328
hakikat ve sinema: 38-39, 57-58
insan: 41-43, 64-66
Batı düşüncesinde ~ tasavvuru: 64-66, 79, 80, 138, 330
İslâm düşüncesinde ~ tasavvuru: 41-43, 64-65
tasavvuru: 41-43, 64-66
tasavvuru ve tasavvuf: 41-43, 64-65
İslâm düşüncesi:
~nde âlem tasavvuru: 41-43, 64-65
~nde fenâ makamı: 61, 95, 97, 177, 355
~nde hakikat sorunu: 41, 44, 45, 46, 50, 52, 54, 55, 56-57
~nde insan tasavvuru: 41-43, 64-65
~nde Tanrı bilgisi: 56-57

~nde Tanrı ve insan ilişkisi: 41-43, 56-57, 64-65,
~nde varlık sorunu: 41-43, 64-65
ve film felsefesi: 37-62, 63-68
ve film sanatı: 37-62, 63-68
ve tasavvuf: 41, 44, 45, 46, 50, 52, 54, 55, 56-57
İslâm metafiziği: 38-39, 57-58
ve İbn Arabî: 38-39, 57-58
ve tasavvuf: 38-39, 57-58
İslâm sanatı: 37-62, 63-68
ve dil sorunu: 37-62, 63-68
ve film dili: 37-62, 63-68
ve tasavvuf: 37-62, 63-68
Jacobs, Steve: 352
ve etnik çatışma: 352
Jarmusch, Jim: 349
bir hakikat arayıcısı olarak ~:349
ve mistisizm: 349
Kafka: 356, 357
kafkaesk ~: 130
Kant: 44
Kaplanoğlu, Semih: 18-19, 20, 37-62, 242, 294
milat olarak ~: 18-19, 294
sineması: 37-62
sineması ve hakikat arayışı: 37-62
sineması ve tasavvuf: 37-62
kesin bilgi: 42-43, 45 (ayrıca bkz. yakîn bilgi ve keşf)
ve İbn Arabî: 42-43, 45
ve tasavvuf: 42-43, 45
keşf: 42-43, 45
bekâ makamı: 42-43
fenâ makamı: 42-43
gerçeklik olarak ~: 42-43
İslâm düşüncesinde ~ katmanları: 42-43, 45
Kırmızıgül, Mahsun: 323-325
ve Hollywood'un şabloncu sineması: 324
Ki-Duk, Kim: 167-172, 355
ve hakikatin peşinde sinema: 167-172
ve Uzakdoğu hikmet gelenekleri: 167-172, 355
Kieslowski, Krzysztof: 181-188
ve modern insan: 181-188
ve On Emir: 181-188
Kitano, Takeshi: 363
ve hakikat arayışında bir basamak aşk: 363-364
Kiyarüstemi, Abbas: 239
körlük: 145, 352, 362-363,
modernliğin bir çıktısı olarak ~: 352
~ hâli olarak aşk: 364
kurgu: 46, 48, 51, 118, 138, 213, 247-248, 301-302, 313, 330, 338
hızlı ~: 232, 301-302, 331, 338-339, 340
Kurosawa, Akira: 264, 353, 354
hakikat arayıcısı olarak ~:264, 354
Lanthimos, Giorgos: 361
ve modern özgürlük anlayışının problemleri: 361-362
Lean, David: 312-313
Propaganda sinemasının öncülerinden birisi olarak ~:312-315
Lynch, David: 353
sineması ve hakikat sorunu: 353
Mahçupyan, Etyen: 289
Manchevski, Milcho: 351
Ve etnik çatışmaların aktarımından sinema: 351
ve Yağmurdan Önce filmi: 351

Mantıku't-Tayr: 95-97
~da Yedi Vadi: 95-97
ve Simurg: 95-97
ve *Stalker* karşılaştırması: 95-97
marifet: 37-39, 50-52, 55,56, 58, 61, 62, 90, 94, 95
sanat eserinin en üst katmanı olarak ~: 37-39, 50-52, 55-58, 94-95
Medem, Julio: 360
ve sinemada aşk: 360
medeniyet: 4-5, 13-15, 63
Batı ~i: 306-307, 362
krizi ve sinema: 13-19, 63
meselesi olarak sinema: 13-19, 63
ve sinema: 13-19, 63
Meirelles, Fernando: 352
ve modernliğin bir çıktısı olarak körlük: 352
melek: 201, 202
hakikatin bilinebilmesi ve yaşanabilmesi farkı açısından ~:201-204
ve insan: 201-204
Berlin Üzerinde Gökyüzü filminde ~: 201-204
Mevlânâ: 5, 52, 53, 66-67, 77, 108-109, 161, 162, 173, 259, 327-328
~da akıl: 5, 108-109
~da hikmet: 5, 52-53, 108-109, 173, 291-292, 327-328
ve sanat: 291-292
Ming-liang, Tsai: 240-241, 354
Ve sinemanın ölümü: 240-241
mistisizm: 167-174
ve Uzakdoğu hikmet gelenekleri: 167-172
ve İslam: 172-174
modern: 4-5, 56, 71, 76, 83, 205-218, 205-218, 189-193
düşünce: 4-5, 56, 71, 83-84, 93, 95-96, 125, 130-131, 133, 138-139, 140-141, 145, 148, 152-153, 154, 155, 156, 160, 163, 182-183, 189-193, 195, 205-218, 223, 228, 251-253, 262, 273, 275, 276, 277, 306-309, 350, 352, 355-356, 358, 359
düşünce ve Aydınlanma projesi: 66, 125, 133, 205-218
düşünce ve Heidegger: 138
düşünce ve insan: 56, 71, 76, 83, 205-218, 205-218, 189-193, 306-309, 350, 352, 355-356
düşünce ve Nasr: 56,
düşünce ve Nietzsche: 142, 147, 206, 209, 215, 254, 358
düşünce ve Rönesans: 4, 66, 72, 79, 80
düşünce ve Tanrı'nın öldürülmesi: 206, 209,
düşüncenin açmazları: 205-218, 205-218, 189-193, 306-309, 350, 352, 355-356
düşüncenin açmazları ve tasavvuf: 205-218, 189-193, 306-309
düşüncenin ve sanatın dönüşümü: 4, 66, 72, 79, 80, 205-218, 189-193, 306-309
özgürlük anlayışının problemleri: 361-362
sanat ve Rönesans: 4, 66, 72, 79, 80
modernlik: 205-218, 189-193, 306-309, 350, 352, 355-356
~ğin bir çıktısı olarak körlük: 352
Bauman'ın ~ eleştirisi: 216-217, 306-309
katliam üretici olarak ~: 350

Nasr'ın ~ eleştirisi: 40-43, 52, 53, 56
Nietzsche'nin ~ eleştirisi: 142, 147, 206, 209, 215, 254, 358
Qatsi Üçlemesi ~ eleştirisi: 189-193
sekülerleşme süreci olarak ~: 40-43, 52, 53, 56
sinemada ~ eleştirileri: 189-193
ve gelenekselci ekol: 40-43, 52, 53, 56
ve insan: 205-218, 189-193, 306-309, 350, 352, 355-356
ve Rönesans: 4, 66, 72, 79, 80
ve sekülerleşme: 40-43, 52, 53, 56
ve sinema: 189-193
ve sanatın dönüşümü: 4, 66, 72, 79, 80, 205-218, 189-193, 306-309
Moretti, Nanni: 357
Nasr, Seyyid Hüseyin: 40-43, 52, 53, 56
ve gelenekselci ekolün bilgi teorisi: 40-43, 52, 53, 56
ve gelenekselci ekolün sanat teorisi: 40-43, 52, 53-56
ve modernlik eleştirisi: 40-43, 52-56
Nietzsche: 55, 142, 147, 206, 209, 215, 254, 358
~nin modernlik eleştirisi: 142, 147, 206, 209, 215, 254, 358
On Emir: 182-188
ve modern insanın problemleri: 182-188
Ölüm: 195-199
ve modernite: 195,196, 362
ve Narayama Türküsü filminde ölüm: 362
ve Wenders: 195-199
Özön, Nijat: 15, 18
ve *Yeni Sinema*: 18
paganizm: 17-20, 253, 263, 333-336
ve Hollywood: 17-20, 253, 263, 333-336
Paradjanov, Sergei: 115-123, 126,128
ve Sinemada Güzellik: 115-123
ve Mistisizm: 119-120
ve Sayat Nova: 120-123
plan-sekans: 50, 94, 226, 229, 230-232, 236, 242, 363
Qatsi Üçlemesi: 189-193
ve modernlik eleştirisi: 189-193
recm: 318-319
Reggio, Godfrey: 189-193
ve Qatsi Üçlemesi: 189-193
ve modernlik eleştirisi: 191, 192
Renoir, Jean: 219-224
ve bir aldanış olarak savaş: 220-223
Resnais, Alain: 350
ve katliam üretici olarak modernite: 350
ve Sis ve Gece: 350
Rönesans: 4, 66, 72, 79, 80
sekülerleşme süreci olarak ~: 4, 66, 72, 79, 80
ve ben'in öncelenmesi: 72, 79
ve bilginin sekülerleşmesi: 72
ve sanatın dönüşümü: 72, 80
rüya: 55-61
ve tasavvuf: 55-61, 327, 328,
ve sinema: 55-61, 327-328
ve Tarkovsky: 111-112
sanat: 21, 27-31, 41-44, 52, 54-58, 70-82, 83-87, 88-90, 107-109
~çının yükümlülükleri: 38-39, 49, 83-87, 107-109
eseri ve âlem tasavvuru: 27-31

eseri ve hakikat: 27-31, 70-82, 88-90
eseri ve iç yolculuk: 38-39
eserinin mahiyeti: 38-39
modern ~ın dönüşümü: 4, 52, 66, 72, 79, 80, 205-218, 189-193, 306-309
ve modernlik: 4, 52, 66, 72, 79, 80, 205-218, 189-193, 306-309
ve tasavvuf: 38-39, 52, 54-58, 63-67
sanat eserinin katmanları: 38-39, 89-90
Schnabel, Julian: 361
sekülerleşme: 205-218, 189-193, 306-309, 350, 352, 355-356
süreci olarak modernlik: 205-218, 189-193, 306-309
süreci olarak Rönesans: 4, 66, 72, 79, 80
Semerci, Levent: 298-303
ve reklam filmi yönetmenliği: 298-301
ve propaganda sineması: 298-301
Simurg: 95
ve *Mantıku't-Tayr*: 95
ve *Stalker*: 95
sinema
~da güzellik: 115-117
~da maneviyat: 37-62, 167-174
~da modernlik eleştirileri: 189-193
~da politika: 287-290, 297-304, 305-309, 311-316, 317-319, 323-325,
düşünce üretme aracı olarak ~: 43-46
Eisensetein'ın kurgu ~sı: 299
Kaplanoğlu ~nda hakikat arayışı: 37-62
kavram yaratma aracı olarak ~: 43-46
~nın imkânları ve zaafları: 13-21, 27-31, 37-39
~nın ölümü: 242, 243
Tarkovsky ~nda hakikat arayışı: 69-82
ve akademi: 15-16, 293
ve dil hapishanesinden firar: 37-39
ve düşünce: 43-46
ve geleneksel sanatlar: 247, 250
ve hakikat: 27-29, 37-62, 63-68, 69-82, 83-113, 151-163
ve İbn Arabî: 38-39, 57-58
ve medeniyet: 13-19, 63
ve modernlik: 189-193
ve rüya: 55-61, 327-330
ve şiir: 120-123, 137, 228, 236-237, 259, 293
ve tasavvuf: 37-62, 137
Sinematek: 18
Sokurov, Alexander: 125-133
Tarkovsky ile Paradjanov Arasında ~: 125-133
Modernitenin Bir Çocuğu Olarak ~: 125,126
Çeçenistan Sorunu ve Alexandra: 131,133
Stalker: 94-100
~da yolculuk: 94-100
~ın katmanları: 94-96
ve âlem tasavvuru: 94-100
ve *Mantıku't-Tayr* karşılaştırması: 95
ve Simurg: 95
ve tasavvuf: 94-100
ve Yedi Bölge: 95
suç ve ceza: 142, 145, 185, 262, 318, 319

İslam'da suç ve cezanın ilişkisi: 318-319
Şasa, Ayşe: 17-20
sinema düşünürü olarak ~: 17-20
Tanrı: 42-45, 51-52, 56, 130-131
Batı düşüncesinde ~ sorunu: 96, 130-131
İslâm düşüncesinde ~ bilgisi: 42-45, 51-52, 56
İslâm düşüncesinde ~ sorunu: 42-45, 51-52, 56
İslâm düşüncesinde ~ ve insan ilişkisi: 42-45, 51-52, 56
~nın öldürülmesi ve Batı düşüncesi: 130-131
~ nın sessizliği: 160-162
~nın tecellîsi: 56, 74
Tanrısever, Mehmet: 279-282
ve Bediüzzaman Said Nursi: 279-282
ve Hür Adam filmindeki sorunlar: 279-282
ve maneviyatçı sinemanın sorunları: 279-282
Tarkovsky: 69-82, 83-106, 107-114
Bir hakikat arayıcısı olarak ~: 69-82
sinemasında hakikat arayışı: 69-82, 83-106
sinemasında rüya: 99-100
ve Ayna: 107-113
ve Domeniko'nun çığlığı: 101-102
ve İzsürücü: 94-100
ve Kurban: 103-105
ve sanat: 86-90
ve sanatçı figürü olarak Andrei Rublev: 100-101
ve sinemada ruhsallık: 84-86
ve yitirilen çocukluk: 91-92
ve zaman imgesi: 46-47
tasavvuf: 37-62, 73, 78-79, 95-97, 100, 119, 122, 127, 138, 172-173, 167-174, 253-254
ve âlem tasavvuru: 41-43, 78-79, 95-97
ve bekâ makamı: 355
ve bilgi: 41-43, 118-119
ve ezelî hikmet: 41-43,
ve fenâ makamı: 61, 95, 97, 177, 355
ve film dili: 37-62, 78-79, 95-97, 115-126
ve hakikat: 38, 57-58, 122, 173, 328
ve İbn Arabî: 38, 57-58, 122, 173, 328
ve Kaplanoğlu sineması: 37-62
ve kesin bilgi: 42-45
ve marifet: 37-39, 42-45, 50-52
ve modern düşüncenin açmazları: 205-218, 189-193, 306-309
ve sinema: 37-62, 73, 78-79, 95-97, 115-126
ve *Stalker*: 94-100
ve Tanrı-insan ilişkisi: 37-62, 73, 78-79, 95-97
ve Tanrı sorunu: 37-62, 73, 78-79, 95-97
ve Tarkovsky sineması: 73, 78-79, 95-97
ve vahdet-i vücud: 108
ve varlık: 37-39, 42-45, 50-52
ve varlık tasavvuru: 37-39, 42-45, 50-52
Taşdiken, Atalay: 348
Taylan Kardeşler: 291-294
ve modern sinemanın sorunlar: 291-294

ve sanatın kaçışı: 292-293
tecellî: 56, 74
Teshigahara, Hiroshi: 355
ve Kumlardaki Kadın filminde modernite ve insan: 355-356
Trier, Lars Von: 353
ve Nietzsche: 353
ve Tarkovsky: 353, 354
ve Hıristiyanlık: 353, 354
Truffaut, François: 356
ve faşizm eleştirisi: 356
Türk sineması:
Akad ve ~: 16-17
Ceylan ve ~: 257-263
Erdem ve ~: 251-256
Güney ve ~: 18
Irmak ve ~: 263-272
Kaplanoğlu ve ~: 37-61
klasik ~: 16-18
millî sinema: 17
ve Sinematek: 18
ve tasavvuf: 37-61, 247-250
ve yerli film dili: 37-61
Zaim ve ~: 247-250
Ustaoğlu, Yeşim: 347
vadi: bk. Yedi Vadi
vahdet-i vücud: 108
varlık
İslâm düşüncesinde ~ sorunu: 41-43, 64-65, 205-218, 189-193, 306-309
modern düşüncede ~ sorunu: 205-218, 189-193, 306-309
vahdet-i vücud olarak ~ sorunu: 108
Wajda, Andrzej: 241, 359
ve sinemanın ölümü: 241
Wenders, Wim: 195-199, 201-204, 242
ve Antonioni: 197
ve Bergman: 197
ve hakikat arayışı: 201-204
ve ölüm: 195-199
Winterbottom, Michael: 242
ve sinemanın ölümü: 242
yakîn bilgi: 42-45
ve İbn Arabî: 42-45
ve tasavvuf: 42-45
Yedi Vadi: 95
aşk vadisi: 95
hayret vadisi: 95
istek vadisi: 95
istiğna vadisi: 95
marifet vadisi: 95
Tevhid vadisi: 95
yokluk vadisi: 95
yolculuk: 94-100
Mantıku't-Tayr'da ~: 95
sanat eseri ve ~: 94-100
Stalker'da ~: 94-100
Yunus Emre: 137
ve hikmet: 137
Zaim, Derviş: 247-250
sinemasında geleneksel sanatlar: 247-250
ve tasavvuf: 247-248
zaman: 30, 41-51
sinemada ~ imgesi: 41-51
Tarkovsky'de ~ imgesi: 41-51
Zbanic, Jasmina: 351
ve Bosna katliamlarının şahidi olarak sinema: 351
Zelenka, Petr: 357
ve Dostoyevski Uyarlamaları: 357, 358
Zvyagintsev, Andrei: 349
Tarkovsky'nin mirasçısı olarak: 349

HAKİKATİN SİNEMASI

Önümüzde nasıl bir Türk sineması profili vardır?

Dünya sinemasının büyük başyapıtlarının eksiklikleri ve ortaya koydukları imkânlar nelerdir?

Batı'daki düşünce krizine hangi sanat eserleri bir panzehir olarak görülebilir?

Türk sinemasında bizi hangi ufuklar bekliyor?

Bütün dalların birleştiği kökü ortaya koyabilecek sinema nasıl bir hakikat zemini üzerinde/n kurulabilir?

Enver Gülşen, Türk ve dünya sinemasından önemli köşe taşları üzerinden sinemanın hakikat ile ilişkisini ortaya koymaya çalışıyor. Metinlerde, tartışılan her yönetmen ya da filmin, ortaya çıkardığı yeni ufuklarla, problem ve eksiklikleri beraber ele alınarak bir hakikat sineması perspektifi oluşturulmaya çalışılıyor.

Sinema ve sanat üzerine hakikat/e uzanan bir okuma düzlemi oluşturmaya çalışan metinler, eksiklikler üzerinden imkânları, imkânlar üzerinden yeni ufukları tartışıyor.

Düşüncenin krizinden, dil hapishanesinden firar ederek kurtulmayı öneren metinler, sinemanın, sadece sinema olarak değerlendirilmemesi gerektiğini ortaya koyuyor.

Tarkovsky'den Semih Kaplanoğlu'na, Paradjanov'dan Mecid Mecidi'ye, Haneke'den Bergman'a kadar dünya sinemasının zirvelerinde tasavvuf üzerinden derin bir yolculuk yapan Gülşen'in bu kitabı ülkemizde hem esaslı bir film dili geliştirilmesine imkân tanıyacak, hem de film felsefesi alanında çığır açacak köklü ve imajinatif bir film tasavvuru geliştiriyor.

Enver Gülşen Türkiye'nin genç ve parlak film düşünürlerinden. Bir medeniyet meselesi olarak gördüğü sinema üzerinden bilim, sanat ve düşünce alanlarının bütününde, özellikle tasavvuf üzerinden özgün yolculuklar yapıyor.

KÜLLİYAT YAYINLARI 00014

ARA/CI METİNLER: 0008
FİLM: 002 / FİLM FELSEFESİ: 002

ISBN 978-605-5976-13-2