

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Sinema

Hakan Savaş

... Rağmen Sinema

Hakan Savaş

Sinema

... Rağmen Sinema

doruk

doruk

... Rağmen Sinema

Hakan Savaş, 1968'de, Eskişehir'de doğdu. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema-TV Bölümünden mezun oldu. 1993-98 yıllarında, aynı üniversitenin eğitim televizyonunda senaryo yazarı olarak çalıştı. Şiir ve sinema ilişkisini konu alan teziyle yüksek lisansını (1995), *Sinema ve Varoluşçuluk* başlıklı çalışmasıyla da doktorasını (2001) tamamladı. Doktora tezi aynı adla, 2003 (Altıkırkbeş Yay.) ve 2013 (Sözcükler Yay.) yıllarında kitap olarak yayınlandı. 2007 yılında Uluslararası Eskişehir Film Festivali, Sinema Kültürüne Katkı Ödülleri, En İyi Sinema Makalesi Ödülü'nü alan Savaş, sinema yazılarını "*Kiraz Mevsimi ve Sinema Bileti*" adlı kitabında (2012) biraraya getirdi.

Yaklaşık yedi yıldan bu yana düzenli olarak *Sözcükler* dergisinde sinema yazılarını yayınlamaya devam eden ve halen Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesinde öğretim üyesi olarak görev yapan Hakan Savaş; Çağdaş Edebiyat ve Sinema, Felsefi Eleştiri ve Sanat, Metin Yazımı, Film Eleştiri, Sanat Felsefesi, Estetik derslerini veriyor.

*Ahmet Uluçay'ın ve her şeye rağmen
düşlerine layık olmaya çalışanların anısına...*

İÇİNDEKİLER

1. ... Rağmen Sinema ya da Ahmet Uluçay	11
2. Sevmek Zamanı	23
3. Aktör Dedğin Nedir ki?	35
4. Tuncel Kurtiz: “Herkes Kendisi Kadardır”	47
5. Utanma Eşiğı (I)	57
6. Utanma Eşiğı (II) ve Kış Uykusu	67
7. Haneke ve “Aşk”ın (Amour) Müstehcen Hali	89
8. İçerikteki Şiirselliğın Sinematografik Karşılığı ve “Bir Ayrılık”	105
9. Film Estetiğının Direniş Hali ve “Taksi-Tahran”	113
10. Estetik ve Meydan’daki (Al Midan) Vicdan	127
11. Paris’te Gece Yarısı ve Nostalji	141
12. Gece ve Sis	153
13. Çığlık ve Kör Uzam	161
14. Azgınlık ve Güzellik	173
15. 400 Darbe ve Özgürlük	185
16. Yeraltı	193

10 | ... *Rağmen Sinema*

17. Nazım Hikmet Şiirinde Sinematografik Dil	211
18. Sonrası Kalır... ..	229
19. Abluka	237
20. Trajik İnsanın Özgürlük Çığlığı ve Zorba	247
21. Bir Tılsımı Vardır... ..	261

1.

... RAĞMEN SİNEMA YA DA AHMET ULUÇAY

Öyle bir iki zorluğa, sıkıntıya ya da olumsuzluğa rağmen değil; olanaksızlığın beterine, utanacak bir yokluğa-yoksulluğa, dışlanmaya, küçümsenmeye, hor görülmeğe, adının deliye çıkmasına, yalnızlığa-yapayalnızlığa, ölümcül bir hastalığa rağmen sinema... Ya da Ahmet Uluçay. Altı yıl önce, 2009 yılının kasım ayında, henüz elli beş yaşındayken yitirdiğimiz “köylü yönetmen”.

“Köylü değil, köyde yaşayan bir yönetmenim ben” diye itiraz etse de, hatta en büyük itirazı bu yaftaya-yaftalamaya karşı olsa da “metafiziksel-sürrealist sinemacı”, “yerli yönetmen” diyenler de oldu ona, başka başka etiketlerle adlandırmaya çalışanlar da... Ama Ahmet Uluçay’ın hayattaki belki de en büyük başarısı “kendisi” olması, kendisini gerçekleştirmesiydi. Hak ettiği halde alamadığı bir ödülün ardından “*Ne derlerse desinler, ben Ahmet'im. (...) Allah beni, benimle ödüllendirmiş. Beni bana vermiş yani. Yetmez mi? Allah'ıma şükürler olsun.*” dediğine bakılırsa, neyi başardığının da farkındaydı, bilincindeydi. E. E. Cummings’in “seni diğerlerinden farksız kılmaya bütün gücüyle gece gündüz çalışan bir dünyada kendin olarak kalabilmek dünyanın en zor savaşını vermek demektir. Bu savaş başladı mı, artık hiç bitmez.” dediğine bakılırsa, Kütahya’nın Tavşanlı ilçesine

bağlı Tepecik köyünde doğan Ahmet Uluçay bu bitimsiz savaşın gelmiş geçmiş en büyük, en önemli kahramanlarından birisiydi.

İnsanın kendisi olması, kendini gerçekleştirmesi her ne kadar son zamanlarda içi boşaltılmış, basmakalıp hale gelmiş-getirilmiş bir söz öbeği gibi dursa da, kolay değildir kişinin başkalarının adlandırdıklarıyla değil, kendi adıyla-adlandırdıklarıyla yaşaması ve yalnızca nefes alıp veren, canlı bir varlık olmanın ötesinde, gerçekten “yaşadım” diyebilmesi; hayata varlığıyla bir anlam-değer katarak, hayatı taçlandırarak var olması ve göçüp gitmesi... Bu zorlu yolun, bu bitimsiz savaşın başlangıç noktası ise kendimizi tanıma, bilme uğraşı (hoş, bu da sonu gelmez bir uğraş ya...) olsa gerek...

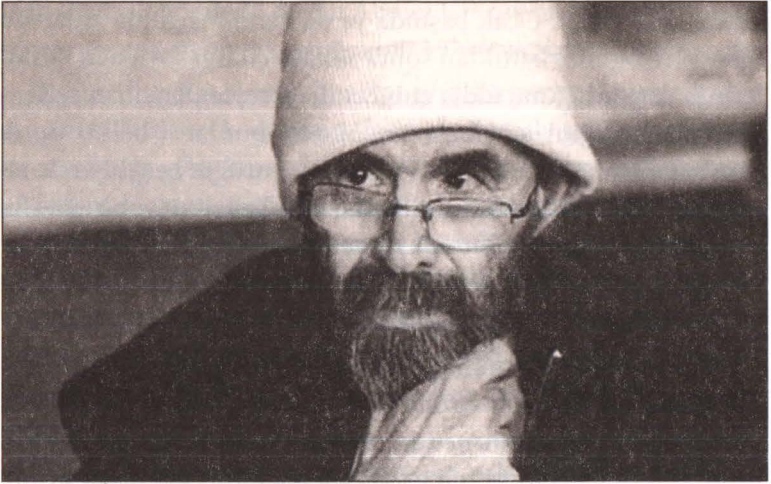
“Benim bütün hayatım çocukluğuma yakılmış bir ağıttır, sinemam da öyle” diyor Uluçay. “Çocukluğunun elinden tutmayan kişi hiçbir yere gidemez” diyor ya Hasan Ali Toptaş, her has sanatçı gibi kendisini ilkin çocukluğun o eşsiz, sırsız, içten aynasında tanıyan Ahmet Uluçay da hep sıkıca tutmaya, elini hiç bırakmama çalışıyor çocukluğunun. Annesinin eline tutuşturduğu çırayla ya da gaz lambasıyla çıktığı köyün sokaklarında, duvarlarında büyüüp küçülen gölgelerle; inlerin cinlerin, perilerin, yatırların eşlik ettiği masallarla büyüyor. Korkuyla karışık seviyor gecenin, karanlığın düşlerini kışkırtan gizemini... İlk oyuncu-çağı gölgeler olan çocuk, aradan yıllar geçtikten sonra anlıyor sinemanın karanlıkla aydınlığın elele verip güzel bir dünya kurmak olduğunu. Ama insanının iç dünyasında yolculuk yapmasına izin veren karanlığın gizemini, görülmeyenlerin karanlıkta saklı olmasını ve o görünmeyenleri görünür kılanın da yine karanlık olmasını daha bir sever, içselleştirir sanki. .. Filmlerini karanlığa yazılan mektuplar olarak görmekle kalmaz, sinemanın hammaddesinin karanlık olduğunu iddia eder: “Kimileri sinemaya ışık der; valla ben biraz karanlık diyorum. Karanlıkta ışığı yakalamak ya da...”

“Gölge varlığın süsüdür” diyen ressamın inat, varlığın kendisinin gölge olduğu zamanlarda, o gölgelerle oynayan çocuğa-ço-

cukluğuna sarılır. Ocak başında ya da kandil ışığında anlatılan hikayelere, güneş battıktan sonra sokağa çıktığı söylenen, kimilerinin de gördüğünü iddia ettiği cinlere, şeytanlara inanır. Kendisi görmediğini söylese ve bütün bunlar “belki optik yanılsamalardı” dese de inanır. Belki de varlığın beş duyu ile algılanan yönünün ötesinde, ardında, hayal gücünü ve sezgilerini de işin içine katarak bir hikayeye inanmayı, o hikayenin ruhunda uyandırdığı duyguyu daha çok sever, aklının yanısıra gönül gözünü açan o duyguya daha çok bağlanır.

Ahmet Uluçay çocukluğunda da, yeniyetmeliğinde de, yetişkinliğinde de, özetle kısa ömrünün her deminde ayrıık otu gibi durur; aykırıdır, uyumsuzdur, arızadır. İlkokuldan ibaret olan resmi eğitim hayatında kelimeleri tersten okur, şiir yazar, evinin bahçesine heykel yapar. Oysa babası İnegöl işi, cevizden bir okul çantası almıştır, çantanın-okulun değerini bilmesini, okuyup adam olmasını tembihlemiştir: *“Parmağıyla ilkokul çantama tık tık diye vurur / Cevizdendir, İnegöl işidir kıymetini bil, derdi babam / Küçük bir askerdim ben de / Siyah önlüğümün içinde, bembeyaz bir yürek / Dökülürdüm yollara, hava soğuktu, okulum uzak / Bir avucumda közde pişmiş sıcacık bir patates / Hem beslenmeliyim, hem üşümesin diye elim / Değiştirirdim ara sıra çantamla patatesi / Dikkat ederek çantama Cevizdendir, İnegöl işidir kıymetini bil derdi babam.”*

Babası için okuyup adam olmak demek, elinin ekmek tutması, ele güne muhtaç olmaması, para kazanması demektir. Özene bezene yaptığı heykelin karşılığı babadan işitilen azardır, gözden düşmektir. Ahmet Uluçay o azardan sonra belki de tüm ömrünü babasının gözüne girebilmek, kendini ona kanıtlamak için harcar, fakat başaramaz. Filmlerine ödöl verildiğini, bu işten para da kazanabileceğini babasının görmesini, kendisini takdir etmesini, anlamasını her şeyden daha çok ister, ama olmaz. Babası “Beyoğlu berduşu” dediği oğluna küs olarak vefat eder. Ahmet Uluçay, kendisinin bildiği babasının ise hiç görmediği, bilmediği şeyi yine şiirde dile getirir: *“Babamın bilmediği bir şey*



Yönetmen Ahmet Uluçay.

vardı / Her sabah çantamın içine bir gün doğar, / Ortasından ekvator geçer / Ve masmavi gökyüzünde çantamın / Güneyden kuzeye göçmen kuşlar uçardı (...) / Ben bir türlü bilemedim, aram hiç iyi olmadı hesapla kitapla / Nohut ve fasulyeden bir abaküsüm vardı / Hesabını hâlâ verebilmiş değilim hayata / İyi şiir okurdum ama iyi de resim yapardım / Eyvah dediler bu çocuk adam olmaz / Yazık oldu çantaya / Cevizdendi İnegöl işiydi."

Köyde adı "Şair Ahmet"e çıkan çocuk iyi şiir okur, yazar ama kelimeleri tersten okuduğu gibi marka amblemlerini de tersten resmeden bu çocuğun resme karşı ayrı bir yeteneği ve resim sanatına ilişkin kimselerle paylaşmadığı, kendi kafasında-gönlünde yatan bambaşka bir düşü vardır. Karakalem, yağlıboya, suluboya eline geçen malzeme neyse onunla resimler yapan çocuğun düşü hareketle, "kıvıldamak"la ilgilidir. İster ki resimdeki çizgiler, suretler, insanlar hareket etsin, kıvıldasın, canlansın. Kendi ağzından, köyünün şivesiyle "ah bir gımıldeyiveseler, ah bi de gımıldatıvesem. (...) Benim büyük düşlerimden birisiydi...Birgün bi baktım okula bir sinema geldi, resimler gımıldayıp duru vallahi napez?"

Hani İngilizce motion pictures, kısaca movie ya da sinematoğrafın kısaltılmış hali sinema, “hareketli resimler” demektir ya; hani *“beyazperdede kıpırdayan her şey sinemadır”* diyen Fransız yönetmen Jean Renoir’a ait olan bu kısa cümle, sinemanın özünü belki de en yalın haliyle ifade eder ve şaşırmayız ya, dokuz-on yaşlarındaki bir çocuğun daha önce hayatında hiç film görmeden sinemanın özünü bilmesine, anlamasına ne diyeceğiz? Şaşıracak ve belki “mucize gibi bir şey” diyeceğiz ama Ahmet Uluçay’ın *“Lumiere Kardeşler sinemayı keşfetmeseydi, sinemayı burada, Tepecik Köyünde biz keşfedecektik, kesin biz keşfedecektik”* deyişini ukalalık ya da abartı olarak nitelendirmeyeceğimiz de muhakkak... Dahası belki de Uluçay’ın sinemayı keşfi, Lumiere Kardeşlerin keşfinden daha heyecan verici bir hikaye olarak da görülebilir.

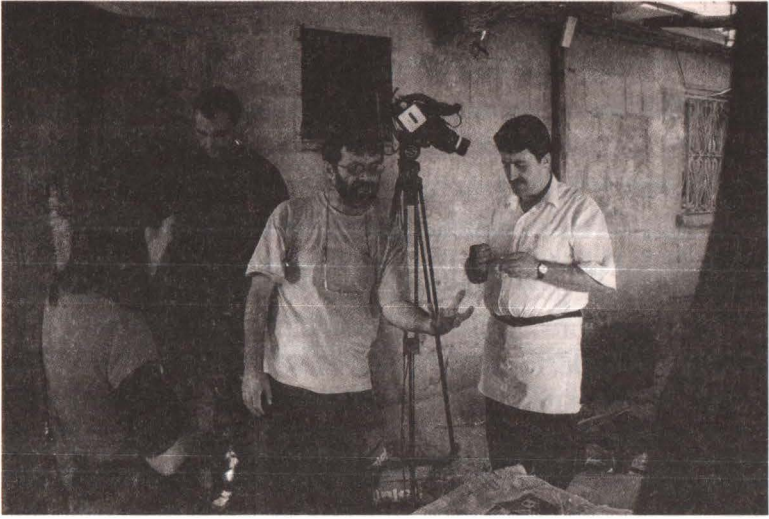
Hikayenin nasıl başladığını şöyle anlatır Uluçay: *“İlkokul üçüncü sınıftayken, okula sinemacı geldi. Duvardaki görüntüyü görünce, bunun içimde bir karşılığı olduğunun farkına vardım. İçimde uyuyan suya bir fiske vuruldu sanki. Önce balıklar kaçıştılar. Sonra sualtı bitkileri yumuşak hareketlerle dansa başladı. Zihnim sürekli kendi görüntülerini üretmeye başladı. Yönetmen denen adamı tanı mıyordum. Bütün marifetin projeksiyoncuda olduğunu sanıyordum. Bir projeksiyon aleti de benim olmalıydı.”*

Beyaz perdenin o büyülü dünyasıyla köylerine gelen seyyar sinema aracılığıyla tanışan çocuğun, yanına bir arkadaşını (İsmail Mutlu) da alıp üç yıl boyunca film makinesi yapmaya çalışmaları, nihayetinde alüminyum çerçeve üzerine yapıştırdıkları iki cam parçasının arasına enjektörle su zerk ederek imal ettikleri merceği tahta bir kutuya yerleştirerek film gösterim makinesi yapmaları, sonra da kasabadaki sinemanın çöplüğünden topladıkları film parçacıklarıyla köyün ahırında ilk film gösterimlerini gerçekleştirmeleri heyecan vericidir, olağanüstüdür. Bu heyecana İsmail Mutlu’nun yanısıra bir arkadaşını (Şerif Akarsu) daha ekleyerek *“Tepecik Köyü Arkadaş Sinema Grubu”*’nu kuran Ahmet Uluçay’ın sinema merakına önceleri *“çocuk hevesidir,*

gelir geçer” gözüyle bakılır. Sonra yine kendisinin, Ahmet Uluçay’ın deyişiyle, yaşadığı yerin, köyün insanı pratik düşünür; kaşıkla yenir, bıçakla kesilir, kalemle yazılır. Sinemayla ne yapılır? Bu soruya verecek yanıtı olmadığını söyler Uluçay...

Niyeti, köyün orta yerini sinema yapmaktır ama adı “deli”ye çıkar. “Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit var mı filmlerinde?” diye sorup, onunla dalga geçerler. Babasına göre artık büyümüş, yetişkin olmuştur ve sinema gibi ıvır zıvır işlerle kendini eğlemekten vazgeçip çalışmalı, eli ekmek tutmalıdır. Vazgeçmez. Bir yandan çalışır bir yandan film yapmanın yollarını arar. Çalışır derken, hamallıktan tavukçuluğa, kamyonlarda şoför muavinliğine, şoförlüğe, inşaat işçiliğine varıncaya kadar her işi yapar ama ya işine son verilir ya da iflas eder. “Bizim köyden güldür güldür kamyon şoförü çıkar. Bir ben çıktım, arıza!” der ve her iflasın arkasından Allah’a şükür eder: “Allah yardım etti de iflas ettim. İflas etmeseydim, sinemacı olamayacaktım... Sarılacak umudum yoktu. Yapmalıydım. Bundan başka hiçbir şeye aklım ermiyordu.”

İflas etmeyen tek şey içindeki çocuğun, evcilik oynar gibi filmler yapmak isteyen o çocuğun sinema sevdası, tutkusudur. Çok sonra, tanınıp, ünlendikten sonra “evcilik oynar gibi film yapıyorum. Entelektüel olmaya çalışmıyorum. Sinema yaparken bildiklerimi de unutuyorum” diyecek olan da kendisidir. Ve bir gün, eline bir fırsat geçer Uluçay’ın; köylerine gelen bir gurbetçinin elindeki bozuk, kayıt yapmayan, bataryası bile olmayan külüstür bir VHS kameradır bu... Güç bela para denkleştirip, kamerayı alır ve karpuz kabuğundan yapacağı gemileri birer birer yüzdürmeye başlar. Bataryası olmadığı için yalnızca elektrik olan mekânlarda, köyünde kısa filmler çeker. İlk kısa filmi-nin adı “Optik Düşler”dir (1993) ve Ahmet Uluçay, yıllarca düşlediği şeyi, yani yönetmen olmayı, bir film çekmeyi gerçekleştirip gösterime sunduğunda 39 yaşındadır. Bu ilk film de daha sonraki tüm kısa metrajlı filmleri ve tek uzun metrajlı filmi olan “Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak” gibi çocukluğuna ya-



kılmış bir ağıt olarak görülebilir. Ancak “Optik Düşler” yönetmenin ilk filmi olmasına rağmen şaşırtıcı derecede acemilikten uzaktır, usta işidir ya da ustaca kotarılmıştır. Basın, daha doğrusu ağırlıklı olarak magazin basını için filminden çok “köylü yönetmenin başarısı” haber değeri taşır ve öne çıkartılır.

Oysa bu ustalığın ardında yılların birikimi, hazırlığı vardır. İçindeki sinema hevesini resim yapmanın yanısıra roman yazarak avutmaya çalışır. 1976’da ilk romanını yazdığında 22 yaşındadır ama neden sonra yazdığı şeyin romandan çok ayrıntılara boğulmuş bir çekim senaryosuna benzediğini fark eder. Kamyonculuk yaparken kamyonun egzoz sesiyle şiirler yazar. “Diyecekseniz ki kamyon egzozuyla şiir yazılır mı? Yazılır... Bir de klasik olur. Ama bunu hissedecek ve hissettirecek bir ruha sahip olmanız gerekiyor.” der. Bütün sanatların şiire dayandığını, hatta şiirin kendisinin bile şiire dayandığını, iki yüzyıl kadar önce bir Alman romantik şairi, Novalis söylemiştir söylemesine ama işte, Ahmet Uluçay da farkındadır sanatın özünde şiir olduğunun: “Tüm sanatların özü şiirdir. Mimarlar şiirini taşla yazar. Ressamlar renklerle, romancılar sözlerle yazar. Sinemacılar şiiri görüntülerdir.

Yunus Emre, Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal şiir yerine sinema ile söyleme olanağı bulsalar mı mutlaka bizim gibi çekerlerdi” diyen de kendisidir.

Kamyon egzozuyla şiirler yazan Ahmet Uluçay, yük taşır, hammallık yaparken de okur, sırtında yem çuvalı, elinde kitap vardır. Rus, Fransız, İngiliz kısaca dünya edebiyatının bütün klasiklerini büyük bir özenle, dikkatle okur, notlar alır. Gündüz çalışıyorsa gece, gece çalışıyorsa gündüz, asıl işine, sinemaya bir şekilde vakit ayırır; uyuyorsa rüyasında, uyanıksa gündüz düşlerinde, zihninde, kafasının içinde izlediği filmleri tekrar tekrar çeker: “Seyrettiğim filmleri sürekli yeniden kafamda çekdim... Kamera nerde, ışık nerde, oyuncular nerde? Onların hepsini böyle kafamda yerine koyar, tekrar onu yeniden sahneye koyardım... Ve ben bunu hep yaptım, aralıksız yaptım, devamlı bunu yaptım, yalnızca bunu yaptım.” Antonioni’nin “Cinayeti Gördüm” (Blow-up) filmini köy kahvesinin siyah beyaz televizyonunda gördüğünde neredeyse deliye döner, heyecandan nutku tutulur ve kahvecinin ya da kahvedekilerin kanal değiştirmemesi için nasıl yalvar yakar mücadele ettiğini hiç unutmaz. Tıpkı Metin Erksan’ın “Kuyu” filmini gördükten sonra, “bu filmi izledikten sonra yönetmen olmaya mahkumdum.” diye düşündüğünü de hiç unutmadığı gibi...

Sözün özü, bizim sinema okullarında öğrenciye vermek, aktarmak istediğimiz pek çok şeyi kendi kendini yetiştirerek öğrenmiş, anlamıştır anlamasına ama Uluçay’ı Uluçay yapan bir başka şey de anladığı şeyi, düşündüğünü, düşlediğini ne yapıp edip “anlatma” isteğidir. Bu istek, yani “anlatma” tutkuya varacak kadar güçlüdür onda... Öyle ki, gece yarısı eşini, kızını ya da oğlunu uykudan uyandırıp heyecanla çekeceği filmin öyküsünü anlatır ya da yine gecenin bir vakti köyün kahvesine gider, anlatacak kimi, hangi arkadaşını bulursa ona sabahlara kadar projelerini, senaryolarını anlatır. Anlatır, çünkü derdi, söyleyecek sözü vardır ve Ahmet Uluçay’a göre, yönetmen olmak söyleyecek bir sözünüz, söyleyebilecek bir derdiniz olmasıdır: “Kendimi

anlatıyorum, içinizde ben de varım, benim de anlatacak bir hikayem var' diyorum... 'Şimdi beni dinleyin!' gibi bir duygu, 'Şimdi söz bende!' 'Şimdi ben kendimi anlatıyorum!' demek gibi sinema..."

Bir yolunu bulup köyün sınırlarından dışarı çıkmalı düşlerini, hikayelerini insanlarla paylaşmalıdır.

"Optik Düşler"ini koltuğunun altına sıkıştırıp, kendisine en yakın kentteki, Eskişehir'deki İletişim Fakültesi'nin yolunu tutar Ahmet Uluçay... Fakülte dekanı Prof. Dr. Dursun Gökdağ'dan randevu almayı başarır ve o günü şöyle anlatır: "*Bizi dekana çıkardılar. Dekan Prof. Dr. Dursun Gökdağ, bizi görünce ve dinleyince şaşırды. Herhalde köy düğünü çekip getirdiğimizi düşündü. Ama yine de salonu hazırlattı. Filmi seyrettikten sonra şaşkınlığını gizleyemedi.*" Optik Düşler, ya da sinemanın şövalye ruhlu çocuklarına adanan film, Uluçay'ın şu dizeleriyle başlar: "*Bu film, / Kim bilir hangi düş ülkelerinden / Yüreğinde hemşehrilikler bulunduğuna / İnandığımız / Sinemanın şövalye ruhlu çocuklarına / Yazılmış bir mektuptur...*"

Ahmet Uluçay, fakültedeki bu gösterimden sonra artık kendine daha çok inanan, güvenen bir yönetmen olarak çıktı. Optik Düşler'in ardından, kimi belgesel, kimi kısa film olan çok sayıda film çekti: "Koltuk Değneklerinden Kanatlar Yapmak" (1994), "Bizim Köyün Orta Yeri Sinema" (1995), "Minyatür Kozmosta Rüya" (1995), "İnci Denizin Dibinde" (1996), "Epilectic Film" (1998), "Uzun Metrajın Resmi" (1999), "Exorcist" (2000).

Bu filmlerin her biri katıldığı çeşitli festivallerden ödüllere döndü. Ankara'da, Fransız Kültür Merkezi'ndeki ödül töreninde Ahmet Uluçay'a söz verildiğinde, aklında, gönlünde hep uzun metrajlı bir film yapmak olduğunu söyledi. Fazla cesur, cüretkar mı bulundu, yoksa uzun metrajlı film çekmeyi kafasına koymuş olması "köylü yönetmen"e yakıştırılmadığı için mi bilinmez, salondakiler gülüşmeye başladı. Ahmet Uluçay o anı ve gülüşmelere verdiği yanıta daha sonra şu sözlerle anlattı: "*Ben dedim,*

uzun metraj yapmak benim derdim, bunu dediğim zaman herkes kıkırdadı. Kıkırdadılar. Böyle salonun içinde bir kıkırdı dolaştı. Sallonda tam dolu... Dedim ki; gülün bakalım keloğlan dedim, Keloğlan başında bir tek tel dahi saçı yoktur keloğlanın, dul bir anası vardır. yıkık viran bir kulübesi vardır, tutar padişahın kızına aşık olur. Tutar sonunda padişahın kızını alır. Padişahın kızını Keloğlan aldı biliyor musun?

Ahmet Uluçay adı artık duyulmaya başlanmış, Tepecik köyünün sınırları dışına çıkmıştı. Ancak köyün dar sınırlarının dışına çıkan yalnızca adıydı, kendisi hala o köyde, o sınırlar içinde, binbir güçlük, maddi sıkıntılarla, geçim kaygısıyla yaşıyordu. İçindeki çocuğun sinema açlığı ise kısa filmlerle doymak gibi değildi, ne yapıp edip padişahın kızını almalı, uzun metrajlı bir film çekmeliydi. İlk uzun metrajlı filmini “Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak”ı (2002) yine sıkıntılar, zorluklar, imkânsızlıklar içinde çekti ama kendisine, ona sorarsanız “Karpuz kabuğundan gemi değil, Titanic bile yaparsın, para değil yürek meselesi”ydi bu...

Ahmet Uluçay, bu filmiyle yurtiçinde olduğu kadar yurtdışında da çok sayıda ödül aldı. İstanbul Film Festivali’nde “En İyi Türk Filmi” ödülünü aldığı törende “Altın Lale”yi karısına şu sözlerle armağan ediyordu: “Bu ödülü karıma armağan ediyorum, çünkü gerçek yönetmen o, ben sadece sinema yapmak için onu buradaki insanların asla bilemeyeceği yoksulluklara ittim ama o hep benimle oldu.” Uluçay, asıl yönetmenin kim olduğunu ve neden “büyük” yönetmen olduğunu her fırsatta yineledi: “Eşimi sinema tutkum yüzünden yoksulluğa mahkûm ettim. Yoksulluk utanç da getirir. Hele bizim buralarda, sosyal yarışı kaybettiğin an, dışlanırsın. İnsanlar ahlaksızlığı bağışlayabiliyor ama acizliği asla. Çal, soy, yeter ki yoksul kalma. Ben Beyoğlu’nda, koltuğumun altında senaryolarla kapı kapı dolaşırken, evin faturalarını, çocuklarımla bakımını eşimin üzerine yıktım. Benim gibi bir sorumsuzu yönettiği için, o büyük yönetmendir”¹

Karpuz kabuğundan gemi değil, donanma ya da Titanic yapacak yüreği güçlü kılan, o yüreğe bu gücü veren oğlu İdris'in, kızı Hatice'nin, arkadaşlarının ama belki de en çok eşi Ayşe Uluçay'ın desteği idi. *"Kimi insanın kahvesi, içkisi, kumarı vardır. Onun da sineması vardı işte..."* diyen Ayşe Uluçay'ın, Hıdırellez'de dilek ağacına astığı film şeritleriyle hayat yoldaşına, kocasına verdiği destektir gerçekten de her türlü övgüyü, ödülü hak eden.

Ahmet Uluçay, ilk uzun metrajlı filminin kazandığı büyük başarının ardından 2007 yılında "Bozkırda Deniz Kabuğu" adlı yeni filmi için çalışmaya başladı ancak uzun zamandır devam eden hastalığı, beynindeki tümör nedeniyle bu filmini tamamlayamadan aramızdan ayrıldı. *"Bu filmi çekip bitirmeden, ölmem!"* diyordu. Ömrü yetse de filmini tamamlayabilseydi, parmaklarının arasından akıp giden zamanı durduracak, ömründen çalınan ne varsa tek tek bulup geri alacak ve sıra özlemine bir kez daha dindirecek, yaralarını saracaktı: *"Zaman, parmaklarımızın arasından sızıp geçen ve aşkla tutmanın mümkünü olmayan bir şey, bir su. Bunu durduramıyoruz. İnsanlarda beka duygusu vardır. Acaba diyorum, bunu sinema ile durdurabilir miyim? Bundan bir şeyler daha çalabilir, kurtarabilir miyim daha doğrusu. Her şey gidiyor, her şey eskiyor."*

Bozkırda Deniz Kabuğu ile sılasına, köyüne, çocukluğuna geri dönecek, beyaz-çiğ-soğuk floresan ışığının yok ettiği sıcaklığı, gölgeleri yeniden canlandıracaktı. Filmin kahramanı, 16 yaşındaki çoban Yakup, bilmediği bir yerden gelip yine bilmediği bir yere giden trene, o trendeki kızlara el sallayacak, o kızlardan biri trenin penceresinden Yakup'a mendil verecek, bir kara sevda başlayacaktı: *"Hep istasyona inerdik... Ordan bir tren geliyor, bilinmeyen bir yerden geliyor, bilinmeyen bir yere doğru gidiyor, çok romantik değil mi? Bir de orda kızlar görüyorduk, güzel kızlardı. bizim kasaba kızları gibi değildi, onlar daha hoştu. Onlara küçük küçük aşk duyguları beslemek falan çok heyecan vericiydi. Onun için hep istasyonlarda geçirdiğimiz zamanımız. Tren hareket ettiği*

zaman biz cesaretle elimizi sallardık. Erken sallayamazdık, çünkü daha güvene alırdık kendimizi, ondan sonra el sallardık kızlara..."

Çoban Yakup'un kara sevdasına yine cinlerin, şeytanların, hayaletlerin, meczupların eşlik edeceği büyü-lü-düşsel bir gerçekçilikte beş duyu ile algıladığı gerçekten başka hiçbir gerçek tanımayanlara, inanmayanlara, belki hiç bilmediklerini, belki de uzun zaman önce unuttuklarını gösterecek, hatırlatacaktı: *"Bir sokak vardı bizim köyümüzde. Geceleri asla oradan geçemezdi kimse. Düşünsenize, böyle bir dünya... İnsanlar görünmeyen bir şeye inanıyorlar. Ama artık insanlar inanmıyor. Cin de olsa, Allah da olsa, melek de olsa, eskiden insanların inandıkları bir şeyler vardı. Şimdi böyle bir dünya gitti, kayboldu. İnsan bunun özlemini çekmez mi? Ben çekiyorum."*

Belki de özlemini çektiği şey, deniz acaba ne menem bir şey ya da dağların ardında ne var diye merak edip gurbete gidenleri, gördüğü gerçekle yetinmeyip görünenin ardındaki gerçeği arayanları bir araya getirmek, onları kandil ışığında anlatılan bir hikayede, masalda yeniden buluşturmak, her birinin hayatıyla, hayalleriyle aralarında bir bağ kurmaktı. Çoban Yakup'un köyünden geçen tren, o trendeki kızın mendili, seveda, hepsi ama hepsi, belki de insanın insanla insanca kuracağı bir rabitanın aranışı, özlemi olacaktı.

Olmadı, film yarım kaldı... Ama Ahmet Uluçay'dan bize kalan ne yalnızca tamamlanmayı bekleyen bu film, ne de karpuz kabuğundan yaptığı gemiler... Ondan bize kalan belki de en önemli şey, ifadesini Octavia Paz'ın dizelerinde bulan şu buyruktur: *"Düşlerine layık ol!"* Bedeli bir ömür de olsa, her şeye rağmen düşlerine layık ol...

2.

SEVMEK ZAMANI

“Unutmak ihanettir.”

“Sanat, görünürü ortaya koymaz, görünür kılar” demişti ünlü ressam Paul Klee. Gördüğümüzü, dolayısıyla bildiğimizi sandığımız şeydeki görünmeyenin ne olduğunu ya da sanatın görünür kıldığı “görünmez”in bir tanımını yapmanın kolay olmadığını biliyorum. Dahası, belki de sanatçının kendisi de açıklayamaz, anlatamaz bunu çünkü o saklı, bilinmeyen gerçeğe ilk karşılaştığında büyük olasılıkla kendisi de şaşkınlık içindedir. İlk şaşkınlığın hemen arkasından da içini kemiren bir kuşku duyar. Acaba gördüğü, sezdiği bu gerçeği ilk gören, duyan, sezen kendisi midir? Bu aşamada kimse sanatçıya yardım edemez, yol yordam gösteremez. Yapabileceği tek bir şey vardır; o sezdiği gerçeği yine yalnızca bu gerçeğe uygun, özgün bir biçim-biçem içinde var etmeyi başarmak ve böylece onu önce kendi gerçekliğinin-sanatının bir parçası haline getirmek, sonra da başkalarıyla paylaşmak, yani eserinin özerk bir varlık kazanarak sanatın alımlayıcısı ile buluşmasına izin vermek...

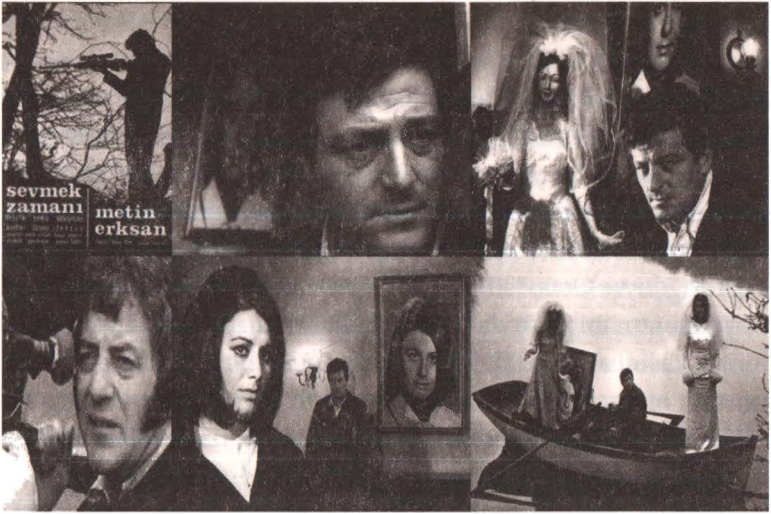
Şimdi şaşkınlık ve kuşku duyma sırası sanatın alımlayıcısında, yani bizdedir. Bir yanda günlük, alışkın olduğumuz, gözle görülen, gördüğümüzü sandığımız gerçek durur öbür yanda ise o bildiğimiz gerçeğin yeni bir biçim içinde var edilmiş, dolay-

siyla daha önce hiç görmediğimiz hali... Bu hali, yani görünür kılınmış gerçeği herkesin hemen kabul etmesi, benimsemesi kolay olmaz. Takdir etmek şöyle dursun, genellikle ilk tepki en hafifinden yadırgamak şeklindedir ve giderek ağırlaşabilir: Karşı çıkmaya, kınamaya, ayıplamaya, ıslıklamaya, küfretmeye daha da olmadı sansürlemeye, yasaklamaya, yıkmaya, yakmaya, yok etmeye kadar gider. Eğer tamamen yakılıp, yıkılıp yok edilmediyse zamanla sansür-yasak kalkar, görünür kılınan gerçeğin değeri de yine zamanla anlaşılır. Bu açıdan baktığımızda sanatın tarihi görünenden görünmeyene, bilinenden bilinmeyene hep yeni olan biçim-biçemlerle sürekli bir devinimin tarihi olarak da okunabilir.

Sanat tarihinde sayısız örneğini bulabileceğimiz bu durumun Türk Sinema Tarihinde de çok sayıda örneği, karşılığı vardır var olmasına ama Metin Erksan'ın ve onun 1965 yılında çektiği *Sevmek Zamanı*'nın (ne yazık ki), çok özel, çok ayrıcalıklı bir örnek olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıcalıklıdır çünkü bir filmi sansürlemeden, yasaklamadan, yakmadan yok etmenin herhalde en kolay ve etkili yolu o filmi hiçbir sinemada göstermemektir. Nitekim daha bir yıl öncesinde, 1964'de Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü alan *Susuz Yaz* filmiyle ülkemize uluslararası alandaki ilk büyük ödülü, başarıyı kazandıran Metin Erksan'ın, hem yönetmenliğini hem de elindeki kısımlarla yapımcılığını üstlendiği *Sevmek Zamanı*'na Yeşilçam'ın patronlarınca reva görülen şey, sinema salonlarının kapısını yüzüne kapatmak, filmin gösterime girmesine bile izin vermemek olur. Değilse, Metin Erksan sansürle daha ilk filmi olan *Karanlık Dünya / Aşık Veyssel'in Hayatı* (1952) ile karşılaşır. İlk filmin talihsizliği ya da yönetmenin acemiliğine bağlı değildir bu sansür çünkü sonraki filmlerinde de; *Beyaz Cehennem*'den (1954) *Yolpalas Cınayeti*'ne (1955), *Yılanların Öcü*'nden (1962) *Susuz Yaz*'a varıncaya dek, *Sevmek Zamanı*'ndan önce de baskıyla, sansürle boğuşmuştur. *Susuz Yaz* ile ödül aldığı anda herkesin suspus olduğuna, Yılmaz Güney'den başka gelip kendisini içtenlikle kut-

layan, güzel bir çift söz eden kimsenin olmamasına bakılırsa, sadece patronlar tarafından dışlanan değil, sanat camiasının da fesatlığı nedeniyle dışladığı, yapayalnız bıraktığı bir yönetmendir Metin Erksan. Ve öyle sanıyorum ki, Sevmek Zamanı'nın çıkış noktası da işte bu yalnızlıktır! Filmin konusu aşk olarak, daha doğrusu surete duyulan aşk olarak bilinir. Oysa surete duyulan aşkı kara sevdaya dönüştüren şey, aşk ile yalnızlık arasındaki gizli bağıdır ve Octavia Paz o bağı şöyle açıklar: "Yalnızlık, insan duygusunun en derindeki gerçeğidir. Yalnız olduğunu bilen ve bir başkasını arayan tek varlık insandır. ...Yalnızlık duygusunun iki ayrı anlamı var: Bir anlamda yalnızlık 'kendini bil'mektir; öteki anlamdaysa, kendimizden (yalnızlığımızdan) kaçıp kurtulma özlemidir. Aşk acısı yalnızlığın acısıdır. ...Aşk eyleminde yaratma ve yıkma birleşir; çok kısa bir an için de olsa, insan, yetkin bir durumu sanki yakalayıp yaşamış gibi olur." Octavia Paz'a göre aşk, onun anladığı anlamda aşk, günümüz insanı ya da modern dünyanın modern insanı için ulaşılması en zor olan yaşantılardan biridir. Ulaşılması zordur, çünkü aşk aynı zamanda bir "seçim"dir. Ne var ki, bu seçim ancak toplumun ve toplumsal olanın (gelenek, görenek, yasa vb.) güdümünden kurtulmuş bir seçimse, kişinin bilinçli bir seçimiye değerlidir. Başka bir deyişle aşk, toplumun direncini kıran, "günah" anlayışını yıkan bir "başkaldırı" olduğu, olabildiği ölçüde değerli bir yaşantıdır.

Bu açıdan baktığımızda "Aşk haramdır helal olunca o aşk olmaz / Sanat muhaliftir iktidar olunca o sanat olmaz" dizelerinin Sevmek Zamanı'ndaki karşılığı filmin içeriğiyle, özüyle ilişkili olduğu kadar, yönetmenin sanata, sinemaya duyduğu aşk ile ilişkilendirilerek de okunabilir. Başka bir deyişle, Sevmek Zamanı aşkı konu edinen bir film olmasının yanısıra öncelikle yönetmenin tutku dolu sinema sevdasının bir ifadesi, dışavurumu olarak da görülebilir ki o ifade, o dışavurum da kendisini özgün sinematografi ya da eşsiz bir "sinema duygusu" olarak daha filme ilk bakışımızda kendini ele verir. Belki hemen her Metin Erksan filmi görünürün yanı sıra görünmeyenin müziğe, şiire dö-



nüşmesidir ama Sevmek Zamanı ışığın ve gölgenin, grinin tüm tonlarıyla birlikte siyahın ve beyazın, yalnızca O'na; Metin Erksan'a ait bir dünyada anlam, değer kazanabileceğine tanıklık etmektir. Perdedeki görüntü artık günlük yaşamda bir şekilde aşına olduğumuz, bildiğimiz ya da bildiğimizi-gördüğümüzü sandığımız görüntüden de, Yeşilçam'ın izleyicisine bellettiği görüntülerden de farklı, kendine özgü bir dünyanın gerçeğine dönüşmüş gibidir. Suretine, fotoğrafına aşık olduğu kadına, yani Meral'e (Sema Özcan) aşk denilen şeyin "yalnızlık ve cesaret" olduğunu öğreten Halil (Müşfik Kenter) ise, aynı yalnızlıktan aldığı güçle izleyicisine (yadırganacağını, hemen benimsenmeyeceğini bile) sinema aşkını göstermeye cüret eden de Metin Erksan'dır. 60'lı yılların bildik, alışıldık melodramlarının dışına çıkmak, her şeyi diyaloglara yükleyerek açıklamaya çalışmak yerine bilinçli olarak sessizliği tercih etmek, örgüsünü olayın değil "durum"un belirlediği bir filmde o uzun sessizliklerle birlikte kadraja umudu, bekleyişi, hüznü, melali, ayrılık acısını sığdırmak elbette kolay değildir ve cesaret ister. "Bir işten ne elde edilebileceğini bilen herkes kendisini o işe adayacak güçtedir;

karşılık beklemeden kendini bir işe adamaktır zor olan” dediğine bakılırsa Pavese’nin, dönemin teknik-teknolojik olanak(sızlık)larıyla, parasızlıkla (filmi tamamlamak için evindeki eşyayı sattığı söylenir Erksan’ın) bir şekilde sansürle başatmak zor değildir ama her sanatçı gibi yönetmenin de, Metin Erksan’ın da karşılık beklemeden sevdiği sinema için verdiği emeğin, çektiği filmin izleyicisiyle buluşmasını beklemek, istemek herhalde en temel, en doğal hakkıdır. Doğal olan bir başka şeyin ise böylesi bir hakkın dahi çok görüldüğü bir yönetmenin sinemaya değilse de film çekmeye artık bir son vermesi olduğu söylenebilir ki, Erksan da son sinema filmini 1977 (Sensiz Yaşayamam) yılında çekmiş ve bu durum 4 Ağustos 2012’deki vefatının ardından, ne yazık ki, “o aslında otuz beş yıl önce sessizliğe bürünmüş, dolayısıyla otuz beş yıl önce ölmüştü” denilmesine de yol açmıştır. Oysa Erksan’ın ölüm ile aşk arasındaki ateşkese vefatından çok önce imza attığını bilenlerin kabul etmeyecekleri bir yaklaşımdır bu. Woody Allen’in yakın zaman önce gösterime giren, Paris’te Geceyarısı adlı filmini izleyenler ölüm ile aşk arasındaki ateşkesin ne demek olduğunu “Ölümden korkarsan asla iyi bir yazar olamazsın. (...) Bence gerçek aşk ölüm ile bir ateşkes yaratır. Tüm korkaklık sevgisizlikten, ya da yeterince sevemekten dolayı olur ki ikisi de aynı şeydir. Gerçek ve cesur bir adam ölümün gözlerinin içine bakar çünkü aşkları, yeterli tutkuyla ölümü onların aklından söktüp atar. Ta ki her adamın başına geleceği gibi, geri dönene kadar. Ve her adam tekrar sevmek zorundadır. Bunu bir düşün” diyen Hemingway’in ağzından duyurlar.

Sevmek Zamanı’nın kabul görmemesi, Yeşilçam piyasası ve dönemin entelektüel çevresi tarafından dışlanmak, Batı özentiği ile suçlanmak kısacası Metin Erksan’ı ve sinemasını görmezden gelerek yok saymaya, böylece bir anlamda onu öldürmeye yönelik çabalar Erksan’ın ölçsüz sinema tutkusuyla baş edemez ki, bunun en önemli kanıtı 1965-82 arasında çektiği ve arasında Kuyun (1968) gibi sinadışı bir başyapıtın da olduğu,

sayısı yirmiye aşan filmidir. Dahası, Erksan'ın film çekmeye son verdikten sonra da yirmidört saat sinema düşünen, sinemayla arasındaki kuramsal, entelektüel bağı hep çok sağlam tutan, sinema eğitiminin, kültürünün gelişmesi için çalışan bir aydın olduğu, hatta Işık Üniversitesi'ne bağışladığı, sayısı on bini aşan kitaptan oluşan kütüphanesiyle ölümünden sonra da yaşayacağı unutulmamalıdır.

Unutulmamalıdır, çünkü “unutmak ihanettir.”

Erksan'ı yakından tanıyanlar onun konuşmalarında sık sık “Karl Jaspers'ın bu müthiş sözü” diyerek, kimden alıntı yaptığına, sözün kaynağına saygıyı da ihmal etmeden, unutmanın ihanet olduğunu vurguladığını; ama bu sözü yalnızca kötüyü-kötülüğü, yalanı-yanlış, olumsuz değil; iyiyi-güzeli, haklıyı-doğruyu, olumluyu da unutma(ma) anlamını da içerek şekilde kullandığını bilirler. Öyleyse ondan ve Turgut Uyar'ın Geyikli Gece'sinden esinlenerek “aldatıldığımız önemli değildi yoksa / herkesin unuttuğunu biz hatırlamasak” diyerek devam edebiliriz.

“Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu / her şey naylondandı o kadar” der ya Turgut Uyar, dönemin film yapımcıları, patronları için de korkulacak, daha doğrusu gişede para edecek bir şey yoktur Sevmek Zamanı'nda çünkü yarı ya da tam deli bir kadın, bir elinde şemsiye öbür elinde naylonlara sarı bir fotoğraf çerçevesi, çerçeve içersinde kendi siyah beyaz sureti ile ormanda dolaşmaktadır. “Ne iyiydik ne kötüydük / Durumumuz başta ve sonda ayrı ayrıysa / Başta ve sonda ayrı olduğumuzdandı” der ya Turgut Uyar aynı şiirinde, dönemin iyi ile kötüyü, zengin ile yoksulu, seven ile sevmeyeni, kısacası siyah ile beyazı kesin çizgilerle birbirinden ayırmaya koşullandırılmış izleyicisi için, Halil'in aşkı da, Meral'in çaresizliği de anlamsızdır, saçmadır, komiktir, gridir. Oysa Turgut Uyar ile birlikte, bilir bilmez geyikli gecenin heyecanı yüzünden alnı-avuçları terleyen, gümüş semaverleri, kementin Phtcazda ağladığını, acıyı her dem içli sı-

zısını, eski şeyleri; sözgelimi mezar taşlarını, Büyükkada'yı, İstanbul'u, gelinlik giydirilmiş cansız mankenlerin yüzündeki kadın hüznünün donukluğunu; muhayyer kürdiyi, Tanburi Cemil Bey'i; tende, çamurda ya da camda-camekanda, öylesine yolda, sokakta, kaldırımında yağmurun her halini bilen "evet kimsesizdik ama umudumuz vardı" diyen bir Metin Erksan vardır. Nasıl geyikli gecenin arkasında ağaç, ayağının suya değdiği yerde gökyüzü, çatal boynuzlarında soğuk ayışı varsa, ve Turgut Uyar, "şimdi de var biliyorum" demesine rağmen, güzel kadınların ve aşkların hatıralarda, eskide kaldığını bilirse, Metin Erksan da bilir tesellisini geyikli gecenin ve karşılık beklemeyen sinema sevdasının.

Meral'in kendisine (aslına-gerçeğe) değil, surete duyulan aşk kocaman bir yalandır; Halil'in yalanıdır. Ama o bildiğimiz yalanlardan; yani hakikati örtmek, gizlemek, saptırmak için uydurulmuş yalanlardan biri değil, tam tersine hakikatin, gerçeğin üzerindeki örtüyü çekerek açığa çıkartmak, çıplak bırakmak ve böylece herkes için görünür kılmak amacıyla söylenen yalandır. Başka deyişle, Halil'in yalanı aslında insan aklının, gönlünün ikiz kardeşleri olan sanatın ve felsefenin yalanıdır. Sanatın da felsefenin de aradığı şey ölümsüzlük ise ve ölümsüzlük de var oluşun, sürekli oluş-değişim halindeki dünyanın içinde dışında, ötesinde berisinde nerede olursa olsun mutlak, değişmez, ebedi olanı (idea) aramak ise, Halil'in arayışı, daha doğrusu Meral'in fotoğrafında bulduğu ve aşk dediği şey, aşkın soyut halinden, "idea"dan, dolayısıyla ölümsüz aşktan başka bir şey değildir. Derviş Mustafa (Fadıl Garan) ile Halil'in boyasını, tadilatını yaptıkları köşkün limonluğunda, Halil ile Meral arasında geçen konuşmada ve dış mekanda çekilen hemen bir sonraki sahnede Halil'in aradığı "değişmez"in ne olduğunu anlarız:

Meral: Aylardan beri neden gelip benim resmime bakıyorsun? Cevap vermeyecek misin bana, yoksa gerçeği söylemekten korkuyor musun?



Halil: Öğrenmek istediğini Mustafa söylemiştir sana?

Meral: Ben senin söylemeni istiyorum. herhalde bana ait olan bir şeyi öğrenmek hakkımdır.

Halil: Hayır, sana ait bir mesele değil bu. Resminle benim aramdaki bir durum seni ilgilendirmez. ben senin resmine aşığım!

Meral: İyi ama aşık olduğun resim benim resmim! İşte ben de burdayım, söyleyeceklerini dinlemeye geldim.

Halil: Resmin sen değilsin ki... Resmin benim dünyama ait bir şey. Ben seni değil resmini tanıyorum. Belki sen benim bütün güzel düşüncelerimi yıkarsın

Meral: Bu davranışların bir korkudan ileri geliyor

Halil: Evet! Bir korkudan ileri geliyor. Bu korku sevdiğim şeye ebediyen sahip olabilmek için çekilen bir korku. Ben senin resmine değil de sana aşık olsaydım o zaman ne olacaktı? Belki bir kenara bile bakmaya cesaretim yitirdi. Belki de

alay edecektin sevgimle... Halbu ki resmin bana dostça bakıyor, iyilikle bakıyor. Ve ebediyen bakacak!

Meral: Ben de sana bakmak istiyorum.

Halil: Hayır. benimle resminin arasına girme, istemiyorum seni. Ben senin yalnız resmine aşığım.

(...) Halil (Dış Mekan): Resminle aramda ne kadar uzun zamanlar geçti... İlk karşılaşmamızı dün gibi hatırlarım. Birden bana iyilikle, sevgiyle bakan bir yüz gördüm. Elbiselerim eskiydi, kirliydim, sakallarım uzamıştı... İnanamadım! O insanca bakışı bir daha göremem diye bir daha resmine bakmaktan korkuyordum. İkinci kere zorlukla baktım resmine. Gene iyilik gene sevgi vardı gözlerinde. Nihayet değişmezi bulmuştum. Resmin benim içime bakıyordu, benim kendimi görüyordu.

Kendisiyle hep aynı kalan, mutlak, değişmez dolayısıyla ölümsüz olan aşk, aşk değil aşk fikri ya da ideasıdır ve ne yazık ki canlı kanlı, somut dünyada bir karşılığı yoktur. Bu açıdan baktığımızda, Meral de Halil'den, Halil'in kendisinden çok, resmine bakarken her şeyden uzaklaşan, kopan ve kendi içine gömülen adamdaki güçlü tutkuyu sevmiş gibidir ama onun istediği şey bu tutkunun gölgesini, suretini değil aslını, kendisini yaşamaktır. Ama her ikisinin de belki de farkında olmadıkları başka bir şey vardır ki, o başka şeyi en iyi dile getirenlerden biri de Marcel Proust'dur ve onun Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesi'nde aşka ilişkin yazdıkları Halil'in sözlerini çok daha açık, anlaşılır kılabilir: "Sevdiğimiz zaman aşk o kadar büyüktür ki bir bütün olarak içimize sığmaz; sevdiğimiz insana doğru yayılır, onda kendisini durduran, başlangıç noktasına geri dönmeye zorlayan bir yüzey bulur; işte karşımızdakinin hisleri dediğimiz şey, kendi sevgimizin çarpıp geri dönüşüdür; bizi gidişten daha fazla etkilemesinin, büyülemesinin sebebiyse, kendimizden çıktığını fark etmeyişimizdir."

Zamanı ve mekanı gönül gözüyle görmeyi ya da zamanın ve mekanın kalp gözüyle algılanabilir halini aşk olarak tanımlayan Proust, insanın insanla arasındaki o çok özel olduğu düşünülen, bilinen aşkın sırrını açık eder ki o da şudur: Aşk, bir başkasını, maşuku bahane ederek aslında kendimizi arama, insanın kendisini tanıma yolunda atılmış belki de en güçlü, en sağlam adımdır.

Aşkın tanımı, türleri ya da hali-halleri elbette çok çeşitlidir ama iki insan arasındaki sevi-sevgi olarak bakarsak aşka, gelmiş geçmiş en modern tanımlardan birisi de Aşık Veysel'in aşk nedir sorusuna verdiği yanıtıdır: "Seversin, kavuşamazsın aşk olur!" Öyleyse Karacaoğlu'nın biri birinden seçilmez dediği üç derdinden ilki, yani ayrılık aşka dahildir, hatta dahildir de ne kelime, düpedüz aşkın varlık nedeni, varsa ideası, özüdür diyebiliriz. Aşk acısı aslında ayrılığın acısıdır ve bu acı da soyut olmak şöyle dursun insanın iliğine kemiğine işleyecek kadar somut olduğu için, aşkı soyut bir hayalet olmaktan çıkartarak hayata katan da bu acıdır, ayrılıktır. Sevmek Zamanı'nı ayrıcalıklı, hatta büyütümucizevi kılan ise "gönül gözüyle bakan" her izleyicisi için bir idea olan aşkı olduğu kadar gerçeği, yani bu acıyı, ayrılığı sinematografik zaman ve mekanda, ne yardan ne serden vazgeçmeden; yani gerçeklikten de, düşlerden de taviz vermeden görünür kılmayı başarmış olmasıdır. Özellikle "gönül gözüyle bakan"ı vurgulamaya çalıştım, çünkü Sevmek Zamanı'nı mantığın gerektirdiği tutarlılığı arayan akılcı bakışla izlediğimizde kusur bulmak hiç de zor değildir. Söz gelimi, Meral'in Halil'i sevmesine ve bu sevgiyi kendisiyle evlenmek isteyen Başar'a (Süleyman Tekcan) söylemesine, itiraf etmesine rağmen, bir anda tutup Başar'la evlenme kararı alması tutarsız olabilir çünkü bu karara neden olacak bir korku ya da tehdit yoktur ortada. Başar, Meral'i tehdit etmemiş, "benimle evlenmezsen senin ya da sevdiğinin, Halil'in başına bir şey gelir, ona göre vb." dememiştir. Başar'ın Meral'i atış poligonuna götürmesi anlaşılır ama Meral'le birlikte Başar'ın üç arkadaşını da hayranında götürmesi de belli ki oraya ge-

lecek olan Halil'i döverek gözdağı verme amacını taşır ve bu en hafif deyişle, bir klişedir. Sonraki sahnede, göl kıyısında bu kez Halil'in Başar'ı dövmesi, kıyasıya, öldüresiye vurması ise Halil'e yakışmaz çünkü Halil karakteri bu sahneye varana kadar son derece sakın, dingin hatta mazlum bir karakter olarak çizilmiştir. Ancak Oscar Wilde'ın dediği gibi, "hayal gücünden yoksun olanların son sığınağı tutarlılık" ise bir sanat eserini yalnızca mantığın aradığı kurallara, tutarlılığa göre anlamaya, değerlendirmeye çalışmak yüzeysellikten, sıgılıktan öteye gidememek de olabilir.

Yine Oscar Wilde'dan bir alıntıyla "estetik, yaşamın gizinin araştırılması" ise, Sevmek Zamanı'nın belki de bütün güzelliği yalnızca mantıkla açıklanamayan, sözle ifade edilemeyen o "giz"i bize hissettirmesi, sanatın alanındaki güzelin-güzelliğin arayışına bizi de ortak etmesidir. Filme aklımızın yanısıra gönül gözüyle baktığımızda o gizi belki de en çok duyduğumuz anlar sebebi aşk olan acının, yalnızlığın, umudun, bekleyişin, çaresizliğin, hüznün, kısacası bu büyük büyük sözcüklerin içerdiği anlamın, insanın iç dünyasındaki tarifsiz çalkantıların olağanüstü bir inandırıcılık, doğallık ve sadelikle görünür kılındığı anlardır. Söz gelimi Meral'in pencere camına yansıyan gözlerinin, yüzünün ardındaki İstanbul silueti ve yağmurdur ki; neredeyse hemen her sahnede gördüğümüz, kimi zaman ud sesine karışan, kimi zaman içe akıtılan gözyaşı sessizliğinde, kimi zaman sağanak halindeki yalın sesiyle işittiğimiz o yağmur belki de hiçbir filmde böylesine yağmur olmaktan çıkarak başlıbaşına bir film karakteri haline gelmemiştir. O gizin kendini açık ettiği an, Meral'in rüzgarda uçuşan saçlarıyla iskelenin ucunda kımıldamadan durduğu andır ve bu çekimde gördüğümüz şey artık bir iskele, bir deniz manzarası değil, kadının yalnızlığıdır. Ve hiç kuşkusuz bu gizin kendini en açık ettiği yer filmin ünlü final sahnesidir. Bu sahnede mekan orman içindeki durgun bir göldür. Göldeki salın içinde ise Halil'i, gelinlik giydirilmiş cansız bir vitrin mankeni ve kocaman çerçevesiyle Meral'in fotoğra-

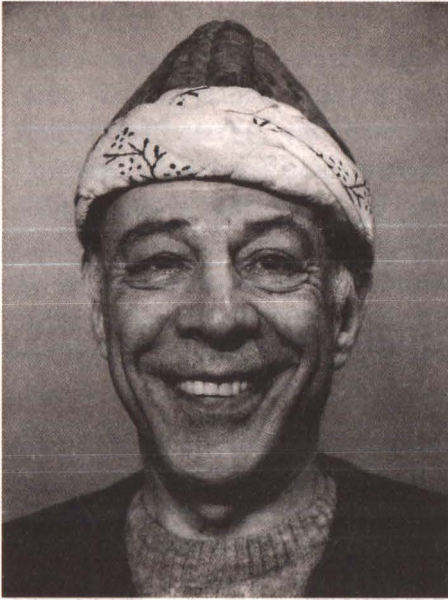
fını görürüz. Bu göl aslın değil suretin, sürekli oluş-değişim halindeki hayatın değil, yalnızca ebedi olanın varolduğu bir dünyanın; kısacası Halil'in düşlerinin, idealar dünyasının ifadesidir. Ve idea değil gerçeği, yani üzerindeki gelinlikle birlikte gölün kıyısında duran, sureti göle yansıyan, Halil'in sandalla gelip kendisini almasını bekleyen Meral'i götürürüz. Meral sandala bindiğinde yüzünde hak edilmiş bir vuslatın gülümsemesiyle fotoğrafı da, vitrin mankenini de suya bırakır. Düş ile gerçek içiçe girmiştir ve hangisinin daha güzel, daha önemli, anlamlı olduğunun hiçbir önemi kalmamıştır. Tam aşkın, daha doğrusu bir idea olan ebedi aşkın mümkün olacağına inanmak üzereyken Başar'ın silahından çıkan ilk kurşun sesiyle birlikte büyü bozulur. Sonra iki el daha ateş edilir. Kurşunun biri Meral'e, biri Halil'e ise üçüncü kurşunun kime-neye sıkıldığı da tutarlı açıklaması olmayan bir gizdir belki... Ama gönül gözümüzle ve sezgilerimizle baktığımızda üçüncü kurşunun asıl olana-gerçeğe değil surete, dolayısıyla ebedi aşka sıkılan kurşun olduğunu ve bu kurşunun da "ölümsüz" olanı öldürmeye gücünün yetmeyeceğini söyleyebiliriz. Belki de üçüncü kurşun aşkın, tutkunun, iyiliğin, güzelliğin kısacası Sevmek Zamanı'nın unutulmaması için izleyiciye sıkılmıştır, çünkü unutmak ihanettir ve öyle sanıyorum ki bu filmi izleyen herkese mutlaka bir şekilde isabet etmiş, unutulamayacak bir iz bırakmıştır.

AKTÖR DEDİĞİN NEDİR Kİ?

Bu yıl Mayıs ayında 15.'si düzenlenecek olan Eskişehir Uluslararası Film Festivali'nde Münir Özkul'a Onur Ödülü verileceğini duyduğumda önce tarifsiz bir mutluluk duydum, hemen ardından da heyecanla karışık bir endişe, telaş...

Festival kitapçığında Münir Özkul'a ayrılmış sayfayı yazma işi bana düşüyordu. Daha önce yazdığım hiçbir şey bu bir sayfalık, iki yüz kûsur sözcüğe, birkaç küçük paragrafa sığdırılmak zorunda olan yazı kadar uğraştırmadı, zorlamadı beni. Nedenini, niye bu kadar zorlandığımı düşündüm. Hayır, yer darlığı değildi sorunun asıl nedeni. Hala zaman zaman acemilik etsem de "sevdiklerime kıymayı", çok istediğim halde her şeyi yazmamayı da iyi kötü, az ya da çok öğrenmişim. Münir Özkul'u anlatmak, iki ya da üç yüz sözcüğe sığdırmak zor olmasına zordu da, "yerim dar oynayamıyorum diyorsan, al sana onlarca, yüzlerce sayfa... Yaz şimdi!" deseler sanki daha mı kolay yazacaktım?

Oscar Wilde "iyi şair hissizlikten, kötü şiir gerçek hislerden doğar" diye buyurmuş ya, elbette şair değilim, şiir de yazmayacağım ama Münir Özkul'a duyduğum hayranlığın, saygının, hürmetin, sevginin kısacası "gerçek hislerim"in eşliğinde ortaya çıkacak metnin iyi bir metin olmayacağını da biliyor, daha doğrusu seziyordum. Öyleyse sorunun asıl nedeni belliydi... Ancak bu yazıya da başlık olan "Aktör Dediğin Nedir Ki? adlı kitapta,



Aktör Münir Özkuş.

Münir Özkuş'un "hayatta da, oyunculukta da yalnızca duygularımın peşinden gittim" dediğini okuduğumda bir anda bulutlar dağıldı, neyin peşine düşeceğimi anladım.

"Zaten aktör dediğin nedir ki? Oynarken varırsınız. Yok olunca da sesimiz bu boş kubbede bir hoş seda olarak kalır. Artık kendimiz yoğun. Seyircilerimiz de kalmadı. Ama repliklerimiz fısıldaşır dururlar sabaha kadar. Gün ağarır,

temizleyiciler gelir, replikler yerlerine kaçar. Perde!"

"Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" bir Haldun Taner klasiği ise, bu ünlü tiyatro oyununun sondeyişi, kapanış tiradı da bir Münir Özkuş klasiği olarak bilinir.

Bu unutulmaz tiradı bahane ederek, Münir Özkuş'un tiyatro ve sinemadaki başarısına dair övgüye meyilli derli toplu bir özet yazmak değil niyetim... Haddim olmayarak, ben de onun dediği gibi yapmaya; yani duygularımın peşinden gitmeye, "gerçek hislerim"i saklamadan, sakınmadan yazmaya ve oyunculüğün, sanatın, sinemanın özüne ilişkin bir şeyler söylemeye çalışacağım.

Ben ve benimle birlikte orta yaş, genç kuşak, tiyatro sahnesinde değil beyaz perdede, sinemada tanıdı Münir Özkuş'u... Hababam Sınıfı'nın öğrenci babası, ilkeli, otoriter ama yufka yürekli hocasıydı. Adile Naşit'in kocası, Turşucu Yaşar Usta'ydı. Yaşar Usta demişken, fabrikatör Saim Bey'e "Bak beyim, sana iki çift lafım var. () Yokluğunu sana ekmele oynamak? Yakışır

mı bunca günahsız, çoluğu çocuğu karda kışta sokağa atmak, aç bırakmak. Ama nasıl yakışmaz... Ben boşuna konuşuyorum. Sevgiyi tanımayan adama sevgiyi anlatmaya çalışıyorum” diyen ve daha da ileri giderek, gerekirse çekip vuracağını söyleyendi: “Dokunma artık aileme. Dokunma bizlere. Dokunma oğluma, gelinime... Eğer onların kılına zarar gelirse, ben, ömründe bir karıncayı bile incitmemiş olan ben, Yaşar Usta, hiç düşünmeden çeker vururum seni... Anlıyor musun? Vururum ve dönüp arkama bakmam bile...”

Tiyatroda ya da filmde, rol icabı değil, gerçek hayatta da inandığı, bildiği şeyden dönmeyen, dönüp arkasına bakmayan, onurlu, inatçı bir adamdır Münir Özkul. Bunu anlamak için 1980’deki darbenin ardından tiyatro sahipleri, yöneticileri, oyuncularını bir bir işten atılmayı, sıranın kendilerine gelmesini ve perdeyi kapatmayı beklerken, bir tek Münir Özkul’un kendi iradesiyle istifa dilekçesini verdiğini, hem de ilki kabul edilmediği için bir değil iki kez dilekçe verdiğini hatırlamak gerekir elbette... Fakat bu cesur, hatta cesareti gözü karalığa varan adamın çocuksu mahcubiyetine ne demeli? Ortaokul üçüncü sınıfta tiyatro sahnesine ilk çıkışını saymazsak, 40’lı yıllarda Bakırköy Halkevi’nde oynadığı ilk oyunun adının “Mahçuplar” olmasına ne demeli? Ve 3 yılda bitmesi gereken liseyi, 8 ayrı okulda 8 se-nede bitirmesine?

O sıkılganlık, çekingelik, tevazu ve mahcubiyet sahnenin, beyaz perdenin kısaca “kurmaca”nın dışındaki, gerçek yaşamdaki Münir Özkul’un ilk bakışta göze çarpan, en belirgin kişilik özelliği... Müthiş oyunculuk yeteneğine rağmen bir türlü saklamayı, gizlemeyi beceremediği yönü... Halkevi’nin Temsil Kolunda rol aldığı ilk oyunun adı ise belki rastlantı, belki de kaderin kendisine yaptığı ilk cilve, ilk nanik... Ama lisenin 8 yılda bitmesinin kadere, kismete, belkiye bağlanamayacak kadar açık, kesin bir (daha doğrusu iki) nedeni var. Kimya dersine giren ve lakabı Deli Hulisi olan hocasının kendisini okuldan soğutmasını, yarınalisindenhiyebileceğimizi kimin ne deni bir kenara

birakırsak, ilk ve en önemli neden “mektebim, üniversitem” dediği sinemadır; sinema tutkusu, aşkıdır. Ne zaman okul asılsa, soluğun alındığı ilk yer haftada yedi sekiz filmin oynadığı Şehzadebaşı’ndaki dört sinemadan (Turan, Ferah, Hilal veya Milli sinema) biri olur. Lisenin geç de olsa bitişiyle beraber Bakırköy sınırlarının dışına çıkmanın, İstanbul Balık Pazarı ve Sirkeci Garı’ndaki koltuk meyhaneleriyle tanışmanın ve Ses Tiyatrosunun kadrosuna geçerek profesyonel tiyatroya adım atmanın vakti gelir. Paşa torunu olduğu için, “paşa oğlum benim” diye kendisini seven ve tiyatrocu olmasını istemeyen, belki de hayatta en çok sevdiği insan olan biricik annesi bir yanda, tiyatro sevdası öbür yandadır ve şimdi bir karar vermesi gerekir.

Ses Tiyatrosundaki ilk oyununun provaları sırasında isteksiz, tutuk, vasat bile denilemeyecek bir haldedir ve onun bu hali rol arkadaşı Mürvet Sim’i de endişelendirir, huzursuz eder. Daha sonra bu ilk oyunu şöyle anlatacaktır Mürvet Sim: “Provalarda ne olduğunu anlayamadığım, Münir isimli bu genç adam yüzünden son derece huzursuz ve heyecanlıydım. Birden uzun boylu, kıvrık vücutlu, dalgalı saçlı bir genç olarak girdi sahneye. Bu adam, sanki provadaki adam değil de gerçek bir Ermeni. Sahne kusursuz oynandı. Ermeni Münir sahneden çıktı, arkasından bakakaldım. Bomba gibi patlayan alkışla kendime geldim ve gözlerim doldu. Sahneye girmek için sıra bekleyen sanatçılar, alkıştan giremiyorlardı. Alkışın ardı kesilmeyince Münir’le aynı sahneyi baştan oynamak zorunda kaldık.”

Gözleri dolan yalnızca Mürvet Sim değildir, Münir Özkul o gece öylesine sağlam ve güçlü bir adım atmıştır ki tiyatroya, kendi bile inanamaz ve kulisten çıkıp, Beyoğlu’ndan Sirkeci’ye kadar mahçup, usul adımlarla ağlayarak yürür.

Ses Tiyatrosundan sonra Küçük Sahne’ye geçer, Muhsin Ertuğrul ile tanışır. Doğan çocuğuna, oğluna Sait Ferdi adını verecek kadar samimi bir dostluk kurar sesin, seslendirmenin ustası Ferdi Tayfur ve sözün, öykünün ustası Sait Faik ile... Ardından Vasfi Rıza Zobu’nun, ağrısı, öznesi ve Şehir Tiyatrosu günleri, ar-

dından işsizlik... Ankara Devlet Tiyatrosu genel müdürü Cüneyt Gökçer'e yapılan ilk ve son iş başvurusu. Çok değil, bir yıl sonra İstanbul'a dönüş, patron olmaya, Bulvar Tiyatrosu adıyla kendi tiyatrosunu kurmaya yelteniş ve tabii ki, patron olmayı beceremeyiş ve tiyatronun batışı. Sonra doğduğu semte, mahalle; yani Bakırköy'e, ama bu kez Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesine dönüş, sonra alkolü bahane edip tekrar tekrar, tam 11 kez daha aynı hastanede yatış... (Delilerin, -ki deli kimdir, delilik nedir tartışılır- meyhane müdavimlerinin ve tiyatro sanatçılarının ortak özelliği toplumla uyum içinde olmamaları-uyumsuzluklarıdır ve ömrümü tiyatroda geçirdiğim için mutluyum demişti, Münir Özkul.) İnişler çıkışlar, evlenmeler boşanmalar, ayrılıklar kavuşmalar, hasretler gurbetler, yokluk yoksulluk derken; sinemayla, Hababam Sınıfı'yla geç de olsa gelen şöhret.

Biz (yani orta ve genç yaşlardaki kuşak) Münir Özkul'u tiyatro sahnesinde değil, Yeşilçam Sinemasıyla, filmlerle tanıdık. Edi ile Büdü (Şadan Kamil, 1951), Kalbimin Şarkısı (Lütfi Akad, 1956), Gurbet (Osman Seden, 1959), Aşkın Kanunu Yoktur (1966) Ölünceye Kadar (1967, Ertem Eğilmez) Şoför Nebahat (Süreyya Duru, 1970) Küçük Hanımefendi (1971) gibi komedi de olsa melodram da, ağırlıklı olarak "komik jön"ü oynadığı filmlere yetişemedik.

Oysa 1978'de Hababam Sınıfı ile gelen şöhretin öncesinde, 1950-78 arasında, dile kolay tam 98 filmde rol almıştı. 70'li yıllar komik jönün, tiptlemenin yerini, Ertem Eğilmez ve Arzu Film ekolüyle birlikte "karakter oyunculuğu"na bıraktığı dönemdi ki, işte biz daha çok o dönemdeki filmleriyle, Adile Naşit ile gerçekten evli, karı-koca olduklarını sanarak büyüyen ve aslında öyle olmadığını öğrendiğimizde kelimenin tam anlamıyla hayal kırıklığı yaşayan, üzülen kuşaktık. Sev Kardeşim (1972, Ertem Eğilmez), Hasret (Zeki Ökten, 1974), Mavi Boncuk (Ertem Eğilmez, 1974) Bizim Aile (Ergin Orbey, 1976), Süt Kardeşler (Ertem Eğilmez, 1976) Neşeli Günü (Orhan Aksoy, 1978) Ban-

ker Bilo (Ertem Eğilmez, 1980), Deliler Koğuşu (İhsan Yüce, 1981), Gırgıriye (Kartal Tibet, 1981), Çalınan Hayat (Sırrı Gültekin, 1985), Deliye Her Gün Bayram'ı (Ümit Efekan, 1985) izleyerek büyüdük.

Eğer Tarkovski'nin dile getirdiği gibi sinemayı sanat yapan şey zamanın mühürlenmesi, başka deyişle zamanın görüntüyle birlikte film şeridi üzerine sabitlenmesi, kaydedilmesi, dondurulması ve istenildiği sıklıkta yeniden yansıtılabilmesi ise, yiten zamanı geri getirmek mümkündür ve sinemayı insanlara böyle-sine sevdiren şey de yitirilen zamanı bulma, yeniden yaşama-anlama ihtimalinden başka bir şey değildir.

Münir Özkul bu ihtimalin gerçek olduğunu, hem de iki ayrı anlamda gerçek olduğunu yaşayan kanıtıdır. İlk anlamıyla, sinemada değilse de televizyonda, sıkılmak şöyle dursun her seferinde haz alarak tekrar tekrar onun filmlerini izleyenler, belki de farkında olmadan “geçmişte kalan” zamanı yaşarlar. Sofraya konulan alüminyum tenceredeki kuru fasulyeye hep birlikte iştahla ekmek banılan, odun kömür olmasa da birbirine sarılan insanların; kardeşliğin, dostluğun, komşuluğun, sevdanın sıcaklığıyla camları buğulanan basma perdeli evlerin zamanıdır yaşanan... Çocuğunun çamaşırını çinko leğende yıkarken alınından gözlerine doğru süzülen teri koluyla silen, çamaşırı bahçedeki ipe sevinçle mandallarken yüzü çocuk gibi gülen babanın; karısı hasta yatağına düştüğünde bardağındaki rakıyı üzüntüden kahrolurcasına yudumlarken gözleri dolan kocanın; çökmüş omuzlarında eğreti duran eprimiş paltosu, elinde eğip büktüğü kasketiyle hakkını aramak için patronun karşısına çıktığında dik duran emekçinin; kravat bağlamasını bilmeyen, beceremeyen ama öksüz çocuğun önlük yakasını zarafetle iliklemeyi bilen ellerin; üç beş parça ev eşyasını, kırık dökük karyolayı, som-yayı kamyonete birlikte taşımak, yüklemek için koşan komşuların, o kamyonet bozulup yolda kaldığı zaman birlikte omuz vermelerin; kendi yağı ile kavrulan insanların; öğrencilerini korumak için okul sahibiyle kavgası ve “ben tıccar değilim, eğitim-



ciyim!” derken kalp krizi geçiren hocaların zamanıdır, bizim zamanımızdır yaşanan.

Geçmişe duyulan özlemin, nostaljinin ötesinde, izleyicinin dünde - geçmişte kaldığını sandığı zamanı en çok Münir Özkul’un sahnelerinde, onun sesinde, mimiklerinde, jestlerinde, oyunculuğunda ve yarattığı karakterde; Tilki Onbaşı’da, Çingene Emin’de, Sucu Rıza’da, Kel Mahmut’ta, Baba Yaşar’da, Salih Reis’de yeniden yaşamasının bir nedeni vardır elbette... Ama bu nedeni yalnızca tiyatrodan getirdiği oyunculuk yeteneğine, bilgisine, görgüsüne bağlayarak açıklayabilir miyiz? Abartılı oyunculuk, teatral duruş sinema için uygun düşmez, beğenilmezken nasıl olur da filmdeki teatrallığı bile bir oyuncuya bu kadar yakışabilir ve hiç yadırganmadan kabul edilir? Bir aktör nasıl olur da her filmde hem kendisi olarak kalırken hem de oynadığı her rolle bambaşka biri olur? Ve belki de en önemlisi bu mucizevi “gerçekçi”liğin sırrı nedir?

Sinemayı sanat yapan sır zaman ise, Münir Özkul’u hem tiyatrodan hem sinemada olağanüstü bir sanatçı yapan sır da or-

taoyununda, tuluatta, Kel Hasan'dan İsmail Dömbüllü'ye, Dömbüllü'den de ona; Münir Özkul'a geçen "kavuk"ta olabilir mi? "Ben herhangi bir oyundaki bir rolü oynarcasına Kavuklu'yu oynamak değil, Kavuklu olmak istiyorum. Kavuklu bir rol değil, bir kişidir." dediğine bakılırsa sır açığa çıkar. Münir Özkul, gelenekten, ortaoyunu ve tuluattan edindiği doğaçlamayla sinemada canlandırdığı her karakterin içine az ya da çok kendisini, kendi kişiliğini katar. O kişiliğin sırrı ise kavuğu devrettiği çırağının, yani Ferhan Şensoy'un onunla ilgili anlattığı bir anının ayrıntısında bile yakalanabilir:

"Kavuk arkasındaki duvarda bir çiviye asılı duruyordu. Yeni tanışmıştık. Odanın ortasında masanın başında oturuyordu. Önünde kâğıt, kalem. Kâğıdın üstünde büyük harflerle yazılmış "KİTAPSIZ, KADINSIZ, ALLAHSIZ TİYATRO" yan cümlesi. Merak ederek sordum kâğıda yazdığı şeyin daha geniş bir açıklamasını. 'Bilmem. Öyle yazmışım işte! Ben kitaplı tiyatrodan geliyorum. Hiç tuluat oynamadım, hayatımda tuluat yapmadım. Dömbüllü kavuğu bana verdikten sonra kafa yormaya başladım geleneksele. Oradan da bir yere gidemedim. Kendi tiyatromda kadın oyuncularından çok çektim, tiyatroda kimilerinin Allah kesilmesine hep gıcık oldum' diyerek eliyle alnından ensesine doğru az saçlı başını sıvazladı.

Kaldırıma açık camı açık pencerenin demirleri arasından başını uzattı. Kazancı Yokuşu'nun hiçbir eve bağlı olmayan başı boş sokak kedilerinden biri.

'N'bar lan Nihavend?' diye merhabalaşıp bir süre konuştu kediyle. Karısından izin aldı, şaraba geçtik."

Düşünüyorum da, Münir Özkul'u Turşucu Yaşar Usta'yken de, Çingene Emin ya da Kel Mahmut'ken de izleyici için samimi, inandırıcı, sahici, "gerçek" kılan şey, geleneksel tiyatro ile bireysel yeteneği arasında kafa yormasına bağlı olduğu kadar, belki de daha çok, kediyle olan muhabbetinde saklı gibi geliyor bana... Çünkü kediye seslenişinde bile içtenlik, sevgi olan bir insanın kişiliğini işine olan bağlılığı, tutkusunu "sevgi"den,

insanıyla hayvanıyla yaşama duyduğu saygıdan ayrı düşünmek mümkün değil.

Öte yandan, bildiğim kadarıyla tiyatrodan da sinemada da gerçekçiliğin tek bir karşılığı yok çünkü her sanatın, her sanatçının gerçekten-gercekçilikten anladığı şey başka başka... Dahası hangi adla karşımıza çıkarsa çıksın gerçekçilik olanı olduğu gibi görmek-göstermek kadar basite indirgenecek bir şey de değil. Belki de “inandırıcılık” (ya da o sahici olma duygusu) en güvenilir, en sağlıklı ölçütüdür gerçekçi olmanın ve bu ölçütle değerlendirildiğinde Münir Özkul, gülüşüyle, hüznüyle, inadıyla, öfkesiyle, göz yaşıyla, isyanıyla ama her ne olursa olsun içinde mutlaka merhamet, “insan sevgi”si olan haliyle-halleriyle inandırıcıdır.

Sinemaya sanat değerini veren şeyin ilk anlamı yitirilen zamanı yeniden bulma, yaşama, anlama ihtimali ise ikinci anlamı da sadece dün, geçmişte kalan zamanın değil, boşa geçirilen, kaybedilen, heba olan “kayıp zaman”ın da farkına varmamızı, idrak etmemizi sağlamasıdır.

“Zaman, ‘ben’imizin varlığına bağlı bir koşuldur. Zaman bizi besleyen atmosferdir. Varlık ve varlık koşulları arasındaki bağ kopunca, kişi ve onunla birlikte kişisel zaman ölünce, zaman da ölür. (...) benim için önemli olan insanı etik açıdan (ahlaksal olarak) besleyen zamandır. Ne tarih zamandır, ne de gelişme. Her ikisi de peşpeşeliği belirtir. Zaman ise bir durumdur. Semender ateşte nasıl evindeyse, zamanda insanın ruhuna öyle yerleşmiştir” diyordu Tarkovski. Eğer zamanı dün-bugün-yarın çizgisi üzerinde kesintisiz bir ilerleme, gelişme ya da tarih olarak değil de bir “durum” olarak; her birimizin, her insanın içinde, “ben”liğinde, kişiliğinde ortaya çıkan, varlığını dışımızdaki, kolumuzdaki saatin akrep ve yelkovanında, mekanik zamanda değil, içimizde, ruhumuzda, bilincimizde bulan bir “durum”un ya da bir “hal”in koşulu olarak görürsek, insanı, toplum tekini (bireyi) olduğu kadar toplumun kendisini de etik açıdan besleyen bir zaman olduğunu da söyleyebiliriz.

Bu açıdan baktığımızda, 1970'lerin sonlarına doğru sonradan sonraya tüketim kültürüyle tanışan ya da o kültürün içine doğan ve "tüketiyorum, öyleyse varım" dercesine insanı "bilinçli tüketici"ye indirgeyerek tanımlayan bir yaşam tarzının, insan anlayışının kaybettirdiği zamanla birlikte yitirdiğimiz, unuttuğumuz değerler söz konusudur. Unutulan şey "üretim"in yalnızca mal-şey üretmekle sınırlı olmayıp dostluk, muhabbet, şiir, film, tiyatro, paylaşım, dayanışma, halden anlama, vefa, kadir kıymet bilme, bir çiçeğe su verme, inceliklerle yaşama uğraşı olduğudur. Unutulan, kiraz mevsiminin yalnızca para kazanma zamanı olmadığı, insanın tüketirken değil, asıl üretirken mutlu olduğu, olacaktır.

Fakat ne yazık ki, Münir Özkul'un sinema aracılığıyla kitlelerle, halkla buluştuğu ve tanındığı yıllar aynı zamanda film yapımının "seri üretim"e bağlandığı, yönetmenin senaryoyu sigara paketinin arkasına yazdığı ve iki filmi iç içe çektiği, yani bir film-den iki film çıkardığı yıllardır. 1971 yılında 265 film yapılmış ve Münir Özkul, o yıl tam 20 filmde (bazı filmlerin senaryosunu bile görmeden) oynamıştır! Erol Günaydın'ın bir söyleşide dile getirdiği gibi tiyatrocuların nikah şahitliğinin bile makbul görülmediği, kimsenin tiyatrodan fazla para kazanmadığı bu yıllar Münir Özkul'un ve onunla birlikte pek çok tiyatro sanatçısının içlerindeki sanat, sinema aşkından değil, geçim derdi nedeniyle filmlerde rol aldıkları bir dönemdir. Bir yılda 20 filmde oynayan bir aktörün ise yeteneği, deneyimi olsa da derinliği olan, sağlam, güçlü bir kompozisyon çizmesi, karakter yaratması için vakti yoktur. Kaldı ki, ondan beklenen, istenen şey de bu değildir. Hazır şablonlar, tipler, karakterler vardır ve istenen şey olabildiğince çabuk bir şekilde bu şablonlara uyum sağlamasıdır. Münir Özkul, kendisinden hemen her filmde aynı ya da benzer (fedakar, cefakar, şerefli aile babası, mazlum ama onurlu usta, fakir ama gururlu emekçi vb.) roller oynaması istense de her role kendinden katı bir bakış, bir kaç kalmış, bir söz, bir

susuş ya da bir mimikle, sihirli bir dokunuşla “oyun bozan”lık yapmayı, özgünlüğü yakalamayı bir şekilde becerir, başarır.

Başardığı önemli şeylerden bir başkası da, 70’lerin sonuna gelindiğinde başlayan seks filmleri furyasından uzak durması, bu filmlerde oynamaları için özellikle erkek komedyenlere büyük paralar teklif edilirken, Münir Özkul’un gelen teklifleri kabul etmemesi, sanat için soyunmamasıdır. Başka bir deyişle, toplumsal ahlakın yozlaştığı, çöküş içinde olduğu bir zamanda bireysel-kişisel ahlakını korumayı bilmesidir.

Tiyatro oyunculuğu Kleist’in bir zamanlar dediği gibi kardan heykel yapmaktır. İnsana insanı insanla anlatan tek sanat tiyatrodur ve tiyatro oyuncusu bütün gücünü seyirci ile arasındaki dolaysız ilişkinin “şimdi ve burada” oluşundan alır. Bu nedendir ki, sinema hiçbir zaman tiyatronun yerini alamaz. Fakat belki de doğası gereği nostaljik olan sinemayı ayrıcalıklı kılan da zamanı, zaman içinde tekerrürü asla mümkün olmayan bir olguyu tekrar tekrar, yeniden canlandırabilmesi, var edebilmesidir. Tiyatroda sanatı yaratan, ortaya çıkaran şey, seyirci ile oyuncu arasındaki doğrudan ilişkinin, iletişimin parlayan kıvılcımıdır ve belki de hiçbir şey o kıvılcımın tutuşturduğu ateş kadar yüce ve sıcak olamaz. Tiyatro oyuncusu “ateş hırsızı”dır ve içindeki, yüreğindeki “insan” sıcaklığından çaldığı, çalabildiği ateş ölçüsünde oyuncu olmanın ötesine geçerek, sanatçı sıfatını kazanır. Münir Özkul, hem tiyatrodaki hem de sinemadaki yalnızca bir oyuncu olmakla kalmayıp, “sanatçı” olduğu için ustadır, değerlidir.

Haldun Taner, tiyatro sanatı için “Aktör dediğin nedir ki?” sorusunun en güzel karşılığını zaten yazmıştır. Oynarken var olan, oyun bittiğinde soluk bir hayal olarak kalandır. Hem tiyatro dediğin nedir ki? “Teatro dediğin nediiiiir? İki kalas bir hevestir.” Münir Özkul’un deyişiyle “Yaşam dediğin nedir ki, biraz iniş, biraz çıkış ve koskoca bir heves.” Kağıtta yazılı olanı hayata geçiren, yaşayan ve yaşatan Münir Özkul’dur. O, sana-

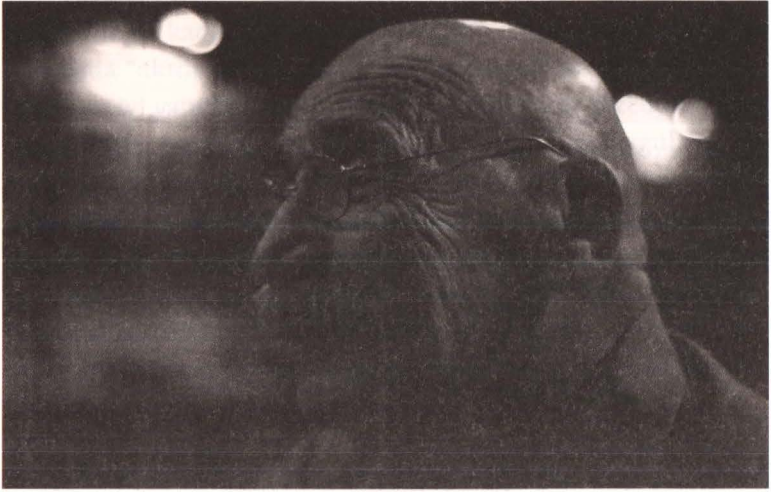
tıyla olduğu kadar kişiliğıyle, hayatıyla tiyatromuzda ve sinemamızda “aktör dediğın nedir ki?” sorusuna bugüne kadar verilmiş en iyi yanıtlardan biri, belki de en iyisi, en güzelidir. “Tüm yaşamımda, tiyatroda da sinemada da yalnızca duygularla oynadım ve oynuyorum. Seyirci ile yakınlığım hep buradan gelir, onlar beni hep kendileri gibi gördüler. Hayatta da, oyunculukta da yalnızca duygularımın peşinden gittim” diyen ve genciyle yaşlısıyla tüm bir halkı, içindeki “insan sevgisi”nin, sıcaklığının peşine düşürerek yaktığı o büyük ateşin başında toplamayı başaran bir insan olarak, “aktör nedir ki?” sorusu onda iki sözcüklük bir replik olarak karşılık bulur: Güzel İnsan!

TUNCEL KURTİZ: “HERKES KENDİSİ KADARDIR”

İnsanların pek ama pek çoğunun olduğundan başka-başkası olmak istediği bir çağda “herkes kendisi kadardır” diyen ve dişiyle tırnağıyla, çabayla çileyle kendini var eden, hayatı bir şölen gibi güzel mi güzel yaşayan, güzeller güzeli bir insanı, Tuncel Kurtiz’i kaybettik yakın zaman önce...

Ölümle yüzleşen, dolayısıyla yaşam ve yaşamın anlamına ilişkin ölümden yola çıkarak araştırmalar yapan, kafa yoran, İsviçreli bir doktor; Elisabeth Kübler-Ross, güzel insanlar öyle durduk yere, bir anda, kendiliğinden ortaya çıkmazlar, onlar oluşurlar demiş ve eklemişti: “Tanıdığım en güzel insanlar yenilgiyi, acıyı, mücadeleyi yaşamış, romantik ve anarşist olan insanlardır.”

O insanları güzel yapan şey çektikleri acıdır, kaybetmeyi göze alarak giriştikleri mücadelelerdir, yitirdikleridir; yenilgileri, çırpınışları, dibe batışlarıdır. Ama nasıl en yüksek dağlar en derin denizlerden çıkarsa, bu kural-sınır tanımaz, anarşist ruhlu romantikler de ne kadar dibe batarlarsa batsınlar her seferinde çıkış yolunu kendileri bulurlar. Vardıkları yeri ise o insanların bakışlarındaki derinlikten okuyabilirsiniz. Gözlerinde zamanlı zamansız yakamoza benzer hınzır, deli parıltıları olsa da hep sevgi vardır; merhamet, direniş, mahcubiyet, mütevazilik, nezaket ve bilgelik vardır. Belki de bizim o deli dediğimiz, hınzırca,



Oyuncu Tuncel Kurtiz.

delice sandığımız parıltı bu insanların içindeki muhalif, isyankar ruhun ışıdır. Onat Kutlar, - ki onun yüzünde de aynı ışığın güzelliği vardır, Tuncel Kurtiz'i ilk bakışta tanır ve şöyle betimler: "Yüzünde hem acı, hem gülüş, hem tevekkül, hem başkaldırı ifade eden çelişik, derin ve zengin çizgiler. Okunan bir yüz. Hareketli, sürükleyici bir kitap gibi..."

Dibe batmakla kalmayan, daha çocuk denilecek yaşlarda "Cehennemde Bir Mevsim" yaşayan, insanın özgürlüğüne, güzel insana giden yolu, kendisini de kül edeceğini bile bile çaldığı ateşle aydınlatan Arthur Rimbaud söylemişti ilkin: "Ben, bir başkasıdır" ve "Her insanda varlığını ona borçlu olduğu bir çok yaşam vardır..."

Öyle sanıyorum ki, Tuncel Kurtiz'i televizyon dizileriyle, popüler kültür aracılığıyla sonradan sonraya, geç de olsa tanıyanlar da; onu çok daha önceden tanıyan, bilen, sevenler de bir borçluluk duygusu hissettiler, çünkü pek çok insanın yaşama bakışında ama az ama çok, Tuncel Kurtiz'in sanatıyla, oyunculuğuyla, dünyagörüşü ve kişiliğiyle varlık kazanan, çoğalan, zenginleşen, güzelleşen bir şeyler mutlaka vardır.

“Üç yıldızlı bir albaydı gökyüzü / karşısında önüm açık gezdim” diyordu ya Can Yücel... Ben onu, yani Can Yücel’i görmedim ama Tuncel Kurtiz’i gördüm. Bıçkındı, delişmendi, delikanlıydı, yoldaştı; kafası her dem bulutlu, sağ eli cebinde sol yanı tetikte, pos bıyığında küf, boynunda bir siyah atkı, İstiklal Caddesi’nde volta atmışlığı vardı. Gördüm, Tuncel Kurtiz’i... Usulca ilikledim ceketimin önünü.

Tuncel Kurtiz “ben, bir başkasıdır” demedi belki ama “Ben bir orduyum. Hem orduyum, hem o ordunun kumandanı, hem de neferiyim” dedi. Soluğumun, sözcüklerimin böyle bir orduyu anlatmaya gücünün yetmeyeceğini biliyorum ama niye mücadele ettiğini, neyle savaştığını, neden asla teslim olmayı kabul etmediğini, nasıl güzel yenildiğini ve yenile yenile “kendisi kadar” olduğunu anlatmayı deneyebilirim.

Aslında Tuncel Kurtiz’in gücünü yaşama tutkusundan alan bitimsiz savaşı kendisiyle başladı. Aynı anda iki ayrı cephede; “olan ben” ile “olmak istenen ben” arasında verdiği ilk mücadelede şansı yaver gitti.

Zar atmaya inanması bir yana, “kaderin gök kubbeden attığı zara yek de gelse düşeş de razıyım” dedi demesine ama iki fakülte bitiren, birkaç yabancı dil bilen valilik, kaymakamlık yapan bir babanın oğlu olarak dünyaya gelmek; görgülü, bilgili, kültürlü bir ailenin içinde büyümek elbette düşeşti. Babasından, Hamdi Valâ Kurtiz’den öğrendiği ilk şeylerden birisi İngilizce “know yourself, accept yourself, be yourself” (kendin ol, kendini kabul et, kendini bil) oldu. Aradan yıllar geçtikten sonra anladı ki, bu sözler yalnızca İngilizce öğrenmesi için değildi, ona asıl tembih edilen şey oyunun en önemli kuralıydı, yani “kendini bil” mekti. Hamdi Valâ Bey ancak kaybederek kazanılan, kaybedenin kazanacağı bu oyunda şöyle ya da böyle, az ya da çok, kimsenin bedel ödmeden kendisi olamayacağını oğluna söylememişti çünkü bu da sözle, tembihle değil, ancak yaşayarak bilgisine sahip olunabilecek, öğrenilebilecek şeylerden biriydi. Tuncel Kurtiz, yine aradan yıllar geçip de büyüdüğünde anladı

neden beş yıllık ilkokulu sekiz ayrı ilde tamamlayabildiğini... Babasının vefatının ardından kendisine kalan kütüphaneyi karıştırırken Hamdi Vala Bey'in sicilini buldu ve okudu. O sicilde yazan, kendi doğrularını söylemekten korkmayan, "eğri olsam yay gibi elde tutarlar beni, doğru olsam ok gibi uzağa atarlar beni" sözünü şiar edinen, ülkesinin üstündeki kara bulutları dilendirdiği için hakkında sürekli soruşturma açılan, huduttan huduta, şehirden şehire sürülen Vala Kurtiz'in kendisi olmak için ödediği bedeldi.

Eğer "olan ben" kişinin genetik olarak ailesinden aldıkları da dahil olmak üzere ana babasından, yakın çevresinden, arkadaşlarından ve eğitimden, okuldan aldıklarıyla belirleniyorsa, Tuncel Kurtiz'in "olan ben"e ilişkin benlik tasarımını 14 yaşında Kaz dağlarına gönül verdiği yere, yani Edremit'e vardığında tamamladığı söylenebilir. Vardığında dedim çünkü bu yaşına kadar Kırıkkale, Reşadiye, Kandıra, Posof, Ayvalık, Michigan, Detroit, New York, Silifke ve Tarsus'ta geçen; Kürtçe konuşan arkadaşlarına İngilizce "My names..." diye başlayan cümleler kuran, birlikte kan kalesi cengi, güvercin taklası oynayarak geçen bir çocukluk vardır. Tuncel Kurtiz'in "olan ben"i farklı coğrafyalarda, kültürlerde ve nereye giderlerse gitsinler evlerinin hep başköşesindeki duran kitaplıkla şekillenir. Şehirden şehire giderken her bulunduğu yerde kendini var etmeyi, kabul ettirmeyi, orali olmayı, uyum sağlamayı ve uyumsuzluğun ne menem bir şey olduğunu, her yeri kendi mekanı haline getirmeyi, kısacası "göçebe"liği ve o göçebelikten kaynaklanan görgüyü, bilgiyi, deneyimi edinir, öğrenir. Gediz'de ortaokul öğrencisi iken, halkevlerinin kapatıldığı ve kütüphanenin anahtarının da babasının elinde olduğu günlerde evdeki kitaplara kütüphanedekileri ekler ve Emile Zola, Tolstoy, Dostoyevski, Flaubert, Zoşçenko, Bunin, Gorki, Faulkner, Hemingway, Steinbeck eline geçen her kitabı deli gibi okur.

"Olan ben" ile yetinmeyip artık "olmak istenen ben"e geçiş ise belki yine ortaokul yıllarında (ama bu kez Edremit'te) pa-

muktan yaptığı sakalla sahneye çıkıp ilk alkışı duyduğunda; belki Haydarpasha Lisesi'nde yatılı öğrenciyken Sait Faik'e özenerek yazar olmayı kafasına koyduğunda, belki de edebiyatın üzerine kuma olarak futbol aşkını getirmeye kalkıştığında ortaya çıkar. Haddini bilmeyi ve olanla, yeteneği kadarıyla yetinmeyi futboldan öğrenir ama içindeki edebiyat sevgisi azalmak şöyle dursun, çoğaldıkça çoğalır... Öyle ki Sait Faik'e özenmeyi falan bir kenara bırakıp kendini düpedüz Sait Faik sanmaya başladığı günler vardır. Babasının isteği, oğlunun hukuk fakültesinde okumasıdır ve İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne gönderilir. Ama o başkasının -ki o başkası ana babası, hatta Tanrı bile olsa- elinden çıkan zarla değil, bileğinin hakkıyla "kendisi" olmaya", kendi bildiğini yapmaya çoktan karar vermiştir. Oscar Wilde'ın "bir kere veya iki kere zar atmak, centilmence bir oyundur. Ama utancın gizli evinde günahla oynayan kazanmaz..." sözü aklının bir köşesindedir. Kendisine ihanet ederek en büyük günahı işlemektense hukuk fakültesine kısa bir süre devam ettikten sonra okulu bırakmayı tercih eder. İngiliz filolojisi, felsefe, psikoloji ve sanat tarihi bölümlerine de kayıt olur ama hiç birini tamamlamaz. Takiyettin Mengüşoğlu'ndan, Hilmi Ziya Ülken'den aldığı dersleri yanına kar sayarak kendi derslerini, kendi hocalarını yalnızca kendisinin seçtiği, tek kişilik, yerleşkesi sahaflar çarşısı olan "özel" bir üniversite yaratır kendine... Özenmediği Sait Faik'in yanına Cahit Irgat'ı, Fuzuli'yi, Orhan Veli'yi, Baki'yi, Nedim'i, Yaşar Kemal'i, Turgut Uyar'ı, Cemal Süreya'yı, Can Yücel'i, Ece Ayhan'ı, Bedri Rahmi'yi, Orhan Kemal'i, Özdemir Asaf'ı, Münir Özkul'u koyar. 1958 yılında Haldun Dormen Tiyatrosunda oyuncululuğa başladığında hala akli fikri, gönlü edebiyattadır ama bu kez futboldan vazgeçtiği gibi tiyatrodan da vazgeçmez. Tam tersine, kendisinden şüphe duymayı elden bırakmadan, yeteneğiyle yetinmemeye ve ne yapıp edip, çok ama çok çalışarak tiyatro sahnesinde kendisini aşmaya karar verir.

Bu karar aynı zamanda "olmak istenen ben"den, "ideal ben"e geçişi belirler. Geleceğe yönelik benlik tasarımlarından birisi

olan ideal ben, adı üzerinde bir “idea”dır, hiçbir zaman gerçekleşmez. Eğer kişi gerekli iradeyi gösterir, çabalar uğraşırsa bir şekilde “olmak istenen ben”i “olan ben”in bir parçası haline getirir, hayatına katar. Oysa “ideal ben” böyle değildir. Hani “insanın değeri ulaşmak istediğiyle ölçülür, ulaştığıyla değil” denir ya, “ideal ben” somut hayatta belki de hiçbir zaman gerçekleşmeyeceğini bilsek de peşinden koştuktan vazgeçmeyeceğimiz benliktir. Tuncel Kurtiz’in “ideal ben”i üzerinde yukarıda saydığım ve “onlar benim üniversitem” dediği pek çok kişinin katkısı, payı vardır elbette ama Nazım Hikmet’in ve Şeyh Bedrettin Destanı’nın çok özel bir yeri olduğu söylenebilir. Kurtiz, Şeyh Bedrettin Destanı ile birlikte ait olduğu toprağın, coğrafyanın, kültürün ritmini, trajedisini, çılgınlığını, umudunu, umutsuzluğunu duyar, anlar. Anadolu insanının uğradığı haksızlığı, çektiği acıyı ve bu acının, haksızlığın nedenlerini-sonuçlarını da görür ve her başkaldırının temelinde bir adalet duygusu-düşüncesi olduğunu fark eder. Nazım Hikmet’in, Şeyh Bedrettin’in özgürlük, adalet arayan o güçlü, gür sesini kendi sanatının, tiyatrosunun, oyunculuğunun, hayatının çılgılığı, ideası, ütopyası, felsefesi, dünya görüşü haline getirir. Sonra bu dünya görüşünün, bu felsefenin yazılı olduğu iki kitap geçer eline birinin adı “Marksizm Nedir?”, öbürününki ise “Mülkiyetin Tarihi”dir. İngilizcesi olduğu için “Kapital”in bir özetini de okumuştur ve cebinde taşır.

Tuncel Kurtiz’in “ideal ben”i üzerinde önce Nazım Hikmet’in ve Şeyh Bedrettin’in etkisi varsa sonra da Yılmaz Güney ile tanışmasının ve aralarındaki o çok güçlü dostluğun etkisi olduğu söylenebilir. Bir köylü çocuğu ile bir paşa torununu yanyana getiren ve o dostluğu kuran, yaşatan şey ise her ikisinin de haksızlığa karşı duydukları öfke ve isyandır. Bir de yine her ikisinin de tutkuyla sevdiği şey anlatmaktır; ille de bir yarayı deşen, bir yaraya parmak basan hikayeler yazmak ya da anlatmak... Belki de anlatmayı istedikleri hikaye tek bir sözcükle ifade edilebilir: Umut. Kendi sözleriyle “komünizmin, şu küçücük dünyamızı insanlar için daha güzel, yaşanacak bir bahçe haline getirmenin”

umududur bu... Açlığın, yoksulluğun, savaşın, kıyımın, gaddarlığın, haksızlığın olmadığı daha güzel bir dünyanın umudu. Ve daha 1965'de Şeyh Bedrettin'in filmini yapmayı, Orhan Kemal'in "Boynu Bükük Öldüler"ini dört mevsimde çekmeyi kafaya koymuşlardır. Yılmaz Güney'in "fahişelik" olarak adlandırdığı ve para kazanmak, geçinmek için yaptıkları her işin, çekilen ucuz filmlerin arkasında bu umudun namusu vardır. Nihayet o umut gerçekleşecek ve sinemamızın başyapıtlarından birisi olan "Umut" da Hamal Hasan'ı oynayan Kurtiz, faytoncu Cabbar kardeşine, yani Yılmaz Güney'e can acıtan, iç sızlatan o soruyu soracaktır: "... Fakirin yüzü soğuktur... Niye soğuktur Cabbar gardaş? Parası yoktur da ondan... Mesela kış gününde, günün en soğuk vaktinde, cebinde paran olsa üşümezsin, hamamdaymış gibi terlersin... Amma velakin para olmadı mı yaz gününde üşürsün... Neden? Çünkü para adamı sıcak tutar... Sıcak, Cabbar gardaş..."

Tuncel Kurtiz'in içini olduğu kadar, Yılmaz Güney ile aralarındaki dostluğu da hep sıcak tutan umut; inandıkları, bağlandıkları daha güzel bir dünyanın umudu, özlemidir ve yurt dışına kaçak göçek çıkartılarak gösterimi gerçekleştirilen "Umut" Kurtiz'in kanadı olup çıkmıştır. O kanadı çırparak sürgüne, gurbete düşmüş, yine o kanadı çırparak Sürü ve Duvar'da rol almıştır. Gök kubbeden atılan zarın hep yek geldiği, gurbette işsiz kalınan günler sineye çekilmiştir ama "Sürü"deki oyunculuğunu izleyen ünlü tiyatro ve sinema yönetmeni Peter Brook'un dikkatini çekmesi de tek kelime ile yine "düşüş"tir. Hamo Ağa'nın gerçekten bir köylü değil de oyuncu olduğuna inanmakta güçlük çeken Peter Brook'u ikna eden ve Tuncel Kurtiz'in aynı zamanda iyi İngilizce bildiğini söyleyen yakın arkadaşı Miriam Goldschmidt'in aracılığıyla yeni bir kapı açılacaktır. Sirtında ödünç parayla alınmış bir smokin ve yüz dolarla New York'a iş aramaya giden ve yine cebinde yüz dolarla eli boş Berlin'e dönen Tuncel Kurtiz'e gelen teklif, Peter Brook'un Mahabaratta adlı oyununda oynamasıdır ve üç yıla yakın bir süre bu oyunla dünyayı dolaşır. Bu arada bir düşüş de yine Sürü filminin tanıtımı için İsrail'e gittiğinde gelir ve "Kuzunun Gülümseyişi" adlı filmdeki rolüyle

1986, Berlin Film Festivalinde En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'ne layık görülür.

Bu ödülle birlikte “olan ben”, “olmak istenen ben”, “ideal ben” derken, “denilen ben” ve “statü ben” de iyiden iyiye ortaya çıkar, belirginleşir. “Denilen ben” başkalarının bizim hakkımızdaki kanaatleri, yargıları, söyledikleri ile oluşan benlik tasarımıdır ama bu tasarım öyle bir günde ya da bir geceden sabaha kısa bir sürede oluşmadığı gibi, yine kısa zamanda değişmez de... Ne yazık ki, bireysel-kişisel kültür bağlamında ve tüm benlik tasarımları içinde en güçlü, en etkili olanı da “denilen ben”dir. Çünkü insanların pek çoğu yaşamlarının yine pek büyük bir bölümünü “denilen ben”i toplumun, başkalarının beklentilerine, isteklerine göre, hiç sorgulamaya gerek duymadan şekillendirmeye çalışır. Bu ise kendi seçimlerimizle, irademizle değil, başkalarının seçimleriyle belirlenmiş ve yaşanmış - daha doğrusu hiç yaşanmamış - bir ömür demektir. “Statü ben” ise en basit haliyle adımızın önündeki kısaltmalar, sanlar, ünvanlardır: Dr. gibi, Prof. ya da sanatçı gibi... “Statü ben”in üzerinde önceki tüm benlik tasarımları etkilidir ama en önemlisi de kişinin kendisine duyduğu ya da duyması beklenen saygıdır. Eğer kişi kendisine saygı duymaz ise “statü ben”i kendi bencilliği, çıkarları için araç olarak kullanabilir. Hani bazı insanlar vardır, adının önündeki o kısaltmayı ya da sanı kaldırdıktan sonra ona dokunmak istediğinizde eliniz bir boşluğa değer ya, işte o boşluğun-kofluğun nedeni genellikle öz saygı eksikliğidir.

Hiç kuşkusuz Tuncel Kurtiz'deki “denilen ben” için sayfalar dolusu şey yazılabilir. Yalnızca Yılmaz Güney ile birlikte yaptıkları filmler; Umut, Sürü ve Duvar değil, Lütfi Ö. Akad'ın Hudutların Kanunu'nundan (1966) Tunç Okan'ın Otobüs'üne (1974), yönetmenliğini kendisinin yaptığı Gül Hasan'dan (1979) oyunculuğun yanı sıra senaryosuna da katkıda bulunduğu Erden Kıral'ın Kanal'ına (1978) ve Bereketli Topraklar Üzerinde'sine (1979), Ömer Kavur'un Akrebin Yolculuğu'na (1997), Derviş Zaim'in Tabutta Röveşata'sına (1996) Reis Çe-

lik'in İnat Hikayeleri'ne (2003), Fatih Akın'ın Yaşamın Kıyısında'sına (2007) varıncaya kadar sayısı yüzü aşkın filminden söz edilebilir. Agah Bey'dir, Reis'tir, Hamal Hasan'dır, Haydar Ağa'dır, Topal Recep Paşa'dır, Kel Selim'dir, Hamo Ağa'dır, Çolak Mahmut'tur... Oynadığı tiyatro oyunları da Keşanlı Ali Destanı'ndan Şeyh Bedrettin'e, Teneke'den Devri Süleyman'a, Marti'dan Şahane Züğürtler'e, Çok Tuhaf Soruşturma'ya, Samanyolu'na, Zafer Madalyası'na varıncaya kadar saymakla bitmez.

Tuncel Kurtiz tiyatro sanatçısı, oyuncudur; senaryo yazarıdır, yapımcılık ve yönetmenlik yapmıştır, seslendirme sanatçısıdır, gurbette iken manavda çalışan öğrencisinin getirdiği üç beş elmayı ders ücreti olarak kabul edip hocalık yapmışlığı da vardır, yazardır (2004 yılında Bölük Pörçük adlı kitabı yayınlanmıştı) kısacası popüler kültürle ünlenen Ramiz Dayı'nın dışında tek kişilik bir ordudur.

Öte yandan gençlerin, genç kuşağın kendisini televizyon dizilerinden, Ramiz Dayı ya da Hacı olarak tanımasından da pek yakınmaz. Hatta “İyi oldu, hiç olmazsa bu vesileyle Edip Cansever'i tanıdılar” diye sevinir, avutur kendisini... Yakındığı şey popüler kültür değil, bugünün popüler kültüründeki seviye düşüklüğüdür çünkü kendisiyle birlikte bir dönemin, onun kuşağının popüler kültürü Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Münir Nurettin Selçuk, Safiye Ayla, Hacı Arif Bey, Zeki Müren gibi adlardan oluşan bir popüler kültürdür.

Tuncel Kurtiz'e ilişkin ne kadar “denilen ben” varsa hepsi de kendi iradesi, çabası, gerektiğinde tırnaklarıyla düz duvara tırmanarak, çalışarak elde ettiği, yarattığı “ben”ler, “benlik”lerdir. Kendisini esen rüzgara bırakılmış yaprak ya da bir akarsuda sürüklenen, savrulan sandal olarak görür. İsteddiği işi yaptığı sürece sonunu, o işten çıkarını, “statü ben”ini, başkalarının ne diyeceğini düşünmez, planlamaz. İşsiz kaldığı da çok olmuştur ama bu durum biraz da seçici olmasından, her işi yapmayı içine sindirememesinden kaynaklanır. Seyrek de olsa, zaman zaman istemediği işleri yaptıysa, bu da içindeki “umut”u yaşatmak, diri

tutmak, o umuttan vazgeçmemek adınadır. Statü ben olarak “usta” sanatçılığı kabul etmez çünkü ona göre “ayakkabıcının ustası olur, ama sanatçının olmaz.” Sanatçı her seferinde yeniyi, öz-günü yakalamak, yaratmak için çalışması, çırpınması, acemiliği elden bırakmaması gereken muhalif bir çırağıdır ve çirak olarak kalmalıdır. Öte yandan ustası olduğunu kabul ettiği tek bir şey varsa o da yeri geldiğinde kendisine bile muhalif oluşu, muhalif duruşudur ki, bunu da Şair Eşrefi anarak dillendirir: “Eylemem ölsem de kizbi ihtiyâr / Doğruyu söyler-gezer bir şâirim / Bir güzel mazmun bulunca Eşrefâ, / Kendimi hicv eylemezsem kâfirim!”

“Ölüm diye adlandırdığımız şey yalnızca kuramdır; ardındaki gerçek ancak bir başkası öldüğünde bize kalan yalnızlıktır” demişti ya Ortega Y. Gasset, Tuncel Kurtiz’in ani ölümüyle sarsıldığımız, eksildiğimiz, daha doğrusu hayatın tadının tuzunun, renginin biraz daha eksildiği, solduğu doğru ama yalnızlık – yalnız kalışımız, hayır... Hayır, çünkü bildiğimi ya da anladığımı sandığım kadarıyla kendisine hiçbir zaman yakıştırmadığı yalnızlık duygusunu bize, sevenlerine de hiç mi hiç yakıştırmak istemezdi. Ondan geriye kalan paylaşılmaz yalnızlıklar değil, isterseniz de yalnız kalamayacağınız bir dünyaydı çünkü Tuncel Kurtiz, yani o tek kişilik dev ordu çok ama çok “kalabalık” yaşadı.

Vasiyeti 14 yaşında gönül düşürdüğü Kaz dağlarının eteklerine, Tahtakuşlar köyüne defnedilmekti, ama olmadı. Yine Kaz dağlarına, zeytin ağaçlarına yakın, denize nazır bir yerde, Çamlıbel’de toprağa verildi.

Hem, dileyen herkesin yerine getirebileceği başka bir vasiyeti daha vardı Kurtiz’in. Kendisi ile yapılan bir söyleşide o vasiyeti şöyle dile getirmişti: “...Bakın en çabuk Türkiye’de gömerler ölüyü. Ben ölümüne inanmıyorum. Belki bahar ülkesine açılan kapıdır, ölüm. Hepimiz bu kapıdan geçeceğiz. Nedir ki bu dünya? Daha bunu yanıtlayamıyoruz ki, ölümün yok oluş olduğunu nereden bileceğiz? Şamanların yaptığı gibi ölünce mezarıma iki şişe şarap, sevdiğim filmlerimi ve bitiremediğim kitaplarımı koysunlar. O yolculukta onları bitireyim!”

UTANMA EŞİĞİ (I)

Herkesin değilse de, insanların pek çoğunun giyinmek için çalışıp didindiği bir dünyada “(...) arkasını kat kat kalınlaştırmak için olmasa bile, kış aylarının acı soğuğu estiği zaman sırtını pek tutabilmek için çalışıp yaşadığı bir ülkede, soyunmaktan başka şey dilemeyen adam”ın gitgide karanlığa gömülen, umutsuz, acı masalını anlatıyordu Bilge Karasu. En son masalını, karanlığın en koyulaştığı zamana, gece yarısına sakladı ve yeni bir günün, başlangıç umudunun o zifiri karanlığa sızabileceğini de düşünerek “Masalın da Yırtılıverdiği Yer”i yazdı. O yer, alışlagelmiş düzen içinde akıp giden yaşamın türlü alışkanlıklarla, alışmışlıklarla örülü dokusunun yırtıldığı, yaşamın kanamaya başlayıverdiği yerdi.

O yer, Soma’da üç yüzden fazla maden işçisinin öldüğü, cesetlerin soğuk hava depolarında bekletildiği, ellerinde fotoğraflarla o depo kapılarında bekleyenlerin acı çektiği, iktidarı elinde tutanların anlattığı eski-yeni hiçbir masalın artık hiç kimseyi avutmaya, kandırmaya gücünün yetmeyeceği, ar damarının çatladığı, maden işçilerinin kabuk tutmak bilmeyen yaralarından, hayatın oluk oluk kanamaya başladığı yerdi.

Anlatısını sözcükler yerine görüntülerle, film dili ile kuran bir başka “bilge”den; Nuri Bilge Ceylan’dan, Soma’da yaşanan felaketle birlikte ülkemizin üzerine, her birimizin yüreğine olanca ağırlığıyla çöken gecenin, karanlığın, matemın yaşandığı

günlerde içinde mut taşıyan, umut barındıran çok değerli bir ödülün haberini aldık. “Kış Uykusu” 67. Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye’ye layık görülmüştü ve festivalin jüri başkanı, yönetmen Jane Campion’a göre bu film, merhametsiz denilecek ölçüde “dürüst” ve bir o kadar da cesurdu.

“Kış Uykusu” bu satırların yazıldığı gün itibariyle henüz gösterime girmedi, dolayısıyla filmi izlemedim ama Bilge Karasu gibi yazdıklarından, Nuri Bilge Ceylan gibi filmlerini izlemekten haz aldığımız, “soyunmaktan başka bir şey dilemeyen adam”ların bize sundukları hazzın, insafsız dürüstlüğün ardında, onlara neye mal olduğunu bilmediğimiz, belki hiç bilemeyeceğimiz beterin beteri, çıplak bir “yalnızlık” olduğunu düşünerek Nuri Bilge Ceylan sinemasını bir kez daha değerlendirmeye, anlamaya çalışmak istedim.

2008 yılında, yine Cannes Film Festivali’nde “Üç Maymun”la aldığı En İyi Yönetmen Ödülü’nü “tutkuyla sevdiği, yalnız ve güzel ülkesi”ne adadığına bakılırsa, Nuri Bilge’nin kendi kişiliğiyle, yalnızlığıyla ülkesi arasında bir özdeşlik kurduğu bile söylenebilir belki...

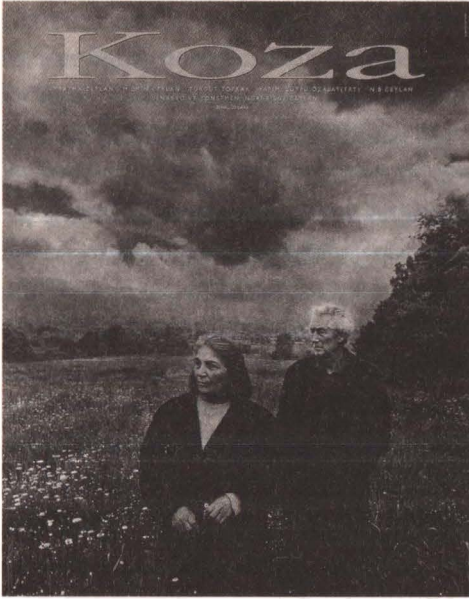
Belki de Çanakkale’nin Yenice kasabasında geçen çocukluğunda atılmıştır o yalnızlık duygusunun ilk tohumları ruhuna... Üç beş bin kişilik nüfusuyla, televizyonun olmadığı ama haftanın her günü, her gece bir filmin gösterildiği, ayrıca bir de yazlık sinemanın olduğu o küçük kasabada, nasıl yaşanması, nasıl bir insan olunması gerektiğini filmlerden, sinemadan öğrenmiştir. Kırdan, sokakta geçen çocukluğu, mezarlığın bile bir oyun yeri haline geldiği, diz kapaklarındaki kapanmaz yaralardan başka acının yaşanmadığı, gizemli, büyülü bir dünyadır. Bilinçli, seçilmiş yalnızlığı ise Boğaziçi Üniversitesi’nde, Elektrik- Elektronik Mühendisliği öğrencisi olduğu yıllarda, üniversitenin bir mahzeni andıran eski kütüphanesinde başlar. O eski kütüphanenin bir köşesinde duran eski bir koltukta, yine eski kitapların, dergilerin, fotoğraf, resim ve gravürlerin arasında geçirdiği saat-

leri, günleri, yılları ilk “görsel sanatlar eğitimim” olarak adlandırır. Batılı ressamların, Brueghel’in tabloları kadar, doğunun ve uzak doğunun resimlerini de inceler, o resimlerdeki “denge”ye hayranlık duyar. Görüntü, görsellik, resim ile düşünce, daha doğrusu derin düşünme ile göz arasında ilk bağlar kurulur. Bu bağı fotoğrafçılıkla uğraşarak fotoğraf çekerek sağlamlaştırmaya çalışsa da kafasında ve gönlünde asıl yatan şey ise sinemadır. Ancak dönemin teknik gereklerinden dolayı sinemanın o çok masraflı, yalnızlıktan çok kalabalık bir ekip çalışması gerektiren, dolayısıyla sorumluluğu daha ağır olan dünyasına girme konusunda kaygılıdır; okuduğu onca sinema kitabına, izlediği onca filme, geç yaşında aldığı iki yıllık sinema eğitimine rağmen içindeki güvensizliği atmayı bir türlü başaramaz.

Duyduğu endişeye, tedirginliğe, hatta korkuya rağmen gözünü karartıp ilk filmi Koza’yı (1995) çekmeye karar verdiğinde 36 yaşındadır. “İnsan soyuna soyuna deriye varır, onura, özsaygısına varır” der ya, edebiyatın Bilge’si, Nuri Bilge Ceylan da 20 dakikalık bu ilk kısa metrajlı filmiyle, daha sonra çekeceği her filmle biraz daha “çıplak” kalmaya, soyuna soyuna deriye, hay-siyete varmaya çalışan o uzun, zorlu yolda ilk adımını atmıştır. Sağlam ve kararlıdır. Sağlamdır, çünkü en mahrem olan ne ise onu anlatarak başlar soyunmaya...

Koza, siyah-beyaz çocukluk düşleridir, o düşleri yaşadığı Yenice kasabasıdır; ailesidir, evidir, anne babasıdır. Ceylan, içgüdüsel olarak bildiği, sezdiği, el yordamıyla aradığı şeyleri görünür kılmaya çalışır.

Sessizliğin nasıl kelimeleri varsa, görüntüleri de vardır: Tüten sobanın dumanında, o sobanın üzerindeki güğümün aklığında, savrulan tülde, cılız dalgalarla kıyıya vuran küçük kuş ölüsünde, dirimi de ölümü de kuşatan rüzgarda ve o rüzgarda dağılan bembeyaz saçlara şefkatle dokunan ihtiyar ellerin kırılganlığında, tutuşan ateşte, salınan ekinde, çimende, yağmurda, kurumuş yapraklarda... Ve belki de en çok insanın yüzünde, gözlerinde...



“Yüzün çıplaklığı daha beterdır bedenın çıplaklığından ve bes-beterdır insandışılığı hayvandan” demiş ya Deleuze, işte öyle bir çıplaklığa eşlik eden sessizlik ve yalnızlıktır Koza... Ya da Hasan Ali Toptaş’ın “Yalnızlıklar”da dile getirdiği gibi, yalnızlığın kelimeleri yoksa, o bütün kelimelerden oluşmuş bir kelime ise, bu film de kısa metrajına rağmen, yirmi dakikaya

sığın görüntülerin tamamından oluşmuş bir uzun yalnızlık gibidir. Sağlam olduğu kadar kararlı bir ilk adımdır Koza, çünkü yönetmen, sinema konusunda yaşadığı güvensizliğin üstesinden gelmeyi başarmış, ama yaşadığı tedirginliğin, korkunun, endişenin, belki “acemilik” diye özetleyebileceğimiz o düşüncenin-duygunun tıpkı yalnızlık gibi, sinema sanatının doğal bir parçası olduğunu da çok iyi anlamıştır.

Kırda-köyde-kasabada, kesin kuralları, belli doğruları yanlışları, değişmez değer yargıları olan yerde büyüyen her çocuk “farklı” olmanın beraberinde alayı, aşağılanmayı, nihayetinde “suçluluk” duygusu getirdiğini neredeyse içgüdüsel olarak bilir. Acemilik duygusunu hiç elden bırakmadan çekilen ve bu kez uzun metrajlı olan “Kasaba” (1998), çocukluk düşlerinin, “suçluluk” duygusunun yalnızca sezgi olmakla kalmayıp, bilinç düzeyine çıkarılmış ve düşünceye dönüşmüş hali gibidir.

Kasaba’nın ilkokulunda çocuklar, varlıklarını bir başka varlığa armağan ettikleri andlarını hep bir ağızdan bahçede oku-

duktan sonra sınıfa girerler. Öğretmen, sınıfa girince ayağa kalkır, hazrola geçilerek “günaydın” demesi beklenir ve yine hep bir ağızdan “sağol” diye bağırılır ama oturulmaz. Öğretmen, lütfedip “oturun” dedikten sonra oturulur ve adı “hayat bilgisi” olan ilk ders başlar. Konu “toplum hayatını düzenleyen kurallar”dır. İlkokulda kim en çok bağırarak şiir okursa, o en güzel okuyandır, benzer şekilde, okumayı yeni sökmüş çocukların ne okudukları ya da anlayarak okumaları değil, hızlı ve hatasız okumalarıdır önemli olan. Hayat bilgisi kitabından seçilen okuma parçasını heyecanla, tek solukta, teklemekten okumaya çalışır bir öğrenci: Aile milli ve sosyal huzurun kaynağıdır; aile bireyleri arasında sevgi-saygı bağları vardır, üzüntüleri ve mutlulukları daima ortaktır, bu yapıyı kuvvetli tutmak görevimizdir. Bir başka öğrenci, arkadaşının kaldığı yerden aynı yarışma heyecanı ile okumaya devam eder: Toplum hayatını düzenleyen bu kurallar yazılı ve yazısız olabilir, yazısız kurallar gelenek ve görenekler ile ahlak ve görgü kurallarıdır. Bu kurallar kişinin sadece kendini düşünerek sorumsuzca hareket etmesini engeller. Bizler toplum hayatını düzenleyen kurallara, emir ve yasaklara uyarız aksi halde tepkilerle karşılaşırız.

Hiçbir kitaba sığması mümkün olmayan hayat bilgisi, yalnızca kitaptan okunarak, ezberlenerek, dolaylı olarak değil, yaşayarak, yaşantının doğrudan deneyime dönüşmesiyle edinilecek bilgidir ve Nermi Uygur’un yıllar önce dile getirdiği gibi, hayatın okulu olmaz, olsa da ilkinden yükseğine hepsi, ama hepsi ancak “hazırlık” sınıfı olabilir.

Nuri Bilge Ceylan’ın hayat bilgisi dersinden edindiği ve Kasa’da sonraki filmlerinin hemen hepsinde ele almaya, biraz daha çıplak kılmaya çalıştığı sorun, toplumdaki öbür bireylerle birlikte ve çoğu zaman öbürlerinin karşı çıkmasına, kınamasına, dışlamasına rağmen nasıl önce birey, sonra kişi ve kişilik sahibi olunabileceği sorusudur.

Bu soru doğrudan doğruya insanın özgürlüğü ile ilgili olduğu için, hayati bir önem taşır. Ceylan, son filmi “Kış Uykusu”nun

ardından kendiyle yapılan söyleşide Çehov'u ve Sait Faik'i neden çok sevdiğini, özellikle bu yazarlardan etkilendiğini şöyle açıklar: "Sürekli bir takım grupların, ideolojilerin içinde bir sürüyle birlikte korunaklı bir şekilde yaşamının insan özgürlüğüyle bağdaşmadığını düşünüyorum belki. Bilemiyorum. Bünyemde bu tarz bir varoluşu kararlılıkla reddeden ne olduğunu tam olarak bilmediğim bir şey var."

Oysa yine aynı söyleşide ifade ettiği gibi, insan (ki burada ül kemizin sanatçı, "aydın" olarak adlandırılan insanını kastediyor) kendisini korumak için harcadığı enerjinin yarısını kendini tanımak, gerçekle yüzleşmek için harcarsa çok daha büyük yüklerden kurtulabilir. Ve bizim aydınımızın sorunu, başkaları hakkında epey gelişmiş sezgileri ve bilgileri olmasına rağmen, kendilerini tanımak, kendileriyle hesaplaşmak ve yüzleşmek konusunda şaşırtıcı derecede kara cahil oluşları, öte yandan bıçak kemiğe dayandığında da kendilerini kandırmadaki o müthiş yetenekleri, kıvraklıkları, maharetleridir.

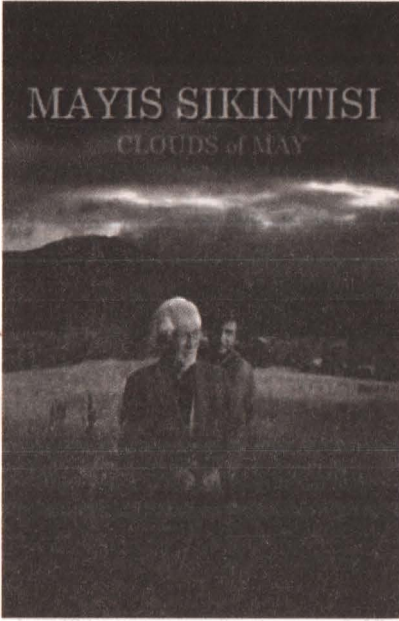
Ceylan'ın bu sözleri, Oğuz Atay'ın yıllar önce "sanatımız, romanımız neden düzmece?" sorusuna verdiği yanıtla neredeyse aynıdır. Atay'a göre de ülkemizdeki aydının ana sorununu "kişi" olabilmektir ve bu sorun etik bir sorundur; etik sorun da aslında bir felsefe sorunudur, ki ülkemizde edebiyatla birlikte yapılmasının "ayıp" olarak nitelendirilen iki etkinlikten birisi de felsefedir. Romanımızın düzmece oluşunun temel nedeni, insanımızın kişilik kazanma savaşının önemini henüz kavramamış, kendisiyle hesaplaşma gibi bir kavramın varlığından habersiz oluşudur. Oysa, kendisiyle yüzleşmeyen, kendisini çözemeyen kişi, kendi dışındaki hiçbir sorunu çözemez.

Kasaba, olanca dürüstlüğüyle, gerçekçiliğiyle, içtenliğiyle bir "yüzleşmenin" filmidir ve bu filmle birlikte yönetmenin sinema estetiğine, diline, üslubuna ilişkin nitelikler de belirginleşir. Belki fotoğrafla uğraştığı yıllarda edindiği bir bilgidir ama sinemada da asıl güzel olan şey hiçbir özelliği olmadığını sandığı-

mız, sıradan, hatta çirkin diyebileceğimiz bir mekandan estetik görüntüler çıkartmanın verdiği şaşırtıcı hazdır. Senaryo üzerinde ne kadar uzun, ciddi ve titiz çalışırsa çalışsın, (ki Nuri Bilge'nin en çok sıkıntı çektiği, zorlandığı süreç senaryoyu yazma sürecidir) senaryoya verilen onca emeğe, harcanan zamana rağmen belirleyici olan çekim başlamadan önce de değil, tam çekim sırasında ortaya çıkan ve ancak sezgiyle anlaşılan, beklenmedik şeylerin film diline, estetiğine kattıklarıdır.

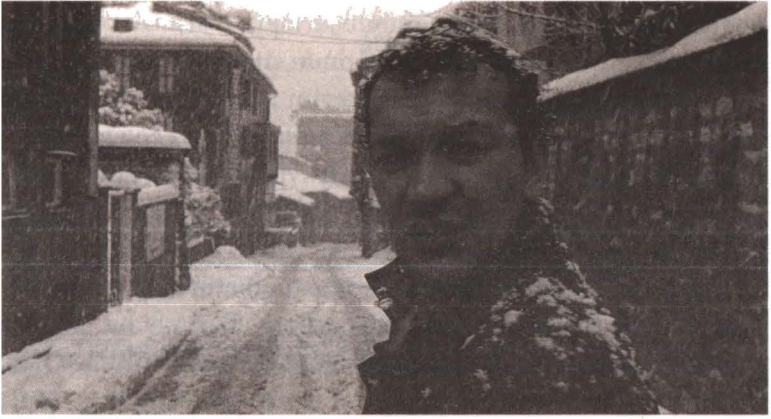
Hayat bilgisi dersinde, sahnenin başrolünde çocuklar ve öğretmen olduğu kadar bir soba, o sobanın metal aksamına kuruması için tutturulmuş bir çift çorap, sınıfın penceresi önünde plastik bir kaptaki duran çiçeksiz bir dal sardunya ve camın arkasında yağın kar, kedi yavrusu, havada uçuşan bir tüy vardır. Asiye kağıda sarılı "beslenme"sinden çıkan ve tüm sınıfa yayılan kokuyla birlikte yoksulluğunun utancını, suçluluk duygusunu yaşarken, toplumsal kuralın ne menem bir şey olduğunu okuyarak değil, yanaklarından süzölen sessiz gözyaşlarını silerek, ezbere gerek duymadan asla unutamayacağı şekilde yaşayarak öğrenmiştir. Derse geç kalan İsmail de, ayağında yazlık lastik ayakkabısıyla, üzerindeki incecik ceketle, kardan sırlıklam sınıfa girdiğinde, toplumsal kuralı ihlal etmiştir ama yüzünde muzip bir gülümseme vardır. Çıkardığı ve astığı çorapların epirmişliğinde, üşüyen ayaklarında aynı yoksulluğun kırı, çıplaklığı vardır. Çoraptan süzölen damlalar sobanın üzerine düşerek buharlaştığında çıkan o ses hiçbir film müziğinin yapamayacağı kadar içimizi acıtır ve dışarıda, camın ardında lapa lapa yağın karın sessizliğinde dalgınlaşın öğretmenin bakışlarıyla birlikte, biz de aynı dalgınlığa, sessizliğe gömölür gideriz. Nuri Bilge'nin sineması, hikaye ve o hikayeyi oluşturan olaylara göre değil, bir atmosfere, bir duruma ama en çok da insanın haline, hallerine, iç dünyasındaki çatışmalara, çalkantılara, yalnızlıklara, çıplaklığı ve utanca göre biçimlenen bir sinemadır.

Mayıs Sıkıntı'sı (1999) yönetmenin kendisiyle yüzleşmesinden çıkardığı aynı insan halinin, insanlık hallerinin devamıdır.



Çocukluk düşlerinin yerini gençlik yılları almış, daha sonra Bir Zamanlar Anadolu'nun özüne çöreklenmiş olarak karşımıza çıkacak olan "sıkıntı" olanca ağırlığıyla insan ruhunun gizli kapaklı, karanlık köşelerine, kuytularına sızmıştır. Sıkıntı, bir ideal-amaç peşinde koşarken ıskalanan hayatın sıkıntısıdır ama en çok da o amaç uğruna önce kendimize sonra başkalarına söylediğimiz yalanların, birey olmak ya da adam olmak sandığımız ama bireycilikle bencilliği birbirine karıştır-

dığımız, kanmaların-kandırmaların, ikiyüzlülüğün bulantıya varan dayanılmaz sıkıntısıdır. Dokuz yaşındaki Ali, "hilelik" der bu kandırmaya, yalana... O çok istediği müzikli saate sahip olmak için okul önlüğünün cebinde kırk gün boyunca bir yumurtayı kırmadan saklamak, taşımak zorundadır Ali. Haşla yumurtayı öyle taşı, o zaman kırılmaz ya da sakla sağlam bir yerde sonra çıkartırsın denir ama kabul etmez, hileyle değil, dürüstçe kazanmak ister. Yumurta bir şekilde kırılınca gidip bir kümes-ten yumurta çalar, yani suç işler ama bir gören, suçuna tanıklık eden olmadığı için de pişmanlık duymaz. Dahası henüz vicdan muhasebesi yapamayacak ve bu muhasebeden bir pişmanlık çıkartamayacak kadar küçüktür, masumdur. Sonra hem içinde küçük bir çakı olan hem de müzik çalan bir çakmak görür, saatten vazgeçer, o çakmağı ister. Çakmak kendisine hediye edilince, yeniden müzikli saati istediğini söyler, fikrini değiştirmek için neden olarak da bir bahane-yalan buluverir. Saat, okul zamanını hatırlatacağı için daha önemlidir. Elbette küçük bir çocuğun



arzuları uğruna söylediği yalan ya da işlediği suç çok da önemli değildir ama çocuk büyüdüğünde, insan yetişkin olduğunda, arzulanan saatin, nesnelerin yerine nesnelerle birlikte başka başka şeyler; sözgelimi arzulanan insanlar, harfleri büyük yazılan aşklar, karı-kocalıklar, başarılar, statüler, kariyer kaygıları vb. geçecek, insanın doyumsuzluğu, ikiyüzlülüğü, yalanı dolanı, “hilelik”leri azalmak şöyle dursun giderek çoğalacak, kırsaldan kente taşınan sıkıntı ve utanç Uzak’dan (2002) İklimler’e (2006), Üç Maymun’dan (2008) Bir Zamanlar Anadolu’ya (2011) ve nihayet Kış Uykusu’na uzanan çizgide halka halka yayılarak büyüyen, giderek daha çok çıplaklaşan ama çıplaklaştıkça deriye, onura, özsaygıya varan bir “yabancılaşma”nın anlatısına dönüşecektir.

Sanatın işlevinin, içinde yaşadığı toplumun, kültürün eksikliğini duyduğu temel insani dürtülere, değerlere işlerlik kazandıracak manevi iklimi yaratmak olduğunu söyleyen Nuri Bilge Ceylan, pek çoğumuzun gizlemeye, üzerini örtmeye, saklamaya çalıştığımız suçlarla, pişmanlıklarla, acılarla yüzleşirken; kimseye, kendimize bile söylemekten korktuklarımızı, sorumluluğunu taşımaktan kaçtığımız şeyleri, itiraf edemediklerimizi birer birer itiraf ediyor. Sanatı kültürün içine, insan ruhuna sızabilecek yeni değerler, değer yargıları enjekte edebilecek bir araç olarak görmesinin yanı sıra, ülkemiz için sinemanın belki de en

önemli işlevinin utanma eşiğini düşürmeye çalışmak olduğunu duyuruyor. Ve ne yazık ki, tam da onun sinemaya, sanata bu işlevi; “utanma eşiğini düşürme” görevini yüklediğini duyurduğu günlerde, Soma’da yaşanan facianın acısı çok ama çok tazeyken, ülkemizin başbakanına içinde kendisiyle birlikte maden işçilerinin resmedildiği bir tablo hediye ediliyor. O tablonun taşıdığı biricik (unique !), eşsiz, arsız-yüzsüz, yalaka sanat değeri apayrı ve acıklı bir başka tartışmanın konusu elbette ama devlet bütçelerimizin, siyasi iktidarın objektiflere ellerinde bu tabloyla kutlama yapar gibi, neşe saçarak, güle oynaya verdikleri poz, utanma eşiğimizi düşürmek şöyle dursun, tavan yaparak, hatta ar damarını çatlatarak, tavanı da yıkararak artık “yok” diyebileceğimiz bir noktaya taşıdığı için, Nuri Bilge Ceylan’ın sinemanın-sanatın işlevi üzerine söyledikleri çok daha önemli hale geliyor. Çünkü Theodor W. Adorno’nun ifadesiyle “bütün hakiki sanat ve felsefe eserleri, toplumun yaşadığı hayattan kendilerini ayırt etmekle birlikte, her zaman onunla ilişki içinde olmuşlardır. Bu kadar körcesine ve acımasızca kendi kendini tekrar eden hayatın günahlarını reddetmeleri, bağımsızlık ve özerkliklerinde ısrar etmeleri, bilinçsiz de olsa, bir özgürlük vaadini ima eder.”

Yılmaz Güney’in ve Şerif Gören’in “Yol”undan tam 32 yıl sonra, Kış Uykusu’nun belki de Batı dünyasının en saygın, en değerli sinema ödülünü almış olmasına, dünyanın tüm yazılı-görsel-dijital medyasının ödül törenine ilgi duymasına, Nuri Bilge Ceylan ve film ekibiyle, oyuncularıyla bir söyleşi kopartmak için can atmasına, birbirleriyle yarışmasına rağmen Türkiye’den, bizden kimsenin olmaması da ayrı ve çok büyük bir utançtır. Bu utancın nedeni, belki de kültürün-sanatın hası ne ise onun “görmezden gelinmesi”ni gerektiren ucube bir siyaset anlayışının medyadaki izdüşümüdür ki, bu da elbette ayrı bir tartışma konusu olabilir. Ama tartışılmayacak bir şey varsa, o da tıpkı Ömer Kavur gibi, Metin Erksan gibi film yapma gerekçesini kendi yalnızlıklarında, “yalnızlık”ta bulan bir başka yönetmenin daha yapayalnız bırakıldığıdır.

6.

UTANMA EŞİĞİ (II) VE KIŞ UYKUSU

Bir Şaman sözüymüş: “Bilmek isteyen yola çıkar.”

Nuri Bilge Ceylan'ın kısa metrajlı ilk filmi Koza ile başlayan; Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, İklimler, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da ve Kış Uykusu'na uzanan yolculuğu, (hemen her filminin içinde de bir yol-yolculuk olmasının yanısıra) insanın kendisini arayışı, bilme isteği olarak özetlenebilir.

Her aşaması biraz daha çıplak kalmayı, soyuna soyuna deriye, haysiyete, hakikate varmayı gerektiren bu yol, iyi niyet taşlarıyla ya da talebe göre arzla, nabza göre şerbetle işlerlik kazanan sinema anlayışının ilkeleriyle değil, dile getirmeye korktuğumuz, üzerini örtmeye çalıştığımız, utandığımız, gizlediğimiz şeyler neler ise onlarla, itiraflarla döşenmiş bir yol-yolculuk olduğu için de zordur-zorludur.

Hayatta eli boş dönmeyen tek yolculuğun insanın kendi içine yaptığı yolculuk olduğu söylenir ya, yönetmenin “taşra üçlemesi” olarak da adlandırılan uzun metrajlı ilk üç filmi büyük ölçüde kendisiyle, çocukluğunun geçtiği kasabayla ve çocukluk düşleriyle, kısaca içindeki “mahrem” taşrayla yüzleşmesidir. Bu yüzleşme kendi içinde önemli, değerli olduğu kadar, sonraki filmlerinde insan ruhunun daha karanlık, daha derin uçrumlarına eğilmesi için gerekli cesareti verdiği için de önemlidir.

Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı arzularımız ve ideallerimizle yalanlarımız; yalanlarımız ve ikiyüzlülüğümüz ile suçluluk duygumuz arasında mekik dokurken, yanibaşımızda duran değil, içinde var olduğumuz ama nasıl olduğunu anlamaya fırsat vermeyen bir çabuklukla “varoluş”un bir büyük dalgınlığa, unutkanlığa dönüşüverdiği hayatın-hayatların anlatısıdır ve bu anlatının estetik boyutu Bresson’dan, Tarkovski’den, Bergman’dan, Antonioni’den güçlü etkiler, izler taşır.

Nuri Bilge Ceylan’ın ilk filmlerini yakın çevresinden insanlarla, anne ve babası, eş dost, akrabalarıyla birlikte yapmasının bir nedeni “sorumluluk” duygusu ve bu duygudan kaynaklanan özgüven eksikliği, korkudur. Rezil olmaktan, işi eline yüzüne bulaştırmaktan korktuğu için ilk filmlerinde hatasını, özrünü hoşgörüle karşılayabilecek insanlarla, tanıdıklarıyla çalışmayı ister. Süreç içersinde fark eder ki amatör oyuncularla çalışmanın sinematografik açıdan bazı önemli (diyaloglardaki doğallık, mimikler, ayrıntılar, inandırıcılık vb.) kazanımları vardır. Fakat bu kazanımlardan daha önemli olan bir başka şey, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı’nın taşırayı, dar-küçük bir çevreyi mekan olarak seçmesinin getirileridir. Kazancakis’in Zorba’sı anlatmıştı bunu: “Zavallı insan, ruhunun çevresine, yüksek ve aşılmaz bir çit örmüş, içinde gününbirlik vücut ve ruh hayatçığına düzen ve güvenlik sağlamaya çalıştığı küçük bir harman yapmıştır” diyordu. İçinde küçük, kırkayaklı kesinliklerin hüküm sürdüğü, her şeyin önceden çizilmiş, belirli yolları, kutsal gelenek-göreneği izlediği; basit, kolay anlaşılır yasalara uyulduğu bu harmanda insan kendisini güvende hisseder, nasıl davranması gerektiğini bilir.

Yalnızca mayısın değil, her mevsimin sıkıntısı kasabada daha yoğun hissedilir, adı kasaba ya da taşra olan bu harmanda insan ruhunu kuşatan çit daha belirgindir ve hesaplaşılacaksa burada hesaplaşmanın, yüzleşilecekse burada yüzleşmenin daha kolay olduğu söylenebilir. Oysa “Uzak” ile birlikte, büyük şehrin, İs-

tanbul'un harmanında zemin tamamen kaypaklaşacak, insan ruhunun çevresine örülen çitten önce, başka insanlar için kazılan sinsi kuyular, aşılması güç hendekler olacaktır. Terkisinde hayalleri, içinde taşrayla birlikte yük gemilerinde bir iş bulup çalışmak için İstanbul'a gelen ve fotoğrafçılıkla uğraşan akrabası, Mahmut'un (Muzaffer Özdemir) evine misafir olarak yerleşen Yusuf'un (Mehmet Emin Toprak) öyküsü, film dilinde yazılmış uzun bir mektup gibidir. İçtenliğin, dürüstlüğün, yapmacıklıktan uzaklığın, kırılganlığın, küsmüslüğün, sitemin ve elbette insanın insanla arasındaki "uzak"lığın ince hüznünü taşıyan bir mektuptur bu...

Burada sözü edilen uzaklık, mekanda ve zamanda yakın olmayla ve o yakınlığın nesnel ölçüsü olan "mesafe"yle eşanlamlı değildir. "(...) birisiyle aranızda bir köprü kurabilir, bütün iletişim araçlarını yakınlaştırebilirsiniz, uzaklıkları yok edemezsiniz oysa" der ya Ungaretti'nin "Batık Liman"ı; ölçüsü metreye, kilometreye vurulamayacak, insanın bencilliği nedeniyle asla kapatılamayacak bir mesafe ya da aşılmaz, mutlak bir uzaklıktır bu... Taşranın, kasabanın değerleriyle kentte, kent yaşamında varolma ve iki farklı kültür değerinin çatışmasından kaynaklanan sorundan çok daha başka bir sorun, daha derinde olan başka bir yara vardır.

Yusuf karlı, soğuk bir günde balkona çıkıp bir sigara yakar. Mahmut çalışma masasından kalkar, odanın içinde, balkon kapısının yanında durup dışarıya bakar, bir iki kez gözgöze gelirler, Yusuf'un sırtı tam olarak dönükken, Mahmut kapıyı usulca kapatarak Yusufu dışarda bırakır. Pek çok izleyicinin içini acıtan, yüreğine dokunan bu sahnedeki içten pazarlığın, bulunan ilk fırsatta hiç acımadan sırttan vurmaların, insanın insanı dışlamasının, yalnız, çaresiz bırakıvermesinin, yalnızca toplumsal sınıflar arasındaki eşitsizlikle ya da taşranın değerleriyle kent yaşamının değerleri arasındaki çatışmayla açıklanmayacak bir boyutu, anlamı vardır. O anlam da, ne yazık ki, insanın "insan"

olmasından kaynaklanan ikiyeüzlülüğüdür. Tarkovski gibi filmler yapmak isteyen ama zamanla ideallerinden vazgeçen, giderek kendi küçük dünyasına biraz daha fazla gömülen Mahmut'un entelektüel arkadaşlarından birisinin dediği gibi "insanlar kendileriyle yaşar, kendileriyle ölür."

İnsanın kendini güvende hissetmek için ruhunun çevresine ördüğü çitin adı bencillik ise, bu çitin yüksekliğince çoğalıp, koyulaşan da üşüyen yalnızlıştır. Karlar içindeki şehir, İstanbul'un kış hali, kurşuni bir gökyüzü ve puslu deniz, o denizin kıyısındaki beton belediye bankın bir ucuna yapayalnız tüneyen Mahmut'un yaktığı sigaradan (ki beğenmediği, içilmez dediği Yusuf'un sigarasıdır bu) içine çektiği nefesle, önce sigaraya sonra uzaklara dalıp giden bakışlarıyla sonlanan filminden kalan duygu, kendinden gurbete, uzağa düşen insanın sıra özlemiyle birlikte; kamerayı, objektifi değil, içimizi buğulanandıran tıknefes bir soluk, çıplak bir soğuktur.

Sanata, sinemaya insanın "utanma eşiğini düşürme" görevini yükleyen yönetmen için "Uzak" önemli bir dönüm noktası olarak görülebilir. Bu filmin yurtiçinde ve yurtdışında aldığı çok sayıda ödül, Nuri Bilge Ceylan'ı ne kadar güdülemiştir bilinmez ama sinemada kendisine dert edindiği, "meselem" dediği şeyin gerçekten de dert edilmeye değer belki de tek şey olduğuna dair en ufak bir şüphe de kalmamıştır. O sorun, o dert ise "insan"dır. "Meselem insan denilen muammayı ve onun bağlı olduğu daha da büyük muammayı anlamlandırmaya çalışmak" diyen de kendisidir. İklimler, Üç Maymun ve Bir Zamanlar Anadolu'da aynı meselenin farklı boyutlarını ele almaya, deşmeye çalışan ve her seferinde insana ilişkin meselenin hangi boyutuna eğiliyorsa ona uygun bir biçim, sinematografi bulmaya, yaratmaya çalışan arayışlardır. Mayıs Sıkıntısı ve Uzak'ın senaryolarında sayfalar süren diyaloglar vardır ama bu iki filmde, özellikle de Uzak'ın çekim aşamasında ya da kurguda bu diyalogların pek çoğundan vazgeçilmiştir. İklimler ve Üç Maymun'da da diyaloglara ilişkin temel ilkedden vazgeçilmez. O ilke ise, konuşmalar ile aktarılacak

İstenen düşüncenin, iletinin düzgün kurulmuş cümlelerden değil, konuşmanın kendi doğallığı içindeki genel havasından ya da ayrıntılardan çıkartılmasına yönelik bir tutumdur. Bir Zamanlar Anadolu’da ise bu temel ilkenin ya da tutumun yanısıra diyaloglardaki artışla dikkat çeker. Fakat en önemlisi, Nuri Bilge Ceylan’ın insanın hali-halleri, özellikle de iç dünyasındaki çelişkileri, durumuna yoğunlaşan anlatısında giderek hikayeye daha fazla ağırlık vermeye başlamasıdır. Şöyle de ifade edilebilir: Daha önce hikayeyi geri planda tutan anlatı yerine, insanın durumunu hikayeye birlikte ele almaya çalışan ve kurmacanın gerçekliği ile somut yaşam arasındaki bağı daha güçlü, sağlam tutmaya özen gösteren bir sinema anlayışı...

Her ne kadar yönetmenin öbür filmlerine, (sözgelimi bir Uzak’a, Kış Uykusu’na ya da Bir Zamanlar Anadolu’ya) oranla İklimler’in üzerinde çok fazla konuşulmuş olmasa da, bu filmin sinemamız açısından taşıdığı önemin, değerın zamanla daha iyi anlaşılacağı söylenebilir. İklimler kadın-erkek ilişkisi üzerinden, aynı dili konuşan insanlar arasındaki iletişimsizliği duyguların yoğunluğu, değişimi ve muğlaklığı üzerinden ele almaya, aynı zamanda duygular ile insanın faydacı akıl-akılcılığı arasındaki gerginliği ve çelişkiyi perdeye taşımaya çalışan bir film. Nuri Bilge Ceylan’ın giderek daha özenli, incelikli bir hal alan insanın kendisiyle ve öbür insanlarla olan ilişkisi, bu ilişkilerin kırılma noktaları, nerede zayıf ve nerede güçlü olduğuna ilişkin gözlemleri önemli olduğu kadar, bu içeriğe uygun kompozisyonun, sinematografik biçemin yaratılması da bir o kadar önemli... Duygular, tıpkı mevsimler, değişen iklimler gibi, bizim “maruz” kaldığımız, bize uğrayan, aklımızla tam olarak denetleyemeyi bir türlü başaramadığımız şeyler... Hiç kimse “biraz sonra kıskanacağım” diyerek bir başkasını ya da bir başka şeyi kıskanmıyor. O bir anlık duygu aklımızın denetimi dışında, birdenbire oluşuyor. Belki de bu nedenle, duyulardan elde edilen ve sürekli değişim halinde olan bilgiyi güvenilir bulmuyor pek çok filozof ve felsefe... Öte yandan erkeğin hazcı (hedonist) temel-

deki faydacı dünyasında bir haz nesnesi olarak gördüğü kadın ile ideal aşk arasındaki çatışma, bu çatışmadan kaynaklanan “saddakat” konusu ve ihanet, suç-suçluluk arasındaki ilişkinin karmaşıklığı, insanın nerede başlayıp nerede bittiği belli olmayan ve önceden kestirilemeyen içiçe geçmiş sınırları film diliyle, görüntülerle anlatılması hiç de kolay olmayan şeyler. Ancak insanın iç dünyasındaki çalkantılara ilişkin böylesine soyut meseleleri anlatmaya ancak edebiyatın, sözcüklerin gücünün yetebileceğini düşünür ya da sanırken, olabildiğince az diyalogla ve yalın görüntülerle anlatmayı başaran bir filmle karşılaşmak ancak büyüleyici ve şaşırtıcı olarak nitelendirilebilir. İklimler, sık tekrar edildiği haliyle düşünen-bilen bir varlık, bir akıl varlığı (homo sapiens) olan insanın, bu kez de sık unutulmuş haliyle bir “homo demens” olduğunu; yani akıllı-uslu olduğu kadar, duyguları, hazları, tutkuları olan ve bu yönüyle sınır tanımaz, ölçsüz bir varlık olduğunu hatırlatır.

“Hayatın, aklın dış geçiremeyeceği bir boyutunun var olduğuna her zaman inandım” diyen Nuri Bilge Ceylan, Üç Maymun ile insana bakışımızdaki görmeyen-duymayan-konuşmayan “kör nokta”ları, kasıtlı kasıtsız pek çok kazanın, cinnetin-cinayetin, günahın, suçun, kötülüğün mahalinde, yani “aile”nin içinde arar. İlk defa İklimler’de kullanılan dijital kameranın bu filmde de kullanılmasının yanısıra, çekim sonrası aşamada da yeni teknolojinin olanaklarından yararlanılır. Yönetmenin dijital teknolojiye başvurmasındaki amaç, önceki filmlerinden farklı olarak oyunculuktan sese, ışıktan mekan kullanımına ve diyaloglara kadar mizansenin oluşturan her şeyde aradığı gerçekçiliği, “doğallık”tan çok “inandırıcılık”ta bulmaya çalışmasıdır. Nihayetinde, Üç Maymun’un konusu, hikayesi aslında bir üçüncü sayfa haberinden farksızdır. Yaklaşan genel seçimlerde muhalefet partisi milletvekiliği için aday olan Servet, seçime çok az bir zaman kalmışken trafik kazası yapar, birine çarparak ölümüne neden olur. Hapse girmemek için şoförü Eyüp’e para verir ve suçunun üstlenmesini sağlar. Seçimlerde kaybeden Servet, Eyüp ha-

piste iken karısı Hacer ile ilişki kurar. Önce ailenin genç oğlu İsmail tüm olup bitene şahit olur, bir yıl kadar sonra da hapis-ten çıkan Eyüp durumu sezer. İsmail, Servet'i öldürür, oğlunun hapse girmemesi için para karşılığında suçu üstlenecek bir gariban bulma sırası bu kez de babada, yani Eyüp'tedir. Böyle bir hikayeden Bruegel tablosuna benzer bir film çıkartan yönetmen, kutsal "aile" kavramının etrafına örülmüş haleyi paramparça eder; güç kimin elindeyse onun tarafından insani-toplumsal değer olarak sunulanların değersizliğini, yazılı ahlak kurallarının ya da yazılı olmayan gelenek-göreneklerin "çıkar" ilişkine dayanan ahlaksızlığını ve ikiyüzlülüğünü en inandırıcı haliyle aktarmayı başarır. İstanbul'un kasvetli karanlığına yağan yağmurla başlayan film, Yedikule'de aynı yağmurla sonlanırken, izleyicinin içinde de temizliğinden emin olduğu değerlere ilişkin renkleri sorgulayan ve her soruda rengi biraz daha solan, giderek filmin kahverengisine, karasına (noir) çalan sıkıntılı, mahcup bir boşluk oluşur.

Bu sıkıntının yalnızca bir sezgi ya da duyum olmaktan çıkarak felsefi bir kavram olan sıkıntının, kaygının (angst) film dilinde elle tutulur, gözle görülür hale gelmesinin, somutlaşmasının adı ise "Bir Zamanlar Anadolu'da"dır. Taşranın ve taşradaki yaşamın payı var elbette bu sıkıntıda ama yalnızca İstanbul'dan, Cihangir'den Anadolu'ya bakanların gördüğü anlamda bir "taşra sıkıntısı"na indirgenemeyecek, ısrarla büyüyen, giderek çoğalan, farklılaşan, zamana yayılan, mekâna sinen, nabzının atışını ancak ayrıntılarda duyabileceğimiz bir sıkıntı bu... Belki Turgut Uyar'ın dediği gibi, insanı sevincin o amansız, o aşağılayıcı bölnlüğünden koruduğu için sevilen bir sıkıntı... Belki de Enis Batur'un bir başka şairin (Archibald Mcleish) "şiir bir şey göstermemeli, olmalı" sözüne dayanarak, Turgut Uyar şiiri için söylediği gibi, sıkıntıyı anlatmayan, betimlemeyen, açıklamaya, kanıtlamaya çalışmayan sıkıntının kendisi "ol"an bir poetik duruş. Tüm zamanların Anadolu'sunun, giderek coğrafyadan bağımsız ve evrensel olan "insanlık durumu"nın bir parçası olan o sıkıntı...

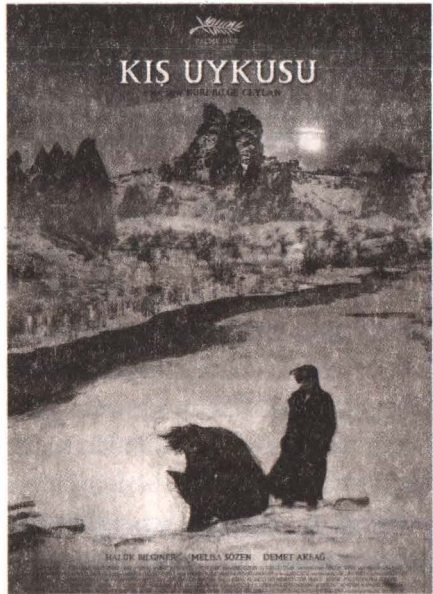
Zaman ve mekan, yani gece ve bozkır insanda, insan ruhunda birleşerek bir büyük sıkıntı yaratır. Ancak bu sıkıntı, sıradan bir can sıkıntısı değil bir boğuntudur; sürekli uyanık tutulan bir ölüm bilinciyle bulantının eşlik ettiği bir “varoluş kaygısı”dır. Absürd (uyumsuz) olan ise bu kaygının yanısıra adına hayat gaillesi dediğimiz gündelik telaşın, yaşama uğraşının sürüp gitmesidir. Sanık ya da katil (Fırat Tanış) kendi derdine düşmüşken Komiser Naci’nin (Yılmaz Erdoğan) marketten aldığı yoğurdun kaymaksız oluşuna kızması, manda yoğurdunun üzerindeki iki buçuk santimlik kaymağı övmesidir. Şoförün, yani Arap Ali’nin (Ahmet Mümtaz Taylan) arabanın bagajına ite kaka sığdırdıkları cesedin yanına tarladan aldığı bir kaç kavunu sıkıştırıvermesidir. Muhtarın (Ercan Kesal) köyün neden bir morga ihtiyacı olduğunu savcıya anlatıp, onu morgun inşasına yardım için ikna etmeye çalışırken lafın arasına kokusuna rağmen kuzu etinden başka şey yemediklerini sıkıştırması ve etten söz ederken gözleminin ışıldamasıdır. Savcı Nusret’in (Taner Bırsel) ceset gömüldüğü yerden çıkartıldıktan sonra raporu yazdırırken “...maktul turuncu gömlekli, lacivert pantolonlu, bıyıklı... Clark Gable görünüşlü... Ya sen de yazıyorsun yaa!” deyişidir. Otopsi için doktora yardımcı olan, daha doğrusu otopsiyi yapan sözümona idealist, yaptığı işi iyi yapmak isteyen görevlinin (Kubilay Tunçer) bir yandan işini yaparken bir yandan da “Bak hocam bu testerenin elektrikli si var. Şarj ediyorsun iki saat o kadar. Ondan sonra istediğin kadar kes, dağda bayırda kes...” diye yakınmasıdır. Absürd olan ya da kara mizahı yaratan şey hayat gaillesine ilişkin bu sıradan, küçük ayrıntıların, doğal insan hallerinin ölümle, cinayetle, ihanetle, suçla, vicdan muhasebesiyle ve tüm bunların biraraya gelerek oluşturduğu o büyük sıkıntıyla, kaygıyla yanyana, içiçe oluşudur.

Bir Zamanlar Anadolu’da için daha önce ayrıntılı olarak yazdığım ve bir kısmını burada tekrar ettiğim değerlendirmeyi, yine önceki yazımdan birkaç cümle ile özetlemek gerekirse bu film, erkeğin ıssız-yalnız coğrafyasında, tek ışığı kadınla aydınlanan-

kararan bozkır güzelliğine yakılmış bir bozlak olduğu için değerlidir; tezenesiyle; yani kiraz ağacından yapılmış mızrabıyla önce Anadolu insanına, sonra bu coğrafyanın sınırlarını aşan, insan ruhunun evrensel acılarına, sıkıntısına değen, dokunan bir bozlak olduğu için değerlidir ve öyle sanıyorum ki, tüm Nuri Bilge Ceylan filmleri içinde (Kış Uykusu'da dahil olmak üzere) neredeyse kusursuz denebilecek yetkinlikte bir film varsa, o da Bir Zamanlar Anadolu'dadır.

Kış Uykusu

“Bir zamanlar...” diye başlayan filmin adı belki Sergio Leone'ye gönderilmiş bir selamdır belki de Anadolu'nun bozkırına, karanlığına yakışan masalları anımsatır... Ve “en doğru masal anlamadan korktugumuzdur.” Hani o pirelerin berber, develerin tellal olduğu, az gidilip uz gidilip dere tepe düz gidilip bir arpa boyu yol alınan tekerlemelerle başlayan masalların dünyası nasıl da büyüleyici, olağanüstüdür. “Gökyüzü gibi bir şey



bu çocukluk / hiçbir yere gitmiyor” der ya Edip Cansever, hiçbir yere gitmediğini bilsek de zamanla uzaklaştığımız, yitik cennetimiz, sılamız, nihayet unuttuğumuz bir masal haline geliverir çocukluğumuz. O anlamadan korktuklarımız kadar yine anlamadan, akılcı ölçütlere vurma gereği duymadan gönülgözüyle görüp sevdiklerimizin yerini mantıksal çıkarımlar, tutarlı açıklamalar alır. Bir Zamanlar Anadolu'da “masum”luğundan emin

olduğumuz tek varlık Gülnaz'ın küçük oğlu Adem'dir. "Herkes yaptığıнын cezasını çekiyor, çocuklarsa büyüklerin günahını" der Komiser Naci... Ve otopsi sırasında Doktor Cemal'in yüzüne sıçradığı kadar izleyicinin de kendi yüzüne sıçradığını, bulaştığını hissettiği kan lekesiyle birlikte baktığımız pencereden görülen çocukların top oynadığı bir okul bahçesidir.

Çocukluğun gerçeküstü ya da olağanüstü masal dünyasından uzaklaşmak insanın anlatılara ve dinlemeye duyduğu neredeyse içgüdüsel denilebilecek o gereksinimi azaltmaz azaltmasına, indirmez ama zamanla her şey gibi anlatılar da değişir ve olağanüstünün yerini "olağan"daki, gerçeküstünün yerini de "gerçek-gerçekçilik"deki cazibe alıverir. Bir tıp doktoru olan Anton Çehov "durum" öyküsü olarak adlandırılan öykülerindeki gerçekçilikle, yalınlıkla, gündelik yaşamında, o yaşamın sıradan ya da olağan hallerinde, ayrıntılarında gizli saklı değil, öylece apaçık, çıplak duran "insan"ı anlatır, daha doğrusu gösterir. Gösterir diyorum, çünkü Çehov'a göre anlatmak romanın işidir, romanda anlatılan bir aile ise yazar bizi o ailenin içine katar, onlarla birlikte yaşamaya, giderek o ailenin bir parçası olmaya başlarız. Ama öyküde aynı ailenin evinin önünden geçerken pencereden bakarız, aileyi bir masada toplanmış yemek yerken görüp geçeriz. Hacim sıkıntısı olmayan roman, bir dünya kurar. Öykü ise bize bir pencereden manzara sunar; ama o manzaraya bir dünya sığdırır.

Bu açıdan baktığımızda, Bir Zamanlar Anadolu, Çehov'un öykü anlayışından esinlenmenin ötesinde kimi zaman doğrudan doğruya Çehov öyküsünden (Sorgu Yargıcı) neredeyse birebir alıntılanan diyaloglarıyla, bir film olmanın ötesinde düpedüz film diliyle yazılmış bir öykü olduğu için olsa gerek, sinemadan çıktığınızda içinize, ruhunuza bir edebiyat hazzının sindiğini de duyarsınız. Neredeyse üçte ikisinden fazlası bozkırın ıssız gece karanlığında geçen, üstelik alışlagelen uzun metraj süresini aşan (157 dakika), otopsi sahnesiyle sonlanan bir film den haz duyarak çıkmamızın nedeni tek bir geceye ve o gecenin sabahındaki

manzaraya koca bir dünyanın sığdırılmış olmasıdır. Çehov'un poetikasına uygun, teatrelikten uzak, fazlalıklardan arınmış, yönetmenin önceki filmleriyle kıyaslandığında daha çok diyalog içermesine rağmen önemli iletilerini edebi-felsefi sözlere değil, gündelik dile, geyik muhabbeti diyebileceğimiz muhabbetlere yedirerek aktarmayı da, yeri geldiğinde sessizliklere-susluluklara bütün sözlerden daha çok anlam yüklemeyi de başarmış bir film...

Nuri Bilge Ceylan'ın temel ilkelerinden vazgeçmeden, yalnızlıktan aldığı güç ve özgürlüğün yanı sıra sorumluluk bilincini de yitirmeden her filmiyle çıtayı biraz daha yükseğe koyduğunu bilenler için, son filmi Kış Uykusu büyük bir heyecan, beklenti yarattı. Dahası, önce dünyanın en saygın film festivali olan Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülüne layık görülmesi, ardından da Yabancı Dilde En İyi Film için Oscar adayı olarak seçilmesi de elbette hepimiz için çok önemli ve çok büyük bir sevinç, gurur kaynağı oldu. Ancak lafı eveleyip gevelemeden söylenmeli ki, biraz da hayal kırıklığı...

Bu hayal kırıklığının bir nedeni Kış Uykusu'nun bir önceki filminden (Bir Zamanlar Anadolu'da) daha yetkin, daha iyi bir film olacağı beklentisinin büyük ölçüde boşa çıkması olabilir. Beklentinin nasıl ya da neden boşa çıktığını açıklamak için ödül sonrası yönetmenle yapılan söyleşideki sözlerine başvuralım: "Yola çıktığımız Çehov hikâyesi daha çok iç sesler ve betimlemeler üzerinden ilerliyordu. İç sesler sinemada kullanılabilen bir şey olsa da kullanmak istemedik. Biraz kolaycılık olacak diye düşündük. Betimleme kullanma şansınız zaten yok. Bu durumda elinizde bir tek öykünün aslında pek de ilginç olmayan olayları ve tabii bir de bazı diyalogları kalıyor. Oysa edebiyatta o adama boyut katabilecek çok fazla yardımcı anlatım aracı var. (...) Sinemanın kendine has zorlukları var."

Çehov'un öykülerini, yarattığı karakterleri, dünyagörüşünü, insan anlayışını kılavuz belleyen, kendi hayatının olduğu kadar

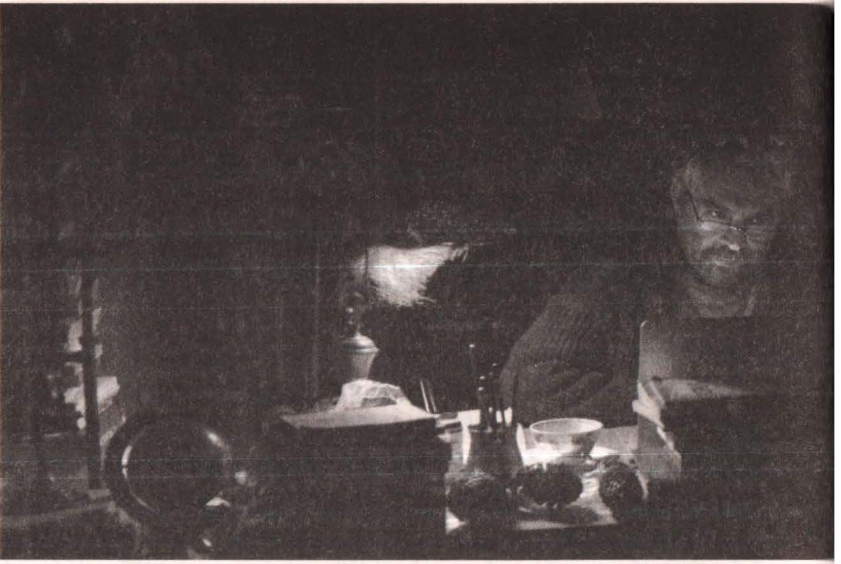
sanatının da bir parçası kılmaya çalışan Nuri Bilge Ceylan, Kış Uykusu için bir kez daha Çehov'a, onun "Karım" ve "İyi İnsanlar" adlı öykülerine başvurmayı tercih ediyor.

İçinde kırkayaklı kesinliklerin hüküm sürdüğü, insana gününbirlik beden ve ruh hayatı için korunaklı bir düzen ve güvenlik sunan o küçük harman, bu filmde Kapadokya'da bir otel adı olarak karşımıza çıkıyor: "Othello Otel..." "Küçük de olsa kendi krallığım" diyen ve babasından kalan yüklü mirasın, malın mülkün bir parçası olarak otele sahip olan eski tiyatro oyuncusu Aydın Bey'in (Haluk Bilginer) yanında eşinden boşanmış kızkardeşi Necla (Demet Akbağ) ve kendisinden yaşça çok genç, ama ruhu da bir o kadar geçkin karısı Nihal (Melisa Sözen) var. Dışarıdan bakıldığında, Aydın'ın kendisinden de krallığından da kuşku duymayan, rahat bir yaşamı olduğu söylenebilir. Mirastan kalan mülklerden gelen kira paralarının hesabını yapmaya gerek duymayacak, bu tür işleri kahyası Hidayet'e (Ayberk Pekcan) ve avukatına bırakacak kadar varlıklı. Otel işletmeciliğini biraz da öylesine, zevk olsun diye yapıyor gibi... Kızkardeş ise boşanmış olmanın pişmanlığını duyuyor, bu pişmanlığı kimseye göstermeden, itiraf etmeden kocasına dönmenin mazeretini arıyor ve aradığı mazereti "kötülüğe karşı koymama" düşüncesinde tartışmaya, temellendirmeye çalışıyor. Nihal ise neden sonra, Aydın'la evliliğinin hayatını anlamsız, amaçsız bir boşluğa çevirdiğini fark etmiş, kendince o boşluktan çıkmanın, kurtulmanın yollarını arıyor.

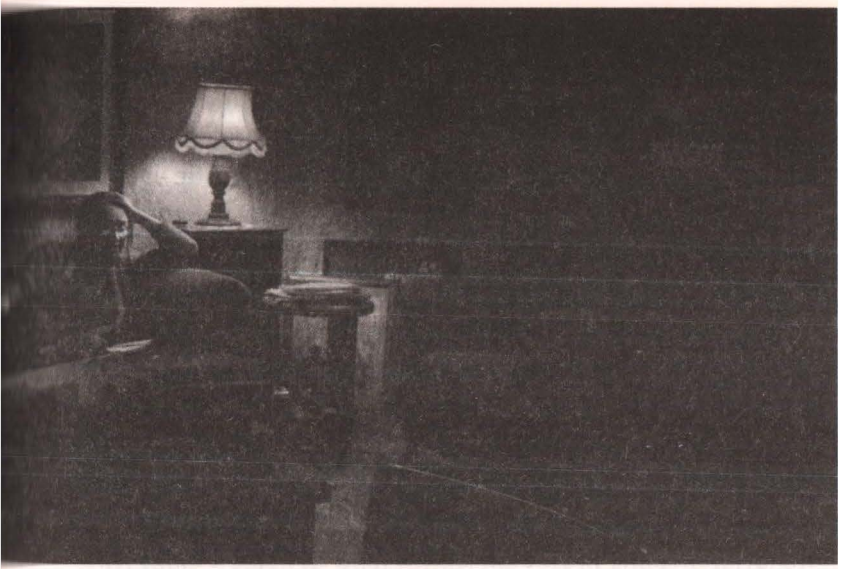
Yönetmen filmin karakterlerini ve sinemada pek bir işe yaramayacağını bildiğini söylediği olay örgüsünü Çehov'un öykülerinden almış. Nihal karakteri, "Karım" adlı öyküdeki Natalya Gavrilovna; kız kardeş Necla "İyi İnsanlar"ın Vera Semyonovna'sı; Aydın ise Vera'nın ağabeyi yazar-eleştirmen karakteri ile Natalya'nın kocası Pavel Andreyiç'in bir karışımı ya da bileşkesi... Filmin olay örgüsü ağırlıklı olarak ilk öyküye, yani Karım'a dayanıyor. Pavel "Demiryollarının Tarihi" başlıklı bir kitap yazmaya hazırlanırken, Aydın "Türk Tiyatro Tarihi" kitabının

hazırlığında, Pavel'e gelen ve kendisinden yardım isteyen mektup Aydın'a da geliyor, Pavel mektubu evine davet ettiği bir dostuyla birlikte karısının yanında değerlendiriyor ve tartışıyorlar, tartışma sonrasında Pavel karısının köydeki aç insanlara yardım etmek için bir komite kurduğunu ve çalıştığını görüyor. Bu çalışmada karısına yardımcı olan Doktor Sobol ile tanışıyor. Pavel yardım çalışmasının evraklarını toplayarak, yapılması gereken işlerin tüm sorumluluğunu karısının elinden alıp kendisi yükleniyor, ama sonra vazgeçiyor. Pavel ile Natalya arasındaki tartışma, Pavel'in dönmek üzere evden ayrılışı ve uzun bir yolculuk için istasyona gitmesiyle sonlanıyor. Ancak ayrılığı göze alamayan Pavel, son anda gitmekten vazgeçerek daha önce evine çağırdığı dostunun çiftliğinde, Doktor Sabol'un da konuk olarak aralarına katılmasıyla yenilip içilen, sarhoş olunan bir gece geçiriyor. O gecenin sabahında da yeniden çiftliğine, evine, karısının yanına dönüyor. Öyküdeki olay örgüsünün neredeyse tamamını ve birebir aynısını filmde de görüyoruz. Necla ile Aydın arasındaki tartışma ise "İyi İnsanlar"dan alınmış olay olarak karşımıza çıkıyor.

Aslında dramatik yapıyı oluşturan olay örgüsünün Çehov'un durum öyküleri içinde önemli ya da temel belirleyici olmadığını biliyoruz. Bu iki öyküde asıl belirleyici olan karakterler arasındaki konuşmalarla ortaya çıkan ve kimi zaman pişmanlık duyan, kırılgan, yaralı; kimi zaman da hırçın, öfkeli, acımasız ruh halleridir. Ve elbette söylemeye bile gerek yok, edebiyat sözkonusu olduğunda bu ruh hallerini, bu insanlık durumlarını ortaya çıkartan, onlara varlık kazandıran şey sözcükler ile o sözcüklerin yanyana getiriliş biçimi, yani üslup ve nihayetinde okura bırakılan imgelem gücüdür. Başka bir deyişle, yazarın dil aracılığıyla, yazı dilinde yarattığı imgenin niteliğinin ancak edebi ortamda kalındığı sürece anlamlı olduğu söylenebilir. Peki yönetmen, anlamını, niteliğini, varlık gerekçesini yazıdan, yazı dilinden alan bir imgeyi görüntü diline birebir aktarmaya, tercüme etmeye çalışırsa ne olur?



Kış Uykusu, işte biraz da bu sorunun yanıtı olduğu için hayal kırıklığıdır. Çünkü öyküde sözcüklerle, hatta iki sözcük arasındaki boşluğa bile bir şekilde sızan, çoğalan imgelerle ve anlamla, aynı sözcüklerin Aydın'ın, Nihal'in ya da Necla'nın ağızlarından çıkarak kulağımıza ulaşan halinin imgelemimizi genişletmesi, derinleştirmesi, gürleştirmesi bir yana, tam tersine sığlaştırdığı, sınırladığı ve daralttığı söylenebilir. Yalnızca bu diyalogların çekileceği sahneler için özel olarak hazırlanan bir stüdyoda altı hafta süren çekimler, oyuncuların çabası ve başarısı beraberinde gerçekçiliği getirir getirmesine ama sorun, gerçekçilik ya da inandırıcılık sorunu değil, Çehov öykülerindeki ruhun, özün, filme birebir aktarılan bu konuşmalarla verilebileceğini sanma sorunu ya da yanılgısıdır. Başka bir deyişle, Çehov'un bu iki öyküsünün özü, insanın kibrini biranda yerlebir eden, küçülten bencilliği ve yalnızlığı olabilir ve bu öz, edebiyatın, öykü dilinin gerektirdiği konuşmalara yedirilmiş haliyle güzel-anamlı iken, film dilinde de bir o kadar lafazanlığa, fazlalığa dönüşebilir. Oysa Nuri Bilge Ceylan, kendisi ile yapılan bir söyleşide de dile ge-



tirdiğı gibi filmlerinde fazlalıktan neredeyse utanç duyduğunu söyleyen bir yönetmendir. Nitekim, Aydın'ın tedirginliğı ve tedirginliğe neden olan düşünceleri, ettiğı felsefi-edebi laflardan çok, kapı dışarı edildiğı eve uzaktan uzağı dışarıdan, pencereden bakan gözlerindeki o çocukça merakla karışık ürkeklikten ya da maskesinin düşeceğini fark ettiğı anlardaki kaçamak bakışlarından çok daha güçlü hissedilip, anlaşılabilir. Ayrıca gösterilen onca özene, çabaya rağmen belki başka bir filmde olsa görmezden gelinebilecek kusurlara, devamlılık hatalarına, tutmayan ses eşleştirmelerine ayrıca değinmeye gerek var mı, bilmiyorum. Ancak bildiğim bir şey varsa, bazen yirmi dakikayı bulan "büyük" konuşma, tartışma sahnelerini bir şekilde ayakta tutmak, izlenebilir kılmak adına çok şeyden vazgeçildiğı...

Aydın'ın karısıyla ve kızkardeşiyle girdiğı bu uzun tartışmaların, tartışmanın içeriğinden, taşıdığı edebi ya da felsefi nitelikten çok, olsa olsa karakterlere ilişkin verdiği bilgi açısından gerekli olduğu da düşünülebilir elbette... Oysa Çehov'un söz-cükleriyle yapılan bu "bilgi" verme işi, yine Çehov'un öykü an-

layışına, ruhuna ihanet etmek gibidir. Bir Zamanlar Anadolu'da, ayrıca bilgi vermeye, açıklamaya, dolayısıyla fazlalığa hiç gerek duymayan, yalnızca otopsi yapılan odanın kapısında bekleyen kadının yüzünü, hatta yüzünden, öne eğdiği başından ve bakışlarından geçelim, kadının ayak sallayışını göstermekle yetinen, bu yetindikleriyle de insan ruhuna ilişkin çok şey anlatmayı başaran yönetmen gitmiş, yerine başka bir yönetmen ve bambaşka bir sinema anlayışı gelmiş gibidir. Benzer şekilde, sinemamızda bir filmin kendine özgü gerçekçiliğini en iyi bilen, hatta o gerçekçiliği deneye yanıla, uğraşa çabalaya çektiği her filmle birlikte inşa etmeye çalışan yönetmenin nasıl olup da Nihal'in kendi vicdanını rahatlatmak için İsmail'e (Nejat İşler) verdiği parayı, İsmail'in ateşe atıp yakmasına izin verdiğini anlamakta da zorlanabiliriz. Evet, izleyici filmin başında İsmail'in pencereye attığı yumrukla deli dolu, ne zaman ne yapacağı belli olmayan bir karakter olduğuna ilişkin bir izlenim edinmiştir ama ailenin çok ihtiyacı olan o parayı ateşe atmasını da geçelim, öncesinde ettiği edebi sözler, teklemeden kurduğu o birbirinden güzel cümleler sinemanın gerçekliğinden çok edebiyata aitmiş ve olsa olsa bir öyküde ya da romanda anlamlı olabilirmiş gibi geliyor. Bu açıdan baktığımızda, Aydın'ın final sahnesindeki sözlerinin, iç sesinin de yine Çehov'un "Karım" adlı öyküsünde, dolayısıyla edebiyatın ortamında anlamlı-güzel olduğu söylenebilir çünkü o öyküdeki karakterin iç dünyasındaki zorlu yolculuk, söylenebilecek yalanların en aزیyla bir sona-sonuca bağlanmıştır. Ve yine Çehov'un sözüdür: "Öykü, yazıldıktan sonra başıyla sonu atılmalıdır. Çünkü biz yazarlar, en çok o bölümlerde, başta ve sonda yalan söyleriz."

"Bir Zamanlar Anadolu'da"nın başta ve sonda ne kadar az yalan söylediğini tekrar düşünelim. Yol kenarındaki izbe oto lastikçisinin penceresinden içeride kurulan çilingir sofrasını, dışarıda huzursuz havlayan köpeği, gökgürültüsünü, ardından yankılanan köpek havlamaları eşliğinde akan jeneriği ve çıplak bozkırda gün batarken, incecik uzayıp giden toprak yol ile son-

lanan ufuk çizgisinden kameraya doğru yaklaşan arabaların hiç acele etmeden, dinginlik içinde çeşmeye yaklaşmasının bekle-nişini... O bekleyişle birlikte mayalanan ve aynı uçsuz bucaksız bozkırda o çeşmeden bu çeşmeye yol alırken kaban, koyulaşan varoluşsal olduğu kadar bürokratik olan kaygıyı, sıkıntıyı... So-nunda ise okul bahçesinde oyun oynayan çocukların seslerine açık pencerenin önünde yüzüne sıçrayan kan lekesiyle duran, Gülnaz ile çocuğunun gidişini izleyen Doktor Cemal'in kadraj-dan çıkmasıyla açık kalan pencereyi... Şimdi bir de mekanın, yani karlar altındaki Kapadokya'nın görüntü dilinde söylenebi-lecek her türlü yalanı mazur göstermeye yetecek o müthiş ma-salsı atmosferine rağmen olabildiğince az yalanla başlayan Kış Uykusu'nun, Schubert'in piyano sonatından dökülen notalarla savrulan kar tanelerine eşlik eden iç sesle, itiraflarla sonlanışını, Nuri Bilge Ceylan'ın final sahnesine ilişkin söyledikleriyle bir-likte düşünelim: “ Bir kere zaten final konusu, o iç seslerin girip girmemesi konusu bizi senaryo aşamasından beri epey tartış-tırdı. Sonra hadi yazalım ve çekelim de, kurguda karar veririz dedik. Kurguda hâlâ tartışmalı yapısını sürdürdü ve epey de uğ-raştırdı bizi. Ama ne olursa olsun muğlak yapısını koruması bizim için önemliydi. O iç düşüncelerin, gerçekten Nihal'e söy-lenip söylenmediği anlaşılmamalıydı. Onlar sadece iç düşünce-ler mi, niyetler mi, o anki duygular mı, yoksa Nihal'e bir şekilde söylendiler mi, yoksa söylenecekler mi? Yoksa telepatik bir söz-süz anlaşma mı söz konusu? Fakat söylenenlerin net olmasını ve duygusunu fazla belli etmiş olabileceği tehlikesini, Aydın son sözcüğü söylerken, ‘beni affet’ derken, yüz ifadesinde sözlerinin samimiyetini sorgulatan bir belirsizlik koymuş olmakla denge-lediğimi düşünüyorum” diyor yönetmen.

Ancak ilginç olan şu ki, Çehov'un öyküsünü okuduğumuzda Pavel Andreyiç'in karısına yalvarışında, itiraflarında samimi olup olmadığından kuşku duymuyoruz çünkü Pavel eve döndükten sonra karısına ne söyleyeceğini önceden düşünüp taşınmıyor, tasarlamıyor, bir anda içini döküyor ve içini döktükten sonra da

bütün ketlenmelerinden, tedirginliklerinden, korkularından arınmış olmanın verdiği rahatlıkla işinin gücünün başına döner, “Demiryollarının “Tarihi”ni yazmaya başlıyor.

Anlatıların zamanda ve mekanda yolculuk olduğunu söyleyen Susan Sontag “Zaman, her şey aynı anda olmasın diye vardır. Mekan da, her şey sadece sizin başınıza gelmesin diye...” diyor ve bu düşünceden hareketle her anlatının etik bir boyut içerdiğini vurguluyor. “Bu etik boyut, -tarihçenin yanlışlığının zıttı olarak- bir yerde duran ‘doğru’ değildir. Benim sözünü ettiğim etik boyut, hikâyenin -ve onun çözümünün- sağladığı tamlik, yoğun duygulanım ve aydınlanma modelidir (bu da, medyanın her tarafa saçıp ulaştırdığı sonu olmayan yığınla hikâyenin getirdiği güdüklük, kavrayışsızlık, edilgen yılgınlık ve bunların sonucunda duyguların uyuşması modelinin zıttıdır.)

(...) Bir hikâye anlatmak şunu demektir: Bu önemli bir hikâyedir. Hikâye anlatmak her şeyin yaygın bir şekilde ve eşzamanlı olarak meydana gelmesini doğrusal bir şeye getirir, bir yola sokar. (...) Pek çok anlatıda aynı soruya rastlarız: Kötülük niçin vardır? İnsanlar niçin birbirlerine ihanet ederler ve birbirlerini öldürürler? Masumlar niçin ıstırap çeker? Belki de bu problem şöyle tarif edilmelidir: Kötülük niçin her yerde değildir? Daha kesin olarak, kötülüğe niçin bazı yerlerde rastlanır da her yerde rastlanmaz? Kötülük bizi bulmayınca ne yapmamız gerekir? Katlanılan acı başkalarının acısı olduğunda ne yapmalıyız?”

Kış Uykusu’nu anlatısının etik boyutu, insan ve insana bağlı değerlerle birlikte ele aldığımızda nasıl bir sonuca ulaşırız? Belki de söylenmesi gereken ilk şey, bu filmin “öz”ünün yalnızlık olduğudur. İçerliğini ise yine edebiyatımızın bilgesinden, Bilge Karasu’nun Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı’ndan alıntılayacağımız bir cümle ile ifade edebiliriz sanıyorum: “Sevginin, kurmanın, yapmanın sözü değil, kendi gerek, yaşanması gerek bunların...”

Ama yaşanamıyor. Yaşanamıyor çünkü giderek ağırlaşsa da, nabzımız attığına, bir şekilde hala nefes alıp verdiğimizize göre canlıyız ama uyuşmuş, felç olmuş, kaskatı kesilmiş ruhlarımıza, içimizdeki soğuk boşluğa asılı kalmış bencilliğimize bakılırsa bunun adı yaşamak değil. Herkes kendi küçük kovuğunda ne zaman, nasıl uyanılacağı belirsiz, belki de hiç uyanılmayacak bir kış uykusunda...

Kazancakis'in çitlerle, engellerle çevrili "küçük harman" dediği sığınağa, Bergman "büyülü çember" adını verir. "Aynadaki Gibi" adlı filminde insanın nasıl olup da hayatını bir gerçeklik yanılması içinde geçirdiği ve hiç farkına varmadan yıllar yılı o yanılama ile birlikte yaşadığı, bir babanın (David) artık sır tutmayan ömrünün aynasını kızına (Karin'e) gösterirken duyulur: "Görüyor musun Karin, kişi büyülmüş bir çember çiziyor çevresine ve kendi gizli oyunlarına uymayan her şeyi bu çemberin dışında bırakıyor. Yaşam bu çemberi aştığı zaman, oyunlar küçük, karanlık ve gülünç oluyor. O zaman kişi yeni çemberler çiziyor ve kendisine yeni bir sığınak kuruyor."

Aydın'ın sığınağı, büyülmüş çemberi, küçük harmanı da otelidir ama belki de karakterin adının Aydın oluşu nedeniyle, Kış Uykusu'na ilişkin yapılan okumalarda, çözümlemelerde ön plana çıkan şey, genellikle bu karakter aracılığıyla içinde yaşadığı topluma ve toplumun değerlerine, halkına yabancılaşmış, özenti, bohem aydın ya da yarı aydın eleştirisi yapıldığı yönündedir. Oysa kavram ve eylem olarak aydından, aydın kimliğini oluşturan öğelerden ne anladığımıza bağlı olarak değişebilecek bu okumalar kısmen doğru ya da haklı olmakla birlikte, filmin özünü görmemizi engelleyebilir. O öz insanın yalnızlığı, bencilliği ise, elbette okur-yazar, bir ölçüde filmdeki Aydın karakteri gibi sanata, tiyatroya bulaşmış insanların yalnızlığı, bu yalnızlıktan kaynaklanan tedirginlikleri, kendi varlıklarını güvence altına alma ve sürdürme çabaları, hem düşünce hem de davranış olarak kendine özgü bazı nitelikler taşıyabilir. Dahası bu nitelikler, Nuri Bilge Ceylan'ın önceki filmlerinden, Mayıs Sıkıntısı,

Uzak ama özellikle de iklimler'den beri çok iyi bildiği, kendi sinema dilinin gelişim süreci içinde neredeyse uzmanı olduğu, uzmanlaştığı niteliklerdir. Aydın'ın önce kendinden uzak insanlarla; yani köşe yazısı yazdığı "Bozkırın Sesi" adlı yerel gazetesinin tanımadığı okurlarıyla, daha doğrusu onlardan gelen mektuplarla, kiracılarıyla, otele gelen müşterilerle, taşradaki komşularıyla, kahyası Hidayet'le (Ayberk Pekcan), giderek en yakınlarıyla, yani kız kardeşi Necle ve karısı Nihal'le, nihayet kendisiyle olan ilişkisi o yalnızlığın ve yalnızlıktan kaynaklanan hüznün, korkunun üzerinin örtülmesine, saklanmasına yönelik, çoğu zaman da içtenlikten uzak, "sahte" bir ilişkidir. Ama işte, insanın başka insanlarla ve kendisiyle olan ilişkisindeki bu zaafın, bu sahteliğin maskesi düşürülmeden, çırlıçıplak açıkta bırakılmadan da dürüst, sağlam, içten, "hakiki" bir iletişim kurmak da olanaksızdır.

Nihayetinde, Kış Uykusu'nun etik boyutu bu maskenin ya da maskelerin düşürülmesini hedefler. Aydın'ın dışarıdan bakıldığında olumlu görünen tüm özellikleri sahtedir ve o uzun, büyük tartışmalarda maskelerini birer birer düşürür. Sözümona yardımseverdir ama başkalarının yükünü hafifletme, zor durumda olana yardım ederek sevindirme karşılığında elde ettiği şey, yani sevindirdiği o gariban karşısında duyduğu üstünlük duygusu ve tatmin daha önemlidir. Gazetede ki köşe yazılarını takip eden ve köydeki okul inşası için yardım isteyen okurunun mektubunu arkadaşının yanısıra karısına okuması, mektubun başındaki kendisiyle ilgili uzun övgü sözlerini vurgulayarak herkese, ama özellikle karısına duyurmayı ve kimbilir, belki de böylece karısının gözünde kendisine karşı yeniden bir saygı uyanmasını beklemesinde ya da özür dilemek için zorlanan İlyas'a öpüp başına koyması için uzattığı kibirli elde aynı sahte yardımseverliği izleriz. Aydın, yardımsever olduğu kadar adildir ama adaletten anladığı şey de başkalarının kendi çıkarlarına zarar vermemesidir ya da başkası ona zarar vermediği sürece haktan, adaletten yadır. Adil ve yardımsever olduğu kadar hoşgörülü, sabırlı, ta-

rafsızdır. Karısının ve kızkardeşinin iğneleyici, giderek aşağılayıcı sözlerine karşı olabildiğince susmaya, hoşgörölü olmaya çalışır. Oysa onaylanma, övölme gereksinimi tatmin edildiğı sürece sabırlıdır, hoşgörölüdür. Suyu sabuna dokunmamanın, sorumluluktan sıyrılmanın en kestirme yolu tarafsızlık olduğı için kayıtsız, kaygısız bir tarafsızlıktan yanadır. Aydın aynı zamanda çıkargözetmezdir çünkü gözetilecek çıkarlarını çoktan gözetmiş, güvence altına almış bir tuzukuru olarak, herkesin, yanında çalışan kahyanın ya da karısının, kardeşinin kendi çıkarlarını gözetmeye başlamasından korkar. Çıkar gözetmediğı içindir ki, kimse onu bencillikle de suçlayamaz. Alçakgönüllüymüş gibi yapar çünkü bu “mış gibi” yapmada ne kadar ustalaşırsa, kendini o kadar iyi koruyabileceğinin bilincindedir. Dahası tiyatrodan emekli bir oyuncu olarak bu mış gibi yapma konusunda kimse onun eline su dökemez. Kısacası Aydın, temel ilkeleri, değerleri hiçbir zaman somut hayatla sınanmamış soyutlamalardan, sözcüklerden oluşan küçük krallığında erdemli, memnun-mutlu bir hayat sürdüğüne ilişkin düşünceye kendini inandırmıştır. Taşdığı bu sözümona, görünüşteki sahte özellikleriyle Aydın, adı gibi bir aydından çok Nietzsche’nin “sürü insanı”na benzese de bu düşünce yanılsamasından aldığı güçle asıl işini yaptığına inanmayı sürdürecektir; yani gazete yazılarıyla ve yazmayı planladığı tiyatro tarihi kitabıyla erdemli krallığının bilgisini, görgüsünü toplumla paylaşmaya devam edecektir.

Kış Uykusu, işte bu yanılsama ağının ilmek ilmek çözölüşünün, birer birer düşen maskelerin filmidir. Maskeyi düşüren ilk şey, ödenemeyen kira nedeniyle evlerine icra gelen küçük çocuğun, İlyas’ın attığı taştır ve o taşla birlikte kırılmaya ramak kalan araba camının ardında da yine Aydın’ın korkmuş, afallamış yüzü vardır. Öte tarafta ise o taşı atan ve büyüyünce polis olmak istediğini söyleyen çocuk, o çocuğun onurunu paraya pula değişmeyen babası İsmail; ve her ikisinin yüzündeki öfke, hınç durur. İlyas’ın, İsmail’in, yaşlı annesi ile birlikte kalabalık bir nüfusun nafakasını, geçimini tek başına yüklenen İmam Hamdi’nin (Ser-

hat Kılıç) yüzünden okunan ise çoğu zaman eziklik ve mahcubiyet, kimi zaman da küfürdür. Ancak bu küfür en güzel, en ironik karşılığını Levent Öğretmen'in (Nadir Sarıbacak) sarhoş dilinde, Shakespeare'in oyunundan alınan bir cümlede bulur: "Vicdan genelde korkakların sevdiği bir sözcüktür. Ve öncelikle güçlüleri dehşete salmaya yarar"

Vicdanın, Aydın için bir sözcük olmaktan çıkarak davranışa, eyleme dönüşmüş hali belki de binbir güçlükte bulunan ve ahıra kapatılan yıldı atını gecenin karanlığında özgürlüğüne bırakışı, salıverişidir. Öte yandan bu sahnenin ve final sahnesinden hemen önce çıkılan av ile birlikte vurulan tavşan sahnesinin de vicdanla birlikte merhameti somutlaştıran sembolik bir anlam taşıdığı, ancak bu tür bir sembolizmin Nuri Bilge Ceylan'ın film dilinde eğreti durup durmadığı da tartışılabilir.

Bu yazıyı da Çehov'un önerdiği gibi en az yalanı söyleyerek bir sona, sonuca bağlamak gerekirse ne kadar zorlu, çetrefil olursa olsun, Kış Uykusu'nun insanın kendisini tanıma yolunda atılmış çok cesur bir adım olduğu söylenebilir.

Yazının başındaki Şaman sözünü tekrar etmek gerekirse "bilmek isteyen yola çıkar." Nuri Bilge Ceylan filmleri eşliğinde o yola çıkanın ise bilmesi gereken bir başka şey de kendi zaaflarımızla, korkularımızla, başkalarından çok kendimizden gizlediklerimizle, sakınıp sakladıklarımızla, kırdı ya da kentte, okumuş ya da cahil, yalnızlığımızla hesaplaşmadıkça, itiraf etmemiz gerekenleri söylemek yerine sustukça, özetle utanma eşliğimizi düşürmek için bir şeyler yapmadıkça bilgisine sahip olmaya ya da bilmeye degecek bir şey olmadığıdır.

7.

HANEKE VE “AŞK”IN (AMOUR) MÜSTEHCEN HALİ

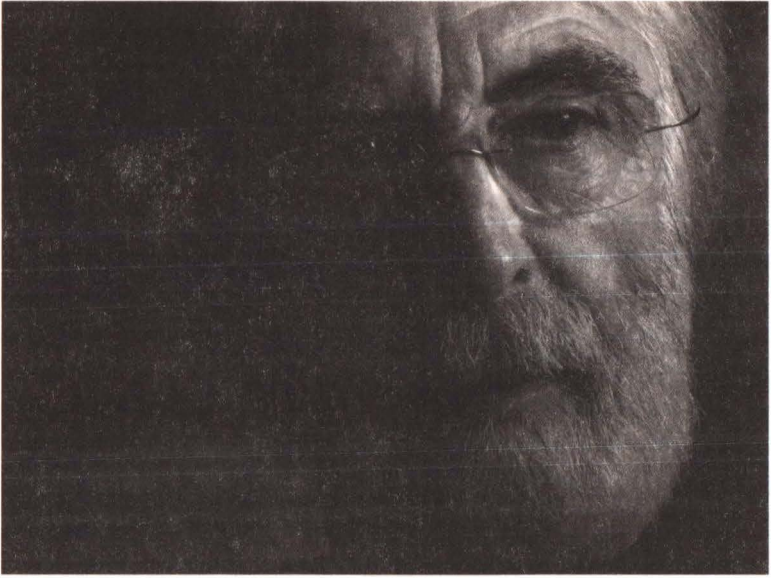
*“...bize verilmiş ödevlerin en güç olanıdır;
belki de sonuncusudur. Son deneme, son sınavdır.
(...) Aşk son konaktır.” Rilke*

Eski bir şarkı sözüydü: “Düşlerle gerçekler ayrı ayrı yaşar.”

Hayatın bazen çok insafsız olduğunu, en zayıf anımızda, hissettirmeden, küçük bir boşluğumuzdan yakalayıp, yüreğimizden yaraladığını duyuruyor; “insan acılarla kıvransa da / ve o aşkta yeniden doğsa da / düşlerle gerçekler ayrı ayrı yaşar” diyordu o şarkı. Çok sonra “düşüncelerle gerçeklerin ayrı yaşadığını”, düşünmenin ve yaşamının farklı şeyler olduğunu söyleyen bir film izledik Haneke'den: Aşk.

Adına aldanıp kanarak, tutku dolu, hicranlı vuslatlı, mümkünse mutlu sonlu romantik bir aşk filmi ya da melodram düşleyip sinemaya gidenler de, önceki filmlerini izledikleri için Haneke'yi tanıdıklarını, onun sinemasını bildiklerini düşünenler de yanıldılar. Düşleyip, düşündüklerimiz ile gerçek arasında; yani karşımızdaki film arasında bir yakınlık olması şöyle dursun, tam tersine aşılması güç bir uzaklık, daha doğrusu bir “boşluk” vardı.

Hemen her Haneke filmini kapitalist kültür ya da “burjuvazi eleştirisi” adı altında sosyolojik bir veri ya da “Haneke iyi değil,



Avusturyalı film yönetmeni Michael Haneke.

kötü (huzursuz, rahatsız edici) seyirler diler!” klişesiyle “sebeatsız şiddet”in psikolojik-psikanalitik çözümleme nesnesi olarak görmek yerine, Aşk’ı bu “boşluk”tan yola çıkarak okumaya, anlamaya çalışmayı deneyebiliriz.

On beş yaşındayken annesine özenen ve onun gibi bir oyuncu olmak isteyen ama girdiği oyunculuk sınavında başarısız olduğu için Viyana’da felsefe ve psikoloji eğitimi gören, kötü bir öğrenci olmasını günde üç film izlemesine bağlayan, yirmi yıl tiyatrodan çalışan ve televizyon için yönetmenlik yapan, nihayet kırk altı yaşında ilk sinema filmi olan Yedinci Kıta’yı (1989) çeken, biyografisindeki en önemli etkenin tesadüfler olduğunu söyleyen Haneke’nin, belki de hayatındaki ilk boşluk düşüncesi, duygusu soruların yanıtsız olduğunu fark edişiyle başlar. Bir yanıt bulmayı umarak çıktığı yoldan, felsefe ve psikoloji eğitiminden, okumalarından sonuç olarak elinde kalan tek şey yine sorulardır. Yedinci Kıta’nın ardından Benny’nin Videosu (1992)

ve Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası (1994) ile tamamlanan üçlemenin adı yönetmenin içindeki boşluğun olduğu kadar, yaşadığımız çağın da adıdır: Duygusal Buzlaşma (ya da Kent Üçlemesi). Kendi deyişiyle “hiçbir şey söylememek için bolca konuşulan bir çağda” yaşamaktan duyulan utancın, endişenin, korkunun hem nedeni hem sonucudur bu buzlaşma. Ve aslında nedenler ile sonuçlar da, neden sonuç arasında kurulan akılcı bağlar da bizi bir yalana; sözümona “iletişim çağı”nda yaşadığımız yalanına inandırmanın aracıdır. Öyleyse yalana alet olmamak ya da yalanı çoğaltmamak için, filmin dramatik eğrisini oluşturan olaylar, olgular, karakterler arasındaki nedensellik bağından bile isteye vazgeçmek gerekir. Söz konusu bu vazgeçiş film biçiminden, estetiğinden çok, ahlaki bir seçim ya da duruşla ilgilidir. Yaşanmış, gerçek bir olaydan yola çıkarak bir ailenin toplu intiharını anlatan Yedinci Kıta, polis kayıtlarına delil yetersizliği nedeniyle “belirsiz vaka” olarak geçer. Bu ailenin neden intihar ettiğini izleyici bilmez. Yönetmenin bildiğini sanıyorsanız yanılırsınız, çünkü Haneke’ye göre bu aileyi ölüme sürükleyen şey, “intihar etmemek için yeterince iyi bir neden bulamamaları”dır. Herhalde beyaz perdedeki hiç bir sahne küçük bir kız çocuğunun intihar etmek ile yaşamak, yaşama bir şekilde tutunmak arasında bir seçim yapması gerektiğinde takındığı o kayıtsız ruh hali kadar yoğun şiddet duygusu içermez. Donmuş brokoli paketlerinin, akvaryumun, çalar saatin, tekdüze iş yaşamının, her hafta sonu yıkatılan arabanın, paranın, kısacası eşyanın içine gömülmüş; ruhsuz, mekanik bir hayatın içinde nesneleşmiş insanın tutunabileceği her şeyi; yani özel yaşamın tüm özel eşyalarını bir reklam filmi çekercesine özenle birer birer yok eden Haneke, ortadan kaldırılacak, yok edilecek tek bir “eşya” bırakır geriye: İnsan. Ve ne yazık ki, şimdi eşya haline gelen insanın intiharını kayıtsızlık içinde, bir filmin “son”u olarak görme sırası bizde, yani izleyicidedir ve bu kayıtsızlığı fark ettiğiniz anda dehşete düşseniz de elinizden hiçbir şey gelmez çünkü artık iş işten geçmiş, film çoktan bitmiştir.

Basmakalıp neden-sonuç ilişkilerini, izleyiciyi doyuracak bir sona bağlamak yerine insanın halini, insanlığın “durum”unu hangi film türünün parodisi işine gelirse ya da uygunsa onu kullanarak olanca çıplaklığı içinde anlatmaya Benny’nin Videosu ve Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası ile devam eden Haneke, Ölümçül Oyunlar (1997) ile birlikte asıl niyetinin ne olduğunu iyiden iyiye belli edecek ve sonraki filmlerinde, yani Bilinmeyen Kod (2000), Pişano Öğretmeni (2001), Kurduñ Günü (2003), Saklı (2005) ve Beyaz Bant (2009) ile nihayet son filmi olan Aşk’a (2012) uzanan çizgide “müstehcen” bir sinematografinin altına imzasını atacaktır. Her ne kadar sözcüklere güvenmediğini söylese de Haneke’nin sözlüğünde duygusal buzlaşmanın, eşyanın soğuk tadının, yiten insan sıcaklığının, “dilce susulup bedence konuşulan bir çağ”ın gürültüsüne giden ahlaki değerlerin boşluğunu dolduran bir sözcük olarak, müstehcen demek, toplum tarafından dayatılan, belletilen, öğretilen normların dışında kalan her şey demektir ve bu anlamıyla olumsuz değil, tam tersine başkaldıran, sorgulayan, olumlu bir anlam içerir. Kendisinden bir yüzyıl kadar önce “modern ahlak anlayışı çağın normlarını kabul etmemizi istiyor. Kanımca, kültürlü bir insanın çağın normlarını kabul edebilmesi, ahlaksızlığın en büyüğüdür” diyen Oscar Wilde’in izinde “ister cinsellik, ister şiddetle ya da başka bir tabuyla alakalı olsun, normu bozan her şey müstehcendir. Hakikat daima müstehcen olduğu sürece bütün filmlerimde umarım bir nebze müstehcenlik vardır” diyen de yine kendisidir, Haneke’dir.

Müstehcen sözcüğünün pornografiyle ilişkisini de içeren olumsuz anlamı gerçeğin, hakikatin insanlardan gizlenmesi, üstünün örtülmesidir ve aslında bu sahtekarlığın en önemli nedeni de her şeyin metaya, alınıp satılır bir mala dönüştüğü “yeni dünya düzeni”ni kurma, yaşatma, ayakta tutma çabasıdır. Karl Marx, metayla toksinlenen insanların dünyasında mal denilen fetişe hangi dinsel kurallar aracılığıyla tapılacağını belirleyen moda olduğunu söylemiştir söylemesine ama günümüzde moda

olandan demode olana; inleri outları, yaşam tarzlarını, politikaları, dünyagörüşlerini, kanaatleri, normları belirleyen güç medyadır, televizyondur. Başka bir deyişle, Batı dünyasında tek tek insanların ve tüm bir toplumun birbirleriyle iletişimini, hakikatle ilişkisini kar-zarar, alım-satım hesabı üzerine inşa eden ahlak anlayışı müstehcen olmanın yanısıra pornografiktir ve Haneke bu durumu şu sözleriyle açıklar:

"Pornografi, müstehcen olan her şeyi satılabilir bir mal haline çevirir, alışılmadık şeyleri tüketilen eşyalara dönüştürür. Pornoyu iğrenç yapan şey cinsel yönleri değil, ticari yönleridir. Bence günümüzde yarayı, toplumsal ve psikolojik yaralarımızı sarmaya yönelik her türlü çağdaş sanat pratiği pornografiktir."

Öyleyse, yönetmen bir tercih yapmak zorundadır: Ya hakikat gizlemek için izleyicisini ayartmayı, yönlendirmeyi seçerek egemen/ana akım sinema içinde yer alacak ya da izleyiciden saklanan her ne ise onu ifşa etmeye çalışacaktır. Benny'nin Videosu, Ölümcül Oyunlar, Piyanist, Bilinmeyen Kod, Beyaz Bant, Saklı (belki de tüm Haneke filmleri) bu ifşa sürecinin bir parçası, perdedeki karşılığı olarak görülebilir. Bilinmeyen Kod'un durağan ayrımları, yalnızca tek bir perspektiften ve yine olabildiğince sabit, durağan tek bir çekimle oluşturulan sahneler "gerçek an"a yakın olma, daha doğrusu izleyiciye yakın kılma isteğinin sonucudur. Benny'nin Videosu ve Ölümcül Oyunlar medyanın yönlendirmesiyle her geçen gün biraz daha kavruklaşan, körelen gerçeklik duygumuzun, perdede ya da ekranlarda bize gerçek diye sunulan düzmece imgelerin gerçek olduğuna dair en ufak bir şüphe duymayan kör inancımızın ve giderek tüm topluma sirayet eden ortaklaşa (kolektif) gerçeklik yitiminin çelişki, korku ve endişeyle birlikte öfkeye, vahşete, şiddete dönüşümüdür. Onun filmlerindeki ana karakterlerin (ki hemen her filmde aynı adlarla; Anne ve Georges adıyla karşımıza çıkarlar) güdüm-süz, nedensiz davranışlarının ya da "sebepsiz şiddet"lerinin, buhranlarının, suçluluk duygularının, tedirginliklerinin ardında

toplumunun tüm dokusuna yayılmış bir hastalık olduğunu sezeriz ama toplumsal ya da politik mesaj kaygısıyla çekilmiş filmler değildir bunlar; ki kendisi de tamamen kişisel filmler yaptığını, politik sinema kaygısı duymadığını söyler. Belki de asıl söylemek istediği şey yine kendisinin ifade ettiği gibi “her şeyin açıkça söylendiği, gösterildiği bir filmin ölü bir film” olduğu; dolayısıyla sanatın dilinin doğrudan değil, dolaylı, daha çok ima eden, böylece de çokanlamlılık niteliği taşıyan bir dil olduğunu gayet iyi bilmesidir. Bu açıdan baktığımızda açıkça Cezayir ile Fransa arasındaki ilişkiyi konu alması nedeniyle siyasi bir taşlama olarak görülebilecek bir film olan Saklı, aynı zamanda sadece Cezayir ya da Fransa’nın değil, her toplumun kültürel belleğinde gömülü olan, saklanan gerçeklerle, sorunlarla yüzleşmenin ve kişisel suçluluk duygusu ile toplumsal suçluluk duygusunun çakışması olarak da okunabilir.

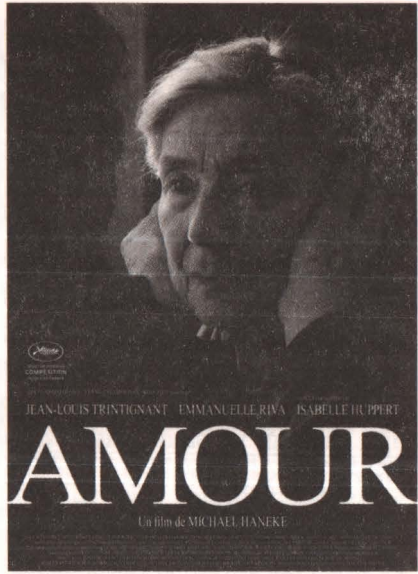
Nihayetinde, “hepimiz yanlış (kötü) bir bilinçle yaşıyoruz” dediğine bakılırsa Haneke’nin, onun hangi filmini ele alırsanız alın, bir şekilde izleyicisini o yanlış, hastalıklı bilinçten kurtarmak, iyileştirmek istediğini görürsünüz. Ancak tıpkı gerçeklik duygusunun yitimi gibi trajedi duygusunun da yitip gittiği, tamamen yok olmaya yüz tuttuğu bir çağda, katarsis yoluyla bir iç arınmaya, huzura ermek de mümkün olmadığına göre ne yapılabilir? Haneke’nin önerisi iç huzurunun, dinginliğin sahtesine, taklidine kavuşmaktansa bize gerçek diye sunulan ve “zaten” çok iyi bildiğimizi düşündüğümüz şeylerle kendimiz arasındaki boşluğu, mesafeyi sürekli koruyup kollayarak; şüpheyi, huzursuzluğu, güvensizliği elden bırakmamaktan yana. Özellikle de o yine “zaten” çok iyi bildiğimizi sandığımız “aşk” konusunda...

“Sevgim Acıyor”

2010 yılında, Sevgililer Gününün arifesinde 320 dil uzmanının görüş bildirdiği bir anketle dünyanın en romantik sözcüğünün Fransızca aşk anlamına gelen “Amour” olduğuna karar verilmiş

ve tüm dünyaya duyurulmuştu. Böylece aşkın ne olduğuna, anlamına, romantizmine ilişkin olarak fotoğraflarla, şiirlerle, şarkılarla, filmlerle, romanlarla, basınla, televizyonla, internetle vb. ruhumuza, zihnimize inşa edilen “aşk” imgesine bir yenisi daha – hem de bu kez dilbilimsel nitelikte – eklenmiş oldu. Ancak anlam havuzu böylesine derin, kapsamlı olan ve kullanıldığı yere, bağlama göre başka başka anlamlar taşıyan aşk sözcüğünün betimlediği durumları anlatmak için elimizde yine aşktan başka sözcük olmamasına ne demeli? “Ah, Minel Aşk!” diyen Gündüz Vassaf’a göre elimizde sadece bu bir tek sözcüğün bulunması, aşk anlayışımızın yüzeysel olduğunun dilbilimsel kanıtı.

Haneke’nin çektiği son filmine “Amour” adını vermesi, bizim de Türkçeye “Aşk” olarak çevirmemiz başlıbaşına bir ironi gibi duruyor çünkü bu filmde sığ, yüzeysel anlamda bilgisine sahip olmamıza izin verilen aşktan başka her şey var. Neler mi? Merhamet, ülfet, fedakarlık, bencillik, acı, yalnızlık, cinayet, suçluluk, külfet, ikiyüzlülük, ölüm, muhtaç olma, minnet duyma, gönül borcu, tenezzül, nezaket, onur, utanç, pişmanlık, vazgeçiş, tutku, acıma, kaybetme korkusu, bekleyiş... “Ayrılık sevdaya dahil” diyordu ya Atilla İlhan, Haneke de tüm bu sıralanan sözcüklerin aşka dahil olduğunu göstermek; böylece kafamızdaki, gönlümüzdeki o yapay, basmakalıp aşk imgesini yıkmak ve yerine kendi anladığı anlamda aşkın müstehcen halini, yani aşka ilişkin çıplak hakikat(ler)i göstermek istiyor olabilir mi?



Bu sorunun izini sürmek için öncelikle Haneke'ye, onun sinema, sanat anlayışına ilişkin bir şüpheyi ortadan kaldırmak yararlı olabilir. Bir şairin ya da yazarın şiirini, romanını, öyküsünü “hedef kitle” olarak belirlediği kitleye ve o kitlenin beklentilerine göre yazması, şekillendirmesi ve sunması genellikle hoş karşılanmaz çünkü sanatın, sanatçının görevi nabza göre şerbet vermek değildir. Başka bir deyişle, belki de yalnızca sanatın alanında belirleyici olan talebe göre arz değil, arza göre taleptir. Oysa Haneke için öncelikli ve önemli olan tek şey izleyicisinin talebidir, daha doğrusu izleyicinin beklentilerini ne yapıp edip boşa çıkarma isteği, uğraşıdır denebilir. Uzun yıllar emek verdiği, çalıştığı ve başarılı işler çıkarttığı televizyondan ayrılarak görece geç yaşta sinema filmi için yönetmenlik yapmaya başlamasının nedeni de budur. Ona göre televizyon için çekilen bir film belli bir amaca hizmet etmek, izleyicisinin beklentilerine yanıt vermek zorunda olduğu için asla sanat olamaz ve sinema da bu yüzden farklıdır. Öte yandan sinemada ne kadar yetkin, usta işi olursa olsun belli bir film türünün örneği olan filmler çekmek de en hafif deyişle “yalan”la iştigal olmaktır, oysa sinemanın işi yalan söylemek, insanları kandırmak değil, gerçeği ortaya çıkartmak, hakikatin diliyle konuşmaktır. Ve insan kendi içinde, iç dünyasında bulamadığı hakikati kendi dışında hiç bulamaz. Belki de bu nedenle, Haneke filmlerinin çıkış noktası bir tür ana fikir değil, hemen her “auteur”de olduğu gibi kendi kişisel geçmişi ve o geçmişte yeri, anısı olan, kavramsal bilgiden çok sezgisel bilgisine sahip olduğu güçlü bir “duygu”dur. “Filmlerim, her zaman beni sinirlendiren, hatta öfkeden çıldırtan şeylerden doğar. Ancak, daha doğru ifade etmek gerekirse, şimdiye kadar yazıp yönettiğim bütün filmler, tam anlamıyla anlamadığım bir şeylerden yola çıktı” diyen de yine kendisidir. Ancak Aşk'ın çıkış noktasının bu kez o kadar da belirsiz olmadığını söyleyebiliriz. Kendi ailesinden, çok sevdiği bir insanın çektiği acıya yakından tanık olmuş, o insanı kaybetme korkusunu yaşamıştır Haneke. Film bu tanıklık, acı, korku duygusu üzerine

inşa edilecektir ancak söz konusu bu duyguların nesnel karşılığını bulmak gerekir ki, yönetmen için bu aşamada belirleyici olan en önemli şey karakterleri canlandıracak oyuncuyu-oyuncuları bulmaktır. Kafasına koyduğu hemen her filmde önce kimin oynayacağına karar veren ve senaryosunu da ona göre yazan Haneke, Aşk için Hiroşima Sevgilim’le (Alain Resnais, 1959) sinemaya bakışımızı değiştiren filmin oyuncusu Emmanuelle Riva’yı ve Kieslowski filmlerindeki oyunculuğuyla izleyenleri allak bullak eden Jean-Louis Trintignant’ı seçer ki, her iki oyuncu da bugün seksenli yaşlardadır.

Belki de filmleri aracılığıyla insana, insanlığa ilişkin tikel olanın değil, genel olanın bilgisini vermek istediği için hemen her filminde olduğu gibi bu filminde de yine kadın karakterine Anne, erkeğe ise Georges adını veren Haneke; bir yastıkta kocamış, sanattan aldıkları hazzı, sevgiyi öğrencilerine aktarmış ve birlikte çok şey paylaşmış, görmüş geçirmiş, emekli iki müzik öğretmenin son demlerini anlatır. Birbirlerini seven iki yaşlı insanın artık hak ettiklerini düşündükleri ve huzur, mutluluk içinde geçmesini diledikleri günler Anne’nin hastalanması ve vücudunun sağ tarafına gelen inmeyle birlikte alt üst olur. Durumunun her geçen gün daha kötüye gitmesi üzerine yapılan müdahale sonrasında tamamen felç olan ve yutkunamaz, konuşamaz hale gelen Anne’nin yansıra kocasının, Georges’un çektiği acı ise bambaşkadır. O, bir yandan sevdiği kadını hastaneye ya da bakım evine terk etmemenin mücadelesini verecek, bir yandan da ne kadar özen gösterirse gösterecek, saçının telinin bile incinmesine kıyamadığı eşinin gözleri önünde, acı çekerek dirhem dirhem erimesine katlanmak zorunda kalacaktır.

“Bize verilmiş ödevlerin en güç olanıdır; belki de sonuncusudur. Son deneme, son sınavdır. (...) Aşk son konaktır” diyor ya Rilke, benzer şekilde “Otuz yaşındaki insanlar doğan aşklardan söz ederler, bense tamamlanmış/tamamlanmak zorunda olan bir aşkı anlatıyorum” diyor Haneke. Ancak yarım da kalsa, tamamlanmış, bitmiş ya da tamamlanmak zorunda da olsa an-



lattığını söylediği şeyden çok, anlatısıyla (anlatış tarzı) bir kez daha izleyicisini şaşırtmayı, beklentileri boşa çıkartmayı da başarıyor. Her şeyden önce açık uçlu, belirsiz ya da önceki Haneke filmlerine benzer bir “son” beklentisiyle koltuğa oturan izleyici filmin sonunu en başında, daha ilk sahnede görüyor. İtfaiyenin kapıyı kırarak girdiği apartman dairesinin yatak odasında çiçekler içindeki yastığa başını koymuş, elinde yine kurumuş küçük bir çiçekle sırtüstü yatağa uzanmış Anne’nin çürümeye yüz tutmuş cesediyle karşılaşıyoruz. Usta bir ressamın birkaç fırça darbesiyle resmetmek istediği şeyi vermesine benzer şekilde, yönetmen de bu açılış sahnesiyle hem çerçeve öyküyü çiziyor, hem de öykünün nasıl bir “son” a kavuşacağını önceden duyurarak senaryo yazım derslerinde ya da sinema okullarında yanlış olduğu söylenebilecek bir şey yapıyor diyebiliriz: Merak duygumuzu törpüleyip, köreltiyor çünkü onun istediği şey alışık olduğumuz haliyle merak duygusunu sürekli ayakta ve uyanık tutmak için bir çekimi öbür çekime, önceki sahneyi bir sonrakine bağlayan film dilinin sürekliliğini sağlamak değil... Değil, çünkü Haneke bizden merak etmemizi değil, “tanık” olmamızı, tanıklık etmemizi ister. Dahası, asıl amacı da bu tanıklığın düşünce, kavram düzeyinde değil, duyuşal-duy-

gusal düzeyde bir tanıklık olmasıdır ki, bunu filmde Georges’un ağzından da dile getirir. Anne’nin durumu ağırlaşmadan, birlikte keyifle yemek yedikleri sahnede Georges çocukken izlediği filmin hikayesini şöyle anlatır:

“Önce bir araya gelemeyen ama daha sonra o yüce duygularıyla birbirlerine ilan-ı aşk eden bir asilzade ile orta sınıftan bir kızın sıradan aşk hikayesiydi. Aslına bakarsan hikayeyi hatırlamıyorum. Zaten hatırladığım kadarıyla çıktığımda allak bullak olmuşum. Ve kendime gelmem epey zaman almıştı. Büyükanemnin evinin bahçesinde bir delikanlı vardı ve nereden geldiğini sordu. Benden birkaç yaş büyüktü. Sinemadan dedim. Ne izledin dedi. Anlatmaya başladım ve anlattıkça bütün o hislerim de geri geldi. Onun önünde anlatmak istemiyordum ama kendime engel de olamıyordum. Bahçede gözyaşları içinde sonuna kadar anlattım ona filmi. (...) Muhtemelen arkamdan gülmüştür. Hatırlamıyorum. Film de hatırlamıyorum ama hissettiklerimi hatırlıyorum.”

Sevdiği insanın acı çekerek ölüme gidişine gerçek yaşamında tanık olan Haneke’nin, bu tanıklıktan kaynaklanan duyguyu izleyicisine de yaşatmak istediğini; söz konusu bu acıya tanıklık ettiği mekanın, yani Viyana’daki evinin aynısını bu film için Paris’te özel olarak inşa ettirmesinin öncelikli nedeninin de bu istek olduğunu söyleyebiliriz. Tıpkı Tarkovski’nin “Ayna” adlı filmi için annesiyle birlikte çocukluğunu geçirdiği evi eski temelleri üzerinde yeniden inşa ettirmesi, o evin önündeki tarlaya kara buğday ekmesi, filmin çekimlerine devam etmek için de geçmiş, anıları ölü olmaktan kurtaracak o buğdayların filizlenip, beyaz çiçekler açmasını sabırla beklemesi gibi... Tarkovski için kara buğdayların çiçek açması filmin çekilebilmesi için ne kadar hayati bir öneme sahip ise, Haneke için de neredeyse tamamı iç mekanda geçen bu filmde kullanılan apartman dairesinin o kadar önemli olduğu söylenebilir. Dahası yerdeki halının solgun renklerinden, parkenin gıcirtısına, yüksek kapılara, kütüphanedeki

kitapların dizilişine, mutfakın eski, küçük penceresinden sızan soğuk ışığa, koltukların eprimiş kumaşına varıncaya kadar her ayrıntısı titizlikle hazırlanmış, bir kültürün, yaşantının izini taşıyan bu mekanın başlıbaşına bir karakter olduğu bile söylenebilir.

Tarkovski'de ya da Haneke'de gördüğümüz bu tavır ya da yaklaşım, sanatı sanatçının duygularının, iç dünyasının anlatımı olarak gören kuramla açıklanabilir elbette... Ancak anlatımın aktarımla, sanatın alımlayıcısına duygu aktarımıyla sınırlı kalmayarak, anlatılmak-aktarılmak istenen o duygu her ne ise onun "yaratılmasını" başarmak gerekir ki, asıl zor olan da budur. Haneke bu zor işin üstesinden gelmek, izleyicisini çekilen acının tanığı yapmak ve bu tanıklığın sıkıntısını bir duygu olarak yaratmak için bilinçli olarak yine durağan çekimler kullanır; gerektiği yerde durup soluklanmamız, perdede gördüğümüzü hazmetmemiz için sahneler, ayrımlar arasındaki geçişleri; kararıp açılmaları uzatır. Ancak belki de en önemlisi, izleyicinin perdedeki karakterlere fazla yaklaşmaması, arada belirli bir mesafe olması ve tanıklık duygusunu nesnel kılmak için sürekli orta çekim ölçeğini kullanır. Bu mesafe, bu nesnellik de hayati önem taşır çünkü yeterince hüznü, üzücü olan böylesi bir hikayenin duygu aktarmak-yaratmak yerine her an kof bir duygusallığa düşmesi ve inandırıcılık ya da gerçeklik hissini bir anda kaybedivermesi de işten değildir. Oysa derdinin yalanla değil hakikatle olduğunu söyleyen Haneke, melodram izleyicisinin duygu ile duygusallığı her an birbirine karıştırmaya meyilli olduğunun farkında olduğu için müziği bile çok dikkatli kullanmaya çalışan bir yönetmendir. Onun filmlerinde gerçeklik duygusuna halel gelmemesi için ya çok az (o da sahnenin gereği olarak ortamın kendisinden kaynaklanan) müzik kullanır ya da hiç kullanılmaz. Aşk için tercih ettiği müzik ise yine ortamın, mizansenin bir parçası olarak kimi zaman piyanodan kimi zaman bir cd çalara takılan diskten duyduğumuz Franz Schubert'in notalarıdır. Ne eksik ne fazla, tam dozunda ve yerinde kullanılan bu notalar mizansene bir matem atmosferi katmak için yeterlidir.

Ancak bu filmin senaryosundan oyuncu seçimine ve karakterlerine, müzik-mekan-ışık kullanımından çekim ölçeklerine; çekimler arasındaki geçişlere varıncaya kadar neredeyse kusursuz diyebileceğimiz organik bütünlüğü ve mizansen, inandırıcılığı-gerçekçiliği belki de bir, daha doğrusu iki “canalıcı” sahne için tasarlanmış, hazırlanmış gibidir. İzleyici tam da kendisi için özenle, titizlikle hazırlanan “tanık” sandalyesine oturmayı (farkında olarak ya da olmadan) içine sindirmiş, alışmışken bir anda o sandalyenin altından çekilmesiyle alt üst olacak, kendisini tanık iken sanık olarak bulmanın boşluğunda, çelişki içinde kalacaktır. Haneke sözcüğün hem mecazi hem gerçek anlamında canalıcı olan o sahnelerin ilkinde her şeyden emin olmak, güven duygusunu iyiden iyiye sağlamlaştırmak için son bir hazırlık yapar. Georges hasta yatağında aciz, utanç ve acı içinde inleyen karısının ellerini eline alıp, sevip okşayarak usul usul şu hikayeyi anlatır:

“Ben küçükken, aslında o kadar da küçük değildim. İlkokulu bitirmek üzere olduğuma göre on yaşında falandım. Annemle babam beni yaz kampına göndermişti. (...) Annemle gizli bir anlaşmam vardı, ona her hafta bir kartpostal atıyordum. Kampta mutlu olduğumda çiçek, mutsuz olduğumda da yıldız çiziyordum. Kartları biriktirmiş, hepsinde yıldızlar vardı. Tam üç saat sonra masadan kalkmama izin verdiler. Hemen odama gidip, yatağıma girdim. Ateşim kırk derece olmuştu, difteriymiş. En yakın hastaneye götürüp karantinaya aldılar. Bu da demek oluyordu ki annem ziyaretime geldiğinde bana sadece pencereden el sallayabilecekti. Kartpostalımı da bulamıyordum. Çok üzücüydü.”

Hikayenin sonlarına doğru Anne’nin inlemeleri azalır ve sonunda tamamen kesilir; rahatlamış, sakinleşmiş gibidir. Ve Georges tam da bu anda bir eliyle eşinin elini tutmaya devam ederken öbür eliyle yastığa uzanır ve o yastıkla Anne’yi boğarak öldürür. Kadının zaten güçsüz olan bedeninin battaniye altın-

daki son çırpınışları, nefes almak için titreyişi ve bu sahnenin uyandırdığı dehşet duygusunu sözcüklerle anlatmak kolay değildir elbet, ama belki Avından El Alan'lara (Bilge Karasu, Göçmüş Kediler Bahçesi) tanıdık gelen bir sesi, sözü ya da masalı hatırlatır bu sahne. Oktay Rifat'ın "denizim ben batık aşklarla dolu" dizesini kendisine yakıştırıp alıntılanarak başlayan, "en doğru masalın anlamadan korktuğumuz" olduğunu; sevmenin simgesel olarak da gerçek olarak da yemekten başka bir anlama gelmediğini, tutkuya varan sevilere içinde hem bir katil hem de bir maktul barındırdığını dile getiren bu masalın; yani Avından El Alan'ın bir yerinde anlatılan şudur:

"Hem bilmez miyiz? Sevgi adına sevgilinin öldürülebileceğini düşünmemesi bir yana, böyle bir şey yapıldığını işitmeye görsün ilenç üstüne ilenç yağdıran sayısız kişi vardır; sonra bir gün gelir, aşk yüzünden cinayet işleyebileceğini, gönlünde işlemiş bile bulunduğunu iliklerine dek duyar bunlar, kimi zaman işlerler de bu cinayeti. İlenç yağdırmak sırası başkalarında şimdi..."

Ama Haneke'nin Aşk'ında, Georges'u katil, Anne'i ise makule dönüştüren şeyin nedeni, karşılığını, doyumunu gerçek yaşamda bulamadığı için ölümcül hale gelen ölçsüz bir "tutku"dan kaynaklanan sevi değildir. Georges bir öfke patlaması ya da anlık bir cinnet sonucunda da öldürmemiştir karısını, tam tersine düşünülmüş, kastedilmiş de olsa "şefkatle" düşünülüp, kastedilmiş ve gerçekleşmiş bir cinayettir bu. Belki de Georges'un cinayet işleyebileceğini gönlünde duyduğu ilk an, yaşaması için içmesi gereken suyu içmemek için çocukça direnen karısına attığı tokattan sonraki pişmanlık dolu o andır. O tokadın sonrasında bakıcılardan, kızından, herkesten sakındığı, çok sevdiği eşini incitebileceğini belli belirsiz de olsa fark etmiş, anlamıştır. Cinayetin nedeni, yaşlı kadının çektiği fiziksel acıya bir son vermekten çok, yatağını ıslattığı için utancından ölen sevgilinin her gün, her an çektiği ruhsal ızdıraba, işkenceye bir

son vermektir. Ve nihayetinde, gerçek olduğu için çıplak, müstehcen olan her aşkın özünde bencillikle karışık bir “yalnızlık” duygusu varsa, Georges eşini öldürmesinin, işlediği bu cinayetin bedelini ölümden beter bir yalnızlığa mahkum olarak ödeyecektir de... “Gerçek çıplaktır, ama çıplağın altında derisi yüzülmüş olan vardır” dediğine bakılırsa şairin (Paul Valery) bu filmde derisinin yüzülmesi, ilençle anılma, katil olma pahasına aşkına sahip çıkan, daha doğrusu Haneke’nin dediği gibi tamamlanması gereken bir aşkı tamamlamak zorunda kalan, böylece aşkı bir “suçlama” olmaktan çıkaran (“aşk bir suçlamadır / sonuna kadar yaşanmamışsa” diyen Turgut Uyar’ı hatırlayalım) Georges vardır.

Anne’nin ölümünün ardından izleyici henüz yaşadığı şoku tam atlatamadan ikinci “canalıcı” sahne gelir. Trajik yalnızlığı içinde dokunacak, sarılacak, tutunacak bir şey arayan Georges’un güvercini yakaladığı sahnedir bu... Daha önce aydınlığın açık penceresinden eve girdiğini gördüğümüz ve Georges’un yakalayıp salıverdiği bu güvercin bir kez daha sahnede, evin içindedir. Be kez Georges dışarı kaçmaması için önce pencereyi kapatır ve eline geçirdiği küçük bir örtüyü yerdeki gezinen güvercinin üzerine atarak onu yakalamaya çalışır. Örtüyü güvercinin üzerine üçüncü atışında yakalamayı başarır ve büyük bir dikkatle sarıp sarmalayarak kapı girişinin hemen yanındaki sandalyeye oturur. Tıpkı Anne’nin elini şefkatle tutup okşadığı gibi örtünün altındaki güvercini de öyle tutup, sevdiğini gördüğümüzde yüreğimiz ağzımıza gelmiş gibi olur. Her ne kadar Haneke Paris’te hemen her yerde görebileceğimiz, ayrıca bir anlam yüklenmemesi ya da aranmaması gereken öylesine bir kuş olduğunu söylese de, bu güvercinin açık bir eğretilene olduğunu söyleyenler de vardır. Ancak eğretilene olarak görülüp yorumlansın ya da yorumlanmasın bu sahnenin çağrışım yoluyla uyandırdığı, yarattığı duygunun çok daha önemli ve açık olduğu söylenebilir. O örtünün altında, Georges’un incitmemeye özen göstererek, şefkatle tuttuğu şey bir güvercin olduğu kadar, sıcaklığını

aradığı, özlediği bir “can”dır. Bu sahne Georges’un güvercini elinde tuttuğu kadar, Haneke’nin de izleyicisinin yüreğini elinde tuttuğu sahnedir ve dilerse o yüreği bir anda boğarak öldürebilir. Ancak çok şükür ki, bir sonraki sahnede güvercini salıverdiğini yazan, sözcüklere ve düşlerine tutunmaya çalışan Georges’u gördüğümüzde, rahatlarız. Hatta o düşle birlikte Anne ve Georges’un sanki hiçbir şey olmamış, yaşanmamış gibi mutlu, huzurlu yaşamlarına kaldıkları yerden devam ettiklerini, giyinip evden dışarı çıktıklarını izlediğimizde düşlerle-düşüncelerle gerçeklerin ayrı ayrı yaşadığını bir an için de olsa unutmak, gerçeğin bir düş, düşün ise gerçek olduğuna inanmak isteriz.

Ama güven ruh gibidir, bir kez çıktığında bir daha gelmez derler ya, bu filmde sonra artık aşkı eskisi gibi “güven” duyarak anlamamızın, yaşamamızın asla mümkün olmayacağını bil-melisiniz. Belki aradan uzun yıllar geçtikten sonra, Haneke’nin “Aşk”ı aklınıza geldiğinde siz de Georges gibi filmin öyküsünü doğru düzgün anlatamayacak fakat ruhunuzda yarattığı o güçlü duyguyu eksiksiz hatırlayacaksınız. Eğer o duygu güvensizlik, bencillik, şefkat, acıma, utanma, fedakarlık, özlem ve yalnızlık duygusuyla karışık bir acı ise, içinizin acıdığını duyuyorsanız filmin adının Türkçeye “Aşk” olarak değil de, Turgut Uyar’dan bir dizayle “Sevgim Acıyor” olarak çevrilmesinin daha anlamlı, daha güzel olacağını da düşünebilirsiniz.

8.

İÇERİKTEKİ ŞİİRSELLİĞİN SİNEMATOGRAFİK KARŞILIĞI VE “BİR AYRILIK”

Kendi isteğiyle değil, zorla memleketinden uzağa, gurbete yolu düşmüş bir baba... Ülkesini, dilini, eşini, dostunu, ailesini öz-lüyor; gözünde tüten çok şey var ama ilkokula giden küçük kızının kokusu, hasreti bir başka... İçindeki bu hasretle gurbetin sokaklarında dolaşırken kızına hediye olarak bir okul çantası almak, onu sevindirmek istiyor. Ve alıyor da, üzerinde sevimli, şirin bir miki resmi bulunan o çantayı. Yanından gelip geçenler belki yakıştırmıyor, bıyık altından gülüyor elinde çocuk çantasıyla dolaşan bu adama... Ama o adam hiç aldırıyor çevresindeki bakışlara ve sanki çantanın kulpunu değil, kızının elini tutmuş da geziyormuş gibi yürüyor.

Ataol Behramoğlu'nun 1984 Temmuzunda, Paris'te sürgündeyken küçük kızına yazdığı şiirin öyküsüdür bu... Ve o şiirin tamamı da şöyledir:

*Bir okul çantası
aldım sana
minik bir çanta
Üstünde bir miki
şirin mi şirin*

(Bugünlerde İstanbul'a
 gelecek bir dostla
 göndermek için)
 Sonra çantayı
 okşar gibi
 tutup kulpundan
 Bıyık altından
 gülenlere
 aldırmadan)
 Seninle el ele
 tutuşmuş da
 gezermiş gibi
 Dolaştım
 sokaklarını Paris'in...

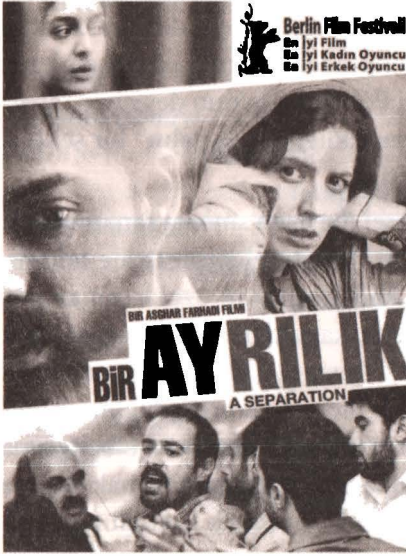
Memet Fuat'ın, önce Adam Sanat dergisinde, daha sonra da Çağdaşımız Makyavel adlı kitabında yayınlanan "Şiir düşünmek, Şiir Duymak" başlıklı yazısı, içerikteki şiirselliği Behramoğlu'nun bu dizeleri ile açıklar ve örnekler. Gücünü, etkisini, değerini biçimsel şiirleştirme tekniklerinden, yani söz sanatlarından, simgelerden, mecazlardan, eğretilmelerden vb. değil, büyük olasılıkla gerçekten yaşanmış olan bir duygudan alan, hayatın içinde yakalanmış, belki de bu nedenle kurgulamaya gerek duymayan bir incelik ve şiirsellik taşıyan, her türlü süsten, yapmacıklık hissi uyandıracak şeyden uzak, yalın bir şiirdir bu.

Nazım Hikmet'in "şiir düşünmek, şiir duymak..." sözünden hareketle, Memet Fuat'ın düşüncede, duyguda kısaca içerikteki şiirsellik olarak adlandırdığı şey ile Ataol Behramoğlu'nun dergimizin (Sözcükler, sayı 37) bir önceki sayısında yayınlanan "Konuşma Dilinin Şiiri" başlıklı yazısı arasında bir kan bağı, yakınlık olduğunu düşünüyorum. Buna neden ise öyle sanıyorum ki her iki yazarın da şiirde dış biçim tekniklerini tamamen bir kenara koymadan ya da önemsiz görmeden, "önceliği" içerikteki şiire-şiirselliğe vermeleri. Başka bir deyişle, yaşamdan dev-

şirildiği için sahte olmayan, sahte olmadığı için de yapmacıklık taşımayan, biçiminden önce içeriğindeki içtenlik ve şiirsellik nedeniyle değerli olan ve o değeri Behramoğlu’nun deyişiyle “abaratsız, yaşamın kendisi gibi karmaşıklığı içinde yalın” bir şekilde ortaya koyan bir şiir ya da poetika...

Bu poetikanın, böyle bir şiirsel duruşun sinema sanatında bir karşılığı var mı? Memet Fuat’ın, “biçimsel şiirleştirme teknikleri hiçbir zaman sinemadaki kadar sanattan uzaklaşamaz gibi geliyor insana” dediğine bakılırsa, karşılığın yok denecek kadar az olduğunu söyleyebilir miyiz? Yalnızca edebiyatta, şiirde değil sanatın tüm dallarında önceliği biçime vererek, biçimsel teknikte yetkinliğe erişerek başarıya ulaşmak mümkün elbette ama sanırım başka hiçbir sanat dalında bu başarıyı yakalamak sinema sanatında olduğu kadar kolay değil. Söylemek istediğim şey, sinema söz konusu olduğunda içeriğinde şiir-şiirsellik olmayan, içi boş şeyleri biçimsel sanatlaştırma teknikleriyle sanatmış gibi göstermenin kolay oluşu... Ancak belki de tam da bu nedenle, sinemada tekniğe, teknolojiye dayanarak göz boyamak çok kolay olduğu için, içerikteki şiire ulaşmanın ve başarıyı, sanatsal değeri orada yakalamanın da bir o kadar zor olduğu söylenebilir.

İranlı yönetmen Asghar Farhadi’nin “Bir Ayrılık” (Jodaeiye Nader az Simin, 2011; Nadir ve Simin, Bir Ayrılık) adlı filmi bu zor işin üstesinden gelen, başarısını içerikteki şiire borçlu olan filmlerden biri olarak görülebilir. Boşanmak üzere olan genç çiftin, yani Nadir ve Simin’in duruşma salonundaki tartışmaları ile başlayan filmin daha ilk sahnesinde bize (izleyiciye) ayrılan yer, film boyunca nerede durmamız gerektiğini de belirler. Kamera hakim kürsüsündedir ve farkında olmadan kendimizi karar vermesi gereken kişinin (hakimin-yargıcın) gözünden karı-koca arasındaki tartışmayı izlerken buluruz. Önce kadına, yani Simin’e hak veririz çünkü kızına (Termeh) daha iyi bir gelecek kurmak için iki yıla yakın bir süre yurtdışına çıkış işlemleriyle uğraşmış, binbir zorlukla gerekli evrakları hazırlamıştır. Aradan altı ay geçmiş ve yurtdışına çıkış vize süresinin dolmasına yal-



nızca kırk gün kalmıştır. Simin'in kendisi için değil, çocuğunun eğitimi, geleceği için harcadığı onca emek, çaba kocası yüzünden boşa gitmek üzeredir. Sonra Nadir'e hak veririz çünkü yaşlı babası ileri derecede Alzheimer hastasıdır ve bakıma muhtaçtır. Nadir'in, babasını o hasta haliyle bir başına, yalnız bırakarak çekip gitmesi mümkün değildir. Aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Nadir: Bize ne yapmamız gerektiğini söyleyin sayın Hakim.

Simin: Bahanesi babası...

Nadir: Bahanem değil. Sebep.

Simin: Babası Alzheimer hastası. Onun oğlu olduğunu bile bilmiyor.

Nadir: Bu ne fark eder ki?

Simin: Neden böyle söylüyorsun? Senin kendi oğlu olduğunun farkında mı?

Nadir: Ben onun babam olduğunu biliyorum.

Nadir ile Simin'in ayrılığında, her iki tarafın da kendince haklı gerekçesi olduğunu ve bu gerekçelerin de karşılıklı rıza olduktan sonra boşanmaya yeteceğini düşünebiliriz. Ancak ayrılık için eşlerin kararı kadar önemli olan, hatta daha da önemli, belirleyici olan bir başka şey daha olduğunu unutmadan: 11 yaşındaki kızlarının, Termeh'in velayetini kim alacak? Termeh'in tercihi, kararı kimden yana olacak?

İçinde bir değil birden fazla ayrılığı, kopuşu barındıran bu filmin şiirselliği ile duygu arasında, daha doğrusu ayrılık acısından kaynaklanan duygu arasında bağ kurmak kolaydır ama yönetmen bu kolay yola başvurmaktan özenle kaçındığı gibi, izleyicinin de karakterler ya da olaylar aracılığıyla duygusal özdeşlik kurmasına izin vermez. Belki de ilk bakışta son derece sıradan, olağan görülen bu boşanma davası ve davanın neden olduğu sonraki gelişmeler sadece bir başka şeyi aramanın, sorgulamanın bahanesidir ki, o şey de sanırım tek bir sözcükle ifade edilebilir: “Hakikat.” Simin için bahane, Nadir için sebep, Ter-meh için tercih olan kısaca her birimizin, her insanın konumuna, durduğu yere, bakış açısına göre farklı bir ad alan hakikatler mi var yoksa tek bir hakikat var da o hakikatin üzerini biz mi örtüyoruz; bizim söylediklerimiz, adlandırdıklarımız, inançlarımız, kanılarımız, sanılarımız, bencilliklerimiz mi örtüyor?

Nadir’in babasına bakmak, ilaçlarını düzenli almasını sağlamak ve günlük ihtiyaçlarını karşılamak için tutulan gündelikçi kadının, Raziye’nin hakikati içindeki Allah korkusu, fetva almadan, caiz olup olmadığını bir hocaya sormadan altını pisleten çok yaşlı, hasta bir adamın üstünü başını temizleyip temizlememek konusunda ne yapacağını bilememesi... Raziye’nin “Kur’an üzerine yemin ederim ki, bizler de sizler gibi insanız” diyen işsiz kocasının hakikati, karısının kendisinden habersiz işe girip çalışmasını ahlaksızlık olarak görmesi ve eşinin düşük yapmasından, bebeğinin ölümünden çok bu konuyu kafasına takıp, öfkelenmesi. Nadir’in hakikati gündelikçi kadının babasına bakmak yerine yaşlı adamı yatağa bağlayıp, evin kapısını da üzerine kilitleyip dışarı çıkması ve neredeyse babasının ölümüne sebep verecek olması. Nadir’in hakikati, kadının hamile olduğunu bildiği halde bilmiyordum demesi. Simin’in hakikati, onu yaralayan ve boşanma davası açmasına neden olan şey, yani Nadir’in 14 yıllık evliliklerine, birlikteliklerine rağmen kendisine “gitme, kal” dememesi, kalması için bir şeyler yapmaya çalışmak yerine kılını kıpırdatmaması ve boşanmayı kolayca kabullen-

vermesi... Termeh'in hakikati, babasının kendisine söylediği, öğrettiği gibi ne olursa olsun doğrudan-doğrulukta şaşmaması gerektiği ama babasının hapse girmemesi için yalan söylemek zorunda kalması, söylediği yalanla birlikte yıkılan güven duygusu, kendinden duyduğu utancın acısı. Davaya bakan hakim hakikati, Raziye'yi ite kaka evden çıkartırken kadının düşük yapmasına sebep olan kişinin Nadir olması ve tutuksuz yargılanması için 40 milyonluk bir kefalet gerektiği. Raziye'nin hakikati, düşük yapmaktan çok evdeki parayı çalmakla, hırsızlıkla suçlandığı için üzülməsi. Olup bitenlerin bir kısmına şahitlik yapan Termeh'in öğretmeninin hakikati kendi malına, canına gelmesi muhtemel bir zarardan duyduğu korku, endişe. Raziye'nin hakikati, düşüğe kimin, neyin sebep olduğuna ilişkin tereddüt içinde olması, bu tereddütle kendilerine önerilen kan parasını kabul ederse bu günahın, bu haksızlığın bir şekilde yine kendilerinden çıkacağı. En çok da dört beş yaşlarındaki küçük kızının başına bir şey gelir korkusu. Ve Raziye'nin o küçük kızının hakikati, duruşmanın yapıldığı salonun hemen önündeki koridorda beklerken karşısında oturan adamın çıplak, kirli ayaklarındaki tokyo ile ayak bileğindeki zincir, ellerindeki kelepçe.

Ve izleyicinin hakikati, eli ayağı zincirli adamın gülümseyerek baktığı o kız çocuğunun hemen gözlerini kaçırarak, bir suç işlemiş gibi başını önüne eğmesi.

Ne çok hakikat ve herkes kendince ne kadar haklı! Nasıl karar vereceğiz? Termeh bir karar verebilecek mi, kimin yanında kalmayı tercih edecek, annesinin mi babasının mı? Kimi tercih ettiğinin, daha doğrusu bu tercihi izleyicinin bilmesinin, görmesinin bir önemi var mı ya da kaldı mı?

Eğer efsanede anlatıldığı gibi "Lethe" unutuşun ırmağı ise, bu ırmağın suyundan bir yudum içen her şeyi unutuyorsa ve aletheia (aletheia) unutmamak, gizlememek, üzerini örtmemek kısacası "hakikat" ise, hakikati bilmemiz ve bildiğimize-bilgimize duyduğumuz güvenle, iç huzuruyla düşünüp eyleyebil-



memiz mümkün mü? Çağdaş mantığın söylediği şey, hakikatin önermelerle ilgili bir nitelik olduğu, başka bir deyişle, önermenin (cümlelerin) gerçek yaşamda olgu olarak karşılığı varsa doğru, yoksa yanlış olarak nitelendirildiği ve olguların kendi başına ne doğru ne de yanlış olarak nitelendirilemeyeceği ise, hakikatin bilgisine sahip olabileceğimizi düşünebiliriz. Oysa olgular üzerine cümleler kurarken bu cümleleri inançlarımız, kanılarımız, sanılarımız, beklentilerimiz, bencilliklerimiz, toplumsal ahlaka göre şekillenen bakışımız, gözümüz, dilimiz, bilincimizle kurduğumuza göre çıplak hakikatin bilgisine sahip olmamız asla gerçekleşmeyecek bir düş, bir ütopya olarak kalmaya mı yazgılı? Yoksa aklın, akılcı düşüncenin, usa vurmanın yetersiz kaldığı, iyi ile kötüyü, doğru ile yanlış ayırt etmekte zorlandığı, bocaladığı, işin içinden çıkamadığımız yerde tutunacak tek dalımızın, güvenecek tek şeyin “vicdan” olduğunu görüp sevinmeli miyiz?

Aklımızın, bencilliğimizin bulduğu bahanelere kanmayan ve bizi hemen, derhal karar vermeye zorlayan içimizdeki o adalet

duygusudur, vicdanımızdır kararı verecek olan. Belki de bu nedenle yönetmen Termeh'in kararını, hakime verdiği yanıtı izleyicisine duyurmaz, göstermez. Ama bunu bize göstermemesi açık uçlu bir son olsun kaygısı taşımadığı gibi, hakikati gizlemesi, saklaması anlamına da gelmez; tam tersine adı "insan" olan o ikilemler içindeki varlığın özünü, hakikatin ta kendisini açığa çıkartır.

Hakikati açığa çıkartan "Bir Ayrılığın" içeriğindeki, duygu-düşüncesindeki şiirselliktir. Kurgu değil gerçek karşısında olduğumuzu sanmamıza neden olacak kadar ince işçilikle kotarılan, hatta bizi edilgen bir izleyici olmaktan çıkartarak o gerçekliğe dahil ederek, düşünmemizi, bir karar vermemizi talep eden bu şiirselliğin ardında elbette İran Sinemasının günümüzdeki başarılı örnekleri için hep söylenen binlerce yıllık bir kültür birikimi, Farsçanın zengin şiir mirası vardır. Gerçeğin-gerçekliğin, hakikatin göreceliği modern sanatın, Batı sanatının yabancısı olmadığı bir içeriktir ve genellikle söz konusu bu görecelik düşlerle, kurmacayla (fiction) ilişkilendirilerek ifade edilir. Ancak Doğu kültürüyle, Fars şiiriyle yoğrulan bir bakış sıradan, olağan dediğimiz hayatın ta kendisinin en yetkin kurmacadan kat kat üstün bir mucize olduğunu duyurabilir. Yaşamın kendisi gibi karmaşıklığı içinde yalın, abartısız bir film olan "Bir Ayrılık" bittiğinde kendinizi büyük bir boşluğa düşmüş gibi hissediyorsanız ve o boşluğun bir yerlerinde fısıltı halinde bile olsa vicdanınızdan kaynaklanan tuhaf bir pişmanlık duygusuyla birlikte bir yanıt olup olmadığını bilmediğiniz soru işaretleri belirmeye başlıyorsa ve siz de yönetmen gibi zaten yanıtlardan çok soruların önemli, güzel olduğunu düşünüyorsanız içerikteki şiirselliğe, şiirin o eşsiz hakikatine dokunmuşsunuz demektir.

9.

FİLM ESTETİĞİNİN DİRENİŞ HALİ VE “TAKSİ-TAHRAN”

*“Sınırlar ve yasaklarla ruhunun ezilmesine izin vermedi,
öfkeye kapılmadı ve halkına,
ülkesine aşk mektubu gibi bir film yaptı.”*

65. Berlin Film Festivali'nde düzenlenen törende jüri başkanı Darren Aronofsky, Altın Ayı Ödülü'nü bu sözlerle takdim etti küçük bir kız çocuğuna... Ödülü yalnızca sevinç değil, biraz hüznün biraz da isyan duygularıyla, gözyaşları içinde, ağlayarak alan o küçük kız, Taksi-Tahran filminin oyuncusu ve filmin yönetmeni Cafer Panahi'nin yeğeniydi. Yönetmen, yurtdışına çıkması yasaklandığı için törene yeğeni Hana'yı göndermişti.

Panahi yalnızca yurtdışına çıkması yasaklanan bir yönetmen değil... 2009'da, İran'daki cumhurbaşkanlığı seçimlerinin ardından çıkan protesto eylemlerine katıldığı gerekçesiyle önce gözaltına alınan, daha sonra serbest bırakılan fakat birkaç ay sonra tutuklanarak cezaevine konulan, “İslam Cumhuriyetine karşı propaganda”, rejim karşıtlığı suçlamasıyla altı yıl hapis cezasına çarptırılan, yüklüce bir kefaletle serbest bırakılan Panahi'ye reva görülen ceza yirmi yıl boyunca sinemasız yaşamasıdır. Yönetmenlikten yapımcılığa, kameraya, senaryo yazmaya, hatta söyleşi yapmaya varıncaya kadar sinema ve sinemayla ilgili her şey yasaklanır Panahi'ye...



İranlı yönetmen Cafer Panahi.

Söz konusu bu yasaklardan önce **“Beyaz Balon”** (1995, Cannes Film Festivali, Altın Kamera Ödülü) **Ayna** (1997 Locarno Film Festivali’nde Altın Leopar Ödülü, İstanbul Film Festivali, Altın Lale Ödülü), **“Daire”** (2000, Venedik Film Festivali, Altın Aslan Ödülü), **“Ofsayt”** (2006, Berlin Film Festivali, Jüri Büyük Ödülü ve Gümüş Ayı Ödülü) gibi filmlerle rüştünü ispatlayan ve yalnızca İran Sinemasına değil, dünya sinemasına, sinema sanatına **“auteur”** olarak değer katan Panahi’nin, yasaklardan sonra sinemaya estetik değerlerin de ötesinde bambaşka bir anlam, değer kattığı ve belki de asıl bu yönüyle önemli olduğu söylenebilir ki, bu anlam-değer de tek bir sözcükle ifade edilebilir: **Direnış.**

“İktidar hayatı hedef aldığında, hayatın kendisi iktidara direniş olur” demiş ya Deleuze, Panahi için de nefes alıp verme, yaşama nedeni olan sinemanın kendisine yasaklanması, o yasağı getirenlere, yani iktidara karşı sanatın, sinemanın kendisini bir direniş haline getirir.

Sinemanın, film estetiğinin direniş haline ilk örnek, yönetmenin 2011 yılında cep telefonu ve dijital bir kamerayla çektiği, yapım maliyeti telaffuz etmeye bile değmeyecek kadar ucuz olmasına rağmen paha biçilmez bir özgürlük arayışı, çağlığı olan “Bu Bir Film Değildir” adlı belgesel filmidir. “Ulusal güvenliğe karşı suç işleme”mesi için ev hapsinde tutulan yönetmenin bu filmi, adı üstünde bir film değil, bir kafa tutma, diklenme ve özgürlüğü zorla elinden alınan insanın haykırışı olarak görülebilir.

Filmde Panahi’nin ev hapsinde geçen bir gününe tanık oluruz. Sabah kahvaltısıyla başlayan gün, ailesiyle, avukatıyla ve arkadaşısıyla yaptığı telefon görüşmeleriyle devam eder. Kendisi gibi yönetmen olan bir arkadaşını (Morjtaba Mirtahmasb) evine çağırır Panahi, çekmeyi istediği ama izin verilmediği için çekemediği son filmini ona “anlatır”ken, arkadaşı da görüntüleri kayıt eder. *“Bana film çekmemin ve senaryo yazmamın yasak olduğunu söylediler. Senaryo okumamın yasak olduğunu söylemediler. O nedenle size çekemediğim filmimin senaryosunu evimde canlandırmaya çalışarak okuyacağım”* diyen yönetmen tutsak olduğu evi bir senaryo taslağına dönüştürür. Evin salonu filmin geçtiği mekan, yerdeki halı o mekanın sınırları olur. Halıya yapıştırdığı sarı bantlarla banyoyu, hayali odaları birbirinden ayırır, hikayenin sınırlarını belirler, sandalyeyi özenle yerine koyar, çünkü bu sandalye filmin öyküsünde çok önemli bir yeri olan pencereyi temsil etmektedir. Ve başlar anlatmaya... İran’da, muhafazakar bir ailenin kızı güzel sanatlar fakültesini kazanır ama ailesi kızın okumasına, hele de sanatla ilgili bir üniversiteye gitmesine kesinlikle karşıdır. Ebeveynler kızlarını eve kilitleyerek bir yolculuğa çıkarlar. Kız ya bir yolunu bulup kilitli kapıları açmayı, dışarı çıkmayı başaracak ya da üniversitenin kayıt tarihlerine yetişemediği ve kayıt yaptıramadığı için tüm hayalleriyle birlikte Güzel Sanatlarda okuma hakkı da yanacaktır. Panahi filmini anlatırken sinemaya yeni adım atmış bir acemi kadar hevesli, heyecanlıdır. Mizansen, sahneyi, çerçeveyi, hangi oyuncunun çerçevenin neresinde duracağını, neyi nasıl söyle-

yeceğini yerlerde emekleye yuvarlana özenle anlatır. Ama bir an gelir, gözlerindeki ışık donuklaşır, susar, elini yolmak ister gibi saçlarını götürür, çaresizce saçlarını karıştırır, gözlüğünü çıkarır. Gözleri dolmuş halde, titreyen sesiyle şunları söyler: “*Madem anlatılabiliyor, film yapmaya ne gerek var?*” Bu sözlerle birlikte, izleyicinin de boğazına bir yumru oturur ve perdede gördüğü şeyin yalnızca bir film olmadığını anlar. Öte yandan yönetmen kendi kendisini suçüstü yakalamış olduğunun da farkında, bilincindedir. Suçu, çekmek isteyip çekemediği filmi görüntülerle değil, sözlerle-sözcüklerle anlatan yönetmen rolünü “oynaması”dır.

İçine düştüğü durum ile daha önce, 1997’de yaptığı “Ayna” filmindeki küçük kız çocuğunun içine düştüğü durum aynıdır. İzleyiciye o filmde bir sahneyi gösterir. Annesi okul çıkışında kendisini almaya gelmediği için kendi başına evine gitmeye, evini bulmaya çalışan, adı Mina olan o küçük kız gibidir... Mina bir otobüsle evine ulaşmaya çalışırken bir anda “*artık oynamak istemiyorum*” diye bağırır, üzerindeki kostümü çıkarıp bir kenara atar, otobüsü durdurur ve iner. İzleyici otobüsün içindeki film ekibini, kamerayı, mikrofonu, yönetmeni kısacası sahneyi olduğu gibi görür. Bu sahneden sonra film kurmaca olmaktan çıkar, Mina’nın yolculuğunu, evine ulaşma çabasını film ekibiyle birlikte izlemeye başlarız. Panahi de inanmadığı, kendisini ait hissetmediği bir kurmacanın parçası olmaya, rol yapmaya çalışmaktansa gerçeği itiraf etmek zorunda kalmıştır. Bu itirafla birlikte içtenliğinden en ufak bir şüphe duyulamayacak hale gelen film kusursuz bir belgesele dönüşür ve bir kek ya da pasta içine gizlenen usb bellekle birlikte Fransa’ya, Cannes Film Festivaline ulaştırılır. Festivalde, filmin gösteriminden önce altında Cafer Panahi’nin imzası bulunan mektuptan şu satırlar okunur:

“Hakkımdaki karar gereği hapiste altı yıl geçirmek zorundayım. Altı yıl rüyalarımın gerçek olacağı umuduyla yaşayacağım. Ben hapisten çıkıncaya kadar dünyanın dört bir yanındaki yö-

netmen dostlarımla muhteşem filmler çekmelerini diliyorum. Yaşamaya devam ederken onların filmlerinde düşledikleri dünyadan ilham alacağım.

Gelecek yirmi yıl boyunca, beni sessizliğe mahkum ettiler, görmemeye mahkum ettiler, düşünmemeye mahkum ettiler, film yapmamaya mahkum ettiler. Mahkumların ve esaretin gerçeğini gözler önüne seriyorum. Rüyalarımın dışavurumunu filmlerinizde arayacağım. Mahrum kaldığım her şeyi onlarda bulmak umuduyla...”

Film bittikten, “Bir Cafer Panahi ve Morjtaba Mirtahmasb Çabası”, yazısından sonra akan jenerikte ise “Meslektaşlarımıza Teşekkürle” ve “İthaf Edilmiştir” başlıklarının altında sadece boşluklar (“...”) vardır.

Panahi bir yandan izlediği filmlerden, yönetmenlerin, meslektaşlarının düşledikleri dünyadan ilham almaya çalışırken bir yandan da maruz bırakıldığı tutsaklıktan, çaresizlikten duyduğu acıyı yine sanata, sinemaya, gizli saklı, kaçak göçek de olsa bir başka filme dönüştürmenin yolunu arayacak ve yine tüm riskleri göze alarak, yine olanaksızlıklar içinde “Perde” (2013) adlı filmi çekecektir. Bu defa yanında bir başka meslektaş ve samimi arkadaşı, yönetmen Kamboziya Partovi vardır; filmi hem birlikte yönetirler hem de kendi filmlerinde oyunculuk yaparlar. Meriem Moghadam’ın da kadın oyuncu olarak aralarına katılmasıyla kadro tamamlanır.

Pencere, bir önceki filmde, daha doğrusu yönetmenin anlattığı öyküde ayrıcalıklı bir yere, öneme sahiptir. Çünkü pencere içeri ile dışarının, tutsaklıkla özgürlüğün, başlangıçla bitişin, arzu edilenle yetinilenin, umut ile umutsuzluğun arasındaki ince çizginin, sınırın temsilidir. Cafer Panahi o pencereyi kapatmak, çektiği perdelerin üzerine bir kat daha simsiyah perde çekerek dış dünyadan tamamen kopuk, kendi içine gömülebileceği bir dünya yaratmak ister. Şehirden uzakta, sahilde bir villa bulur ve isteğini gerçekleştirir. Sonradan senaryo yazarı oldu-

ğunu öğreneceğimiz kır saçlı bir adam, elinde büyük bir çanta ile girer eve ve o çantadan küçük, sevimli bir köpek çıkar. Pencere kapatar, perdeleri çeker, kalın kumaşlarla bir kat daha örtü-perde çekerek mekanı tam kıvamında karartır. Derken, nereden geldiklerini bilmediğimiz iki kişi gelir eve; birisi intihara meyilli genç kadın Meryem, öbürü ise evin sahibi, Cafer Panahi...

Onlar yani, senaryo yazarı, kadın ve köpek Panahi'nin zihninde, iç dünyasında yaşarlar ve varlıklarının gerçek değil, Panahi'nin tahayyülünden ibaret olduklarının bilincindedirler. Öte yandan İran'da dinen mekruh sayıldığı için, 2011 yılında çıkan bir yasa ile köpeklerin kamu alanından dışlanması, şehir dışındaki barınaklara taşınması olgudur, vakadır, "gerçek"tir. Devlet televizyonunda yayınlanan köpek katliamı görüntüleri "gerçek"tir. Evin duvarlarındaki Panahi filmlerinin posterleri de öyle... Onlar da, Panahi'nin kendisi de gerçektir. Her ne kadar genç kadın ve yazar beş duyu ile algılanan olgusal bir gerçek (fenomen-görüngü) olmasa da, görüngü dünyasının ötesinde, Panahi'nin iç dünyasında bir karşılıkları vardır. Kadın onun, yani Panahi'nin çaresizliği, usanmışlığı, umutsuzluğu, vazgeçışı, yenilgiyi kabul edişi, suskunluğu ise; yazar da direnen, çalışıp çabalayan, hayata sanatla, yaratımla tutunmaktan vazgeçmeyen, olanı sorgulamadan olduğu gibi kabullenmeyi içine sindiremeyen, susmayan, yılmayan Panahi'dir.

Somut-olgusal gerçek ile olgusal olmayan, beş duyu ile kavranamasa da "var" olan, insanın ruhunda, bilincinde, iç dünyasında yaşayan "değer"ler arasındaki çatışmanın, kargaşanın, maskelerin ve maskeler ardındaki yüzlerin, kimlik arayışlarının ve kişilik-kimlik sorgulanışının, filmidir Perde... Bu yönüyle modern tiyatronun öncüsü Luigi Pirandello'nun (1867-1936) "Altı Kişi Yazarını Arıyor" adlı oyununu hatırlatır. Pirandello'nun oyunu da, hayatımız boyunca üstlendiğimiz roller, o rollerin gerektirdiği sorumluluklar, görevler ile iç dünyamızdaki karmaşayı, neyin gerçek neyin yanılsama-kurmaca olduğunu

konualır. Ve yine bu oyunda da yazarını arayan altı kişi, yazarın tahayyülünde varlık kazanır ancak varlık gerekçelerini, anlamını kurmaca dünyadan çok somut yaşamda bulurlar. “Oyun içinde oyun” oynanırken, bu oyunu yazan da, sahneye koyan da, oyuncu da, izleyen de ikilemden çıkamaz; kimse kendini kurtaracak bir hakikate-gerçeğe-yanılsamaya-kurmacaya tutunarak rahat bir nefes alamaz ki, Pirandello’nun istediği şey belki de tam olarak budur: Geçerlin-gerçekliğin görece, hayatın uyumsuz (absürd), varoluşun amaçsız-nedensiz bir sürükleniş, bir paradoks olduğunu duyurmak, sezdirmek...

Cafer Panahi, Pirandello’dan, “Altı Kişi Yazarını Arıyor”dan esinlenmiş, etkilemiş midir bilinmez ama kendisiyle hesaplaşmasından olağanüstü bir film çıkartmayı başarmıştır. Karanlıkla kuşatılmış, siyah perdelerle kapalı evin içinde olup biten her şeyin “beyaz perde”de filme dönüşeceğinin bilincinde olan yönetmen, filminin izleyicisi ile buluşup buluşamayacağından emin olamasa da kendi payına düşeni, elinden geleni yapmıştır. Bilinçaltından bilinçdışına, toplumsaldan bireysele, olgulardan değerlere, gerçeklikten yanılsamaya, maskelerden (görünüş) maskelerin ardındaki yüzlere, sanatın-sanatçının ruhundaki çatışmalara, bu çatışmaların bir işe yarayıp yaramayacağına, sinemanın işlevine kadar pek çok öğeyi barındıran bir anlatının karmakarışık olmasına asla izin vermeden, inceden inceye tasarlama ve izleyiciye yalın olarak sunmak kolay iş değildir. Nihayetinde, Panahi bu zorlu uğraşının, emeğinin karşılığını bir kez daha almış, yine kaçak yollarla yurtdışına çıkartılan Perde, Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı için yarışmış, bu ödülü alamasa da En İyi Senaryo Ödülüne değer görülmüştür. Panahi’nin bu ödülünden ya da yurtdışındaki uluslararası ödüllerden çok daha fazla istediği şey ise filminin kendi ülkesinde, İran’da gösterilmesi ve önce kendi halkının izleyebilmesidir. Bu isteği gerçekleşmez, ülkesindeki yasanın, yasağın karanlığını delmeye gücü yetmez ama bu mağduriyetten, aciziyetten aldığı güçle üçüncü kaçak filmi Taksi-Tahran’ı çeker ve 65. Berlin Film Festivali’nde bu kez Altın Ayı Ödülüne değer görülür.

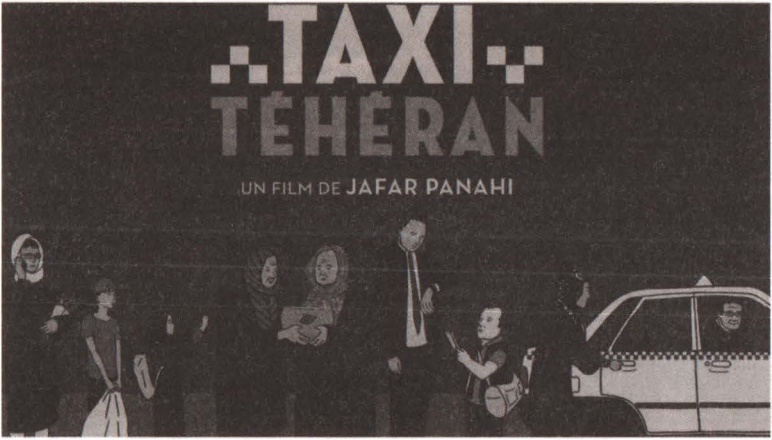
Taksi-Tahran

“Bugün bile, yapılması gerektiği gibi bir film yapmak, benim için, yaşamak istediğim gibi bir hayat yaşamaktan daha kolay...” diyor ve ekliyordu Jean-Luc Godard: “Eğer yaşamaya hakkım olduğuna inandığım hayatı yaşayabilseydim; film ya da sanatla uğraşacağımı düşünmüyorum.”

Eğer Cafer Panahi yaşamayı istediği ve hiç kuşkusuz ki çok, hem de çok hak ettiği hayatı yaşasaydı; yani dilediği gibi, özgürce film çekebilseydi Taksi-Tahran’ı göremeyecek, izleyemeyecektik. Eğer, büyük olasılıkla yurtdışına çıksın, kaçınsın diye devletin kendisine sunduğu şartlı serbestlikten yararlanarak ülkesini terk etseydi yine bu film çekilmeyecek, yapılmayacaktı. Sözün özü, Panahi ülkesine ve ülkesinin insanına, halkına duyduğu sevgiden de, özsaygısından da vazgeçmeden, sinemanın hayatı-insanı-toplumu değiştirecek, dönüştürecek bir eylem olduğuna inandığı için direnişini sürdürdü ve bu kez başında kasketi, gülümseyen yüzüyle Tahran sokaklarında dolaşan bir ticari taksinin şoför koltuğunda karşımıza çıkıverdi.

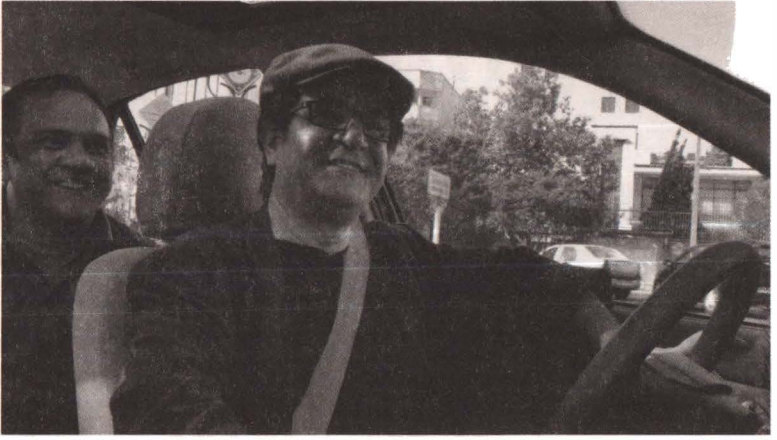
Film dilinde, gramerinde belgesel ile kurmaca arasındaki sözümona karşıtlığın ne anlama geldiğini henüz yasaklarla karşı karşıya kalmadığı dönemde “Ayna” filminde tartışmış, daha sonra çektiği her filmde bu tartışmayı sürdürmüş yönetmenin, edindiği deneyimleri bir sonuca bağlaması olarak da özetlenebilir Taksi-Tahran...

Belgesel ve kurmaca karşıtlığının Avrupa ya da Batı sinemasındaki karşılığı genellikle kurmacaya dayalı bir öyküyü ele alıp, filmin anlatısını belgesel çekimlerle, yöntemlerle kesintiye uğratmak, böylece izleyicinin filme katılımını yalnızca duygusal düzlemde kalmaktan çıkartarak, düşünmesini sağlamaktır. Yine Godard’an aktararak söylenmek istenirse, “bütün sinema sanatının üç kutup, üç karşıtlık, üç paradoks üzerine oturduğu söylenebilir: Anlatıya karşı görsel, belgesele karşı kurmaca ve belki de en önemlisi soyutlamaya karşı gerçeklik.”



Sözkonusu bu kutuplar, karşıtlık ya da paradokslar kimi zaman kurgunun olanaklarından kimi zaman da kurguyu en aza indirgeyen tekniklerden; kamera kullanımından, plan sekanslardan ya da alan derinliğinden yararlanılarak gerçekleştirilir. Sözgelimi, yirminci yüzyılın başlarından, Pudovkin'den bu yana bilinir ki, gerçeklik (realite) ile onun perdedeki temsili arasında temel bir “fark” vardır, sinemayı sanat yapan da işte bu farktır. Bir filme sanat değeri veren, bu farkı yaratan da kurgudur. Öte yandan Bazin'den bu yana biliyoruz ki, sinemayı sanat yapan şey yalnızca kurgu değildir, realite ile onun perdedeki temsili arasındaki fark gerçeğe müdahale etmeden, kurguya başvurmadan, her bir çekimde alan derinliği kullanılarak da elde edilebilir.

Oysa “o hikayeler yazıldı, o filmler çekildi” diyen Cafer Panahi, Taksi-Tahran'da bambaşka bir üslupla, yeni bir anlatıya başvurur. Filmin kurmacaya dayalı güçlü bir öyküsü, olay örgüsü yoktur. Nihayetinde, şoförlüğünü yönetmenin kendisinin yaptığı bir ticari taksi şehrin sokaklarında dolaşır ve taksinin müşterilerinden, onların şoförle ya da kendi aralarındaki doğaçlama konuşmalarından ibaret bir senaryo vardır. Taksinin içine, koltuk başlıklarına, torpidonun üzerine vb. gizlenen küçük dijital kameralarla ve cep telefonu ile kaydedilen görün-



tülerde alan derinliği aramak da boşunadır. Filmde kimin film çekildiğini bilerek rol yaptığı, kimin hiçbir şeyden habersiz sıradan taksi müşterisi olduğu da belirsizdir. Sözgelimi, kaza geçiren ve kafası kanlar içinde taksiye bindirilerek en yakın hastaneye götürülmeye çalışılan motosiklet sürücüsünün, rolünü oynayan biri mi yoksa gerçekten de o anda yaşanan bir kazazede mi olduğuna kimse karar veremez, kesin bir şey söyleyemez. Belki de kısaca ifade etmek, özetlemek gerekirse, Taksi-Tahran'ın kurmaca olamayacak kadar gerçek-belgesel, belgesel olamayacak kadar da kurmaca bir film olduğu söylenebilir.

İran'da biraz da bizdeki dolmuş gibi kullanılan taksinin ilk müşterileri arka koltukta oturan bir kadın öğretmen ile şoförün yanında oturan, araçtan inerken mesleğinin kapkaççılık olduğunu söyleyen orta yaşlarda bir adamdır. Öğretmen ile adam arasında hak-hukuk, yasak-ceza üzerine hararetli bir tartışma yaşanır. Ancak tartışmadan çıkan sonuçtan ya da edilen lafların neye-nereye bağlandığından çok tartışma şekli ilginçtir, önemlidir. Adam (kendisi cahil bir hırsız olmasına rağmen) karşısındaki insanın mesleğine, toplumsal konumuna, öğretmen olmasına hiç aldırmaz etmeden, cehaletten aldığı güçle öğretmeni küçümseyen, aşağılayan laflar eder. Çünkü bildiği şey, daha doğrusu toplumun ona bellettiği, öğrettiği şey, kendisinin “erkek”

olduğı ve karşısındaki “kadın” ise onu her durumda aşağılamaya hakkı olduğudur. Kazazede motosiklet sürücüsü ile karısı arasındaki konuşmalar, İran’da kadın-erkek, karı-koca, evlilik kurumunun işleyişi üzerine bir başka gözlem sunar. Kadın kafası kanlar içindeki eşini taksiye bindirdiğinde büyük bir korku, telaş içindedir. Öleceğini sanan adam vasiyetini bırakmadan, daha doğrusu garantiye almadan son nefesini vermek istemez ve soluğı yettiğı kadar hangi malını, neyi kime bıraktığını şoförün, yani Panahi’nin cep telefonuna kayıt ettirir. Yaralı adamı ve karısını hastaneye bırakan Panahi, Tahran sokaklarını turlamaya devam ederken telefonu çalar. Telefona kaydedilen vasiyeti şoförden nasıl alabileceğinin derdine, telaşına düşmüştür kadın. Panahi’yi tekrar tekrar arar çünkü artık kocasının ölmesi kalması bir yana, bu vesayet kadın için bir hayat memmat meselesine dönüşmüştür.

Bir başka ölüm kalım meselesi ise ellerinde bir fanusun içindeki süs balıklarıyla taksiye binen ve batıl inançları gereğı tam vaktinde, saatinde ve yerinde o balıkları suya salmak isteyen yaşlıca iki kadındır... Onların kaygısında, acelesinde, telaşında da hurafelerin, boş inançların insanların yaşamında ne kadar önemli bir yere sahip olduğuna tanık oluruz.

Taksi müşterilerinin arasında en eğlenceli olanı ise hiç kuşkusuz, yaptığı iş gereğı Panahi’yi tanıyan, onun ünlü bir yönetmen olduğunu bilen ve hayranlıkla karışık bir saygı duyan korsan film satıcısıdır. Panahi, Nuri Bilge Ceylan’ın “Bir Zamanlar Anadolu”sunu sorar ona; sinemadan, sektörden, ülkele-rindeki durumdan, filmlerden konuşurlar. Ancak korsan film satıcısı eline geçen ilk fırsatta Panahi ile tanışmasını paraya, kâra dönüştürmenin bir yolunu bulur ve iş yaptığı, CD alıp sattığı bir başka kişiye Panahi ile ortak olduklarını söyler. Bu durumdan daha sonra bir şekilde haberdar olan Panahi ise onu utandırma-maya, suçunu yüzüne vurmamaya çalışır. Çünkü asıl suçlu Nuri Bilge Ceylan ya da Woody Allen filmlerinin izlenmesini yasak-

layan devlettir. Sanata, sinemaya, filmlere uyuşturucu madde muamelesi yapan düzen ya da iktidardır suçlu... Ama bu suçun arkasında da o düzenin-iktidarın korkusu vardır: Sanatın-sanatçının toplumun geleneksel ahlakını bozacağı, düzenin tekerine çomak sokacağı kaygısı, korkusu...

Panahi, iktidarın sanat-sanatçı üzerindeki baskısının olası en olumsuz, yıkıcı sonucunu filmin belki de hem en dikkate değer karakteri hem de kendi yeğeni olan Hana'nın gözünden aktarır. Hana, ilkokula giden küçük bir kız çocuğudur. Hana, öğretmenin verdiği ev ödevini dayısına danışır. Ödev bir kısa film çekmek olunca küçük kızın haklı olarak danışabileceği, soru sorabileceği en iyi kişi dayısıdır. Panahi nasıl bir film istenildiğini sorduğunda aldığı yanıt şaşırtıcı değildir. Öğretmeni film çekerken uyulması gereken kuralları maddeler halinde yazdırmıştır. Hana bir yandan elindeki küçük fotoğraf makinesiyle filmi çekmeye başlar, bir yandan da bu maddeleri bir solukta sıralar: İslami başörtüsü olacak, gerçekçilikten, şiddetten kaçınılacak, kadın ile erkek arasında temas, hele yakın temas hiç olmayacak, olumlu karakter kravat takmayacak, karakter olumlu ise sakallı olacak, karaktere verilecek adlar mutlaka şunlar şunlar olacak vb.

Dayatılan kuralları, baskıları, yasakları bir çocuğun gözünden aktarmanın belki de en önemli yanı, çocuğun henüz tam olarak toplumsallaşmamış bakışındaki masumluk, önyargılardan uzak oluş, dolayısıyla "özgürlük"tür. Belki de sansürle ve daha beteri otosansürle başetmenin, direnmenin tek yolu çocukça değil ama, o "çocuksu" bakışı hiç yitirmemeye, korumaya çalışmaktır.

Hana, dayısı bir nedenle taksiyi park ederek araçtan ayrıldığı anda yalnız kalır ve kendince tam kısa filmlik bir olaya tanık olur. Yeni evlenmiş damat ile gelin düğün arabasına binmek üzeredir. damat gelini arabaya bindirirken farkında olmadan yere para düşürür. Elinde süpürgeyle çöpçülük yapan küçük bir

oğlan çocuğu düşen parayı görür ve gizlice yerden alıp cebine atar. Hana tüm olup biteni fotoğraf makinesiyle kaydeder. Çekeceği film için uyması gereken kurallar bellidir; çocuğu çağırarak o parayı yerine koymasını ve alıp düşüren kişiye, damada geri vermesini ister. Ama çocuk bunu yapıp yapmamakta kararsız kalır ve bocalar. Hana inancı ya da doğru olduğunu düşündüğü ahlakın gereği olarak gerçeğe müdahale etmiş, gerçeği o ahlakın kuralına göre yeniden düzenleyerek, biçimlendirerek, yönlendirerek filme çekmek istemiştir. Ve Panahi'de taksiye sakladığı kameralarla "film içinde film" çekerken, kendi bağlandığı ahlakın kuralı-gereği ne ise onu yapmaya çalışmış, gerçeklikte olup biteni olduğu haliyle görüntü olarak kaydetmiştir. Belki de *"pekala bilirsiniz ki hayat sonu gelmeyen mantıksızlıklarla doludur, bu mantıksızlıklar -yüzsüzlüğe bakın- doğru gibi görünmeye bile muhtaç değildirler, çünkü gerçektirler"* diyen Luigi Pirandello bir kez daha haklıdır.

Ve nihayetinde, Cafer Panahi beş yıl içinde üçüncü kez kaçak olarak çektiği filmiyle insan ve insana bağlı değerlerden, evrensel değerlerden yana olan bir sanatın, sinemanın her türlü baskıya karşı direnebileceğinin olağanüstü güzel bir örneğini vermeyi bir kez daha başarır. Taksisine konuk olan son kişi, avukatlık yapması yasaklanmış bir kadın arkadaşıdır. İktidarın siyasi bir söylemi ve o söylemin gerektirdiği ahlak anlayışını topluma nasıl dayattığını, söz konusu "kurmaca" ahlaka karşı çıkanların, direnenlerin nasıl damgalanıp, suçlandığını ve mahkum edildiğini içtenlikle anlatır. Devlet, iktidar tarafından sürekli gözetim altında tutulduklarını ve cezaevinden çok dışarıdaki hayatın kendisinin bir büyük cezaevi, bir hücre haline geldiğini, o hücrede dostlukların nasıl düşmanlığa dönüştüğünü anlatır. Elinde bir buket kırmızı gülle tutuklu ziyaretine giden kadın, taksiden inerken o güllerden bir tanesini Panahi'ye bırakır ve belki de film o tek gül ile yalnızca bu son sahnede simgesel bir anlatıma başvurur. Taksinin torpidosu üzerinde duran gül, umudun-vazgeçme-yişin-direnîşin simgesi olarak görülebilir.

Basmakalıp bir deyişle, daha önce izlediklerimiz film ise bu film değil... Yok eğer film bu ise, yani Taksi-Tahran ise, daha önce izlediklerimiz neydi diye düşünerek sinema salonundan çıkarken “... *bu neydi ya, adam koymuş kamerayı taksinin içine çekmiş işte, böyle filmi ben de çekerim*” diyen bir cümleye kulak misafiri olmuşsanız, Panahi’nin işini kusursuz bir şekilde yaptığına gönül rahatlığıyla emin olabilirsiniz; çünkü sıradan bir izleyiciyi perdede gördüğü şeyin kurmaca değil, hayatın ta kendisi olduğuna ikna etmeyi, inandırmayı başarmıştır!

10.

ESTETİK VE MEYDAN'DAKİ (AL MİDAN) VİCDAN

XX. yüzyılın hemen başında sanatın alanındaki güzeli, güzelliği ölümde, savaşta ve savaşmakta bulacaklarını söyleyerek yola çıkan fütüristler, çiçekler açan bir çayırı mitralyözlerin ateşten orkideleriyle süslemeyi ya da tüfek ateşini, top atışlarını, ateşin kesildiği anları, parfüm ve çürüme kokularını tek bir senfoni halinde birleştirmeyi düşlediler, düşündüler. “Biz dünyadaki gerçekten sağlıklı olan tek şeyi, yani savaşa ve ölüme götüren düşünceyi yüceltiyoruz” dediler ancak I. Dünya Savaşında, o ateşten orkideler çayırlarda değil de cephede, kendi bedenlerinde ölümcül yaralar açtığına, açılan çukurlara üst üste yığılan cesetlerden yayılan çürüme kokuları arasında nefes alamadıklarında, aradıkları “estetiğin” savaşta olmadığını, olamayacağını da bir çırpıda kavrayıp, anlayıverdiler.

Bertolt Brecht, iki büyük dünya savaşı arasında, 1927’de sanatın alanındaki “güzel”i, yani estetiği gerçek olarak görmekten vazgeçmemiz gerektiğini, hatta “güzel”e düpedüz kuşkuyla bakmamız gerektiğini söylemiş; bir yapıtın estetik değerini saptamaya yönelik ölçütlerin, yerini o yapıtın kullanım değerini saptamaya yönelik ölçütlere bırakması gerektiğini ileri sürmüştü: “...Yani bir yapıtın biçimi konusunda bir yargıya varırken şu soruyu sormak gerekir: Kime yarayacak bu? İçinde yaşadığı-

mız durum öyle ki, estetik bakımdan parlak bir yapıt düzmece nitelik taşıyıp gerçeği yansıtmayabiliyor. Güzel'e bundan böyle gerçek diye bakmaktan kendimizi alıkoymalıyız, çünkü gerçek olanın güzel olarak algılanabilmesi artık söz konusu değil. Güzel'i düpedüz kuşkuyla karşılamamız gerekiyor."

Sanatın anlamına, ne olduğuna ilişkin sorudan hareketle sanat eserlerinin değerlendirilmesinde en etkili olmuş ve yaygınlık kazanmış sorunun "güzel nedir" sorusu olduğunu hesaba kattığımızda, estetikten duyulan bu kuşkunun aynı zamanda ve aslında "sanat"tan duyulan ya da duyulması gereken kuşku olduğunu da söyleyebiliriz. Dahası, kuşkularımızı kışkırtmak, çoğaltmak için estetiğin ne olduğuna ilişkin sorunun yanına başka sorular eklemeyi ya da daha önce verilmiş yanıtları sorgulamayı da deneyebiliriz. Sözgelimi, estetiğin felsefeden ve sanat felsefesinden ayrı, özerk bir disiplin olarak ortaya çıkışı neden çok ama çok gecikmiştir? Öyle ya, estetik ancak 18. yüzyıla gelindiğinde, önce Kant'ın ardından Baumgarten'in çabalarıyla kurulmuş yeni bir araştırma alanıdır. Eğer Whithead'ın dediği gibi "Tüm bir Batı felsefesi Platon'a düşünülmüş dipnotlar" ise, bu gecikmenin temelinde yatan neden, Platon'un bir "idea" olarak gördüğü, toplumsal ahlakla da ilişkilendirdiği "güzel"i sanatın ve sanatçının eline bırakılamayacak, dolayısıyla felsefenin-filozofun ilgilenmesi gereken ciddi bir konu olarak değerlendirmesi olabilir mi? Platon'dan çok sonra, Aydınlanma çağında, sanattan ayrılıp, koparılarak felsefeye bağlanan "güzel"i özerk kılmak için, bu kez de onu ahlaktan koparan, ayrı tutan Kant'a ne demeli? Kant'a göre güzel-güzellik, mantıktan (doğru ve yanlış) da ahlaktan da (iyi ve kötü) ayrı, duyusal hoşlanmadan farklı, yarar-fayda düşüncesinden uzak, özerk olduğu kadar evrensel ve zorunlu hükümlerin alanıdır. Bugün kullandığımız anlamıyla, kavram olarak estetiğin ne olduğunu ilk yazan ise Baumgarten'dir ve adı "Estetik" (Aesthetica, 1750) olan kitabında, bu kavramı "duyulardan elde edilen bilginin bilimi ve mantığın kız kardeşi" olarak tanımlarken, söz konusu bu bilginin karmaşık,

belirsiz oluşuyla zihinsel bilgiden (açık seçik, net, kesin) ayrıldığı, estetik bilginin en temel ve ayırt edici niteliklerinden birinin bu “muğlak”lık olduğunu göstermiştir. Her ne kadar Baumgarten bilim dese de, estetik dün olduğu gibi bugün de doğa bilimlerine benzer, olgucu (pozitivist) bir bilim değildir. Evet, elinden geldiğince, elverdiğince olguculuğun yöntemlerini kullanmaya çalışır ama olguculuk, adı üzerinde olgu ile değeri birbirinden ayırır ve bilim için olanaklı tek bilginin olgulara dayanan, gözlemlenebilen, sınıp ölçülebilen, sayılabilen bilgi olduğunu söyler. Oysa estetik bilgi olgudan çok değerlerle-değerlendirmelerle ilgili bir bilgidir. Güzel-güzellik, ağırlık ya da renk gibi olguya, nesneye ait bir özellik değildir. Başka bir deyişle, estetiğin fiziği, kimyası yoktur. Olsa olsa, kurduğumuz cümlelerin öznesi ya da yüklemidir, (O, güzeldir ya da Güzel, odur gibi...) yani ancak dilde varolan bir soyutlamadır. Bu durumda estetik, duyusal-duyumsal bilginin öznenin tepkilerine bağlı niteliklerini araştırma, sorgulama konusu yapan etkinlik olarak görülüp, tanımlanabilir ama bu tanım da bizi kavram spekülasyonlarından kurtarmasına rağmen, bir basamak daha aşağı çekerek ruh spekülasyonlarına götürür, yani durum daha da içinden çıkılmaz bir hale gelir. Estetik, bilim olmadığı gibi felsefe de değildir, olsa olsa sanatın alanındaki güzelin felsefi bağlamda sorgulanması denilebilir ama felsefi bağlamda sorgulanması felsefe olması demek değildir. Kaldı ki, yüzlerce yıl felsefeden kopmak, özerk olmak için uğraşan estetiği tutup yeniden felsefeye bağlamaya çalışmak da anlamsız olacaktır.

Öyleyse soruyu tekrar soralım, nedir bu estetik dediğimiz şey? Şimdilik bu soruya verilecek tek bir yanıt varsa, o da bu sorunun tıpkı varlık, ölüm, Tanrı, ruh, bilinç, zaman nedir soruları gibi, yapısı gereği yanıtsız bir soru olduğudur. Kant'ın deyimiyle metafiziğin alanında yer alan bu sorular, bir yanıtı olsun olmasın, insanın, insan aklının yazgısıdır. Öte yandan yazgımız güzelin, daha güzelin, en güzelin peşinden koşmak, varsa değişmez ölçütlerini aramak, bulmaya çalışmak ise, estetiği diz-

geli düşüncenin çizdiği soyut sınırlar içinde tutmaya ya da yalnızca sanatın ve felsefenin “uzmanlık” alanıyla sınırlamaya çalışmanın, güzel ile somut yaşam arasındaki bağın koparılması, dolayısıyla estetiğin nefessiz kalması, körelmesi demek olacağını da söylemeliyiz.

Meydan'ın Vicdanı

Estetikten, anlamından, ne olduğundan ya da olması gerektiğinden yeterince kuşku duyar hale geldiysek şimdi asıl kuşku duymamız gereken şeye, yani sanata ve sinemaya, film estetiğine geçebiliriz. Hiç kuşkusuz, sanatın, güzel sanatların tüm dalları insana ve somut yaşama, içinde yaşanılan çağa kök salarak varlık kazanır. Ancak sinema sanatı ile yaşam arasındaki bağın kendine özgü, farklı nitelikleri olduğu da söylenebilir.

Yunanca Kinema (hareket) ve Graphein (yazma) sözcüklerinin birleşmesiyle türetilen “cinematographe”ın hareketi yazan, saptayan anlamının yanısıra, daha önemli bir başka anlamı vardır ve bu anlam insanoğlunun binlerce yıllık hayalini, özlemini dile getirir. İlkçağların mağara duvarlarına kazınan resimlerinde, Hitit kabartmalarında, Eski Yunan'ın vazo resimlerinde, gölge oyunlarında hep aynı özlem duyulur. Taşa, duvara, kâğıda, beze, tahtaya, cama nakşedilen, işlenen, çizilen şey hareketin, dolayısıyla yaşamın belli bir anının titizlikle saptanması, kaydedilmesi ve böylece o anın yüceltilerek, ölümsüz kılınmasıdır. Ancak ne yapılırsa yapılsın, akıp giden zamandan koparılan, çalınan o tek bir anın ve o andaki hareketin kendisi değildir elde edilen; yalnızca “görünüş” tür, hareketin görünüşüdür, taklidi. Oysa sinematograf ile elde edilen hareketin kendisi diyebileceğimiz yetkinlikte mükemmel, kusursuz bir “hareket yanılması”dır.

28 Aralık 1895’de, Paris’te, Capucines Bulvarı üzerindeki Grand Cafe’nin zemin katında halka açık ilk film gösterimi yapılır. Bilet alarak film izlemeye gelen seyirciler Lumiere Kardeşler’in (Auguste Lumiere ve Louis Jean Lumiere) çektiği ve en



uzunu 49 saniye olan on filmi izlemek için heyecanla beklerler. Aslında seyircilerin beklentisi sihirbazlık gösterisine benzer bir şeydir fakat duvardaki perdede bir trenin gara girişini gördüklerinde şok geçirirler. “Trenin Ciotat Garı’na Varışı” adını taşıyan bu filmde kamera sabittir ve ilk görülen şey uzaktaki bir buharlı lokomotif; fakat hızla kameraya doğru yaklaşarak duran tren, seyirciler arasında korkuya, paniğe neden olur. İnsanların toplu olarak izledikleri bu ilk filmin tanıkları arasında bir gazete yazarı da vardır ve o anı şöyle aktarır: “Salonda bulunanlar bu gösterime kendilerini o kadar kaptırmışlardı ki, trenin beyaz perdeyi yırtıp oturdukları sıraların arasına dalacağını zannetmişlerdi.” Öyle sanıyorum ki, belki de hiçbir film kuramı sinema sanatının sırrını, gizemini, büyüsunü bu gazetecinin cümlesi kadar açık, doğru ifade edemez, edememiştir. Lumiere Kardeşler’in sinematograf adını verdikleri bu yeni icada ve ilk film gösterimine tanık olan seyircilerin yaşadıkları şaşkınlık ve şok son derece doğaldır çünkü perdede gördükleri şey ilk defa bir hareketin taklidi, benzeri, görünüşü vb. değil, bir yanılsama da olsa, “hareketin kendisi”dir. Ve estetiğin bir tanımı da duyuşal-duyumsal bilginin öznenin tepkilerine bağlı özelliklerinin araştırılması, incelenmesi, sorgulanması ise, öznenin (seyircinin) tepkisi daha önce hiç karşılaşılmamış, sanat tarihinde eşi benzeri olmayan bambaşka bir tepkidir.

Sinematografi, gerçeğin, somut yaşamın taklidi değil ta kendisi; gözlemi, belgesi, kaydı olarak doğmuştur doğmasına ama hareketli görüntülerle bir öykü anlatılabileceği anlaşıldıktan sonra, başka deyişle sinema ile kurmaca, dolayısıyla sanat arasında bağ kurulunca, film estetiği de ağırlıklı olarak kurmaca filmlerin ve elbette tecimsel kaygılarla belirlenen sinema endüstrisinin gereklerine göre şekillenip, gelişmiştir. Belgeye-belgelemeye dayanan sinema ve film estetiği sinematografinin doğumundan hemen sonra üvey evlat gibi görülmüş, belgesel sinema bu bakış açısına “rağmen” varolmuş ya da varlığını sürdürmeye çalışmıştır da diyebiliriz.

Ancak belgesel sinemaya ilişkin bu olumsuz diyebileceğimiz bakışın son yıllarda, özellikle son on yıldan bu yana değişmeye başladığını da söyleyebilir ve bu yeni belgesel estetiğinin sinemanın yanısıra yaşamdaki karşılığını ve değişimi 2014’ün En İyi Belgesel Film Ödülü’ne aday gösterilen Meydan (Al Midan, 2013) filmi üzerinden ele alabiliriz.

Filmden değil yaşamdan, bugünden, Mısır’da 529 insan için verilen toplu idam kararından başlayalım. Halkın iradesini yok sayan bir yönetimi protesto ettikleri gerekçesiyle, 24 Mart 2014 tarihinde mahkemenin yarım saatten daha az (tam olarak 26 dakika) süren bir duruşma sonunda aldığı bu kararın, öyle sanıyorum ki, yalnızca bizim yüzyılımızın değil, geçmiş gelecek, hiçbir çağın vicdanına sığmayacağını biliyoruz. 25 Ocak 2011’de Mısır’dan, Tahrir Meydanı’ndan tüm dünyaya “lider değil, vicdan arıyoruz” diyerek haykıran, ayaklanan ve çok değil, 25 Ocak’tan 18 gün sonra otuz yıllık baskıcı Hüsnü Mübarek rejimini düşürerek devrimi gerçekleştiren bir halkın, aradığı vicdanı yüzlerce insanın idam kararında bulmadığını-bulamayacağını bildiğimiz gibi, o halkın uzun yıllara yayılmış direnişine adı “idam” olan resmi cinayetin utancının yakışmayacağını, bu utancı taşımayı kabul etmeyeceklerini de biliyoruz.

Ocak 2011’de Tahrir Meydanı’nda başlayan ve iki buçuk yıla yayılan halk ayaklanmasının, başkaldırının belgeseli Meydan...

Filmin yönetmeni, Mısır'da doğmuş, çocukluğunun büyük bölümünü Mısır'da geçirmiş daha sonra Amerika'ya göçmüş ve orada yaşayan genç bir kadın; Jehane Noujaim. İsyanın ilk gününden başlayarak üç yıla yaklaşan bir zaman aralığında tam 1600 saatlik görüntü kaydedilmiş ve bir kuyumcu titizliğiyle işlenen, seçilen, kurgulanan bu görüntülerden hem kendi içinde organik, yetkin bir bütünlük taşıyan, hem de "taslak" diyebileceğimiz 100 dakikalık bir belgesel film ortaya çıkarılmış. "Resimlerim değil, hayatın kendisi bir taslak..." demiş ya Van Gogh, Meydan'ı taslak olarak nitelendirmem filme olumsuz bir anlam yüklemek için değil... Demek istediğim şey, yönetmenin Mısır'da yaşanan bu direnişin, devrimin tıpkı hayatın kendisi gibi sürekli yenilenmeyi bekleyen henüz bitmemiş, tamamlanmamış bir taslak olduğunun farkında, bilincinde oluşu... Dahası taslak olan yalnızca devrim de değil, 26 dakikada 529 idam kararı yeni verildiğine göre, kötülük, karanlık, adaletsizlik, vicdansızlık da tamamlanmayı bekleyen taslaklar halinde...

Alıştığımız ya da alıştırlageldiğimiz belgesellere benzemiyor bu film... Öte yandan belki de çok iyi bildiğimiz, yine farkında olmadan alıştığımız, aşına olduğumuz, giderek kanıksadığımız, hatta hoşumuza gittiğini söyleyebileceğimiz bir anlatı biçimi, yapısı var. Televizyon haberlerindeki geniş ya da üst açıdan, uzaktan izlediğimiz, tele objektiflerle optik olarak yaklaşılabilen ama içine pek girilmeyen Tahrir Meydanı'nın tam ortasındayız ve olup bitenleri farklı kişilerin, karakterlerin gözünden izliyoruz; daha doğrusu o karakterlerin kimi zaman birkaç adım arkasında ya da önünde, çoğu zaman ise hemen yanlarında durarak tanık oluyoruz her şeye...

Ahmed Hassan, okul harçlığını sokaklarda limon satarak çıkartmış, çocukluğu gibi yeniyetmeliğini de ülkesinin hiçbir ışık, umut vaat etmeyen karanlığında, çaresizlik duygusu içinde geçirmiş karaşın bir delikanlı.

Khalid Abdalla, İngiltere'de yaşayan ve Mısır'ın, Mısırlıların sevdiği bir aktör ve ayaklanma başladığında mesleğini, kariyerini



bir kenara bırakarak vatanına gelmiş, devrim için elinden geleni ardına koymamaya kararlı bir insan.

Magdy Ashour, Müslüman Kardeşler'in bir üyesi, çocuk sahibi, dindar ama bağnaz olmayan, gerektiğinde aynı inancı paylaştığı insanları karşısına alabilen ya da onlar tarafından dışlanmaktan korkmayan, gözükkara, yardımsever birisi.

Aida, direnişin başladığı ilk gün meydana gelip çadırını kuran Mısırlı genç bir kadın sinemacı... Devletin medyası ve o medyanın gerçeği çarpıtan söylemiyle, propagandasıyla savaşıyor Aida. Fotoğraf makinesinden kameraya, ses kayıt cihazından telefona, bilgisayara varıncaya kadar elinde belge üretecek herhangi bir teknoloji, cihaz olan herkesi, tüm arkadaşlarını örgütlemeye, gerektiğinde kanıt olarak kullanabilmek için çevresinde olup biten her şeyi olduğu haliyle belgelemeye çalışıyor. Onun bu çabası çok önemli çünkü mücadelenin dijital teknolojiyle kurulan cephesinde verilen kavga belki de çadırla, bariyerle, taşla kurulan cepheden daha önemli. O cephede gerçeği çarpıtarak bir yanılsama ağı oluşturan uydurma hikayelere, görüntülere yenilmemek, teslim olmamak gerekiyor. Yanılsama ağını sökmenin, neyin sahte-düzmece neyin hakikat olduğunu

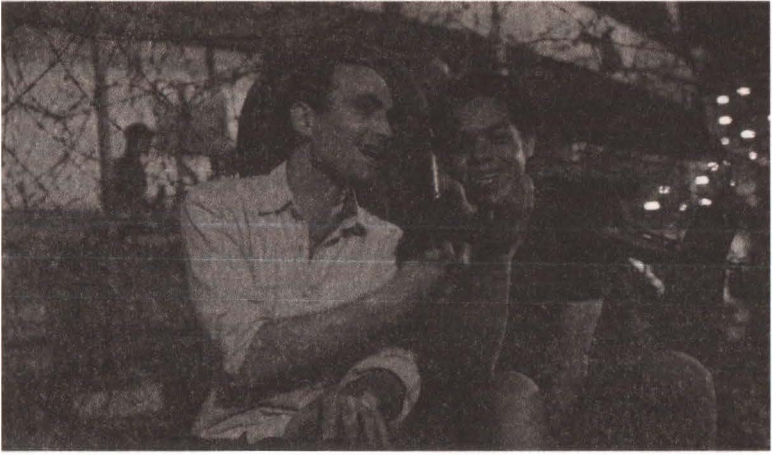
göstermenin yolu ise kamerayı, bilgisayarı, dijital teknolojiyi etkin kullanmaktan geçiyor.

Ragia, Mısır'daki İnsan Hakları hareketinin ön saflarında mücadele eden bir başka genç kadın... O da gözüne alınan, tutuklanan, işkenceye maruz kalan sivillerin hakkını, hukukunu korumak ve savunmak için mücadele ediyor. Ramy ise Kahire'nin taşrasından, küçük bir kasabadan çıkıp gelmiş, daha önce hiç tanınmayan ama Tahrir Meydanı'nda şarkılarıyla, sözleriyle bir anda ünlenen, devrimin sesi, ruhu, müziği olmuş bir karakter.

İzleyicinin aşına olduğu, beğendiği, kendisine yakın, tanıdık gelen şey, tüm bu kişiler, karakterler aracılığıyla kurulan “dramatik” anlatı yapısıyken; yadırgadığı ya da daha önce pek karşılaşmadığı için şaşkınlık duyduğu şey de belgesel ile bu dramatik yapının ve film estetiğinin birarada, içiçe oluşu... Hüsnü Mübarek'in dikta rejiminin devrilişin ardından kronolojik olarak askeri yönetimin gelişini, fakat gelenin baskısıyla, zulmüyle, yıkıcılığıyla gideni aratması sonucunda ortaya çıkan karmaşadan yararlanmak isteyen Müslüman Kardeşler'in orduyla gizli bir anlaşma yaparak Mursi'yi iktidara getirmelerini; ancak gücü, iktidarı kim ele geçirmişse yalanı dolanı, zulmü, baskıyı onun sürdürdüğünü, kısacası bitmeyen bir mücadeleyi izliyoruz. Ve belki de söylenmesi gereken en doğru şeyi o mücadeleyi veren, halkın içinden bir eylemci söylüyor: “En önemli ve en büyük yanlışımız Tahrir Meydanı'ndan ayrılmak, meydanı terk etmek oldu. Biz sınavı başarıyla geçmiş, ama sınav kağıdın üzerine adımızı yazmayı unutmuştuk!” Evet, Mübarek devrilmiş ama hükümet dışında toplumun çürüyen, kokuşan, köhne kurumları değişmemiş, bir iktidar gider bir başkası gelirken aslında hiç unutulmaması gereken şey, yani bu devrimin bir kişiye, partiye, zümreye, örgüte, cemaate, siyasete bağlı olmayan “solgun bir halk çocukları ayaklanması”, “halk”ın devrimi olduğu unutulmuştur.

Her belgesel film için geçerli olan tek bir ölçüt var ise o ölçütün gerçeğe (hakikate) sadakat ve “doğru”luk olduğunu söyleyebiliriz. Çekimlerin Meydan’da olduğu gibi olgusal olması ya da aslına-gerçeğe sadık kalınarak yeniden kurularak gerçeğin yorumlanması ikincil derecede önem taşır. İzleyicinin iyi bir belgeselden beklediği şey hakikati, doğruyu söylemesi, göstermesidir. Ancak söz konusu bu gerçeğin, aslına sadık kalmaya söz vermiş bu hakikatin, doğrunun, yaratıcı ve “estetik” olarak sunulmasını beklemek de izleyicinin hakkıdır. Burada söz konusu olan belgesel film estetiği tek tek fotoğraf karelerinin güzelliğinden ya da görüntü, ses estetiğinden ibaret bir estetik değil, filmin tamamından, bütününden çıkan özgün bir güzellik duygusudur. “Ruhumuza vurulan mühür içinde yaşadığımız çağın mührüdür ve bizim özgünlüğümüz tek nedeni budur” diyen şaire; Baudelaire’e kulak verirsek, şiir için geçerli olanın sanatın tüm dalları ve elbette sinema için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Baudelaire’in aradığı ve onunla birlikte tüm bir modern sanatın bulmaya, yakalamaya çalıştığı estetik; yüce, mutlak, kutsal, değişmez bir estetik değil, tam tersine içinden yaşanan çağın, toplumun, ahlakın, vicdanın gereklerince belirlenen ve temel ilkesi sürekli değişim, dönüşüm olan bir estetik. Modernite kavramının Baudelaire’in sözlüğündeki karşılığı “mode” ile “eternity”nin, yani gelip geçici olan ile kalıcı, sonsuz olanın birleşimi iken; öne çıkartılan, asıl önem verilen sonsuz-mutlak, Tanrısal bir güzellik değil, sürekli değişim halindeki, gelip geçici olan, insana ve insan doğasına daha yakın bir güzellik anlayışıdır.

Yönetmenin, Jehane Noujaim’in daha çocukluğunda ruhuna vurulan mühür; diliyle, insanıyla, kültürüyle, sıkıntısı, açmazı, çıkmazı, umudu ve umutsuzluğuyla vatanının, Mısır’ın mührüdür. Ve Jehane taraftır, bu belgeseli yapma nedenini, gerekçesini sinema sanatına ve estetiğine yeni bir şey katmak, film çekmek olarak değil, elinden geldiğince “devrime bir katkı” sağlamaya çalışmak olarak açıklar. Başka deyişle, iki buçuk yıl sürecek çe-



kimlerine başlar, yola çıkarken belli bir dünyagörüşünden hareketle, bu dünyagörüşünün gerektirdiği etik duruşa bağlı kalarak devrimin öyküsünü anlatacağını savlar.

Bu bakış açısıyla yaklaşıldığında kurmaca (fiction) olan ile olmayan arasındaki farkı yaratan bir “öykü” anlatmak değildir çünkü her ikisi de, yani kurmaca film de belgesel de bir öykü anlatır. Kurmaca öyküsünü düşle, hayal gücüyle yoğurur ama bu belgeselin gerçeğe, olguya dayanarak anlattığı öykünün yaratıcı, güzel bir öykü olmasını engellemez. Belgesel ile kurmacanın birbirine taban tabana zıt olduğunu düşünmemizin nedeni, belki de modern tarih bilincine dayanarak gerçeğin-hakikatin temsiliyle, hayal edilenin, düşlenebilir olanın temsili arasında kesin bir ayrım olduğunu varsaymamız, düşünmemizdir. Oysa tarih belki de Oscar Wilde’ın duyurduğu gibi, aslında hiçbir zaman olmamışın hikayesini yazmaktır. Meydan, zamanın düzçizgisel, kronolojik düzenini bozmaz; o kronoloji yerine kendi düşlediği gelişim çizgisini oluşturmaz. Ancak gerçeği önceden belirlediği amaç doğrultusunda özgürce “yorumlar” ki, belgesele yaratıcılığını kazandıran güç de işte bu yorumdan başka bir şey değildir.

Jehane Noujaim’in yorumladığı gerçek izleyicisini hem düşünce düzleminde hem de duygusal düzlemde direnişe, başkal-

dırıya çağırır ama duygusal düzlemdeki katılımın daha baskın, güçlü olmasını ister gibidir. Filmdeki meydan, yani Tahrir Meydanı'nın bir olgu, gerçek olarak karşılığı şehir merkezindeki geniş, boş alandır ama yönetmen Tahrir (Özgürlük) adından hareketle bu gerçeği özgürlük olarak, halkın haklı gururu, onuru, haysiyeti olarak yorumlar. Tahrir Meydanı'nda onbinlerce insanı biraraya getiren, çadırlar, barikatlar kurduran, ateşler yaktıran şey özgürlük özlemidir. Bu özlemle berber, dükkanını kapatır, bir sandalye bir aynayla berberliğini meydanda yapar; doğum günü pastasının üzerindeki mum meydanda üflenir; beraber aç kalınır, beraber çay içilir; meydanda sofralar kurulur; davul, tef ve udun eşlik ettiği şarkılar hep bir ağızdan söylenir. Bazen tüm çalgılar susar; yakarışa, haykırışa dönüşen insan sesi kalır. Meydan daha çok gece nefes alıp verir, sık sık elektrikler kesilir, umutlar yakılan mumun titrek ışığında diri tutulmaya çalışılır. Meydan sabaha karşı suskundur, sessizdir ve alacakaranlıkta, insanlar uyku mahmuruyken kim iktidarda ise o iktidarın silahlı güçleri tarafından basılır; gaz bombaları, fişekler, plastik ve gerçek mermiler kullanılarak katliam yapılır. Katliamdan kaçan, canını kurtaranlar meydanın hemen yanındaki müzeye sığınır ama orada da gözaltılar, tutuklamalar, işkenceler yaşanırken kamera yerini sosyal medya üzerinden, web sitelerinden akan canlı görüntülere bırakır. İzleyici kimi zaman meydana yukarıdan bakan bir apartman dairesinde Aida ile birlikte bilgisayar ekranındaki bu görüntülere eğilir, olup bitene tanıklık eder, kimi zaman Ramy'nin gitarına, söylediği şarkıya eşlik ederek "Ey Meydan/bunca zamandır neredeydin?/seninle şarkı söyledik ve seninle ümit ettik /savaşık, korktuk ve dua ettik./ Özgürlüğün sesidir bizi birleştiren / artık geri dönüş yok/ sesimiz duyuluyor/artık yasak değil rüya görmek/Ey Meydan... Bunca zamandır neredeydin?" diye sorar, kimi zaman da karaşın Ahmed'in yanbaşıda, onunla birlikte çok derin bir nefes alıp o nefesi içinde tutarak, gözünün içine baka baka ölümün, kendini so-kağa, meydana atar.

Elbette her biri hakikat olan bu görüntülere tanıklık etmek, bir yandan da kendi ülkemizde Gezi'de yaşananları bu tanıklıkla birlikte yeniden hatırlamak, izleyiciyi yorar ve sanki yönetmen izleyicisinin yorulduğunu bilerek filmin ayrımları arasına soluk alıp verebileceğimiz görüntüleri kurgular. O görüntüler boyalarla, fırçalarla duvarlara yazılan, çizilen, resmedilen devrimdir ve Meydan şiirsel anlatısını bu aralarda, eslerde de sürdürmeyi başarır. Nihayet, film bittiğinde az önce perdede izlediğimiz şeylerin doğruluğuna, hakikat oluşuna ilişkin içimizde en ufak bir şüphe kalmamasına rağmen “keşke bu gördüklerim kurmaca olsaydı ve hakikat olduğunu bilmeseydim” diye fısıldayan anlık bir düşünce gelip geçebilir. Ama unutmayalım ki, kurmaca olan olmayan ayrımı soyut, yapay bir ayrımdır; olguya-gerçeğe de dayansa, hayal ettiğimiz şey de olsa ortada bir anlatı, yorum, öykü varsa orada sanat, estetik de vardır. Dahası Kant ya da bir başka estetik kuramcısı, kuramı ne derse desin, yorumdaki özgünlük sanatçının, yönetmenin ideolojisinden, ahlak anlayışından, dünyagörüşünden ayrı tutulamayacağı gibi, bizim, yani sanatın alımlayıcısının, izleyicinin yöneliminden ve bu yönelimi belirleyen ahlak anlayışından, dünyagörüşünden de ayrı tutulamaz.

Estetiği, insanın kendi sanatsal eylemleri üzerinde durup düşünmesi olarak tanımlar ve insana ilişkin her şeyin, insanın tüm deneyimlerinin sanatın konusu olabileceğini anlarsak, belki o zaman estetiğin ne olduğuna ilişkin kuşkumuz azalır ama dünyayı güzelliğin kurtaracağına, bütün gücünü bir çiçeğin açışından alan güzelliğin azgınlıkla başedebileceğine inanıyorsak, insandan, insanlığın vicdanından asla kuşku duymamamız gerekir. Ve yine belki o zaman, nasıl XX. yüzyılın başlarında sanatın-sanatçının aradığı estetiği ölümde, savaşta bulacağını düşünmesine tanık olmuşsak; direnişte, devrimde, özgürlükte bulacağını, ya da estetiğin ancak insandan, insana ilişkin evrensel değerlerden yana bir estetik ise değerli olabileceğine de tanıklık edebiliriz ki, Meydan bizi sıradan bir izleyici olmanın ötesinde, işte bu tanıklığa çağıran

bir filmidir. Ve film bittiğinde öfkeyle, hüznle, merhametle, hüsrarla, umutla allak bullak olmuş kafamızda-gönlümüzde her şeye rağmen ağır basan bir “güzellik” duygusu belirmiş ise, “güzel film” demenin ötesinde, içimizi dolduran o güzellik, insanın özgürlüğe duyduğu özlem ve mücadeleyle anlam kazanan bir güzellik ise, estetiğin, daha doğrusu estetik bakışın yalnızca sanatın dilindeki biçim-biçemle sınırlı olmayan, çok daha kapsamlı, kuşatıcı ve derin bir bakış olduğunu sezmiş, anlamışız demektir.

11.

PARİS'TE GECE YARISI VE NOSTALJİ

Woody Allen hakkında olumlu olduğu kadar olumsuz şeyler de söylendi: Hastalık hastası, nevrotik, sübyancı, takıntılı, sapık, şarlatan, soytarı, zampara, megaloman, geveze, paranoyak denildi ama kimsenin söyleyemeyeceği ya da söylemeye dilinin varmadığı tek bir şey vardı: Konformist. Aslında bu sıralanan yaftalara maruz kalmasının nedeni de konformist olmaması; yani içinde yaşadığı toplumun, çağın, kültürün hazır - verili değer yargılarıyla, davranış ve düşünüş tarzıyla uyumlu olmak; toplumsal geleneğe ve o geleneğin sözümona değerlerine, kurallarına karşı çıkmadan, saygı duyarak yaşamak gibi bir derdinin olmamasıydı.

“Hayatımda pişman olduğum tek şey, başka biri olarak doğmamış olmamdır” diyen Woody Allen, pişmanlığında haklıdır belki de... 1935’de, New York’da Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen yönetmenin pişmanlığını yok etmeye değilse de, bir nebze de olsa azaltmaya yönelik ilk girişimi, Allen Stewart Kohnsberg olan gerçek adını ünlü çizgi film karakteri olan Woody Woodpecker’dan esinlenerek Woody Allen olarak değiştirmesidir. Ne var ki, adını değiştirdiği gibi kolay bir şekilde genetik mirasını ve içine doğduğu aileyi, çevreyi, kültürü değiştiremediği için “is-yankar ve günahkar, şehirli Yahudi”ye sahip çıkar; daha doğrusu o Yahudi’den bir dünyagörüşü çıkarır ve bu dünyagörüşünü tek kişilik gösteri (stand-up) şeklinde sunarak meslek hayatının ilk büyük hayran kitlesini kazanır.

“Sevdiğim her şey ya ahlak dışı ya yasadışı ya da şişmanlatıyor” diyen bu isyankarın ihtisas alanı toplumsal ahlaka göre ah-laksızlık, dine göre dinsizlik ya da günah olan her şeydir ve içinde insana ait ayıp, mahrem, yasak, kirli, ikiyüzlü, bencil, huzur, doyumsuz, ölçsüz, uçkur ve çıkar düşkünü, sinsi, kurnaz, yaramaz, nankör, açgözlü ne varsa barındıran bu “her şey”e varlık kazandıran da kenttir, kent yaşamıdır. Woody Allen filmlerinin başkenti ise New York’tur ve tutkuyla bağlı olduğu bu kenti, ünlü filmi “Manhattan”ın (1979) açılış sahnesinde şu sözlerle anlatır:

“New York’a hayrandı. Onu adeta efsaneleştiriyordu. (...) Onun için, New York güzel kadınlar ve her şeyi bildiğini iddia eden kafalı insanlar demektir. Onun için, bu kent çağdaş kültür bozukluğunun bir simgesiydi. Uyuşturucudan, sonuna kadar açılmış müzik sesinden, televizyondan, suçlardan, çöplerden dolayı duyarsızlaşmış bu kentte varlığını sürdürmek ne kadar zor. New York onun kentiydi. Her zaman da böyle olmuştu”

Fakat duyarsızlığıyla hem kişiye varlığını unutturan bu kent yaşamında, hem de aynı duyarsızlığın sirayet ettiği insanlar arası ilişkilerde unutulmuş ya da duyulmak istenmeyen soru, insanın niye yaşadığıdır ki, Woody Allen bu soruyu da “Manhattan”ın en son sahnelerinden birinde yine kendi kendisine soracaktır:

“Evrendeki çözümlemesi zor ve korkunç soruları göğüslemek için, kendi kendine gereksiz ve nevrotik sorunlar yaratan Manhattan bölgesinin insanlarını anlatmak için bir fikir gerekir. İyimser olmak gerekir. Neden yaşanmaya değiyor? İşte, çok iyi bir soru. (iç çeker) Şey, (gırtlığını temizleyip tekrar iç çeker) yani dünyadaki bazı şeyler yaşanmaya değer. Nelerdir bunlar? Tamam, benim için bir tane söylemek gerekirse... Groucho Marx ve Willie Mays var. (İç çeker) Jüpiter senfonisinin ikinci bölümü de var. (Derin bir iç çeker) Blues söyleyen Louis Armstrong da var. Tabii bu arada İsveç filmleri de var. Flaubert’in

'Duygusal Eğitim'i de var. Sonra Marlon Brando, Frank Sinatra, bunlar inanılmaz insanlar. Cezanne'ın elma ve armutları da var"

Woody Allen'ın "çok iyi" dediği ve karşılığını kendince verdiği bu soru aslında Albert Camus'nün, Sisifos Söyleni'nin daha ilk sayfasında sorduğu ve 20. yüzyıl felsefesinin yüzüne bir şamar gibi inen şu sorudur: "Yaşamın yaşanmaya değip değmediği konusunda bir yargıya varmak, felsefenin temel sorusuna yanıt vermektir. Gerisi, dünyanın üç boyutlu olup olmadığı, düşüncenin dokuz mu, yoksa on iki ulamı mı bulunduğu, sonra gelir. Oyundur bunlar; ilkin yanıt vermek gerekir."

"İlkin yanıt vermek gerekir" ise, bu can alıcı sorunun asıl yanıtını Manhattan'da değil, Manhattan'dan iki yıl önce, yani 1977'de yaptığı, pek çok eleştirmene göre yönetmenin en iyi filmlerinden biri olarak görülen Annie Hall adlı filminde vermiştir Woody Allen ve o yanıt şöyledir:

"Bir espri vardır, bilirsiniz. Yani işte, iki yaşlı kadın dağ başında bir lokantada yemek yemektedir. Biri 'Lanet Olsun!' der, 'Yemekler ne kadar da berbat.' 'Evet' der diğeri, 'üstelik ne kadar da az!' Yani... Bu benim yaşam hakkındaki düşüncemin kısa özetidir. Evet; yalnızlıktır, sefilliktir, acılar ve mutsuzluklarla doludur... Ama keşke bu kadar kısa olmasaydı!"

Yalnızca Manhattan ve Annie Hall değil, Parayı Al ve Kaç'dan (1969) Muz Cumhuriyeti'ne (1971) Aşk ve Ölüm'den (1975) İç Dünyalar'a (1978), Stardust Anıları'ndan (1980) Kahire'nin Mor Gülü'ne (1985), Hannah ve Kızkardeşleri'nden (1986) Radyo Günleri'ne (1987), Suçlar ve Kabahatler'e (1989), Gölgele ve Sis'e (1992) varıncaya kadar Woody Allen sineması denilince akla gelen önemli filmlerin hemen hepsi bir "varoluş paradoksu"nun ifadesi olarak görülebilir. Yönetmenin Amerika'nın caddelerinde, sokaklarında, ait olduğu, sevdiği kentte ve gündelik kent yaşamında keşfettiği bu varoluş paradoksu, gelenekten kaynaklanan etik değerler ile bu değerlerin aslında hiçbir

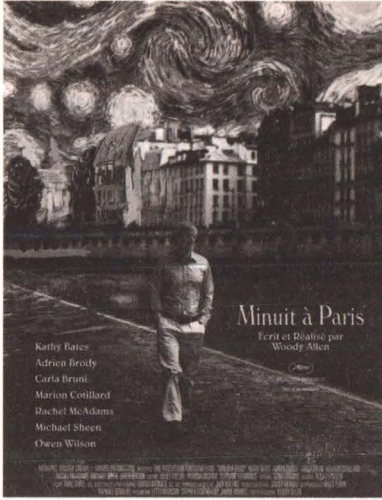
dayanağı olmadığını ya da sorgulanmadan kabul edilen değerler olduğunu bilmekten kaynaklanan bir paradokstur ve söz konusu bu paradoksun tuzu biberi de hayatın yaşanmaya değer olup olmadığı, dolayısıyla insan varoluşunun anlamı ve buna bağlı olarak Tanrı, ölüm-ölümsüzlük, özgürlük ve sorumluluk, kişi-kişilik sahibi olma sorunu, otantik varoluş, yazgı ve yazgı sevgisi, rastlantı ve zorunluluk gibi varoluşçu sorunlar, izleklerdir.

Woody Allen hem bir duygu, yaşantı olarak varoluş paradoksunun ve yine bu paradokstan kaynaklanan absürdün (uyumsuz bilinç) bilgisine, bilincine sahiptir hem de bu bilginin, bilincin kavramsal, felsefi çerçevesini ve temellerini kurmak için göstermesi gereken entelektüel çabayı göstermiş, gereken emeği vermiştir. Onun sinema, sanat anlayışını ve dünyagörüşünü besleyen kaynaklar, filmlerinde de her vesile ile göndermede bulunduğu Kierkegaard, Camus, Nietzsche, Sartre, Heidegger gibi varoluşçulardır. Bu açıdan baktığımızda varoluşçu felsefenin sinemadaki en yetkin karşılıklarından biri olan Ingmar Bergman'a karşı duyduğu saygının ve hayranlığın nedeni de kolayca anlaşılır. Ancak Kıta Avrupası'na özgü olan bu felsefenin Britanya ile birlikte, Avustralya, Kanada ve Yeni Zelanda da dahil olmak üzere Batı'nın İngilizce konuşan ülkelerinde ve Amerika'da bir karşılığı olduğunu söylemek zordur. Kıta Avrupası felsefesinin tarihini yazan David West'in de belirttiği gibi, pozitivizmle birlikte analitik felsefenin hakim olduğu bu coğrafyada 1970'ler gibi yakın bir zamana kadar, felsefede, Hegel ya da Nietzsche, Husserl, Heidegger veya Sartre'dan söz etmeyen bir ders, eksik bir ders olarak dahi görülmez. Başka bir deyişle Amerika'nın felsefi ortamında yalnızca varoluşçuluk değil, Kant'tan sonrasına ya da Kant'tan sonra Kıta Avrupası felsefesine dair hemen hiçbir şey yok gibidir. Woody Allen'ın kendi ülkesinde, yani Amerika'da görece az sayıda entelektüele seslenmesi, oysa Avrupa'da entelektüel olsun olmasın çok daha fazla sayıda bir izleyici kit-

lesine hitap etmesi ya da Avrupa'da daha çok benimsenen, sevilen bir yönetmen olması belki de bu yüzdendir.

Neden her ne olursa olsun, bugün 77 yaşında olan Allen'ın hemen her yıl bir film çekerek, içindeki New York'la, Manhattan'la beraber Avrupa şehirlerinde dolaşması ve önce Londra'nın (Maç Sayısı, 2005), sonra Barselona'nın (Vicky Cristina Barcelona'da, 2008) Paris'in (Pariste Gece Yarısı, 2011) ve son olarak da Roma'nın (Roma'dan Sevgilerle, 2012) filmini yapması yönetmenin kendisi için olduğu kadar, onun sinemasını sevenler, izleyenler için de bir tür "sağlama" yapmayı gerektiriyor.

Bu sağlamayı Paris'te Gece Yarısı üzerinden yapacak olursak karşımızdaki kentin, yani Paris'in olan değil, Woody Allen'ın olmasını istediği kent, "görmek istediği gibi" bir Paris olduğunu hemen söyleyebiliriz. Kendi ülkesinin ve sinemasının başkenti olan New York'u, Manhattan'ı, Brooklyn'i olumlu olduğu kadar olumsuz yönleriyle göstermediği; kentin karanlık, kuytu köşelerine, arka sokaklardaki suç dolu dünyaya, taşın arkasındaki çamura bulaşmadığı, dolayısıyla "gerçekçi" olmadığı için kınanan, eleştirilen yönetmenin aradan geçen onca yıla ve tüm bu eleştirilere rağmen hala bildiğini okumaktan, görmekten vazgeçmemesi aslında onu tanıyanlar ya da onun her şeye rağmen romantizmi elden bırakmayan tavrını bilenler için pek de şaşırtıcı olmasa gerek. Bir Avrupalı için aşkın olduğu kadar dünya savaşı boyunca ve sonrasında "acının başkenti" olan Paris, Woody Allen için gerçek olamayacak kadar güzel, romantik bir hayalin başkentidir ve filmin açılış sahnesi Glenn Miller Orkestrasından "Ayışığı Serenadı" eşliğinde akan Paris görüntüleriyle izleyicisini bu masala, hayale hazırlarken, kadın ile erkek arasındaki çatışma da henüz jenerik yazıları perdedeyken verilir. Basmakalıp Hollywood filmleri için yine basmakalıp senaryolar yazan Gil Pender, nişanlısı Inez' e nasıl bir gelecek arzuladığını, "keşke"lerini anlatır: Evlendikten sonra keşke dünyada eşi benzeri olmayan, yağmur altında nefes kesici bir güzelliğe bürünen



Paris'e yerleşebilsek ve sıkıcı senaryolarla boğuşmak yerine istediğim romanları yazabilsem der; keşke şu yazmaya çalıştığım roman bitse ve beğenilse de Beverly Hills'deki evi, havuzu her şeyi bir saniye bile düşünmeden bir kenara atarak burada yaşasam der; 1920'lerin sanatçı ve yazarlarla dolu yağmurlu Paris'ine duyduğu aşktan söz eder. Oysa Amerika'dan başka hiçbir yerde asla yaşayamayaca-

ğını söyleyen Inez için yağmurda ıslanmanın güzel bir tarafı olmadığı gibi, neden her şehrin yağmur altında güzel olduğunu anlamak da olanaksızdır ve Gil'i "bir hayale aşık olmak"la suçlar. Bu suçlamayla birlikte aynı zamanda filmin olay örgüsünü belirleyecek ve atılan irili ufaklı düğümlerle anlatı çizgisini doğruğa ve çözülmeye taşıyacak olan çatışma bambaşka bir boyut kazanır.

Hemen her filminde ya doğrudan doğruya kendisine ya kendisinin öteki-ben'ine (alter ego) bir yer, bir rol veren Woody Allen'ı, bu filminde Gil Pender karakteri olarak görürüz. Başka bir deyişle, 1920'lerin Paris'ine, bir hayale aşık olan genç Woody Allen'ın ta kendisidir. Bir yanda insanın tüm eylemlerinin ve düşüncelerinin kendi faydası-yararına (pragmatist) yönelik olduğuna inandığı için bencilliği meşru gören Inez ve onu yetiştiren anne-babası, üniversiteden arkadaşları (Paul ve Carlo) öte yanda Gil'in dünde yaşayan, kimseye bir yararı olmayacak hayalleri, özlemleri... Bir yanda Hemingway'in yürüyen şölen, bitimsiz şenlik olarak adlandırdığı Paris vardır, öbür yanda (Gil'in kayınvalidesine göre) trafik nedeniyle hiçbir şeyin yürümediği bir kent. Bir yanda Gil ve arkadaşlarının gösteriş merakı,

alışveriş, tüketim hırısı; pozitivizmle yoğrulmuş kafaların her zaman kendini haklı, akıllı, görgülü, bilgili gören kültür sofuluğu, entelektüel ukalalığı, öbür yanda Gil'in, dolayısıyla Woody Allen'ın bu kof ukalalıktan, kültür sofuluğundan duyduğu tiksintiye varan sıkıntı... Bir yanda Gil'in yağmur altında doyasıya yürümek, dolaşmak, her nefeste ruhunu içine çekerek yaşamak istediği bir Paris vardır, öbür tarafta Amerikan rüyasından başka bir rüya tanımayan, bilmeyen insanların sığ dünyası.

Bu sığ dünyanın çamuru içinde debelenerek ölmenin onurlu bir tarafı olabilir mi? Woody Allen, bu soruya Gil ile Hemingway arasında geçen konuşmada, yine Hemingway'in ağzından şu yanıtı verir: "Çamur içinde ölmenin onurlu hiçbir tarafı yoktur. Zerafet içinde ölmedikten sonra... Sadece onurlu değil, aynı zamanda cesur olarak da. Hikaye gerçek ise hiçbir yazı kötü değildir."

Woody Allen'ın gerekli cesarete de, zerafete de sahip olduğu söylenebilir çünkü hikayesi gerçektir; yani idealize ederek hayallerinde yaşattığı kente, Paris'e duyduğu özlem içtendir ve bu gerçeği perdeye yansıtabilmek, aynı duyguyu izleyicisine aktarabilmek için düşsel (fantastik) bir yola başvurur. Tıpkı Külkedisi masalında olduğu gibi her gece yarısı, saat on ikiyi vurduğunda geçmişten, 1920'lerden çıkagelen bir araba Gil'i alır ve o günlerin Paris'ine götürür. Aslında bildiğimiz, hatta basmakalıp diyebileceğimiz bir "zamanda yolculuk"tur bu... Ve Luis Bunuel'den Pablo Picasso'ya, Salvador Dali'den Ernest Hemingway'e, Cole Porter'dan Jean Cocteau'ya, T.S. Eliot'dan Man Ray'e, F. Scott Fitzgerald'dan Gertrude Stein'a, Paul Gauguin'den Edgar Degas'a varıncaya kadar ressamından şairine, müzisyeninden eleştirmenine, yönetmenine kadar modern sanatı modern yapan pek çok ünlü sanatçıyla karşılaşırız bu yolculukta. Elbette söz konusu sanatçıları ve eserlerini yakından bilen, tanıyanlar için daha bir güzel, hatta başdöndürücü bir yolculuktur bu. Ancak az bilenler ya da hiç bilmeyenler için de keyiflidir 20'li yılların Paris'i; kadınların giysilerinden tutun da içilen iç-

kiye, kadehi tutuşa, yakılan sigaraya, dinlenen müziğe, konuşmalardaki nezakete varıncaya kadar titizlikle düşünülmüş pek çok ayrıntı izleyeni bugünden alıp düne götürmeyi, o yılların havasını solutmayı başarır.

Hiç kuşkusuz 20'lerin Paris'i en çok filmin kahramanını, yani Gil'i büyüler, dahası Picasso'dan Hemingway'e pek çok ünlü sanatçının aşık olduğu efsanevi kadın Adriana'yla tanışması neredeyse aklını başından alır. Kadın erkek arasındaki ilişkiden, tutkudan ya da aşktan yola çıkarak şehirleri anlatan ya da şehirlerden yola çıkarak insan ilişkilerini deşen yönetmen, bu kez farklı bir şey dener. Adriana ile Gil arasındaki ilişki bu kez hem bir kavram, hem de bir duygu-yaşantı olarak "nostalji"yi sorgulamanın aracıdır. Aslında Woody Allen'ın ustalığı belki de tam buradadır çünkü yukarıda basmakalıp olarak nitelendirdiğimiz zamanda yolculuk fikrini basmakalıp olmaktan çıkartan şey de büyük ölçüde bu sorgulamaya dayanır. Kendi "Altın Çağ"ının 1920'ler olduğuna inanan Gil, o yıllarda yaşayan Adriana için altın çağın "La Belle Epoque" (19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başını kapsayan dönem) olarak adlandırılan dönem olduğunu gördüğünde afallar; dahası her çağın, her tarihin kendine göre özlemle anacağı, yaşamak isteyeceği bir altın çağı olduğunu fark eder. Bu fark edişle, bu bilinçle birlikte geçmişe duyulan özlemin ve "geçmişte yaşarsam daha mutlu olacağım" düşüncesinin bir yanılsama olduğu ortaya çıkar. Dahası şimdi'nin, içinde bulunan anın, bugünün de inkarına ya da hakkının verilerek yaşanamamasına neden olabilir bu yanılsama. Belki de Gil yanılsamasının farkına vardığı için nişanlısıyla yolunu ayırmış ve filmin sonunda antika eşyalar satan dükkanda tanıştığı, kendisiyle benzer duyarlılıkları paylaşan tezgahtar kızla yağmurlu bir Paris gecesinde bugünden yarına, yeni bir geleceğe doğru birlikte adım atmış, yürümüşlerdir.

Ancak bu sonuç, Woody Allen'ın nostaljiyi küçümsediği ya da tamamen olumsuz yaklaştığı gibi bir anlam çıkartmamıza

neden olabilir mi? Bu sorunun yanıtı Gil'in bitirmeye çalıştığı romanını okuyan, değerlendiren ve ona izlemesi gereken yol hakkında öneride bulunan eleştirmenin şu sözlerindedir: “Şimdi kitabına gelelim. Kesinlikle sıradışı. Bir taraftan neredeyse bilimkurgu. Hepimiz ölümden korkuyor ve evrendeki yerimizi sorguluyoruz. Sanatçının görevi umutsuzluğa düşmek değil, bilakis varlığın boşluğunun panzehirini bulmaktır. Yenilgiyi kabul etme.”

Aslında Andriana'nın da dediği gibi şimdiki zamanın Gil'i tatmin etmemesinin nedeni zaten hayatın kendisinin memnun etmemesi ise ortada nostaljiden daha önemli, daha derin ve kuşatıcı olan ve Woody Allen'ın eskiden beri uğraştıran bir başka sorun var demektir: “Varlığın boşluğu”ndan; yani hayatın anlamsızlığından, saçmalığından kaynaklanan sıkıntı, tedirginlik, boğuntu, kaygı (angst) dır bu sorun... Bu kaygıyı duyan, anlamsızlık duygusunun yarattığı boşlukta kaybolmak, boğulup gitmek istemeyen absürt (uyumsuz) bilinci intihardan (hem fiziksel hem felsefi-düşünsel anlamda intihar) kurtaracak tek şey bu hoyrat anlamsızlığı kabul etmek, yenilmek yerine bir değere, bir anlama tutunmaktır. “Anlamsızlık, nasıl bir solucan için bir üzüntü kaynağı oluşturmuyorsa, insanların çoğu için de asla bir üzüntü kaynağı sayılmaz. Ne var ki, bu üzüntüyü duyup bir anlam arayışına soyunan az sayıdaki insan, insanlığın anlamını oluşturur” dediğine bakılırsa Herman Hesse'nin, Woody Allen dün olduğu gibi, ilerlemiş yaşına rağmen bugün de aynı anlam arayışına soyunmuş ve bu anlamı nostaljide bulmuş diyebiliriz.

Ancak Paris'te Gece Yarısı'nda ele alınan nostalji bugün hor gördüğümüz, küçümsediğimiz, “geçmişe duyulan özlem” olarak tanımlanan basit, dar anlamının dışındadır. Gil'in yazmaya çalıştığı romanın ilk satırlarını okuyalım: “Dükkanın ismi ‘Geçmişe Dönüş’tü ve ürünleri hatıralar ihtiva ediyordu. Bir nesile bayağı ve aşağılık gelen şeyler, yıllarla beraber bir sonraki nesil ile büyüleyici bir zamana dönüşüyordu.”



Woody Allen için o “büyüleyici zaman”ın 20’li yılların Paris’i olması bir tesadüf ya da Paris’in geçmişine yakıştığı düşünülen rastgele bir zaman parçası değildir. 20. yüzyılın ilk çeyreği sanatın kendisini yadsıyarak “karşı sanat”a dönüştüğü, öncü (avangard) sanatla birlikte modern sanatın ya da sanatta modernizmin dorukta olduğu yıllardır. Eğer nostalji sözcüğü köken olarak yuvaya-sılaya dönüş anlamına gelen “nostos” ile acı anlamına gelen “algia”nın birleşmesiyle oluşmuş bir sözcük ise, Woody Allen için nostalji acısını, hüznünü içinde duyarak döndüğü sılasıdır, çünkü onun kural tanımaz (anarşist) ruhunun; ölüm korkusundan, kaygısından, hiçlikten, nihilizmden, anlamsızlıktan yola çıkarak bir anlam, bir değer arayan varoluşçu düşüncesinin ve o ruhu, o düşünceyi besleyen felsefi, kültürel, sanatsal edinimlerinin kaynağı Amerika’dan çok Avrupa’ya aittir. Woody Allen’in sılasında müzik gecenin gürültüsü ya da süsü değil ruhudur, resim duvara asılan bir eşya değil insanın kendinden bile gizlediği arzularının renklerle, biçimlerle dışavurumudur, edebiyat itiraftır ve hayatın saldırılarına karşı bir savunmadır, sinema bir başkasının rüyasına izinsiz girmek ve o rüyayı herkesle paylaşmaya cüret edebilmektir. Onun sılası, her insan gibi

ölümden, anlamsızlıktan korkan sanatçının ya da aydının tüm gücünü içindeki sevgiden, tutkudan alarak ölüme meydan okuyabildiği bir dünyadır ve Hemingway o dünyayı Gil'e şu sözlerle anlatır:

“Bence gerçek aşk ölüm ile bir ateşkes yaratır. Tüm korkaklık sevgisizlikten, ya da yeterince sevmemekten dolayı olur ki ikisi de aynı şeydir. Gerçek ve cesur bir adam ölümün gözlerinin içine bakar çünkü aşkları, yeterli tutkuyla ölümü onların akıldan söküp atar. Ta ki her adamın başına geleceği gibi, geri dönene kadar. Ve her adam tekrar sevmek zorundadır. Bunu bir düşün”

Bu açıdan baktığımızda Woody Allen'ın bize sunduğu nostaljinin hor görülen, küçümsenen bir duygu ya da kavram olması şöyle dursun, “varlığın boşluğu”nun panzehiri, bir direniş ve umut olduğu söylenebilir. Sanayi Devriminden bu yana hiç hız kesmeden, her geçen gün biraz daha hızlanarak başdöndürücü bir hal alan ve gelip geçici, ölümlü olduğumuzu tekrar tekrar bize hatırlatan bu dünyada yabancılaşmanın bir adı da “belleksiz”lik ise, nostalji, Woody Allen'ın bize gösterdiği, duyumsattığı şekliyle nostalji, her şeyin meta değeriyle ölçülmediği, değişim değerine indirgenmediği, en güçlü değişim değerinin para, mal mülk olmadığı, geçmişin hala insan-insancıl kalan yönlerini, henüz yitirmediğimiz değerlerini sakladığı ve bize hatırlattığı için geçmişe duyulan özlemde çok bugüne ve geleceğe ilişkin bir umuttur. Dolayısıyla Paris'te Gece Yarısı bir filmin, bir Woody Allen filminin adı olduğu kadar kendisini romantik komedi olarak sunan bir özgürlüğün arayışıdır.

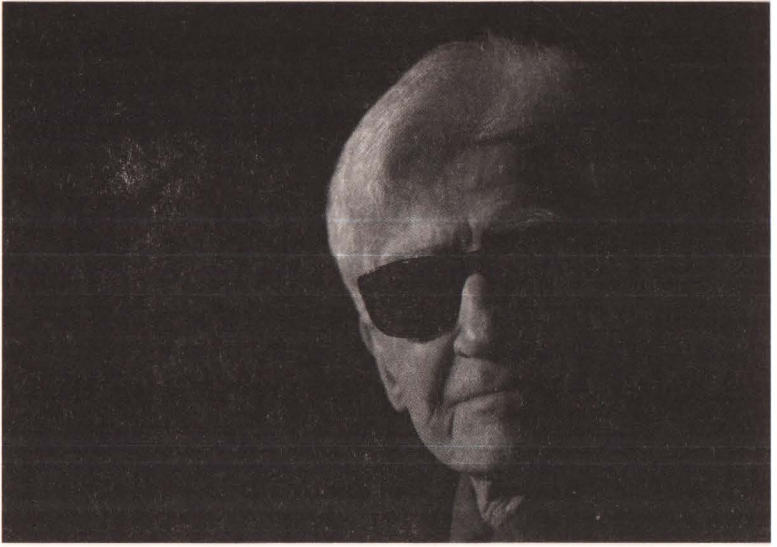
12.

GECE VE SİS

1922 doğumlu olan Fransız yönetmen Alain Resnais, Mart 2014'de 91 yaşında vefat ettiğinde, bir gazetemiz anlamlı, güzel, bir başlık atmıştı: "Sinema Belleğini Kaybetti..."

Sinematografinin icadı ve sinemanın resmi tarihi 1895, Lumiere Kardeşler'le birlikte başlar ama bu tarihten sonra sinema bir kaç kez daha keşfedilmiştir ki, işte o keşiflerden biri, sinemayı yeniden icat etme onuru da, kayıp zamanın izinde, yitik belleğin peşinde bir ömür harcayan Alain Resnais'e aittir.

Fransa'da, 50'li yılların sonu ve 60'ların başında, aralarında Godard, Truffaut, Chabrol, Rivette, Rohmer gibi isimlerin bulunduğu gençler, usta kuramcı Andre Bazin'in öncülüğünde çıkan "Cahiers du Cinema" dergisinin çatısı altında bir araya geldiler. Sinemaya gönül vermekle, çok sevmekle yetinmek istemeyen bu gençler sinemanın neden sanat olduğunu anlamak, değerlendirmek için film eleştirisi yazmaya başladılar. Aynı yıllarda Georges Franju, Agnes Varda, Jacques Demi, Chris Marker, Jean Rouch ile birlikte Alain Resnais'nin de aralarında olduğu bir başka grup genç de Sein Nehrinin sol yakasında bir araya gelmişlerdi ve sol görüşe yakın oldukları için "Sein'in Sol Yaka Sinemacıları" olarak adlandırılmışlardı. Dergiden, eleştirmenlikten gelenler ile pek çoğu okullu olan Sol Yaka'ya, alaylı sinemadan gelen birkaç ustanın (Roger Vadim, Louis Malle,



Fransız yönetmen Alain Resnais.

Alexandre Astruc) katılımıyla, sonradan Yeni Dalga Sineması olarak adlandırılacak akım oluştu. Ancak bu öylesine güçlü bir dalga, öyle etkili bir akımdı ki; Yeni Dalga'yla birlikte film dili, o dilin grameri, estetiği bir daha asla geriye, eskiye dönülemez şekilde, tamamen, kökten değişmişti.

Evet, Yeni Dalga, klasik anlatı sinemasından, gelenekten-gelenekselden kopuştu; bambaşka bir film diliydi, yeniydi, eşsizdi, “özgün”dü ama böylesine güçlü bir akımın içinde yer almakla birlikte Alain Resnais’in hiçbir akıma, ekole-okula indirgenemeyecek, yalnızca ona ait olan farklı bir özgünlüğü vardı. O, sinematografinin araçlarını; kamerayı, kurguyu, oyunculuğu, ışığı, sesi vb. “roman” yazmak için kullanıyor, görüntü diliyle roman yazıyordu. Ama bu roman da o bildiğimiz, alıştığımız, klasik romanlara hiç benzemeyen, zamanın anlamını, insanın içinde yaşayan geçmişi, belleği arayan, en yetkin karşılıklarından birini Marcel Proust’un on dört yıla, yedi cilde yayılmış, üç bin sayfayı aşan bir arayışın sonunda “gerçek cennetler, unuttukla-

rımızdır” diyerek susan, anıtsal romanı “Kayıp Zamanın Peşinde” bulan, bambaşka bir romandır.

Alain Resnais denilince ilk akla gelen, asla unutulmayacak olan film “ölemeyecek kadar yaralı” bir belleğin filmi, yani Hiroşima Sevgilim'dir (Hiroshima mon amour, 1959). Bir yanda Hiroşima vardır, bir yanda Paris'in taşrası, Alain Resnais'nin Nevers'i ... Filmin senaryosunu yazan Marguerite Duras'ın Nevers'i... İşgal edilmiş, işgal edilmiş bir Nevers. Hiroşima'nın gölgesinde yaşayan, üzerine küller yağan, yalnız kalınan, unutulmaya çalışılan ama bir türlü unutulamayan bir Nevers. Belki de bellekte yaşayan, daha doğrusu bellekte can çekişen ama “ölemeyecek kadar yaralı” olan bir düşsel şehir. O kadar yaralı ki, artık ölemez. Etrafında çingenelerin, köpeklerin, delilerin dolaştığı; yaşlıların ölümü beklediği, şehrin dar, dolambaçlı yollarına inat, ölüm bekleyişinin dümdüz bir çizgi olduğu, aşkın her türlüşünün gözaltına alındığı bir şehir.

İçindeki geçmişle yaşamaktan çok can çekişen kadın (Emanuele Riva) anılarıyla bağlı Nevers'e... Ve şimdi uzakta, Hiroşima'da... Riva kendisini, varlığını kuşatan “şimdiki zaman”da, “kişiliksiz” nesnelerin arasında, içinde... Hiroşima'daki hastane kişiliksiz, müze ve müzede sergilenenler kişiliksiz, sunulan belgeler kişiliksiz... Bütün bunlar, Hiroşima'nın yaşantı alanında bir karşılığı olmadığını gösteren şeyler; konuşa konuşa kendine gömülen, gevezelik ede ede kendini yitiren, “unutan” Hiroşima'nın görüntüleridir. Belki de Alain Resnais, Hiroşima'nın, orada yaşanan korkunç acının nasıl bir masal haline getiriliverdiğini anlatmak istemiştir. Belki de bu nedenle filmdeki Japon mimar, ikide bir Riva'ya “Sen hiçbir şey görmedin Hiroşima'da, hiçbir şey görmedin” der durur. Oysa Riva her şeyi gördüğünü söyler, her şeyi: Yaraları, yanıkları, ayağı kopmuş köpekleri, eriyen asfaltı, on bin derece sıcaklığı, iki yüz bin ölüyü, seksen bin yaralıyı, hastaneleri, çocukları, külleri, sağ kalanları ve Hiroşimalı kadınların karınlarındaki bebekleri... Belki de asıl cennet, unuttuklarımızdır.

Alain Resnais kendisinin ve kendisiyle birlikte içinde yaşadığı çağın, toplumun, insanın yitik zamanını, belleğini, çektiği 50'den fazla film ve belgeselle sinemada arar, izini sürerken, dünyanın dört bir tarafında, altı farklı kuşaktan milyonlarca sinema izleyicisi de bu arayışa tanıklık eder. Hiroşima Sevgilim'in yanı sıra, Geçen Yıl Marienbad'de, (L'Année dernière à Marienbad, 1961), Guernica (1950), Heykeller de Ölür (Les statues meurent aussi, 1951), Dünyanın Tüm Belleği (Toute la mémoire du monde, 1956), Muriel ya da Bir Dönüşün Zamanı (Muriel, ou le Temps d'un retour, 1963), Savaş Bitti (La guerre est finie, 1966), Yaşam Bir Romandır (La vie est un roman, 1983), Ölümde Aşk (L'Amour à mort, 1984), Melo (1986), Riley'in Yaşamı (Aimer, boire et chanter, 2014) yönetmenin önemli, unutulmaz filmlerinden bazılarıdır ama otuziki dakikalık bir belgesel olan Gece ve Sis'in (Nuit et brouillard, 1955) bambaşka, ayrıcalıklı bir yeri olduğu söylenebilir.

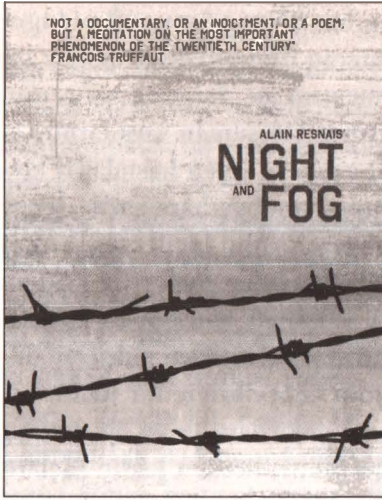
Nazilerin Polonya'yı işgalinden on yıl sonra çekilen bu belgeselin, İkinci Dünya Savaşının toplama kamplarında (Auschwitz, Majdanek ve Dachau gibi...) yaşanan zulmü, trajediyi, soykırımı anlatan bir başyapıt olmasının yanı sıra, yönetmenin sonradan sonraya giderek daha belirgin hale gelecek özgün film dilini, estetiğini daha iyi anlamamız açısından da özel bir öneme sahip olduğu söylenebilir.

İkinci Dünya Savaşını, Nazi Almanyası'nı konualan belgesel ya da kurmaca çok sayıda film izlemiş olanlar Gece ve Sis'i gördüklerinde, daha doğrusu bu kısa filmi sonuna kadar izlemeyi başardıklarında büyük bir şok, tarifsiz bir şaşkınlık yaşayabilirler. Büyük bir kısmı siyah beyaz fotoğraflardan, arşiv görüntülerinden alınarak kurgulanmış bu filmin nesnel zamandaki karşılığı yarım saattir ama o kısacık sürenin izleyicinin ruhundaki, bilincindeki, kısaca öznel zamanındaki karşılığı ölçüye gelmeyecek kadar bitimsiz, sonsuz olabilir. Başka bir deyişle, zamanı algılayışımız, anlamlandırışımız altüst olmuştur.

Kurgulanmış bu görüntülerin her birinin “gerçek” olduğunun bilincinde olmak ve yönetmenin film bitene kadar bu bilinci yitirmemize asla izin vermemesi ise daha da sarsıcıdır. Kampların sözümona hastanelerinde pansuman sargılarını (ki sahtedir bu sargılar, kağıttandır) ağızdan yiyen hastaların kıvrışları gerçektir; yine sözümona ameliyathanelerde deney olsun diye sakat bırakılan, organları kesilip biçilenler, hadım edilenler, türlü kimyasallarla zehirlenenler, fosfor ile yakılan eller, ayaklar, yüzler; gaz odaları, yakılmak için büyük kalasların arasına dizilmiş cesetler, kömürleşen tenlerden yükselen dumanlar gerçektir; iş makinalarının kepeçleriyle bir kadın adı verilen (Dora, Laura gibi...) büyük çukurlara atılan bir deri bir kemik kalmış cansız bedenler gerçektir; kesilen kadın saçlarının oluşturduğu tepelikler ve kilosu 15 kuruştan bu saçlarla dokunan bezler gerçektir...

Alain Resnais, düne-geçmişe ait bu gerçekleri şimdiden-bugünden hareketle anlatır. Film bugün haritalarda ve turist rehberlerinde gösterilen, etrafı dikenli tellerle çevrili toplama kamplarının genel çekimleriyle, renkli görüntülerle başlar. Kan kurumuş, dil susmuştur. 35 kiloya düşen bedenleri ile ayakta kalmaya çalışan mahkumların yürüdüğü patikaları yaban otları bürümüştür. Almanca “Nacht und Nebel” gece ve sis demektir ama toplama kamplarında “N.N” olarak kısaltılan bu kod, adının söylenmesine bile gerek olmayan, yok edilmek için toparlanması gereken şeyleri, imha edilmesi planlanan her şeyi kapsayan bir anlam ima eder ki, işte o “şey”lerden birisi de “insan”dır.

Gece ve Sis, Nazi karşıtı bir propogandaya düşme kolaylığının ya da toplu katliamlara karşı duyulan öfkenin, hıncın, intikam duygusun kıskırtıcılığına kapılmadan insanın, “insanlığın” başına ne geldiğini, nelerin yaşandığını hatırlatmak ister. Resnais yaşananların yalnızca bir “anı” olarak kalmasına ve anı olduğu için önemsenmesine, değer verilmesine karşı çıkmak için renkli görüntülerle, bugünün-şimdinin içinden düne bakarak başladığı



anlatısını on yıl öncesine, çok yakın bir geçmişe ilişkin siyah beyaz görüntülerle sürdürürken, unutmanın ne kadar kolay olduğunu sık sık vurgular. Unutulmaması gereken, ne yalnızca Nazi faşizmi ne de yalnızca Yahudilere uygulanan soykırımıdır. Filmde Yahudi ve soykırım sözcükleri geçmez... Soykırım yerine sürgün sözcüğü kullanılır ve bu kamplarda üzeri kırmızı bir çizgiyle çizilen, yok sayı-

lan, öldürülen insanların tek bir ırk değil, 22 milletten insan olduğu gösterilir. Unutulmaması gereken, şimdilik uykuya yatmış gibi görünen savaşın, bir gözünün daima açık olduğudur.

Unutulmaması gereken asıl şey, insanlığın yaşadığı acıdır, bu acıya neden olan düzme ideolojidir. Nasıl olup da insanın insana böylesine sistematik, korkunç, dehşet verici bir acı yaşatmayı kabullenebildiği, sonrasında ise herkesin bir şekilde kendisini masum çıkartarak, kimsenin sorumluluğu üstlenmeye yanaşmayışdır.

Geçmişe yapılan yolculuklar her zaman romantik bir özlemi dile getirmez. Bazen her iki tarafı da uçurum olan yolun daraldıkça daraldığı, yağın karın çamura, balçığa dönüştüğü sisli bir kış gecesine dönüşür yolculuk... İşte o zaman geçilen yollar unutulsa da, hissedilen korku, soğuk asla unutulmaz. Resnais'in Gece ve Sis'i otuziki dakikanın her saniyesinde o asla unutulmayacak olan duyguyu; yani utancı, korkuyu, soğuğu, açlığı, aşağılanmayı, işkenceyi, çaresizliği yeniden hatırlatır ve yaşatır izleyicisine... Öyle ki, hem filmi izlerken hem de film bittikten sonra bu kamplarda yaşanan trajedinin bugün de yaşandığı, halen devam ettiği sanısına kapılmamak elde değildir.

Pek çoğu içine tıkdıkları vagonlarda havasızlıktan ölen tutsakları ölüme taşıyan tren rayları arasında kamera ilerlerken anlatıcı sorar: “Bugün aynı patikalarda güneş parlıyor. Yavaşça yürüyoruz patikalarda,



ne arıyoruz? Vagon kapıları açıldığında yere düşen cesetlerin izini mi? Yoksa, namlu ucunda kamplara sokulanların, havlayan köpeklerin ve gözleri kör eden projektörlerin, biraz ötede ölümlerin yakıldığı krematoryumun alevleri arasında bu gece manzarası bir Nazinin kalbinde yüce duygular mı uyandırıyor?”

Artık kullanılmadığı için çürümüş, her tarafını ot bürümüş o tren rayları, kampların terkedilmiş, bomboş, ıssız görüntüleri nasıl da belleğe benzer! Boş olduğu için orada bir şey olmadığını, hiçbir şey yaşanmadığını, hem yaşanmış olsa bile artık dünde kaldığı için önemsiz olduğunu düşünebilirsiniz. Ancak Resnais somut kanıtlarla, fotoğraflarla, tanıklarlarla, kayıtlarla o boşluğu dolduracak ve insanlıkdışı olduğu için kimsenin üstlenmediği sorumluluğa bir kez daha işaret ederek soracaktır: “Şimdi burada sizlerle konuşurken, bu soğuk yerde, harabeler arasında, toplu katliam mezarlarının arasını soğuk ve çamurlu sular doldururken, bu utanç verici olaylar anılarımıza kazınıyor. (...) Ben sorumlu değilim dedi Kapo. Ben sorumlu değilim dedi subay. Ben sorumlu değilim. O zaman kim sorumlu?”

Gece ve Sis, yaşanan bu utanç verici, insanlıkdışı eylemlerin mazide kaldığını ümit ederek, kötülükten ebediyen kurtulduğumuzu sanmanın ya da bu olup bitenlerin sadece bir kez, belirli bir yer ve zamanda olduğuna inanır gibi yapmanın, insanın-insanlığın çığılığına kulağımızı tıkamanın sorumluluğu azaltmaya çalıştığını duyuran sözlerle noktalanırken, Auschwitz’de ölümden Venedik’te Ölüm’e uzanan bütün köprüleri yıkar ve bambaşka bir film estetiği ortaya koyar.

Avrupa edebiyatının önemli düşünür-yazarlarından biri olarak kabul edilen ve toplama kamplarından sağ kurtulmayı başaran Jean Améry “Auschwitz’de ölümden Venedik’te Ölüm’e uzanan hiçbir köprü yoktu...” derken, bir entelektüelin kafasındaki estetik ölüm tasarımının çöküşünü ifade eder. Cephe-
deki asker bir kahraman ya da kurban olarak ölür ama kamp tutulusunun ölümü ancak mezbahaya götürülmüş bir hayvanın ölümüne benzer. Dolayısıyla daha önce sanatta ve felsefede estetik ölüm tasarımını belirleyen Novalis, Schopenhaur, Wagner gibi adların ya da Thomas Mann’ın Venedik’te Ölüm’ü ile kamplardaki ölüm arasında hiçbir bağ kurulamaz.

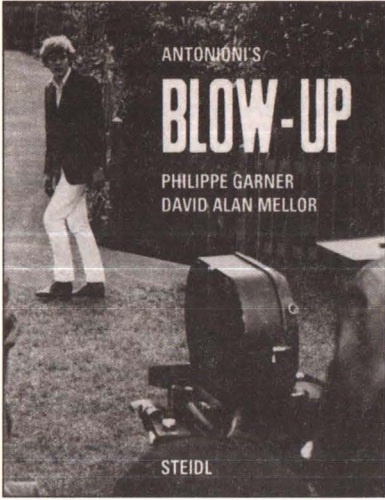
Resnais’in Gece ve Sis’i de estetik ölüm tasarımının film dilinde yıkılışı olarak adlandırılabilir ve belki de Francois Truffaut’un bu belgeseli tüm zamanların en iyi filmi olarak nitelendirmesi de boşuna değildir. Ancak gelmiş geçmiş en iyi film olsun olmasın, Gece ve Sis, Resnais’in sinemayı yeniden icat ettiği ilk filmidir. Bu filmle birlikte yaşantı ve deneyimlerimizin gerçeklikle, zamanla ve bellekle olan ilişkisinin sinematografik karşılıkları belirlenmiş ve bu karşılığın kurmaca film dilindeki, modern sinemadaki en yetkin örneklerinden birisi olan Hiroşima Sevgilim’e, oradan da Cahiers du Cinéma’nın “Kopernik tarzı devrim” olarak duyurduğu “Geçen Yıl Marienbad’da”ya giden yol açılmıştır.

ÇIĞLIK VE KÖR UZAM

Her ne kadar olanaksız olduğunu bilsem de, modern sanatı ya da sanatta modernizmi tek bir sözcükle ifade etmem istenseydi benden, aklıma gelen ilk şey bir kopuşu imleyen “çığlık” olurdu.

Belki de Latince “tam şimdi”, “şu an” anlamına gelen “modo”dan kök alan modernus (modern) terimi, eski dünya (Antik Yunan ve Roma) ile Hristiyan ortaçağın karşıtlığını vurgulayan bir terim olarak ortaya çıktığı ve “şimdi”yi, içinde yaşanan-bulunulan zamanı, dolayısıyla “yeni”yi ve “güncel”i içeren bir anlam taşıdığı için, günlük yaşamımızda ve gündelik dilde modern sözcüğü ile “yeni-yenilik” arasında bir bağ kurarız ve “modern”i genellikle çağdaş, medeni anlamında kullanırız ya da böyle bir anlam yüklemeye çalışırız. Oysa her yeni olanın çağdaş veya medeni olduğunu söylemek mümkün değildir, dolayısıyla modern sözcüğünü çağdaşlıkla-medenilikle eş-anamlı görmenin ve kullanmanın yanlış olduğu da söylenebilir.

Ortaçağın ardından Rönesans ve daha sonra Aydınlanma hareketiyle birlikte modern sözcüğü farklı bağlamlarda (toplumsal, ekonomik, bireysel, kurumsal vb.) farklı anlamlar içerse de genel olarak *bir eskiden kopuşu, köklü (radikal) bir değişimle birlikte eskiden yeniye geçişi ve güncelliği* dile getirir diyebiliriz. Öyleyse çığlığın, modern sanat ile özdeşleşen çığlığın öncelikle “eski”den kopuşun çığlığı olduğunu ve bu tırnak içindeki eski



sözcüğünün bireysel-toplumsal geleneklerden alışkanlıklara, yaşam biçimlerinden, dünyagörüşlerine kadar pek çok şeyi içeren, anlam havuzu geniş bir sözcük olduğunu da söyleyebiliriz.

Edebiyatı ve sinemada eskiden kopuşun ve bu kopuşla birlikte yaşanan değişimin dönüşümün; kısaca çılgınlığın, peşine düşmeye, kime ya da neye ait, nasıl bir çılgılık olduğunu merak etmeye değer ol-

duğunu düşünüyorum. Bu amaçla Ferit Edgü'nün 1981-82 yıllarında kaleme aldığı yirmi iki öyküden biri ve aynı zamanda bu öykülerin toplandığı kitabın da adı olan "Çılgılık" adlı kısa öyküsünü ve Michelangelo Antonioni'nin Julio Cortazar'ın öyküsünden (Las Babas del Diablo) sinemaya uyarladığı "Cinayeti Gördüm" (Blowup, 1966)) adlı filmini birlikte değerlendirmeye çalışacağım.

Aslında Ferit Edgü'nün öyküsünün de Antonioni'nin filminin de bir "tanık"lığa ilişkin olduğu söylenebilir. Edgü'nün öyküsü "Hayır, bağırmadım. Ben bağırmadım. Bağırana ben değilim. Bağırmanın için özel bir neden yoktu. Hiçbir gerek. Hiçbir gerekçe. Ben yalnızca gördüm: Üç kişi bir adamı sürüklüyordu. Adam onlarla gitmek istemiyordu. Bir ara ellerinden kurtulup, kendini yolun kıyısındaki hendeğe atmayı başardı. Tam o sırada da bir ses duyuldu. Biri bağırdı. Daha doğrusu bir çılgılık attı." diye başlar ve okuyucusunu "Peki ama, o çılgınlıkları atan kimdi?" soruyla başbaşa bırakarak biter. Ortada sürüklenen, zorbalığa uğrayan birisi ve zamanlı zamansız yükselen ama kime, neye ait olduğu bilinmeyen bir çılgılık vardır. Acaba bu çılgılık zorbalığa uğrayan insanın attığı çılgılık mıdır? Yoksa baskı, şiddet, zorbalık karşı-

sında insanın çaresizliğinin çılgılığı mı? Değilse, zorbalığa maruz kalan insanı sadece seyretmekle yetinenin kayıtsızlığına karşı duyulan öfkenin, isyanın çılgılığı mı? Belki de korkunun, “ya başıma bir şey gelirse”den kaynaklanan bir korkunun çılgılığı bu... Ya da bencillikle karışık, kendini bir suçlayan bir aklayan, aklamaya çalışan tanığın çılgılığı.

Yanıtlar çoğaldıkça ve verdiğimiz her yanıt yeni bir soruya dönüştükçe kesin olarak söyleyebileceğimiz tek şey kalıyor geriye: Bu çılgılık somut değil, soyut bir çılgılık. Ve en çok da “vicdan”ın çılgılığı olsa gerek. Ama kimin vicdanının? Öyküdeki tanığın mı, zorbalığa uğrayanın mı, yoksa zorbaların mı? Belki de tanık ile birlikte, tanığın gözünden olup bitene tanıklık eden okuyucunun, yani bizim vicdanımızın çılgılığıdır... Ya da umalım ki, bu çılgılık yazarın, öykünün, öyküdeki karakterin çılgılığından çok “okur”un çılgılığı olsun, onun çılgılığına dönüşsün. Dönüşsün ki, vicdanın ne olduğunu, vicdanla birlikte adalet, hak, bireysel sorumluluk ve özgürlük arasındaki bağı da düşünmeye, anlamaya çalışalım.

Vicdan; hani şu sızlayan, sesine kulak verdiğimiz, elini üzerine koyduğumuz, rengini kara bellediğimiz vicdan nedir? Arapça “bulmak” “anlamına gelen bir kökten türediği için Türkçeye “bulunç” olarak geçmesi ve kullanılması önerilmiş ama bu zorlama, yapay sözcük tutmamış olsa da, vicdan her insanın, insan olduğu için içinde bulunan bir şeydir. “Tüm insanlar dünyaya, kafa ve yüreklerinde bir iç mahkeme ile gelirler. Bunun adına vicdan denir” dediğine bakılırsa Aydın Boysan’ın, vicdan içimizdeki adalet duygusu, sezgisi, bilgisidir. Hamlet’e göre “Hepimizi korkak yapan şey”dir. Hermann Hesse’ye göre “İnsanın



Tanrı ile hesaplaşabilme yeteneğidir. Gururdan, bencillikten çok daha güçlü, gücü neredeyse sonsuz olan”dır. Richard Bach’a göre “bencilliğimizin samimiyet dercesini gösteren”dir. Jean-Jacques Rousseau’ya göre “insanı hayvandan ayıran tek şey”dir.

Vicdan, insan aklının iyi ve kötüyü ayırt etmekte zorlandığı, ikileme düştüğü ve işin içinden çıkmakta zorlandığında onu hemen, derhal bir karar vermeye zorlayan tek güçtür. Başka bir deyişle, aklın-akılcılığın bahanelerine kanmayan, o bahanelere sığınmamıza, avunmamıza izin vermeyen şeydir vicdan. Ferit Edgü’nün öyküsündeki tanık da kendisini aklayacak bahaneler arar; sürüklenen, zorbalığa uğrayan insanın suçlu, dolayısıyla onu sürükleyenlerin de yasa adamı olabileceğini düşünür sözgeli mi... Bu durumda olaya müdahale eder, sürüklenen adamı kurtarmaya çalışırsa suça katılmış olacaktır. Hem adam suçlu değilse bile, üç hayduta karşı tek başına elinden bir şey gelmeyeceğini düşünür. Kısacası bireysel sorumluluğunun gereği ne ise onu yapmamak için geniş getirir gibi düşünür, akılcı bahaneler bulur kendine. Eğer sorumluluk, özgür irade sahibi kişinin düşünce ve eylemlerinin hesabını önce kendisine, sonra başkalarına verebilmesi ise bu hesabı vermekten, taşıması gereken yükten-yükümlülükten kaçır. Ancak “Çılgılık”ı asıl vurucu yapan şey, insanın yalnızca düşündüklerinin ve yaptıklarının hesabını verip vermemesi değil, asıl “yapmadıklarının” bedelini ödemesidir. Belki şöyle de ifade edebiliriz: İnsan yalnızca yaptıklarından sorumlu değildir, bir de yapmadıkları nedeniyle taşıdığı sorumluluk vardır ki, bu daha da ağırdır. Belki de bu yüzden Ferit Edgü, aynı kitaptaki “Kör ve Oğlu” adlı öyküsünde “insan yalnız yaptıklarıyla değil / yapmadıklarıyla da insandır” diye yazar ve bu cümle akla ister istemez Albert Camus’nün “Bir insan söyledikleriyle olduğu kadar, bir de söylemedikleriyle insandır-insanlaşır” sözünü akla getirir. Korkak olduğumuz için kahramanı, yobaz olduğumuz için dindarı, hain olduğumuz için dürüstü oynadığımızı; anadan üryan yalancı bir varlık olan insanın oynamayı-rol yapmayı, maske takmayı sevdiğini; dolay-

ıyla neyi-neleri söylemediğimizi dile getiren, “kediye kedi diyelim, sözcükler hastaysa onları iyileştirelim” diyen ise Jean Paul Sartre’dır.

Sanatçı-yazar olduğu kadar aynı zamanda bir filozof olan Sartre, felsefenin görevinin kavramlara açıklık getirmek olduğunun bilincindedir, dolayısıyla felsefenin dili kediye kedi demek, sözcükleri, kavramları doğru belirlemek zorundadır. Ama sanatın, edebiyatın dili kediye kedi demediği için değerlidir. “Ne masayı anlatacağım diye masa sözcüğünü kullanacaksınız, ne kuşu anlatacağım diye kuş sözcüğünü, ne de aşkı anlatacağım diye aşk sözcüğünü” diyen Jean Cocteau ise; “Bir şiir yalnız o şiire giren değil, bir de girmeyen sözcüklerden meydana gelir” diyen de Salah Birseldir. Başka bir deyişle, insan nasıl söyledikleriyle olduğu kadar bir de söylemedikleriyle insan ise, edebiyat da söylenenle söylenmek istenenin arasında duran, doğrudan söylenmeyenin dilini, “gölge dil”i kullandığı için edebiyattır. Şiirden farklı olarak düzyazıda, öyküde gölge dili kullanmanın bir yolunun da “eksilterek” yazmak olduğu söylenebilir. Serimdüğüm-çözümünden, bir olaydan ve olay örgüsünden yoksun, “durum” öyküsü yazarken okura durup düşünme, yorumlama fırsatı veren eksiltmeleri, boşlukları yaratmak da ayrı bir beceri, ustalık gerektirir. Durum öyküsü gücünü olaydan, karakterden değil, “dil”den alır ki, Ahmet Oktay, “Çılgılık’taki tüm öykülerde dil’dir izlediğimiz, olay değil” derken, Ferit Edgü’nün öyküsünü özgün kılan şeyin ne olduğunu da açıklar.

Kör Uzam

Kavram olarak modern ile edebiyattaki çılgının sinemada, film dilindeki yetkin karşılıklarından birisi de Antonioni’nin “Cinayeti Gördüm” adlı filmidir. Aslında tıpkı Ferit Edgü’nün adı çılgılık olan bir öyküsü olduğu gibi, Antonioni’nin de yine “Çılgılık” (Il Grido, 1957) adını taşıyan bir filmi vardır ve bu film onun erken dönemine ait, toplumsal kaygılarla birlikte İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nden izler, etkiler taşıyan son filmidir.

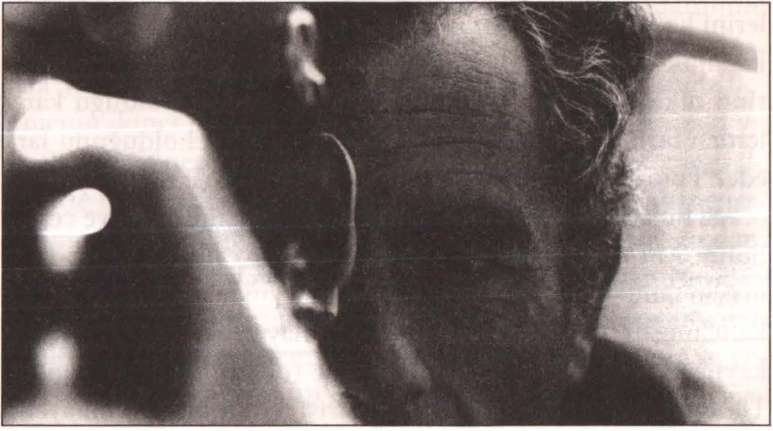
Çılgılık'tan üç yıl sonra, 1960'da Antonioni sinema tarihinin unutulmazları arasına girecek üçlemesinin ilk filmini, "Macerà"yı (L'Avventura) çeker. Hemen arkasından, bir yıl sonra üçlemenin ikinci filmi "Gece" (La Notte, 1961) ve bir sonraki yıl da "Batan Güneş" (L'Eclisse, 1962) gelir. Aslında Antonioni ile birlikte modern yaşamın ve insanın yalnızlığından, yabancılaşmasından, bencilliğinden, tedirginliğinden, anlamsızlığından, korkusundan, şüphesinden, bunalımından, boğuntusundan kaynaklanan o eşsiz, hüznünlü, sessiz çılgılığı en iyi duyumsatan filmler de belki bu üçlemedir. Gürültülü bir telaş içinde ve gevezelikle, kimsenin durup ince şeyleri anlamaya vakit bulamadığı, insanın insanla ilişkisinin kullanım-değişim değerine indirgendiği; aşkın, dostluğun, vefanın, içtenliğin kısacası tinsel olan ne varsa her şeyin metalaştığı ve insanın-insanlığın meta ile toksinlendiği bir dünyada nesneye dönüşen, dolayısıyla kahramanları da nesneler (bir telefon, bir balkon, bir yaya geçidi, tamamlanmamış bir inşaat, bir elektrik direği, bir cadde, bir resim çerçevesi vb.) olan bir dünyada yitip giden insanın çılgılığıdır bu...

Cinayeti Gördüm ise üçleme ile karşılaştırıldığında Antonioni'nin o kendine özgü yalın, lirizmi elden bırakmayan film dilinden, estetiğinden uzakmış gibi görülür. Yönetmenin İtalya dışında, Londra'da çektiği bu film aynı zamanda ikinci renkli filmidir ve bilinçli olarak renklere müdahale edişinin gerekçesini "Londra'nın başkaları için değil, benim için ne renk olduğuna karar verdim" sözleriyle bir açıklama getirmeye çalışır. Film, mesleğinde başarıyı yakalamış genç bir fotoğrafçının rastlantı sonucu bir cinayete tanık oluşunu konu alır. Londra'nın o ünlü parklarından birinde öylesine dolaşan ve deklanşöre basan Thomas, cilveleşen, birbirlerine kur yapan bir çiftin fotoğraflarını çeker. Durumu fark eden kadın rahatsız olur ve fotoğrafları ister ama alamaz. Kadın Thomas'ı takip eder, evini bulur ve ısrarla, endişeyle fotoğrafları almaya çalışır. Başka fotoğrafların negatif-

lerini kadına veren Thomas'ın içine bir şüphe düşer ve merakla karanlık odada çektiği fotoğrafların banyosunu yaparken bir ayırıntı dikkatini çeker. Parktaki çiftin de kadrada olduğu karelerden birinde çalılar arasında silah tutan bir el olduğunu fark eder. Fotoğrafı büyütür (blowup) ve büyüttükçe silahın yansırı orada bir ceset olduğunu da görür. Tekrar parka gider ve cesedi bulur. Ancak eve döndüğünde fotoğraflar çalınmıştır ve Thomas'ın tanık olduğu bu cinayete ilişkin elinde şimdi hiçbir delil kalmamıştır. Çevresinde olup bitene, hayata ve insanlara karşıt kayıtsız, kaygısız, rahat, hatta züppe (dandy) diyebileceğimiz Thomas gitmiş, sanki bambaşka birisi, tanık olduğu cinayetin sorumluluğunu taşıyan ya da taşıması gerektiğini düşünen bir Thomas çıkagelmıştır.

1967 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'ye ve çeşitli festivallerde, yarışmalarda başka pek çok ödüle layık görülen film beraberinde pek çok tartışmayı da getirir ki, bu tartışmalar aradan onlarca yıl geçmesine rağmen halen devam eder. Cinayeti Gördüm üzerine sayısız inceleme, çözümleme ve eleştiri yayınlanır. Oysa Antonioni'nin sözkonusu tartışmalara, filmi açıklama, anlamlandırma çabalarına ilişkin söylediği bir çift sözü vardır: "Bu filmi açıklamak ona ihanet etmek demektir. Eğer bir filmi sözcüklerle açıklayabiliyorsanız, o gerçek bir film değildir."

Cinayeti Gördüm üzerine yazılanlara genel olarak baktığımızda gördüğümüz şeyin ise Antonioni'nin sözlerini neredeyse haklı çıkarır nitelikte olduğu söylenebilir. Roland Barthes'ın gösterge dizgelerinden, Schopenhauer'ın tasarım ve "arzu"suna, Adorno'nun kültür eleştirisinden ideoloji kavramına, Deleuze ve Guattari'nin Kapilalizm ve Şizofreni'sini rehber edinen "şizoanaliz"lere, Michel Foucault'nun modernite-postmodernite söylemlerine, Derrida'nın yapısökümcülüğüne, Lacancı psikanalizin üç evresine, tüketim toplumuna, toplumsal cinsiyete, imgenin pornografisine kadar dallanıp budaklanan kuram, çözümleme ve açıklamalar arasında film neredeyse kaybolmuş,



Yönetmen Michelangelo Antonioni.

düşüncenin yanısıra izleyicisine aktarmak istediği duyu-duygu da yitip gitmiş gibidir.

Antonioni'yi doğrularcasına Susan Sontag'ın da "İyi filmlerde her zaman, bizi yorumlama isteğinden kurtaracak bir dolaysızlık vardır" dediğini hesaba katar ve yine Sontag'ın işaret ettiği gibi, sanatın gereksinim duyduğu şeyin duyumlarımızı yeniden kazanabilmek; yorumbilim değil, sevgibilim olduğu düşünce-sine katılıyorsak, filme olabildiğince az ihanet etmeyi ya da filme ilişkin çok şey açıklamak yerine daha çok şey duyumsamayı deneyebiliriz.

Cinayeti Gördüm gerçekliğin (reality) ne olduğunu, daha doğrusu neyin gerçek (truth, hakikat) neyin yanılsama olarak algılandığını sorgulayan, dolayısıyla bu konuda (gerçek-gerçeklik-yanılsama-hakikat) her türlü yoruma çanak tutan bir film olarak ele alınarak incelenebilir elbette... Beş duyu ile algıladığımız, gördüğümüz, dokunduğumuz; gerçeklikte bir karşılığı olup olmadığı bilgisine dayanarak doğru ve yanlış olarak adlandırdığımız şeylerin aslında ne kadarı gerçektir, hakikattir? Anı yakalayan ve kaydeden mekanik gözün, yani fotoğraf makinesinin sunduğu görüntü mü gerçektir yoksa deklanşöre basan par-

mağın, vizörün ardındaki gözün-bakışın kadrajla sınırlı kalmayan imgelemi mi? Her fotoğraf çerçevesi, o çerçeve içinde yer alan her şey, vizörün ardındaki gözün bilgisi, görgüsü, birikimi, kısacası “öznel”liği ile sınırlanmış ve düzenlenmişse, dolayısıyla çerçevenin sınırını ve o sınırın içinde neyin yer alıp almayacağını çerçevenin dışındaki bilinç belirliyorsa nesnellikten söz etmenin anlamı kalır mı? Kalmaz ise, fotoğraflar Thomas’ın bir cinayete tanık olduğunun somut, nesnel kanıtı, delili olabilir mi? Filmin son derece etkileyici, unutulmaz final sahnesini de bu sorulara ortak ederek tartışmak da olanaklı elbette... Ama tüm bu soruları ve olası yanıtları anlamlı kılacak bir bağlam, dayanak noktası ya da bir tez olmalı diyorsak, belki de aradığımızı o dayanağı, çok iyi bir yazar olmasının yanı sıra sinemayı ve fotoğrafı da tutkuyla seven, Antonioni’nin sinemaya uyarlamaya değer gördüğü öykünün sahibinde, yani Julio Cortazar’ın şu cümlesinde bulabiliriz: “Bir öykü fotoğraf gibidir, gerçeğin sınırlı bir kısmını taşır, gerisini okuyucu keşfetmelidir.”

Öyleyse tıpkı öykü yazarının eksiltmelerle, boşluklarla okuyucusu için yarattığı özgürlük alanını, yönetmen de izleyicisi için film dilinde yaratmalıdır. İşte o boşluğun, o eksiltmenin film dilindeki en önemli karşılıklarından biri de “kör uzam” (off screen) dir. Kör uzam en yalın şekilde kameranın çerçevelediği alanın dışında kalan yer olarak tanımlanabilir ve sinematografinin kurmaca varlık alanında görülebilir uzam (on screen) ile kör uzam diyalektik bir ilişki içindedir. Ancak yönetmenin görüntü diliyle neyi, niye anlattığına ya da anlatmak istediğine bağlı olarak kör uzam ayrıcalıklı bir önem taşır hale de gelebilir. Aslında sözcüklerle edebiyatın, görüntülerle sinemanın, kısaca sanatın kurmaca dilinde, gerçekliğinde de; bildiğimiz (bildiğimizi sandığımız, düşündüğümüz) olağan, somut hayatın gerçekliğinde de her zaman insanın gözünden kaçan, görünmeyen bir yönü bulunduğu anlaşılabilir. Başka bir deyişle, gerçeğe ilişkin ip uçlarının elimizden ya da gözümüzden kaçan fakat “imgelem”de hayat bulan, yaşayan bir yanı hep vardır ve

var olacaktır. Varoluşta daima çerçevenin dışında kalan, algıda mevcut olmayan, fakat imgelemde bulunan bir şeyler olduğunu söyleyen ise Sartre'dır. Ona göre, insan, imgelemin gerçek dışı nesnesini algının gerçek nesnesine ekleyebilir. Nitekim, filmin yukarıda sözünü ettiğimiz o etkileyici final sahnesinde pantomim oyuncularının oynadığı hayali tenis oyununa katılan ve kortun dışına düşen olmayan-hayali topu korta geri atarak oyuna katılan Thomas'ın yaptığı şey de imgelemde varolanı (tenis topu) algının gerçek nesnesi olarak kabul etmekten ve gerçeğe eklemekten başka bir şey değildir. Kaldı ki, yine Sartre'a göre, aslında sanat dediğimiz, sanat eseri dediğimiz şeyin kendisi gerçekdışı (olgusal olmayan) bir şeydir çünkü sanatın alanındaki güzel (estetik) kışkırtılmış bir hayaldir. Bu ise şunu demeye gelir ki, sanatın kurmaca dünyasında da, hayatın somut gerçekliğinde de insan hayal gücünü kullanarak gerçeğin içinde tutsak olmaktan kurtulabilir, daha özgür olabilir, gerçekle yetinmeyerek ona başka boyutlar katabilir, imgelemiyle gerçeği çoğaltabilir, zenginleştirebilir.

Ancak bu durum, anlattığı şeyi değil "anlatı"yı kendine dert edinen sanatçı için başlıbaşına bir sorun, kaygı haline de gelebilir. Nihayetinde, Cortazar'ın öyküsü konu olarak sıradan bir polisiyeye benzese de, bu öykünün içeriği ve özü, kusursuz bir anlatının insan için olanaklı olup olamayacağını tartışmaktır. Anlatıcının elinde bir fotoğraf vardır ve bu fotoğrafı, o fotoğrafta yakalanan "an"ı anlatmakla yükümlüdür. Oysa anlatmakla yükümlü olduğu fotoğrafı çeken, kadrajı seçen ve belirleyen gözün imgelemi kör uzama aittir ve bu uzama ilişkin kesin olarak söylenebilecek tek bir şey varsa, o da "şüphe"dir. Cortazar, gerçekliği her yönüyle kuşatan, kusursuz, eksiksiz bir anlatının olanaksız olduğunu bile bile Don Kişot olmaktan yanadır ve duyduğu şüpheyi rağmen inandığı, bağlandığı sonuç, her ne olursa olsun anlatıdan, anlatmaktan asla vazgeçmemektir.

Belki de bu konuda, dili, anlatıyı kendine dert edinen bir başka usta hikaye anlatıcısından, Hasan Ali Toptaş'tan yapaca-

ğımız bir alıntı aydınlatıcı olabilir.” (...) Bak Hasanım Ali, hayatı anlamlı kılmanın başlıca yollarından biri olan hikaye anlatma sanatı, dili kullandığımız, kendimizin dışında başka insanların da var olduğunu bildiğimiz, ve zamanın içinde kaldığımız sürece varlığını hep devam ettirecek derdi. Sonra, biliyor musun aslında zihin dediğimiz fahiş de bir hikaye anlatıcısıdır derdi. Sonra, görünmeyeni anlatmak hüner değildir; tam tersine bir çeşit kabalıktır ve ayıptır. Görünmeyeni sadece görünür kılacaksın Hasanım Ali derdi. (...) Sonra, zaten gerçeklerin birazı gerçek değildir Hasanım Ali. Bu nedenle, söyleyeceğin yalanların bazılarını tamamlama, bırak kubbeleri eksik olsun derdi.”

Belki de Hasan Ali Toptaş'ın bu sözleriyle birlikte filmi düştüğümüzde Antonioni'nin “Cinayeti Gördüm” ile neyi görünür kıldığını daha kolay ifade edebiliriz. Yönetmenin ustalık dönemine ait hemen her film gibi bu film de birdenbire, aniden ortaya çıkıveren herhangi bir şey ile başlar. Ve bu şey alışkanlıklarla, kurallarla, tekdüzelikle, toplumun geleneksel ahlakıyla ve değerleriyle dokunan hayatın kumaşını bir anda örseler, yırtar, parçalar. Bu kumaşın yumuşaklığına, sıcaklığına, rahatlığına uyum sağlamış karakterler sökülen her ilmekle birlikte biraz daha yalnız, biraz daha çıplak kalır; ruhları, duyguları üşür, giderek buz tutar hale gelmeye başlar ve nihayetinde kopuşun çılgılığı onları bir şekilde değişime zorlar. Bu açıdan baktığımızda, Cinayeti Gördüm, gerçeğin göreceliğinden, gerçeklik yanılmasından ya da yanılmanın gerçekliği gibi konulardan daha önemli olduğunu sandığım bir şeyi görünür kılar ki, o da insanın, Thomas'ın iç dünyasındaki değişimdir. Olayın, cinayetin ya da cinayeti kimin işlediğinin, büyütülen fotoğraftaki silahın, o silahı tutan elin ya da cesedin akıbetinin ne olduğu önemli değildir, çünkü bütün bunlar Antonioni'nin film dilinde söylediği yalanın eksik kubbeleridir. Önemli olan insanın “durumu”dur ve akılcı yorumlardan çok sezgi ile kavranabilecek o durum kesinlikler, mutlak doğrular ve yanlışlar üzerine değil “şüphe” üzerine inşa edilmiştir. Aslında adı insan olan varlık “şüphe”nin,

ikilemin, çelişkinin ta kendisidir ve gerçekliği su götürmeyen bu şüphede, insanın olduğu kadar “insanlık durumu”nun, modern hayatın da payı vardır. “Şurası doğrudur ki, hiçbir zaman bugün olduğu kadar her şeyden şüphe duyar hale gelmemişizdir. Her şey belirsizleşti, iki uç arasında gidip gelmeye başladı... Tamamlanmamış ve vücut bulmamış bir gerçekle çevriliyiz. İçimizde, şeyler, sis ve gölge fonu üzerinde beliren ılık benekleri gibi beliriyorlar. Bizim somut gerçeğimizin hayalet gibi, soyut bir niteliği var” diyen de; “Gördüğüm bir imgenin bana gösterdiği hiçbir şeye güvenmem Çünkü o imgenin ardındakini hayal ederim. Bir imgenin arkasında ne olduğu da hiçbir zaman bilinemez” diyen de yine kendisidir, Antonioni’dır.

Ferit Edgü’nün öyküsü ve Michelangelo Antonioni’nin filmi; yani çılgılık ve kör uzam, bir yandan benzer bir “tanık”lığın anlatısını kurarken bir yandan da anlatılarını herhangi bir sonuca bağlamadan bizi tanık olmaya çağırır. Eğer Albert Camus’nun söylediği gibi bir insan söyledikleriyle olduğu kadar söylemedikleriyle insansa-insanlaşırsa; söz konusu bu tanıklık söylemediklerimizin, sustuklarımızın, şüphe duyma gereksinimini hiç duymadan bağlandığımız doğruların, eğrilerin, yapmamız gerektiğini bile bile yapmadıklarımızın, kısacası sanatın dilinde görünür kılınan insanın ve insana ait değerlerin tanıklığı olabileceği ölçüde anlamlı olacaktır.

AZGINLIK VE GÜZELLİK

*“Nasıl başa çıkar bu azgınlıkla güzellik
Bütün gücü bir çiçeğin açışı kadarsa eğer.”*

Shakespeare

Estetik sözcüğü farklı bağlamlarda farklı anlamlar taşıyan, kullanım alanı geniş bir sözcük. Ancak sanatın alanında, dilinde daha dar ve kuramsal bir karşılığı olduğu da söylenebilir. Aslında geçmiş binlerce yıl öncesine kadar giden, çok ama çok eski bir soru olan güzel-güzellik nedir sorusunun ayrıca ele alınıp, araştırmaya, incelemeye değer bulanması çok değil, iki yüz yıl kadar öncesine dayanıyor. İlk defa 18. yüzyılda Alman filozof Alexander G. Baumgarten’in yazdığı “Aesthetica” (1750) adlı kitapta tanımlanmış ne olduğu: “Estetik, duygulardan elde edilen bilginin bilimi ve mantığın kız kardeşidir.”

Estetik her ne kadar bugün anladığımız anlamda doğa bilimlerine benzer bir bilim olmasa da, 1750’den, yani Baumgarten’den bu yana bir taraftan felsefeyle ve sanat felsefesiyle arasındaki sınır çizgisini çizmeye, öbür taraftan da olgulara dayanan, yöntemli, kendine özgü bir disiplin olmaya çalışıyor. Eski estetikten farklı olarak çağdaş estetiğin araştırmak istediği şey ise doğadaki güzeli-güzelliği işin içine karıştırmadan, sadece arkasında bir insan eli, çabası bulunan güzeli; yani sanatın alanındaki “güzel”i ve bu güzele-güzelliğe ilişkin değerleri (çirkin

de dahil olmak üzere) araştırmak, sorgulamak ve anlamaya çalışmak diyebiliriz.

Estetiğin ne olduğu, tanımı, kapsamı, işlevi, sınırları üzerine daha çok şey söylenebilir elbette ama genellikle estetik ile hayat arasındaki bağın nasıl canlı tutulabileceğine ilişkin olarak söylenen, yazılıp-çizilen görece daha az, cılızdır. Belki de estetiğin ne olduğunu anlamanın yanı sıra, hayatla ve insanla arasında daha dolaysız, canlı bir bağ kuran tanım şöyle yapılabilir: Estetik, insanın kendi sanatsal eylemleri üzerinde durup düşünmesidir ve insanın tüm eylemleri onun sanatının konusu olabilir.

Bu estetik tanımının hayattaki ve sinema sanatındaki karşılığı üzerine bir film den ve bir direnişten (bu yazının kaleme alındığı gün itibariyle ülkemizde yaşanan Gezi Parkı Direnişi) söz etmek istiyorum.

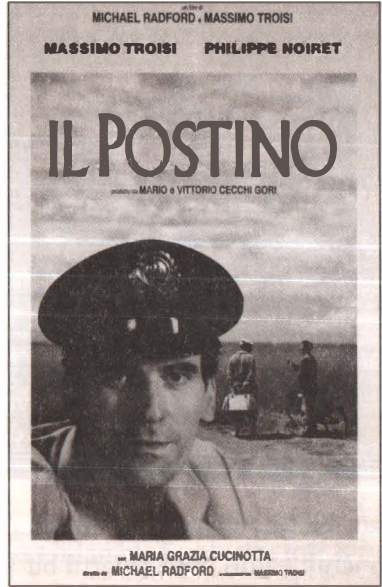
Şilili yazar Antonio Skarmeta'nın "Ateşli Sabır" (1982, Ardiente Pasion) adlı tiyatro oyununun metninden İngiliz yönetmen Michael Radford'un yönetmenliğinde "Postacı" (1994, Il Postino) adıyla sinemaya uyarlanan filmin konusu, Şilinin Nazım Hikmet'i olarak da bildiğimiz, tanıdığımız Pablo Neruda'nın İtalya'da bir adada, yoksul bir balıkçı kasabında sürgünde olduğu 1950'li yıllarda, kasabanın postacısı ile aralarında yaşanan dostluk olarak özetlenebilir. İçeriği ve özü ise yönetmenin tiyatro oyunu için yazılan metni perdeye nasıl aktardığına, nasıl yorumladığına ve bizim, yani izleyicinin bu yorumdan ne anladığına bağlı olarak değişecek, çoğalacaktır.

Kimine göre bu filmin içeriği, özü şiirdir; sözcüklerin bir araya geldiklerinde mecaza, metafora, büyüye benzer olağanüstü bir güce dönüşmesidir. Okuma yazması kıt bir insana, Postacı Mario'ya (Massimo Troisi) dilini pul yalamak dışında başka şeyler için de kullanılabileceğini öğreten Pablo Neruda'dır, (Philippe Noiret) onun şiirleridir. Postacı aşık olduğu kızın, yani Beatrice'in (Maria Grazia Cucinotta) gönlünü, gülüşünün yüzünde bir kelebek gibi uçtuğunu, saçlarında asmalar ve yıldızlarla

bir Küba gecesi kadar mavi olduğunu, bir buğday kadar ince çıplaklığını, beyaz bir okyanusun kıyısında olmak gibi, sessizliğini sevdiğini söyleyerek çalmıştır: “Sevdim. Sessizliğini sevdim. Sanki sen burada yokmuşsun gibi. Çıplak. Sen ellerinden biri kadar sadestin, pürüzsüz, dünyevi ve sıcacık. Sendedir ayın çizgileri, yaz güneşi...” Ve elbette Mario’nun ağzından söylenen bu sözler, Beatrice’e aşkını ilan eden mektuba yazılan bu dizeler Mario’nun değil, Neruda’nın dizeleridir. Ama ona, yani postacıya göre de “şiir onu yazana değil, ihtiyacı olana aittir!”

Postacı Mario’ya, tek sermayesi parmaklarındaki mantar olan yoksul bir adama, yeğeninin, Beatrice’in aşık olmasından korkan ve onu korumaya çalışan yaşlı teyzesi, metafor sözcüğünü ilk defa duysa da, hiç okuma yazma bilmesede sözcüklerin gücünü bilir. Teyzeye göre yeğenine “gülüşünün kelebek gibi uçuştüğünü” söyleyen, ona sözcükleriyle dokunan biri barda kıcını elleyen bir ayyaştan çok daha tehlikelidir.

Önceleri, Neruda ile dostluklarının başlangıcında Mario için şiir demek, kadınların hayranlık duyacağı “güzel şeyler” söylemek demektir. Neruda’ya gelen mektupların hemen hepsinin kadınlardan geldiğini gören Mario, metaforun ne olduğunu, nasıl şair olunduğunu bilirse kadınları etkileyebileceğini; onların beğenisini, hayranlığını, aşkını kazanabileceğini düşünür. Bu amaçla şair olmak istediğini, metaforların kendisine nasıl geleceğini, nasıl güzel şiir yazılabileceğini Neruda’ya sorduğunda aldığı yanıt ise şöyledir: “Sahilde yavaşça yürümeyi dene, tüm





Şiir onu yazana değil,
ona ihtiyacı olana aittir.

körfez boyunca... Ve etrafına bak.” Neruda’nın bu kısa ama önemli yanıtı metaforların bir vahiy gibi gökten zembille inmediğini, şiirin ve şiiri güzel yapan şeylerin somut hayatın, gündelik yaşamımızın içinde olduğunu da duyurur. Ancak bir başka sahnede postacının metaforlara ilişkin sorduğu bir soru daha vardır ki, Neruda’yı bir anda allak bullak eden bu sorunun bilinen bir yanıtı henüz hiç kimsede yoktur.

Deniz kenarında, sahilde geçen o sahnede önce adanın yıllardır devam eden, sürüncemede bırakılmış kullanma suyu sorunu üzerine laflarlar. Ada halkı sorunun çözümü için harekete geçmek, bir şeyler yapmaya çalışmak yerine ya siyasi yönetimlerin çözüm için verdiği ama tutmadıkları sözlere kanmış, tepkisiz kalmış, ya da Mario’nun babası gibi yalnızca küfretmekle yetinmiştir. Neruda, yine de, her şeye rağmen adanın çok güzel olduğunu söyler ve Mario’ya denizle ilgili bir şiirini okur. Şiir bittiğinde Mario’ya fikrini, ne düşündüğü sorar ve aralarında şu konuşma geçer:

Neruda: Tamam mı? Ne düşünüyorsun?

Mario: Tuhaftı.

Neruda: “Tuhaf” ile ne demek istiyorsun? Çok zorlu bir eleştirmensin.

Mario: Hayır, tuhaf olan sizin şiiriniz değil. Tuhaf olan... Tuhaf olan... Siz söylerken nasıl hissettiğimdi.

Neruda: Nasıldı?

Mario: Bilmiyorum. Sözler ileri geri gitti geldi.

Neruda: Tıpkı deniz gibi mi?

Mario: Kesinlikle. Deniz gibi.

Neruda: İşte bu, işte bu ritm!

Mario: Aslında sanki beni deniz tutmuş gibi hissettim. Şey gibi... Bunu açıklayamam. ben sanki... O sözlerin arasında savrulan bir kayık gibiydim.

Neruda: Sözlerimin arasında savrulan bir kayık gibi mi? Biraz önce ne yaptığını biliyor musun Mario?

Mario: Hayır, ne?

Neruda: Bir metafor.

Mario: Hayır.

Neruda: Evet.

Mario: Hayır.

Neruda: Ne demek hayır!

Mario: Gerçekten mi?

Neruda: Evet.

Mario: Fakat bu sayılmaz. Çünkü bilerek yapmadım.

Neruda: Bilerek yapmak önemli değil. Ne yaptığın önemli. Simgeler kendiliğinden ortaya çıkar.

Mario: O halde demek istediğiniz... Örnek olarak, eğer dediklerimi takip edebilirseniz... Tüm dünya; deniziyle, gökyüzüyle, yağmuruyla, bulutlarıyla, ve saire ve saire tüm dünya bir başka şeyin bir benzemesi, bir metafor mu?

Platon'un idealar kuramından, Aristoteles'in Poetika'sından beri insanın kafa yorduğu, bir yanıtı olmayan ya da verilen yanıtların hala sorgulandığı, kesin bir sonuca bağlanamayan böyle çetrefil bir soruyu en naif haliyle Mario'nun dile getirmesi, sorması şaşırtıcıdır ve Neruda çareyi denize girip yüzme, yüzerken de düşünüp daha sonra yanıtlama bahanesiyle işi geçiştirmede bulur.

Postacı filminin içeriğine ve özüne şiir olarak baktığımızda, Mario ile Neruda arasındaki konuşmalarda şiirin özüne ilişkin önemli şeyler söylendiğine tanık oluruz. Sözgelimi yukarıdaki konuşmada geçen o önemli şeylerden birisi "ritm" in ne olduğuna, anlamına ilişkindir. Denizi anlatan bir şiirde sözcüklerle oluşan, yaratılan ritmin kıyıya vuran dalgaların ritmine benzermesi bir rastlantı değildir. Çünkü Pablo Neruda'nın gerçek yaşamında da sanatın, şiirin dilinde ritmin ne olduğunu ilk öğrendiği yer edebiyat dersleri ya da kitaplar değil, doğadır, yağmurdur, yağmurun dilidir. Şili'de, okyanus kıyısındaki evinde, sağanak yağmur nedeniyle akan çatıdan yerdeki bir kaba düşerek biriken yağmur damlalarının sesini dinlediğinde yalnızca şiirde değil, hayatın, doğanın kendisinde de özgün bir ritim olduğunu sezmiş, anlamıştır. Bu nedenledir ki, Neruda şiiri, daha ilk gençlik dönemlerinden itibaren dünyanın idealleştirilmiş bir anlatısına değil, kendisine yönelir; iyi de olsa kötü de, güzel de olsa çirkin de somut yaşama ilgi duyar. Neruda'nın "Yaşadığımı İtiraf Ediyorum" adlı anı-biyografi kitabında yazdığı gibi, gerçek yaşamda da şairin ilk şiir evreni ve o evreni oluşturan sözcükler içinde yaşadığı coğrafyaya, doğaya aittir: Demiryolları, çakıl taşları, yılan anaları, böcekler, ağaçlar, okyanus, keklik yumurtaları, şarap ve üzüm, atlar, uçsuz bucaksız bir doğa ve yalnızlık... Şöyle yazar Neruda: "Atla ya da yalnızayak yaptığım yolculuklarda sonsuz kıyılar ya da ıssız dağlarla ruhum arasında, daha doğrusu şiirimle dünyanın yalnızlığı arasında ilk bağlar kuruldu. Aradan yıllar geçti, bu bağ, bu anlaşma yaşamım boyunca sürdü..."

Neruda'nın şiiriyle dünyanın-insanın yalnızlığı arasında kurulan bağın önemli ilmeklerinden birisi “ acılardan daha büyük bir yer yoktur / bir tek evren var, o da kanayan bir evren” diye seslendiği; o kanayan evrenin, insanın-insanlığın acısını akıldan çok yüreğiyle duyduğu “Yeryüzü Konukluğu” (1935) adıyla yayınlanan şiirlerinde atılır. Yeryüzüne konukluk, dünya savaşıyla birlikte yıkım içinde, kırık dökük, yaralı, yorgun, paramparça, küllerin, dumanların, sidik ve zambak kokularının, solgun günlerin-yılların, çürümüş nesnelerin, mezarlıkların, ortopedik aygıtların, terzi, berber dükkanlarının dünyasıdır. Daha önce Şili'nin hüzünlü sokaklarında “sevda, kadın kokusunun ekmeği” diyerek dolaşan şair, Yeryüzü Konukluğu ile Şili'nin sınırlarını aşar ve evrensel şiire doğru giden ilk güçlü adımını “değil yalnız deniz, değil yalnız kıyı köpük, / acı da evet acı da ekmeğidir insanın” diyerek atar ve yaşadığını itiraf ettiği kadar insan olmaktan yorulduğunu da itiraf eder.

Postacı filminde metaforun ne olduğunu anlamaya, Neruda'dan bir şeyler öğrenmeye çalışan Mario'yu en çok etkileyen dizelerden biri “insan olmaktan yoruldum” dizesidir. Şairin neden “Berber dükkanlarının kokusu beni hıçkıra hıçkıra ağlatıyor” dediğini, bunun bir metafor olup olmadığını bilmez ama “insan olmaktan yoruldum” ile ne demek istediğini çok iyi anlar, çünkü o yorgunluğun duygusuna, bilgisine kendisi de sahiptir. Yine de bildiği, hissettiği şeyi sözcüklerle açıklayamadığı için bir kez daha sorar: “Neden berber dükkanlarının kokusu beni hıçkıra hıçkıra ağlatır diye yazdınız?” Neruda'nın bu soruya verdiği yanıt, şiirin varlık gerekçesini en kolay, en kestirme yoldan ifade eder: “Umarım anlarsın, Mario... Bunu sana şiirimde kullandığım kelimelerden farklı bir dilde anlatamam. Bunu açıkladığında şiir sıradanlaşır. Şiir sanatının ortaya çıkardığı, onu anlamaya yetecek kadar açık olan duyguları deneyimlemek herhangi bir açıklamadan daha iyidir.” Başka bir deyişle, şiirin açıklaması-anlamı şiirin kendisidir ya da şiir zaten başka sözcüklerle, başka bir biçimde anlatılması olanaksız olanı dile getirebildiği için vardır ve şiirdir.

Ancak Pablo Neruda için şiirin varlık gerekçesi, poetika'nın, şiir kuramının dışında 1936'nın 19 Ağustos'unda bambaşka bir anlam kazanır. Bu tarih Federico Garcia Lorca'nın İspanya İç savaşında, henüz 38 yaşındayken faşistler tarafından kurşuna dizildiği tarihtir. Neruda da Madrid'te, o ünlü "Çiçekler Evi"nde alır ölüm haberini... "Yürekteki İspanya" ve siyasi şiirin çağdaş dünya şiirindeki en görkemli anıtlarından birisi olan "Evrensel Şarkı"ya giden yol açılmıştır. Sezginin, iç güdünün, doğanın, nesnenin, eşyanın kötü tadının yanına, kenarına değil, tam odağına "insan"ı koyan Evrensel Şarkı, tek bir insanın, tek bir ülkenin; Şili'nin, giderek tek bir kıtanın şiiri olmaktan çıkarak, kıtaları-sınırları aşan ve evrensel nitelik taşıyan, parmakla sayılmayan, ölümlerde yeniden doğan "halk"ın şiiri olur. Ezilen, sömürülen, horlanan, aşağılanan, acı çeken halkların sesi, şiiri... Başka bir deyişle, azgınlıkla başa çıkmaya çalışan güzelliğin şiiri...

Postacı'yı, gücünü bir çiçeğin açısından alan güzellik düşüncesiyle birlikte izlediğimizde filmin özü de bambaşka bir anlam kazanır. Kötülük de, çirkinlik de vardır bu dünyada; nasıl iyilik ve güzellik de varsa... Kötülükle, zorbalıkla, çirkinlikle baş etmenin tek yolu, iyiliği, inceliği, güzelliği var etmek. Bunun için de yaşamdaki güzeli-güzelliği "görebilmek" gerekiyor. O iyiliği, güzelliği görebilmemizin olmazsa olmazı da "sevgi", insan sevgisi... Mario, Beatrice'e vurulup, aşık olduktan, kadını sevdikten ve o sevgiye metaforları, şiiri katık ettikten sonra görmeye başlıyor güzelliği...

Dahası vicdansızlığın karşısına merhameti, zulmün karşısına sevdayı, çirkinliğin, kötülüğün karşısına güzeli-güzelliği koyan her insanın, şair olsun olmasın sanat ile sanatçı ile ortak bir kimliği, duruşu paylaştığını da söyleyebiliriz ki, o da umudunu hiç yitirmeyen "muhalif duruş"tur. Temel ilkesi "adalet" olan ve insana daha çok yaraşır, daha güzel bir dünya kurmak için, insan-oglu sabrını ve umudunu hiç yitirmeden çalışmalı, direnmeli, mücadele etmelidir. Şiir (sanat) bu "ateşli sabrın", bu umudun,

bu direnişin içinde ve kullanmasını bilen elinde eşsiz, güçlü bir silahtır. Böyle bir umudun, sabrın, çabanın olmadığı yerde yaşanan ise “ağır ölüm”dür çünkü Neruda’nın dediği gibi “ağır ağır ölür alışkanlığın kölesi olanlar / (...) ağır ağır ölür işlerinde ve sevdalarında mutsuz olup da bu durumu tersine çevirmeyenler / ağır ağır ölür yolculuğa çıkmayanlar, okumayanlar, müzik dinlemeyenler, gönlünde incelik barındırmayanlar / (...) anımsayalım her zaman: yaşıyor olmak yalnızca nefes alıp vermekten çok daha büyük bir çabayı gerektirir. / Yalnızca ateşli bir sabır ulaştırır bizi muhteşem bir mutluluğun kapısına.”

Skarmeta’nın tiyatro oyunu için yazdığı metne adını veren “Ateşli Sabır” Neruda’nın bu şiirinden alınmışsa, Neruda da ateş hırsız olarak tanıdığımız Arthur Rimbaud’an, onun Cehennemde Bir Mevsim’inden çalmıştır ateşi: “Gün ağarırken ateşli bir sabırla donanmış olarak, görkemli kentlere gireceğiz” demişti Rimbaud.

Öyleyse, dar anlamıyla, sanatın-şiirin alanındaki güzel, yani estetik amaç değil; o estetik yaşamdaki “sevgiye uyanış”ın, o uyanışla açılan zihinle olduğu kadar, gönül gözüyle yaşama bakmanın ve çok daha kapsayıcı, kuşatıcı bir güzeli-güzelliği görmenin aracı... Belki de bu nedenle, Neruda postacıya “bu adanın en güzel şeyi ne?” diye sorduğunda önce tek bir şey söyleyebiliyor postacı: “Beatrice.” Ama görüyoruz ki, Mario filmin sonuna doğru adadaki güzelliklere ilişkin Beatrice’in yanına daha önce duyduğu gördüğü halde fark etmediği yeni sesleri, yeni şeyleri, güzellikleri ekliyor: Sahile vuran büyük ve küçük dalgaların sesini, babasının kederli balıkçı ağlarını, sarp kayalıkların üzerindeki ve uçurumdaki rüzgarı, çalılıarın arasında dolaşan rüzgarı, kilise çanlarını, daha önce hiç farkına varmadığı adanın üzerindeki yıldızlarla dolu gece göğünü, doğacak çocuğunun, Pablo’nun anne karnındaki kalp atışlarının sesini...

Ve nihayet, Neruda için yazdığı, ona adadığı şiirini katıyor hayata Mario. O şiiri okumak için komünistlerin düzenlediği bir

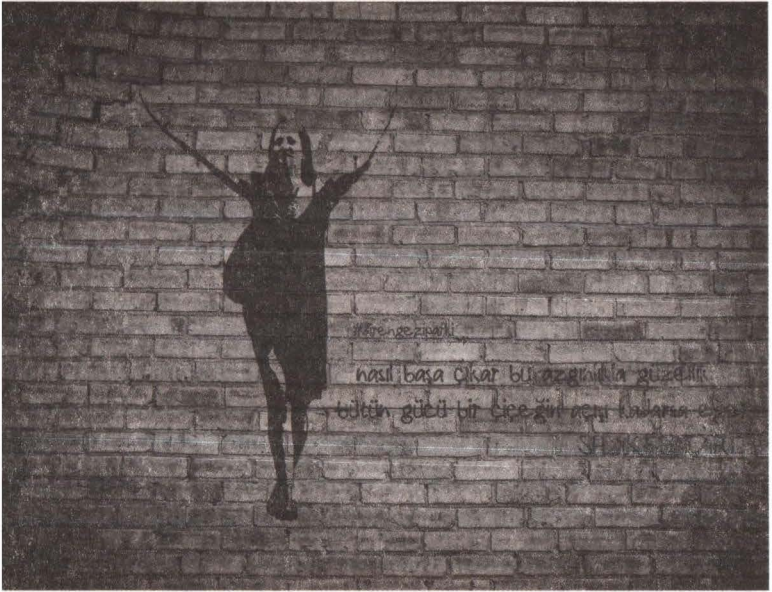
protesto gösterisine davet ediliyor ve kürsüye doğru giderken çıkan karmaşa sırasında ölüyor. Şiirin yazılı olduğu kağıt yere düşer, panik halinde kaçışan insanların ayakları altında kirlenir, ezilirken; biz bir kez daha anlıyoruz ki, çiçek solsa da çiçeğin açışındaki o narin ama her türlü azgınlıkla baş edebilecek kadar güçlü güzellik hiç solmuyor; o güzelliği kirlletmeye, ezmeye, yok etmeye ölümün gücü bile yetmiyor.

Her film gibi bu film de biter, “son” yazar ve jenerik akmaya başlar. Ama bazı filmler aradan yıllar geçmesine rağmen olup olmadık bir zamanda tutar tekrar tekrar başlar, sanki hiç bitmez... Daha doğrusu biten filmidir de, tıpkı bir çiçeğin açışındaki solmayan o güzellik gibi, hayatımıza o filmle birlikte dahil olan ve bitmek şöyle dursun, her fırsatta kendisini sık sık hatırlatan güzellikler tekrar yad edilir; yaşar, yaşanır.

İşte o güzelliklerden birisi de İstanbul’da Gezi Parkı eylemleriyle başlayarak tüm Türkiye’ye yayılan ve daha önce de dediğim gibi bu yazının yazıldığı an itibariyle 13. gününe giren “direniş”tir. Gücünü bu parkta sarıldığı bir ağacın gövdesinden alan bir avuç insandır direnişi başlatan... Hemen sonrasında, horlanan, aşağılan, kendisine çapulcu, ayyaş sıfatı yakıştırılan bir halkın, ama özellikle genç kuşağın “uyanış”ı gelir.

“O güzel insanlar o güzel atlara binip gitti / demirin tuncuna insanın piçine kaldık” demişti ya Yaşar Kemal, işte şimdi meydanları, sokakları dolduran gençler o güzel atlara binip gidenlerin torunları, çocukları olarak geri dönmüştür. Unutulduğu sanılan güzellikler Gezi Parkı’nda yeniden hatırlanır: Paylaşmayı, aç olanın halinden anlamayı, yardımseverliği, merhameti, dayanışmayı, sarılmayı, vazgeçmemeyi, isyanı, aşkı, mizahın karasını, gülmeyi, kuşandığımız ateşli sabrı, güneşli güzel günlere duyduğumuz inancı, bizi biz yapan değerlerin ne olduğunu ve o değerlerin değerini yeniden hatırlarız.

Ne sağcı ne solcu, çapulcu olduğumuzu, “devlet ve tabiatın ortak ve yanlış sorusu Maveraünnehir nereye dökülür sorusu



iken, “en arka sırada bir parmağın tek ve doğru karşılığı: Solgun bir halk çocukları ayaklanmasının kalbinedir”i; “yort savul”u hatırlayabiliriz. “Her çapulcunun kalbinde kendinden daha büyük bir çocuk vardır / Bütün sınıf sana direniş bayramlarında zarfsız kuşlar gönderecek” demekle kalmaz; “babamız dövüldü güllabici odunlarla tımarhanede / Acaba halk nedir diye düşünür arada işittiği / Velhasıl onlar vurdu biz büyüdük / onlar böldü biz birleştik kardeşim / Acı bilmez uçurtma çocukların imrendiği özgürlüğün yalnayak şiiridir” der, Ece Ayhan’dan çapullarız.

“Sesinde ne var biliyor musun / bir halkın haklı isyanı var / keşke yalnız bunun için sevseydim seni” der; yine bunu da demekle kalmaz “hiç bir şeyim yok akıp giden sokaktan / meydanaımdan ve parkımdan başka / keşke yalnız bunun için sevseydim seni” demeyi de ihmal etmeden, Cemal Süreya’dan çapullarız; baktık ki şiir kesmedi, felsefeye geçer ve “insan, uğrunda ölümü göze alabileceği bir şey bulmadığı müddetçe, insan değildir, adam değildir” diyen Sartre’dan çapulluyarak, insan uğrunda ölümü

değil, yaşamı; insana yaraşır, haysiyetli, özgür, insanca bir yaşam uğruna “direniş”i göze almadığı müddetçe insan değildir deriz.

Biz bunları derken Ünsal Oskay Hocamızın “yılanmak istemeyen çocuklar olun” deyişini vasiyet olarak bıraktığını hatırlarız. Toma’ların her su sıkışında, yüzündeki o hınzır gülümsemeyle “aşk olsun size çocuklarım, helal olsun çapulcularım!” dediğini ve mutlaka ama mutlaka bir yerlerden bizi gördüğünü, duyduğunu, izlediğini biliriz.

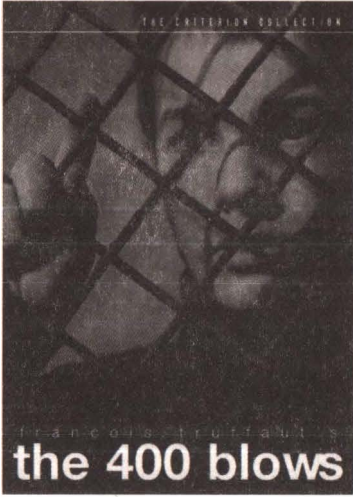
Daha da ileri gider, Can Yücel’in çevirisinden aldığımız güçle Shakespeare’i çapullarız ve “değil mi ki korkudan dili bağlı sanatın / doğruya doğru derken çapulcuya çıkmış adın /değil mi ki kötüler patron olmuş medya’ya / vazgeçtim bu dünyadan, dünyamdan geçtim ama / seni yalnız komak var ya, o koyuyor adama” diyerek, içimizdeki umudun, sabrın ateşiyle bir kez daha Postacı’yı, Mario’yu anımsar ve yineleriz: “Şiir onu yazana değil, ihtiyacı olana aittir!”

15.

400 DARBE VE ÖZGÜRLÜK

2013'ün 27 Mayıs'ında, pazartesi günü gece on sularında İstanbul Gezi Parkının Asker Ocağı Caddesine bakan duvarının yıkılması ve parktaki beş ağacın sökülmesiyle başlayıp tüm ülkeye yayılan toplumsal başkaldırının, direnişin üzerinden günler, aylar geçti... 400 Darbe'nin, (1959, Les Quatre Cent Coups) François Truffaut'un henüz 27 yaşındayken çektiği ilk uzun metrajlı filminin üzerinden ise tam elli dört yıl geçmiş.

Yaşayarak, deneyimleyerek bilgisine sahip olduğumuz şeyler ile araya zaman girdikten sonra o yaşantıya tanıklık etmenin ve bu tanıklığı söze, yazıya dökmenin; yani "anlatma"nın aynı şey olmadığını ansızın fark ettiğimizde ister istemez şaşırıyor, allak bullak oluyoruz. "Ya yaşamayı, ya anlatmayı seçmek gerek" diyordu ya Sartre, bazen neyi, hangisini tercih edersek edelim "yazgı" değişmiyor ve öncelik sonralık sırası önemini yitirdiğinde, hayatımızdan, akıp giden zamandan çalınan, her şeyi bir çırpıda özetleyiveren bir fotoğraf karesi öylece donup kalıyor. Tıpkı 400 Darbe'nin son sahnesinde daha önce hiç deniz görmemiş çocuğun islahevinden kaçıp sahile koşuşu ve tam da o görmeyi çok istediği denize kavuştuğunda dönüp kameraya, dolayısıyla bize (izleyiciye) baktığında çocuğun yüzünde donan görüntüye yapılan zoom ile birlikte "son" yazısının belirmesi gibi... İşte şimdi anlatılamayacağını bildiğimiz halde o yüzü,



daha doğrusu çocuğun bakışlarında donmuş, asılı kalmış o boşluğun yerini sözcüklerle doldurmaya, anlatmaya çalışmak gerekiyor.

Hani “günleri değil, anları hatırlarız...” diyordu ya Cesare Pavese “Yaşama Uğraşı”nda, eğer hayat filme misal ise aynı şeyin sinema uğraşı için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. İzlediğiniz filmler neyi ne zaman, nerede izlediğinizi zor hatırlayacağınız kadar çoğaldığında, ko-

nusu – olay örgüsü şöyle dursun, adını bile hatırlamakta güçlük çektiğiniz ama belleğinizden asla silinmeyecek “an”ları muhafaza eden bazı filmler olduğunu fark edersiniz. Kimi zaman bir sureti, bir mekanı, bir sözü, susuşu, bir yüzü ya da bakışı içeren ve zamanın tozuna, tortusuna rağmen o ilk tazeliğini, pırıltısını hiç yitirmeyen hatta yıllar geçtikçe daha da güçlenen; içerdiği o eşsiz, unutulmaz “an”larla değer kazanan, öte yandan isterseniz de adını kolay kolay unutamayacağınız filmlerden birisidir 400 Darbe...

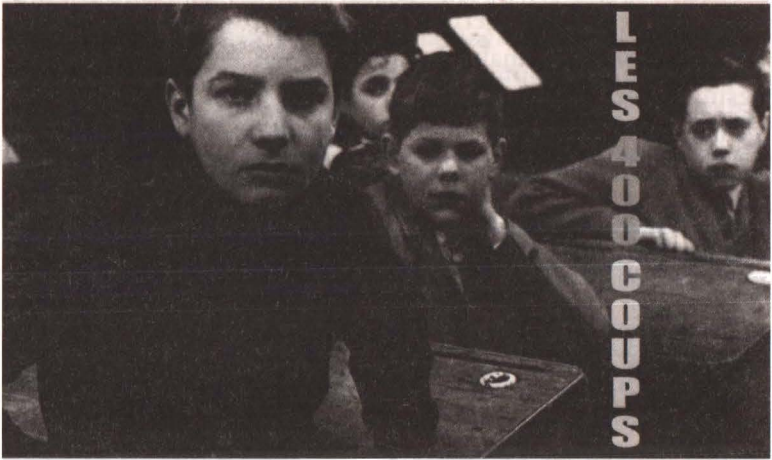
Fransızcası “Les Quatre Cent Coups” olan filmin adını sözcüklerin nerede, nasıl bir içeriğin karşılığı olarak ya da hangi bağlamda kullanıldığına dikkat etmeden sözlükteki ilk karşılığına bakarak çevirdiğimizde 400 Darbe ile karşılaşırız. Oysa tam da filmin içeriğiyle, kullanıldığı bağlamla anlam kazanan ve serseri, derbeder, nerde akşam orda sabah yaşayıp gitmek, okulu kırmak gibi anlamlar taşıyan Fransızca bir deyim 400 Darbe. Nihayetinde, filmin konusu da 12-13 yaşlarındaki bir çocuğun (Antoine Doinel) ergenlik döneminde yaşadığı sıkıntılı süreçten, evde üvey babası ve annesiyle, okulda öğretmenleriyle arasındaki sorunlardan ibaret basit bir hikayeye dayanıyor: Antoine

kendisine ceza olarak verilen ödevi yapmayınca çareyi arkadaşı ile birlikte okulu kırmakta buluyor ve sokaklarda dolaşırken annesini tanımadığı bir adamla sarmaş dolaş gördüğünde dünyası alt üst oluyor. Okulu kırdığı gün için öğretmenine söyleyecek geçerli, önemli bir mazeret arayan Antoine annesinin öldüğünü söylüyor ama kısa sürede ortaya çıkan bu yalan nedeniyle okuldan uzaklaştırma cezası aldığı için daha da zor bir durumda kalıyor. Bu defa da anne babasından korkan ve çareyi evden kaçmakta bulan çocuk hırsızlık yapıyor, yakalanıyor ve ailesinin de isteği, rızasıyla bir ıslahevine gönderiliyor. Ama Antoine oradan da kaçıyor...

Kaçıyor ama nereye, ne kadar kaçabilir ki? İşte bu sorunun yanıtı hiç ama hiç önemli olmadığı için ya da asıl önemli olan şey insanın içindeki o önlenemez, dindirilmez özgürlük arayışı olduğu için Antoine'nun ıslahevinden kaçarak deniz kıyısına ulaştığı anda film bitiyor ve çocuğun yüzünde, bakışlarında donup kalan özgürlük arayışının ifadesi, eşsiz bir an, çok güçlü bir "duygu" olarak belleklerimize kazınıyor. Neden sonra Truffaut'nun "yalnızca duygular, filmlerimde duyguların dışında hiçbir şey yok..." dediğini daha iyi anlayıp, anlamlandırabiliyoruz.

Her ne kadar yönetmen filmlerimde duygudan-duygulardan başka bir şey yok dese de, Fransız Yeni Dalga Sinemasının bir başka ustası ve Truffaut'un arkadaşı olan Jean Luc Godard 400 Darbe için kaleme aldığı yazısında "duygu"nun yanına başka sözcükler de eklemiş ve şöyle yazmıştı: "Les Quatre Cent Coups pek çok ayırdedici özelliğin damgasını vurduğu bir film olacak: Açık yüreklilik. Akıcılık. Sanat. Yenilik. Sinema. Özgürlük. Ciddi. Trajik. Diriliş. Kral Übü. Fantastik. Yırtıcılık. Dostluk. Evrensellik. Sevecenlik."

400 Darbe'nin izleyicisi için Godard'ın işaret ettiği sözcüklerin kavramdan çok duygu olarak ya da önce sezgi-duygu, sonra bir kavram olarak karşılık bulmasının nedenini belki de yönetmenin, Truffaut'nun çocukluğunda aramak gerekir.



Hasan Ali Toptaş kendisi ile yapılan bir söyleşide “Çocukluğun elinden tutmayan kişi, hiç bir yere gidemez. Çocuklukta bir şey yaşıyorsunuz; ruhunuzda bir çatlak oluşuyor; artık, dünyayı o çatlağın aralığından seyrediyorsunuz” diyordu. Öyle görünüyor ki, Truffaut’un 400 Darbe’sini Andre Bazin’e adayacak kadar gerçekçi kılan, yeni ve özgün olduğu kadar içtenlik, hakikat duygusu veren şey de kendi çocukluğunun elinden tutmuş ve o eli hiç bırakmamış olması... Başka bir deyişle, çocukluğunda edindiği o çatlağın aralığından dünyayı izlemesi ve kamerasını, kadrajını, ışığını buna göre ayarlaması, yönlendirmesi. Çünkü filmin kahramanı olan o çocuk, Antoine aslında Truffaut’dan başkası değil... Kendi babasını özleyen ama onu hiç tanımadan üvey babasıyla yaşayan, okulun katı disiplinine, köhne kurallarına uyum sağlayamayan, aşağılanmayı, küçük düşürülmeyi kabul etmeyen, her fırsatta okulu asan ve sokaklarda vakit geçiren, yine kaçak - biletsiz girdiği sinemalarda sekiz yaşından itibaren yüzlerce film izleyen; evde çıt çıkarmasına izin verilmediği, azarlandığı için kitapların sessiz dünyasına gömülen, özellikle de Balzac’ın dünyasında, onun roman kahramanları arasında mutlu olan, üvey babasının ofisinden daktilo çalan, nezarethanede bir gece geçiren, ıslahevine gönderilen Truffaut’nun ta kendisidir. “Çocukların kötü yetiştirilip mutlu olmaları, iyi yetiştirilip mut-

suz olmalarından daha iyidir” ve “hafızası zayıf kişiler dışında ergenlik kimsede tatlı hatıralar bırakmaz” diyen ve bunları yaşayarak öğrenen de yine kendisidir.

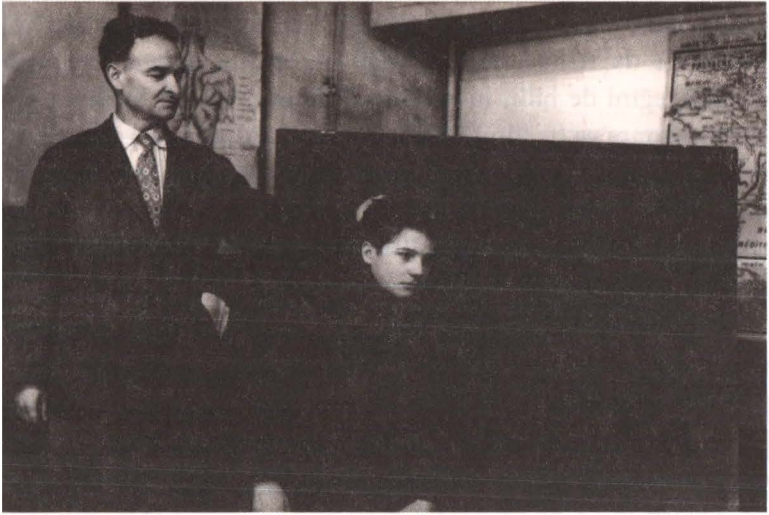
400 Darbe özgürlüğü yetişkinlerin değil, çocukluğun dünyasında aradığı için film dilindeki içtenliğini, gerçekliğini, masum, naif duruşunu olduğu kadar haylazlığını, derbederliğini ya da serseriliğini de her çocuk için kutsal olan mekandan; yani sokaktan, gündelik akışı içindeki olağan yaşamdan alır. Jean Luc Godard'ın ve onunla birlikte Yeni Dalga Sinemasının kentli, gelip geçici ve gri bir dünya sunduğunu, bu dünyanın başkentinin ise Paris olduğunu söyleyen Richard Roud'dur. Ama Godard'ın “Serseri Aşıklar”ından önce Antoine ile birlikte başrolü oynayan şehre; şehrin sokaklarında, bulvarlarında, caddelerindeki hayata 400 Darbe'de tanık oluruz. Godard'ın şehri, caddelerde başıboş dolaşanların, yabancıların, gangsterlerin, fahişelerin, suçluların, pencereleri perdesizlerin şehridir. Toplumun posası olanların, dışlanmış insanların, tutunamayanların şehri... Islak kaldırımlara neon ışıklarının düştüğü, duvarların çıplak olduğu, sıvaları dökülmüş bir şehirdir. Godard'ın filmlerindeki karakterler birer “flaneur”dür, daha doğrusu birer “göçebe”dirler. Kimse-nin bir yuvası, kalacak bir evi yoktur. İç mekanlar halısız, mobilyasız, yavan mekanlardır. Şehir gelip geçicidir, mekanlar gelip geçicidir, hiçbir yerin ayrıcalıklı bir önemi yoktur, yaşam gelip geçici, insan gelip geçicidir. Godard'ın kamerasını “serseri” yapan biraz da bu gelip geçicilik duygusudur.

Eric Rhode'ye göre ise olayları, nesneleri, kişileri çoğu kez bir kenardan, göz ucuyla izlemeyi tercih eden Truffaut, söz konusu gelip geçicilik duygusunun bilincine en çok varan Yeni Dalga sinemacısıdır. Ayrıca belirtmek gerekir ki, Truffaut'nun sineması da gridir, kül rengidir. 400 Darbe'de çok az gün ışığı görülür. Solgun, soğuk sabahları ya da yağmurlu, kasvetli akşamlarıyla 400 Darbe kurşuni, kül rengi bir filmidir ve şehrin; Paris'in alacakaranlığı bir çocuğun ruhuna sinmiş, şehir o çocukla özdeşleşmiş gibidir. Çocuğun mutlulukları. bir kibrit çöpünün ya-

nışı kadar kısadır. Ama bu kadarı bile Paris'i gün ışığına boğmaya yeter. Ve Paris karanlıksa, hüzünlüyse çocuk da hüzünlüdür, küskündür.

Şehrin alacakaranlığıyla beslenen bu kül rengi, bu bir şekilde diri kalmayı beceren kurşuni renk, aynı zamanda Yeni Dalga Sinemasının estetiğidir de... Kelimenin tam anlamıyla yalın bir sinema estetiğidir bu... Mekanların yavanlığı, çıplaklığı ya da kameranın savrukluğu, serseriliği, aydınlatma, diyaloglardaki cimrilik vb. hemen her şey söz konusu bu yalınlığın hizmetine koşulmuş gibidir. Ancak söz konusu bu yalınlığı içerikle arada bir bağ kurmadan yalnızca film estetiği ve biçimle ilgili olarak görüp anlamlandırmamak gerekir. Aslında 1950'li yılları, yani II. Dünya Savaşı sonrasını düşündüğümüzde, yalınlıkta aranan bu güzelliğin ya da yalın olanın estetiğinin yalnızca sinemaya özgü olmadığını da söyleyebiliriz ki, bunu en iyi dile getirenlerden birisi de "ışitmeye dayanamayacağımız bir çok sözcük vardı ve sonunda yalnız yer adlarının şerefi kaldı. (...) Zafer, onur, cesaret ya da kutsal gibi sözcükler, somut köy adlarının, yol numaralarının, nehir adlarının yanında müstehcen sözcüklerdi" diyen Hemingway'dir.

Öte yandan 400 Darbe'nin gerçekçi, yalın film estetiğinin yalnızca savaş sonrasının kültürel, toplumsal koşullarına bağlı olmakla açıklayamayacağımız daha kuşatıcı, evrensel bir yanı olduğunu da söyleyebiliriz. Eğer Albert Camus'nun dediği gibi, her başkaldırının temelinde "buraya kadar evet ama bundan sonrasına hayır!" diyen bir insanın haksızlığa uğradığı düşüncesi varsa, her başkaldırının bir haksızlığa karşı başkaldırı olduğunu ve kökeninde bir "hak", dolayısıyla bir "adalet" duygusu olduğunu ileri sürebiliriz. Haksızlığa uğrayan insan, bu haksızlığa karşı kendi varlığını onaylamakta ve kendini bir değer olarak ortaya koymaktadır. Öyleyse başkaldırı, öncelikle insanın kendisini yalnızca insan olduğu için onaylamasının bir aracıdır ve ancak düşüncede kalmayıp eyleme dönüşürse anlamlıdır. Eyleme dönüşmesi içinse kişinin güvene ihtiyacı vardır. Ona bu



güveni verecek olan ise haklı olduğuna, adalete ve insana duyduğu inançtır.

Söz konusu insan ergenlik çağında bir çocuksa ve o çocuğun dünyası ebeveynlerinin, okulun, ailenin, karakolların, islahevlerinin suç-ceza tehdidiyle iğdiş edilmiş, yalanla-ikiyüzlülükle terbiye edilmeye çalışılmışsa başkaldırı da kaçınılmazdır çünkü yetişkinlerin her zaman “masum”lukla ilişkili olarak tanımladığı, anlamlandırdığı çocuğun-çocukluğun haksız olması düşünülemez. Antoine’un polis arabasının demir parmakları arasından şehrin gece karanlığı içindeki caddelerini, ışıklarını seyrederken yanaklarından süzülen belli belirsiz birkaç damla gözyaşını, ilk defa ağladığını gördüğümüzde, onun çocuk olduğunu tekrar hatırlarız. Ancak tüm film boyunca yalnızca bir kez tanık olduğumuz bu gözyaşında haksızlığa uğrayan Antoine’un çaresizliği, başkaldırı isteği olduğu kadar o daha önce hiç görmediği ama görmeyi çok istediği denizin, özgürlüğün özlemi de vardır. Truffaut’u ve 400 Darbe’yi unutulmaz kılan da bu başkaldırı, özgürlük arzusunu izleyicisine aktarmayı başarmış olmasıdır diyebiliriz.

Belki filmi ilk izlediğimizde, sığağı sığağına pek fark etmiyoruz ama 400 Darbe ile birlikte siyah beyaz bir kasvete, hüzne

eşlik eden o başkaldırı duygusunun önce belli belirsiz, fısıltı halinde olsa da, daha sonra bulduğu ilk fırsatta çığlığa, haykırışa dönüşeceğini de bilir, hissederiz. Filmin çekildiği tarihten elli dört yıl sonra ya da filmi ilk izleyişinizin ardından on yıllar geçmesine rağmen, zamandan olduğu kadar mekandan, coğrafyadan, kültürden bağımsız olan o haykırışı hiç beklenmedik bir zamanda ve yerde, sözgelimi 2013 Haziranında, İstanbul'un Gezi Parkında duyduğumuz gibi...

Ne diyordu John Berger hatırlayalım: "Her ciddi siyasi protesto mevcut olmayan adalete yapılan bir çağrı ve bu adaletin istikbalde gerçekleşeceğine dair bir umuttur; ancak protestoların *birincil* nedeni bu umut değildir. Karşı çıkmamak son derece onur kırıcı, küçültücü, ölümden de beter olacağı için protesto eder insan.

Barikat kurarak, silahlanarak, açlık grevi başlatarak, omuz omuza haykırarak ya da yazarak karşı çıkar; çünkü gelecekte ne olacak olursa olsun, *içinde bulunduğu anı kurtarmaktır* derdi. Protesto aslında başka, daha adil bir gelecek için göze alınmış bir fedakârlık değildir; içinde bulunulan zamanın kifayetsiz bir kurtarılışıdır. Mesele, *kifayetsiz* sıfatıyla tekrar tekrar nasıl yaşanabileceğidir. (...) Her an gibi geçici de olsa iz bırakır. Geçip gitse de belleklere kazınmıştır."

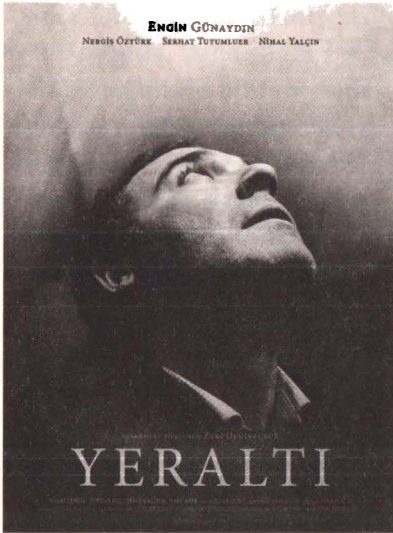
Ve bazen somut hayatın içindeki bir an ile, sözgelimi Eskişehir'deki protesto sırasında dövülerek öldürülen Ali İsmail Korkmaz'ın fonda deniz olan güneşli bir yaz günü gülen fotoğrafı ile Antoine'un denize kavuştuğu an donup kalan o son film karesi çakışır. O an belki sözcükler de, görüntüler de kifayetsizdir ama insan onurunu savunarak, adalet ve hak duygusuyla, gerektiğinde ölümü göze alarak nasıl yaşanması gerektiği artık mesele olmaktan çıkmış, "direniş" yalnızca içinde bulunduğumuz anın kifayetsiz kurtuluşu değil, daha adil bir gelecek için, yarınlarmız için verilmiş bir söz olmuştur.

16.

YERALTI

“Her sanat eseri bir fikrin açılımıdır” demiş Çehov. Biz daha da ileri giderek, bazı sanat eserlerinin yalnızca bir düşüncenin açılımı olmakla kalmayıp o düşüncenin ta kendisi olduğunu söyleyebiliriz. Edebiyat söz konusu olduğunda bir ideolojiyi, felsefeyi ya da dünya görüşünü dile getirmek için yazılan romanlara tezli roman (düşünce romanı) dendiğini ve bu tür romanlarda olay örgüsü ve karakter yerine romanın odağında bir düşünce olduğunu, dolayısıyla anlatının gelişimini sağlayanın da karakterler ve olaylar değil, o düşüncenin açılımı, tartışması olduğunu biliyoruz.

Öte yandan, yine biliyoruz ki, sanat söz konusu olduğunda esere değer veren şey o eserin içerdiği fikir değil. Başka bir deyişle, bir romanın içindeki düşüncenin önemli, yüce, kutsal, değerli vb. olması romana edebi değer katmaya yetmediği gibi, düpedüz felsefe-felsefi bilgi sunması da o romanı daha değerli kılmaya yetmiyor; çünkü felsefi bir önerme ya da kavram, felsefede ayrı sanatta ayrı bir anlam değeriyle ortaya çıkıyor. Daha açık ifade etmek gerekirse, bir romanın (ya da her sanat eserinin) içerdiği bilgi, felsefi yönüyle değil, sanatın alanında taşıdığı anlam ve değer yönüyle önemli ki, ona bu anlamı, değeri veren şey de biçimi-biçemi, kısaca “estetik” niteliği... Bilgi, –bilimsel, felsefi bilgi, dünya görüşü, ideoloji, düşünce– biçime yedirildiği, etle tırnak gibi kaynaştığı ve estetik bir değer taşıyarak ortaya



koyulduğu ölçüde sanat değeri kazanıyor derken, Marx'ın "herhangi bir biçim ancak kendi içeriğine uyduğu zaman değerlidir" sözünü de hatırlayabiliriz.

Dostoyevski'nin Yeraltından Notlar'ı hem tezli romana hem de bir iç konuşma (monolog) şeklinde kaleme alındığı için içeriğe uygun biçime örnek olarak ele alınabileceği gibi, yakın zaman önce "Yeraltı" (Nisan 2012, Zeki Demirkubuz) adıyla si-

nemaya aktarılmış hali de benzer bir bakış açısıyla ele alınıp, değerlendirilebilir ve uyarlamanın ne ölçüde başarılı olduğu tartışılabilir.

Sinema-edebiyat ilişkisinde, bir romandan beyaz perdeye yapılacak uyarlamanın başarılı olması ya da iyi, güzel olarak değerlendirilebilmesi için elimizde hazır bir reçete ya da formül olmadığını söylemeliyiz. Dahası sinemaya uyarlanması düşünülen her roman için yalnızca o romanın kendine özgü niteliklerinden dolayı yönetmene kendi kurallarını bir şekilde dayatacağını, dikte ettireceğini düşünsek de, yönetmenin önünde üç seçenek olduğunu söyleyebiliriz. Ya romana elinden geldiğince sadık kalmaya, hiçbir değişiklik yapmamaya çalışacak (kesiştirme), ya romanı ödünç alarak kendi yorumunu katabilmek için gerekli gördüğü değişiklikleri yapacak (ödünç alma) ya da romandan yalnızca esinlenerek bambaşka bir eser ortaya koyacaktır (dönüştürme). Ancak yönetmen hangi yolu seçerse seçsin (ki seçilecek yol daha önce de belirtildiği gibi doğrudan doğruya uyarlanması düşünülen romanın niteliğine bağlıdır) iki dil arasında; edebiyat ve film dili arasında mutlaka bir yakınlık olması gerekir.

Klasik ya da geleneksel romanın yapısı ve bu yapıyı oluşturan ögeler; yani kişiler-karakterler, olay örgüsü ve akışı, betimlemeler, metnin ritmi vb. ile film dili arasında yakınlık kurmanın kolay olduğu söylenebilir çünkü söz konusu bu ögeler roman için gerekli olduğu kadar geleneksel anlatı sineması için de gerekli öğelerdir. Başka bir deyişle, aksiyona dayanan, görüntü dilinde bir karşılığı olan betimlemelerle, olgularla, olaylarla ilerleyen bir romanı beyaz perdeye aktarmak zor değildir; en azından ortaya olumsuz-kötü bir uyarlama çıkma olasılığının zayıf olduğu söylenebilir. Ancak modern ya da çağdaş bir romandan yapılacak uyarlama için aynı şeyi söylememiz oldukça zordur. Daha önce bir başka yazımda (Sözcükler, “Sinema ve Edebiyat” 28. sayı) ifade ettiğim gibi, sinema-edebiyat ilişkisine, romandan sinemaya yapılan uyarlamalar çerçevesinde baktığımızda ilk görülen şeylerden birisi, bazı romanların “vücuduma sahip olabilirsin ama ruhuma asla...” dediğidir. Marcel Proust, Franz Kafka, Andre Gide, Virginia Woolf, James Joyce gibi ağırlıklı olarak bilinci ve bilinçteki süreçleri, insanın iç dünyasını ele alan yazarların romanlarını sinemaya, görüntü diline aktarmak kolay değildir. En azından, bu tür romanların geleneksel (klasik) anlatı sineması için uygun olmadığı söylenebilir.

Modern roman kendisini sinemaya uyarlamayı düşünen yönetmene “bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla” diyedursun, az sayıdaki bazı romanlar da vardır ki, ruhuna da bedenine de dokunulmasına kolay kolay izin vermez ve Dostoyevski’nin Yeraltından Notlar’ı da işte o az sayıdaki romanlardan birisidir.

Yeraltından Notlar’ı sinemaya aktaracak, dolayısıyla romanın dilinden film diline geçişte yeni bir dil yaratması beklenen yönetmen hangi yolu seçerse seçsin (kesiştirme, ödünç alma, dönüştürme) romanın özüne ihanet etmemek, o özü bir şekilde muhafaza etmeye çalışmak zorundadır. Başka bir deyişle, edebiyattan sinemaya uyarlama söz konusu olduğunda ne sinema

dili, ne de o dili kullanan yönetmen sınırsız bir özgürlüğe sahip olamaz.

Genellikle konu, içerik ve öz birbiriyle karıştırıldığı ya da bu kavramlar eş anlamlıymış gibi birbirinin yerine kullanıldığı için “öz” (idea) kavramına bir açıklık getirmek yararlı olabilir. Konu sanatçının iç ve dış dünyasında yer alan, somut-soyut her şey olabilir. İçerik, sanatçının konuyu ele alış biçimi, konuya bakış açısı ve yorumlayışı ise, öz de sanatçının ele aldığı konuyu, ele alış biçimiyle, yorumlayışıyla ortaya koyduğu, söylediği, gösterdiği ve tüm bir insanlığı ilgilendirdiği için evrensel olduğunu söyleyebileceğimiz değer ya da değerlerdir diyebiliriz. Söz gelimi Aragon’un, Elsa’ya Şiirler’inin özü, yine Aragon’dan bir dizeyle “mutlu aşk yoktur” şeklinde ifade edilebilir. Benzer şekilde Dostoyevski’nin Karamazov Kardeşler’inin özü de (özlerinden biri) yaşamın anlamını yaşamın kendisinden çok sevmenin günah olduğu düşüncesidir. Öte yandan çağdaş sanat ontolojisine göre sanatın her dalında olduğu gibi edebiyatta da öz, öz-neden bağımsız, “mutlak idea” anlamında değildir, tam tersine yalnızca sanatın alanına özgü olarak ancak ve ancak özneyle (sanat eserini alımlayanla; okurla, izleyiciyle, dinleyiciyle vb.) varlık kazanan bir ideadır.

Yönetmen, romanı özgün, yeni bir yorumla sinemaya aktarmaya çalışırken, yine sinema dilinin gerekleri ya da zorlaması nedeniyle konudan ve yazarın konuya bakış açısından uzaklaşabilir, film dili için gereksiz olduğunu düşündüğü kimi karakterleri ya da olayları yok sayabilir, değiştirebilir ama romanın özünden vazgeçemez. Yeraltından Notlar’ın bedeni, metnin biçimi-biçemi bir iç konuşma ise, ruhu da özüdür fakat o öz nedir ve yönetmen bu ruhu, bu özü filmine aktarabilmiş midir?

“Ben hasta bir adamım...” Bu cümleyle başlayan Yeraltından Notlar, ilerleyen satırlarda hastalığın fiziksel değil bilişsel, bilinçle ilgili bir hastalık olduğunu açıkça dile getirir: “Baylar, yemin ederim, her şeyi fazlasıyla anlamak bir hastalıktır; hem

de tam anlamıyla, gerçek bir hastalık. (...) şuna iyice inanıyorum ki, değil fazlasıyla bilinçli olmak, bilincin her türlü hastalığıdır.”

Yeraltı adamının içindeki hıncın, isyanın, düşkünlüğün, öfkenin, fesadın, onurun, onursuzluğun, korkaklığın, cesaretin, alçaklığın, uysallığın kısacası içindeki her türlü ölçüsüzlüğün ve dengesizliğin tek nedenidir bu hastalık... Aslında Dostoyevski kendisinden önce Goethe'nin tutulduğu ve Faust'da dile getirdiği hastalığın aynısına tutulmuş, ne var ki, Goethe gibi kolaylıkla bu hastalıktan yakayı sıyırmayı başaramamıştır. 18. yüzyılda, yani Aydınlanma çağının göğünde Tanrı ile Şeytanı (Mefisto) karşı karşıya getiren Goethe, Tanrı'ya başkaldıran Şeytana şunları söyler: “(...) İnsanların kendilerini nasıl azaba soktuklarını görüyorum. Dünyanın küçük tanrısı, hep aynı halde. Ve ilk günkü gibi tuhaf. Eğer ona gök ışığından bir zerre vermemiş olsaydın, biraz daha iyi yaşayacaktı. O, buna 'akıl' diyor ve onu sadece, her hayvandan daha hayvanca yaşamak için kullanıyor.”

Goethe, daha trajedi başlamadan, Tanrı, üç büyük Melek ve Şeytan arasında geçen “Gökteki Ön Konuşma”da, Faust'un yazgısını duyurur. Goethe, akla değil, aklın kullanımına karşıdır. Peki insan, aklını her hayvandan daha hayvanca yaşamak için nasıl kullanır? Hayatın, varlığın, oluşun “ilk neden”ini aramak için her şeyi indirgeyip, sınıflandırmaya çalışarak... Goethe'nin derman olarak önerdiği şey ise şudur: “İnsan neyi bilmezse ona ihtiyaç duyuyor ve neyi bilirse onu kullanamıyor! ...Herkes ancak öğrenebileceği kadar öğrenir. Yalnız 'an'ı yakalayabilen tam adamdır. ...Sevgili dostum, her teori kurudur. Hayatın altın ağacı ise yeşildir”

Dostoyevski de hayatın anlamına ilişkin “ilk neden”in peşine düşen insanın yaşadığı çelişkiyi fark eder. Çelişkiye düşmeyen insan, karşısına çıkan ikinci dereceden sebepleri ana sebep olarak görendir ki, yeraltı adamına göre bu tutum dar görüşlülükten başka bir şey değildir:

“Bu tür insanlar dar görüşlü olmalarından ötürü, önlerine çıkan ilk sebepleri ikinci dereceden de olsa ana sebep sayarlar. Davranışlarına sağlam bir dayanak bulduklarına herkesten çabuk ve kolay inandıklarından dolayı da içleri rahattır. Peki ama ben kendimi nasıl huzura erdireceğim? Nerede bana destek olacak ilk sebepler, ilk dayanaklar? Bunları nasıl bulacağım? Şöyle bir düşünmeye başlıyorum, elime aldığım herhangi bir ilk sebep hemen peşinden kendisinden önceki sebebi sürüklüyor ve böylece uzayıp gidiyor. Anlamanın, düşünmenin iç yüzü budur”

Tıpkı Goethe gibi, düşünmenin iç yüzünü bu şekilde gören, bir ilk nedenin, dayanağın bulunmadığını kavrayan insanın gerilim içinde olmaması mümkün değildir. O, kendine yalan söylemediği sürece huzura kavuşamayacaktır. Öte yandan aynı insanın nihilizmin batağına saplanıp kalması ve insanoğlunun yazgısının havanda su dövmek olduğu sonucuna varması da çok kolaydır. Bu nedenle olsa gerek, Yeraltından Notlar'ın daha ilk satırlarında, her şeyi fazlasıyla anlamanın bir hastalık, hem de tam anlamıyla gerçek bir hastalık olduğu yazılıdır. Aslında bu hastalığın bir adı da nihilizmdir ve nihilizm, her şeyin anlamsız, değersiz olduğu duygusu, akıl kategorilerinin uydurma olduğunu görmeyen bir sonucudur.

Yeraltından Notlar'ın tezli roman olarak adlandırılmasının nedeni aynı zamanda Dostoyevski'nin ele aldığı konuya nasıl bakıp, yorumladığını, yani romanın içeriğini de ele verir. Bilindiği gibi, Yeraltından Notlar, Nikolay Çernişevski'nin 1862 yılında, pozitivist ve akılcı yaklaşımın propagandası olarak kaleme aldığı “Nasıl yapmalı” adlı ideolojik romana bir tepki, yanıt olarak yazılmıştır. Çernişevski'ye göre dünya var olduğundan beri insan kendi çıkarını düşünür ve her ne yaparsa yapsın, ne eylerse, nasıl eylerse eylesin ya da düşünsün kendi çıkarına göre düşünür, yapar ya da eyler. Çıkarına ulaşması için de tek yol akılla, mantığıyla hareket etmesi ve yaşamına yön vermesidir. Yeraltından Notlar'ın konusu ve içeriği, en güçlü ifadesini “bireyin



eyleminin tek ahlaki nesnesi kendi öz çıkarıdır” diyen İngiliz düşünür Thomas Hobbes’da bulan, “ahlaki bencillik”le şekillenen bir dünyaya, insan-yaşam anlayışına ve ideolojiye karşı çıkışla biçimlenir. “Ahlaki bencillik”ten farklı olarak, Dostoyevski ile birlikte Kierkegaard, Camus, Nietzsche, Sartre, Jaspers, Ortega vb. uzanan varoluşçu çizgide belirginleşen bireycilik ise, “ahlaki bireycilik”tir ve yakından bakıldığı zaman görülecektir ki, ahlaki bireycilik ile dinsel bireycilik arasında da güçlü bağlar vardır. Ahlakın doğasının, özünde bireysel olduğunu, yani bireyin kendi değerlerini kendisinin yaratması ve savunması gerektiğini savlayan ahlaki bireyciliğe giden yol “Tanrı’nın ölümü”nden geçen yoldur. Başka deyişle, Steven Lukes’in, Max Weber’e dayanarak vurguladığı gibi, ahlaki bireyciliğin yükselişi Hıristiyanlığın düşüşüne sıkı sıkıya bağlıdır.

Oysa Dostoyevski’nin yeraltı adamına kulak verilirse, dünya kuruldu kurulalı insanların yalnızca kişisel çıkarlarına göre davrandıklarını söylemek, zırvalamaktır:

“Çıkar! Nedir bu çıkar denen şey! İnsanoğlunun çıkarının nerede olduğunu kesinlikle belirtebilir misiniz? Biri tutar, çıkarını, kendisi için iyilik değil de kötülük istemekte görürse, hatta böyle yapmak zorunda kalırsa, buna ne demeli? Ya bir de her

zaman böyle olursa, o büyük kuralın ne değeri kalır? Ne dersiniz, böyle bir şey olabilir mi? Gülüyorsunuz, demek? Gülün, ama önce şu sorumu yanıtlayın: İnsanoğlunun çıkarları tam olarak sayılmış mıdır? Aralarında hiçbir sınıflandırmaya girmeyenler, giremeyenler yok mudur?”

Yeraltı adamına göre, çıkarlar listesinde ya da bir çizelgeye dönüştürülmeye çalışılan yaşamda, refah, zenginlik, özgürlük, rahatlık gibi şeyler var olmasına vardır ama istatistikçilerin ve bilim adamlarının her seferinde gözden kaçırdıkları bir çıkar daha olduğunu da unutmamak gerekir. Bu çıkar, ya insanın çıkarları listesine yanlış alındığı için hesapları yanlış çıkartır, ya da çoğu zaman olduğu gibi hiç listeye alınmaz. Zaten korkunç olan da, bu anlaşılması güç çıkarın hiçbir sınıflandırmaya girmemesi, hiçbir listeye sokulamamasıdır:

“Ama insanlar dizgelere, birtakım soyut kavramlara öylesine düşkündürler ki, salt mantıklarını haklı çıkarmak için gerçekleri bile bile değiştirmeye, gözlerini kapayıp kulaklarını tıkamaya razıdırlar ...Mantık, kuşkusuz iyi şeydir, ama olup olacağı bir mantıktır ve insanın düşünme gereksinmesini gidermekten öteye geçemez. İki kere iki dört çekilmez bir şey. İki kere iki dört, bana sorarsanız, bir küstahlıktır. İki kere iki dört, ellerini boğruüne dayayarak yolumuzu kesen, sağa sola tükürük atan bir külhanbeyinin ta kendisidir. İki kere iki dördün yetkinliğine (mükemmelliğine) inanırım, ama en çok övülmeye değer bir şey varsa, o da iki kere ikinin beş etmesidir”

Dostoyevski'ye göre “insanın çıkarları” listesinde gözden kaçan, hesaba katılması istenmeyen, zaten hesaba katmanın da mümkün olmadığı o şey “istek”tir ve insanın isteği demek de onun iradesi, kaprisleri, düşleri, hayal gücü demektir. İnsan öyle gülünç daha doğrusu tuhaf bir yaratıktır ki, balı-kaymağı gözü görmez; bile bile en zararlı, çıkarına en aykırı olan şeyleri yapar ve kendisini tehlikeye atar. Bu nedenle yani bile isteye kendisini

tehlikeye attığı için de, insan bütün yaratıklar içinde yaşamı en çok tehlikede olandır:

“İstek, yaşamın ta kendisidir, hem de en basit bir davranıştan en yüce mantığa kadar. Gerçi isteğin eline kalmış bir yaşam çoğu zaman deli zırvasından başka bir şey değildir, ama unutmayalım, gene de yaşamdır, kare kökü almak değil! ...Akıl öğrenebildiği kadarını bilir, (belki geride öğrenemeyeceği çok şey kalacaktır. Avutucu bir yanı olmasa da bu gerçeği niçin gizleyelim?) insan yaşantısı ise bilinçli ya da bilinçsiz bütün eğilimleriyle, türlü türlü aldanmalarıyla sürüp gider. ...Şunu size yüzüncü kez söyleyeyim ki, insanın bile isteye, bilinçli olarak zararlı, budalaca, hatta son derece budalaca bir isteğe kapıldığı bir durum, tek bir durum vardır: Yalnızca yararlı şeyleri istemek zorunluluğundan kurtulup en saçmasından bile olsa bir şey istemek hakkına sahip olmak”

Bu hak, yani insanın isteme hakkına sahip olması, aynı zamanda onun özgürlüğüdür. Günün birinde gerçekten insanın isteklerinin ve kaptislerinin formülü bulunursa; daha doğrusu isteklerimizin neye bağlı olduğu, hangi yasalara göre oluştuğu, nasıl geliştiği, değişik durumlarda ne gibi yönelimler gösterdiği kesin matematik formüllerle ortaya çıkartılırsa ne olur? Dostoyevski'nin bu soruya yanıtı, insanların isteklerinden vazgeçeceği, hem de yüzde yüz vazgeçeceğidir. Çünkü çizelgeye bakarak istemenin insan için hiçbir anlamı, hiçbir tadı yoktur. Dahası bu durumda insan, insan olmaktan çıkacaktır. Çünkü onu yaşatan, hedefe ulaşmaktan çok, hedef peşinde koşmaktır. Başka bir deyişle, insan için önemli olan, yolun Roma'ya çıkması değil, yolda olmaktır.

İnsanın yaratmayı, yol açmayı sevdiği su götürmez bir gerçektir. Ama bir yandan da yıkmaya, her şeyi darmadağın etmeye bayılır. Neden? Belki de, insanoğlu hedefe ulaşmaktan, kurmakta olduğu yapıyı bitirmekten içgüdüsel bir ürküntü duy-

duğu için yıkmayı, kurmak kadar bozup dağıtmayı da sever. Başka bir deyişle;

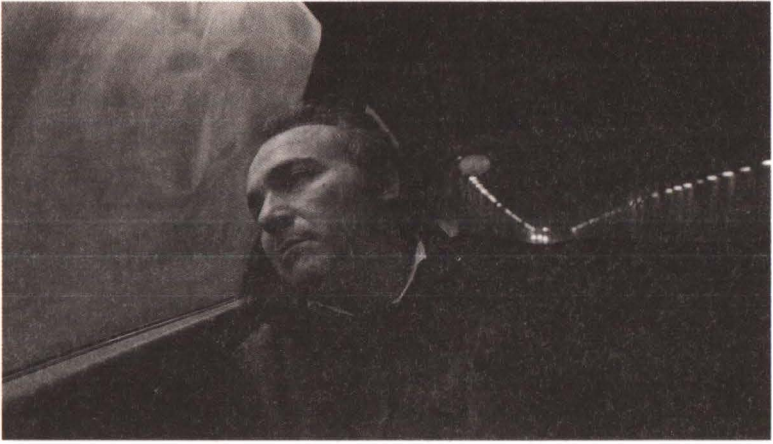
“Gelgeç gönüllü, tutarsız bir yaratık olan insanoğlu, belki de satranç oyunları gibi hedefi değil, hedefe giden yolu sever. Kim bilir, belki insanın yöneldiği tek hedef, hedefini elde etmek için harcadığı sürekli çabadır, yani yaşamın kendisidir. Oysa hedef iki kere iki dörtten, bir formülden başka bir şey olamaz; iki kere iki dört ise yaşam değildir, beyler, ancak ölümün başlangıcıdır. ...Evet, insanın tek yaptığı şey, iki kere iki dörtlerin peşine düşmek, okyanusları aşmak, bu uğurda seve seve yaşamını vermektir; ama öbür yandan aradığını bulacağı için de ödü patlar. Çünkü bulursa arayacak başka bir şeyi kalmayacağını hissetmektedir.”

Konusu ve içeriğinden farklı olarak Yeraltından Notlar'ın özü, insanın irade sahibi, arzulayan bir varlık olarak ölçüden çok ölçüsüzlüğe yakın-yatkın oluşunu, fakat her ne olursa olsun onun “özgür” olduğunu duyurur, özgürlüğüne vurgu yapar ve bu özgürlüğü okuruna evrensel bir değer olarak sunar. (Dostoyevski'nin bu özgürlük anlayışı 20. yüzyılda varoluşçu felsefenin ve sanatın da özgürlük anlayışı olacaktır.) Yeraltı adamının “Ben hasta bir adamım...” cümlesiyle başlayan uzun iç konuşması nihayetinde sağlam, aydınlık bir bilince giden yolda insanın özgürlüğünü kendine temel ve dayanak alan, olumsuz değil tam tersine son derece olumlu, sağaltıcı bir hastalık anlamını taşır.

Romanın içeriğine ve özüne ilişkin bu uzun ama gerekli olduğunu düşündüğüm açıklamadan sonra filme, yani Zeki Demirkubuz'un “Yeraltı”na baktığımızda ise her türlü ikiyüzlülükten, sahtelikten, yapmacıklıktan, yalakalıktan tiksinen, ruhundaki bulantıdan muzdarip bir adamın, yani Muharrem'in “samimiyet” arayışını görüyoruz. Muharrem'in ve çevresindeki insanların; evine temizliğe gelen kadının, iş yerindeki arkadaşlarının, birlikte olduğu hayat kadınının, televizyonda izlediği belgeseldeki hayvanların kısaca her şeyin, herkesin yüzündeki samimiyet maske-

sinin altında yatan tek şey ise “bencillik.” Belki de Muharrem’in aşırı alıngan oluşunun nedeni de bu samimiyet takıntısı çünkü onun gözünde hiç kimse kendisi değil, hatta kendi bedenini uzun uzun kokladığına bakılırsa kendinden bile emin değil...

Dostoyevski’nin yeraltı adamı düşünmenin, akıl yürütmenin iç yüzünü görebildiği, oluşun ardında bir ilk neden olmadığını, dolayısıyla sonucun da, neden-sonuç ilişkileriyle hayatı, insanı anlamaya çalışmanın da beyhude olduğunun farkında olduğu, “anladığı” için hasta. O, yalnızlığa, dışlanmaya, utançtan yerin dibine girme pahasına da olsa sıranın-sürünün ahlak anlayışına karşı çıktığı, kendisini aldatmadığı, varoluşçu ifadeyle kötü niyetin (*mauvaise foi*), gafletin tuzağına düşmediği, çarmıha gerilecek de olsa birey olmanın, kişi-kişilik sahibi olmanın bedelini ödemeyi göze alabildiği, ahlaki bencillikle ahlaki bireyciliğin aynı şey olmadığını kavradığı için hasta. Dolayısıyla o “normal” olmadığı ölçüde sağlıklı, sağlam bir bilincin insanı. Muharrem de hasta, ama onun hastalığı bir mecaz değil, sözcüğün gerçek, düz anlamında hasta. Muharrem’in iç dünyasındaki hıncın, doyumsuzluğun, çalkantıların, bulantıların, öfke patlamalarının, ulumaların ardında bir düşünce, bir dünyagörüşü olduğunu söylememiz, ya da izleyiciye bunu söyletecek herhangi bir veri, ipucu yok. Muharrem’in her şeyi dağıtmasının, kapıyı pencereyi kırıp dökmesinin görünen tek nedeni aşağılık kompleksi ve insanların samimiyetsizliklerini içine sindirememesi. Oysa Dostoyevski’nin yer altı adamını kırıp dökmeye iten şey sürü insanından özgür insana, trajik insana giden yolda bir ara dönem, geçiş süreci olan nihilizmi yaşaması. Toplumun kendisine kutsal ya da değerli diye sunduğu değerleri sorgulamadan kabul etmeyi kendisine yakıştıramadığı; öte yandan yok saydığı, yadsıdığı değerlerin yerine neyi koyacağını da henüz bilemediği için yaşanan bir sıkıntı, bunalım bu... Muharrem de sıkıntı, bunalım yaşıyor ama bu sıkıntının görüntü dilindeki karşılığı evdeki boş bira şişeleri ve mastürbasyondan ibaret olunca ne yazık ki nihilizmden kaynaklanan sıkıntıya ilişkin söylenecek pek bir şey de kalmıyor.



Uyarlamayı sıkıntıya sokan bir başka önemli şeyin de karakterin nasıl ele alındığıyla ilgili olduğu söylenebilir. Dostoyevski'ye, onun romanlarına ilişkin araştırmalar denilince ilk aklı gelen isimlerden birisi hiç kuşkusuz edebiyat kuramcısı ve düşünür Michail Bakhtin ve "Dostoyevski Poetikasının Sorunları" adlı incelemesidir. Bachtin'e göre, Dostoyevski'yi ayrıcalıklı ve değerli kılan en önemli şey roman sanatını tek sesli (monolojik) olmaktan çıkartarak, çok sesli (polifonik-diyalojik) yapıyı edebiyata kazandırmasıdır. Dostoyevski'nin romanlarını çok sesli yapan şey ise romanlarındaki hiçbir karaktere ayrıcalıklı, merkezi bir rol vermemesi, kurmaca olmasına ve kendi kaleminden çıkmasına rağmen yazarın kölesi olmayan, deyim yerindeyse kendi başına buyruk, "özgür irade"si ile hareket eden, düşünen, yaşayan karakterler yaratmasıdır.

Her ne kadar Bachtin'in çalışması kadar kapsamlı ya da nesnel olmasa da Dostoyevski'yi anlama yolunda belki de çok daha aydınlatıcı bir başka kitapta Andre Gide'in "Dostoyevski" adlı eseridir. Gide'e göre, onun romanları da, roman karakterleri de birer "taslak"tır. Ana karakter anlatı boyunca sürekli bir oluş, değişim-dönüşüm halinde, hep yarı karanlıktadır ve hiçbir zaman tamamlanmış bir portre olarak sunulmaz. Bunun nedeni

ise Dostoyevski'nin "mutlak-değişmez fikir" diye bir şey tanı-mamasıdır. Dostoyevski'nin eserlerinde fikir ya da fikirler her zaman bir karakter aracılığıyla yaşar ve onları dile getiren kişiye göre, hatta o kişinin yaşamındaki herhangi bir duruma, ana göre değişir. Karakterlerine görecelik veren şey sağlam bir zeminde tekdoğruyu, tekkesliliği egemen kılmaya çalışmak yerine romanlarında konuşturduğu kişilerin tepkilerini sürekli kollaması ve sesini bu tepkilere göre ayarlamasıdır. Onun romanları içinde en çok düşünce taşıyan romanlar olmasına rağmen hiçbir zaman soyut değildir çünkü her eseri fikrin olguyla döllelenmesinden doğar. Söz gelimi 1870'de "romanın ana fikri kafamda" diye yazar, söz konusu roman ancak dokuz yıl sonra yazacağı Karamazov Kardeşler'dir ve dokuz yıl boyunca beklediği, aradığı şey de kafasındaki fikri (ki o fikir kendi deyişiyle bütün bir ömrü boyunca ızdırabını çektiği Tanrı'nın varlığı sorunudur) dölleyecek olgudur, o düşüncenin somut hayattaki karşılığıdır. Dahası tıpkı romanlarında, yarattığı kurmaca dünyada olduğu gibi kendi gerçek yaşamında da düşüncesinin bir yaşantı, olgu olarak karşılığı vardır. Dostoyevski'nin tüm bir hayatı boyunca acısını duyduğu o soru-sorun, yani Tanrı'nın varlığı sorunu ve buna bağlı olarak suç-ceza kavramlarıyla tanışıp didişmesinin en önemli nedeni Sibiry'a'da, sürgünde olduğu dört yıl boyunca okumasına izin verilen tek kitabın İncil oluşudur. Andre Gide Batılı insanın bağışlamama, unutmama, ertelememe, yanılmama ilkeleri üzerine inşa ettiği yaşamın aksine Dostoyevski'nin itiraf etme, alçakgönüllülük ve kendini aşağılama üzerine bir dünya kurduğuna işaret ederken, bu dünyanın-dünyagörüşünün ardında İncil ve Hz. İsa'nın "Her kim ki, yaşamını kurtarmak ister, yitirecektir onu; ama onu veren (yaşamından vazgeçen kimse) ölümsüz kılacaktır yaşamını..." cümlesi olduğunu ileri sürer. Dostoyevski'de giderek acı çekmenin dini haline gelecek olan bu cümle, hem onun hem de roman karakterlerinin tinsel dramını açıklar: Bir yanda "her kim ki, kendini küçültür yüceltilecektir"e bel bağlayan, inanan ve bu yüzden kendini hakir gören,

hatta aşağılayan insanın egosundan vazgeçışı, itirafları vardır öbür yanda aynı insanın “ben”liğini öne sürüşü, olumlayışı, gururu ve utancı durur. Bu iki kutup arasındaki gerilim ve duyulan korkunç acı Dostoyevski’nin çarmıhıdır. Ahiret düşüncesi, öte dünyadaki sonsuz hayat beklentisi de acıyı hafifletmeye yetmez. Ecinniler’de şöyle bir konuşma geçer:

- Öteki dünyadaki ölümsüz hayata inanıyor musun?
- Hayır! Ama bu dünyadaki ölümsüz hayata inanıyorum. Öyle anlar var ki, öyle bir ana gelirsiniz ki, burada zaman birdenbire durup yerini sonsuzluğa bırakır.”

Selamet öte dünyada değil bu dünyada, zamanın durduğu ve yerini sonsuzluğa bıraktığı anlardadır ve bu anlara ulaşmanın yolu da sevgiden geçer. Duyguları çarpıtan, hor gören akıl ruha yabancıdır ama en olmadık, beklenmedik şeylerin yolunu açan da odur; yani akıldır, akılcılıktır. İnsan ruhundaki değişimlerin, med-cezirlerin, sarsıntıların yaşandığı yer ise duyguların, tutkuların bölgesidir ve nihayetinde ne duygunun ne de aklın erişip etkileyemediği, içinde sevginin ışığındaki kurtuluşun, aydınlanma anlarının yaşandığı bir “derin bölge” daha vardır ki, buraya ulaşmayı engelleyen en önemli şey insanın tutkuları, nefreti, kini, kısacası duyguları değil, her şeyi geniş getirir gibi neden-sonuç ilişkisine bağlayarak açıklamaya çalışan “aklı”dır. Bu nedenle Dostoyevski’nin en tehlikeli roman karakterleri okur-yazarlar, entelektüeller; yeraltı adamının deyişiyle, kendisinden en ufak bir şüphe duymadan yaşayan kültürlü, modern insanlardır. Bu insanlar akıllarını Elias Canetti’nin deyişiyle “insanlığın fare zehri” olan “başarı”ya ulaşmanın aracı olarak kullandıkları, başarılı oldukları ölçüde de egolarını tatmin ettikleri için, onların “ben” den, bencillikten vazgeçişleri söz konusu olamaz.

Dostoyevski’nin yeraltından ve yeraltı adamının tinsel dramından filme geçtiğimizde gördüğümüz şey ise Muharrem ka-

rakterinin olanca ağırlığı ve ayrıcalığıyla dramın merkezinde oluşu, dolayısıyla izleyiciye bir “taslak” değil, tamamlanmış bir portre sunması... (Bu arada, Muharrem karakterini canlandıran Engin Günaydın’ın rolün hakkını vermek için elinden geleni yapmasına rağmen, sinema salonundaki izleyicilerin Muharrem’in öfkelendiği, hezeyan içinde olduğu sahnelerde yüksek sesle gülmelerine bakarsak, Muharrem’le birlikte Burhan Altıntop’u gördüklerini, dolayısıyla oyuncu seçiminin de sorunlu olduğunu düşünebiliriz.) Muharrem hem nefret ettiği arkadaşlarının yemeğine kendisini zorla davet ettirecek kadar yüzsüz, gurursuz, hem de arkadaşlarının ikiyüzlülüğünü, yalakalığını yüzlerine vuracak kadar cesur, onurlu ve gururlu. Kurulan mizansenle, diyalog ve oyunculukla sinemadan çok tiyatro duygusu veren yemek sahnesinde “sanki aramızda kan davası var” diyerek ortamdaki gerginliği azaltmak isteyen arkadaşına “biraz mürekkep yalamış adamların arasındaki husumet kan davasından daha beterdir” dediğine bakılırsa, Muharrem, kültürlü insanlardaki güçlü benlik duygusunun ve bencilliğin farkındadır. Memur olmadan önce edebiyata, yazıya çiziye heves eden bir yandan ünlü, başarılı bir yazar olmayı isterken öbür yandan bu alanda başarıyı yakalamış, ödül kazanmış arkadaşı Cevat Pekmezci’ye duyduğu hınç arasında sıkışıp kalmanın ezikliği doyasıya yaşamayı tercih eden Muharrem, kendisini aşağıladıkça, hem kendi gözünde hem de arkadaşlarının nezdinde kendini rezil edip küçülttükçe acılarının zayıfladığını ve bu durumdan tad almaya, haz duymaya başladığını fark eder. Hazzın nedeni, başka bir adam olamayacağını, ne başkalarının ne de kendisinin Muharrem’i değiştirmeyeceğini anlaması ve kabullenmesidir. Dostoyevski’nin yeraltından çıkan ve karşılığını bugünün Ankara’sında yalnız yaşayan, bağırان, uluyan, kusan, küfreden, içen, sızan, susan, öfkelenen, hüzünlenen, dağıtan, koklayan, korkan, döken, kıran Muharrem’in kişiliğinde bulan film de bu kabullenmişlikle birlikte sonlanır.

Sinema salonundan çıkan izleyici için film den edindiğı duygunun kendi yaşamında ya da yakın çevresinde bir karşılığı

varsa “Yeraltı”nı iyi-güzel film olarak değerlendireceği, duygusal yakınlık kuramayanların ise olumsuz-kötü film diyeceği düşünülebilir. Ancak bir filmin yalnızca duygusal-duygusal düzeyde bizi ne kadar etkileyip, etkilemediğinden yola çıkarak yapılacak eleştirinin, değerlendirmenin sağlıklı sonuç vereceği de söylenemez. Zeki Demirkubuz’un önceki filmlerini de göz önüne aldığımızda ve Yeşilçam’ın klasik melodramlarını nasıl yeni, özgün bir yorumla perdeye taşıdığını hatırladığımızda, “Yeraltı”nın yönetmenin istediği, sezdiği duyguyu yakalamada ve bu duyguyu izleyicisine aktarmada başarılı olduğu söylenebilir.

“Dostoyevski, gerçek her şeyin anası ve üstündedir der, zavallı egolarımızın bile... Hadi bakalım Muharrem Bey, neymiş yıllardır yüzüme haykırmak istediğin şey?” diyen Cevat Pekmezci’ye yanıt olarak “Dostoyevski, gerçek her şeyin anası değil, babası der. Ama çok da önemli değil.” diyen Muharrem’in repliğinden esinlenerek, sinema-edebiyat ilişkisi ve buna bağlı olarak uyarlama açısından ortaya çıkan gerçek için ne söyleyebiliriz? Öyle sanıyorum ki Yeraltından Notlar bu filmin ne anası ne de babası, olsa olsa esin kaynağı olarak nitelendirilebilir. Belki yönetmen de bu durumun farkında olduğu için filminin “serbest” uyarlama olduğunu özellikle söylüyor, belirtiyor. Ayrıca Zeki Demirkubuz’u serbestlikten, “keyfime göre” ya da “canım öyle istediği için” gibi bir anlam çıkartmayacak kadar yaptığı işe, izleyicisine ve her şeyden önce kendisine saygı duygu duyan bir yönetmen olarak tanıyoruz. Fakat yine de bu serbestlikten anlamamız, bir sınırı, ölçüsü, haddi olup olmadığını sormalıyız. Eğer sinematografi hareketli görüntülerden ve seslerden oluşan bir yazı olarak tanımlarsak, bir romanın filme aynen, olduğu gibi, birebir aktarılmasının, tercüme edilmesinin hem olanaksız olduğunu hem de başarısızlıkla sonuçlanacağını söyleyebiliriz. Elbette yönetmen, uyarladığı romanın niteliğine bağlı olarak esere olabildiğince sadık kalma yolunu seçebilir ama bu sadık kalış, kaynak metne olan bu bağlılık edebi dilin birebir film diline aktarılması demek değildir, zaten olamaz da... Yazarın dil

aracılığıyla, yazı dilinde yarattığı imgenin niteliği ancak edebi ortamda kalındığı sürece anlamlıdır. Bu nedenle yönetmenin, anlamını, niteliğini, varlık gerekçesini yazı dilinden alan bir imgeyi görüntü diline birebir tercüme etmeye çalışmasının başarısızlıkla sonuçlanmaya mahkûm olacağını bir kez daha söyleyebiliriz. Öte yandan eserleri sinemaya uyarlanmış ve bu konuda hem sıkıntı yaşamış hem de üzerinde düşünmüş, kafa yormuş bir yazarımız olan Adalet Ağaoğlu'nun işaret ettiği gibi “sinemada, dayandığı romandan ortada kala kala yalnız konu, olaylar dizisi, kişi adları kalacaksa bu sanatın edebiyattan medet umması gerekmez. (...) Sinema, edebiyata yaslanırken bunu salt konu bulma, olay gözetme sorunu olarak görmeyecekse, filme aktarılacak roman ya da hikayenin özünü, temel verilerini her an uyanıklıkla gözönünde tutmak zorundadır.”

Bu açıdan baktığımızda, “Yeraltı”nın belki de en önemli zaafı görüntü diliyle izleyicisine aktardığı duygunun ardındaki “düşünce”ye, dünyagörüşüne dokunmak istediğimizde elimizin boşluğa değmesidir diyebiliriz. Yönetmenin niyeti ne olursa olsun, bu durum romanın “öz”üne ihanetle eşanlamlıdır çünkü Yeraltından Notlar’ın özü, yazımın başında da dile getirmeye çalıştığım gibi belli bir düşünceye (ideolojiye, dünyagörüşüne) dayanması ve bu düşünceden hareketle yalnızca romanın yazıldığı dönemin, çağın, toplumun insanını değil; dünün, bugünün, muhtemelen yarının insanını, tüm bir insanlığı ilgilendiren öz(ler)e ulaşabilmiş olmasıdır. Söz konusu bu öz (idea) ise arzu duyan, isteyen, dolayısıyla kendi iradesiyle hareket edebilen insanın “özgür” bir varlık oluşudur. Bu özgür iradeye ve özgürlüğe giden yol ise yabancılaştırmadan, nihilizmden, acı çekmekten, yalnızlıktan, önce birey sonra kişi olmaktan, kişilik sahibi olmaktan geçer. Bu zorlu yolu göze alan insan başkalarının adlandırdığı verili bir hayatı değil, bedeli neyse ödediği, kendi değerleriyle, kendi adlandırdıklarıyla, kendine ait olan hayatı yaşayan ve “canlı” bir varlık olmanın ötesinde gerçekten “yaşadım” diyebilecek olan insandır. Yeraltından Notları okuduktan

sonra (ki bu “sonra” yalnızca kitabı bitirip kapağını kapattığımız anı değil, çok daha sonrasını, uzun yıllar sonrasını da kapsar) hissettiklerimizin yanısıra tüm bunları sorgulayıp, düşünebiliriz. Oysa her ne kadar Muharrem’in elindeki çiğ patatesi “arzu nesnesi” olarak görüp, üzerine kafa yoranlar ya da filmde adı geçen “Ankara Sıkıntısı” adlı kitap ile Nuri Bilge Ceylan’ın Mayıs Sıkıntısı arasında bağ kurarak magazin malzemesi yaratanlar olsa da “Yeraltı”nı izledikten sonra kitaptakine benzer şekilde hislerimize eşlik eden bir düşünme-sorgulama sürecine giremediğimizi söyleyebilirim.

Son olarak, merak ettiğim bir başka şeyi de soru cümlesi olarak ifade etmek ve yazıyı noktalamak istiyorum. Acaba bu filmin bir Dostoyevski uyarlaması olacağı önceden duyurulmasaydı ve adı da “Yeraltı” değil de “Sıkıntı” ya da “Ankara Sıkıntısı” gibi bir şey olsaydı, film ile “Yeraltından Notlar” arasında bağ kuran, Dostoyevski’nin felsefi derinliğini yönetmenin usta işi görsellikle birleştirdiğini söyleyebilecek olan film eleştirmeni çıkar mıydı?

17.

NAZIM HİKMET ŞİİRİNDE SİNEMATOGRAFİK DİL

- Nazım Hikmet’in başyapıtı ve dünya şiirinin de toplumsal-siyasal şiir anıtı olarak bilinen “Memleketimden İnsan Manzaraları”nı baştan sona, tam olarak okumuş olan kaç kişi var aramızda?

İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema-TV bölümünde, adı “Çağdaş Edebiyat ve Sinema” olan dersimizin dönem başındaki ilk dersinde hep aynı soruyu soruyor ve yıllardan beri hep aynı yanıtla karşılaşıyorum. Otuz-kırk kişilik sınıftan yapıtın “tamamını” okuduğunu söyleyen bir iki kişi ya çıkıyor, ya hiç çıkmıyor.

“İstiyorum ki okuyucu 12.000 mısrayı bitirdikten sonra vıcık vıcık insan kaynaşan bir mahşerden geçmiş olsun” diyordu Nazım Hikmet... 1950’de 66 bin dize ile cezaevinden çıktı, ertesi yıl ülkesini terk ederken kimi eşe dosta dağıtılan, kimi yakalanma kaygısıyla yakılarak yok edilen o 66 bin dizeden geriye kalan ise 17 bin dizeydi. 1965’de yasak kalktı ve “Memleketimden İnsan Manzaraları”nı 5 kitap halinde yayınlamak da Nazım Hikmet’in oğluna, Memet Fuat’a nasip oldu. Bizim payımıza düşenin birazı mahşerden geçmeyi, okumayı göze alamamanın mahcubiyeti ise, birazı da hemen herkesin o mahşerden üç beş dizeyi ezbere biliyor olmasının ya da kısmen de olsa okumuş olmanın yarım yamalak tesellisi...

Mahcubiyet ve teselli öylece duradursun, genç kuşağın elbette öncelikle şair olarak bildiği ve siyasi kimliğiyle tanıdığı Nazım Hikmet'in sinemayla olan bağını, senaryo yazarı ve "yönetmen" olduğunu öğrenmeleri, beraberinde büyük bir merak ve şaşkınlık getiriyor. İlk defa 1994 yılında, Agah Özgüç'ün Kültür Bakanlığı için hazırladığı "80. Yılında Türk Sineması" adlı kitapta Nazım Hikmet'in sinemacı yönünden, kimliğinden bahsedildiğine bakılırsa haklı bir şaşkınlık bu...^{*} Niye daha önce sinema tarihi kitaplarında yer verilmemiş, yazılmamış diye hayıflanmanın da anlamı yok artık. Belli ki siyasi nedenlerle korkulduğu ya da sansürlendiği için geçmemiş kayıtlara, üstü örtülmüş ya da görmezden-bilmezden gelinmiş...

Oysa Nazım Hikmet biri kurmaca (Güneşe Doğru, 1937), üçü belgesel (Düğün Gecesi / Kanlı Nigar, 1933; İstanbul Senfonisi, 1934 ve Bursa Senfonisi, 1934) olmak üzere dört filmin yönetmenliğini yapmıştır. Kimi zaman Mümtaz Osman, Ercüment Er ya da İhsan Koza takma adlarıyla kimi zaman kendi adı-imzasıyla onlarca filmin senaryosunu yazmıştır. Söz Bir Allah Bir (1933), Karım Beni Aldatırsa (1933), Cici Berber (1933), Milyon Avcıları (1934) Leblebici Horhor Ağa (1934), Aysel Bataklı Damın Kızı (1935), Tosun Paşa (1939), Bir Kavuk Devrildi (1939), Şehvet Kurbanı (1940), Kahveci Güzeli (1941), Kıskaç (1942), yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı, senaryosunu ise Mümtaz Osman adıyla Nazım Hikmet'in yazdığı filmlerdir. Muhsin Ertuğrul ile Nazım Hikmet'in birlikte çalıştıkları son film ise "Kızılırmak Karakoyun"dur (1946) ve bu filmin özgün senaryosunu da Ercüment Er takma adıyla Nazım Hikmet yazmıştır. Nijat Özön'ün de belirttiği gibi Muhsin Ertuğ-

(*) Refik Durbaş, Agah Özgüç'ten çok önce, 1977'de Ali Habib Özgentürk'ün bu konuyu ayrıntılı olarak işlediğini anımsattı: "Türkiye Yazarlar Sendikası (TYS) yayın kurulunca hazırlanan "75. Doğum Yılında Nazım Hikmet'e Armağan" başlıklı kitapta Özgentürk, "Nazım'ın Kamerası"ndan (s:158-168) bakarak Nazım Hikmet'in sinemayla ilişkisini irdeliyor: "Şairin ilk gençliğinden başlayarak sinema çalışanları, sinema üzerine düşüncelerinden alıntılar ve bir kaynakça..."



rul'un 13 filminin senaryosunu Nazım Hikmet yazmıştır yazmasına fakat bunların önemli bir kısmı yabancı tiyatro eserleri ve operetlerden uyarlamadır. Öte yandan Nazım Hikmet'in birlikte çalıştığı yönetmen yalnızca Muhsin Ertuğrul da değildir. Hem yurtiçinde hem yurtdışında farklı yönetmenler ve farklı türlerde filmler için senaryolar yazar. Bu senaryoların da bir

kısmı yabancı yapıtların, bir kısmı kendi yapıtlarının uyarlamasıdır ve yine sayısı az da olsa özgün senaryolar da vardır. Sözgelimi “İstiklal Madalyası” (Yönetmen: Ferdi Tayfur, 1948), “Üçüncü Selim’in Gözdesi” (Yönetmen: Vedat Ar, 1950), “Balıkçı Güzeli 7/1002. Gece” (Yönetmen Baha Gelenbevi, 1950), “Bir Mahalle İki Delikanlı” (Yönetmen: Ejder İbrahimov, 1957), “Ferhat ile Şirin” (Yönetmen: Vaclav Krska, 1957) filmlerinin senaryo yazarı yine Nazım Hikmet’tir.

Nazım Hikmet’in sinemaya olan ilgisinden belki de en çok yararlanan yönetmen, sinemamızın ilk yıllarındaki “tek adam”, tek yönetmen olan Muhsin Ertuğrul’dur. Aralarındaki işbirliği 1932’de Muhsin Ertuğrul’un bir yazar olarak çok beğendiğini söylediği Nazım Hikmet’ten piyes yazmasını istemesiyle başlar. “Kafatası” ve “Bir Ölü Evi” piyeslerini bu sipariş üzerine yazan Nazım Hikmet, aynı yıl “Bir Millet Uyanıyor” filminde Muhsin Ertuğrul’a yönetmen yardımcılığı yapar. Hem bu filmde hem de birlikte çalıştıkları öbür filmlerde Nazım Hikmet elinden gelene her işe koşturur ki, Memet Fuat bu durumu şöyle aktarır: “Aslında her sorunu çözen, bulunmaz bir yardımcıydı. Senaryo yazar, film çekilecek yerleri bulur, çekim sırasında aksadığı görülen konuşmaları değiştirir, metinlerdeki dil yanlışlarını düzeltir, manzum yerleri, şarkı sözlerini akıcılaştırır, gerektiğinde eline fırçayı alıp dekor boyardı.”

Nazım Hikmet’in takma adlarla, kaçak göçek, kimi sürgünde kimi cezaevinde hemen her zaman iki ara bir derede yazdığı senaryoların, sinemayla ilgili işlerin önemli bir gerekçesi de parasızlıktır, geçim derdidir. İpekçi kardeşlerin açtığı İpek Film Stüdyosu, Kemal Film’den sonra ülkemizin ikinci özel stüdyosu ve film yapımevi olarak açıldığı gibi, Nazım Hikmet’in geçim sıkıntısına, derdine derman olacak bir iş kapısı olarak da açılır. İpek Film’in 1932’de Nişantaşı’nda, eski bir ekmek fırınına sesli film stüdyosuna çevirmesiyle birlikte stüdyonun seslendirme yönetmeni ve çevirmen olarak görev alan Nazım Hikmet’in o

dönemin ünlü seslendirme sanatçılarından Adalet Cimcoz ve Ferdi Tayfur ile birlikte seslendirme yapmışlığı da vardır.

Yönetmenliğini Nazım Hikmet'in yaptığı "Güneşe Doğru" (1937) yine İpek Film'de çalıştığı dönemin ve arkadaşı Agah İpekçi ile birlikte Türk sineması adına daha iyi-güzel, nitelikli bir film yapma idealinin, arayışının bir sonucudur. Nijat Özen'e göre bu film soğuk, yapmacık, gerçekdışıdır. Agah Özgüç ise "bütünüyle başarısız" olarak nitelendirir. Dekorlarını Abidin Dino'nun, görüntü yönetmenliğini Lazar Yazıcıoğlu'nun yaptığı ve başrolde Ferdi Tayfur ile Arif Dino'nun oynadığı "Güneşe Doğru" mütareke döneminde belleğini yitiren bir delikanlının 17 yıl boyunca kendisini hep o çağlarda yaşıyormuş sanmasından, hayal dünyasından geçen yıllarından sonra, geçirdiği bir ameliyatla iyileşmesinin ve kendisini birdenbire Cumhuriyet Türkiye'sinde buluvermesinin öyküsüdür. Hasan Ali Yücel, filmin "inandırıcı" olmadığını ancak yaratıcı fikri ve güzel adıyla, hem heyecan veren hem de izleyiciyi düşünmeye yönlendiren kimi sahneleriyle tamamen başarısız olmadığını dile getiren bir yazı kaleme alır. Nazım Hikmet'in hiç çekinmeden, gıcınmadan altına imzasını atabileceği belki de en önemli ve tek filmi "Güneşe Doğru"dur. Önemlidir, çünkü sinemamızı tiyatronun vesayetinden, baskısından kurtarma yolunda atılmış ilk cesur adımdır ve yine belki de politik-ideolojik film türünün sinema tarihimizdeki ilk örneğidir. Nazım Hikmet'in hiç çekinmeden, duraksamadan altına imza atacağı tek filmidir, çünkü emek verdiği öbür filmlerin, yazdığı senaryoların hemen hepsi ismarlama, "sipariş" işlerdir. Nazım Hikmet canını sıkın şeyin ya da asıl sorunun ne olduğunu şu sözlerle anlatır: *"Asıl dava, meselâ bana senaryo yazdırırlarken, benden ne operet, ne melodram, ne kepaze sergüzeşt mevzuu değil, benden ciddi, realist, ağırbaşlı ve tek kelimeyle gerekirse altına imzamı koyacağım senaryo istememeleridir. Halbuki şimdiye kadar bana yazdırdıkları senaryoların hiçbirinin altına bir milyon verseler imzamı koymam ve hatta bunları yazdığımı bile inkâr ederim"*

Bu yakınmasında, şikayetinde haklıdır Nazım Hikmet, çünkü iyi bildiği bir tür olan operetlerin metnini ya da şarkıların sözlerini yazarken de, yabancı tiyatro eserlerinden, müzikallerden ya da romanlardan uyarlama senaryolar kaleme alırken de sinemaya bir “değer” katmadığının, daha doğrusu sinemamıza değer katacak işler yapmasına izin verilmediğinin farkındadır. Dahası kimin-neyin izin vermediğinin de tam olarak farkında, bilincindedir ve yakın arkadaşı Vana Nureddin’e yazdığı bir mektupta şu satırlar yer alır: “Bizde filmcilik ilerlemiyorsa, sosyal sebepler bir yana, sebep ne teknik noksanında, ne aktör noksanında, ne rejisör, ne sermaye noksanındadır. Bütün mesele film çevirmek isteyen sermayedarın kafasında ve çeviren insanın zihnindedir. Amerikan, İngiliz, Fransız filmlerinin örnek tutulmasındadır. Hâlbuki biz eldeki teknikle, personelle, parayla hakikaten güzel filmler çevirebilirdik. Yeter ki ‘Türk janrı’ filmin mevcut imkânlarla nasıl olması gerektiği işi üzerinde düşünölsün. (...) Hep aynı aldanışa düşüyoruz. Dışarının muazzam tekniğe, bebek kadına, muhteşem palavraya, dekora, baygın gözlü jön prömiyere dayanan ve sahte haşmetiyle göz kamaştıran filmlerini taklide kalkıyoruz fakat bizde o imkânlar olmadığı için kepezelik oluyor.”

Nazım Hikmet’in teşhisi ne kadar doğru ise sinemamızı neyin tedavi edeceği yönündeki düşüncelerinin de bir o kadar doğru, yol gösterici olduğu söylenebilir. Bursa cezaevinden yine Vala Nureddin’e yazdığı mektupta hem sinemaya verdiği önemi hem de ne yapılması gerektiğini anlatır: “Filmcilik deyip geçme, küçük efendi. Çok şey var filmcilikte. Hikayelerin filmini yapmalı. Mesela Sabahattin Ali’nin hikayelerini. İki kısımlık filmler... Hikayelerden sonra şiirlerin filmlerini yapmalı. Ya halk türköleri, bizim halk türköllerimiz. Nasıl olur ama o canım türköl. Küçük küçük filmler.”

O filmler hala yapılmayı, çekilmeyi bekleyedursun, Nazım Hikmet’in sinemaya verdiği emeğin karşılıksız kalmadığının en somut kanıtı ve dünden bugüne, bugünden yarına kalacak olan en önemli mirası ise Memleketimden İnsan Manzaraları’dır. “Özellikle sinemanın imkanlarından yararlandım destanımı ya-

zarken...” diyen Nazım Hikmet’in sinema alanında edindiği deneyim, karşılığını dilde, şiirde bulan sinematografik bir bilincin estetik hali olarak somutlaşır. Bu bilinci ilk fark edenlerden biri olan Ece Ayhan şöyle yazar: “Nazım Hikmet’in şiiri sinemadan yeni anlatım olanakları, açıları, mercekler, yöntem ve bakışlar elde etmiştir.” Şairin dünyagörüşü ile “optik bakış”ı, sözcük ile görüntüyü, biçim ile içeriği harmanlayan bu bilincin ürünü olan yapıt eşsiz bir destan olduğu kadar, muazzam, özgün bir senaryo olarak da görülebilir. Öyle ki, belki de sinemaya, senaryo yazımına ilişkin hiçbir “senaryo yazım teknikleri” kitabından öğrenemeyeceğimiz kadar çok şeyi Memleketimden İnsan Manzaraları’nı okurken öğrenip, içselleştirebiliriz. Karakter nasıl yaratılır, dramatik eğri nedir, kurgu ile nasıl anlam yaratılır, öykü-öyküleme, çerçeve-çerçeveleme, ritim, ışık, kompozisyon nedir, nasıl kullanılır vb. film diline ilişkin tüm bu ve buna benzer soruların yanıtı, vıcık vıcık insan kaynaşan 17 bin dizelik bu mahşerde birer birer karşılığını bulur.

Memleketimden İnsan Manzaraları’nda sözcüklerle oluşturulan görüntü-görsellik hem resim sanatının, hem de fotoğraf makinesi ve film kamerasının olanaklarını kullanır. Belki de ressam olan annesi Celile Hanım’ın etkisiyle genç yaşta resme ilgi duyan, karakalem portreler çizen, cezaevinde şiir yazmanın yanı sıra suluboya, pastel, guaş, yağlıboyaya gibi farklı malzeme ve tekniklerle resim yapan (bir başka mahkum arkadaşının kendisinden daha yetenekli olduğunu fark ettikten sonra tuvallerini, fırçalarını, boyaalarını, tüm malzemelerini ona verir) Nazım Hikmet, resimdeki bakış-görsellik ile “kameranın gördüğü” arasındaki farkın da bilincindedir. Kamera, üzerinde taşıdığı lensin-optiğin gördüğü ile sınırlıdır ya da kullanılan lense ve o lensin optik özelliklerine göre sınırları belli bir bakış sunar. Başka bir deyişle, ressamın boya-fırça ile tuval üzerinde oluşturduğu görüntü ile kameranın mekanik-optik özelliklerinden, optik bakıştan kaynaklanan görüntü farklı bir anlam taşır. Optik bakış, önce fotoğraf makinesinin ardından kameranın icadıyla

birlikte ortaya çıkan ve kendine özgü nitelikleri olan yeni bir görme biçimidir. Memleketimden İnsan Manzaraları'nda sözcükler kimi zaman fırça ile tuvale resim yapar gibi kullanılır:

- “Ay ışığında karanlık bir tren geçiyordu
Yalnız lokomotifin tekerlekleri
arasından düşen ateş parçaları
kırılcımlar...”
- “çok beyaz bir yastıkta kara sakallı
bir ölü beyazı...”
- Gece aydınlık ve sıcak
ve kağınlarda tahta yataklarında
koyu mavi humbaralar çırılçıplaktı”
- “Alçıdan dökülmüş gibi beyaz ve koftu Parti müfettişinin yüzü
ve çenesi iki kat”
- “Dışarıda ıslak bir toprak
gibiydi karanlık...”
- “alacakaranlıktı oda
ve perdeleri açık pencerenin
geniş camların arkasında
soğuk bir su aydınlığı vardı
merhamet gibi bir aydınlık”
- “yeni sağılmış süt gibiydi ortalık
toprak yumuşacık ıslaktı
ağaçlar buğuluydular...”

Kimi siyah beyaz bir fotoğrafa, kimi karakalem bir portreye, kimi yağlıboya bir tabloya benzeyen bu dizeler ışık kullanımına, daha doğrusu ışığı kullanarak nasıl atmosfer yaratılacağına ilişkin bilgi de verir. Sabah ışığı, sadece günün ağarmasıyla beliren aydınlık değil; soğuk suya benzer, merhamet gibi bir aydınlıktır

ya da karanlık yalnızca ışıktan mahrum bir ortamı imlemez, o karanlıkta yapış yapış, ağır, rutubetli bir hava sezilir.

Sözcükler kameraya, optik bakışa göre dizeleştğinde ise Nazım Hikmet, kameranin nerede duracağına, hangi açının seçileceğine ve kullanılacak merceğin türüne varıncaya kadar bilinçli bir bakış sunar:

- “Toprak göz alabildiğine
dümdüz
cırılçıplak
ve kırmızı biber gibi acı
batıda bir tek, uzun
kavak ağacı...”

Bu dizelerde kameranin açısı ve durduğu yer açıkça belli ve geniş açılı bir mercek kullanılmış çünkü konudan uzaklaşmadan ve net alan derinliğini güçlü tutarak bütünü-bütünlüğü ifade eden bir bakış ancak geniş açılı bir lens kullanımıyla olanaklı... Dahası geniş açılı lens ve bu lensin sunduğu bakışı Nazım Hikmet'in çok severek, sık sık kullandığı da söylenebilir. Memleketimden İnsan Manzaraları'nda ilk dizeler genellikle sinemada kurucu çekim (establishing shot) ya da geniş plan olarak adlandırılan ölçeğin karşılığıdır. Ardından daha yakın bir plana, kimi zaman ayrıntı çekime varıncaya kadar konuya yaklaşırlar ve yeni bir genel planla şiirin ilgili bölümü noktalanır.

- “Haydarpaşa garında
1941 baharında
saat on beş.
Merdivenlerin üstünde güneş
yorgunluk ve telâş
Bir adam
merdivenlerde duruyor
bir şeyler düşünerek.
Zayıf.

Korkak.

*Burnu sivri ve uzun
yanaklarının üstü çopur.*

Merdivenlerdeki adam

–Galip Usta–

tuhaf şeyler düşünmekle

meşhurdur: (...) Şimdi 52 yaşındadır.

İşsizdir.

Şimdi merdivenlerde durup

kaptırmış kafasını

düşüncelerin en tuhafına:

“Kaç yaşında öleceğim?

Ölürken üzerimde yorganım olacak mı?”

diye düşünüyor.

Burnu sivri ve uzun.

Yanaklarının üstü çopur.

Denizde balık kokusuyla

Döşemelerde tahtakurularıyla gelir

Haydarpaşa garında bahar

Sepetler ve heybeler

merdivenlerden inip

merdivenlerden çıkıp

merdivenlerde duruyorlar.”

Memleketimden İnsan Manzaraları şiir olduğu kadar destan-
dan masala, hikayeden mektuba, anıdan söyleşiye pek çok farklı
türden yararlandığı gibi, senaryo olarak da kaleme alındığı için
olsa gerek, kolaylıkla bölüm-ayrım-sahne-çekimlerden oluşan bir
ayrım-lama senaryosuna ve hatta çekimlerin ölçeklenmesinden,
çekimler arasındaki geçişlere, kamera açılarına ve kamera hare-
ketlerine, konuşmalara, kullanılacak müziğe, doğal seslere, ge-
rekiyorsa özel efektlere varıncaya kadar her şeyin ayrıntılı olarak
yer aldığı bir çekim senaryosuna (senaryonun son hali) dönü-
ştürülebilir. Yapıtın 3. kitabının, 2. kısmının 2. bölümüyle ör-

neklemeye çalışalım. Üçüncü kitapta mekan olarak hastane ve cezaevi seçilmiştir. Yine bir kurucu çekimle başlar 2. kısım:

“Lüzum gördü adli tabip

ve Halil hastaneye yattı gözleri için. Başhekim ve operatörü Faik Beydi memleket hastanesinin, (Polis Müdürlüğü eski doktorlarından). İki mahkûm daha vardı koğuştta

ve üç jandarma muhafız.

Hastane şehrin dışında, kırın ortasındaydı. Civarda bir karıştan boylu nebat yoktu

bir ahlat ağacından başka. Yüksek yeşillikler, uzakta bir dağın – bir acayip dağın – kayboluyordu arkasında dağa tırmanmadan yerde yürüyüp dönerek.

Yapı tek katlı, betondu, kübikti.

Ve bir tarihte yapılan bütün beton binalar gibi

çatlamıştı duvarlar

ve parça parça ıslaktı. Geniş taş merdivenler kapısının önünde.

Faik Bey Halil’e şöyle demişti bu merdivenler için: – iyi ki bu taşlar böyle geniş ve rahat.

Hastane hükümet kapısıdır bizim köylüye göre,

ve hükümet kapısında duvar diplerine çömelirler, burda taş merdivenlere otururlar hiç olmazsa.”

Genel planda ya da kurucu çekimde hastanenin, yani mekanın bütün içerisindeki yeri tespit edilir, betimlenirken, karakterler de toplum içindeki konumlarına eşlik eden gerçekçilikle birlikte tanıtılır. 2. kısmın, 2. bölümü de kurucu çekimle başlar ve karakterlerden birinin (Doktor Faik Bey) üzerinde yoğunlaşır:

“ Sabah sabah erkenden,

hastanenin üstünde şafak söktü, sökmek üzere,

Doktor Faik Bey uyandı apansızın,

(bekar olduğundan hastanede yatıyordu)

Alacakaranlıktı oda

*Ve pencereleri açık pencerenin geniş camları arkasında
soğuk bir su aydınlığı vardı,
merhamet gibi bir aydınlık.*

‘Saat kaç?’ diye düşündü Faik Bey.

*Masaya uzandı, bakmak için,
seçemedi.*

*Elektriği yakıtı,
odada şafak vakti istasyonlarının kederi
beyazlaşan lambalar,
ayrılık.”*

Hastanenin üzerinde şafak sökerken nesnel kamera kullanımıyla mekanı dışarıdan görürüz. Ardından doktorun uyandığı odaya gireriz ve iç çekimde kamera bu kez önce içeriden (pencereden) dışarıya bakar, sonra doktorun gözünden (özel kamera) odayı tanımaya, Faik Bey’in aklından geçenleri görmeye başlarız. Tavan ve tavandaki çıtaları sayışı, duvara baktığında gördüğü tahta kurusu, derken kendi çıplak vücudunu tepeden tırnağa incelemesi ve ölmüş olduğunu düşünmesiyle birlikte defnedildiğini hayal edişi, dolayısıyla düşsel fakat olabildiğince gerçekçi bir sahneye geçiş...

*“Sırtüstü, çırlçıplak yatıyordu Faik Bey. (Yaz kış böyle yatar).
Ve saata tekrar bakmayı unutmuştu. Gözlerini tavana dikti, çıtaları saydı. Baktı karşı duvara, orda bir tahtakurusu kireçli,
muazzam bir beyazlığın ortasında ufacık
gidiyordu, kutbun uçsuz bucaksız karlarında kaybolmuş bir
insan gibi, sonsuzlukta bir yıldız yalnızlığıyla...”*

*– Sonsuzlukta bir yıldız yalnızlığıyla,
diye tekrarlardı Faik Bey yüksek sesle. Ve göğsüne eğdi başını,
gözlerinin önünde upuzun yatıyordu
ayak tırnaklarının ucuna kadar,
başsız, çırlçıplak vücudu.*

Onu, ilk defa görüyormuş gibi seyretti. İlk defa bakıyordu ona bu gözle, şaşırmış meraklı ve mahzun; karnı esmer, içeri çökük, bacakları, adalesiz, ince, uzun, deri ihtiyarlamış. Karnının üstüne koydu elini: tiksintisi bir pelte yumuşaklığının. Sağ bacağına büktü, sarktı baldır. Topukta aşık kemiğine yakın kırışıklar. Ve bu başsız, ihtiyar vücudun yalnızlığı. Faik Bey kendi vücudunun karşısında düşündü onun ölümünü. Aklına ilk gelen şey yıkanırken, yahut kefenlenirken değil, morgda görmek oldu onu. Taş masanın üstüne böyle cıvılcıplak uzanmış. Sonra, bir çukura indirilirken, sonra, ıslak toprak kokusu, tabutun tahtasını oymaya başlayan kurtlar (onları vücuduna tırmanır düşünmeye tahammülü yoktu) ve hepsinin beteri duymayan görmeyen kımıldanmayan yalnızlık...”

Bu irkiltici düşten çıkış ya da uyanış için sesi kullanan Nazım Hikmet, hastabakıcıyı çağırmak için kullanılan zile tekrar tekrar basar ve hastabakıcı İsmet Hanım odaya gelir. Doktorun kendi ölümünden duyduğu kaygı-korku, hiçlik ve yalnızlık düşünce-siyle birleşerek dürtülerini tetikler ve hastabakıcı ile aralarındaki cinsel yakınlaşmaya tanık oluruz.

“Faik Bey bastı zile arka arkaya arka arkaya. Sonra hızla toparlandı yatağın içinde yastığa doğru. Çarşafı çekti dizlerine, büzülüp oturdu, bekledi. Kapı açıldı.

Girdi telaşla, İstanbullu hastabakıcı İsmet Hanım.

Faik Bey belki onu bekliyordu

belki hiç kimseyi beklemiyordu, tuttu genç kadını bileklerinden:

– Korkma, bağırma, sus,

Allahaşkına beni kurtar,– dedi. İsmet Hanım önce ürktü, debelendi, fakat çok geçmeden:

– Aman doktor bey, duyarlar, görürler, kapı açık, –

fılân derken söndürdü elektriği ve ses çıkarmadı artık.”

Odada olup bitenlerden sonra yeniden kurucu çekime geçer. Mekan aynıdır ancak görüntü ve ses kullanılarak, bu mekandan bir başka yere ve zamana sinematografik bir geçişle, Halil'in öyküsünü izlemeye başlarız.

“Dışarda, pencerenin geniş camları arkasında soğuk bir su aydınlığı vardı,

merhamet gibi bir aydınlık...

Sabah sabah erkenden

hastanenin üstünde şafak söktü, sökmek üzere,

Halil uyandı apansızın

kalktı yataktan... Seslendi uyuklayan nöbetçi jandarmaya: – Ben kapının önündeyim

taş merdivenlerin orda.

Koridora çıktı.

Uyku ve ilâç kokusu, insana yapmacık gibi gelen iniltiler,

çok uzaklarda madenî bir tıkırtı

ve beyazlaşan lambalar

şafak vakti istasyonlarının kederi, ayrılık...”

Halil hastanede koridordayken uzaktan uzağa duyulan hasta iniltilerine madeni bir tıkırtı sesi karışmaya başlar. Bu madeni tıkırtı, raylardaki trenin sesidir. Beyazlaşan lambaların kadrja girmesiyle bu ses yükselir ve tren istasyonundaki lambaların görüntüsü ile bir önceki görüntü iç içe girer... Kamera istasyondaki beyaz lambalardan açılır ve trenin geldiğini ya da gittiğini

görürüz. Bu dizelerde görüntü ile birlikte sesin kullanımı tamamen sinematografik anlatım ve geçiş teknikleriyle kurgulanmıştır diyebiliriz ve bir rastlantı olmadığını ya da öylesine, bilinçsizce yapılmadığını daha iyi anlamak için farklı örnekler bulabiliriz. Sözgelimi, aynı zaman diliminde iki ayrı mekan (turunç bahçesi ve cezaevi) arasında geçiş yapmak için eski model lambalı radyoları kullanır Nazım Hikmet... Akdenizde, bir turunç bahçesinde Moskova radyosundan Cevdet Bey'in dinlediği senfoni aynı anda cezaevi avlusunda radyo başına toplaşan Halil, Ressam Ali ve Beethoven Hasan'ın dinlediği senfonidir. Üstüste bindirilen görüntülere ya da zincirleme geçişe bu kez eşlik eden doğal sesler değil; senfonidir, müziktir.

Eğer sinema Tarkovski'nin tanımladığı haliyle “olgusal biçimleri ve görüntüleri içinde kaydedilmiş (mühürlenmiş) zaman” ise, bu mühürlenmiş zamana sanat niteliği kazandıran en önemli öğelerden birinin “kurgu” olduğu düşünülebilir. Nazım Hikmet, Memleketimden İnsan Manzaraları'nda sinemanın anlatım olanaklarından yararlanırken, belki de işlevsel anlamda en etkili, güçlü öğe olarak kurguyu kullanır ki, onun şiiri sinematografik bir kurgu olarak da tanımlanabilir. Çekimler yerine sözcüklerle, dizelerle yapılan ve adı “imge” olan şiirsel öзде zamanı mühürleyen bir kurgudur bu...

Ancak teknolojinin gelişimiyle birlikte ortaya çıkan yeni görme biçimine, yani kameranın olanaklarıyla sınırlı optik bakışın inceliklerine, ya da yalnızca sinema dilinin, film gramerinin bilgisine sahip olmak yetmez... O mekanik, optik bakışa “ruh” (anlam) kazandıracak başka bir şey daha gereklidir ki, o da belli bir dünyagörüşünde, insan anlayışında temellenmiş zaman, dolayısıyla “tarih” anlayışı, bilincidir. Nazım Hikmet Memleketimden İnsan Manzaraları ile ne yapmayı tasarladığını Kemal Tahir'e yazdığı mektupta şöyle ifade eder: “İstiyorum ki bu insan mahşerinin konkre ifadesi okuyucuya ana hattında muayyen bir devirdeki, muhtelif sınıflara mensup Türkiye insanları vasıtasıyla Türkiye'nin muayyen bir tarihi devredeki sosyal durumunu

anlatsın. Tabii donmuş bir halde değil diyalektik seyri ve akışıyla. İstiyorum ki, ikinci planda, Türkiye'nin cemiyetini çevreleyen dünya durumu anlaşılsın."

"(...) muayen bir tarihi devirdeki sosyal durum"un Memleketimden İnsan Manzaraları'ndaki karşılığı İkinci Meşrutiyet'ten II. Dünya Savaşı'na kadar olan dönemdeki ya da 1920-40 arasındaki Anadolu'nun, Ulusal Bağımsızlık Savaşı'nı da içeren toplumsal tarihidir. Söz konusu bu dönemde Anadolu'yu çevreleyen dünya ise savaşın, yıkımların, sınıf çatışmalarının, faşizmin olduğu kadar faşizme karşı direnişin, mücadelenin dünyasıdır. Nazım Hikmet'in önce "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi" adını verdiği yapıtını (ki bu meşhur adamlar sokaktaki sıradan insanlardan, işçiden, köylüden, halktan başkası değildir) daha sonra Memleketimden İnsan Manzaraları olarak adlandırmasının nedeni de bu dünyadır; Nazi Almanyası'nın Sovyetler Birliği'ni işgalidir. Anadolu'nun işaret edilen dönemdeki toplumsal durumu tarihin öznesi olan, tarihi yapan "insan" aracılığıyla anlatılır. Yapıtta işçisi mahkumu, köylüsü gazisi, askeri kadını, azınlıkları milliyetçisi, küçük burjuvası işadamaı, politikacısı toprak ağası, doktoru hastası, yoksulu varlıklı ile toplumun tüm sınıflarından sayısı 500'ün üzerinde irili ufaklı karakter ve tip yer alır.

Nazım Hikmet'in optik bakışa bir anlam-ruh katan bakışı ise ezilenlerden yana durmaktır. Nedim Gürsel'in deyişiyile, Nazım Hikmet bir yandan uzay çağının, bambaşka-yeni bir hız ve zaman anlayışının, değişimin tanığıdır; öbür yandan sürgünde-cezaevinde-ölümün eşiğinde yaşamının getirdiği kalıba, ölçüye sığmaz bir zaman anlayışını şiirin potasında eritmeye çabalamaktadır. Böylece değişik mekânları (kentler, garlar, hastane, otel odaları, vb.) ayrı zaman dilimlerinde yaşanmış olaylarla, (Ekim Devrimi, İspanya İç Savaşı, İkinci Dünya Savaşı ve Küba Devrimi'yle ilgili anılar) bir araya getirerek, ilginç bir kurgu yapmayı başarır.

Bu kurgunun belki de en önemli kahramanı, baş aktörü ise “kara tren”dir. Çerçeve anlatıyı tren belirlerken bu çerçeve içine yerleştirilen farklı aynalardan (uydu ya da yan anlatılar) yansıyan görüntülerle anlatı derinleşir, çoğalır, zenginleşir. Memleketimden İnsan Manzaraları’nda çerçeve anlatı tren ise uydu ya da yan anlatılar ise cezaevidir, hastanedir, faşizme karşı Sovyetler Birliği ve Fransa’daki direniştir. Yan anlatılar ile çerçeve anlatı arasındaki koşutluk ya da karşıtlıklar, yineleme, yoğunlaşma, önceleme vb. ile pekiştirilir. Böylece toplumsal sınıflar ve sınıf çatışmaları, çelişkileriyle birlikte insanın hali, insanlık halleri gözler önüne serilir. Şiirin olduğu kadar sinemanın da sevgilisi, vazgeçilmezi olan tren hem yapıtın odağında yer alır hem de kurguyu biçimlendirir. İlk iki kitap Haydarpaşa Garı’ndan Ankara’ya doğru hareket eden treni konu alır. Vuslatıyla hicranıyla, bekleyişle umuduyla, suskunluğuyla çığlığıyla tren hem “hareketli resim”in; yani sinematografik dilin özü olan “hareket”in ta kendisidir; hem de akıp giden zamanın olduğu kadar içindeki yolcularıyla, istasyonunda bekleyenleriyle, uğurlananlarıyla, gidenleriyle dönenleriyle toplumun ve “toplumsal tarih”in ta kendisidir.

Böyle bir tarih-zaman bilinci ve kurgu anlayışı sinemanın, sinematografik dilin olanaklarını şiire taşımanın ve yararlanmanın ötesinde sonlu insan yaşamına sığdırılmış bir sonsuzluğu imler ki, Memleketimden İnsan Manzaraları’nı “ölümsüz” bir yapıt kılan şeyin de yalnızca film ya da şiir estetiğiyle sınırlı kalmayan, sanatın alanındaki güzeli-güzelliği insana daha yaraşır, daha güzel bir dünyaya duyulan özleme yakıştırmayı bilen bu duyarlılık olduğu söylenebilir.

18.

SONRASI KALIR...

Dediği gibi şairin, her şeyden biraz kalırsa; kutuda biraz ekmek, kavanozda biraz kahve, insanda biraz acı kalırsa, Orhan Veli ve Oktay Rifat'ın doğumlarının yüzüncü yılı nedeniyle, adı "Garip" olan şiirden ne kaldığını konuşmanın; konuşulanları, sözleri bir "bakış"a yakıştırmanın zamanıdır.

İşte o bakışla yakalanmış bir anın fotoğrafı ve adı da "Fotoğraf" olan şiir:

"Dört kişi parkta çektiirmişiz, Ben, Orhan, Oktay, bir de Şinasi... / Anlaşılan sonbahar / Kimimiz paltolu, kimimiz ceketli / Yapraksız arkamızdaki ağaçlar... / Babası daha ölmemiş Oktay'ın, / Ben bıyıksızım, / Orhan, Süleyman efendiyi tanımamış" diye başlayan ve fotoğrafla hatırayı, hatıra ile hüznü, üzgün bir soruyla, akıp giden zamandan koparılan anın kalbine usulca bırakarak "Ama ben hiç böyle mahzun olmadım; / Ölümü hatırlatan ne var bu resimde? / Oysa hayattayız hepimiz" diye biten Melih Cevdet Anday şiiri...

Ankara'da, Daniştay parkında çekilmiş bu fotoğrafın sanat değeri taşıdığı söylenemez. Bir aile albümünden bulunup çıkarılmış, sıradan bir anı fotoğrafıdır bu belki de... Ama şiirin, Aydın'da bir hastane odasında yazıldığını, Melih Cevdet Anday'ın patlayan apandisti nedeniyle ameliyata alındığını, durumunun ölümcül-umutsuz olduğunu bilerek fotoğrafa baktığını düşü-



Fotoğrafta yer alan kişiler, soldan sağa Orhan Veli, Şinasi Baray, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'dır.

nürsek, “mahzun”luğun ardında hakiki bir duygunun olduğunu ve şiirin gücünü, içtenliğini bu hakikatten aldığını da söyleyebiliriz.

Basit, önemsiz sandığımız bir apandisit ameliyatı, sıradan bir fotoğraf ya da alelade herhangi bir şey bir anda sıradışı, anlamlı, olağanüstü, büyütlü, tehlikeli, gizemli, şaşırtıcı, “garip” bir hal alabilir. Ve aslında Garip’i garip yapan belki de en önemli şey, sıradan olandaki sıradışılığı-olağanüstülüğü yakalayan (var eden) gören, gösteren bakış değil mi? Öyleyse, hayat galesi, gündelik yaşam telaşı içindeki sıradan insanın hayatını konu almalarına, şiirimize taşımalarına elbette şaşmamak gerek. Belki de asıl şaşılması gereken şey, Garip şiirinin nasıl olup da ayaklar altında savrulan bir çakıl taşını bile mücevhere dönüştürebildiğidir ki, Taylor Caloridge şiirde “imge”nin ne olduğunu anlatırken bu durumu “deha”ya bağlayarak açıklar: “Durgun ve saydam bir göl üzerinde yeşil bir yamacın yansıması gibi, imge de gerçek (real) olandan daha yumuşak ve parlak oluşuyla ayırt edilir. (...) Çakıl taşının üzerindeki bir nem ya da cila gibi, deha

da nesnelerini ne bozar, ne de yanlış renklere boyar; tersine genellikle gözden kaçan bir çok damarsı çizgilerle renkleri ortaya çıkararak, sık sık gidip gelinen yollarda geziye çıkanların ieven ayaklarıyla şuraya buraya savrulan şeyleri mücevher katına yükseletir.”

Bir yapı işçisinin kulağındaki kalemin güzelliğinden, serçe kanadı değmiş çamaşır ipinin esrikliğine, Süleyman Efendi'nin nasırından, sabun kokan sevgiliye, dizimizdeki ekmekten ta uzaktaki yıldızlara, birdenbire başlayan gökyüzüne, söğüt ağacına, karpuzdan fener yapmasına, ekmek karnesinden kömür beyannamesine, bir elinde cımbız bir elinde aynaya, Galata köprüsünden Kapalı Çarşıya, Degütasyon'a gelmeyen, Balıkpazarı'na hiç gelmeyen canana varıncaya kadar neleri çakıl taşı olmaktan çıkartmadı ki Garip...

Herhalde bu sorunun en kestirme ve kuşatıcı yanıtı iki sözcükle ifade edilebilir: Şiirin kendisini, şiiri ve insanı ya da “yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda” elde eden insanın şiirini... Tek ve en büyük eğlencesi akşamları parka çıkmak olan, mektup alıp, rakı içip, yola çıkıp efkarlanan; her seferinde eve geç kalan ama kolunda iki okka ekmekle geç kalmışsa mutlu olan, bir sevdaya tutulduğunda çok sevdiği salatayı bile aramayan, kuşçu amcadan yüz paralık bulut isteyen, bayram sabahı gökyüzüne kaçırdığı balona bakıp ağlayan çocuğun, tarifsiz kederler içinde alıp başını gitmek isteyen insanın şiirini...

Garip şiirinde, özellikle Orhan Veli'de öncelikli önem taşıyan şey şiirin güzelliği, estetik niteliği ve değeri değil, “gerçek”tir ve Orhan Veli, o gerçeği insan ve insanı (halkı) ilgilendiren meseleler olarak ifade eder. Söz konusu bu gerçeğe dokunmayan şiirden geriye kalsa kalsa söyleyiş güzelliği, edebiyatsız bir deyiş kalacağını öngörür. Garip şiiri o mahcup içtenliğini, yapmacıklıktan uzak hakiki duruşunu, edasını bu bilinçten, öngöründen alır.

Garip hareketi içinde yer alan şairlerin “gerçek”le kurdukları bu bağ ya da gerçeği algılayışları, anlamlandırışları berabe-

rinde “somut şiir”i ve sinemadan, sinematografiden çok, fotoğrafa yakın duran bir görselliği, bakışı da getirecektir. İzlenimle yetinmeyen, doğrudan doğruya somut gözleme dayanan kısa dizelerle kurulmuş bir şiir olan “Galata Köprüsü”nde, Orhan Veli, köprü üstünde durmuş peşpeşe deklanşöre basar ve toplumsal çevreyi, o çevrenin insanlarını, portrelerini birer fotoğraf karesi olarak sunar gibidir: “Dikilir köprü üzerine, / Keyifle seyredirim hepinizi / Kiminiz kürek çeker, sıya sıya; / Kiminiz midye çıkarır dubalardan; / kiminiz dümen tutar mavnalarda / kiminiz çımacıdır halat başında...”

Ancak nasıl bir fotoğraf bizi o fotoğrafın kadrajı içinde gördüklerimizin ötesine, dışına taşıyabildiği ve bir duygu, düşünce oluşturabildiği ölçüde sanat değeri taşır ise, Orhan Veli’nin şiiri de Galata Köprüsü’nden derlediği enstantanelerin dışına çıkabildiği, yalnızca görüntü sunmakla yetinmediği zaman yazınsal değer kazanacaktır ki, o değeri belirleyen de “Ama hepiniz, hepiniz... / Hepiniz geçim derdinde.” diye başlayan ve “Bir ben miyim keyif ehli, içinizde? / Bakmayın, gün olur, ben de / Bir şiir söylerim belki sizlere dair; / elime üç beş kuruş geçer; / Karınım doyar benim de.” diyerek önceki dizeleri, görüntüleri toplumsal bir duyarlılığa, eleştiriye bağlayan son dizelerdir.

Benzer şekilde, yine Orhan Veli’nin “İstanbul’u Dinliyorum” adlı şiiri de fotoğraf-şiir ilişkisine güzel bir örnek olarak verilebilir. Duyumların eşlenmesini-duyumdaşlığı (sinestezi) kullanarak “İstanbul’u dinliyorum gözlerim kapalı” diye başlayan bu şiir, yine farklı ölçekteki fotoğraflardan, enstantanelerden oluşturulmuş gibidir. “Önce hafiften bir rüzgar esiyor; / Yavaş yavaş sallanıyor / Yapraklar, ağaçlarda; / Uzaklarda, çok uzaklarda, / Sucuların hiç durmayan çingirakları; / İstanbul’u dinliyorum, gözlerim kapalı. / (...) Kuşlar geçiyor, derken; / Yükseklerden, sürü sürü, çığlık çığlık. / Ağlar çekiliyor dalyanlarda; / Bir kadının suya değiyor ayakları;”

Ağaçlarda yaprakların hafif hafif salınışı, gökyüzünde kuşların geçişi geniş açı ile çekilmiş birer fotoğraf karesi gibidir. Ar-

dından yine bir genel çekim gelir: “Ağlar çekiliyor dalyanlarda.” Bu çekimi izleyen ise bir yakın ya da ayrıntı çekimdir: “Bir kadının suya değiyor ayakları...” Ancak tıpkı Galata Köprüsü’nde olduğu gibi bu şiir de yalnızca kent yaşamına ilişkin enstantanelerden ibaret değildir ve ilerleyen dizelerde doklardan gelen çekiş seslerinin yanısıra, bahar rüzgarında ter kokularıyla, emeğin-emekçinin halini duyuracak ve şiir toplumsaldan bireysele yönelerek bir sevgiyi, sevdayı çağrıştıran dizelerle noktalana-caktır: “Bir kuş çırpınıyor eteklerinde; / Alnın sıcak mı, değil mi, biliyorum; Dudakların ıslak mı, değil mi, biliyorum; / Beyaz bir ay doğuyor fıstıkların arkasından / Kalbinin vuruşundan anlıyorum; / İstanbul’u dinliyorum.”

Eğer Susan Sontag’ın dediği gibi, fotoğraf sanatı, şairin, düşünür-gezerin (flaneur) gözünün bir uzantısı olarak kendi kişiliğini bulmuşsa, bu kişiliğin oluşumunda kentin ve kent yaşamının önemli bir payı, ağırlığı olması da kaçınılmazdır. Dolayısıyla İstanbul’un başlıbaşına bir izlek olarak Garip şiirinde yer alması da şaşırtıcı değildir. Ancak kendinden önceki şiir geleneğinde yer alan İstanbul’dan farklı ve yeni olarak, Garip şiirinin çektiği İstanbul fotoğrafı bireyin toplumsal yapıyla, o yapı içerisindeki sınıfsal eşitsizlikle, adaletsizlikle, sorunlarla, ezileniyle-ezileniyle, işsizlikle, yoksullukla, geçim derdiyle, hayat galesiyle, kısacası toplumcu gerçekçilikle birlikte pozlanan, neredeyse belge diyebileceğimiz nitelikte bir fotoğraftır ve önemli-öncelikli olan şey de yetkin, kusursuz bir şiir estetiği yaratmak değil, nesnel gerçekliğin olabildiğince aslına-hakikatine sadık kalarak, çarpıtılmadan yansıtılmasıdır.

Bu açıdan baktığımızda, yine Susan Sontag’ın işaret ettiği gibi, fotoğrafın bizi daha duyarlı, yoğun görmeye alıştırmasını resimden çok modern şiire borçlu olduğumuzu söyleyebiliriz çünkü resim gittikçe daha kuramsal, soyut hale gelirken, modern şiir kendisini somutlukla ve görsellikle tanımlamıştır. Goethe’nin “her şiir durumdan oluşur” sözünü kendisine rehber edinen Paul Eluard’ın deyişiyle, yeni şiir bir “durum şiiri” ol-

malıdır. Eluard'ın burada "durum" sözcüğü ile dile getirmek istediği şey, şairin ele geçirmek, dokunmak, anlamak, sezmek zorunda olduğu "gerçek"tir ve bu gerçek de sanıldığı gibi soyut, karışık bir şey olmadığı gibi; öyle meleği, ilham perisi olan bir şey de değildir. Tam tersine bu gerçek "mutsuz ve tozlu, acımasız, saçma, korkunç olabilir. Aptallık, yoksulluk, hastalık ve savaşla adlandırılabilir." Bu gerçek, yani gerçek dünya, şairin kafasına, ruhuna, gönlüne işlememiş, nüfuz etmemişse ortaya çıkan şeyin soyutlama, karmaşa, yapmacıklık ve sahte bir estetikten ibaret olması da kaçınılmazdır.

Garip hareketi ve bu hareket içinde yer alan şairler, modern şiirin kulağa (kafiye-ses) değil, göze (imgelem) seslenen, olanağını ve gücünü gerçek dünyadan alan somut bir durum şiiri olduğunun bilincinde, farkındadır. Hastalıktan yolculuğa, aşka, evliliğe, yaşama sevincine, kedere, savaşa, şehre, çocukluğa kısacası hayata dair şiirlerine kattıkları, katık ettikleri ne kadar izlek varsa bu izleklerin çok büyük bir kısmı somut bir "olay"a, duruma dayanır. Topluma, toplumsal kabullere aykırı bir yaşama sevinci, sokakta giderken kendi kendine gülümsediğinin farkına varan ve deli zannedeceklerini düşündükçe gülümseyenle; savaş karşıtlığını, eve misafir olarak davet ettiği Hitler Amca'ya mutfak dolabından aşırıp, askerlerine yedirirsin diye verilen tereyağında; yolculuk özlemini, son istasyona vardığı zaman tren, güzel söğüt ağacı olmaktansa dere olmayı tercih edişte; şaşkınlıkla karışık hayranlığı gemliğe doğru denizi görüşte öyküleyerek, somutlaştırır.

Dahası varlıktan ölüme, yalnızlıktan düşlere kadar soyut diyebileceğimiz olgular ya da bireyin iç dünyasına, ruhsal süreçlerine ilişkin şeyler bile bu şekilde ele alınarak; somut hayatla yine somut bir olay üzerinden aralarında bağ kurularak, ilişkilendirilerek, öyküleyerek şiire dahil edilir diyebiliriz. Melih Cevdet Anday'ın gündüz uykusunda gördüğü rüya, incecikten yağan karla, bahriyeli çocuğunun hasta yatağında doğrulup, yağan kara, aydınlığa bakışını düşünen ve Erzincan'da ağlayan annesi ile so-

mutlaştırılır. “Annemi ölmüş gördüm rüyamda. / Ağlayarak uyanışım” diyen Orhan Veli, bir bayram sabahı gökyüzüne kaçırdığı balonları hatırlayıp ağlayışını dizeleştirir; ya da yalnızlığı, “Dağ başındasın, / derdin, günün hasretlik / Akşam olmuş, / Güneş batmış. / içmeyip de ne yapacaksın?” diyerek, soyut olmaktan çıkıp, mizahı da içeren bir durum olarak ifade eder.

İnsanın iç dünyası söz konusu olduğunda, Oktay Rifat’ın “gerçek”le kurduğu bağın farklı olduğu da söylenebilir çünkü Cemal Süreya’nın yakıştırmasıyla “beş duyunun şairi” olan Rifat, gerçeği-gerçekçiliği dış dünyada, bireyin toplumla ilişkisinde olduğu kadar, doğrudan doğruya insanın iç dünyasında, nesnenin görünen yüzünün ardında ve görülenden çok sezilen yönüyle aranması, bulunması gerektiği savunur: “Gerçekçilik baktığımız her şeyin yüzünü değiştiren alışkanlığın perdesi altında gizli duran, henüz tanımadığımız için bilmediğimiz, yahut tanınmayacağı için bilmediğimiz gerçeğin aranmasıdır” sözleri, Oktay Rifat’ın yolunun Perçemli Sokak’a çıkacağını çok önceden duyurur. “Bir dili kullanmak kelimelerin bizde uyandırdığı görüntülerin yardımıyla bir şey anlatmak demektir.” diyen şaire göre, zihnimizde oluşan görüntünün, (ki biz buna imge diyebiliriz) gerçeklikte her zaman birebir karşılığı olması beklenemez. Oktay Rifat’ın dile, imgeye ilişkin bu yaklaşımının yanına Melih Cevdet Anday’ın imge ve şiirsel imge arasındaki ayrına vurgu yapan sözlerini de ekleyebiliriz: “Şu anda önünde oturmakta olduğumuz masanın üstünde bulunan şeyleri gözlerimi kapayarak tasavvur edebilirim. Bu imgedir. Orada bulunmayan şeylerin tasavvur edilmesi ise şiirsel imgedir.” Bu sözler, şiirin yalnızca beş duyu ile kavranan olgusal gerçeğin fotoğrafını değil, gerçekdışının da (olgusal olmayan) bir görüntüsünü sunabileceğini, dolaşısıyla şiirin sunduğu görüntünün kadrajla sınırlandırılmayacak ölçüde geniş, neredeyse sınırsız olacağını duyurur.

Belki de Garip şiirinden geriye kalan asıl şey de poetikasının temeline “insan”ı koyan, insanla birlikte hayatı, gerçeği çıkış

noktası alan ve dilin, anlamın, imgenin sınırlarını genişleten, giderek sınırsızlığa uzanan bu duygudur...

Turgut Uyar, bir İtalyan atasözü olan “her şeyden biraz kalır”ı alıp atasözü olmaktan çıkartarak şiire dönüştürmüştür ya, Garip şiirinden bende acı bir tortu olarak kalan da Orhan Veli’nin genç yaşta ölümünün ardından cebinden çıkan diş fırçası ve o fırçanın sarı olduğu kağıttaki yarın kalmış şiirdir. Yalnızca şiir yazmakla şair olunamayacağını duyuran, şiiri yaşamaktan ayrı tutmayan bir şairden ve şiir anlayışından kalan, her zaman tamamlanmayı bekleyen ama hiçbir zaman tamamlanamayacağını bildiğimiz bir eksikliktir, mahzunluktur...

Ve belki de bu yüzden, Melih Cevdet Anday’ın yazdığı Fotoğraf adlı şiiri okuyup, o fotoğrafa tekrar baktığımızda “mahzun”luğu yalnızca okumakla, görmekle, bakmakla kalmaz bir de yaşarız; çünkü “gerçek”e dokunan her şiir yaşar ve yaşatır; sınırsız, ölümsüzdür. Sonrası kalır...

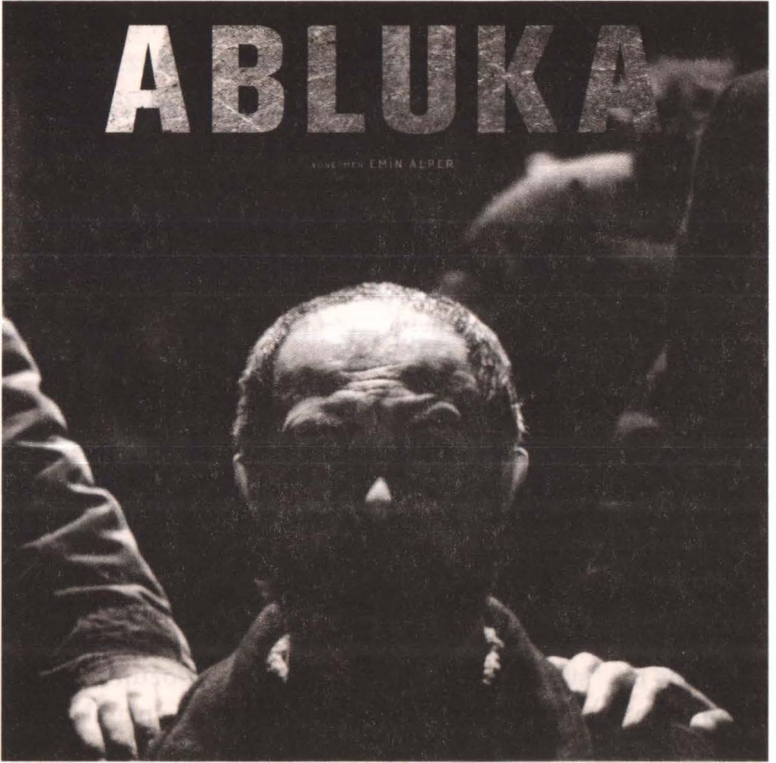
19.

ABLUKA

Sinemayı öbür sanat dallarından ayıran, eşsiz-biricik kılan belki de en önemli şeyin “zaman” olduğu söylenebilir. Film dilinin anlamlı en küçük birimi çekimdir, kameranın yüzey üzerine kaydettiği “görüntü”dür; ama işte o çekim, o görüntü “mühürlenmiş zamandır”, metal kutularda muhafaza edilmek (ya da sayısal belleklerde) üzere, akıp giden zamandan koparılmış, çalınmış, kaydedilmiş bir “süre”dir. Sinemanın temel taşı-özünü, olgusal biçimleri ve görüntüleri içinde kaydedilmiş zaman olarak niteleyen Tarkovski, yönetmeni de gereç olarak zamanı kullanan, yontan, şekil veren bir heykeltraşa benzetir.

Zamandan heykel yontmaya çalışan yönetmenin sanatçı sıfatını hak edebilmesi ise elindeki teknolojiye hakim olmasının; yani ışığı, kamerayı nasıl kullanacağını ya da kurgunun yolunu-yöntemini, tekniğini bilmenin ötesinde bambaşka bir nitelik gerektirir. Onu bir zanaat ustası olmaktan çıkartıp sanatçı kılacak olan şey, zamanı anlamak-anlamlandırmaktır; çünkü Conrad Fiedler’in deyişiyle, sanatçının görevi, zamanın içeriğini dile getirmek değildir; onun asıl yapması gereken zamana içerik kazandırmaktır.

“Ruhumuza vurulan mühür, içinde yaşadığımız çağın mührüdür ve bizim özgünlüğümüzün tek nedeni budur” dediğine bakılır ve sanatta modernizmin, modern estetiğin ölçütünü Bau-



delaire'in duyurduğu anımsanırsa, teknik-teknoloji olarak yeni, modern olan sinemanın anlatı olarak, estetik olarak da modern olmasını yönetmenin poetikasından, onun ruhuna vurulan mühürden ayrı düşünemeyeceğimiz söylenebilir.

İlk uzun metrajlı filmi “Tepenin Ardı”ndan (2012) sonra ikinci filmine önce “Cinnet” adını vermeyi düşünen fakat vazgeçerek “Abluka”da karar kılan Emin Alper’in ruhuna vurulan mühür, 90’lı yılların Türkiyesi’dir. İstanbul’da, Hisarüstü mahallesinde henüz üniversitede olduğu yıllarda düşer aklına filmin konusu... Muhabirlik yapan, çöplerde bomba izi arayan bir karakter üzerinde yoğunlaşır ve bu karakterle ilgili bir hikaye tasarlar. Oturduğu semt Küçükarmutlu’ya yakındır, gecekondularla havasıyla politikayı; ülkenin puslu, karanlık siyasi atmosferini

birlikte solumuştur. Yaşantı-deneyim olarak bilgisine sahip olduğu, soluduğu gerçekliğinin çekilmeye hazır bir senaryo haline gelmesi on yıldan daha fazla bir zamana yayılır ve yedi hafta süren çekimlerin ardından, Kasım 2015’de gösterime girer “Abluka”.

Bu ilk gösterime katılan izleyicilerin pek çoğu allak bullak, “karmakarışık” bir kafa ile salondan çıkar. Az önce izledikleri film bir yandan çok iyi tanıdıkları, bildikleri; öte yandan neyin gerçek neyin hayal olduğunu tam anlamadıkları, taşların bir türlü yerli yerine oturmadağı bir dünyanın yansımasıdır. İzleyicinin zihni karışıktır çünkü bir çırpıda sindirilecek, hazmedilecek türden bir film değildir bu... Ancak filmde edinilen “duygu”, zihinsel karmaşanın tam tersine son derece berrak, sağlam, güçlüdür. Başka bir deyişle “Abluka”, adıyla ilgili duyguyu izleyicisine neredeyse eksiksiz, kusursuz aktarmayı başarmıştır.

Hissedilen tedirginliktir, arada sıkışıp kalmışlık, çıkışsızlıktır, endişedir, korkudur, tehdittir, kuşkudur, güvensizliktir, sevgisizliktir, çaresizliktir, karamsarlıktır, kasvettir, karanlıktır... Bu sıralanan sözcükleri tek bir sözcüğe, kavrama bağlayarak özetlemek; “distopya” demek zor olmaz elbette (ki distopik bir film olduğu çok söylendi, yazıldı) ama ne acı bir ironidir ki sinema salonunun dışına, gündelik-somut-gerçek hayata adım atar atmaz sanatın, filmin kurmaca dünyasındaki distopyanın bin beteri içinde buluruz kendimizi. Öyle ya, ütopya aslında varolmayan ya da varolamayacak kadar yetkin, güzel bir dünya, toplum, devlet-yönetim ise; distopya da bunun tam tersidir, olumsuzudur. Ama ütopya ile karşıtlığa dayanan ve aklımıza gelen bu ilk anlamının dışında, distopyanın bir anlamı da “kötü-hastalıklı-anormal yer”dir.

Ortaklaşa belleğimizle, toplumsal bilincimiz ve bilinçaltımızla-bilinçdışımızla 90’lı yılların Türkiye’sine ilişkin anılarımız henüz çok taze olduğu için yabancı olma şöyle dursun; aşına olduğumuz, tanıdığımız, bildiğimiz, kötü, hastalıklı bir yerdedir

abluka... Filmde mekan olarak, İstanbul Küçükçekmece Gölü'nün hemen üstündeki Şahintepe mahallesi kullanılır ki, burası TOKİ konutları ve gökdelenlerle çevrili yıkık dökük, derme çatma, izbe bir gecekondu mahallesidir. Güvenlik kontrol noktalarından geçilerek giriş-çıkış yapılan, duvarlarında "Güvenlik noktası tecrit demek. Ablukaya hayır!" yazan, gece sokakların, arabaların, çöp konteynırlarının ateşe verildiği; şehrin-toplumsal posası, atığı olarak görülen insanların ikamet ettiği; dolayısıyla baskıyla, zorla-zorbalıkla kontrol altında tutulmak istenen; panzerlerin, akreplerin, kar maskeli, uzun namlulu silahlarıyla güvenlik güçlerinin gece gündüz sürekli hareket halinde olduğu bu mahalle, ablukanın ötesinde bir işgal ya da iç savaş yaşandığı izlenimi verir vermesine, ama mekanı zamana bağlayacak hiçbir ipucu yoktur. Söz konusu ablukanın, işgalin ya da iç savaşın dün mü, yakın bir geçmişte mi yoksa bugün mü yaşandığı belirsizdir.

Zamanın tamamen belirsiz mekanın muğlak olduğu bu çatışma ortamının, siyasi baskının ve kuşatmanın odağında ise, "insan" vardır; bir abi ile kardeşin adım adım cinnete sürüklenişinin hikayesine tanık oluruz. Kadir (Mehmet Özgür) yirmi yıllık hapis cezasının bitmesine iki yıl kala şartlı tahliye edilir. Tahliye edenlerin şartı ise hurda-kağıt toplayıcısı kılığında emniyete muhbirlik yapması, istihbarat toplamasıdır. Mahallenin çöplerini karıştıracak, kontrol edecek bomba yapımında kullanılan malzemeye rastlarsa bilgi verecektir. "Ekmeğimizin peşindeyken içeri düştük" diyen Kadir, dışarı çıkmasına çıkmıştır ama "şimdi herkes canının derdine düşmüş" haldedir, yani dışarısı içeriden daha iyi değildir. Şehrin çeperlerinde ölüm kolgezerken, ıslıl ıslıl gökdelenlerin bulunduğu semtler de patlayan bombalarla birlikte karanlığına gömülür. Otoritenin, devletin bir başka mahkuma değil de kendisine görev-sorumluluk vermesi, Kadir için son derece önemlidir. Böylece "değerli" olduğunu düşünür, hisseder. Amirlerine sunduğu raporları ikinci el daktilo alıp o daktiloda temize çekecek, hazırlayacak kadar işini ciddiye

alır, titizlikle çalışır. Çok önem verdiği, ciddiye aldığı bir başka şey de en son hapishaneye girmeden önce, küçük bir çocukken gördüğü kardeşi Ahmet'i (Berkay Ateş) koruyup kollamak, ona sahip çıkmak, abilik-babalık yapmaktır. Ahmet, yıllar sonra çıkıp gelen abisinin yüzünü hatırlamaz, tanımaz, ona karşı bir yakınlık da duymaz. Aslında sadece abisinden değil, tutunduğu-tutunabileceği her şeyden uzak, kopuk bir yalnızlık içindedir. Karısı, çocuğunu da alıp evi terk etmiştir. Belediyede çalışır ve işi mahalledeki köpeklerin itlafıdır. Köpekleri tüfekte vurup öldürürken kendisini terk eden karısından hınç alır, abisinin baskısından, abluhasından kaçır gibidir ama akşam olup da evine, uzletine çekildiğinde de intiharın eşiğindedir.

Bu iki kardeşin, politik bilinçten yoksun ya da apolitik diyebileceğimiz bu iki karakterin hikayesini güçlü kılan en önemli unsurlardan birisinin filmin anlatı yapısı olduğu söylenebilir. Yönetmen, izleyicinin çoğu zaman gördüğü, alışlageldiği gibi nesnel-tarafsız, her şeye hakim olan tanrısal bir gözün-bakışın aracılığına izin vermez. Başka bir deyişle, anlatılan kimin öyküsü ise onun gözüyle, onundan gözünden bakar kamera... Mahalleyi, ablukeyi, kadını, kardeşini, amirini kısaca dünyayı nasıl gördüğünü Kadir'in bakış açısıyla, algısıyla, bilinciyle anlamlandır izleyici. Benzer şekilde, Ahmet'in öyküsü de Ahmet'in algıladığı, gördüğü, bildiği ya da bildiğini sandığı haliyle sunulur. Edebiyatla, daha doğrusu modern edebiyat estetiği ve anlatı biçimiyle bağ kuran bu yapı beraberinde tek sesli değil, çok sesli bir anlatıyı getirirken, gerçekçilik izlenimini de güçlendirir. Karakterlerin ruh halini, iç dünyalarını belirleyen ve kökeninde bencillik olan kuşkularına, korkularına koşut olarak düzenlenen ışık-aydınlatma ve ses kurgusu ile film ilerleyen her sahnede, her ayrımda giderek hem daha muğlak hem daha inandırıcı hale gelir. Dışavurumcu sinemadan ya da kara filmlerden aşına olduğumuz mizansenlerle filmdeki zaman-mekânı kuşatan tekinsiz, tedirgin edici (grotesk) atmosfer belirgin hale getirilir. Büyük bir özenle, titizlikle tasarlanmış ses kurgusu da



aynı amaca hizmet eder. Patlayan bombalar, çatışma sesleri kadar, çalan kapı ziline, köpeklerin havlamasına, çatlayan-kırılan pencere camına kadar filmdeki irili ufaklı tüm sesler (özellikle de kadrajın dışında bırakılan sesler) paranoya duygusunu beslemesi, kışkırtması açısından en az görüntü kadar, kimi zaman da görüntüden daha etkilidir, etkileyicidir. Düzçizgisel zamanın dışına çıkan, aynı ve tek bir eylemi o eylemin öncesi sonrasında başka başka bakış açılarına yapılan kesmelerle düzenleyen kurgu ile zaman-mekan, yanılsama-gerçeklik algısının göreceliği de aynı kuşku-paranoya duygusunu güçlendirmeye hizmet eder. Ne var ki, dış dünyadaki ablukadan, karakterlerin iç dünyalarındaki, ruhlarındaki ablukaya doğru yönelip yoğunlaştıkça ve buradaki abluka bilinçteki bulanıklığa, bunalıma, gi-



derek bir cinnete evrildikçe, muğlaklık da kaçınılmaz bir hal alacak; nihayetinde filmin sonunu-finalini belirleyecek olan da neyin gerçek neyin hayal ya da sanrı olduğunu ayırt edemediğimiz bu muğlaklık olacaktır.

İzleyici Kadir'in gözünden hayata bakar, tanırken mantıklı, tutarlı neden-sonuç ilişkileri kurmakta zorlanmaz. Sözgelimi, Kadir'in istihbarat toplama, rapor etme işini abartması, mahalledeki esnaftan kuşku duyar hale gelmesi, herkesi örgüt üyesi, terörist olarak görmeye başlaması kendisini kanıtlama isteği ya da kaygısıyla açıklanabilir. "Harama uçkur çözülmeceğini" kardeşine tembihlerken, aynı kadına cinsel açlıkla bakan Kadir'in duyduğu utanç, suçluluk da anlaşılabilir, Ahmet'i korumaya çalışırken, aslında onu içten içe kıskandığı da... Zor olan,

Ahmet'i yıkıma, cinnete götüren sürecin inandırıcılığına ilişkin bir karar verebilmektir. Kadir daha etkin, baskın bir karakterken, Ahmet tam tersine son derece silik, suskun; geçinmek, karnını doyurmak için köpek itlaf ekibinde çalışmanın dışında kendini her şeyden; toplumdan, aileden, kan bağından, hayattan tecrit etmiş bir karakterdir. Belki de Ahmet için kendini tecrit etmiş değil de, dışlanmış, şu ya da bu nedenle terk edilmiş, yaralı, yalnız bırakılmış demek daha doğru... Nihayetinde, o da bu yalnızlığı, yarasıyla yaşamayı kabullenmiş gibidir... Ta ki bacağından vurduğu ama öldüremediği, yaraladığı bir köpeği sahipleninceye, onu evine alıp, yarasını sarıp, iyileştirmeye çalışana kadar... Ya da tıpkı kendisi gibi yaralı bu hayvana bir yandan merhamet eder, yakınlık duyarken, bir yandan da güçsüz, yardıma muhtaç bir köpeğin efendisi-sahibi olmanın ayrıcalıklı gücünü tadana, köpeği kendi ablukasına alana ve o ablukanın aynasında kendi aczini, zavallılığını göresiye, kendisiyle yüzleşmekten ölesiye korktuğunu fark edene kadar... Yoksa her ablukanın suçu, kötülüğü, baskıyı, zorbalığı örtmeye yaradığını, örtülen, gizlenen, saklanan her şeyin de çarpıtılmış gerçekler, algı operasyonları, yalan dolan olarak insanlara sunulduğunu gördüğü, anladığı zaman mı demeli? Öyle ya, açık bıraktığı televizyonun soğuk ışığına, ölü seslerine sığınarak yalnızlığını avutmaya çalışan Ahmet'e "haber" diye sunulan ya da haberlerde duyduğu, gördüğü şey kocaman bir yalan... Köpeklerin öldürülmesiyle ilgili haberde belediye görevlisi, köpekleri öldürmediklerini, yakalayıp sığınaklara teslim ettiklerini anlatıyor. Kendine güvenen, soğukkanlı, ciddiyetine insancıl bir tebessüm eklemeyi ihmal etmeden yalan söyleyen bu ses, yöneticilerin-iktidarın sesi... Althusser'in diliyle ifade etmek istenirse, devletin ideolojik aygıtlarıyla, medya aracılığıyla topluma yayılan ideolojik söylemin ördüğü "yanılsama ağı"nın bir parçası bu ses... Sanatın görevi ya da sanatçıya düşen iş ise bir yandan bu ağı ören ideolojik söylemi kullanırken, bir yandan da yanılsama ağını söknük ve neyin yalan neyin doğru, neyin iyi neyin

kötü, neyin hakiki neyin sahte olduğunu göstermek, ifşa etmek... Belki de yönetmenin, Emin Alper'in bu film ile yaptığı iş de tam olarak bu; ideolojiyi görünür kılmak, açığa çıkartmak ve kendisini ele vermesini sağlamak... Ama sanata-sanatçıya, yönetmene düşen iş kadar, sanatın alımlayıcısına, izleyiciye düşen iş de önemli... O yanılısma ağı içinde kendisine sunulan gerçekliği sorgulamak, o ağı sökmek-parçalamak ve "yanlış bilinç"ten kurtulmak, belki de yönetmenden çok izleyicinin payına düşen ve daha ağır olan, daha çok sorumluluk isteyen bir iş... Bu sorumluluğu taşıyan izleyicinin ise Ahmet karakterinden, onun halinden-durumundan yola çıkarak sorular sorması kaçınılmaz: Ya gazetelerde, televizyonlarda, internette kısacası medyada "etkisiz hale getirilenler", "çıkan çatışmada ölü ele geçirilenler", "algı operasyonu üzerinden..." diye başlayıp dış mihraklara, lobilere, işbirlikçilere, bir şekilde şuna buna bağlanan cümleler, bir ablukanın üzerini örten bu yanılısma ağını dokuyan, sıkılaştıran ilmeklerse? Ağın dokusu sıkılaştıkça, ilmekler çoğaldıkça daha çok nefessiz kalıyor, daha çok karanlığa gömülüyorsa?

Kendisini, kişiliğini-kimliğini geçim derdiyle, işiyle, karın tokluğuna çalışmayla özdeşleştiren, o tokluk için köpek katleden, otoritenin-amirin sözünden çıkmayan Ahmet'i çöküşe, cinnete götüren karanlık "yalan"ı fark ediliyle birlikte başlıyor. Merhametten, vicdan azabından, suçluluk duygusundan ya da pişmanlıktan kaynaklanan küçük bir iyiliğin, yaralı bir hayvanı iyileştirmeye çalışmanın bedeli ağır oluyor. Aslında ablukada otoritenin-iktidarın bilgisi, çıkarı, denetimi dışındaki her şey, küçük bir iyilikten büyük bir kötülüğe, cinnete-cinayete, bağışlamaya-hoşgörüye, ihanete-sadakate, güvene-güvensizliğe, dostluğa-düşmanlığa kadar ne varsa bir şekilde cezalandırılıyor. Kadir kardeşinin evde gizli saklı bir köpeğe baktığını bilmediği için Ahmet'ten işkilleniyor, onun da örgüt üyesi olduğuna ilişkin kuşku duymaya başlıyor. Ahmet'in küçük iyiliği Kadir'in büyük kuşkusuna, paranoyasına dönüşüyor. Öte yandan cezalandıran-

ların, yani iktidarın-otoritenin kendi yetersizliği, beceriksizliği, güçsüzlüğü içinde debelenmeleri de ayrı bir trajikomik... Trajik, çünkü otorite-iktidar yetersizliği, bölüğü, ikiyüzlülüğü, güçsüzlüğü belli oldukça korkunun, şiddetin dozunu arttırıyor. Komik, çünkü o şiddete maruz kalan, amirinden öldüresiye dayan yiyen Kadir hala “bize tuzak kurdular” diyecek kadar sanrılarının, yanılsamalarının kurbanı olmuş halde...

Ahmet'in ve Kadir'in, iki kardeşin hikayesini odağına yerleştiren Abluka'nın belki de asıl ve esaslı sürprizi ise izleyicisi için hazırladığı abluka... Perdede gördüğümüz, izlediğimiz filmin yanılsamamı yoksa gerçek mi olduğuna ilişkin bir karar vermek zorundayız. Ama bu kararı filmin ister istemez bize de sirayet eden ruh haliyle, duygularımızla ya da gerçek ile yanılsamanın sınırlarının birbiri içinde eridiği, tamamen bulanıklaştığı, silindiği son sahneye bakarak vermeye çalışmak yetersiz olabilir. Oysa filmin Venedik Film Festivali'ne davet edilmesinin hemen ertesinde Suruç'ta patlayan bombaya, aynı festivalde Jüri Özel Ödülü'ne değer görülmesinin ardından da Ankara'da, İstanbul'da patlayan bombalara, başka saldırılara, patlamalara, terörist eylemlere, ablukaya alınan mahallelere, ilçelere, kentlere, kısaca sürece, yaşananlara bakarsak, filmin bir metafor, bir distopya ya da yanılsama değil, ne yazık ki, “gerçek” olduğu sonucuna varabiliriz. “Sanat içinde geleceği barındıran bir silahtır” der ya İspanyol yönetmen Achero Manas, “Kasım” (Noviembre, 2003) adlı filminde, sinemanın olgusal gerçekliği içinde “mühürlenmiş zaman”ı bazen geçmişe, düne ya da bugüne, “şimdi”de akıp giden zamana ilişkin olanı değil, geleceğe ait olan zamanı mühürler. Ve yarının, geleceğin zamanını-ruhunu mühürleyen sanat umacı, kahin ya da yalvaç değildir. Olsa olsa içinde yaşadığı çağı-zamanı, o çağın koşullarını ve insanını, çok iyi anladığı, çözümlediği için geleceğe ilişkin ipuçlarını bugünde-şimdide yakalamış, görmüş ve dile getirmiştir. Başka bir deyişle, içinde yaşadığımız coğrafyada ve giderek tüm bir dünyada, çağın ruhumuza vurduğu mührün adı “abluka”dır.

20.

TRAJİK İNSANIN ÖZGÜRLÜK ÇIĞLIĞI VE ZORBA

*“Hiçbir şey ummuyorum /
Hiçbir şeyden korkmuyorum /
Özgürüm.”*

1883’de Girit Adasının Kandiye şehrinde doğan ve 1957’de yine Kandiye’de, doğduğu şehrin en yüksek tepesine defnedilen Nikos Kazancakis’in mezar taşında yazan bu sözler, 74 yıllık bir ömrün duası, özeti gibidir... Ortodoks Kilisesine ait mezarlığa gömülmesine izin verilmediği için, şehri çevreleyen Venedik surlarındaki kale burçlarından birinin altındaki mezar taşına kazınan bu sözler, sessiz, kımıltısız, dingin öylece duradursun; Kazancakis’in kişiliğinde ve sanatında gür bir sese, giderek bir haykırışa dönüşen özgürlük arayışının hep çok güçlü kaldığı kalacağı söylenebilir.

Bir roman ya da romandan uyarlanmış bir film olmanın ötesinde, Zorba’nın bütün gücü-güzelliği, “klasik” olarak nitelendirilmesinin nedeni belki de insan ruhunun bu çığlığa-haykırışa dönüşen özgürlük arayışıdır, dinmeyen özlemidir. “Aleksi Zorbas’nın Hayatı ve Maceraları” adıyla ilk kez Yunanistan’da 1946’da yayınlanan roman, 1953’de İngilizce olarak ve 1963’de Türkçe olarak yayınlandı. 1964’de sinemaya uyarlanan yapıt, ertesi yıl yedi dalda Oscar’a aday gösterildi ve En İyi Yardımcı Kadın

A NEW TRANSLATION BY PETER BIEN



ZORBA

THE GREEK

NIKOS KAZANTZAKIS

Oyuncu, En İyi Sanat Yönetimi ile En İyi Görüntü Yönetimi ödüllerini almayı başardı. Mihalis Kakoyannis'in senaryosunu yazdığı, kurgusunu yaptığı ve yapımcı olarak da katkıda bulunduğu filmin başrol oyuncusu Anthony Quinn ise Aleksis Zorba rolü ile ABD Ulusal Eleştirmenler Birliği'nce, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'ne değer görüldü.

Edebiyattan sinemaya aktarılan-uyarlanan her yapıt gibi Zorba'nın da edebiyat dilinden film diline aktarılır ya da çevrilirken (yapıtın "öz"üne halel gelmemesi koşuluyla) eksiğiyle-fazlasıyla, kolaylığıyla-zorluğuyla, kaybıyla-kazanımıyla bir değişimin, dönüşümün gerçekleşmesi kaçınılmaz gibidir. Film olsun roman olsun, elbette her sanat yapıtı içinde yaşanan çağa-zamana ve o çağın, zamanın insanına-insanlığa, kısaca yaşama kök salar. Her ikisinde de, yani romanda da filmde de sanatçının –yazarın ya da yönetmenin– yarattığı kurmaca evreni besleyen toprak gerçek hayatın ta kendisidir. Bu açıdan baktığımızda Kazancakis'in Zorba'sı ile somut hayat ve insan arasındaki bağın çok ama çok güçlü olduğu söylenebilir. Evet Aleksi Zorba bir roman karakteridir ama bu karakterin gerçek yaşamda ve Kazancakis'in yaşamında "nakit" bir karşılığı vardır. Kazancakis'e hayatı sevmeyi ve ölümden korkmamayı, kağıt faresi ruhundan utanmayı öğreten "tanıdığım en özgür haykırış onundu" dedirten şey, Giritli bu ihtiyarın dostluğudur, Zorba'nın sesi – haykırışıdır.

Uğruna ateşler yakılan, kan dökülen, yaşamdan-yşamaktan vazgeçilen, sayfalara kitaplara sığmayan, özlemi hiç bitmeyen ve belki de en güzel karşılıklarından birini imgeye dönüşmüş haliyle şiirde, Paul Eluard'ın dizelerinde bulan; arzu duymaz yokluktan çırilçıplak yalnızlığa, kuşların kanadına adı yazılan özgürlüğün düzyazıdaki, romandaki karşılığı bir dünya görüşünün, felsefenin ete kemiğe bürünmüş, canlı-yaşayan haliyle Zorba'nın ta kendisidir.

Romanına yazdığı önsözden anladığımız kadarıyla Kazancakis kararsızdır. "İnsana hayatı sanat yaptıran o acıklı üstünlük" dediği şeyle başetmeye çalışır. Zorba kendisi için dizgeli düşüncenin bir uygulaması, bir kavram, bir felsefe konusu mu olacaktır, yoksa bir masal (sanat) mı? Yazarın, Kazancakis'in "Et ve kemikten oluşan Zorba, benim elimde mürekkep ve kağıt haline geldi" dediğine bakılırsa, felsefe konusu da olsa, henüz biçimi (şarkı mı, roman mı, öykü mü) belirlenmemiş bir masal da olsa hiçbir şey yaşantı olarak edindiği bilginin yerini tutamaya-

caktır. Felsefe de olsa sanat da olsa, adı konulmuş pratik amacın insanın gözüne atılmış külden başka bir şey olmadığının farkındadır. Ancak istemeden hatta aksini istemesine rağmen hayatı sanat haline getirmeye çağıran iç sesine kulak vermek zorunda kalır:

“İçimde esrarengiz çatışma başlamıştı; önceleri müzikal bir huzursuzluk, ateşli bir sevinç ve hoşnutsuzluk, sanki kanıma yabancı bir madde girmiş de (...) Sözcükler bu ateşli sevincin çevresinde koşmaya, onu çevreleyip kuşatmaya ve bir doku gibi onu beslemeye başladılar. (...) Zorba bir masal oluyordu.”

Zorba'nın bir masal, dolayısıyla sanat olması, bir sanat yapıtı haline gelmesi demek Kazancakis için sonsuzluk-ölümsüzlük-kalıcılık demektir, içinde kristalleşen sevincin nedeni de budur ama “acıklı” olan hiçbir sanatın, yapıtın yaşanmış bir dostluğun tek bir anını, zamanın sonsuz akışı içinde yitip giden biricik anı karşılamaya yetmeyeceğini bilmesidir.

Öte yandan adı Zorba olan bu masalda felsefenin de, Kazancakis'in uzun yıllara yayılan felsefe birikiminin, çalışmalarının da çok önemli bir payı olduğu söylenmelidir. Ama felsefenin yükünü sanatın-edebiyatın sırtına yüklemek kolaycılık olur ki, Kazancakis böyle bir kolaycılığa başvurmaz. Neyin özgürlüğünden, kimin özgürlüğünden söz edildiğine bağlı olarak felsefenin açıklığa kavuşturmak istediği bir kavram olarak özgürlüğün felsefede başka sanatta başka bir değeri olduğu söylenebilir. Felsefi bir önerme ya da kavram felsefede başka sanatta başka bir anlam değeriyle ortaya çıkar da diyebiliriz. Sanatın, sanat yapıtının içerdiği bilgi düpedüz felsefi yönüyle değil, sanatta büründüğü anlam ve değer yönüyle önemlidir. Sözgelimi, ülkemizin değerli filozoflarından biri olan İoanna Kuçuradi, “özgürlük” denildiğinde neyin ve kimin özgürlüğünden söz edildiğine bakılarak, birbiriyle ilgili olmakla birlikte, karıştırılmaması gereken üç ana ya da temel özgürlük olduğunu belirtir: Tür olarak insanın öz-

gürlüğü (antropolojik özgürlük), kişilerin özgürlüğü (etik özgürlük) ve toplumsal özgürlük... Zorba, özgürlüğe ilişkin felsefi bilginin bu üç halini-türünü de içerir ama düşünce-fikir, yapıtın, romanın biçimine yedirilmiş, biçimle ya da sanatın-edebiyatın gerekleriyle kaynaşmış düz bilgi olmaktan çıkmış, “bilgeliğe” dönüşmüş haldedir. Yinelemek gerekirse felsefi bilgi, sanat eserinde, sanatsal, estetik bir değer, anlam kazanabildiğı ölçüde değerlidir.

Bu açıdan baktığımızda, özgürlüğün Zorba’daki ilk karşılığı “korku”dur. Boyun eğmenin ne olduğunu bilmeyen başkaldırının ne olduğunu da bilemez. Benzer şekilde korkunun ne olduğunu bilmeyen de “Hiçbir şeyden korkmuyorum. Özgürüm” diyemez. Kazancakıs’ın “büyük tehlike”den kaynaklanan ve “Kutsal Korku” olarak adlandırdığı korkusu, insanın insan olmasından kaynaklanan, dolayısıyla antropolojik özgürlükle ilişkili bir korkudur ve Zorba’ya onun anlayacağı bir dille şöyle anlatır:

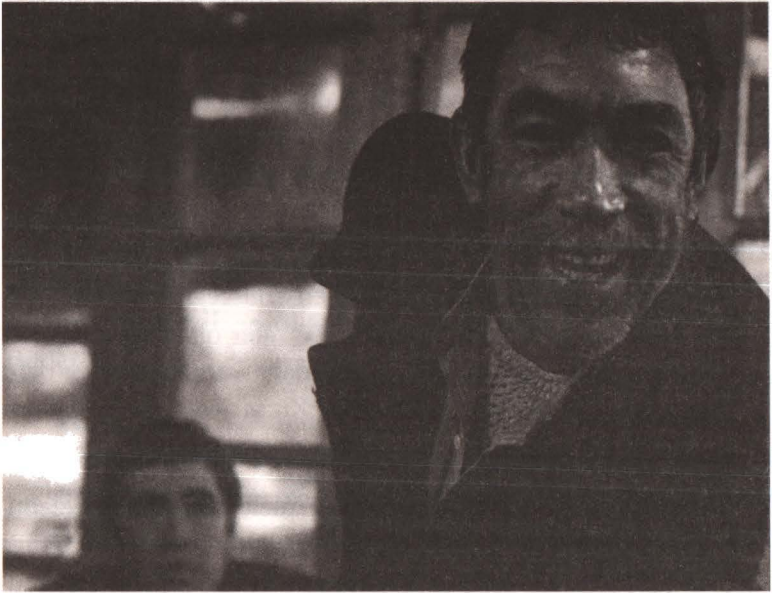
“Biz, dev bir ağacın, ufacak bir yaprağı üzerindeki küçük küçük kurtçuklarınız Zorba. Bu küçücük yaprak bizim yeryuvarlağıımızdır; ötekiler de, gecenin içinde sallandıklarını gördüğün yıldıızlar. (...) En korkusuz olan insanlar, yaprağın ucuna kadar varıyorlar; bu uçtan, gözlerimizle kulaklarımız açık olduğu halde kaosa eğiliyoruz. Ürperiyoruz. Altımızdaki korkunç uçurumu görüyor, dev ağacın öteki yapraklarının çıkardığı gürültüyü uzaktan uzağa duyuyor, özsuyun köklerinden yükselip kalbimizi kabarttığını kavırıyoruz. Böyle, uçuruma eğilmiş bir halde de, bütün bedenimiz ve bütün ruhumuzla, korkunun içimizi kapladığını anlıyoruz.

O andan sonra (...) büyük tehlike başlar Zorba. Bazılarının başı dönüp sayıklar, bazıları korkup yüreklerini sağlamlaştıracak bir karşılık bulmak için çırpınır ve buna Tanrı derler; bazıları da yaprağın kenarından uçuruma sakın sakın, korkusuzca şöyle der: ‘Hoşuma gidiyor!’

Kazancakis'in "büyük tehlike" dediği şeye Dostoyevski insanı bir anda yıkabilecek kadar güçlü, "tehlikeli hastalık" der; Nietzsche "yok eden nihilizm, büyük acı, tehlikeli hastalığım" adını verirken; Kierkegaard "ölümcül hastalık umutsuzluk", Albert Camus "dekorların yıkıldığı yer", Hermann Hesse "yalın gerçek", Jack London ise "çıplak gerçek-beyaz mantık saati" adını verir. Bu yazarların, düşünürlerin farklı sözcüklerle, adlandırmalarla ifade ettikleri şey oluşun, varoluşun tutarlı ussal bir açıklamasının, anlamının olmadığıdır. Bir sürükleniş, kaos halindeki oluşa birlik verecek, akılla kavranabilecek anlamın olmaması demek "hiç"likteki anlamsız boşluğu, bu boşluktan-anlamsızlıktan kaynaklanan umutsuzluğu, acıyı ya da absürdü (saçma-uyumsuz) kabul etmek, boyun eğmek demektir. Ancak bu absürd durum, bu acı, nihilizm, umutsuzluk, kabulleniş ve boyun eğiş bir son-sonuç değil, çıkış noktası, başlangıç da olabilir. Nitekim Nietzsche sağlığını uzun süren tehlikeli hastalığına borçlu olduğunu duyuracak, Camus absürdü çıkış olarak, nihilizmden kaynaklanan intihar düşüncesinin (felsefi ya da fiziksel intihar) karşısına "başkaldıran insan"ı, başkaldırı düşüncesini çıkartacaktır. Zorba'nın yanıtı ise yukarıda adı geçen tüm yazarların, düşünürlerin, felsefenin ya da edebiyatın olanaklarıyla ifade etmeye çalıştıkları şeyi tek bir hamlede, cümlede derleyip toparlayacak ve bir kenara atacak güçte, niteliktedir:

"Ben her an ölüme bakıyorum ama; ama, hiçbir zaman da 'hoşuma gidiyor' dediğim yok. Hayır, hiç hoşuma gitmiyor! Özgür değil miyim? Ben imzalamıyorum bunu! Hayır, ben, ölüme kuzu gibi boynumu uzatıp: 'beni kes ağam da, aziz olayım!' demeyeceğim. Özgür değil miyim?"

Zorba ile birlikte Kazancakis'in ruhunda iz bırakan birkaç addan birisi Nietzsche'dir ve Kazancakis Nietzsche'den yalnızca büyük acının tinsel kurtarıcı olabileceğini, nihilizmden kaynaklanan acıyı insanın gurura çevirebileceğini öğrenmiştir. Bu nedenle Zorba'nın sözlerini suskunlukla karşılar:



“Konuşmuyordum artık. Gerekince, insanın ‘Evet!’ deyip, kaçınılmaz olanı, kendi özgür iradesine çevirmesi... Sanırım kur-tuluşun biricik insanca yolu budur. Bunu biliyor, bu yüzden de konuşmuyordum...”

Nietzsche’nin gösterdiği gibi, acıyı evcilleştirmenin bir yolu ölümü kabullenmek, böylece kaçınılmaz sonu, yazgıyı irademi-zin, özgür istemimizin bir parçası haline getirmek olabilir. Aynı teselli ile Albert Camus da bir süre avunmuştur. Camus’a göre Sisifos, sırtındaki kaya ile, cezası, yazgısı ile mutlu olarak düşü-nülmelidir çünkü durumunun (absürd) bilincindedir; kendisine reva görülen cezayı, yazgısını bilincinin bir parçası kılmayı başarmıştır.

Zorba’nın “neden ölüyoruz?” sorusuna, romandaki yazar-patron karakterinin, dolayısıyla Kazancakis’in verdiği yanıt “bil-miyorum”dan ibaret olunca “Öyleyse nedir o külüstür kağıtlar? Neden okuyorsun? Bunu söylemiyorlarsa, neyi söylüyorlar?” diye sorar ve aralarında şu konuşma geçer:

– Senin bu sorduklarını yanıtlayamayan insanın üzüntüsünü söylüyorlar Zorba!

– Üzüntünün içine tüküreyim! Ben senin, nereden gelip, nereye gittiğimizi söylemeni istiyorum. Bunca yıldır kitaplar üzerinde eriyip gittin (...) iki üç bin okka kağıdı sıkılmışsındır; nasıl bir su çıkardın acaba?

Zorba'nın sesinde öyle bir acı vardı ki, soluğum kesildi; ah, ona bir karşılık verebilseydim! İnsanın erişebileceği en yüksek şeyin ne düşünce, ne erdem, ne iyilik, ne zafer olmadığını, içimde duyuyordum. Ama bu daha yüce, daha kahramanca ve daha umutsuzca bir şeydi: Kutsal Korku. Kutsal Korku'nun ötesinde ne vardır? İnsanın akli oraya kadar gidemiyor.

Kazancakis, Kutsal Korku'yla başetmek, üstesinden gelebilmek için sözcüklere tutunur. Nasıl küçük bir çocukken kuyuya düşme tehlikesi atlatmışsa, büyüyünce de “sonsuzluk” sözcüğünün içine düşme tehlikesiyle karşılaşır. Ve birkaç sözcüğün içine daha... “Umut”, “eşitlik”, “vatan”, “Tanrı”... Her seferinde kurtulup ilerlediğini düşünür ama ilerlemez, yalnızca sözcük değiştirir ve bir sonraki sözcüğe, düşünceye tutunana kadar bunu “kurtuluş” sanır.

Zorba'nın korkuyla, acıyla başetme yolu ise bambaşkadır. Her insanın yaşamı inişli çıkışlı bir çizgidir ve her akıllı insan da kendini frenle idare etmeye çalışır. Ama Zorba, hiçbir zaman vadeli anlaşma yapmaktan yana değildir, en tehlikeli uçuruma doğru giderken bile frenleri laçka eder; yoldan çıkmaktan, uçurumdan korkmaz, kendisini uslu idare etse de etmese de ama erken ama geç, kırılacağını, darmadağın olacağını bilir. Dahası, pek çok insanın başlamaya, yola çıkmaya cesaret edemediği, etse de ancak yarısına kadar gidebildiği ne varsa sonuna kadar gitmekten-götürmekten yanadır. Çünkü Zorba için dünyayı çekilmez, yaşanmaz bir yer yapan şey yarım işler, yarım konuşmalar, yarım günahlar, yarım iyiliklerdir. Bu nedenle Tanrı'nın baş şeytandan çok yarım şeytandan iğrendiğini düşünür. Terazileri, dirhemleri,

hesap kitapları bir kenara atar. İnsana da, bir katıra, gece göğüne, yıldızlara, çiçek açmış bir ağaca, bir bardak suya da sanki ilk defa görüyormuş gibi büyük bir şaşkınlıkla, hayranlıkla, tazelikle ve yaşama sevinci ile bakar. Oysa insanların pek çoğu, irili ufaklı topluluklar içinde (aile, cemaat, soy, devlet, millet, parti vb.) kuralları önceden belirlenmiş ve sorgulanmasına izin verilmeyen moral değerlerle, ilkelerle birlikte düzen, kesinlik ve güven duygusu içinde yaşamayı tercih eder. Nietzsche'nin "sürü insanı" olarak adlandırdığı bu insanı Kazancakis şu sözlerle betimler:

"Zavallı insan, ruhunun çevresine, yüksek ve aşılmaz bir çit örmüş, içinde günübürlük vücut ve ruh hayatçığına düzen ve güvenlik sağlamaya çalıştığı bir harman yapmıştır. Bu harmanın içinde her şey çizilmiş yolları, kutsal göreneği izlemeli; basit, kolay anlaşılır yasalara uymalıdır. Böylece ne olabileceğini ve nasıl davranmamız gerektiğini belirli bir güvenle önceden görmeyi isteriz. Korku istilalarının hükmü altındaki bu esrarengiz harman içinde, küçük, kırkayaklı kesinlikler hüküm sürer."

Sürüden, sürüyü birarada ve ayakta tutan moral değerlerden kopan insanı "özgür insan" olarak tanımlar Nietzsche... Özgür insan, gerçekliğe, etik değerlere ve ilkelere kendi gözleriyle, kendi aklıyla, duygularıyla bakmaya cesaret eden, bu cesaretinin bedeli en hafifinden sürüden dışlanmak ve yalnız bırakılmak da olsa, o bedeli ödemeyi göze alan insandır. Zorba'ya yakıştırılan lakaplardan birinin "pas hastalığı" olması da bu yüzdendir. Bağ kütüklerine dadanan hastalıktır pas hastalığı ve Zorba nereye giderse gitsin, hangi ortamda bulunursa bulunsun hazır-verili değerlerle-değer yargılarıyla değil, kendi değerleri-değerlendirmeleri ile hareket ettiği için bozguncudur; sürü ahlakını ve sağlığını tehdit eden salgına dönüşebilecek bir "hastalık"tır. Ne var ki, özgür insan kabul etmediği, karşı çıktığı sürü ahlakının, değerlerin yerine hem kendisi hem de içinde yaşadığı toplum için olumlu anlamda bir değer koyabildiği, getirebildiği zaman öz-



gürlüğün, özgür insan olmanın bir anlamı olabilir ki, bu anlamı ortaya koyabilen, yaratabilen kişiyi de “Trajik İnsan”, “Dionysos” olarak adlandırır Nietzsche... Zorba, Dionysos ise Kazancakıs de Apollon’dur. Tragedya, bu iki Tanrı’nın, bilgelik ve esrikliğin savaşımında ortaya çıkar ve “Tragedyanın Doğuşu”nda, Nietzsche, Dionysos’un yanında saf tutar. Apollon ve Dionysos yalnızca sanatsal bir biçemi ya da içeriği temsil etmez, aynı zamanda insanı, hayatı nasıl kavradığımız, anladığımızla ilgili bir dünya görüşünün, duruşun ve yaşam tarzının ifadesidir. Apollon akıl-akılcılık, uyum-düzen, ölçü-ölçülülük, kuram, sınır-kural, dinginlik-olgunluk, düş ve taklit demek ise; Dionysos esrime-kendinden geçiş, ölçsüzlük-coşkunkluk, duygu-sarhoşluk, müzik, taşkınlık-kuralsızlık, heyecan-gözükaralık, acı çekme-içgüdü ve yaratım-yaratıcılık demektir.

Trajik insan aslında Apollon ile Dionysos’un, bu iki karşıt ruhun, dünya görüşünün biraraya gelmesiyle, birinin öbürünü dışlamaması, hakir görmemesiyle ortaya çıkacak, doğacaktır. Ni-

etzsche'nin ve Kazancakis'in Dionysos'dan yana olmalarının nedeni, binlerce yıldan bu yana atası akıl-akılcılık olan Sokrates Kültürü'nün Dionysos'u dışlaması, yok sayması, giderek tamamen unutmış olmasıdır. Trajik insan, varoluşçuların otantik (sahici-özgün-halis-hakiki) varoluş ve otantik insan ya da Maslow'un gereksinimler sıradüzeninin en üst basamağına ulaşmış, yani "kendini gerçekleştirmiş" dediği insandır. Maslow kendini gerçekleştiren insanın belirgin özelliklerini şöyle sıralar:

"Kendini gerçekleştiren, otantik kişilerde kendiliğindenlik ve yaratıcılık çok belirgin özelliklerdir. Yaratıcılıkları, ilginç eserler ya da düşünceler üretmekten çok bir yaşam tarzını ilgilendirir, yaptıkları her işte açıklık ve esneklik görürler, bu üst düzeyde sağlıklı insanlar yaşamın küçük ve büyük zevklerini sürekli bir tazelik içinde değerlendirirler. Başkalarının doğrudan doğruya karşılayamayacak kadar tehdit edici buldukları bir gerçeği değiştirme ya da örtbas etme kaygıları yoktur. Denetimi dışındaki doğa güçlerine saygı duyar ve bir ölçüde şanssızlığı da normal karşılarlar; bedeni ve bedensel süreçleri utanç duymadan oldukları gibi kabul ederler."

Maslow psikoloji alanında yaptığı çalışmalarda ortalamadan çok farklı, bazı yönlerden şaşırtıcı ölçüde farklı olan bu insanları inceler ve onlardan çok şey öğrendiğini ifade ederken, nevroitik ve psikotik kişinin normalden olumsuz yönde ne kadar uzak ise, bunların da olumlu yönde o kadar uzak olduğunu belirtir.

Özgür insandan trajik insana geçiş, düşünce ile eylemin örtüşmesini, iç içe olmasını gerektirir. Kazancakis bir sözcükten, düşünceden öbürüne geçerek ilerleme ya da kurtuluş yanılması içinde hayatın, insanın-insanlığın sırrını ararken, Zorba o sırrı hayatın içinde, bir dönem çalıştığı çömlek çarkının başında çömlek yaparken çoktan keşfetmiştir ve neyi, nasıl keşfettiğini, öğrendiğini şu sözlerle anlatır:

“Sana bütün sanatlarda çalıştığımı söylemiştim. Bir kez de çanakçılık yaptım. Bu sanatı delicesine seviyordum. Sen bir toprak çamuru alıp ondan ne istersen yapmanın ne olduğunu bilir misin? Çark fırrr der, çamur şeytan çarpmış gibi döner ve sen onun başında şöyle dersin: Sürahi yapacağım, çanak yapacağım, kandil yapacağım, şeytan yapacağım! Ben sana derim ki, bu insan olmak demektir: Yani Özgürlük.”

Zorba, çarkın başında çömlek çekerken iki de bir araya girip çamuru bozduğu, işini istediği gibi yapmasına engel olduğu için sol elinin işaret parmağını keserle yarısından kesip atacak kadar özgürlüğüne düşkündür. Ama insan olmayı, insan olarak var olmayı özgür olmakla bir tuttuğu düşünülduğünde, söz konusu özgürlük soyut bir sözcük değil, eylemin, yapıp etmenin, kurmanın, yaratmanın ta kendisidir. İşyle, tasarısıyla, yapmayı istediği şey ne ise onunla arasına başka hiçbir şeyin girmesine izin vermez. Tıpkı sesini, çalmayı çok sevdiği santuru ile arasına kimsenin, hiçbir şeyin girmesine izin vermediği ve özgürlüğün bir anlamını da dansta, müzikte, santurda bulduğu gibi... “Bana yediğin yemeği ne yaptığını söyle, sana kim olduğunu söyleyeyim” diyen Zorba’nın dünya görüşü, yediğini işe, eyleme, keyfe dönüştürmek olarak da ifade edilebilir. Yediğini içyağı ile gübreye ya da Patron’un yaptığı gibi Tanrı’ya dönüştürmektense “yazgı sevgisi”ne (amor fati), yaşam sevgisine-sevincine, hazza dönüştürmek ve haz alarak, Dionysosca yaşamaktır Zorba’nın önerisi... Onun özgürlük çılgılığı, yaşama aşkı-açlığı, sevinci ve hazzıyla dolu bir çılgılık olarak da duyulabilir. Felsefenin binlerce yıldan bu yana aradığı fakat yanıtını veremediği “mutluluk nedir?” sorusuna, Zorba’nın verdiği yanıt son derece yalındır: Pek çokları mutluluğu insandan daha yüksekte ararlar, bazıları da daha alçakta; ama mutluluk insanın boyu hizasındadır. “Tek başına mutlu olmak utanılacak bir şeydir” diyen Albert Camus’a benzer şekilde, Zorba da “mutlu ederek mutlu olmak”tan yanadır. Kazancakis, felsefede, kitaplarda aradığı fakat aklının tam yatmadığı sorunun yanıtını Zorba’da bulacak ve şöyle ifade edecektir.

“Mutluluğun basit ve açık bir şey olup, bir bardak şarap, bir kestane, kendi halinde bir mangalcık ve denizin uğultusundan başka bir şey olmadığına aklım yatmıştı. Yalnız, bütün bunların, mutluluk olduğunu insanın anlayabilmesi için basit ve açık bir kalbe sahip olması gerekiyordu.”

Kazancakis’in Zorba’sı ile tanışan her okurun, açık bir kalbe sahip olsun olmasın, bir şekilde bildiği, tattığı, anladığı bir mutluluktur bu... Romanın son sayfalarında iki dostun, yani Kazancakis ve Zorba’nın ayrılık vakti gelip çatığında ve Zorba “İki keklik bir tepede ötüyor; / Ötme de keklik, benim derdim yetiyor, / Aman aman!” türküsünü söylemeye başladığında ağır basan ise mutluluk değil, acı ve hüznün olur... Fakat neden sonra anlarız ki, bu hüznün nedeni edebiyat değildir, okuduğumuz roman değildir... Çünkü Kazancakis kadar biz de yaşar, duyumsarız çok sevdiğiniz bir dosttan, Zorba’dan ayrılmanın acısını. Ve yine, neden sonra Zorba ile yeniden buluşmak, karşılaşmak, dostla hasret gidermek için Zorba filmini izlediğimizde şaşırıp, allak bullak olabiliriz. Önce romanı okuyup sonra filmi izlemişseniz, ama açık bir kalple izlemişseniz, bir kez daha mutlu olabilirsiniz. Anthony Quinn’in gülüşüyle, bakışıyla, mimikleri ve dansıyla Zorba’nın ta kendisi olduğuna inanır; Patron-yazar rolüyle Alan Bates’in yaşam karşısındaki tutukluğunu, mutsuzluğunu, çaresizliğini anlar ve her insanın bir deliliği olduğunu, en büyük deliliğin, bir deliliğe sahip olmamak olduğunu duyuran Zorba’ya bir kez daha hak verirsiniz. Filmin sonunda iki keklik türküsü yerine Mikis Theodarakis’in eşsiz müziğiyle birlikte iki dostun dans edişini gülümseyerek izlediğinizde ise romandaki sonun aksine içinizi hüznün, acı değil, delice bir yaşama sevinci, özgürlük duygusu sarıverir.

Romanı okumadan önce filmle karşılaşanların, önce filmi izleyenlerin ise daha şanslı oldukları söylenebilir. Çünkü filmden sonra merak edip de romanı okursanız, Zorba’nın deli-dolu, kaçık, hovarda bir ihtiyar olmadığını daha iyi anlayabilir, özgür-

l k  ı lı ının iliklerinize kadar i ledi ine, ruhunuzu sard ına tanık olabilirsiniz. Fakat hepsinden  nemlisi, filmi izledikten sonra romanı okursanız, yerini ba ka hi  kimsenin tutmayaca ı, dolduramayaca ı ve  m r boyu aklınızdan-g nl n zden  ıkmayacak vefalı bir dost-dostluk kazanabilirsiniz...

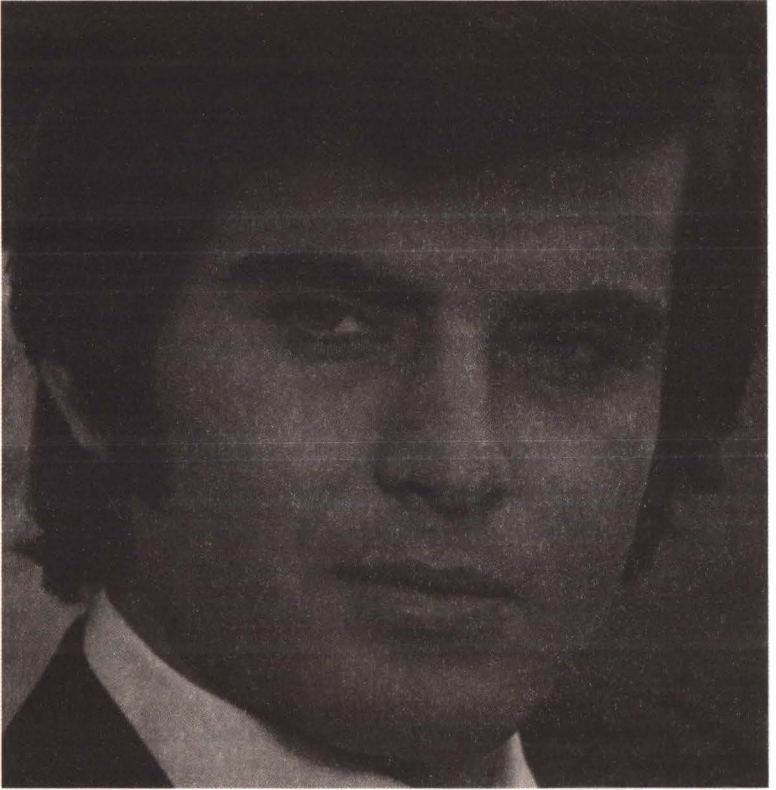
21.

BİR TILSIMI VARDIR...

Yan yana duran iki fotoğrafına da uzun uzun baktım. Biri genç, yakışıklı, “jön”; öbürü “ihtiyar oldum bugün” diyen iki fotoğraf... Jön halinde de ihtiyarlığında da değişmeyen şey gözleliydi... Yaşlandıkça gözlerindeki mahcubiyetle karışık o toy sevecenlik demlendi; içten, dürüst, onurlu, yiğit, kararlı bir bakışa dönüştü. Tarık Akan, sonlu insan yaşamına sonsuzluğu sığdırdı.

“Şeytanın Gör Dediği”ni gören Çetin Altan yazmıştı, bir tılsımı olmalı, “Bir Tılsımı Vardır Hayatın.” Duyguları körelmiş, heyecan duymayan, hevesleri küflenmiş, isteksiz-bıkkın, ürkek-korkak, pörsümüş yaşamlara inat; hayatın özünü, o özdeki tılsımı arayan ne varsa o yazıda, şimdi hepsi Tarık Akan’ın tek bir bakışında toplanmış, tekrar hatırlatıvermişti... Neyi unuttuğumuzu, neyi-kimi kaybettiğimizi ve belki de en önemlisi ailenin en yakışıklı, en güzel oğlunu, Tarık Akan’ı ne çok sevdiğimizi...

Nasıl hayatın bir tılsımı olmalıysa, varsa; sinemanın da bir tılsımı olmalıdır, vardır. Hatta sinemanın kendisinin büyüğü bir dünya, bir düş olduğu hep söylenegeldiği için daha kolaydır, hayat için söyleneni sinema için de söylemek-yazmak... Ama henüz her evde bırakın televizyonu, radyonun bile olmadığı, hareketli görüntü ile karşılaşmanın şaşkınlığını ekranda değil perdede görerek yaşayan, yazlık sinema sevgisiyle-sevinciyle



büyüyen çocukların gözünde, gönlünde bambaşka bir anısı, anlamı vardır sinemanın... Günahıyla sevabıyla, “Yeşilçam” ne yalnızca film şirketlerinin, yapımcıların yazıhanelerinin bulunduğu sokağın adıdır ne de yalnızca sinema kültürümüzü imleyen bir sözcüktür.

Yeşilçam aşık olmanın, küsmenin, susmanın, nefretin, dostluğun, düşmanlığın, kederin, merhametin, ayrılığın, kavuşmanın, gülmenin, korkmanın kısacası hayata ilişkin “ilk deneyimler”in duyumsandığı, yaşandığı yerdir, zamandır. Burada, bu yerde ve zamanda önceki çağların, geçmiş yüzyılların hiç bilmediği, “sinemadan çıkmış insan” adlı, kısa ömürlü bir yaratık yaşar. Yusuf Atılgan’ın “Aylak Adam”ı şöyle anlatır bu insanı:

“İki saat sonra kalabalığın içinde, sinemadan dar bir sokağa çıkan sanki başka birisiydi. Düşünüyordu: Çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona bir şeyler yapmış. Salt çıkarını düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler yapacağı umulur. Ama beş on dakikada ölüyor. Sokak sinemadan çıkmayanlarla dolu; asık yüzleri, kayıtsızlıkları, sinsi yürüyüşleriyle onu aralarına alıyorlar, eritiyorlar.”

Sinemadan çıkmış insanlar için, nasıl yaşanıldığını ya da yaşanılacağını filmlerden görerek, öğrenerek büyüyen çocuklar için sinema ne yalnızca eğlencedir, ne yedinci sanattır ne de hayaldir. Gündelik yaşamlarının, kendilerinin bir parçası, yine kendilerine özgü bir sahiciliğin, hakikatin, gerçeğin ta kendisidir. Değilse, Yılmaz Güney’i sırtından sinsice vurmaya kalkışanı gördüğünde silahını çekip perdeye ateş eden ve “seni arkandan vuracak, dikkat et!” diye bağırان izleyicinin yalnızca bir film izlediğini kim düşünebilir?

Tıpkı Yılmaz Güney gibi, Türkan Şoray’dan Ayhan Işık’a, Belgin Doruk’tan Ediz Hun’a, Ekrem Bora’dan Fatma Girik’e, Filiz Akın’dan Hülya Koçyiğit’e, Sadri Alışık’tan Fikret Hakan’a Yeşilçam yıldızı olarak tanıdığımız adların hepsi yalnızca yıldız, aktör, “artist” değil, sinemayla birlikte büyüyen çocukların hayranlık duydukları, benimsedikleri, içtenlikle sevdikleri insanlardır. Bugün televizyon ekranlarında izlediğimiz, tekrar tekrar izlemekten bıkmadığımız, sıkılmadığımız Yeşilçam filmlerinde dünde kaldığı ya da yitirildiği düşünülen değerlere, dünün dünyasına, o dünyanın içten, sıcak insanına-yaşamına duyulan tarifsiz bir özlem vardır. Bu dünyayı ve özlemi, Münir Özkul için yazdığım yazıdaki (Aktör Dediğin Nedir ki?) sözcüklerle tekrar etmeye, yinelemeye değer sanıyorum. Sofraya konulan alüminyum tenceredeki kuru fasulyeye hep birlikte iştahla ekmek banyan, odun kömür olmasa da birbirine sarılan insanların; kardeşliğin, dostluğun, komşuluğun, sevdanın sıcaklığıyla cam-

ları buğulanan basma perdeli evlerin zamanıdır yaşanan... Çocuğunun çamaşırını çinko leğende yıkarken alnından gözlerine doğru süzülen teri koluyla silen, çamaşırı bahçedeki ipe sevinçle mandallarken yüzü çocuk gibi gülen babanın; karısı hasta yatağına düştüğünde bardağındaki rakıyı üzüntüden kahrolurcasına yudumlarken gözleri dolan kocanın; çökmüş omuzlarında eğreti duran eprimiş paltosu, elinde eğip büktüğü kasketiyle hakkını aramak için patronun karşısına çıktığında dik duran emekçinin; kravat bağlamasını bilmeyen, beceremeyen ama öksüz çocuğun önlük yakasını zarafetle iliklemeyi bilen ellerin; üç beş parça ev eşyasını, kırık dökük karyolayı, somyayı kamyonete birlikte taşımak, yüklemek için koşan komşuların, o kamyonet bozulup yolda kaldığı zaman birlikte omuz vermelerin; kendi yağı ile kavrulan insanların zamanıdır; bizim zamanımızdır yaşanan.

Tarık Akan'ın sinemayla tanışmasının ve kısa sürede ünlenip, sevilmesinin nedeni yalnızca uzun boyu, güzel yüzü ya da yakışıklı olması değildir... Yeşilçam'ın "ideal" dünyasında senaryo yazarının, yönetmenin kendisine uygun gördüğü yere çok yakıştığı için sevilir. Gönül hırsızdır, haytallığında, çapkınlığında, küstahlığında bile sevimli bir içtenlik, naiflik vardır; sevinince gözlerinin içi güler ama en hoyrat gülüşünde dahi çocuksu mahcubiyetini saklayamaz. Salon filmlerinin, romantik komedilerin, melodramların Tarık Akan'ını tek bir sözcükle özetlemek istersek, kötünün-kötülüğün karşıtı olan "iyi"nin, iyiliğin sinemamızdaki en etkileyici, en yakışıklı halidir diyebiliriz. Halk onu bu haliyle benimsemiş, sevmiştir ve artık yapımcının, senaristin, yönetmenin yapabileceği hiçbir şey yoktur! Yoktur çünkü, Batı sinemasından farklı olarak sinemamızın, Yeşilçam'ın ayırt edici özelliği izleyicisidir, izleyicinin istediği şey ne ise onun belirleyici olmasıdır. Engin Ayça'nın dile getirdiği gibi, Batı sinemasında neyin ne olacağına karar veren yönetmendir, sinemacıdır ve bir oyuncu her filminde izleyicinin karşısına farklı

bir kimlikle, farklı bir kişiyi canlandırarak çıkabilir. Oyuncu, gerçekten iyi bir oyuncu ise her rolü oynamalıdır ya da oynayabilir kuralı Yeşilçam'da işlemez çünkü izleyici kabul etmez, istemez. Dolayısıyla oyuncu hep aynı kişiyi oynamak zorunda kalır ve başka başka karakterlerin, kişiliklerin değil, tek bir "tip" in oyuncusu olup çıkar.

Sait Faik'in yıllar öncesinin Beyoğlu'su, Cadde-i Kebir'i için yazdıkları, Yeşilçam Sokağı içinde geçerlidir:

"Beyoğlu bir alemdir. Beyoğlu, yaşayan, cıvıldaayan, kaynaşan, rahatlayan, gülen, eğlenen, yalnızlığa çare bulan, ışıklı, hem şıkır şıkır hem koku gibi buram buram, nefis bir caddedir. Uyuyan koca şehrin ortasında, iki üç yüz metre içinde, geceleri atan tek bir yüreği vardır İstanbul'un. Çıkarın, ölüversin."

Benzer şekilde, uzunca bir dönem çıkartılırsa ölüverecek tek bir yüreği vardır sinemamızın, Yeşilçam... Ancak edebiyatımızdaki, hele hele Sait Faik öykülerindeki insan, karakter, kişilik mahşerinden farklı olarak Yeşilçam öncelikle binlerce emekçiye ekmek kapısı açan bir ticarethanedir ya da sinemanın ticaretinin yapıldığı yerdir. Dolayısıyla Yeşilçam'ı besleyen kan da sanat kaygısı değil, piyasa kuralları, arz-talep dengesidir. Tefeci-bezirgan yapının tekelci finans kapitalizmle gerdeğe girdiği bir sosyo-ekonomiden kültürün her alanı kendine düşen payı alır, ancak sanat söz konusu olduğunda en büyük pay da sinemaya, Yeşilçam'a düşer. Vedat Türkali, 1974'de kendisi ile yapılan bir söyleşide, Yeşilçam'ın kültürel yapısı üzerine şunları söyler:

"(...) yarı feodal, yarı prekapitalist ilişkilerin, tefeci-bezirgan'ın finans kapital'le bütünleşmesinden doğan bu garip sosyo-ekonomik bünyenin üst yapısı olarak ülkede görülen fikir karmaşası aynen vardır bugün Yeşilçam'da."

Bu söyleşiden üç yıl sonra ise "Türk Sinemasında Düzen Değişikliği" başlığı altında şunları yazar:

“Sinemamızda büyük sermaye birikimi olmamıştır. Artı değer yığını işletmeciler denenen araçlar, tefeciler, sinemacılar (arsa-mülk sahipleri ya da kiracıları), ithalatçılar, karaborsacılar, star denenen, sistemin parlak resimlerine kapışılıp talan edilmiştir bugüne dek. (...) Kazandıklarını mirasyedice harcıyıp tüketen hordardalara haraç yediren bir sömürü alanıdır Türk Sineması. Kanı sürekli dışa akıtılır...”

Düzenin gerektirdiği kesin kuralların dışına çıkmak şöyle dursun böyle bir şeyi aklından geçirmeye yeltenen bile en acımasız şekilde cezalandırılır. En kolay ve sık kullanılan ceza sansürdür. Lütfi Ömer Akad’dan Metin Erksan’a, Yılmaz Güney’den Şerif Gören’e “auteur” olarak adlandırılan, yani sinemamıza değer katan özgün, yaratıcı yönetmenlerimiz, yaratıcılıklarının büyük bir kısmını bu sansürle baş edebilmek için kullanır. Sözelimi, senaryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun yazdığı, Aşık Veysel’in hayatını anlatan “Karanlık Dünya” (1952) Metin Erksan’ın ilk filmi olmasının yanı sıra, Türkiye’de tümüyle yasaklanan ilk filmidir. Sansür Kurulu, Aşık Veysel’in çiçek hastalığı nedeniyle kör olmasını, tarladaki ekinlerin cıızlığını, köylünün ayağında ayakkabı olmamasını, dolayısıyla Batı’nın gözünde ülkemizi “kötü” gösterdiği gerekçesiyle yasaklamıştır filmi. . Kavruk tarlalar Amerikan filmlerindeki gülbüz, sarı başaklarla dolu bereketli tarla sahneleriyle değiştirilse de ne fayda, Karanlık Dünya’nın tılsımı açıkça sansürün karanlığına gömülmüş, yitip gitmiştir.

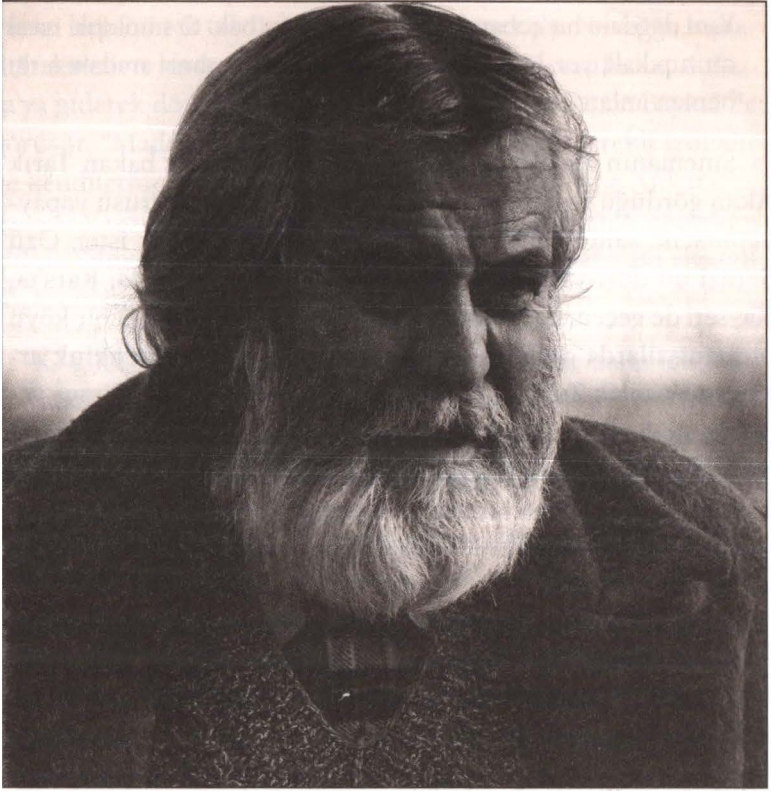
Ancak işin ilginç yanı da şudur ki, çok az sayıdaki yönetmen, sinemacı için sansür aşılması gereken bir sorundur, eziyettir. Çoğunluk, daha doğrusu kendi tekeli kurmak isteyen ve çıkarından başka şey düşünmeyen sinemacılar sansüre karşı değil, tam tersine sansürden yana bir duruş, tavır içindedir. Vedat Türkali’nin bu konuya ilişkin saptaması şöyledir:

“Büyük sermaye birikimi olmayınca büyük tekelci kurumların varlığı da söz konusu olamaz kuşkusuz. Gerçekten de sinema

alanımızda, başka alanlarda egemen olan ölçüde büyük şirketler, holdingler görülmez. Yalnız, tefecilik, aracılık, ithalatçılık, karaborsacılık gibi işleri de birlikte yürütüp palazlanan bazı yapımcılarla, yağmada uyanık birkaç girişimcinin büyük kentlerde, özellikle İstanbul'da, büyük sinema bağlantılarını ellerinde tutanların tekelinden söz edilir. Kendileriyle ortak büyük tekeller oluşmayınca, ülkemizin tekелci egemen güçleri ellerinin altındaki Sansür Kurumu ile denetler sinemayı. (...) Bu çıkarıcı kesim sansüre gerçekten borçludur. Tekellerini oluşturacak koşullar sansürün küçük üreticileri kırımından doğacaktır. Sansürde uygulanan tüzük tekелci ideolojiyi somutlaştırır. Polis kafasıyla uygulanan tüzükteki bir sürü kaypak madde elini kolunu bağlar sinemacının, her şeyi yasaklar. Halkınızı gönlünüzce sevemezsiniz, emekçilerin dertlerini yansıtamazsınız, insancıl duyguları işleyemezsiniz, ileri bir düşünceyi savunamazsınız."

Ashında ülkenin yazgısı için verilen savaşım ile sinemanın yazgısı için verilen mücadele, savaşım aynıdır. Ya tekелci sömürü, soygun, talan sürece ve sinema da bu düzenin bir parçası olarak işlevini yerine getirecek ya da... Ya da Vedat Türkali'nin yukarıdaki satırları yazdığı yılın hemen ertesinde, yani 1978'de Yavuz Özkan'ın senaryosunu yazıp, yönetmenliğini yaptığı "Maden" filmi çekilecek ve halkın ilgisini, beğenisini, sevgisini kazanacak "başka" bir sinemanın mümkün olduğu kanıtlanacak ve bu film Yeşilçam için bir milat, dönüm noktası olacaktır. Tarık Akan, filmin senaryosunu okurken bebek yüzlü piyanistin, cici çocuğun, fabrikatör oğlunun, Damat Ferit'in, romantik salon çapkınının, bir tipin-tiplemenin "iyi"liğinin ötesinde başka bir iyinin-iyiliğin peşindedir. Kişisel eylemleriyle, oyunculuğuyla, sanatıyla, sinemasıyla "insan olmanın değerini koruma"yı başardığı, bu uğurda mücadele edebildiği sürece iyi olmayı ya da iyi olmaya çalışmayı kafasına koymuştur. Kendisini "uzun oğlum, güzel oğlum, üçüncü oğlum" diye seven ve gerçekten de Tarık Akan'ı oğlu gibi gören Ertem Eğilmez ile, dolayısıyla beş yıldan

fazla çalıştığı Arzu Filmle bağlarını koparır. Ertem Eğilmez salon filmlerinde ya da Hababam Sınıfı serisinde oynamak istemeyen Tarık Akan'ın aklını çelmek için elinden geleni yapar. Hevesini alsın, sonra nasıl olsa kaldığımız yerden filmlerimizi çekmeye devam ederiz düşüncesiyle "Canım Kardeşim"de (1973) jönü değil, kanser hastası kardeşini iyileştirmeye çalışan ağabeyi oynamasına izin verir. Kardeşinin öleceğini bilen ağabeyin üzüntüsünden, çaresizlikten kahrolurken çektiği acıyı gizlemeye çalışan halleri Tarık Akan'ın oyunculuğuna, yeteneğine ilişkin her şeyi özetler gibidir. Duygu sömürüsüne dönüşmesi çok kolay olan bir konunun müzikleriyle, diyaloglarıyla, oyunculuğuyla, dramatik yapısıyla gerçekçilikten taviz vermeden kotarılması başlıbaşına bir ustalıktır ve Ertem Eğilmez ustadır; isterse Yeşilçam'ın basmakalıp kurallarını çiğneyebilecek, yerle bir edebilecek deneyime sahiptir. Öte yandan yine deneyimiyle, sezgisiyle bilir ki, Yeşilçam kurallarının dışına çıkan bu filmin gişede iş yapıp yapmayacağı, para kazandırıp kazandırmayacağı belirsizdir. Önemi, değeri yıllar sonra daha iyi anlaşılacak olan film gişede neredeyse Arzu Filmi iflasa sürükleyecek bir başarısızlıkla, hüsrarla sonuçlanır. "Canım Kardeşim"i yıllar sonra televizyon ekranından oğluyla birlikte izleyen ve film bittiğinde ağlayan, "Allah benim belamı versin! Nefret ediyorum bu filmde" diye bağırان Ertem Eğilmez'e göre, sinemacının hem izleyicisinin cebinden para alıp, hem de sinemadan böylesine mutsuz ayrılmasına izin vermemesi gerekir. Sinema okuyan, yönetmen olmak isteyen oğluna verdiği öğüt, yönetmenlikten önce yapımcılığı öğrenmesidir, dürüst bir yapımcı olmaya çalışmasıdır çünkü yapımcının kimsenin parasını batırmaya hakkı yoktur. Tarık Akan ise paradan daha önemli, değerli şeyler olduğunu düşünür. O şeylerin, o değerlerin bilgisini ise hocası, arkadaşı olan Vasıf Öngören'den edinir, öğrenir. Beş yıl boyunca ondan dersler alır ancak yalnızca oyunculukla ilgili dersler değildir bunlar, sanatın-sanatçının taşıması gereken sorumluluğu, muhalif duruşu, insanla, toplumla, hayatla, içinde yaşadığı coğrafya ve kültürle nasıl bağ kuracağını, bu



bağı hangi dünya görüşüyle, ideolojiyle sağlamlaştıracağını da öğrenir. Tarık Akan, Vasıf Öngören'in hayata bakışı ve kişiliği üzerindeki etkisini şöyle anlatır:

“Hayatımda ufkumu açan hocaların en önemlisidir Vasıf Öngören. Vasıf Abi ile Beyoğlu'na çıkardık. Beyoğlu'nda karşıdan gelen adamı bana gösterir ve o adama bakıp kıyafetinden, duruşundan, halinden hangi yöreden olduğunu, hangi mesleği yaptığını, kültürünü tahmin etmemi isterdi. Sonra o adamı çevirip konuşurduk ve yanlış tahminler yaptığımı anlardım. Bir adamı bu şekilde tanıma şansı verirdi. Bu bakıp tahmin etmelerin her biri bir kişiyi sinemada canlandırmanın içine girer...

Yani dağdaki bir çobana smokin giydir ve bak. O smokinle nasıl oturup kalkıyor, bak. Gerçek smokin giyen insanla aradaki farkı hemen anlarsın.”

Sinemanın aynasında kendi yüzüne, duruşuna bakan Tarık Akan gördüğü suretten memnun değildir, daha doğrusu yapay-yapmacık, sahte Tarık Akan'ı silerek özünü aramak ister. Özü denizi on dört yaşında gören, çocukluğu Erzurum'da, Kars'ta, Kayseri'de geçen, Bakırköy'ün gerçekten de İstanbul'un bir köyü olduğu yıllarda geceleri okula giden, gündüzleri çocukluk arkadaşları Kozalak Zeki'yle (Zeki İrfanoğlu) plajda kayık kiraya vererek, stadyumda gazoz satarak, işportacılık yaparak harçlığını çıkaran, kısacası salon filmlerindeki Tarık Akan'la uzaktan yakından ilgisi olmayan birisidir. Dahası, hocasının, Vasıf Abi'sinin sözü de hep aklındadır: “Kartpostal çocuğu Tarık Akan, genç kızlar büyüdüğünde biter. Sanatçı her zaman muhalif olmalı”dır. “Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı”dan sonra Arzu Film'den ayrılır, bildiği yolda tek başına yürümeye kararlıdır. Fakat yalnızca Arzu Film değil, o dönemin sayısı yedi sekizi bulan tüm büyük yapımcıları (Erman Film, Acar Film, Melek Film vb.) Tarık Akan'a kapılarını kapatmakla kalmaz, küçük film işletmeleriyle iş yapmasını da engellerler. Oyunun kuralını kabul etmemenin, kuralı değiştirmeye çalışmanın cezası yalnız bırakılmaktır, işsizliktir, yoklukla-yoksullukla, geçim derdiyle terbiye edilmektir. Neyse ki, Yeşilçam'daki terbiyeli yıllarından edindiği birikim vardır da onu harcayarak idare eder, biraz da borç harç denkleştirip satın aldığı ticari taksiyi yine arkadaşları Kozalak Zeki ile birlikte işleterek geçimini sağlar. İşte tam da bu sıkıntılı günlerinde Yavuz Özkan'ın “Maden” filminin senaryosunu okur, terbiyesizliğin dik alasını yaparak bu filmi hayata geçirmek için elinden gelen her şeyi yapar. Cüneyt Arkın'ı filmde rol alması için ikna eder, kendi adının nereye yazıldığı önemli değildir, önemli olan iki yıldızın aynı filmde oynamasıdır ki, daha önce görülmemiş bir şeydir bu... İstanbul dışında, Anadolu'da ne kadar irili ufaklı film şirketi

varsa, hepsini tek tek dolaşır, onlardan senet alır ve aldığı, topladığı senetleri kırdırarak film için gereken bütçeyi bulur. Ankara'ya giderek dönemin enerji bakanlığını yapan Deniz Baykal ile görüşür, "Maden" in Tunçbilek'te çekilmesi için gerekli izni alır ve kendilerine her türlü kolaylık sağlanır. Filmi yine Ankara'ya, Sansür Kurulu'na götüren de kendisidir ve İzmit'ten geçerken aklına Yılmaz Güney'i cezaevinde ziyaret etmek gelir. Bu ziyaretini şöyle anlatır Tarık Akan:

"O güne kadar Yılmaz Abi'yle tanışmamıştım, hatta karşılaşmamıştım da. Hiç unutmam, girişteki uzun koridorun başında Yılmaz Abi görüldü. Kollarını açtı ve yanıma gelinceye kadar hiç kolunu indirmede ve müthiş bir şekilde sarıldı bana."

Yılmaz Güney, "Maden" in Ankara'ya, sansüre gittiğini öğrenince filmi hemen izlemek ister. Tarık Akan şaşırır, "Yılmaz Abi, hapis hanede nasıl izleyeceksiniz?" dediğinde, aldığı yanıt "Sen karışma, ben makine bulur getirtirim. Bu filmi akşam seyretmek istiyorum" olur. Sinemanın tılsımı cezaevinde, koğuşun duvarına gerilen çarşaf ta olanca gücüyle, güzelliğiyle beliriverir. Koğuş taki tutuklular büyük bir heyecanla filmi ayakta alkışlar. Yılmaz Güney filmi izlemiş ve çok beğenmiştir. Tarık Akan bu ilk tanışmanın ardından hemen her hafta İzmit Cezaevi'ne ziyarete gider ve bu ziyaretler "Sürü" nün (1979) Şivan'ını Tarık Akan'ın oynamasına giden yolu açtığı gibi, "Yol" un (1982) Seyit Ali'sini de Tarık Akan'ın oynaması için ilk tohumu atar.

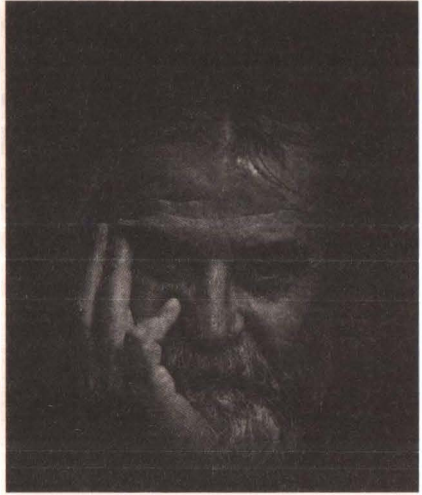
"Maden" in olağanüstü bir başarı kazanması Yeşilçam'ı altüst eder. Tarık Akan ilk defa bu filmle birlikte yalnızca kadınların, genç kızların değil, erkeklerin de, yaşlısıyla genciyle toplumun her kesiminin, herkesin, halkın sevgilisi olup çıkmayı başardığı için mutludur. İzleyicinin daha önce jön ya da hep esas oğlan rolüyle gördüğü Tarık Akan'ı ve Cüneyt Arkın'ı maden işçisi olarak; narin, masum küçük hanım rolleriyle tanıdığı, bildiği kadını (Hale Soygazi'yi) ise hayat kadını olarak görmesine rağmen sev-



mesi, benimsemesi neyle, nasıl açıklanabilir? Filmde bir adı dahi olmayan, panayır çadırının müşterilere halka attıran “halkacı kadın”ının, hakkını hukukunu aramayı yeni yeni öğrenen, cılız da olsa ses çıkartması, karşı çıkması, direnmesi gerektiğini anlayan Nurettin’e, yani Tarık Akan’a bağırmaı öğretmesi trajiktir. “Tabii orospuyum. Oospuyum. Kim orospu değil ki lan? Kim orospu değil ki!” diye bağıran Hale Soygazi’nin sesinde yalnızca halkacı kadının, maden işçisinin değil, düzenin alınıp satılır bir meta, mal haline getirdiğı herkesin, insanlıktan çıkan her insanın haklı isyanı vardır. Maden, aslında izleyicinin kendi içinde bastırıldığı, susturduğu bu haklı isyanın sesini korkmadan, avazı çıktığı kadar, bas bas bağırmaı cesaret edebildiğı ve bağırdığı, duyurduğu için tutulur, sevilir. Dahası bağırmaı kalmaz, kader, kısmet, alinyazısı denilen şeyin aslında “patronun yazısı” olduğunu ve bu yazının-yazgının ancak direnerek, mücadele ederek, örgütlenerek değiştirilebileceğini de gösterir. Tarık Akan’ın yazgısını değiştiren de bu filmidir, Maden’dir.

Bertolt Brecht, insanlık tarihinin her döneminde sanattan anlayanların, sanatın önemini-gücünü bilenlerin az olduğunu, azınlık olduğunu fakat sanatın-sanatçının asıl meselesinin de bu

azınlığı çoğunluğa dönüştürmek olduğunu ifade eder. Brecht estetiğini tiyatromuza ilk kez taşıyan ve uygulayan arkadaşı, hocası Vasıf Öngören'den bu düşünceyi duymuş, öğrenmiş midir bilinmez ama, Tarık Akan'ın sanatıyla, sinemasıyla artık tek bir amacı olduğu söylenebilir. Ne yapacak, sanatın, sinemanın tılsımına dokunan-duyumsayan azınlığı çoğunluğa



dönüştürmenin mücadelesini verecektir. Öğrencisi olduğu ortaokulu satın alıp Taş Mektep'e dönüştürmesi de, Anadolu uygarlıklarını, memleketinin tarihini, insanını konu alan belgeseller yapmak için verdiği uğraş da aynı mücadelenin bir parçasıdır. Sürü, Yol, Derman, Pehlivan, Kan, Halkalı Köle, Suçlu, Üçüncü Göz, Su da Yanar, Bir Avuç Cennet, Karatma Geceleri, Berdel, Siyabend, Eylül Fırtınası ve daha onlarca film bu çabanın, mücadelenin ürünüdür.

Sinemamızda pek çok yetenekli, başarılı, değerli oyuncu vardır var olmasına... Ve bu oyuncuların her biri adı Yeşilçam olan o yapıya gözalıcı bir tuğla, bir taş daha koymuştur. Ama sinemamızda yalnızca iki isim; Tarık Akan ve Yılmaz Güney, kendilerini ortaya koymak, kendi tılsımlı taşlarını var edebilmek için o yapıyı tamamen yıkmayı göze almış ve yıkmıştır.

"Bir filmin montajını yapmak, kişileri bakışlarla birbirine ve nesnelere bağlamaktır" der ya sinemanın Dostoyevski'si olarak anılan Fransız yönetmen Robert Bresson, Tarık Akan bakışlarını olağanüstü ustalıkla kullanan bir oyuncu olmanın ötesinde, idealleriyle, emeğiyle, kişiliğiyle, içimizi ısıtan, yalnızca kişilere-nesnelere değil, hayata, insana daha içten, daha sıkı sıkı sarıl-

mamızı sağlayan eşsiz bakışın sahibidir. Vefatının ardından, tıpkı ilk karşılaşmalarında olduğu gibi, Yılmaz Güney yine kollarını açıp kocaman sarılmıştır belki ona... Belki incecik bir hüznün bakışında dinlenirler ama, belki değil mutlaka, Tarık Akan içten, kararlı bakışına eşlik eden sağlığındaki son sözleriyle bir kez daha seslenir bize: “Mücadeleye hiç bitmeyecek. Mücadeleye devam!”

...Rağmen Sinema

Hakan Savaş

Hakan Savaş, sinema sanatı ile yazınsal anlatımı birleştirerek, ülkemiz sinema eleştirisi alanında yeni bir yol açtı.

Onun yazılarında, bir filmin ve yönetmenin dünyasını tanırken aynı zamanda, sanki bir edebiyatçının kaleminden bir öykü ya da roman parçası okur gibi oluyoruz.

Bu anlatım biçimi sinema yazarlığını, eleştiri türünün tekdüzeliğinden kurtarıp, onu katmanlı bir metin özelliğine kavuşturuyor.

Bu kitapta çağın sanatı sinemanın uzak ve yakın başyapıtlarını ilk kez karşılaşırçasına yeniden keşfedecek, edebiyatla sinemanın böylesine birbirine yaklaştığı metinleri benzersiz bir zevkle okuyacaksınız.

Turgay Fişekçi

