

# SİNEMAYA BAKMAK

Zikrullah Kırmızı

*Defne, Meriç için*



Mayıs 2010

# SİNEMAYA BAKMAK

*SEMİH KAPLANOĞLU, REHA ERDEM, JUAN JOSE CAMPANELLA, MICHAEL HANEKE, CYRUS NOWRASTEH, PAVEL ÇUKRAY...*

ve *KEN LOACH* üzerinden:

## DÜŞÜNCELER, SORULAR, SORGULAR

### Bir açıklama

*Öncelikle beklentileri kırarak başlamalıyım işe.*

*Bu küçük yazıda bir şeyi anlama, başkalarının da aynı ya da başka bir şeyi anlamasını sağlama savı taşıyor değilim. Sinemanın uzmanı değilim. Başka okuduğum şeylerin de... Doğrudan göndereceğim yerli ya da yabancı bir kaynağım yok, (bu) filimlerin kendilerinden başka. Bunun biricik nedeni tembelliğimdir, daha başında itiraf ediyorum.*

*Bir sanat yapıtı hakkında, bir sanat yapıtı üzerine yazılmaz, yapıt açıklanmaz. Sanatın karşısına başka bir sanat, başka bir yapıt konur. En azından buna, girişilir. Sonuç bir yapıt olur ya da olmaz. Eleştirmeni bu anlamda bir sanatçıdan ayıran herhangi bir şey yoktur ve bu nedenle bir düzeltme yaparak; eleştirmenle sanatçı arasındaki ayrımı, uzun süredir kendi çabalarımnda çoktan dolaşımdan kaldırdığım bu yaklaşımı benimsemediğimi burada belirtmeliyim. Dolayısıyla türel ayrıma da belli düzeylerde (düşünsel olarak) karşı çıktığım anlaşılacaktır. Sanat olmalık açısından bir girişimi bir başkasından ayıran şey, sınıflı tarihsel kültürlerin koşullamalarının çok daha berisinde ve yalındır. Bilimsel (kurumsal) türler ayrımı (sınıflandırma) yaşamın katlanulabilir kılınmasına ilişkin bir algı örgütlemesinden, dolayısıyla bir erk gösterisinden başka bir şey de değildir. Uzatmayacağım.*

*Yazdıklarım genelleştirilmiş okumalarım üzerinden bir karşı tez, okuduğum şeyin karşısına (film, roman, resim, müzik, vb.) okunacak bir başka şey koyma girişimidir. Kullandığı gerecin başka oluşu girişimin gerekçesini, savını değiştirmez. Sonucun ne olduğu, olabileceği önemli değildir. Yapıt oradadır, durur. Açıklanmaya gereksinimi varsa daha bitmemiş demektir. Bitmişse açıklanamaz, oradadır. (Bitmek, burada metaforiktir). Bizim yaptığımız oradanın karşısında kendi buradamızı koyarak, buradalığımızı bir daha (yeni baştan) kurgulayarak, bundan karşılıklılık ilkesine bağlı biçimde, bir valsden ya da bir tangodan alacağımız sevinci, esrimeyi, mutluluğu çıkarmaya çalışmaktır.*

*Yineliyorum, yazdığım şey aynı zamanda bir başka şeydir. Bütün türleri içinde taşır, hiçbir türe girmez. Denemedir, bir aşkınlık girişimidir, üzerinesini yok etmez, tersine bir de böyle getirir ortamıza.*

*Önemlisi önemsizine, anlamlısı anlamsızına, gereklisi gereksizine okuyan karar versin. Okursa başka bir seçeneği de yoktur hem. Kendi tezini üretmeye, kendini bir de bu deneme üzerinden kur(gula)maya daha ilk sözcükle başlamıştır bile.*

### Giriş

Rastgele izlenmiş bu dört filminden, son anda onlara eklenmiş üç filminden daha yola çıkarak, onları da kucaklayacak bir sinema duruşundan söz edilebilir mi? Bu filimlerde ortak ne var, ayrılan noktalar arkada bir seçime ve işleve gönderiyor mu? Bu ve benzer soruları bu filimlere (yarım yamalak) bakarak geliştirmek, varsın bu yazının amacı olsun.

## Sinema ve Siyaset (Politika)

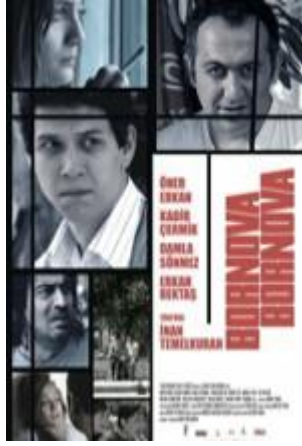
Siyasetin ve ürünlerinin hani neredeyse kentlerimizin sanal marketlerinde kitlesel ölçeklerde pazarlandığı, satın alındığı ve belli bir doyumla, esrime içerisinde tüketildiği bugün, siyasetbilimi disiplini ve söz dağarcığına, tüm bir akademik geçmişe ve onun kurumsal heybetine belli bir kuşku aralığından bakıldığı bilinmez değil. Yalnız kuşkuyla yetinilseydi bunun çok da kötü bir bakış açısı, niyete işaret etmediğini hemen burada teslim etmeye hazırız. Ne var ki, masumiyet geçmişte olmadığınca günümüzde suçta (özür dilerim ama, boka mı, demeliydim?) bulaşık durumda, eğer dün masumsak, bugün daha az masumuz.

Birinci yargımız buradan türeyebilir: ***Bir film bizi suçla ilişkilendirmedikçe film değildir.*** Buradaki göndermem herkesçe yeterli bulunacaktır sanırım: Dostoyevski.

Güncel örneği hemen verelim: ***Bornova Bornova*** (İnan Temelkuran, 2009), ***Rıza*** (2006, Tayfun Pirseliimoğlu), ***Beyaz Bant*** (2009, Michael Haneke).



2006, Tayfun Pirseliimoğlu



2009, İnan Temelkuran

Her suçla ilişkilene biçimi, erkle ilişkilene biçimi, seçim ve siyasettir (politika). Sanat bu seçimin doğasını ve seçimi yapanın yaptığını taşıma biçimini irdeler, örnekçeler (modelleme). Her örnekçe aynı zamanda önermedir. Dostoyevski bu suçla ve onunla gelen, gelebilecek olan, gelmesi gereken sorumlulukla ilgili yazmıştır yalnızca. Aslında Shakespeare de başka bir şey yapmamıştır.

Doğru dürüst film bizim suçla ilişkimizi ortaya çıkaran film olduğuna göre; (yani ***Dogma***, yani Lars Von Trier, yani onun üçlemesi ve aslında diğer filimleri de), asla tikel olmayacak bireysel kılıgımız (pratik) içinde, bunun belirış ve dile geliş biçimlerinin uyanıklığı, duyarlık düzeyi, her tür (gizli-açık) erksel güdümlenmeye olan direnci öne çıkacaktır. Yani sorumuz şimdi şudur. Suç derken neyi anlamalıyız ve onunla ilişkimiz nasıl kurulur? İkinci yargımız buradan çıkabilir: ***Suç, ortak yazgımızın (kader) ve bunun dilinin düştüğü yerden sızar, yayılır, kendini şiddete bağlar, cinnete (cehennem) varır.*** Dağılan toplumun suçu kalmaz, toplum kalmadığından, suç *varlık*(sal)a indirgenmiş olur. Cehennem buraya, bize gelir. Film (sanat yapıtı) buna ilişkin sezgilerini bize aktardığında (***Kosmos***, Reha Erdem, 2009) suçla yüzleşiriz. Demek suçla ilişki, toplum(sallık) üzerinden kurulur. Bunu, suçu bireyleştirerek, kişiselleştirerek, bunu her ağzımızı açtığımızda daha fazla yaparak görmezden geliriz, görmez duruma getiriliriz.

Sonuç, siyasetin düştüğü yerden kaldırılması, daha fazla siyaset, daha bireysel, kişisel siyasettir. Sonul yargımız şudur: **Has sanatçı (sinemacı) her karesinde bizi bir adım daha siyasete yaklaştıran sanatçıdır. Doğru dürüst film bunu yapar.**

Öyleyse siyaseti saydamlaştırıp görünmezleştiren, suçu bizim dışımızda, orada, başka yerde gösteren sinemaya hayır diyoruz, demeliyiz. Bu dört film (Kaplanoğlu bunu utangaç bir biçimde, belirsizleştirerek yapıyor olsa da) bunun için *anlam* taşıyan filimlerdir, dolayısıyla bir *değeri* de.

Yojiro Takita'nın (*Okuribito*, 2008) filmi de ölüm karşısında duruşumuzun siyasal içeriğine, ölüm karşısında duruşumuza bakmış, bir seçenek üretmiştir. Öyleyse o da siyasaldır. Aslında tüm siyasetin özü, ölümün (hiçliğin, varlıksızlığın, yokluğun) karşısında kendini ölüme vurma, hiçlikten varlık alma projesidir, hatta zorunluluğudur, ki bu zorunluluk bir özgürlük deneyimidir eşanlı olarak (Heidegger, Sartre, Klasik Japon resmi). Öyleyse buradan türetebileceğimiz bir yargı da şu olacaktır: **Sinema (sanat) bize, ölümün karşısındaki duruşumuzu anımsatır, yani sorgulatur. Yaşamın anlamı çünkü, bu duruşun neliğinden, nasıldan çıkar.** Sinema tarihinden buna sayısız örnek vermeyeceğim. Ingmar Bergman'a bakmak yeter.

Çözümlüklük suçsa, toplama, derleme, biçimleme ne? Gittiği, gidebileceği yerde faşizm mi? (Estetize edilmiş toplum, Adorno, vb.) Buna şimdilik hayır diyeceğim, böyle bir olasılığı içinde hep taşıyor olsa da. Her derlem, bir öneridir, özünde yokülkedir, ütopyadır (Friedrick Jameson). Ütopya siyasaldır (politik).

**İyi filmin hep bir ütopyası (ya da bunu yadsıması, karşı çıkması) vardır. Bunu bulup çıkarmak bize (seyirciye) düşer.**

Ütopya; acılar yaşanmasın, insanlar mutlu olsun, değildir. Bu olan, bu biçimde bir daha olmasın. Bu biçimde böyle olmaması için şöyle olsun. Ütopya budur.

Acı varsa ütopyanın olanaksızlığı (imkânsızlık) bilincindedir. Bu bilincin anlatıya getirdiği ise; şiddet, kıyım, umutsuzluk, ironidir. Haneke tam da budur. Ütopyasını anımsanmayacak biçimde unutmuş, paramparça etmiştir. Onun için, sinemada tinden ve onun tinbiliminden söz etmek saçma, der. Tinbilimi açıklama, ütopya için vizedir, nedenler, gerekçelerdir. Oysa Thomas Bernhard için de, Michael Haneke için de (belki Erdem, Trier için de) tinbiliminin açıklayabileceği hiçbir şey yoktur. Tersine tinbilimi özel işlev yüklenmiştir: kapar, örter, gizler, haklı gösterir, geçerli kılar. Oysa dehşetin önünde şu ya da bu tinsel kökenin önemi yoktur. Demek bir başka yargımız da şu olacak: **Tini biz gelecekte (sanat ve yapıtı her zaman, kaçınılmazca gelecek olduğundan, olacağından) çağıracağımıza göre, sanat tin edinme deneyimi, tinsel bedenlenme girişimi, etkileşimidir.** Öyleyse has yapıt, gelecekteki tine (Zerdüş'te) işaret eden yapıttır (andırma, anımsatma, sezdirme, vb. yordamlarla). ABD sinemasının o gelecek kurguları (bilimkurgu) bu işi yapıyor mu dersiniz?

Sinema ve siyasetin özden ilişkisi üzerine bir düşünce uyandırabildiğimi umuyorum. **Bal** (Kaplanoğlu) açıklamasını (ütopya) divana (Freud) yatırdığı için, bunu hangi yetkinlikte yapmış olursa olsun, siyasetini gizleyen bir filmidir ama, diğer üç film (incelememizin konusu) açıktan siyasal filimlerdir. Belki Haneke'yi de siyasetin doruğu, saltık siyaset, yani siyaseti bitiren, yok eden bir karşı-ütopya olarak okuyabiliriz. Onun filminde suçumuzun kabul edilebilir bir özü yok. Saltık suçluyuz neredeyse. Peygamberin, elçinin, vahiyin toprağa, topluma (!) düştüğünde filizlenemeyeceği bir dünya bu. Acaba Wim Wenders da

böyle mi düşünür? Kosmos üzerine bir söyleşisinde Reha Erdem’se aynen şöyle diyor: “*Bütün filimlerimin politik olduğunu düşünüyorum*”, (Tuğba Tekerek’le söyleşi, 11 Nisan 2010).



2007-2010, Semih Kaplanoğlu

## Sinema ve İnanç

Tanrı (saltık özne) varsa, her koşulda, sonuç olarak *kendindeyiz* (nesne). Yani olanaksız varlık, yok-varlıgız, *vice versa*. Özniteliğimiz olumsuzluğumuzdur. Bu insana ilişkin bir sorunsal, insanbilimsel (antropolojik) bir paradokstur. Aralık, açıklık kapanamadığı sürece mitler, sanatlar ve toplumlar olacaktır (kültür). Yani bunlar hep olacaktır biçim değiştirerek, birbirlerine dönüşerek. İnsan, geleceğe fırla(*tl*)mış tasarıdır (Sartre). Endişenin köküyse vahiydir. Sessizlik, boşluktur. Bu durum insanı Tanrılık sevdasına (mimesis) düşürmüştür. En son, hep ertelenen, ama kaçınılmaz seçim... Dinler olanca ağırlığıyla evrensel gerçekliklerini tam da buna, bu boşluğa borçludurlar. Bu boşluktan, onu doldurma töreni (ritüel) gelmiştir. Vekillerin, temsillerin imparatorluğu, bir ayağı dünyaya basarken ötekiyle Tanrının topraklarından erk alıp; açıklama yapmıştır, gerçekte bildirimdir (vahiy) bu. Biz buna *ussal dogmacılık* desek yanlış mı olur?

Sanat, Tanrısal boşluğu doldurma niyeti ve girişimidir ama, tüm bir sanat (insan da) bir başarısızlık öyküsüdür. Daha, boşluğu doldurana, doyurana, bizi kendimize yetireni gelmemiştir yeryüzüne. Ama işte yücel(t)me duygusu da buradan gelir sanatın ortalık yerine. O zaman yargımız şu (şimdilik): ***Her has sanat yapıtı, gizli açık, içinde yücelik duygusu taşır, ve bunu taşırır.***

Bu bölümde, bunu bilince çıkarıp, sanatın işlevini salt yüceliğe kitleme niyetini bir sinematografik anlatı kipine dönüştüren Reha Erdem’e (bir örnek olarak) odaklanacağız belki.

Şaman deneyimi, uçurumu atlama deneyimidir ya da köprü. Yalnızca tüm bir varlık köprülenmiş değildir, yerle gök de köprülenmiş, bağlanmış birbirine. Ama bunu yapan biri var. O gelir; çatal dilli, ikiyüzlü, iki şey olarak, bölünür bütünlenir, bölünür bütünlenir. Varlığa bürünür. Varlıktan varlığa geçer. Geçerken öteye düşer. Uykuya, düşe, ölüme. Ölü(m), ölümlerin yattığı yer burada, bizimledir. Şaman bunu gösterir. Ölümlün sesini alır bize verir. Ölüm ekmeğimize katık olur. Ölülerimizle besleniriz. Demek aslında köprü, varlığı tümler. Ölüm (Tanrı) berileşir, *benleşir*.

Şamanın katığı artar, heybesi dolar. Heybesi dolanın sahtesi gelir. Sahtelik, yağır biriktirir ve Harun’laşır (Yehova’nın başrahibi, Musa’nın kardeşi). Dünya mülk edinilir. Mülk korunmalıdır, öte yandan. Ordular. Savaş. Düzen. Yasa. Gelenek.

Erk (iktidar) dinin oğ(u)ludur.

Görüldüğü üzere öykü, neredeyse tüm bir tarihsel öykü 'mülk'ün korunmasının, yani erk istencinin (iktidar iradesi) buyruk kipinde öyküsüdür. Mantık temellidir, işleyişi nedensellik (determinizm) bağıntılı, usavurma düzeneklidir. Bu usun (akıl) aydınlanmanın usundan ayırımına burada bir im koysak yeridir. Aydınlanmanın usu bu örgütlü dinsel usun (dogma-tik) eleştirisidir.

Modern zamanlarda entelektüelin kafasında bile kavramlar yerinden oynadıkları için, usu eleştirmek kendi başına ezici iradenin, ceberrutluğun (despotluk) eleştirisi gibi algılanabilmektedir büyük bir hafiflikle. Us imgesi bir kafes imgesinden ayrılmaz oldu. Ama hiç kimse, us derken ussallaştırmanın hangi biçiminden söz ettiği üzerinde ayrıca zahmet edip düşünmüyor. Toplumsal yaşamın biricik kaynağı (doğadan kopuş) kurgusal düşüncedir. İnsan da böyle girer sahneye. İnsan demek, kurgu demektir. Kurguyla imge bir ve aynı şeydir. Her imgeleme kurgusal bir girişim, zorunlu biçimlendirmedir. Sınırsız öz, Tanrı varsayımı, somut biçime yerleştirilir. Sancılıdır, neyi ayırımsadığımızdan ayrı olarak.

Sanatçı, ütopyaya bağlı olduğundan var olan tüm ussallaştırma girişimlerine tavırlı olmak zorundadır (sanatçıysa). Tüm ussallaştırma girişimlerini (ki bunlar tarihsel, bağlamsal tasarımlardır) geçmişe ait, donmuş zamansallığı içinde yorumlayıp yadsır. Sanatçı tarihi (geçmiş) yadsır, bunun için geçmişin izini adım adım, bir av köpeği gibi koklayarak sürer. Hiç kimse onun kadar tarihi bunca yadsıyıp da, ona böylesine gömülmez. Nedeni söyledik, ütopya(sı)dır. Anlamı, olmayan ülke(sin)de görmüş, bulmuştur bir kez. İflah olmaz artık.

Her ussallaştırma girişimi (rasyonalizasyon), kaynağı ne olursa olsun, ister felsefe, ister örgüt, ister din, ütopyadan, gelecekte, tasarımdan (proje) yer, onu kemirir. Sanatçı bu nedenle bu kemirme işlemine duyarlı, tepkilidir, bazen de çok, hem de çok öfkelidir.

Böyle bir durumu bilince çıkardığı; insan, içindeki sanatçıyı kavradığı andan başlayarak ikilem içindedir. İki yolu, duruşu vardır. Biri ussallaştırma sürecini tersine yürütmek, ayıklayarak düzeneği çözüp, başlangıca, karar anına dönmek ya da gelinen yerden sıçramak ütopyaya. İlki bugün sanatçıların birçoğunun yaptığı (tümüyle geçmiş özlemi, nostalji, kaçış olmasa da bunu anıştıran) geçmişin somut, bedensel (tensel) noktalarına, duraklarına dönüp yeniden denemeyi denemektir. Bunun altında temel bir yanılgı, yanılısma vardır, o da şu. Tüm bu tikel somut tansıklar (mucizevi bedenlenmeler) gerçekte erkcil ussallaştırmanın adımlarıydı bir zamanlar ve bugün onları görüşümüzden başka işlev, görünüş, içerik taşıyorlardı.

Öyleyse yeni bir yargıyı bedenleyebiliriz biz de: ***geçmişin bedenine özlem, olsa olsa bir yanılısamadır yalnızca. O beden bugünkünün öngünüdür (arefe).***

Buradan gizemselleştirmeye (mistification) geçiş yapacağım. Gizem(cilik) bence aşağı yukarı budur. Geçmişin bedenini (kemik, çürümüş et, tırnak, çaya batırılmış bisküvi tadı) güne getirmek, bu bedenle onu yeniden kurmak, ayağa kaldırmak. Bir anlamda şamanlık... Ama yöntembilimsel (metodolojik) açıdan bu, somuta, bedene vurgu yapmaktır. Tüm anlamı, tüm projeleri, sonsuzu, kutsalı (Tanrı) bedene (kafese) kilitlemek, sonra salmak, sonra yine kilitlemek ve...dir. Tasavvuf da aşağı yukarı budur. Evrenle beden arasında bir gelgit, bir dalga devinimi... Fort/Da. İç(eri)de/dış(arı)da. Birde/ikide. (Hiçbir)Yerde/(Hiçbir)Zamanda. Tasavvuf (mistiklik deneyimi), dinin usunu (akıl) yadsıma, dinin küfrüne, Tanrısızlığına, dünyasallığına, anlama izlencesine (program) verilmiş şiddet içeren (bu başlı başına bir konudur) bir yanıt, dindışı-dini, tansığa çağırmadır. Yani bedene öz, içerik, tansık (mucize) doldurmaktır. Bu insanlığın gerçekten evrensel ve en güzel şarkılarından biri neden olmasın?

Birçok yeryüzü sanatçısı (şairler, sinemacılar, tiyatrocular, vb.) bu tansığa bağlanmış, onun kendileri üzerinden gerçekleşmesini ummuş, beklemişlerdir. Bu dervişlik deneyimidir kuşkusuz ve bu konuda sanatçı geçinenlerin (has) sanatçılardan ayrı olarak, deneyimin sözünü (lâf) edip özünü boşalttıklarını, sahtekârca davrandıklarını ayrıca belirtmeye gerek bile duymuyorum. Çoğunluğun böyle olması saptamanın değerini düşürmez kanımca. Doğunun mistik deneyimlerinin birçoğunun da yıldızını kazımanın zamanı çoktan geldi geçiyor.

Ama ben daha ileri gidip, tüm bu yolun (birinci duruş biçimi) bir yanılsama, aldatma olduğunu söylemek istiyorum. Bu deneyime katılanlar, sanatçı duyarlığı taşımış da olsalar, içtenliklerinden kuşku duymasak da, aldanan ve aldatanlardır. Çünkü geçmişin bedeni zaten buradadır, bizle, bedenimizledir, ama bu anlam için yetmiyor, yetmeyecek.

Türk sinemasının 90'lardan beri içine girdiği (*Yatık Emine*, 1974; *Ah Güzel İstanbul*, 1981; *Anayurt Otel*'ne, 1981 *rağmen* Ömer Kavur'la mı başlamıştı bu?) bu süreç kendi başına entelektüel bir arayışın parçası olarak yorumlanabilir kuşkusuz. Ama başka etkileri de göz ardı edemeyiz. Bu (t)arama süreci bizim kendi gizemci arayışımızın sonucu mu yoksa pazarı olarak yeniden kurguladığımız dünyanın (Batı) *gizemselleştirme* tasarımının siyasal ucu, ürünü mü? Batının kendi kitlesine sunduğu teselli biçimi (uyutma, uyuşturma formatı) Doğu denebilecek bu gizemselleştirmedir (mistification). Batı bu ürünü istemekte, üretimimizi yönlendirmekte, güdülemektedir. Batıya servis yapmak demek, işimizi Batı isteklerini karşılayacak öz ve biçimle doldurmak demektir (Edward Said).

Yukarıda yaklaşımı iki film karşılıklı doğruluyor. Erdem'in filmi ussallaştırmaya ilişkin tarihsel sürece (dolayısıyla dinsel retoriğe de), *inanç* adına cepheden bir saldırı. Oysa o bunu, kavramları karıştırarak, yani dinselliği de arkasına alarak, laisizme karşı (laiklik=dindışı usçuluk) yapıyor. Yani sonuç buna çıkıyor. Şamanik vurgusunda *Kosmos*'la yeterli efektif gücü yakalayan Erdem, tıpkı Alan Parker (*Birdy*, 1984) gibi unut(tur)ulmuş bir deneyimi seyircisine anımsatıyor. Aynı zamanda kuş donuna bürünenleriz. Aynı zamanda iyi ve kötüyüz, aynı zamanda başka şeyiz. Kulak verelim:

"*Filimde başka bir zaman yaratmak istiyorum. Benim derdim hikâye anlatmak değil, anlam yaratmak*", diyor Tuğba Tekerek'le söyleşisinde (11 Nisan 2010). Ona göre Kosmos, inançsızlığa ağılamaktadır. Film bir inanç filmi, "*daha doğrusu bir inançsızlığa ağılama*". Kuru dünyaya üçüncü boyutu, '*maneviyat*' boyutunu eklemektir önemli olan. "*Dini inanç anlamında kullanıyorum. İnançsızlığın ağırlığı çok ağır diye düşünüyorum. İnançsızlık, içinde maneviyatı barındırmamak, insanlıktan uzaklaştıran bir şey. Çok fukaralaştırıcı, çaresiz bırakan bir şey.*" Ekliyor: "*Komünite hayatı kalmadı artık. Bunun altında inançsızlık var*". Soruyor: "*Genç bir insan neye inanacak şu an? Benim şahsen tek sığınacağım şey kitaplar, filimler. Başka bir şey yok...*" O inanca inanmaktadır. "*İnançlı insanların hiçbir pratiğini yerine getirmiyorum ama meraklıyım (...)* Film yapma inadı maddi bir isteğiniz yoksa, niye olur? Bu, hem bir inanç arayışı hem bir inanç dileyişi, hem dünya, hem kendim için..." Ve artık şunu söyleyebilecek durumdadır: "*İnançsızlığa teselli olamaz teknoloji, esas mesele insanlık bilgisinde.*" (Aynı söyleşi).

Battal (Sermet Yeşil), oraya (Kars) gelir ve bağlamı (paradigma) zorlar, değiştirir. Bu seçim (Reha Erdem seçimi) bizim sanatçı önünde açılan birinci yolun seçimidir. Gericidir, bu sözcüğün dar güncel siyasetle ilgisi anlamında değil, en geniş anlamında. Çünkü geçmişte varsayılan bedeni, ona hiçbir şey olmamış, aslında sahici (hakiki) olan oymuş gibi çağırır. Gericidir, gericiliğin özünde taşıdığı kolaycılığa en parlak biçimi (retoriği) giydirmiştir, çünkü

şaman geleneğine, dine değil, dünyalı bir inanca (bakın daha ileri gidiyorum: tapınca) dayanmaktadır. Büyü, onun biçimidir (form-at). Gizil dil, görkem, heybet, şoklayan darbeleri, vuruşlu görsellik, taşın, köprüdeki taşların tinini getiren kamera-göz, arkadakini (yönetmeni) kameranın önüne taşıyan, koyan tersinme, *anlatanı anlatan* öyküleme tekniği, vb.bunun yeterince tanıştığıdır: “*Sinema filimlerinin yüzde 90’ı şu yalanı söylüyor: Biz orada değildik, gizli kamerayla çekildi her şey, siz burada gerçek şeyi görüyorsunuz. Şimdi yepyeni türler var, yarı belgesel falan. Bunun sonu pornoya kadar varır. En gerçeği pornodur*”, (Aynı söyleşi).

O tarihsel usa (hangi biçim altında olursa olsun; *erkin dili olan din, yönetim, sanat, vb.*) karşı somutu ve onun biricikliğini koymaktadır. Uyuşmuş, donmuş, katılaşmış *gerçeğin* bedensizliğine, soyut tinselliğine karşı: “*Vücudumuzu nasıl taşıyoruz, bu önemli*”dir. “*Göz göze bakmama, eli tutmama hastalıkları*”, (Aynı söyleşi). Çünkü bu us, sahici, anlamlı olan şeyi unutturdu bize.

Bu noktada onun beden (ten) vurgusunun, hazzcı (hedonist) yanına özellikle vurgu yapmalıyız. Hazzın da (Epikür) hakikatle ilişkisini sorgulamayı unutmadan. Ama bu yetmişiki dona bürünmek, Kosmos (Yunus) olarak görünmenin bir başka yorumla, ele alışı bizi ikinci yola, seçeneğe taşıyabileceği de açık. Erdem’in derdi, gerçekten toplumun bir kriz yaşadığı, bu krizin de dinden kopuşla ilgili olduğu değildir. Çünkü dinin yadsıdığı şeyi, bedeni (ten) o çağırılmaktadır, tıpkı yerel inançlar (gizemcilik, heterodoksi) gibi. Tin bedeni doldurur, doldururken hiçe iter. Beden saltık tin olur. Böyle bir deneyimdir onun bedenlenme dediği. Doğrudan, dokunarak yaşamaktan gelen anlamı yüze(ye) çıkarmak istemektedir. Hiçbir toplumsal (resmileşmiş, siyasileşmiş) din böyle bir şeye yanaşmaz, ama bütün heterodoks inanç biçimleri de budur. Ama eklemeyi edemiyor: “*Dokunmaktan önce, Kosmos diyor ki; başınızın ağrısını geçirmeyi denerim efendim. Birisi baş ağrınıza ortak oluyor, onu geçirmeyi isterim, diyor, bundan büyük bir şey var mı, baş ağrısının yarısı orada bitiyor zaten.*” (Aynı söyleşi).

Filminin seyircisinde yaratacağı duygudan dem vuran Reha Erdem’in söylemindeki çelişkiler bir yana, genel sanatçı duruşu; tarihin formatına geçmişte varsaydığı, aradığı ve bulabileceğine inandığı bedenle (abdal, derviş, kayıp, ermiş, evliya, yalvaç, vb.) direnmek, karşı koymak, eleştirmektir. Bunun ‘*altın çağ*’ özlemine bağlanması (ki bu da bir ütopya biçimidir) yanlış olmayacaktır. Oysa şunu görmek zorundayız, bu yeni bir yargımız olsun: ***O(radaki) beden, bu(radaki) bedendir. O(radaki), aslında ve aynı anda Bu(radaki)dur. Tarih tarihdışılığını da kapsar, içerir.*** Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki anlam arayışı ve bunun biçimiyle (tenleşme, bedenleşme) ilgili içtenlikli araştırmalarında gözü kapalı yanında olduğumuz Reha Erdem’in sürece ilişkin yordamını (yöntem) içselleştirmekte güçlük çekiyoruz, yukarıdaki nedenlerle.

Öte yandan sanatçı duruşunun ikinci yolu, geçmiş tüm bedenlenmeyi içselleştirip (buna rağmen yine de erkten kopulmuş olunmaz), bu bütüncül (total) bedeni ele kolay gelmez bir beden umuduyla, tasarısıyla altetmek, yani eleştirmek, daha fazla beden (ten) istemiyle çoğaltmak, zenginleştirmektir. Bunun bildik bir biçimi (form) yoktur. Badiou’nun dediği ya da diyebileceği gibi, bu beden, biçimini ve dolayısıyla içeriğini, tanımlanmış, tanımlı tamamlanmış geçmiş şeyden (beden) almaz. Daha gelmediği, ama gelmek üzere olduğu için yoktur henüz. Onu buradan, buradaki tenimizle çağırırız, onu çağrımızdan kurar, yaparız. Çağrımızın yankılanışıdır belki de, büyük bir olasılıkla.



O zaman Reha Erdemgillerin neler yapabileceğini düşlemek isterim. O zaman sahici, yaratıcı insanlar sökün edecektir. Kilit sözcük, eleştirelilik, eleştiridir (kritik). Çağırduğumuz beden, onu her nereden çağırıyor olursak olalım, yoktur. Olmayan o bedeni (teni) çağırıyoruz, çırılçıplak, tüm tinlerinden soyulmuş, ayıklanmış, şu safi kan, safi ak kemik, safi ses, çınıltı olan, takır tukur şeyi. Ondan başka bir şey anlayamayacağımızdır çağırduğumuz. Bunun renkli öyküsü, ütopyaları hep yazıldı ve tüm bir has sanat tarihi sayısız örneğiyle önümüzdedir ve anlam buradadır, anlam kendine bakan anlam, bu arayışın kendisinden öte hiçbir şey de değildir.

Haneke (*Siyah Bant*), dinin soğuk usunu (akıl), gerçekte dayanılmaz usuzluğunu (akılsızlığını) çözümlerken daha ileri bir noktadan, kör noktadan, umutsuzluktan, ütopyasızlıktan bakar. İçimizi bunca zifirleyen, ürperten şey de bu soğukkanlı bakışın gücü, sezgilediğimiz etkisidir. Tüylerimiz diken dikendir. Din, olanca ritüeliyle soğukkanlı cinayetlerini işlemekte, tutsaklığımızı pekiştirmektedir günbegün görünmez çelik pençeleriyle, sarıp sarmalayarak bizi. Din başlığı altına girip de inançla ona karşı savunurken kendimizi (Reha Erdem gibi), yine de yetmeyen bir şey vardır: kurtuluşsuzluk, saltık ölüm. İnsan insana ölüm nedenidir (eski deyişle: *homo homini lupus*, Hobbes). Haneke'nin sineması bütün bunların, yalnızca büyük dinsel dizgelerin (sistem) değil, ona karşı tüm heterodoksinin de yalan olduğunu, sahtelik olduğunu söylemektedir. Peki, bu bildik dünyada, Haneke hem bunu söyleyip, hem de nasıl dolaşıma girebilmektedir? Bu sorunun yanıtı, yalnız Haneke'nin değil, birçok insanın söylediklerinin, bilisizlik (cehalet) yüzünden boşa (güme) gittiğidir. İyi ki bunca bilisiziz, demek geliyor içimden. Yoksa bugün, önceki günü yinelemek için asla geçerli bir neden bulamayacaktı. Thomas Bernhard'ın da söylediği başka bir şey değil. Tinbilimi bu noktada büyük bir dinsel değişmece (metafor) gibi görülür, yorumlanır ve eleştirilir (aslında Haneke ve Bernhard'ca dışlanır). Bu öfkeyi anlamakta kişisel olarak hiç güçlük çekmeyen ben, kendime ütopyalar üzerinden (Jameson) bir aldatma payı bırakmaktan, kendimi arada bir yemlemekten (yine de) geri durmak istemiyorum, hiç bir dayanağım, nedenim yokken hem.

O zaman Kaplanoğlu (*Bal*, 2010) boydan boya tinçözüm (psikanaliz) sedirine yatırarak bizi ne yapıyor? Reha Erdem'in girdiği yola girecek cesareti yoktur onun ama, Erdem gibi geriye doğru yola çıkış hazırlığı yapmaktadır aslında. Zamanı tersine yürüme, tamam da, bir bedenlenme deneyimi için değil, bedeni (teni) indirgeyerek, eksilterek, hiçleyerek. Varılan o yerde hem her şey bir arada vardır, hem hiçbir şey yoktur. Yaşam paketi sıkıca bağlanmış, oraya, üçlemenin içine konulmuştur. Bu paketin ötesinde ya da berisinde sonsuz (Tanrı), filmin göstermediği, ama anlattığı şeydir. Film (üçleme boyunca) kendini siler. Öykü öykülüğünü siler. Artık anımsanmayacak o son noktada (ya da saltık başlangıçta) kirlerden arınılmış, Tanrı'ya kavuşulmuştur. İnsan melektir (orada). Suçsuz o çocuk. Dünyanın yükünü, derdini, kaygusunu atıvermiştir üzerinden. Kanatlarına (cennetten kovulurken yitirdiği) kavuşmuştur. Buna biz steril, hesaplaşamayan, yüzleşemeyen anlatı diyelim. Kaplanoğlu gösteriyor. Yücelme, Tanrıya erişme geriye doğrudur, çocukluktur. Yaşam kirli ve kötüdür. Acımasızdır, düşmüş, yorucu, çamurlu, kötücül niyetlerle örülüdür. Kaplanoğlu bedene (tene) iyice uzak kalır bu nedenle. Onu eksiltmeyi öyle marifet sayar ki uzun donuk planlar seyirciyi hafakanlara boğar. İçerik biçimi zorlamıştır. Kaplanoğlu usun (ussal bağlam) içinde eleştirisiz, kendiyi kalmış, baş başadır. Duru, arınık, saydam anlatım tekniği, tüm üçleme boyunca cenneti anıştırır, oradan haberler gönderir seyirciye. Cennet ötegeçededir.

Tinçözümleme (filmin kendisi), geriye doğru yürümedir ve son adımı attığımızda içine düşeceğimiz yer, kurtulacağımız yer, cennettir.

Bu filimler varlığa (insana) anlam arayışlarını öne çıkaran filimler ve dünya siyasetten kopalı beri (80'lerin başı. Fukuyama) bilgi araştırmaları (epistemoloji) yerini varlık araştırmalarına (ontoloji) bıraktı ve gerçekte bu, felsefe düzeyinde, birikimli bir eleştirel araştırmacının çok çok gerisinde, tinsel (aynı zamanda dinsel, inanç temelli) bir yoklama olmaktan ileriye de geçemedi. Geçemezdi de zaten. Tekrar başa sarmış olduk hep birlikte (topyekün). Anlam için binlerce yılda geliştirdiğimiz incelikli çözümler bir çırpıda dışarıda kaldı. El yordamıyla, kurtuluşçu reçeteler, vahiyler özlemi içinde yanıp tutuşuyoruz. Anlam o denli uzakta, yukarıda değil, burada, gündelik yaşamımızın o saçma akışının tam da ortasında duruyor. Bakın, göreceksiniz orada, İngiltere'de film yapan Loach'u, Ken Loach'u. Ah, aslında alanın dışına çıkmama gerek yoktu, Juan Jose Campanella'nın filmi bu yazının konularından biri değil miydi: **Gözlerindeki Sır**.

Bu bölümle ilgili sonul yargımız da şu olsun: **Belki de sanatı (yücelik) gizli açık inanç retoriklerinden kurtarmamız gerek, eğer derdimiz gerçekten beden (olmuş, olan, olacak) bedenleşmesindeki (tenleşme) olağanüstü gizilgücü (potansiyel) anlamak, tanımaksa... İncanın her türlüşününün aşınmış, yıpranmış, eskil dili, gömleği; bu bedene az gelir. Deli gömleğidir.**

**Tanrı, bir ütopya olarak yeniden kurulmalı, yapılmalıdır.**

## **Sinema ve Toplum**

Sinemanın toplumbilimi bir başka ve önemli konu... Üstelik toplumbiliminin sanat toplumbilimi genel başlığı altında enine boyuna irdeleniyor olmalı. Hele sinema söz konusu olduğunda, toplumbilim açısından sinema *toplum kurucu* bir işlev de görmektedir. Sinema yalnızca toplumsal bir çıktı sayılmamalı, bir toplum girdisi olarak görülmelidir. Sinema derken, bu bağlamda nesnesi olan *görüntü* müdür kastımız? Bana kalırsa toplumbilimsel açıdan görüntüyle sinemanın işlevleri ayrı ayrı çalışmaktadır. Sinemanın toplumsal etkisi görüntünün düşünümsel etkisinden başkadır, doku hısımlığına karşın. Bunun algıyla bir ilgisi de olabilir. Ama benim burada yapmak istediğim şey bu değil. Üzerinde hemen hiçbir şey söyleyemeyeceğim bir konu sinema toplumbilimi.

Bu dört film üzerinden filmin içindeki toplum algısını tartışmak isterim. Çünkü postmodernizm ne derse desin, Marksizmin bu konudaki içgüdüğü bana doğru ve geçerli görünmektedir (tıpkı F. Jameson'a görüldüğü gibi). Söylenen şeyler denli, belki daha çok söylenmeyenler bağlamsal, tarihseldir. Çünkü kendimizi dışarıda düşündüğümüz anda bile *içeridelikten* yola çıkmışızdır çoktan. Bağlamın dışında olmanın bir yolu var varolmasına, ama bir anlamı yok bunun. Ölümünden, *ölü olmalık*tan söz ediyorum. Konu dışıdır. Ölüm hiçbir açıklama yordamı için yeterli başlangıç noktasını oluşturamaz.

Toplum, üretimin (sinemasal) içine dört koldan dalar. Has yönetmen bu girdileri tümler (sentezler), eklemekten çok aslında eler, süzer ve seçimini belirleyen süzme yaklaşımı ondaki duruşu, toplumun karşısında kendi konumuyla ilgili enlem ve boylamını belirler. Zamanın ve coğrafyasının hangi açısında, düğümünde eklenmektedir tarihe. Bu nedenselciliktir demek kabalıktan öte ahmaklıktır. Sartre adını çoktan koydu: ne *yapsak (seçsek) özgürüz, oyuz*.

Sanatçının kendi bileşimine aldıklarından geliştirdiği, istemi eylemidir. Nasılsa öyledir, öyle olduğu için öyle... Biz onunla (yapıtıyla) karşılaştığımızda, yani kendi seçimimizi yaptığımızda yaratıcı sürecin de toplumsal bir parçası oluyoruz kendiliğinden. Şu değil de bu filmi seçtiğimizde, kendi umduğumuz, beklediğimiz şeyi seçiyoruz. Seçtiğimiz şeyi doğru bulmamız, onamamız gerekmiyor. Eleştirel bir tutumla, hesaplaşma niyetiyle da yapsak seçimimizi, bu *kendi içine* yapılmış bir göndermedir. Bir filme giderken kendimize yol alıyoruzdur.

Öyleyse, filmin seyircisi olduğumu düşünürsek, elimdeki, en azından iki abak, iki yerlemsel dizge (bağlam, koordinatlar sistemi) varsayımdır. Benim yerim ve zamanımla, onun (sanatçının) bize kendine ilişkin olarak gösterdiği yeri ve zamanı. Benim *gerçek* yerim ve zamanımla onunkisi de bir alt katmanda varlığını sezdirir, duyurur. Bu iki taslağı üst üste bindiririm. Çakışmalara, sapmalara (anomali), tutmazlıklara bakarım, yaptığım budur. Bu iki katmanın dört boyutlu dalga devinimi, boş ve dolu alanları önümüze bir olanak(sızlık) olarak getirerek (bu bir aşkınlık deneyimidir) yaşamı, yaşam içindeki yerimizi, gelecekteki yaşamı açılar.

Sanatçıyı diğerlerinden ayıran şey kendini atadığı yer konusunda daha somut (imgesel) algısıdır. O yer ve zamana ilişkin (*ora*), dizgeyi zorlayan, bağlamı tartışmalı kılan aykırılığı (muhalefet) bir ayrıcalık sağlar. Kişisel başvurularıyla (koordinat noktaları, referanslar) içinde yer aldığı toplumsal başvuruları arasındaki ilişkiyi bir nedenle sorunsallaştırmıştır. Çünkü anlamak istemeyi anlamak istemektedir. Ayrım buradadır. Anlamak değil anlamayı anlamak. Bunun nedenine girmeyeceğim.

Ama bu sanatçı sorgulaması da sorunsuz değildir. Bu tanıklığı sadakat ve etikle ilişkilendirmek (Alain Badiou) zorunludur. *Kim adına*, sorusuna verilecek yanıt en azından (asgâri) bunun Tanrı adına olamayacağını içermeli diye düşünüyorum eğer birazıcık dürüst olacaksak. Çünkü sanat bu en büyük başvuruya (Tanrı referansı) rağmendir. Saltık Tanrı inancı sanatı gereksiz kılar, kılmalı. Öyleyse yücelik arayışını lütfen, Tanrı arayışından ayırılım, onunla özdeşleştirmeyelim. Bu denli de *namuslu* olmayı becerelim.

Sadakat neye sadakat ve nereye değin? Biz bunu nasıl anlarız? Bu, kendimizi kandırmayalım, *seçmek* demektir. Toplumsal varoluştan hangi gereci ayıkladık ve onunla ne gösterdik, kime, neden? Seçtiğimiz şey (kurgu) toplumu, en azından anlamasını umduğumuz kitle için (tek tek bireyler) yeniden anlamayı, bugüne değin olduğundan başka, daha kapsamlı, çok bileşenli olarak kavramayı sağlayacak mı? Biz bunu nasıl ölçebiliriz? Tüm bu soruların yanıtını, film bizi seçimimiz, seçimde biricikliğimiz ve vazgeçemeyeceğimiz özgürlüğümüz ve sorumluluğumuzla baş başa bıraktığında, bizi kendimizle yeniden bir hesaplaşmaya soktuğunda, bizden siyasal bir aktör (rol) çıkardığında, içinde yaşadığımız toplumu bir ütopyaya yansıtma eğilimi içine girdiğimizde daha başından veriyoruz. Yapıtı bize yönelmiş somut bir soru (imgesi) olarak algılamamızla ilgilidir konu tümüyle.

Bu soruyu Kaplanoğlu'nun filminde (*Bal*) yaşadıklarımızla ilgili olarak (eleştirel anlamda) somutlaştıramıyoruz. Bu film bir çözümleme, açıklama tasarısı olarak ilerliyor. Buna karşılık Erdem'in sorusu (*Kosmos*), bu tartışmayı güçlü bir biçimde başlatıyor başlatmasına ama, ütopyasında yukarıda işaret ettiğimiz gibi bir terslik var. Toplumsal zeminde sağlam duramayan metafizik imgeler kalkışmayı başlatıyor, bu bir ayaklanma, üstelik etkili, görkemli, evrensel bir ayaklanma gibi görünüyor, ama yerlemsel binişlikte, kakışımında, çakışmalarda ciddi sorunlar var. Haklı olarak yaptığı her şeyin siyasallığını apaçık

vurguluyor Reha Erdem. Ama varolan düzenle olan sorununu dizgeyle sorun(sal) katına yerleştirdiğinde, mesele onun dilinde varoluşsal (ontolojik) bir meseleye dönüşüyor bir çırpıda. Toplumun kaynakları, göndermeleri, başvuruları mitik, metafizik, gizemci (mistik) bir anlam yükleniyor, bu da bir dizi, belki de hiç istenmemiş, çarpık algıya, çarpıtmaya yol açıyor. Bu denli somutlaşmış coğrafya, yer ve zaman tümüyle bizim, buradaki dünyamızdan kaçıyor. İlk kez bir anlatıda bu denli belirgin Kars, kendi Karslığından kopup uzaklaşıyor. Belirsiz ve evrensel (kozmetik) bir yerlem(sizlik) içine fırlatılıyor.

Aynı şeyi çok daha kötü biçimde Orhan Pamuk, sıradan romanıyla yapmıştı (*Kar*, 2002, ayrıca *Masumiyet Müzesi* 'de, 2008 ). Orada Kars berbat bir dekor olarak, iki boyutlu gölge oyununu tamamlamıştı. Gölge oyunu benzetmesini sınırlı biçimde *Kosmos* için de kullanabilirim, sanırım. Türk sinemasında toplum, Yeşilçam sonrası (80 sonrası) döneminde hemen hiç olmadı. Yeşilçam'da nasıldı, ayrıca tartışılır. Batının da günümüzde ayılıp bayıldığı, ödüllere boğduğu filimlerimiz de içinde olmak üzere tümü için bu genellemeyi yapabilirim. İçinde yaşadığımız kendi coğrafyamız ve zamanımıza ilişkin, seyircinin kavrayışını öteleyecek, genelleyecek bir senaryomuz yoktur. Anıştırmalar, göndermeler bolca vardır ama bunlarda ne gündelik ayrıntı, çokboyutluluğu içinde önyargısız ele alınmış, gösterilmiştir, ne de gönderilen şey için olumsuzluğun altı özenle çizilmiştir. Bu yüzden sinemamız *tipe*, bir bataklığa batır gibi, batmıştır. Bir tek bireyin içinde aranan koca bir dünya (evren, kosmos) ancak gizemleştirilmeye (mistification) yaramıştır. Lütfü Ö. Akad'ın epiği, Atıf Yılmaz'ın esprisi, Yılmaz Güney'in öfkesiyle açılacak yol bir anda kapanmış, ne olduğu anlaşılamayan (bu durumda anlaşılamayacak olan) bireye saplanıp kalınmıştır.

Ama birey derken kastımız, toplum içindeki birey olmaktan çok uzaktır. Burada önemli olan yaklaşımın özü olan indirgemecilik, kabalaştırmadır (vulgarization). Bireyden bir kültür oluşturma girişimidir bu. Bir *bakış*tır (kendinden menkul, kendini derinlik olarak sunan, kendine gönderen o uzun bakış), yüzdeki anlatım gücüdür (yüzün çırpıntılı denizinde seyirci pusulasız teknesinde yolunu bulmaya çalışır ya boşunadır, yüz de, yüzdeyüz narsisttir), ışıktır, öyle bir ışık ki yarattığı gölgede, gecede kerâmet (Tanrı) üretir, şimdilerde börtü böceğin, doğanın, sinemaların o görkemli ses teknoloji düzenekleriyle tüm sinirlerimizi tek tek dumura uğratmasına yol açan, kayda geçirilmiş sesleridir, ses seli, salgınıdır gerçekte; el değmemiş dünya görüntüleridir, sanki zamanın dışında yakalanmış da, tüm tazeliğiyle önümüze getirilmişçesine, bir saltık saflık, lekesizlik iması, yüceltimidir; ki kendimizi bunca Tanrısız, kirli, pis görebilelim diye... Daha nereye değin kendimizi aşağılayalım? Soruyorum.

Bu birey, içinde yaşadığımız toplumun bireyi değildir. Titiz göz için, bize aktarılan görüntüsü, dolu bir insan görüntüsü değildir. Başka türlü yemek yer, başka türlü konuşur, başka dünyalı gibidir. Bizim *gestalt* algımız boşlukları tezce, özensizce doldurmakta öyle ivecedir ki (ivecenlik bilgisizlikle, bilisizlikle doğru orantılıdır) sanat algımız geçiştirme pratiğiyle hemen hemen aynı şeydir. Bu yüzden sanat yapıtını yaşamla yüzleştirmeyiz. Varsayarız. Zaten her şeyi içine alan ve yeniden alan bir bağlam duygusu taşımadığımızı göre oradaki gibi bir şey de, öyle vardır (herhalde), der geçeriz. Ama kardeşim, bir insan böyle yemek yemez. Yatağa böyle gitmez, sevişmez. Bir insan şöyle yer, şöyle sevişir. Demek istediğim bu değil. Toplum(sallık) kaygısından söz ediyorum.

Bireyden başlanabilir açıklamaya, ama açıklama bireyde tamamlanmaz. Tamamlandığı zaman birey saçmalayan bir ağız, derin derin (!) bakan gözler, inanılmaz sessizlikler ve

bilumum kurgu zirvaları yığar önümüze. Bizse gizem koşullandırmalarımız içre, taşın altında toprağı değil Tanrı'yı bulabileceğimizi sanırız safça.

Toplumdan koparılmış bireyin anlatısı, *budalalaştırma* tasarısından uzak değildir, en iyi niyetlinin, en yaratıcının elinde bile. Flaubert ve Tahsin Yücel okumadan bunu anlayamayacağız.

Demek sıklıkla (*Recep İvedik*) sözde derinlik (!) arasında koca, geniş bir alan, yani dünya(mız) var. Bu dünyayı ayırsamış, burada yaşadığımızı ve eylediğimizi bilen aydın (sanatçı) zor olanı en azından denemekten çekinmiyor ve asıl odur kendi varlığını ateşe tutan, cesaretle ortaya getiren. Kaplanoğlu (*Bal*) öykünün toplumsallaştırılması konusunda olumsuz denerken, Erdem (*Kosmos*) özgün toplum tasarısıyla günü anlamaktan vazgeçip yeni bir toplumsal başlangıcın peşine düşüyor (birikime haksızlık ediyor).

Campanella (*Gözlerindeki Sır*) Arjantin'in 40 yıllık yakın tarihini bireyleri üzerinden, bir hesaplaşma (eleştiri) içinde yeniden okumayı deniyor. Ve şunu gösteriyor ki bir gerilim (polisye) kurgusu bile buna aracılık edebilir, çoğu kez yerine getirdiği çarpıtma işlevi burada amaca uygun çalışabilir. *Aşkın* sanatla hâlâ olanaklı olduğunun bu etkileyici anlatımı, oyuncularını (karakterlerini) öyle dengeliyor ve çevresiyle (dış dünya) ilişkilendiriyor ki, bu insanların burada, bizim gibi yaşayan, sevinen, üzülen, duygulanabilen insanlar olduklarını anlıyor, ama daha önemlisi sanatın yaşamı altetmede rolünü kavriyoruz. Çünkü onlar da bizim gibi yaşayan (bir toplum içinde) insanlar olduklarına göre, üstesinden gelemedikleri ve geldikleri her şey bizim için de geçerli olasılıklardır. O zaman biz de kendi yaşamımızın üstesinden gelebiliriz ya da gelemeyecek, toplumumuzca örtüleceğiz. Bu bile toplumsallık boyutunu hiçlemez. Önemli olan budur ve dikkat, bu bir toplum(sallık) fetişizmi değildir. Toplum, tarih demektir çünkü.

Haneke'yi başka kılan şey onun toplumu dünyalaştırması, soyutlamasıdır. Avusturya, Alman dünyasıdır bu dünya içindeki insanlarıyla birlikte (doktor, kahya, öğretmen, rahip, çocuklar, tüm bir köy halkı), ama o bir adım daha atar, hepsini saran o evrensel insan toplumunun içinde taşıdığı kötücül tohuma işaret eder. Bunu yaptığı noktadan başlayarak belli bir coğrafyadan ve onun insanlarından söz etmemiz olanaksızdır. Ama önemli olan şudur Haneke'de de. Bu çalışan, üreten, ders veren, piyano çalan, bisiklet binen, babasına karşı çıkan, aldatan vb. insanlar, yani hepimiz bir kıyım aracına dönüşebilir, hem de bunu dizgeleştirebiliriz. İçimizdeki suçu (günâh) sinsice yayabilir ya da buna fırsat sağlayabilir, bu suçu toplumsallaştırabiliriz. Kişisel ölüm düzeneğinden bir toplumsal kıyım düzeneği çıkartabiliriz (*Nazilik*).

Bütün bunlar, Reha Erdem'in sandığımca *gerçeğe* verilmiş ödünler değildir. Onun haklı denebilecek sahicilik (hakikat) arayışında yitirdiği şey, eytişimdir (diyalektik). Yaşamın içindeki tansığı, (mucize) hesaplaşmasını doğru dürüst yapmadan, gerçekte yerelleşmeden, dolayısıyla evrenselleşemeyerek, geçmişin aslında varsayılmış biçimleri (form) içinde arıyor. Sanıyor ki tansık, geçmişteydi ve biz onu unuttuk. Unuttuğumuz için böyle salak, çözümsüz, mutsuzuz. Oysa onun ve benzerlerinin seyircisi biziz ve biz de kendi tansığımızı içimizde taşıyoruz, umudumuzu, özlemeyi (Haneke'de olduğunca) yitirmiş değiliz çünkü, şimdilik.

Kaba bir söze başvurarak bitireceğim bölümü. *İnsanı üretimi içinde (doğrudan ya da dolaylı, önemli değil) vermeyen hiçbir anlatı, gerçek bir sanat yapıtı olmaz.* Bunu yargılar zincirimize ekleyelim.



2009, Reha Erdem

## Sinema ve Tarih

Tarih ne zaman kendi olur ve sanat (sinema) tarihe nasıl bakar, yaklaşır? Tarih elbette bir tasarımdır (proje), uzlaşımaldır, uzlaşmanın enginliği onun geçerlilik düzeyini uzam ve zamanda esnetir, yani demek istediğim tarih hep yeniden yazılmak zorundadır. Tarih yazıcılığı, hep yeniden bir tarih girişimi, tasarımıdır. Tarih, tarih yazıcılığıdır. (Nermi Uygur'un felsefeyi algılayışını anımsayalım.)

Tarihe sadakat, tarih yazıcının (alğının) bağlamı içinde yer aldığı topluluğa sadakatiyle ilgilidir. Eğer eşanlı toplumsal sadakat hakikinin sorumluluğuna yatkınsa ve hakikat gerçekliğini (somutluğunu) şu an, burada olmalıktan değil, evrensel topluluktan (kardeşlik, ütopya, düş) alıyorsa tarihin sanattan ricası, ütopyayı buraya çağırma ve geçmişi kurma konusunda el, bel, omuz, dil vermektir. İngesiz, çağrı yeterince güçlü olmaz. Devrimler, imgelerdir. Sanat (estetik) eşsiz, ender imgeyi yakalamaya en yatkın üretim biçimi, insan etkinliğidir.

Tarih tüm edimlerin üst başlığı, kavrama (püf) noktasıdır. Tarih duygusuyla zaman duygusunu birbirinden ayırmak gerekeceği açık... Tarih duygusu kavramsaldır, bilinci şimdi yatıştırarak şeydir. Adı verilmiş şeyin yerindedir. Bir sonraki saniyede yeniden denenecek olması onu bu nitelikten alıkoymaz. Toplumun kararsızlığı tarihi bulandırır, bulanıklık arttıkça tedirginlik, huzursuzluk artar. Toplum birlikteliğinin gerekçesini her geçen günle yitirir. Tarihle birlikte toplum da çözülür. Ama insan, tarihsiz edemez. Kendini tarihin (ötekinin) aynasında kurgulamak zorunda olduğundan aynayla birlikte onun iki yanındaki varlık da kırılır. Aynadaki yansıyı, birçok nedenle bir varlık kategorisi olarak yorumluyorum burada (Lacan bunu mu ortaya çıkardı?).

Tarih duygusu bize (insana) imge üzerinden gelir. Tarihin kendisi, adı konulmuş her şey gibi, her adlama girişimi gibi yatıştırıcıdır. Bir dönüş, bir kapanma, göm(ül)me, bitiş öngörüsüdür. Tarih orada, olduğu (kendisi) gibiyse, o zaman ben buradayım, böyleyim. Benim temel başvuru (referans) bilinçle ya da bilinçsiz, tarihtir. Bunun yakın olması bu başvuruyu deneyselleştirir, kişiselleştirir, tikele indirger. Ama hepsi budur. Tarih bir kişi olarak beni belirlemez, tersine geometrik nokta etkisi yapar. Bu noktanın dolayında özgürlüğüm açılır.

Geçmişini taşıma konusunda sanatın, başka insan edimleri gibi işlev üstlendiğinden söz etmiştim yukarıda. Geçmişini tanımanın her biçimi, tarihle(ş)mek demektir. Sanat da bunun yordamlarından biridir ve yaptığı, zaman kütlesi içinde tünel kazıdır. Sanat, zamanın içinde kazı yaparak varlığı insan (dasein, oradaki varlık), kendi yapar. İlk vurulan kazma her açıdan bir sıçrama, bir devrimdir. Gerisi tarihselliktir, yani öykü.

Reha Erdem (*Kosmos*) tarih düşüncesini varlıkbilimine (ontoloji) indirger, tarihi tarihsizleştirir. Battal bunu açıkça söyler. Varoluş eşitlemez bile, tıpkılaştırır, aynılaştırır. (“*Her şey aynı*”dır.) Ama varoluşun, kendinde varlıktan kendi için varlığa (dasein), oradan insana (şimdi buradakine) birbirinden ayrı kategorilerini karıştırması filmi bir soruna dönüştürür. Çıkmaza sürükler. (Gizem, mistiklik çıkmazdır bu özünde.) Kendi içinde boşluklarını taşıyan film, yönetmenin aynı zamanda kaçış yollarını (sorumluluktan kaçış ya da ironik bir biçimde, diyelim ki sahiciden, hakittan kaçış) gösterir. Aldatan bir sahicilik arayışdır çünkü. Tarihe (zamansal kurgu) bakışı, bulandırmaktadır. Onun tarihi gelecekte, Sartre’in deyimiyle ‘*olacak olmuş olan*’dan gelmez. Bu onu geçmişte, umut edilmiş bir adaya, ütopyaya kilitler. Oysa ütopyalar geçmişsizdir, geçmişi tümler. Gelecek tasarılarıdır.

Reha Erdem’in görüngübilimi (fenomenoloji) bir alt katmanda durdurulmuştur. Daha kendinde varlığa (Semih Kaplanoğlu’nun, *Bal*’da düşlediği son yer) epey yol varken üstelik... Kesilmiş, sürdürülmemiştir. Hem bu kaçışın en somut, belki en masum yolu iken... İşte sahicilik meselesini önümüze getiren de bu yarımlik, belirsizliktir. Ortada baş konulan bir dava varmış gibidir, ama gerekleri sonuna değin yerine getirilmemiş, örneğin bu yolun (tarik) gömleği giyilmemiş, arkada gemiler yakılmamış, etik, estetik, varlık, bilgi, cogito *birde* buluşmamıştır. Biri diğerinin yedeği, yordamına dönüşmek zorundadır. Para hiçtir, öyleyse çalınır. Yani demek istediğim, Reha Erdem’in umduğu yüceliş gerçekleşmez. Çünkü *Bir* açığı verir, bir yerinden kanamaktadır hâlâ.

Onun groteski sanırım tarihsizliğinden gelir. Ya da diyelim tarihe ilişkin çarpıtmasından. Us tarih kurgusunun belirleyici bileşeni olmaktan çıkarıldığında kaçınılmaz sonuç bu olacaktır. Us, tarihin yapı ustası, öznesidir. Kendini sürekli yıkıp yapışı içinde tarihi de hep yeniden yıkıp yapar. Ama usu olmayan tarih *cinistan* (Ecinniler) öykülerine döner. Kent (Kars) öyle beri getirilir, gösterilir ki, hiç olmadığı gibi belirişinde tanıma (tarif) gelmez, karşılığı olmayan bir anlam doluluğu taşımaktadır sanki. O zaman bu groteskin psişik serüvenine kendi bedenimizi ve tinimizi öylesine bırakıvermek yerine şunu sormak zorundayız değerli yönetmene: bu doluluğun (anlam) kaynağı ne? Yanıtı, filmim, olabilir kuşkusuz. Biz de onu tartışıyoruz işte.

Kent için söylediğimiz insan için de (Erdem’in temel izleği de ‘*insan bu meçhûl*’u anlamaktır) fazlasıyla geçerlidir. İnsan, kahveyi dolduran sıradanlığında bile birer ecinnidir. Tüm bu cinnet atmosferi ise bizi toplumsal çıldırma konusunda bilince çıkartıp aydınlatmaz. Karanlığa gömülürüz seyirden sonra. Çünkü gönderme kendinedir, gösterge kendine dönmektedir, bunu ima etmektedir en azından. Filmin etkileyici ama çok da yeni olmayan biçimsel zenginliği tam da bunu anıştırır.

Kaplanoğlu zamanı tarihe dönüştürme de (belki bireysel tarih?) bir sorunsal olarak ele almaktadır ama, asıl sorunsalı zaman üzerinden, zamanla ilgili değildir. Onun görüngübilimi daha derinlere iner, varlığa yaklaşır. Bu yaklaşımın öyküsü zamansal (kurgu) değildir, her ne kadar üçleme, bireyi (Yusuf) geriye doğru izlese de. Zaman yöntemsal olarak ayıklanır,

çağrışımlar (ağırlıklı olarak uzamsal çağrışımlar) bireysel kazının aracılığını yapar. Sessizlik, durağan an süreyi tümler, ilintilendirir, ilmekler susuşlarla (es) örülür.

Seyirci öyle bir zamanaşırılık, dışılık, *sızlık* noktasına getirilir, taşınır ki sanki bu saltık boşlukta bir tansık, bir ses belirecek, öyküyü, tüm insan(lık) yazgısını yeniden seslendirecek, *ol*, diyecektir. Kaplanoğlu tarihi durdurmak, onu tarihdışılaştırmak istemektedir. Bu (üçleme) bugünün dünden açıklaması değildir, nedenleme değildir. Bu anlamda Reha Erdem'in yaptığına yaklaşır, bir yerde yolları kesişir: gizemleştirme (mistification).

Ama yöntemi kılçıksız, saydamdır Kaplanoğlu'nun. Vahye daha yakındır yordamı. Durudur onun olgunlaşma yolu, çilesi. Onun groteski eylemsizdir, dikkatli bakılmazsa ayırmsanması olanaksızdır, gizlidir. Burada yeni bir yargı verebilir miyiz bilmiyorum. Örneğin, *gizemci arayışlar, gizli açık grotesktir. Simgesellik de doyuramaz onları. Gösteren gösterilenden öyle kopmalıdır ki insan yalnızca inanabilsin, soru ve kuşkulardan kurtulabilsin*, diyebilir miyiz? Kaplanoğlu, tansığın (mucize, Tanrı) orada, engin varlığın içinde gizli, yattığına inanıyor. O ormanın, taşın, ağaç gövdesinin içindeki Tanrı'nın sesini bu hayat (insan hayatı) nasıl işitecek, yazgısını bilecektir?

Aslında Haneke (*Beyaz Bant*), groteskin diline ve gereçlerine başvurmasına karşın, tam da bunu (gizemselleştirmeyi) yadsımıştır. Dışavuruma anlatı teknikleri açısından başvuran Reha Erdem'i Michael Haneke'den tarih duygusuyla ilgili olarak ayıran önemli bir şeyler var. Birinde (Erdem) tarih bulanıklaştırılır, görünmezleştirilirken ötekinde benzer (grotesk) dille yüze çıkar, buraya gelir ve ürküntümüz gerçekten sahicileşir. Korkmamız için neden tarihselliğimizde, yinelenebilirliğin içinde, yapıp ediş yeteneğimizle doğrudan ve kaçılmayacak kerte ilgilidir. Tarihte usun belirişi, tarihin us üzerinde seyredişi başka şeydir ve bunu gerçekte kimse söylememiştir (Marx hele). Belki teolojinin (dinlerin) tarihe bakışında vardır bu (kaçınılmazca). Teolojik bakış, teleolojik bakıştır, ama egemen ideolojiler bu konuyu başarıyla çarpıttılar (kullandılar).

Haneke'ye dönersek, yaptığının tarihi bizim kılmak, içselleştirmek olduğunu görürüz. Bu tarih bize *musallat* olan bir tarihtir. Biz onu rastgele seçilmiş nedenlere ilintileyerek gelişiğüzelleştiremez, rastlansallaştıramayız. Ya da böyle yaparsak bunun anlamı açıktır. Hitler ya da onun deliliği, Nazi cehennemini açıklamaya yetmez, yetmemeli, yetmeyecektir. Bernhard (Thomas), Haneke Avusturya'dan (bu suçun toplumsal çöplüğünden) durup durup bize anımsatacaklardır her birimizin içimizde taşıdığımız, inatla yaşattığımız Hitler'i. Ayrıcalıksızlığımızla bu çetin yüzleşmeyi yapacağız. Cinayet bizim, içimizde taşıdığımız şeydir (İnan Temelkuran, *Bornova Bornova*, 2009). Haneke bu dehşet verici düşünceyle (aynı şey Thomas Bernhard için, aynı şey Franz Kafka için de geçerlidir) baş edebilmenin biricik yolunu, bizi suça tanıklığa zorlamada bulmaktadır. Ben de olsam aynen böyle yapardım. O cehennem orada, dışarıda değil, burada, olduğumuz yerde, bizde, içimizdedir. Hristiyanlık bu büyük hesaplaşmaya (İsa'yı göğe çıkararak) yan çizmiş, kendini kandırmış en büyük dizgelerden biridir. İslamın böyle bir derdi hiç olmamıştır, çünkü iç dışa harcanmış, kurban edilmiş, bedel olarak ödenmiştir (İslamın suçtan bedelle; buna adak, vb. ne dersiniz deyin, üstelik yalnız islâmın da değil), hesap '*alelacele*' kapatılmıştır. Eğer durum böyleyse, Wolfgang Borchert kendi '*Salı*'sında saçma ve acı bir biçimde çürümesini sürdürüyorsa, bu kokuyu ne zamana değin duymazlıktan geleceğiz. Dizge, örtbas işlemidir. Dizge derken erkter (iktidar) burada amaçlanan.



Haneke, eğer dinsel esinli biri olsaydı, böyle bir yol ayrımında şu gizemleştirmeye başvurabilirdi. Bilim maskesinin arkasına saklanarak, ‘*insan doğası*’, ‘*genetik*’, ‘*kötülük geni*’, ‘*hayvansal benlik=id*’, vb. kavramları kullanabilir, ‘*bütün her şeyi*’ açıklayabilirdi. Oysa Haneke, bizi ürperterek, diken diken ederek tüylerimizi, şunu yekten söylüyor: hiçbir açıklama, (senin) yaptığına yetmez. Hiçbir şey seni ‘*mazur*’ göstermez. Bırak bu soytarlıkları. Gerekçe, neden arayışından vazgeç, ama bunu *usdan* (akıl) vazgeçme diye anlayıp yine ve yeniden çarpıtma. Haneke, ne yapmış oldu böylelikle. Gerekçeyi (gizemleştirme) bile isteye ketledi. Onun sinemasında dayanılmaz olan, bizi dehşetin, şokun hemen ardından büyük öfkelere salan şey, gösterdiği şeyin kavranabilirliği yönündeki ısrarıdır. Bu suç bizim yapımımız (imalât), yapabilirlik gücümüzdür ve budur. Gökten, yerden, şurdan buradan esinli değildir. Suç ve biz yan yana, içeyiz. Tarih demek öncelikle suç(umuz)la yüzleşebilme cesaretimiz demektir, bunu ortaya çıkarabilmemizle ilgilidir.

Campanella ise bu tarihle ve içerdiği suçla bireylerini doğrudan buluşturmakla ve aşılmaz bir duvar gibi insanın önünde suçunu yükseltmekle yetinmez. Ondaki ölçü, imgelemseldir. Dehşet (tarihsel şiddet) yalnız anlaşılma kalmaz, anlaşılabilir değildir, üstesinden gelinbilirdir de, us (tüm duygusal gizilgüçleri insan olanakları ölçeğinde) bağlam içinden bağlama yaklaşabilir, tümü (ütopyayı) ele geçiremese de, taslağını hep yeniden kurgular, yorulmaz. En insanca yordam cesareti tümleyen bu ısrar, yeniden ve bir daha direnmek, bedeli çok ağır ödense de anlamlı tek şey olan *direnç*dir. Campanella’yı özgün ve çekici kılan şeyse, bu tarihsel direniş noktasının duygusal tınısıdır. Direniş bireyin yüreğindeki titreşimde tomurlanır. Direniş, cesaret, sevmeye, aşta ısrar, cesarettir. Sevgi (aşk) yaşamdan yanadır her şeye rağmen, çoğu kez ölüm bir kurtuluşken bile. Yani diyeceğim, bakın bu film gizemleştirmeyi kapının önüne, hak ettiği yere bırakmış, olanağın (imkân) burada olduğunu, onu kendi ellerimizle yaratabileceğimizi anımsatmıştır biz seyircilerine.

## Sinema ve Tinbilimi



2009, Juan Jose Campanella (*El Secreto de sus ojos/Gözlerindeki Sır*), Arjantin

Tinçözüm (psikanaliz) mayınlı alan. Kazı diplere indikçe, tinbilimi (psikoloji) sanatı gölgelemiş, ele geçirmiştir en azından. Kazının biteceği umudu yok ama sanat(çı) bugün tinbilimiyle hesaplaşıyor. Bu durum kültür bölgelerine göre değişiyor kuşkusuz. Ama has

sanatın tinbilimi öngördüğü dönemler geride kaldı. Şimdi ters yönde sızma söz konusu ve sanat terapi seanslarına benzedikçe (nedenselciliğe imandır bu) birkaç yürekli aydında huzursuzluk artmaktadır. Zaten dizgeye eklenen her çatılaştırma girişiminde baştan yitirilmiş çok şey olacaktır. Ama sanatın iyileştirmenin teknik yordamı olduğu nokta bir tür kaba indirgmeden başka bir şey de değildir.

Kimi sanatçılarda güçlenen bir tepki var. Tinbilimini kolay(a kaçmış) açıklama biçimi olarak yadsımak. Yüksel Arslan üzerine yaptığım çalışmada (2010) onun tin(sizlik)bilimi üzerine yeterince durmuştum. Benzer yaklaşımı Reha Erdem’de ama, özellikle Michael Haneke’de bulmak ilginçti.

Reha Erdem tinbilimini, bilimin başlığı altına soktuğu, usu, ussal açıklamayı yadsıdığı için, tin(sizlik)bilimine yatkındı. Haneke ise bile bile tinbilimine karşı çıkar.

Öyle sanıyorum, bütün tartışmalar öznenin (*Ben*) kurgusu ve bileşenleri dolayında dönmetedir. *Ben* nasıl ben olur?

Sinema başından beri tinbilimini eşsiz ve zengin bir kaynak olarak sömürmüştür. Hollywood serüveni belki 20’lerden sonra aşağı yukarı budur. Tabii kaba yorumlardan söz ediyoruz ağırlıklı olarak. Sinemanın kitleleri olarak, sinema kilidinin kapağını açtığı kötülüklerimizi önümüzde, böyle sere serpe bulmak, nesneleştirilmiş, dışlaştırılmış bu hayvansal benlikle savaşılabilmek konusunda içimize yeterince su serpmiştir. Kötülük orada oldukça biz bildiğimiz gibi yapmaya (kötülüğe) burada devam edebildik. Öylesine rahatlamıştık. Sihirbazın (terapist) abrakadabrası (çocukluğa yolculuk) bir anda suçumuzu üstümüzden alıp (vicdanımızı temize çıkarıp), öteye bırakıyordu. Katharsis miydi?

Moda olduğu dönemler oldu. Tinçözüm mitleştirdi. Evrensel (mitolojik) açıklama statüsü kazandı. Sanatlar (sinema) bunun böyle olmasına aracılık etti. Durup tartışacak değillerdi böyle işe yarar gereci. Ama gereç, erekleştirdi. Düş bireyleştirdi. Birey büzüldü, eğrildi kaldı iyice. Çünkü ortada bir sorun vardı. Kötülük bu tekniklerle somutlaştırılıp, dışsallaştırılıp ötelendiğinde geriye insandan anlatmaya değer bir şey kalmıyordu. Gerçekten kalmıyor muydu?

Bu arkaik gölge(lenme) izleğinin çağcıl yinelenmesi, çeşitlemesidir. Ölümün ülkesini, öteki dünyayı, bedeninin karşısında tını (ruh) yaratan ‘kendi-için’, bu ikili kurmaca evreninde tını nesneleştirecekti eninde sonunda. Belki de tarih diyebileceğimiz şeyin kaynağı da bu (büyük) yarılmalıdır. Hem yukarıdaki tarih çözümlememizi de doğrular bu yaklaşım. Öyle ya, tını öteki dünyaya, ölümden sonraya, belirsiz bir geleceğe, ütopyaya savurarak, ondan burayı biçimlemeye, bir geçmiş kurmaya, bir öykü yazmaya başladık. [ Demek: ***En büyük ve gerçeksiz ütopya Tanrıdır.*** ) Bir yarımımızı öteki yarımımızın yarını, amacına, ideasına dönüştürdük. Bu yarılmanın sonu hüznüldür (hazin). Nedeni şu ki derinleşmek zorundaydı, uçurum derinleştikçe de bir yarımız daha kirlenmiş, çamura gömülmüş, öteki yarımızsa artık erişilmez, ulaşılmaz, anlaşılmasız bir Tanrı olmuştur. İşte, diyalog, birinin öbürüne anlatışı, ötekinin dinleyişi budur. Uçurum üzerinden atlama denemeleridir bütün öykü. Tinçözümleme buna bir çeki düzen, dizgesellik verebildiği içindir ki yalancı (pseudo)-bilim katına yükselmiş, kendi terimlerini (buna şaşmamak gerek, bu olanaklıdır) kullanıma sunabilmiştir. Hiçbir anlama, kavrama çabası (bilimsel disiplinlerden söz ediyorum) tinbilimi denli imgesellik özelliği kazanamamış, metaforlaşmamıştır (Belki günümüzde genbilimi yakın geçmişte geçmişte tinçözümün yerini doldurur).

Tinçözümün kaçınılmaz sonucuymdu resimdeki soyut. Kuyunun diplerine indikçe (mikro ya da makro dalış fark etmiyordu) tanıma gelmez, biçim-ötesi bir alana geçiyor, *Benin* taşıyabileceği şeyin sınırsızlığı ve anlaşılmazlığı konusunda tasamız dibe daldıkça daha büyüyordu. Sonuçta çoğalan her şey gibi, iş estetik yansıtmaya gelince, tekdüzelik bıktırarak, canımızdan bezdirecekti bizi. Her yaptığımızın altında yatan ya da altından çıkan *öteki*, bir gölge gibi bizi izledikçe paranoyamızı doğallaştırmaktan, içkinleştirmekten başka ne yapabiliriz Allah aşkına? Biz de bunu yaptık. Tinçözümünü (büyük gölgeyi) içselleştirdik.

Biz sinema örneklerimize dönelim. Bir karmaşayı yeterince gösterebildiğimi umuyorum. Sinema, diğer sanat dalları gibi, kendi ve kendi dışındaki tüm gerci kullandığından ve bu da onun hakkı olacağından, kendi ayrılığını, başkalığını, yani onu sanat yapan şeyi önüne içkin ütopyası olarak koymaktan öte geçmemeliydi. Moda bu sınırın zorlanmasına yol açabilir, açtı da. Ama unutuldu. Tinçözümün en yetkin örneklerini verdiği söylenen (diyelim, bir Bergman, vb) filimler için onlar sinema ölçütlerini tutturana filimlerdi, demek haktanırlık ve doğru olacaktır. İyi film oldukları için tinçözümü(nü) de iyi taşımışlardır ama tersi değil.

Kaplanoğlu, önüne açtığı sayfada, yeni bir başlangıç yapmak, yeniden adlandırmak, bir de kendi yazmak istemektedir. Kendinden, anlatısıyla yeni, ayıklanmış bir kendi çıkarmak için sıvar kolları. Öykü başlangıca doğruyken konulan ad sona doğrudur. Ama Kaplanoğlu için yapıtını üstüne oturttuğu temel imge çember olmalı (daire, çevrim, döngü). Yani başlangıç aynı anda son demektir. *Yumurta*'da başlayan gerçekte *yumurtada* sonlanır. *Bal* olsa olsa yanıltıcı bir serim(leme)dir. *Süt* ise yaşamın ilk eşiği, henüz simge-öncesi yarı bütünlük yanılısamasıdır.

Bu döngüyü kurmak için Kaplanoğlu, ilginç bir biçimde didik didik edilmiş ve yağmalanmış olan Freud'cu tinçözümüne başvurur. Elhak, Türk sineması tinçözümün bu başlangıç düzeylerini bile içselleştirmiş değildir (tabii ki gerekçeli olarak). Böylece bir ilki gerçekleştirir, eski bir araca (Freud) başvurarak kendi bireyliğini artırır. Yani yaşadığımız kendi dünyamızda arı, duru, anlaşılabilir bir bireyi başlangıcı ve bitişiyle tanımlar. Bir yerel tipolojiyi evrensel dil (!) üzerinden imgeler. Seyircimiz, Freud'u böylesine açık, anlaşılır kavramaktan son derece hoşnuttur. Öte yandan Freud'un yeşeremeyeceği bir coğrafyada anlatılmış bir Freud öyküsü Batılının oryantalist duyargalarını ayartır. Postmodern beklenti koşullandırması, zaten Avrupalıyı olmadık şeyleri, antagonistik nesnelere yan yana getirmeye yatırmış, özler duruma getirmiştir. Arzunun şimdilik Batılı açısından en iyi yatıştırılma aracıdır bu, sinema da oldukça işe yaramıştır bu konuda.

İşte Nuri Bilge Ceylan'ı ayıran ve üstün kılan da budur. Yem olmamıştır ve olmaya karşı da pürdikkat, uyanıktır. O Batılının tuzaklarını bilerek yola çıkmış biri. Ama bana kalırsa Kaplanoğlu, tinçözümle kapadığı çemberin içinde tutsak kalmıştır ve bir yerinden delip çıkmazsa yeniden doğuş gerçekleştiremeyecektir. Demek istediğim bu üçleme onun doruğu olabilir ki, yazık olur. Çemberini kırması gerekir. Kendi içinde taşıdığı yapısal bütünlükle bu dizi (üçleme) sinemamızın da sonuçta yüzakıdır.

Öte yandan Reha Erdem taşıdığı anlayışla, tinçözümüne uzak düşmese de, dile getirdiği tezleriyle ters düşer. Onun estetik önermesi tinbilimini, Yüksel Arslan'dan başka bir yolla dışlar. (Bkz. [www.zkirmizi.com](http://www.zkirmizi.com), *Yüksel Arslan*) Ama yöntemleri çakışır bir yandan. Yani tinbiliminin tüm getirisini kullanmaktan, hem de tepe tepe kullanmaktan vazgeçemedikleri gibi bunu sanki gizli bir hazla yapıyor gibidirler. Ama ben temel tezler üzerinde durmak istiyorum.

Tinçözüm, çözümleyici bir ussallaştırma yordamı olarak değerlendirilmekte, yalnızca bu nedenle reddedilmektedir. Aslında Erdem'in geri çevirdiği şey, usun anlamla geçmişte kurduğu ilişkidir. O yaşamın usla (akıl, aydınlanma, bilim) kavranabileceğine karşı militanca tepkilidir. Metafizik deneyimleri, anlamın yüze getirilmesi için geçerli yol olarak önermektedir usa karşı. Bu deneyüstüçülük, bu epistem eleştirisi (sözde eleştiri, bunu belirtmek zorundayım) felsefi kökenleriyle sıkı, sağlam bir ilişki kurmuş da görünmemektedir üstelik. Ülkü Tamer'in dediği gibi, hem tembeldir, hem de şişmandır herkesten. Reha Erdem'in çok çalışkan, yaratıcı (Auteur) bir yönetmen olduğunu biliyorum, demek istediğim o değil. Biricik bilgi kaynağı; sezgi, travmatik vahiy, ayraç içine alınmış dünyanın, kültürün dışında kalan doğrudan deneyim olunca, tin (Tanrı) bertaraf edilmiş olmaktadır. Çünkü Erdem gibilere göre, dizgeleşen (sistem) tüm yapılar, tektanrılı dinler de içinde olmak üzere ussal egemenliklerdir ya da tersine her ussal dizge tanrısaldir, Tanrılaştırılmış bir erk, egemenlik tasarısıdır (proje).

Campanella'nın filminde (*Gözlerindeki Sır*) tinçözüm, yerleşik bir kültürün *doğallaştırılmış* bir parçası olarak ele alınır ve orada bütün insanlar birer patoloji olarak görülüp *divana* yatırılmaz. Toplum düzeneğinin (mekanizma) kimi parçaları sapkını ödünler, dizgeye katar (siyaset cinayeti örneğin). Demek ki sapkınlık (suç, günah, vb.) toplumsallığın kendi içinde emdiği, duruma ve konuma göre içkinleştirebildiği edimselliktir de. Hatta Campanella adına biraz daha ileri giderek söyleyebiliriz ki, kusur düzen üretecine de dönüştürülebilir. Katil polisleşir ve onu katil olarak ele geçirip toplumsal vicdanın yatışmasını bekleyenler (yargıç, vb.) avuçlarını yalarlar ve erk üzerine bilinçleri yenilenir. Bu kadarı bile filmi tinçözümün ötesine taşımıştır aslında ve film, tinçözümüne de bir araç olarak sonuna dek açılabilir bu noktadan sonra. Açılır da. Öç, heba edilmiş aşkın geri çağrılışı, vb. eşsiz tinsel yansımalar, dalgalar oluşturur ve bu aynada kendi yitiklerimizi (kayıp) ve olanaklarımızı görür, olasılıklarımızın bilincini yükseltiriz az daha. Oysa film özel biçimsel kaygılara gömülmemiş, kurgusal ataklar yapmamış, anlatımını sıradanlığa bağlamıştır genelde (giriş ve sondaki sahneleri saymazsak). Diyaloglar gün içinden, yaşam kendiliğindedir. Tin her yerde ve hiçbir yerededir, her şeydir ama hiçbir şeydir de. Yani bir nesne (totem ya da tabu) işlemi görmemiştir. Ama fazlası var. Tin, bir şeyin içinde tinleşir. Neyin içinde tinleştiği tinden önemlidir ve gözümüz sonuna değin açık olmazsa, sonuna değin bakmaya (anlamaya) çalışmazsak tine tutulan ayna tini yutabilirdi, Campanella'da bile böyle olurdu. Ama onun filminin çıkış noktası (yapılma nedeni) toplumsal yapılanmanın suça ve suçluya bakış açısıdır. O bu bakış açısının bileşenleri arasında tinçözümü bir ayrıntıdan fazla vurgulamaz, daha önemli, daha saldırgan, daha yıkıcı bir şeye işaret eder. Ama fazlanın da fazlası şudur: yapabilirlik. Bu tin (özne) bu suçla baş edebilir. İşte sanatın içindeki ütopya, toplumun bedenine kan pompalayan bir yürek gibi çarpmaktadır orada ve biz sanata bakanlar, onu yeni baştan yaratanlar bu yürek atışının kendi içimizde yankılanmasına engel olamayız.

Haneke ise (*Beyaz Bant*) tinçözümü yönetsel açıdan, daha başında yadsır. Onun kaldığı, bittiği yerde sanatını (filmini) başlatır. Sorun şurada ki, yeryüzünün büyük insan kitleleri tinbilimi derken, kimi davranışsal dışavurumları, belli tepki biçimlerini, belirtileri (semptom) anlar ve belirtilerle arkasındaki söylemi nedensel ilişki içine sokarlar koşullanmışlıkla. Kabına sığmayacak, sığmaması gereken durumu (Nazilik) belirtilerden yola çıkarak nedenlemeye, asıl dehşet verici olanıysa, dolayısıyla aklamaya kalkarlar. Ortada kötü niyet, amaç olması da hiç gerekmez. Haneke'nin poetikası bu konudaki duyarlık üzerine

oturur, belki başından beri. Şiddeti kendi olarak, şiddet olarak, şiddetliliği içinde getirir, bunu özellikle böyle yapar. Asla bir başka şeye bağlayamayacağımız bu patlayıcı madde, patlamasının öngününde (arefe) elimizde kalır. Birazdan patlayacak, bedenimizle birlikte tinimiz de havaya uçacaktır. Belki bu biçimsel soyutlama gerçekçi, sahici bulunmayabilir. Burada Haneke'yi rahatlıkla Erdem'in yanına koyabiliriz. Ama Haneke sonuç ve onun açık seçik algısı için bu ödünü vermeye hazırdır. Yeter ki bu şiddet görmezden gelinmesin. Onda şiddetin yapısallığını genetik bir moda bağlayabilir miyiz, sorusu önemli bir soru olacaktır. Sanki bilincin dibi atlanmış, insan maddesinin fiziksel eğilimi olan genetik şiddete varılmış gibidir. Bence böyle bir biyolojik kaynağı da tıpkı tinbilimini reddettiği gibi reddedecektir Haneke. Çünkü onun derdi, zamanın dışında hiç olmamış, onun insanları içinde oldukları zamanı (tarihselleşme olanaklarıyla zamanı) karşılamışlardır. Bu karşılama biçiminin tüyler ürperticiliğinde (birden düşme, aniden kopma) tinin bilinç için sığınak işlevi görememesi belirleyicidir. Bilinç derken kastettiğim ağırlıklı olarak bedendir.

Benim görüşüm Erdem'e değil, ama Haneke'ye yakındır. Koca 20.yüzyılı tinbilimsel söylemle erk donatım yüzyılı olarak görmez değilim. Tinbilim kendi kategorik kavramlaştırmasıyla toplumun sınıfsal ayrışması arasında çağrışımsal bir koşutluk oluşmasına yol açmış, sorumluluk bilincimizi baskılamıştır. İdeolojik işlev de görmüştür yani.

## **Sinema ve Biçim**

Bu altbaşlık hiç kuşkusuz beni aşan bir savlılık taşıyor. Oysa ben kendimi hiç oralarda görmüyorum. Bir filmin biçimini hangi düşüncenin, nasıl belirleyebileceği hakkında sezgilerimi, sorgularımı kımıldatmaktır şu an umabildiğim.

Derdi alışkanlıkları kırmak olan sanatçının, bakış açıları, dolayısıyla kullandığı gereçleri amacı doğrultusunda istiflemesi, yapılandırmasıyla ilgili kimi sıkıntıları olması doğal. Buraya (filmine) çağırdığı içerik, ışığını, o güne değin ayırmsanmamış bir açıda varoluş üzerine düşürecektir, düşürmeli. Bildiğimiz şeyi unutmaları, unutturken de anımsamalıyız. Bu dört yönetmenin belli kaygılardan yola çıkan anlatı(m)ları, bu başka ışıkla ortaya çıkaracakları şeyin peşine düşecekleri kuşkusuz. Her içerik araştırması (belki, sorgulama sözcüğü daha uygun), aynı zamanda kaçınılmazca biçim araştırmasıdır. Yaklaşımında özgü(n/r)lük biçimde özgü(n/r)lüğü zorunlu kılar. İçerik kapıyı çalar, biçim açar ya da *vice versa*.

Konu sinema olunca bileşenlerin çokluğu ve eşgüdümleme (koordinasyon) çabası işi (biçim çözümlemesi) zorlaştırabilir. Bunca gereç yığını (insan, ışık, uzam, nesne, renk, zaman, vb.) içinden bir düşünce (tez) nasıl çıkarılabilir? Yönetmenin biçime ilişkin olarak ilk seçiminde belirleyici olan şey filminin tarihi mi, atmosferi mi, türü mü, yoksa yaşamın karşısında kişisel duruşu mu, tepki verme biçimi mi: Şakacı, melankolik, öfkeli, vb?

Yapım sürecinde filme bakan (onu kavrayan) göz, yönetmenin gözüyle (bakış) birebir çakışır mı? Pek sanmıyorum. *Yaratıcı* (auteur) yönetmen kaynaklara bağımlılık açısından daha şanslıdır kuşkusuz ama, bu da çetrefilli bir konudur. Ün bazen kaynakları serbest bırakabilir, yönetmeni özgür kılabilir (Haneke'de böyledir belki de). Ulusal ve uluslar arası ödüllerin de bu anlamda ikili bir yapısı var ve bu kaçınılmaz. Ödül, yalnızca dizgeyi tümler demek, öngörüsüz bir yargı olur. Sanırım daha karmaşık bu ilişkiler...



2009, Michael Haneke (*Das Weisse Bant/Beyaz Bant*), Avusturya, vd.

Kaplanoğlu'nun ışık/gölge izleğine özenli vurgusu, siyah/beyaz görüntülü Haneke'de daha az değildir. Ama bunu bir imgeye Kaplanoğlu'ndaki kadar dönüştürdüğü kanısında değilim. Işık/gölgenin kendi bağımsız çizgisi, serüveninden söz ediyorum film boyunca. Reha Erdem'se ışık/gölge meselesine renk düzleminde yaklaşır ve kendi poetikası açısından kuşkusuz bunun bir anlamı vardır.

Işık gölgeyi yapar, koyultur, derinleştirir. Işıkla gelen derinlik, üçüncü boyuttur ve gölge derinliği belirsizleştirir. Yakın plan görüntülerin animistik (canlandırmacı) görkemi, *arka* düşüncesini tohumlar. Yakınlaşan nesne görünürlüğünü yitirir, bulanır ve gözlerimizin önünden yiten şey arkasındakinin düşüncesini sezgisel olarak bilince getirir. Bu açık, tanıdık bir imge olmaz, olmayacaktır. Görüş alanımızın berisine düşmüşle ötesinde oluşmuşun karşıtlığı (eytişimi) içerisinde kendimizi bu iki bulanık varlık(sızlık) arasında konumlarız. Burası araf (geçiş) yeri, köprüdür. Beri ya da öte arasında yıkanma, arınma, sınanma alanı. Tanım ya da kategori dışı bu alanda sanat kendi engin çayırını bulur. Orada otlamaya bırakabilir kendini. Büyülü bu coğrafyada *olağan*, olağandışı nitelik kazanır. Kendini varoluşa bu bölgede bırakan sanatçı, el yordamıyla ilerler ve uzamsal, nesnel düşlere dalar. Tini (anlamı) uzamın, nesnenin içinden çıkarmaya yeltenir. Nedenselliğin çöktüğü, sezginin ve kutsalın misyonerliği kaçınılmaz kıldığı bu yer(sizlik)de, sanatçı davet eden, çağıran bir bilicidir artık (kâhin). Dünya görüş alanından ve onun geometrisinden çıkmış, çizgilerini, sınırlarını yeniden bulmayı, orada bir kütle olarak beklemektedir. Bu Bergman'da (*Aynadaki Gibi*, 1961; *Sessizlik*, 1963), Tolstoy'da (*Anna Karenina*, 1877), Flaubert'de (*Madam Bovary*, 1857) vardır. Netliğin, kesinliğin yitirildiği o kırılma noktasından sonra biçim bozunuma uğramakta, biçimsizlik (amorf) bütün kavranamazlığı ile '*kendindeye, bulantıya*' (Sartre) yol açmaktadır.

Öte yandan bir başka ışık/gölge dansı (klasik Çin resmi, Caravaggio, aydınlanma, Haneke, vb.) dünyayla ilişkiyi gizemselleştirmez. Tersine, ışık ve gölge arasından belirgin bir çizgi (kontur) geçer (Modigliani?). Bu, kümenin ele geçirilmesi ya da bunun girişimidir. Küme olmayan da ele geçirilmiş olur böylece. (İçerideki, dolayısıyla dışarıdakidir aynı zamanda.) Bu; dünya anlaşılabilir, avuçlanabilir, okşanabilir, yani sevebilir, tezidir. Bunu deneyebiliriz, tezidir. Us, olanaksızı (imkânsız) kavrayabilir, üstelik aşkınlık usun zorunlu koşulu da değildir. Yani, ütopyasız us da olanaklıdır. Kendine kıyan (intihar) us, saltık ironi böyle bir şeydir. Haneke'nin yakınlarında dolandığı yer budur. İmgeleri zamansal olan bu ışık/gölge deneyimi, şu ya da bu ölçekte belirginleştirilmiş nesnelere bir odağa bağlar, haritalar. Önceki mistik deneyimde odak kaçır, uzaklaşır, dağılır, yol görünmez. Buradaysa

yol bellidir ama kötü, çıkışsız bir yol olabilir ve genellikle de böyledir. Yani zaman bize bir başka yol olanağının (imkân) sağlamasını yapar.

Renk gerçeklik duygusunu doğallaştırır, bizi rahatlatırken yönetmenin rengi kullanma amacına bağlı olarak bazen hakikati karartma işlevi de görebilir. Kışkırtıcı sanatçı içeriğin ışık ve renk beklentisini bir soruya, kımıldatıcıya, bir dürtmeye dönüştürebilir. Zaten tezli (düşünce kökenli) film rengi, ışığı, sesi, vb. ayrı düşünmek, ilişkilendirmek zorundadır. Bütün bunlar, oyunculuk, jest vb. de içinde olmak üzere amaca (ütopya) göre yeniden anlam kazanırlar.

Örneğin, ses çarpıcı bir biçim ögesi olarak kullanılmaktadır sinemada. Kayıt tekniklerindeki olağanüstü gelişme, sesi belki de gereğinden daha önemli bir araca (enstrüman) dönüştürmüştür bir süredir. Bütün bu teknik cambazlıklar elbette aynı zamanda birer tuzaktır ve yeni Türk sineması bu tuzağa düşmüştür, hem görüntü, hem ses yönetiminde (bence). Sanki yönetmenin içinde olmayan şey (ses), bu olağanüstü duyarlı kayıt aygıtlarıyla oradan çıkarılabilirmiş gibi. Campanella'da ses efektleri bir kenti karmaşasıyla (kapsadığı bütün bir yaşam serüveniyle) yakalarken, Haneke'de sessizlik (müziksizlik) usun ve kavrayışın yolunu açmakta, Erdem'de başlı başına bir özneye dönüşüp çağrışımlar seli biçiminde belleğimizi kanırtmakta ve bizi durmadan anımsamaya zorlamakta, Kaplanoğlu'ndaki sessizlik durakları ise bireyin yaşamını yazgılaştırma işlevi taşımaktadır. Yaşam geriye doğru susarak yürünmektedir ve geçmişin yazgısallığına (kaderin kederleştiği şeye) apaçık işaret edilmektedir. Ondaki sessizlik büyük sese açıktan gönderme yapmaktadır. Kurosawa, bir zamanlar **Düşler**'in bir bölümünde sessizliğin görüngübilimini (fenomenolojisini) denemişti. Demek o teknolojiye kanmamış, sonuna değin gidebilmişti.

Kuşkusuz zamanın dilimlenmesi, bölünmesi, dizilmesi başlı başına bir biçim üreticidir. Başbozuk vahyin çalkantılı gelgitleri **Kosmos**'da bizi tansık (mucize) beklentisi içine sokarken, anlatıcının *öyküleme* çerçevelemesi çabası içerisinde, konturlarla uğraşan ve *bir şeyi* gösteren (orada olmayan bir şeyi göstermek isteyen) Haneke soğukkanlı (serin) bir ritmi, bir özel ve özenli eşzamanlılık duygusuyla kurgulamaktadır. Kaplanoğlu'nun görünürde suskun tanıklığı, onu amacına bağlı olarak durağanlaştırmakta; Campanella'da ise kentsel çokluğun ritmi kurguya devinim katmaktadır.

Doğa, Haneke'de suçu saklayan ve yanıltan bir masumiyet öbeği olarak orada yansızlığı içerisinde görüntülenirken, Reha Erdem'de önemli, dramatik bir işlev yüklenmiştir. Doğa tansığa (mucizeye) katılır, onun bir parçasıdır, öykü doğadan, üzerinden akar. Doğa kişileşir, öyle doğa görüntüleri geçer ki elçisine kötü davranan kavmini cezalandırmak isteyen heybetli sesi duyarız, bilincimizde canlanan görsel imgesiyle sarsılırız. Kaplanoğlu'nda doğanın iki(em)li yapısı, daha doğum anında başlayan ölümle bitene, başlangıçtaki bitişe ya da bitişteki başlangıca (döngüsellik) vurgu yapar. Doğa, anne (kadın) gibi gizemlidir, onunla olunmaz (ürkütücü, korkutucudur), onsuz da olunmaz (saltık güvenlik alanıdır). Hem saltık bağış, hem tehdittir (yokluk). Doğa, dişi ve kadın ve Tanrıdır. Onunla sorunu olan, yurdundan kopmuş, onun özlemiyle yanıp tutuşan, yanıp tutuştukça gurbetin daha diplerine, köşe bucağına kaçan eril olandır (erkek). Asıl yitiren, sonunda yitirişini yitirecek olan erkek cinsidir (gender). Öykü kadındır (doğa), onu yazmak zorunda olansa erkek. Gücü değil güçsüzlüğü, umarsızlığıyla ilgilidir ve erki (iktidar) suç olarak yazgılaması da tümüyle budur. Bu aralıktan açılan yelpazede binbir oyun içreyiz. Sanatımız da bu siyasal-toplumsal öznelikten kök alır, uç verir. Dilerim bir gün kurucu özne (gender) kadın olur da öyküyü bir

de onun elinden, ağzından okuruz. Belki o zaman cenneti (ütopyayı), eşitlik içinde düğün derneği yaşar, bir bakıma ölümsüzleşiriz. Öyleyse bu bölümde bir sapma olsa da yargı vermeden çekinmeyelim: **gerçek ütopyanın özünde bu mimetik (taklit) imge yer almalı, asıl özne kadınmış gibi davranmalı, bu espri, ironi ve şakayla öykü (tarih) baştan yazılmalıdır. Bu muzırlığın kendisi başlı başına devrim olacaktır.**

Erdem ve Campanella oyunculuğu kendi felsefeleri içerisinde yorumlamışlar, ifadeyi öne çıkarmışlardır. Oysa Kaplanoğlu ile Haneke'de gözlem altında, soğukkanlılıkla izlenen insan (oyuncu) eyleminde indirgenerek, herhangi bir çarpıtmanın böylelikle önü alınmıştır. Kaplanoğlu'nun öyküsünün tek boyutluluğu, çizgiselliğine bağlı bu kaygı, Haneke'de bir yöntembilim sorunudur. Biçemseldir.

Doku, yapı özellikleri, parça (sahne)/bütün ilişkileri de yukarıda söylediklerimizle tümlenebilir. Üç yönetimde (Kaplanoğlu, Erdem, Haneke) filmi çağıran amaç, ses yapıdaki sıklığı, gediksizliği sağlar, biçimsel sarkmaları önlerken, Campanella'daki kapsayıcılık (kentsel ve güncel yaşam bolluğu) filmi tıpkı yaşamımız gibi esnetir. Tür kendi içinde başka türlere başvurur. Bütün, bakış açılarıyla tamamlanır, noktalanır. Seyirci daha çok katılır filmin yapımına. Postmodernizmden asla söz etmiyoruz. Çünkü belki de diğer üç filmden daha insancıl, daha yerel, daha buralı, daha siyasal bir incelik, bir *kıpı*dır (moment) bu filmi seçikleştirip ayıran şey. Yargıç kadın içinde bir duyguyu, beklentiyi, sonucunu hiç de kestiremeden, öngöremeden taşımıştır ve filmi bu incelikli çizgi yönetir gerçekte. Bu geometrik nokta, aslında hepimizin Shakespeare noktasıdır (evrensel).

## **Sinema ve Zaman**

Bu filimler zamana nasıl bakıyorlar, sorusunu tarihle ilintilendirerek yukarıda anlamaya çalışmıştım biraz. Zaman; içinde birçok düşünsel, duyumsal deneyimi barındıran boyutlu bir kavram. Uzamsallaşmanın eşanlı olarak zamansallaşma olduğunu Einstein'dan öğreneli (sezgileveli) epeyce oldu. Ama bunun bilimsel kategori olarak deneyimlenmesi de soyutlaştırılmış algı yapımızla, indirgersek algımızla ilgilidir. Somut algımızın zamanı deneyimlemesi ise başka türdendir (elbette Sartre'in örneklemesine bağlı kalırsak biri ötekinin hakikatidir de). Öznenin (kendi-için) belirmesi (yani eylemesi ve ötekiyle ilişkilmesi) tarihle birlikte zaman duygusunu da buraya getirmiş, *kendi-içinleştirmiştir*.

*Zamanı süreden ayırmak yöntembilimsel açıdan gerekebilir ve bunun kılıgısal (pratik) insan deneyimiyle yakından bağlı olmalı. Bergson okumadım ve onun eleştirisini de. Ama sürenin, daha doğrudan, daha sahici, özne deneyimleriyle, edimsellikle (faillik) bağlı var (olmalı). Kendini bir anın içinde (kendinde) varlık olarak duyumsama, bu deneyimi algı katına çıkartmanın imgesel somutluğu, zamanı süre olarak yaşantıladığımızı kanıtıyor olmalı. Zaten zamanın kendisi, bir bilinç kategorisi olarak, gündelik yaşamda *süre*leşiyor kanımca. Bu, dilin lehçeleşmesiyle (*sözleşme*) benzer bir süreç (Bkz. *Vartlık ve Hiçlik*, Sartre).*

Önemli sorun, öznece (tabii öznenin de Lacancı anlamda kurgusal, simgesel yapısı unutulmadan; burada söz konusu olan bir dizi soyutlamadır) yorumlanmış zaman olarak sürenin, nasıl toplumsallaşabildiği, ortak deneyimin paydasına dönüşebildiğidir. Kuşkusuz *öteki* deneyimi içinde yer alır bu dönüşüm. Topluluk duygusu bu dönüşümle ve kökünde yer alan sürenin içselleştirme kılıgısıyla (pratik) aynı şeyin iki görünümüdür yalnızca. Eytışmek ve söyleşmek bunun biçimini (form) oluşturur. Başkalaşmak-kendileşmek-başkalaşmak zinciri



zamanı ve onun insanal yorumunu, *süreyi*; ama daha ötesi kültürü olanaklı kılmıştır. Kültür anlatı demektir. Anlatı ise nesneleşme, öznenin somutlaşma biçimleri, bilim, moda, sanat, tarih, vb. dir.

Dünyanın (varlık) çatladığı, içinden kan yerine zamanın sızdığı o büyük yarılmayla başlayan bu serüvende süreye ilişkin sayısız seçenekte biçimlendirme girişimi (eylemi) sanat uğraşı dediğimiz şey olduğuna göre, Marcel Proust'un kaynaklara yönelik çabasına özel bir hayranlık duyabiliriz. O bu olanaksız tasarımı (imkânsız proje) imgeselleştirerek umutsuz bir deneme yaptı (*Geçmiş Zamanın Peşinde*, 1913-1927). Sanat bu nedenle bir olanaksızlık (imkânsızlık) tasarısıdır. Çünkü özne/karşı özne sayısınca yorum(lar) vardır ve tümü budur. Budur ama, süreleşmenin bilinci bir erk (iktidar) meselesi olarak kendini bu noktadan itibaren dayatmaya, topluluğu bölmeye başlar. Süre hangi kullanımında, ne zaman erkin parçasına dönüşür?

Bu soruyu böylece sorduktan sonra uzatmayacağım. Zamanın gündelik kullanımı (yorumu) ele aldığımız örnekte, sanatçının duruşuyla (zamanı kavrayışı ve süreye karşı duruşuyla) yakından ilgilidir ve arkasındaki anlaksal (zihinsel) konuma gönderir. Demek ki süreyi *böyle* yorumlayarak zamanı tarihe (zamana) verir, yansıtırız. Tarih bizim kurgumuz, sorgumuzdur. Ve bu çaba derinden derine siyasaldır, orada düğümlenir. Zamanı kurma (tesis) biçimine bakarak sanatçının hiç ilgisiz de görünse, siyasal yaklaşımını ve açık/gizli ütopyasını yakalayabiliriz.

Dikey zamanı (tarihsellik anlamında) güne yatırarak onu uzamsallaştıran (mekân), böylece öznenin süreliğini tartışmaya açabilen *Gözlerindeki Sır* (Campanella), bu algının kökündeki eytişimi yakalamış görünürken, tarihi kendi yadsımasıyla tümleyip yeniden tarihleştiriyor. Bir film olarak kuramsal kaygısı hiç bu değilken, bizi sürel deneyimlerimizi aşmaya, kendi süre kılıgımızdan (pratik) bir zaman kavrayışı, tarihsel tümelleme(ler) çıkarmaya, yani aslında tarihi uzak ya da yakın yeniden yap(z)maya zorluyor. Somutu soyuta (ve tersi) dönüştüren görünmez düzenekler okurluğumuzun önüne, zamanı ve uzamı aşan bir eylemlilik (eyleme, fiil) koyuyor. Düzenek uzaklaştırıp yakınlaştırıyor, taşıyor ve bütün bu devini burada duran beni çoklulaştırarak *her* zamana ve uzama atıyor. Bugün burada böyle duran olarak bir başka yer ve zamanda orada öyle duran oluyorum. Bir, iki, üç... Sonra kendi toplamımı almaya kalıyor iş, daha toplarken çıkartarak, eksilterek...

Haneke (*Beyaz Bant*) bırakalım süre deneyimlerini, zaman deneyimlerini de aşan, aşkın bir tarihselliği somutlayarak, bugüne değin yapageldiğimiz ve içinde kendimizi rahatlattığımız tüm tarihselleşme girişimlerimizi tartışmalı kılıyor. Kuşkusuz varlık temellerini yok etmiş olmuyor süreye ve zamana ilişkin kavrayışların. Yalnızca bunların yara olmayı sürdürdüklerini ve kabuklaşmış yaranın bir kez daha açılarak diplerde içten içe yaranın kanamayı sürdürdüğünü, aslında tarihleştirmemizin bir uyarılma ve savunma ödünlemesi olduğunu (bir tür konformizm), ama biraz daha cesaretle tarihleştirmemizi tartışmamız, onu gerekirse yeniden tarihlememiz gerektiğini (meta-tarihleme değil) söylüyor ki ürperticiliğinin, ürküntü verişinin kaynağı da budur sanırım. İçinde olanca güvenimizle kendimizi yerleştirdiğimiz kabuğumuzdan (tarihimizden) birden koparılıp ayrılınca yaşayabileceğimiz travma, Haneke'nin filmi karşısında yaşadığımız şeyin ta kendisidir. Onun anti-konformizmi tarihin yadsınması (red) değil, yeni baştan esaslı bir okumasını içeriyor. Yapılması gereken belki de tek şey, şu enfes (!) budalalığımızdan birazıcık olsun kuşku duyabilmek...tir.

Kaplanoğlu (*Bal*) kavramsallaştırmasını döngüye bağlayıp kilitliyor. Zaman anlaksal bir çerçeve olmaktan kalktığında yerini dolduranın eylem(ek) olması beklenirdi. Ama bir çelişki var filmde bu anlamda. Süre deneyimi özne(leşme)yi getirmiyor. Öznelerarası çatışma (diyalog) olmayınca da yaşam diyebileceğimiz şey ıskalanıyor. Başka bir yaşam, ama bizimki değil. Bu seyircisini her türlü (varolan ya da olabilecek olan) tarihleştirme girişiminin dışına atıyor. Yani yönetmen, döngüye bağladığı zaman deneyimini tarihdışılaşmanın (tarihsizleşme) bir yordamına dönüştürüyor. O zaman bize kalan önsüz sonsuz bir yazgı ağırlığı, basıncı, yüküdür. Film (üçleme boyunca) seyircisini tutsak alır ve sonra üzerine yükleme (şarj) yapar. Yüklenen şey tarihten (açıklama tasarısı) kaçırılmış, tanıma, kavrayışa gelmeyen bir şeydir, kutsal kitapların Tanrı tanımına yakın şey... Algılanmaz, her yerde, önsüz sonsuz bir varlık(sızlık) ağırlığı. Çünkü duygu ve düşünceyle taşınan şey ele gelmez bir şey de olabilir.

Reha Erdem zamanı ve onun çıkış kapısı (hakikati) olan tarihi yadsıma pahasına *süreyi* berileştirir, derinleştirir, somutluğuna, nesneliliğine karşın onu zaman (tarih) olarak yorumlar, yorumlamaya kalkar. Yerine geçirir (ikâme). Böylece kategoriler birbirine karışır, birbirini çekeler, kirletir. Bu bulanıklık, şiirsel, gizemcil (mistik) bir anlatıma (söylem, retorik) yol açar kaçınılmaz biçimde. Kaplanoğlu'nun gizemciliği zaman (ve sınırlı ölçüde tarih) üzerinden işlerken, Erdem bunu bilinçli olarak tartışmalı kılar, tavrılıdır. O her türden zamansallaştırmayı insana ve doğasına aykırı, ceberut ve yapay (kültürel) bulur. Bu niyeti kötücül ve erksel bir tutkuya bağlar. Ona göre erk yapaydır, yapay olan her şey kötüdür (büyük dinsel yapılar, kurgular da içinde olmak üzere), tarih, erk bulaşığı olarak dayatmadır, toplumsal yapılar kötücül erki insana rağmen (doğal varlığa rağmen demeliydi) taşırlar ve yapılacak en iyi şey, anı yaşamak (*carpe diem*)... Bu kaba açıklamanın (umarım çarpıtmıyorum) tansık beklentimize çok da uygun düştüğünü kabul etmeliyiz. Bir tür ilkel anarşizmin sergilenmesi olan *Kosmos*, tarihi (zaman) büyük ve acımasız bir yapı olarak görse de, sonuçta yapının (bağlam) dışından bakmanın olanaklı (mümkün) biricik biçiminin metafizik konum (Tanrısal) olduğunu kabul etmek zorunda. Ama bu açık, kesin bir gönderme olamaz, çünkü böyle olduğunda bizzat Reha Erdem'in söylemi de bir açıklamaya dönüşür, bunu en başta o istemez (her türlü açıklama sınırlama olduğundan, onun açısından). O zaman elde bir tür heterodokside başka şey kalmaz. Heterodoksi bulanık sudur ve bana kalırsa açıklamadır, açıklamalardan kaçan bir açıklamadır. Bunun nasıl bir kaçamak, lekeli ve sinsi bir siyaset olduğunu da okuma bilen biri az çok kestirecektir.

Bu bölümü zamanı irdelemeyi poetikasının köküne yerleştiren Theo Angelopoulos'un adını anarak bitirmek istiyorum.

## **Sinema ve 20.Yüzyıl**

Yirminci yüzyıl aşılamadan, kendi yüzleşmelerini, hesaplaşmalarını tamamlamadan bitmeyecek. Hemen hemen tüm çağcıl anlatı (sinemadan yazına) yirminci yüzyılın ağırlığını üzerinde taşımaktadır bugün de.

Sinemanın özelliği bu yüzyılı doğrudan yapmasıdır da. Yapımına, harcına karışmıştır. Belki sinema yerine görüntüyü koymalı, görüntü estetiği ve siyasetleri üzerine tartışmaya bir halka olarak katışmalı. Ama bunun bir yararı yok, çünkü burada söylenebileceklerin çok daha iyisi daha önce, daha yetkinlikte söylenmiştir.

20. yüzyıl tarihsel zamanın gelmiş geçmiş en büyük çukurlarından, uçurumlarından biridir. Bu yüzyılda yaşamının yarım yüzyılı geçmiş biri olarak bunu söylemek kuşkusuz kolay değil. Üstelik ikinci yarıda sahnelenmiş bir yaşam benimkisi. Ama anımsayalım, ilk yarının somut dehşeti, ikinci yarıda tinde (insanlık tını) yankılanmış, ilk yarının kana ve çamura bulanmış bağırsakları ikinci yarıda, yol açtığı tinsel çürümüşlükle midemizi kaldırmış, cinayet açıklamasını, tinbilimin binbir dolambacı (labirent) içinde 50'lerden sonra oluşturmaya kalkmıştır.

Bugün geldiğimiz yerde, her şeyin kabul edilebilir bir açıklamasının olabileceği olasılığını bırakın yadsımayı, ıskalama şansımız bile yok. Tüm türleriyle tezgâh açıklama dolu. Büyük tümlenme çabalarının (sistemleştirme, dizgeleştirme) dönemi gerilerde kaldı. Bütünün kavranılmasından söz etmek sizi anında faşizmin yanına yerleştirecektir. Naylon çorapla başlayan 'kullan at' sözü öyle bir tuttu ki, artık kapsama alanı içine girmeyen şey kalmadı. Tüketimden bile sanat 'üretildi'. Tüketim bile sanatlaştırıldı ya da birileri öyle sandı.

Modernizm son anlama girişimi olarak sanal dünyanın eşliğinde eridi. Sandık ki, iki tabanlı sayma düzeni evrensel bir dönüştürme aracı, her şey bu ortak paydada buluşabilir. Benzeşimli (simülaktif) evrenler kurgulanabilir, sonunda iskambil kağıdı gibi bunlar katıştırılıp sahici olanın yerine sahtesi yutturulabilir, daha doğrusu gerçek hangisi ayırt edilemez olabilir. Suret (kopya) asıllaştı ya da asıla gerek kalmadı.

Gözle bağlantılı bu kurgu; yerdeğiştirmenin, bir şeyi ötekinin yerine geçirmenin (ikâme) başlıca aracı da oldu. İletişim ve bilgide görüntü (simgesellik) öne çıktı. Üstelik bu simge, kendini simge olarak (yani imge olarak) da göstermedi, tersine sakladı bunu. Göz sinirlerinin beyinle bağlantı noktalarında bir kayma, kırılma oldu. Algı, biçimlendi. Bu yeni biçim döndü gündelik yaşamı biçimledi, yapılandırdı. Tüm bu süreçler, Marx'ın dediği gibi, aynı zamanda metalaşma ve bunun yaşamın en ince, kılcal damarlarına sızması demektir. Söylem (retorik) sözden görüntüye kaydı. Görüntü meta işlemi gördü, değişimin (mübadele) egemen nesnesi oldu. Diğerleri görüntüyü destekledi (ikincilleşti). Belki bu yüzyılda ışığın hızı (görme hızı) kendi araçlarına kavuştu ve hız, tüm bir yaşamın temel değişmecesine (metafor) dönüştü. Bütün bunlarla (modernizmin sonunda) gelen şey, düşünme biçimlerimize, anlaksal (zihinsel) etkinliğimize ilişkin yapısal dürtme oldu. Kitleleşme ve *bir/sıfır* (10) modunda aynılaşmak (sayısallaşmak, dijitalleşme) 'farklılığı, farklılığın vurgusunu' metalaştırdı.

Sanatlar bu kaba saptamaların işaret ettiği süreçlerden bolca etkilendi. *Sanatlar* sözcüğü sözün gelimi (gerçekte tanıma gelir bir karşılığı yok)... Hazzın metalaşmış piyasa sürümü doyumunu değil, doyumsuzluğu (yeniden hazzı: *objet a*) hedefledi. Çarkın (sektör) dönmesi doyumsuzluğun derinleşmesine ve benzeşim (simulasyon) gücüne bağlıydı. Bu duyguyu yaratabilmenin yordamları gelişti. Öyküler (senaryo) önemli bir işlev gördüler bu yolda, ama yalnız başına değil. Saniyeler üzerinde çalışıldı, tepkiler ölçüldü. Kurgu yapısıyla gerçeklik duygusu arasındaki ilişkiler sorgulandı. Sayısız bileşimler çıkarıldı ortaya. Ama eskiden de (her zaman) yapılan bu şeyden fazlası gerekiyordu. Kurgu, ona bakanın (seyirci) içsel zamanını, bu zamanı aralayamayacak, kesintiye uğratamayacak bir biçimde gerçekleştirmeliydi. Çokluk, süreklilik (kesintisizlik), tepkisizlik algının üçüncü boyutunu, derinliği yok etti. Bu sığlaşma ve ikiboyutlulaşma sinemada Hollywood serüveni demektir gerçekte. Sinema tarihi sanatsızlaşma tarihi olarak seyretmiştir denebilir. Çünkü yaratıcı edim, film yapımı sürecinde etkisini giderek yitirmiştir. Görkemli kaynaklar seyircinin üzerine büyük bir gerçeklik (hiper) duygusuyla saldırmış, abanmıştır. Kurgu marifetiyle fantastik

yapımlarda bu daha çok böyle olmuştur. Öyle bir duruma geldik ki, görsel kültürün sahneleri karşısında bizim şu zavallı gündelik yaşamımız tüm çekiciliğini, albenisini, gerçekliğini (sahiciliğini) yitirmiş oldu. Onlar gibi güzel değildik, onlar gibi cesur ya da kötü...

Kendimizi daha aç bulduk her kezinde. Delirmedik belki ama bu filimlere gittik. Bizim anlayabileceğimiz ve üzerinde düşünmemizi gerektirecek biçimde soru soran yapımlardan nefret ettik hep birlikte. Zamanı önümüze algılanabilir, kavranabilir bir nesne gibi koyan ve zamanaralığını (susgu, es) kaçınılmaz yapı ögesi kılan, üstelik bizim bu yarığa yuvarlanmamıza yol açan ya da ramak bırakan bu filimlerin derdi neydi ki? Bizim karnımız açtı ve patlamış mısırla (yoksa filmlerle mi?) birazıcık olsun yatıştırmak, oyalamak istiyorduk midemizi.

20.yüzyıl, insandan bir posa bıraktı geriye. Önce savaşla yaptığını, sonra medya ile sürdürdü ve bizi biz olmadığımızı inandırdı. Kendi hakikatını başka ve yetersiz (doyumsuz) bir hakikat gibi algılayan, ancak belli biçimlerde (format) algılanabilen sahte (imitasyon) yaşamları, dolayısıyla yanıltıcı algıları kendimizin sanan insanlar olduk çıktık. Sorun bunun kitleselliğinde kuşkusuz. Ölçek öylesine büyük ki, yıkımın da kitlesel olabileceği endişesini yaşıyor ister istemez. Buna da alışılabilir, bu da bıktırabilirdi. Zaten bütün pazarlama teknikleri bu bıkkınlığı ertesi günü daha taze, diri bir güçle kırmaktı. Bıkmamayı sağlamak gerekti ama nasıl?

Yenilik, değişme, ataklar, şaşırtmalar, şoklar vb. ilkel, dürtüsel temelli etki yaratma biçimleriydi ve şimdi de geçerliydi. Sinema demek etki (efekt) yaratmak demek oldu. Filmin kendi dünyasında da matematiksel bir kurgu çalışıyordu ve bu kurgu, etkileri önceliyordu. Belki böyle sürerse varacağımız yer, filmin dünyasına geçmek, filme yerleşmek olacak (*Kahire'nin Mor Gülü*, Woody Allen, 1985; *Truman Şov*, Peter Weir, 1998).

Yabancılaşmanın yeni kitlesel biçimlerinin taşıyıcılığını yapan bu üretimler (sinema-sektör) kuşkusuz daha başından beri tartışıldı, eleştirildi ve seçenekler üzerinde düşünüldü. Bunun sayısız biçimleri, yordamları yüzyılı boydan boya katetti. Bu eleştirinin sahicisini böyle olmayanından ayırmak da güçleşti. Ama, buna direniş demek gerekirse, bu direniş sürdü. Hatta bu direniş örtüleme (kamuflej), maske, vb. yöntemleri kullanarak içerden (de) çalıştı. Özellikle sinemada (ama piyasanın saltık egemenliğinin tartışılmaz kılındığı günümüzde tüm sanat dallarında) oldu bu.

Bu bölüm pörçük direnç (rezistans) tasarılarını siyasal bir cepheye taşımak, bir bütüne katmak bugün de zorluğunu sürdürse de, en azından tikel mevziler tutmanın karşı-hazı bir alan, yani bir sorgu düzlemi açma açısından anlamlı bir girişim, sonuçta seçili bir edimdir. Bu tikel örnek, üzerine iliştiği kişiyi (yönetmen, sanatçı, vb.), neredeyse ayraç içine birçok nedenle alınmış yüzyılla, gizli/açık hesaplaşma içinde göstermektedir, bunu biliyoruz. Öyle bir yere geldik ki, bu bir sapıtma olsa da, biraz *sanatçılık* gerekçesine dönüştü ve dramatik yanı (biçim ve içerik açısından) göz ardı edilemez. Eli yüzü düzgün, estetik ürün diyebileceğimiz nesnenin günümüzde öncelikle taşınması gereken niteliklerinin başında 20.yüzyıla yüzleşmek olduğunu artık kolayca benimsiyoruz. Belki bu kadar '*duruşa, kahramanlığa*' katlanabiliyoruz. Bir sanatçının (birey) kolay üstesinden geleceği şey değildir bu kuşkusuz. *İnsanlık* (hümanist) izlekli (tema) dramalar üzerimizde iz bırakmadan akıp gidebilirken, yüzyıl bir sis bulutu gibi, çıkış arayışına zorlamaktadır hepimizi. Onu evrensel izleğe dönüştürmeye yatkın birçok nedenle. Ne yazık ki, yakın gerçek olmayı sürdürmektedir. Bir bakıma da öyledir. Bizim yabancılaşmamızın kitlesel ölçekli üretiminden

daha kötü olarak yazgı diyebileceğimiz şeyin de yabancılaşmasının ağır belirtilerini (semptom) taşıyoruz.

Has sinemanın bu yüzleşmeler içre, deneysel başlığı altında toplayabileceğimiz araştırmaları sürmektedir. Güzeli tanrılaştırmak (saltıklaştırmak) için katedilmesi gereken yol çok uzun ve arkamızda 10 yıldır bıraktığımız 20.yüzyıldan, bu korkunç yoldan geçmek zorunda.

Kaplanoğlu sanki yüzyılın (yaşanmışlık) değil ama, daha evrensel (varlıksal) bir yükün altında bırakır kişilerini. İmgelerini yüzyıla göndermez, dar ve soyutlaştırılmış bir alan içinde uzam ve zamansızlığa gönderir. Bireyi (kişisi) zamanını ve yerini yakalayamaz. Daha ilkel (primitif) bir çatışkının başvurusuzluğu (referanssızlık) soluğumuzu keser. Bizi seyirci olarak Kaplanoğlu üçlemesinde ürperten şey, varlık köklerine yaptığı bu göndermenin başvurusuzluğudur. Tinbilimsel anıştırmalar, sanki bizi saltık başvurusuzluğa hazırlama ritüelidir. Bizi boşluğa (hiçliğe) hazırlama töreni, epifanik dizisellik içinde kamerayı bile büyüleyen bir saptamadır. Kamera yakaladığı görüntüyle büyülenmiş gibidir. Aşkınlık bu büyüyle gelen tansıgın (mucize) buradakini çözüp oraya katmasıdır. Tinbiliminin tını sessizliğe (suya) katıştır gider. Geriye büyü artık çözülemeyecek olan (büyülenmiş) bakışın dünyasızlığı (yersizliği) kalır. Yüzyıl güme gitmiştir, zaman dağılmış, yer *herhangi bir* yerleşmiştir. Kaplanoğlu sineması grotesk bir sinemadır bu anlamda. Çember kendi üzerine kapanır, gönderme göndermeliğinde kilitlenir. Oysa yirminci yüzyılın özelliği açıklığı ve açıklığından durmadan kanayıp durmasıdır.

Reha Erdem, yüzyılı metafizik lekelenmenin, kirlenmenin, yitirmenin (ona göre unutmama) son durağı gibi algılamıştır neredeyse. Yüzyıl doruk yapmış, insan; büyük yapılar, anlatılar, soyutlamalar içerisinde soluksuz bırakılmıştır. İnsan insan oluşunu bilemez durumdadır. *İnsanlaşma*, toplumsallaşma olarak seyrü seferinde *insansızlaşma* olmuştur. 20.yüzyılı öncekilerin süreği ve doruğu yapan şey budur. Anlam, bu yüzyılda (20.) kitlesel açıklamaların altında ezilmiş, varlıktan varlığa doğrudan tansıksı akış, karışma, buluşma (varlık düğünü) unutulmuştur. En büyük cinayeti son yüzyıl işlemiştir. Beden ve onun doğrudan deneyimi aşağılanmış, dışlanmış, yaşam biricik olanağını (imkân) yitirmiştir. Bir saldırıdır ve bu saldırının nereden, nasıl geldiği tarihseldir. Tarih bunu açıklar ve Erdem tarihsel zaman kavrayışını kökten yadsır (red). Zamanın bedenlenmesine karşı onun önerisi bedenın zamansallaştırılması, gerçekte zamanötesileştirilmesidir. Bunun için önce bedenın yeniden ele gelir olması gerekir ve bunun da tek olanaklı biçimi kente, dışından (bilinmeyen bir yerden) gelinmesidir, bilinmeyen birinin gelmesidir. Tarihten kurtulmuş dinsel (inanç temelli) çağrışımların tepemizden aşağı boca edildiğini duyumsarız. Yüzyılı anlamayı değil, onu yadsımayı çıkışına koyan yönetmenimiz, önerisiz (ütopyasız) kalır bu nedenle. Ütopyası çok uzak, çok geride, metafizikseldir. Anımsatması biz anımsaması gerekenler için yetmez. Çünkü kendi yüzyılımızın saldırısı altındayız ve anımsamamak, bastırmak için hâlâ çok nedenimiz var. Hazzın bütün tüketim biçimlerini denemek ve gidermek (telafi) için doğrudan eylem(sizlik)den başka seçeneği usumuzdan geçiremiyoruz bile. Erdem'in etkili anıştırmaları, şiire kolayca dönüştürülerek paketlenecek, yüzyılımızın girdisine (fabrikasına) dönüştürülecektir. Oysa ne yapmak istemişti o? *Olan* değil *olandan taşan*ın diriliğini, bu bedensel şaşırılmayı, köpürüp taşmayı bir başlangıç kılıfına (pratik) dönüştürebileceğimizi düşünmüştü. Aslında önerdiği, yüzyıl ötesi, zamanlar ötesi bir tinsel sağaltımdı (terapi). Filminin kendisi bu sağaltım uygulaması olarak kavranmalıydı. Ne yazık ki sorgulamadı, soru

sormuş değil. Yalın bir nedenle. Çünkü bugün sorulabilecek herhangi bir soruyu yüzyılsız (Hiroşima'sız, savaş kampları olmaksızın, vb.) sormayız. Sormamız, sormamak olur.

Yüzyılı bir bütün olarak, içeride yol açtığı yıkımla ele alan, tam da büyük bir sorguca dönüştürerse Haneke'dir (**Beyaz Bant**). Soruyu öyle açık, olanca ağırlığıyla sorar ki, hepimiz bu suçun parçası olduğumuzu anlarız. Aslında onu anlamamız, kendimize kıymamız için (özkıyım, intihar) yeterli nedeni oluşturur. Ve bunu yapmaz, bu inanılmaz gerçeği varlığımızla yine de sürükleriz. Bu yüzyıla (20.) rağmen nasıl var oluruz, *şimdi ve burada ve böyle?* Haneke bir etikten etiksizliğe çıkar, yol alır. Bu etik *yirminci yüzyıla...* etiğidir. Bunun ötesine ya da berisine değil, içine, kendisine bakmak, öyle bakmak, öyle yakınlaşmak ki, bu gördüğüm zaman benim *zamanım*, benim, bu *benim*, diyecek kerte. Bu kaçınılmazlık dayatması içerisinde, bütün tezlerimiz çürütülmüş, tüm savunma düzeneklerimiz çökertilmiş, yedekte tuttuğumuz ve günü gelince kullanabileceğimiz konformizmimizle teselli bulduğumuz hümanizmamız bir budalalık, bir teslimiyet biçimine dönüşmüştür. Bu yüzyılın karşısında onunla boy ölçüşebilecek bir açıklamamız, yeter nedenimiz yok ve asla olmayacaktır. Bu dehşet bizimdir, aslında özümüzdür. Bu yüzyıl biziz ve kurbanıyız ve aynı zamanda kasabı. Haneke uç noktalarda bu çıkarışsızlığıyla, umutsuzluğuyla yine de önemlidir derken kastımız tam budur. Bakmanın, kameranın görüşünün acısını iliklerimize değin çekmeli, bu acıyı *bizleştirmeliyiz*. Çünkü görme, görünenle aynı şey olsa da görmekten, ölümden iyidir yine de. Buna suçumuzu üstlenmişliğin onurunu taşımak diyebilir miyiz? Hayır, bu bizi kurtarmayacak, bu bir günah çıkarma ayini olmayacak...tır, heveslenmeyelim.

**Gözlerindeki Sır**'ın (Campanella) yönetmeni, tıpkı Ken Loach gibi (Örneğin, **Hayata Çalım At**, 2009) ele alır sorunu. Büyük anlatılar ve onların maskeleymesi konusunda yeterince duyarlı görünür, ama öte yandan arkadaki büyük çerçeveye gönderme yapmaktan asla bıkmaz, geri durmaz. Küresel ölçekli çerçeveler içinde bir dizi alt bağlamda yaşam yakınımıza, tanıdıklaşarak gelir ve bir üst çerçeveyi unutmak istesek de yönetmen bize anımsatır. Yakın yüzyıl *öykünün* yüzyılıdır, diğer yüzyıllara (geriye ve ileriye doğru) onun üzerinden geçilecektir. Ona rağmen geçilemez. Bu sinematografik yöntembilimi, *bağlıdır* (angaje). Yakınsamanın ya da ıraksamanın yaşanması yok etmeyeceğini bilerek ve bunu bildiği için de biçim oyunlarında cesaretli, atılgandır. Çünkü ilk varsayıma bağlı çalışır (mıknatısın ucu kuzeyi gösterir). Zamanın nesnelere ardışık diziliminde en üstteki çerçevenin anlamsal katmanı görünmese de etkili bir üst-belirleyicidir. Öte yandan zaman dıştan (kabuktan) içe (çekirdeğe) soyulurken kurgu şaşırtıcı bir biçimde (ama eytişimsel aynı zamanda) içeriden dışa açılır, verir kendini. İçin (tin, birey) o son andaki özgürlüğü, tüm filmi, tüm çerçeveleri ve bu yüzyılı boydan boya keser, kat eder. İşte olumsuzluk ve bu filmleri buralı, bizden, insancıl kılan öz, içerik buradan fıskırır. Duyumsayabileceğimiz şeye gideriz filmin karakteriyle birlikte, onunla yol alır, yüzyılın üzerinden geçer, berileşir, bizleşiriz. 20.yüzyıl bizim de yüzyılımızmış anlaşılan, deriz: kendi *sıradan, boktan ama, yine de...* bizim olan öykümüzümüştü.

## Sinema ve Göz (Bakışın Eytışımi)

*“Görme zevk almaz, hatta bekâretini bozmaktır. Eğer bilenden bilinene giden münasebeti ifade etmek için genelde başvurulan kıyaslamalar incelenecek olursa, bunlardan birçoğunun bir çeşit görme aracılığıyla iğfal gibi sunuldukları görülür. Bilinmeyen nesne, bir beyazlıkla kıyaslanabilircesine, lekesiz olarak, bâkir olarak verilir. Gizini henüz teslim etmemiştir, insan bu gizi henüz ondan ‘koparıp almış’ değildir.”*

“Bilmek, gözleriyle yemektir.” (Sartre, Varlık ve Hiçlik, T.Ilgaz/G.Ç.Eksen, 2009, 716)

Sinemanın bakışla, bakmakla, gözle (*kinoglaz*-Vertov) ilgili değişmecelerden (metafor) biri olduğunu söylemek yanlış olmasa gerek. Neredeyse çok erken zamanlardan bu yana sinema kuramlaştırma girişimlerinin ekseninde doğrudan ya da dolaylı biçimde bu değişmece yer almıştır. Bakış kuşkusuz sinemayla gelen, başlayan bir şey değil. Üstelik yalnızca beden bir örgenine, parçasına (gözler) indirgenemez. (Bir *kendi-için* girişimidir). Belki iyi görüntü avcıları (ressam, fotoğrafçı, sinemacı, vb.) bunu bildiklerinden, bakışlarının bedenselliğini, bize göre fazladan tümlüğünü ayırırsar, şaşakalırız.

Kamera dışarılaşmış, bedenden uzaklaştırılmış, beden adına temsil yetkisi taşıyan ötedeki gözümüzdür. Bu ötedeki gözümüze göre durduğumuz yer, gözün önünde ya da arkasında oluşumuz kuşkusuz önemlidir. Bu kendimizden çıkma, aşkınlaşma tasarımı (proje) fiziksel bedenimizle kitlenmiş olmadığımızı işaret eder. Ama bu eylemin kökünde devrimci, köktenci bir tutum yattığı açık, çünkü ister kameranın arkasında olalım, ister perdenin önünde (üstelik bu durum da kendi içinde ayrışır) filmi izlemek için koltuğumuza oturarak yaptığımız seçim, ötedeki göze yönelik bir çağrıdır ya da kendi görümüze ilişkin bir yetmezlik bilincidir. Yönetmen de nihayet yaptığı o bir filmle yetinmez, ikincinin kaçınılmazlığıyla sürüklenir. Bir kez olanaklar içine girmiş, beden sınırları aşılmış, yaşama yönelmiş bakışın sınırsız olumsuzluğu bakışımızı kendi derinliklerine çekmiştir. Çağırığımız, bizi çağırmaktadır. Bilinemezi bilebilirliğimiz, geçmiş ve onun suçunu, yetmezliğini bağışlayabilir.

Sinemayı bir büyük gözün yeryüzünü tutsak kılan kavrayıcı, saptayıcı, yargılayan bakışına yaklaştıran sektörel paradigma (1984, Orwell, 1948; *Ağustosta Rapsodi*, Kurosawa, 1991) bakışı bir özgürleşme tasarısı olmaktan çıkarılabilir çok oldu. Bizim ilgilendiğimiz şey ise, bu büyük göze bakan gözlerin ısrarı ve direnme gücü, dayanakları. Bakışın içinde yer almayan bakış olanaklı mı?

Eğer Sartre’in söylediği gibi bakış, sahiplenme yordamı, *yeme* etkinliği ise, bakışımızın yerine geçirdiğimiz (ya da geçirilen) bakışla bir biçimde bakışmamız, yüzleşmemiz yerinde olacaktır. Çünkü genellikle sıradan gündeliğimiz içerisinde, duyurgalarımızın ucundaki gözümüzü içeri çekme eğilimi öne çıkar. Kabuğun içinde, karanlıkta en sorunsuz, tehlikesiz görümüz gerçekleşir. Bakmak kapışmak, çatışmayı göze almak, risk yüklenmektir. Genellikle yaygın, genelleştirilmiş ortalama soyut bakış, bir ölçüne (standart), ölçüte dönüş(türül)ür. Bakış sözcüğünün yerine algıdan başlayarak bir dizi kavram yerleştirilebilir. Yukarıdaki yargımı da gözden geçirmem gerektiğini anlıyorum şimdi. Sinemaya gitmiş olmak, belki sandığımca devrimci bir tutum takınmak olmayabilir de. Çünkü onun da yaygınlaştırdığı, sinsi bir bakış kültüründen, onun da ortalamasından, hatta bakışımıza yönelttiği ona(n)ma imlerinden (sinyal) rahatlıkla söz edebiliriz. Aynı yorum sürecin üretim yanı için de geçerlidir.

Lacan-Zizek çizgisinin varolan ama görünmez *gerçek*inin imgeleşen bakışı bir tür vazgeçilmiş bakışların, ama vazgeçilerek yığılmış, simgeselleşmiş, dışarılaşmış, bize yönelen bir tehdite dönüşmüş nesne-bakışın önünde yakalanmayla, bunu gidermenin yollarını bulmayla ilgili. Andre Bazin’in derinleştirilmiş alan içinde bakışın dağılımı, yönlenmesi ve ilişkisin üzerinden yaptığı okuma, Zizek’in ayrıştırılmış (farklılaştırma) bakış üzerinden yeniden nesneleme (nesne-kılma) ve dolayısıyla konumlanma (sembolizasyon) üzerine çözümlemesi konunun sinema uygulamasının yetkin ve tartışmalı örneklerini oluşturuyor bildiğimce. Sinemada göstergebiliminin geçmişte doruk yaptığını ve kamera-gözü (bakış)

yeterince tartıştığını düşünüyorum, bilgim çok yetersiz olmakla birlikte. Beni burada yapısal bir öge, sözdizimsel (sentaks) bir katman olarak ilgilendirmiyor bakış, daha çok semantiği ve bunun nasıl doldurulduğu, yüklendiğiyle (şarj) ilgiliyim. Bu *duruşun bakışı* nasıl dolduruluyor? Sanatçının gözünden çıkan görü, kamera-gözden nasıl geçiyor ve benim gözümde nasıl yeniden biçimleniyor? Oyuncuların bakışının yaratıcının bakışıyla ilişkisi nasıl kurgulanıyor ve bakışlar seyirciyi (sonul bakış) nasıl devindiriyor, neye taşıyor, hangi anlama biçimine bağlıyor? Bu yapısal(cı) çözümlemelerin gerçekten bir yararı var mı? Sinemanın genel görüşü içinde birinin *görüsünün* altının çizilmesi gerçekten önemli mi ve zaten gündelik yaşamda da bir görüler, bakışlar karmaşası, hercümerci yok mu? Pek değil. Estetik algının, algılama ortamının özenli, özel kılınmasıyla (ritüel) doğrudan ilgili olduğunu düşünüyorum ve bu durum, bazı bakışları ayrıcalıklı kılıyor ister istemez. Derdimiz de budur, bu *ayrının* üzerine gitmek, anlamın ayrılmayla ilgisini (Derrida) anlamaktır.

Kameranın duruşu kilit önemdedir bu durumda. Devinimi güçlü çağrışımlara yol açar. Onun duruşu, dünyaya katlanmış olması da yeterince anlamlıdır. Bazen kamera öyle durur ki, duruşu (kendi) bakışı(nı) sorgulamaya dönüşür (Angelopoulos, Ceylan). Bunun, günümüzde en önemli *bakış eleştirisi* olduğunu unutmamalıyım. Görüntüyle kirlenmiş yaşamımızda, yaşamımızı karartmış, bizi görmeye çağıran değil, bize gösteren bakışa kilitlenmiş saldırıya direnmenin bu geçerli biricik yordamı, *bakışa bakmaktır*. Badiou'ca söylersek, bize bir sahicilik ve sadakat izleği için çıkış noktası olabilir böylesi bir bakış kırıcı bakış tasarısı.

Bu kaba ve genel çerçeveden sonra, bu dört filmin gözü nereye yerleştirdiği ve bu gözün neyi gördüğü, neyi görmek istediğine kısaca değinebilirim.

Kaplanoğlu'nun bakışı uzak, soğuk, yabancı bakışıdır. Görünmeyene, görünmeyecek olana dönük durur, ısrarla görünmeyecek, kendini vermeyecek olana bakar. Gündelik yaşamı arıtmaya dönük (terapik) bu sağaltım bakışı, arıtma işlemini doğaya yayar. Doğa, ele geçmez, geçmeyecek gizine bir çağrı gibi gelir görünün önüne. *Karanlığın Yüreği*'ne (Conrad) bir yolculuktur bu. Bir büyük ve o denli soyut bir (Tanrısal) göz, onun yaşamını çitiler, yıkar, paklar ve tamamlar.

Reha Erdem ise daha önce bir gözün *bir (bu) şeyi* gördüğünü düşünür ve bu bakışı buralılaştırma, yerelleştirme, coğrafyalaştırmayı dener. Umutsuz bir çaba gibidir bu bakış denemesi. Hepimizin aslında taşıdığı bu içgörünün, bu olanaksız sanılan bakışın bu film üzerinden anımsatılması, yeniden kazanılması gerekir. Bu bakış, baktığı nesneye göz ekler. Nazarın canlandırmacı (animistik) bakışı kentte, karda, taş yapıda, köprüde belirir. Alevi geleneğinin stilize göz imgesi, bir bütün olarak yaşamı bakışa dönüştürüp, bizi *bakılan* yapar. Yaşam bize canlanmış organik bir göz gibi abanır. Bu gözün *görüsünün*, bu tansığın bir parçası olmaya zorlar bizi. Açıklamaların yetersiz kaldığı bu yerde, insan odaklı görünün sığır odaklı görüyle yerdeğiştirmesi önümüzdeki sınırsız seçeneği gösterir. Bir sığır olmak, bir sokak iti olmak, bir hırsız olmak, bir sakat olmak, bir karga olmak, bir yalnızlık olmak, bir aşk olmak, bir konuk (kent konuğu) olmak, olanağın içindedir, buradadır, denenebilir, denenmelidir.

Bir odaktan dünyaya yapılan bir nazar değil, bir erk dayatması gibi değil, dünyanın gözleşmesi, bakışlaşması ve her yerden bana yönelen bir nazar tutulması, nazara, göze yakalanmak, bakışları eşitlemek, onları ışık lifleri, öbekleri olarak sakatlığın, yaranın üzerine düşürmek, bakışı sağaltıcı kılmak, iyiliği ve kötülüğü göze (nazara, göz-bedene) bağlamak, velhasıl gözü maddeleştirmek, nesneleştirmek, kımıldatıcı yapmak...



Gelgelelim, Campanella (*Gözlerindeki Sır*) bakışı anlam arayışının peşine takıp da anlamı varlık katında ele geçirmenin peşine düşmez. Anlam aslında fenomenolojik araştırmanın ulaştığı yerde, başlangıçta değil belki de. Burada, saçaklanmış bakışlarımızın kesişme ve çatışma düzeylerinde süregiden bir güç ilişkisi olarak kendini oluşturur. Bu anlam, bakışla gelir ve yitebilir de. Her bakış içkin ve aşkındır. Kamera buna uygun devinir. Zaten son yıllarda bakışa kamerayla daha yakından bakma eğilimi güçlenmektedir. Bakmaya bakma önem kazanmıştır. Campanella; Kaplanoğlu, Erdem, hatta Haneke gibi ele almaz bakışı (gözü). Saltıklaştırmayı, bakışın kendini anlam kaynağına dönüştürmesini düşünmez bile. Kamera öyle açılara, öyle devinimlere yerleşmeli ki görünüşe çıkmayan görü bile yaşam yapıcılığına, üretimine katılsın. Göz bedenin erimi içerisinde, bedenle ilişkilidir, dolayısıyla kamera da... Kamera (özneyi nesneyle buluşturan şu aygıt-bakış) *aracılığıyla* yetinir, bir öz taşıdığını ileri sürmez. Onun bakışı, oraya, gittiği yere yapışmaz. Yani bu bakışın sahiplenmesi, kendi yetersizliğine bir gönderme de yapar ve gülmece tam bu noktada işin içindedir. Buna bir değer yüklemesi yapmayalım ama *humor* diyelim.

Haneke’de durum, bakış (göz) açısından da ürperticidir. Gizli, sinsiyi, yıkıcı ve güçlü bir bakış (kavrayış) kameranın bakışıyla ortaya konur, sergilenir. Bu yıkıcı tümlenme (totalizasyon) tek ve yok edici itkiye, bakışın arkasındaki o büyük bakışa (entropiye, bozunuma) işaret eder. Kaçırılan, gizlenen, örtülen ama, böylece görünmez bir dalga gibi yer düzeyinde yayılan bakış, kamera arkası gözün tehdite ilişkin bakışıyla boydan boya biçilir. Haneke’nin gözü, büyük gözün üzerinde bir yarıntı oluşturur. Toplumun gözünü çizer. Bu cesur bakma denemesi bizi görmeye zorlar. Gözyuvarında gözlerimiz fıldır fıldır, çılgın tutamak noktası peşine düşerler. Bir sığınak bakışın içinde olmak, orada yatıştırılmak, herkesin gördüğüne bağlanmak isteriz. Ama aykırı, çapraz bakış açısının içindeki *Haneke (kamera) gözü*, konformizm tutkumuzu daha filizlenmeden tırpanlar. Büyük bakışın yıkıcı nazarı delinir. Biz iki bakış arasında, oklarla delik deşik oluruz. Gözümüz (görümüz) ortalık yerde kalakalır. Kendi yuvalarında huzursuz, delirmiş, yurtsuz bakışımız çatlayacak, ve artık kanayacaktır. Sinsilik cinayete giden yolun üzerinde, kaçan, görünmezleşen bakışı bir sayrılık, sapıklık gibi yayar, buluşturur. Masumiyet, olmayan, olmamış gibi olan bakış, suçla buluşur. Sorumsuz suç, gizli bakışla dengelenir. Gizliyi görünür kılan (Haneke), çürüme kokusunu duymamızı sağlar. Bakışlarımızı indiririz yere; Haneke’yle birlikte bakmaktan kolaydır ortak suça katılmak, gizli ve suçlu göz olmak. Yere bakarız.

### **Sinema ve Kültürel Düzgü**

Ele aldığımız dört filmin de geçerli, etkili, egemen kültürel düzgülüyle (kod) sorunlu olduğu, buna eleştirel yaklaştığı yeterince açıktır. Doğru bir okumaya eşlik etmesi gereken şey tam bu noktadan başlayacaktır. Acaba varolan düzgülemeye ilişkin eleştiri sahici mi? Amacıyla ama, yanı sıra yöntemiyle bağdaşık mı?

Yapım, üretim süreciyle ilgili düzgü dizgesini (kod sistemi) ayrıca içine alıyorum burada. *Örtüşmenin* kaçınılmaz olmasa da önemli ölçekte olduğunu kabul etmek gerekir. Ortaya çıkarılan nesnenin (ürün, yapıt, vb.) iç kurgusunun geçerli düzgüsel dayatmayla karşılıklı konumlanması ve ayrılma, buluşma noktasıdır tartışılması gereken. Bu da yukarıdaki başlıklar gibi, gerçekte üstesinden gelemeyeceğim bir konu. Beni avutacak şey, uyarının

uyarısıyla aynı şey olmasının koşul olmadığı. Eğer böyleyse birkaç söz de ben söylesem, ayıp etmiş olmayacağım.

Gündelik yaşamımızı derinlemesine biçimleyen toplumsal düzgünün de bağdaşık (homojen) olduğu söylenemez. Ama tüm seçimlerimize yansıyan baskın düzgüsel bir yönlendirmeden elbette söz edebiliriz. *Gerçek* ona erişemeyeceğimiz yerde ve bu belki de her zaman böyle oldu (Lacan-Zizek). Bunun böyle oluşu bu gerçeğe bir el çabukluğuyla, hadi kaydırmayla diyelim, *varlık* dersek (Sartre), oradaki (kendinde) varlığa asla doğrudan erişemeyeceğimiz anlamına gelir. Belki ucu Dilthey'e, gerçekte çok daha eskilere (Platon'a ve mağarasına neden olmasın?) uzanabilecek bir öykü bu. Berkeley'e haksızlık ettiğimizi, Hume'u belki indirgediğimizi (kendi çölümüzde, belirtiyorum) kabul etmeliyiz. Öte yandan bu erişilmezlik, kanımca eytişimsel özdekçiliği (diyalektik maddecilik), Marx'ı hiç de alaşağı etmiyor, her zaman da böyle düşündüm. Marksizm, bugün de en iyi tümleşim olanağı, dizgesidir. Bütün bu artmış görünen ama gerçekte artmayan olgu yığınını anlamlandırabilir ve biliyoruz ki bu anlamlandırma her kezinde geçicidir.

Marksizmin Sartre'in (bile) sandığınca bir *öz* takıntısı olmamıştır, kötü, kaba (vulger) yorumları bir kenara atarsak. Artık biliyoruz ki (belki de ben öyle sanıyorum), biçim içeriği doldurmakta, durumsal, konumsal yerleşim (situation) *içerik* yapmaktadır (yapısalcılık, post yapısalcılık; en genel anlamda). Başkasının (buna toplumsal simge diyebiliriz) bakışı bizi içerikler, doldurur. Başkasının yaşamın yeniden üretimini biçimleme yetkisini, dayandığı gerekçe ve olanaklarla sahiplenme, kullanma biçimi onu somuttan soyuta bir yaptırıma, ritüele atayarak bizim onu gözeterek seçişlerimizi güdümler (manipüle eder). İçerik biriktirme, *nesneleşme* demektir. Bu değer yığışımı, değıştokuşu (trampa) kaçınılmaz kılar kılmasına ama, sonuna değin özgürlüğümüz sonuna değin tutsaklıkla yerdeğıştirdiğinden (ikâme), *yabancılaşımdan* gerçekleşmez. Düzenek de bir noktadan sonra ürünleştirdiğinden (meta), güdümlenir. Önümüze gelen görüntü, ses, koku ürünleşmeleri oranında, düzeyinde hem seçme şansımız, hem dayatılmış içeriğimiz olur. Bunun böyle olmasını, toplum sınıflardan oluşmasaydı belli bir eşitlik anlayışı içinde kavrayabilir, sorunu kültür/doğa ikilemi içinde (hermeunetik) anlamaya çalışabilirdik. Ama bizim ütopyamız, *altın çağımız* asla anımsayamayacağımız doğa(mız) olamaz, olmadı da. Ütopya yapaydır (sentetik). Çünkü yapılabiliridir. Kurgusaldır.

Artık bu düzgüler kendiliğinden önümüze çıkmıyor, egemen sınıf dizgeleri daha da egemen, boşluksuz, gediksizdir, ellerinde tuttıkları doğrudan ya da dolaylı güç (zor) tüm varlığı doğası ve kültürüyle berhava etmeye bile yetebilir. Tasarımcılar, yapımcılar, yaratıcılar dizgenin buyruğundadır nicedir ve reklam (medya) bir tür düzgüleme (kodlama) işi yapar. Tam burada güncel bir saptamayı yapmak zorundayım. Her yeniden (aslında eski) düzgüleme tasarısı, kendini yenilenme, değışim, gençleşme, farklılaşma vb. olarak getirir önümüze. Tüm yaşam alanları için bu ne yazık ki böyledir. Aynı şeyi yediğimizi ayımsamadan yine yeriz. Bıkkınlığımızı, cansıkıntımızı gidericiler, yatıştırıcılar, barok tatlandırıcılar, sıradanlaştırırken çoklulaştırıcılar devrededir. İnanılmaz bir seri üretim, düşlerimize bile çoktan sızmıştır. Tinsel sağaltım bile bunun bir aracıdır artık günümüzde. Birçok bilimsel (!) disiplin, söylem için de, başka türlü düşünmüyorum.

Demek ki önümüze getirilen şeyde duyarlılığımızı tetiklemesi gereken ipuçları, imalar; bu sahte kavramları yüze çıkarma, eleştirme hırslarımızı, öfkemizi yalnızca bilemeli, daha ve daha tetiklemeli. Bu zordur. Gösterilmeyeni, düzgülenmişin ötesini görmeyi, düzgü çözmeyi

göreve dönüştürür. O zaman sahici sanatın işi bu olur. Sahipliğimizin sahipsizliğimizi derinleştirdiğini, yedikçe acıktığımızı bilmek zorundayız. Her tasarı başlarken biten şeydir. Ve egemenlik geçici olanın kalıcı kılınması, gösterilmesinden başka bir şey değildir ve düzgü bu işlevi görür. Geçici olanın imgesi kalıcı (özel) bir imge gibi nasıl kabul ettirilir?

Dünyamız, soluk alış verişlerimize, nabız atışlarımıza varıncaya değin düzgülenmiştir. Biz gülmeyiz, hasta olmayız, özlemeyiz, aşık olmayız, vb. *Mış gibilik*, bu mış başvurusunu (referans) çözümleyip bilince çıkarmadıkça yetersiz bir kavramlaştırmadır (terminoloji anlamında). Öğrenilmiş (şey), doğamızla bağlarını yitirmiştir uzun bir süredir. Ama en sinsi güdümleyici tez, doğa(ılık) arayışıdır bu yüzden. *Doğaya dönüş* düzgülemesi, bizi düzgülenmeye (yoksa düzülmeye mi?) iyice yatkınlaştırır. Doğadan kopmasıyla insan (özne, kendi-için) olan varlık, kendi varoluşunun biricik kaynağını tersinmez. Doğaya dönmek, doğasız kalmak, doğasızlaşmak, doğa içinde ondan kopmak demektir. Sorunumuz bence de, içinde olduğumuz *durumu* (Sartre) neye göre seçtiğimiz, refere ettiğimizdir.

Bu uzayabilecek konuyu kesiyorum. Sonuçta sayısallaşma (dijitalizasyon) diyebileceğimiz şey son moda, evrensel bir düzgüleme (düzme, ırza geçme, tecavüz) girişimidir. Bana kalırsa bu sahiciyi (hakikati) yoğaltmaktan, billurlaştırmaktan başka bir yere çıkmaz.

Filmlere böyle baktığımızda, egemen düzgüleme yordamlarıyla filmin karşı-düzgüleme isyanı arasındaki dramatik çatışmaya yöneliyor, önem veriyoruz. Karşı-düzgülemeyi (ütopya) öne çıkararak yönetmen, yine varolan olanaklar içerisinde bireşimlediği (sentez) önerisini hangi çerçevelere, bağlamlara, güçlere, sınıflara (toplum demek, siyasal toplum demek olduğuna göre) dayamaktadır. Bu onu sahici kılacak ya da tersi olacaktır.

Namus çizgisinde yer aldığını kabul ediyoruz bu dört filmin. Dediğimiz, bu tartışmayla ilgili. Şaşırtıcı olan Semih Kaplanoğlu'nun filminin (*Yumurta, Süt, Bal*) yüklendiği düzgüsel çatışmanın en yüksek düzeyde örneklendiği film olması. Koşulllanmış (düzgülenmiş) algı biçimlerini tekniğiyle önemli ölçüde zorluyor. Biz hemen ilişkilendirip kamerasının (bakış) peşine takılmışken, sevincimizin yersizliğini hüznün verici biçimde noktalamak zorunda kalıyoruz (*cenin* konumuyla). Bu bizi Kubrick'e taşıyor (*2001, A Space Odyssey*; 1968) Düzgüsüzlük, kaçışın sonunda varacağımız en son ve biricik sığınağımızdır. Doğa bir öneri gibi gelmez önümüze, taşıdığı engin, sınırsız boşlukla, sessizliğiyle uzak, yabancı ve oradaki asıl, tek, sonsuz güçtür.

Reha Erdem (*Kosmos*), unutulmuş bir düzgülemeyi, bir *kurtuluş* (salah, vaad) gibi eleştirisinin arkasına ekler. Filmini yapma nedeni olan, üzerinde baskısını olanca ağırlığı ve kıyıcılığıyla duyumsadığı egemen düzgüye karşı açık yadsımasını, daha önce denenmiş (egemenleşmiş) arkaik bir düzgüleme tekniğiyle eleştirmeye kalkar. Biraz kısırlıkla ilgilidir bu ya da geleceksizlikle. Ütopyasının daha önce bir yerlerde olmuşluğuyla dolan bu şiirsel (efektif) söylem, sahiciliğini bu nedenle tartışmalı kılar. Bir yerde olmuş, bir yerde bitmiş ütopya olmaz. Ütopya geçmişe doldurulan gelecektir ve buluşma (kesişme) noktası şimdi, burası, *şu andır*. Bu nedenle dili keskin, tekniği çok etkilidir Erdem'in. Örtülen, gizlenen şey büyüktür çünkü. Eleştirisi bu nedenle açık verir, sahici bir eleştiri değildir, kullandığı gereç ve yapılandırma biçimleri bizi inandırmaya bu denli de elverişli, uygun iken... Filmi kocaman bir yadsıma (red) gibi algılarız ilk elde. Ses efektleri, alışılmadık görüntü bindirmeleri, hızlı değişen yakın planlar, nesneye, doğaya tinini sökercesine yaklaşan ısrarlı kamera-göz, beden vurgusu, vb. isyanla dolu gibidir. Düzgüye, dayatmaya karşı ayaklanma, başkaldırı çağrısıdır

Erdem'in sözü. Ama kurgusu bir kaçısa taşır bizi. Kullanılmış, yıpranmış bir eski erk (iktidar) yapısından ütopya getirmeye kalkar. Ama eski ve belki de kötü bir şarkıdır bu. *Yeni* denli eski.

Haneke, varolmuş, olmuş ve olacak olan tüm düzgülemenin arkasındaki kültürel yıkımı, yıkıcılığı sergiler. Yadsıması sıfır noktasında, düzgülemenin her biçiminin yadsımasıdır. Umudun tükendiği, sıfırlandığı yerde, olabilirse yeni bir başlangıç olasılığına bile çokca uzak durur, uzak ve soğuk. Onun bir karşı-düzgü örneği, örnekçesi (model) yoktur. Tin yoktur, hiç olmamıştır. Filminin düzgüleri, varolan düzgünün tersinmesi, hiçlenmesiyle oluşur. Bunun kalıcı, evrensel bir örnek oluşturduğu hiçbir yerinde söylenmez. Düzgü kof bir erk aracıdır ve yok etmekten ötesine geçemez. Yıkım yakın, içimizdedir. Çünkü içimizdeki tinsizlikte, kayıtsız, aldırışsız yok etme eğiliminden başka şey yok ve olmamıştır. Yeni bir *tin düzgülemeye* inanmamıştır Haneke. Varsa eğer bir tin, o da bizi uçuruma taşıyan şu kötücül (!) tehdittir. Bu hiççiliğiyle (nihilizm), filmi saltık bir düzgü çözüme (yapısöküme) işlemine dönüştür. Bunu anlamak nasıl da az gelir biz seyircilerin işine.

Campanella içlerindeki en eleştirel yaklaşımı koyar filmiyle. Düzgü kurulan ve yıkılan, yine kurulan ve yine yıkılan bir edimselliktir ve yıktığımız (eleştirdiğimiz) düzgüden başlarız kurmaya. Öç kendisi için alınmaz, ötesine taşar. Aşk (gizli) tükenişinden yola çıkar, yeni bir metafora (düzgüye) dönüşür. İlişkiler ilişki oluşları içinden hiçlenip yeniden kurulur. Sökme takmadır. Yiten bulunandır. Campanella bunu teknik bir bilinçlilik içinde senaryolaştırmaz, dünyaya bakışının böyle oluşu (eleştirel) öyküsünü bu anlamda, bir düzgüleme-yeniden düzgüleme aksak ritmi içine yerleştirir. Kırılmalar, çözümler, kesintilerle yol alınır, geçmiş içselleştirilir, geleceğe ütopya olur. Önerilen bir üst (meta) düzgü değildir. Olumsuzluk, düzgülemenin yüreğine yerleştirilir. Ayrılmak buluşmaktır. Şiir gözden yiter yitmez göze gelir, belirir.

## **Sinema ve Eleştiri**

Sinemayla eleştiriye bir araya getirirken buna nereden yaklaştığımız önemlidir. Yapıtın kendisinin eleştirel duruşu bir yana, yapıta çok geniş bir yelpazede dışarının bakışı ve yapıtın kendine eleştirisi bile (ironi) eleştirinin konusudur. Bunlar öyle ilintisiz şeyler de değildir. Yapıtın eleştirisi (ütopyası/zlığı) bizim dışarıdan eleştirimizin girdisidir sonuçta, olumlu ya da olumsuz. Onunla koşutlaşır, ayrılırız, ya onun bakışına eklemelir, onu üstleniriz ya da bakışımızdan böylesi bir algıyı eksiltiriz. Yapıtın sanatçı ve alıcısı üzerinden kendine açtığı yer, konum onun ütopyasıdır (eleştiri). Varlığı oyarak içine kendi varlıksızlığını (hiç) yerleştirir ve varlık bu yüzden anlamlanır, yeniden düzgülenir, imlenir.

Sanat, varlığa im (işaret) koymaktır. Konulan im çok öne çıkıyor gibi görünse de, her doğru sanat yapıtı karşısında bizi asıl ilgilendiren, heyecanlandıran, serüvene sokan şey im koyma edimine doğrudan ya da dolaylı yapılan gönderimdir. Bu edimin olanaklılığı, ortaya çıkabilmiş, kendini gösterebilmiş oluşu başlıbaşına bir *cesaret* (insanlaşma) tasarımıdır çünkü.

Yapıtın taşıdığı eleştiri (ütopya) yukarıdaki başlıklarda yetersizce de olsa incelenmiştir. Yeniden buraya dönmeyeceğim. Ben yapıta bakan eleştiriye değineceğim kısaca ve baştan söyleyeyim, yapıta bakan göz yapıtın *bakışını bakışlar*, sürdürür, ondan başka bir bakış (yapıt) yapar. Bu nedenle akademik sınıflamaların bitmez tükenmez çalışma konusu olmuş '*sanat yapıtını anlama, çözümleme, tümleme, tam(am)lama girişimi olarak eleştiri*'

kavramına hiçbir zaman sıcak bakmadım. Türler ayırımına da bakmadığım gibi. Türsel anlamda bir şiiri denemedim, eleştiriden ayıran şeyi hiç anlamadım. Tümü de ayrı ayrı kendi(ne) yeterlilikleri içinde nesneleşmiş olarak vardır (olmalıdır). Kendi başına ayakta duramayan metin, türü ne olursa olsun sanat yapıtı olamaz ya da tersine yine türü ne olursa sonul olarak kendine gönderen, kendine göndermesi içinde eksilmeyen, tükenmeyen yapıt sanat yapıtıdır. Varolma gerekçesini öbürüne borçlu olamaz. Bu bir eleştiri bile olsa. Denebilir ki, eleştiri eleştirdiği şeye bağımlı değil mi? Yanıtım son derece yalın: yapıt yapıta bağlı değil mi? Yapıtsız yapıt, sanatsız sanat için bir tane örnek gösterebilir misiniz? Bu da açıklanabilir. Yapıtı yapan yapıt değildir. Onları tıpkı dünya gibi kendinin kılan özne, yani insandır. İnsanın bir de böyle kötü bir yazgısı (dram) vardır.

Bu nedenle ülkemizde (belki dünyada da) yaygın biçimde eleştiri başlığı altına konan şeyi gönül rahatlığıyla çöpe atabiliriz. Üstelik bunları bu biçimde söylemiş biçimim ve bu denemenin tümü için bile geçerlidir bu yargı. Bunlar vasal, bağımlı, kendi başlarına yaşayamayan soluk nesneler, mızıldanmalardır. Türkçede bir eleştiri metnini gövdesiyle, bedeniyle bir haz kaynağı gibi buluşarak okuduğumu anımsamıyorum. Hep unutulmuş şey, açıklamanın ikinci eldenlik, zavallılık boyutu, niteliği. Eleştirmen sanatçının bir alt basamağında, varlığını üsttekine borçlu insan değil ve olamaz. Bunda hoş olmayan boktan bir erk (kast) ilişkisi görüyorum ve bu beni eleştirmen açısından çok, sanatçı açısından kaygılandırıyor. Sanatçı kendini bir şey, sanatçı saymadıkça sanatçıdır ya da sanatçı adaydır, diyelim.

Gerçekte de olan bu (sahicilik katmanında). Sadakat bir kavram olarak bu ilişkilerin temelinde de oturtulmalıdır ki, bu; sanatsal etkinliğin bugünkü biçim ve yapısını tartışmaya başlaması, pazarın, piyasanın elini eteğini bu eyleme biçiminden (varolma tarzı) çekmesi, demektir. Kazanmakla yapmak arasında bugün piyasa üzerinden kurulan ilişki kırılmalıdır ve bu yapmak ve kazanmak sürerken böyle olmalıdır. Bu nedensellik bizim dayatmamızdır. Zaten sanat yapıtını diğer insan ürünlerinden ayıran, onu, her şeye, her koşula karşın bir meta olmaktan taşıyan yan, tüm insanoğlu için, Marcel Proust'un ya da Heidegger'in de belirttiği gibi ve aslında Marx'ın belirttiği gibi, *kurtuluşun* (!), sahici özgürlüğün belki biricik olanağı oluşudur da (imkân).

Peki, biraz dinginleşirsek, sanatın huzurumuzu kaçırdığını kabul edebiliriz belki. Böyle yapması gerektiğini de onayarak... Yapıt bizi kımıldatır, kımıldatmalı. Sokmalı, rahatımızı (konformizm) kaçırmalı. Onanma imlerimizi bir bir silip süpürmeli üzerimizden ve çırılçıplak kalakalmalıyız tam ortalık yerde, taşı atarken yakalanmalıyız: '*İçinizde ilk taşı en az günâhı olan atsın!*' (*İncil; Süreyya'yı Taşlamak*, Cyrus Nowrasteh, 2009). Bizi gevşeten, sağaltan, düğümümüzü çözen şey (dışarıdaki şey) sanat (yapıtı) olamaz. *Beni benim* karşısına iter yapıt, beni ikiler, *ötekiyle berikini* kırar, ama savaşılmaya, kırılmaya değer şeye (özgüven) gönderme yapar bir yandan. Bu yarılma (geçici, *oyunlu*, olmazsa da olurluğu biricik dayanağı olarak öne süren), bu ayrılma, bu kopuştan tarla, alan, ada, yokülke (ütopya) yükselir. İki yana göz kırpan bu yeni dağılışı (orojenez) onar ve dışlar, onarken dışlar. Demek has sanat yapıtının bir özelliği de budur, ikili irasıdır (karakter). O kendini durma yıkandır, yapıp, yaparken yıkandır. Has yapıtın tükenmezliği de tam buradan gelir. Bir yanını ele geçirip onunla barıştığımızda ve dolayısıyla doğruladığımızda kendimizi, öteki yanı bizi temelden, kökten dışlayan bir saldırıya, tehdide dönüştür. Bizi çağırırken iter. Onunla büyülenir, çekimi

etkisine girer, korkar kaçmak isteriz. Yüzleşir, düşer, yeniden kalkar, dirilir, yeniden düşeriz. Demek sanat yapıtı aynı zamanda ölümü tattırır, ama bununla kalmaz diriltir arkasından.

Bir sanat yapıtı olarak eleştiri de başka bir şey yapmaz. Yapamaz. Onun karşısındaki alıcısı da onunla ilişkisini bu çerçevede yaşantılayacaktır. Ateşi, buzu, serinliği, ağuyu deneyleyecektir kendi üzerinde.

Öyleyse, bir bütün olarak düşündüğümüzde zinciri; *olan biten*, türler falan bir yana, esinlenmelerdir. Bir kez mermi yola çıkmaya görsün, arkasından şarjördeki bütün mermiler eninde sonunda boşaltılacaktır. Mermi demek eninde sonunda ölüm demektir.

Yapıt yapıtı tetikler. Başından beri böyle oldu. Ortada Grek dünyası da (antik) içinde olmak üzere tansık (mucize) diye bir şey yok. Olsaydı zaten bu dayanılmayacak kerte kötü olurdu, üstelik yaşamak zaten bunca berbat bir şeyken...

Yapıt açıklanmaz. Artık üretim koşullarından kopmuş, *herkesinleşmiş*, oradaki şey, nesnedir. Açıklanması, *oradaki şeyliğini*, özerkliğini tartışmalı kılar. Karşısına bir başka şey konur ve dayanıklılığı ölçülür. Kalır ya da elenir. Kalırsa imge havuzuna ekledikleri kabul görmüş, klasikleşmiş demektir (daha şimdiden). Karşısına konan şeyin aynı türden, mayadan, bileşenlerden oluşması gerekmiyor, bütün söylemek istediğim budur. Onun gibi orada, özerk nesnedir onunla kapışacak olan şey.

Anlama, açıklama çabası eksil(t)me çabasıdır. Kaçınılmazca böyledir üstelik. Sanatçı ne ise yapıtı tam da odur. Onu yapıtıdan ayrı düşünemeyiz. Her ikisi de tüm olumsal olanaklarını (imkân) birbirlerinde tüketmiş, karşılıklı birbirlerini *öyle*leştirmişlerdir. Burada dışarıdan gazel okunmaz. Bir başka şarkı söylenir (türü önemli değil), ama şarkı söylenir. O kadar!

İyi yapıt, iyi yapıt (eleştiri) ister. Alır öbür yana taşır. İyi yapıt bunu bekler, çünkü varlığını ürettiği bakışlarla doldurur, böylece zaman içinde hep yeniden görülür (okunur). Yapıtın yeniden yapılmaya (üretilmeye) gereksinimi vardır (Sanat yapıtının elbette). Ötekiler herhangi bir nesne gibi işlem görür, girer, bir biçimde çıkar. Süreç, kimyasaldır. Fabrikasyondur.

Bu dört film, onlar üzerine bizi üretime zorladıkları için, bizi yaratıcı kıldıkları için önemlidir. Tüm sahici sanat yapıtları gibi de kusursuz, som yapılar olmaktan uzaktırlar. Kusurları onları dikkat çekici kılar. Yalnızca bu nedenle onlara bakarız. Kusurlarıyla da sıra dışıdırlar. Oturur, onlara baktıkça bende ayağa kalkan şeye kulak kabartırım. Kendimedir duyarlığım. Bir şey oluşuma, ortaya çıkan yanımadır özenim, dikkatim. Ben buraya, kendi önüme gelirim, getirdiğim beni yitirir bulur, yine yitiririm. Artık bir oyun içerisinde, yaşamım dediğim şeyin rastlantıya borcunu ödemeye başlarım. *Oyunda*, her bir an bir sonrakinin yadsınmasıysa, her *anla* gelip beni bulan neredeyse saltık özgürlük duygusu (coşkusu) ise bu deneyimin bana yaşattığı şeye paha biçilemeyeceğini anlarım. Değersizliğim, geçiciliğim içre değerimi, kalıcılığımı, evrenselliğimi eşsiz bir taşma, kabarma değişmecesiyile (metafor) yansıtırım dilime. Sanatçı sanatçı üreten, yapandır. Zorunlu bir biçimde atölyesinde kendi gibileri yapar.

Para verip (küçük bütçemi zorlayarak) piyasa çevrimine girdiğim bu ayınle salon kararırken dünya değiştiririm. İlk unuttuğum şey, *meta* düzeneğidir. Bu filmi saran kabuktur. Şimdi film, şu perdeye yansıyan görüntü ve ben tedirgin, karşı karşıya geliriz. Film orada, ben burada ütopyamızı bir kez daha sınamanın hazırlığı içerisindeyiz. Göstergeler, imgeler, imler uçuşur, çakar karanlığın içinde. Film seyrederken, yaptığım şey, yalnız okuma değil; bir

yandan onu yazıyor, yeniden yapıyorum. Kavgalı, acı veren, yıkıcı, yorucu bir eylemdir bu. Salondan yaralanmış, düşmüş, sürünerek, incinmiş çıkmak da olası. Birçok kez böyle de olmuştu. Peki, bütün bu filmleri de kapsayan, benim yaşamımın sinema deneyimini bir yapıt olarak düşleyemez miyim? O zaman sanatlaşamayan şey bile (film) sanatsallaş(a)maz mı?

Demek, kendi bedenimizden yapıt üretmektir aslolan. Kendimizi sanat (yapıtı) kılmaktır. Tüm bu yaşamanın başkaca da *anlamlanma yolu* yoktur.

### **Bir Ek**

Bu hesapta yoktu. Ama olması gerek. Bir anlamda yukarıdaki çalışmanın bir yeniden çalışması, okuması gibi...

Çünkü bunca harala güreleden sonra biliyoruz ki, el elden, yapıt yapıttan üstündür ve yukarıda ele alınan dört filminden sonra izlenen Syrus Nowrasteh (*Süreya'yı Taşlamak*, 2009), Pavel Çukray (*Vera'nın Şoförü*, 2004), Ken Loach (*Hayata Çalım At*, 2009) filimleriyle önceki dört film ve geçmişteki tüm filimlerin bir karşılaştırılması gerekmektedir, kaçınılmazdır. Bunun sonu yok kuşkusuz. Ama bu önemli de değil. Haneke de içinde olmak üzere bu altı filmi, yaratıcı sinema örnekleri oluşturmalarına karşın yine de yedincisinin, yani Ken Loach'ın düzeyinin altında ve sanatın eşiğinde (araf) tutan, onları direktten çeviren bir yetmezlik var ve sevgili okurum, anlamışsındır yazılarımdan; güzel, iyi ve doğru olan da tam budur. Bu filimler bir tartışma başlatabildikleri için bu yanda, beri yandadırlar ve tartışmaya eksikli, eksilterek gelmeleri onların erdemini oluşturur. Çünkü ne olursa olsun yüzleşme filimleridir tümü de.



2009, Ken Loach, Looking for Eric (*Hayata Çalım At*)

Ben yukarıda başlıklar olarak ele aldığım göstergeler açısından neden Ken Loach'un filminin, diğerlerinin mayasından ama onlardan başka (daha film, daha sanat) olduğunu kısaca göstermek istiyorum şimdi.

Yönetmenin kendi filmografinin sıradan bir örneği olan *Hayata Çalım At*, dikkatli okur (!) için olanaklarla yüklü.

- Ken Loach, *siyasal* bir film yapmıştır. Ama onun filminin siyaseti gündeliğin gözelerinde (hücre) yansıyan, biriken, açıklamayan ama açıklamalarını izleyicisine yaptıran bir siyasettir.
- Karşı-kahramanı, sıradan insanı (PTT emekçisi *Eric Bishop*:Steve Evets) anlatılmaya değer bulmuş, ama bununla (minimalizm) yetinmemiş, *kahramanla* (toplumsal mit) karşı karşıya getirmiş, toplumun bireyiyle mitini ters kurgular, çevrimler içerisinde yeniden ilişkilendirerek, gerçeklik ile miti yeniden tartışmaya almıştır.
- Değişmecelerinde (metafor) imgelerini sınırsız bir özgürlükle yorumlamış, bu yöntem, izleyicisini yaşamın dışına düşürmemiş, filmi oradaki, erişilmez, geçici bir düşe dönüştürmemiştir.
- Yakın mesafede duran kamerasıyla (bakış), bu mesafeye sadakatle ve ısrarla bağlı kalarak görüntülerinin yanıltma payını en aza indirmiş, kullandığı çekimler ve alan derinliği, bu yakın mesafeye sığmayacak yaşam çokluğunun çelişik biçimde çerçeve içine sığmasını sağlamıştır. Bunu önemli (devrimci) bir katkı olarak görüyorum.
- Bir kitlesel mit üretme ve kitleyi küteselleştirme aracını, yani *futbolu* içkinleştirmiş, futbol mitolojisinden yararlanarak bu mitolojiyi insan boyutuna (*Eric Cantona*'nın adamımızın futbol vurgularını geçiştirerek, onu insan-sorununa çekmesi) indirmiş, bize ders vermiştir. Yani biz popüler kültür düşmanlarına... Onun (futbol) bir bireyce deneyimlenmesinin nasıl yaratıcı bir örnek koyabileceğini de hümanizma temelinde gözler önüne sermiştir. Bu şu demektir. *Hümanizma* ölmedi, yok olmadı, yeniden geri kazanılmalı. Orada, holiganların içinde bile bu olanaklı.
- Toplumsal düzgülü(mele)rin (kodaj) dışında kalmak yerine bu düzgüleri tersine çevirerek ve eleştirerek okumayı önermiştir Loach. Bunun nasıl devrimci, yaratıcı bir taktik olduğunu anlayan anlayacaktır.
- Gündelik anı, geçici olanı tarihsel bir freske yansıtmayı çok az yönetmen Ken Loach kadar başarabilmiştir. Belki Robert Altman, Alejandro Gonzales Inarritu... Ken Loach'un asla es geçmediği, onun derin bilincini, yöntembilimini, yaşama yaklaşımını sürgit belirleyen şey, gündeliğe sızan *tarih*, tarihe sızan *gündelik* eytişimidir (diyalektik). Bunalıma düşen PTT emekçisi bir kişi midir, yoksa onun yüzünden akan mutsuzluk Londra, İngiltere, Batı, Dünya mıdır, son 30 yılın küreselleşme politikaları mıdır, kapitalizmin yeni sözde kültürünün (kitle ve seçkinci) şifresi mi? Bu küçük ve dostlarınca terk edilmeyen emekçinin trajik-komik gündelik öyküsü kaç yüzyıla uzatır gölgesini? Loach'u seyreden biri PTT emekçisini yalnızca bir PTT emekçisi olarak göremez, olanaksızdır bu.
- Zaman, Ken Loach'un her sahnesinde üç kanallı akar. *Tarih* gibi, *gelecek* olarak (ütopya) ve *şu an* (umutsuzluğu umutla buluşturan, düşen kalkan, kırılıp toparlanan). Ve zaman onda tüm yanlarca doğrudan deneylenmiş, içe aktarılmış olur. Üzgün gülümser, öfkeli benimser, teslim olmuşken seve(bili)riz.
- Aşk, hiç bir öyküde böylesi bir kurgu mantığının önümüze koyabileceğinden daha güzel gelmez, çünkü sınırda, her an yitirilebilirliği içinde yeniden ve yeniden çıkar karşımıza. Campanella'nın (*Gözlerindeki Sır*) hakkını burada yemek istemem. Orada da buradaki gibi özgün, olağanüstüdür aşk, ama *aynı* nedenle...



- Şiddet ve toplum ilişkisi gerçek boyutlarına indirgenmiştir ve Ken Loach’u bir yönetmenden fazlası, sanatçı yapan şey, yalnızca *Hayata Çalım At* üzerinden bile bu noktadır. Toplumsal dehşet Haneke’yi doğrulayacak kertede vardır evet, ama bu dehşet ve korku kültürü gücünü nereden alır? Korku *birin, bir kişinin* korkusudur ve avutulamaz, kaçınılmazdır. *İki kişi* korkmaz ve dehşeti gülünçlüğü, aşılabilirliği içerisinde gerçek boyutlarına indirger. *İki*, dehşetin üstesinden gelebilir. İşte futbol gibi kapitalizmin kitle kültürünün önemli bir parçasının içerik bozunumuyla direnişin halkasına dönüştürülmesi böyle olanaklıdır. Dayanışma, aynı yanda olma, ötekini yanında, omuzbaşında duyumsama daha şimdiden korkuyu, tüm kaynaklarıyla birlikte alaşağı etmiştir bile. Hiçbir silah bu direnişi yenemeyecek, küçük, sıradan iki insan nükleer silahın bile, gerekirse üstesinden gelebilecektir.
- Olumlu dayanışma örnekleri olumsuzun tutsağı olmuş toplum bireyleri için ciddi örnekleri (davranış modelleri) ortaya çıkarabilir. Loach, üvey babayı oğullarıyla, geçmişi, eski sevgiliyi, bugünle, aşkı kendisiyle buluşturabilir. İnsan iyi bir insan olabilir. Bunun olanaklarını oluşturabilir. (Sanırım R. Sennett’in de son çalışmaları buna vurgu yapıyor).
- Ken Loach’un eleştirisi bu nedenle Haneke, Erdem, Kaplanoğlu gibi yıkıcı eleştiriler değil. Onlar ve benzer diğerleri gibi karşı çıkıyor, nefret ediyor olsa da onuru ayakta tutarak direnmenin (Don Quijote) ne anlama geldiğini kavramış birisi ken Loach. Eleştirisiyle bir başka, *olanaklı bir dünya* öneriyor.



2008, Cyrus Nowrasteh, Süreya'yı Taşlamak

- Onun ütopyası uzakta, dışarıda, adada değil. Ama diğer yönetmenlerin hiç birinin ortaya koymadığına açık, somut ve burada, bizimle. Onun filmi izlediğimizde ütopyamızın hemen yanımızda, elimizin altında, bizimle olduğunu ayırmsıyor. Bu bizi güçlü, dayanıklı kılıyor. Dayanışan, yardımlaşan, birlikte savaşım veren insanlar, bütün bunları yaparken ütopyalarını gerçekleştirmiş, kendilerine özgürlük alanı açmış ve bunu gerçekleştirmiş oluyorlar. Ve biliyoruz ki kibirin, seçkinciliğin, kariyer, vb. nin bu ütopyaya yanaşması olsa olsa çarpıtmadan başka işe yaramaz.

- Ken Loach, emekçi insanların, sokaktaki insanın her şeye karşın içinde duran güzelliği ısrarla bulup bulup önümüze koyuyor. İnsanları tasarısına katıyor. Futbol yıldızı olmasına bakmıyor. Onun içindeki insanı kımlıdlatıyor. Taş taşı iteliyor. Bir dalga devinimidir ortaya çıkan. Bizi sarıyor uç noktalarda.
- Birey toplumla toplum bireyle doğrulanıyor ve hemen ardından yanlışlanıyor. Kusursuz insanlar yok ortalıkta, insanlar var. Tarihin bir öznesi, usu yok, ama bir yandan bir gizilgüç var. Bu günlük kesişmeler, karşılaşmalar, çatışmalar saltık yıkımla sonuçlanmıyor. İyimser olmak için bir neden de var ve büyük yapılar iyimserliğe dönük yapılar olarak, biçim ve içerik açısından yorumlanmalı, aktarılmalıdır, bunu öğreniyoruz.
- Göz (kamera, onun bakışı) iki anlamda *hakikate sadık* olmalı. Bir yandan bir tasarımı taşımalı, öte yandan bu ütopya güne, gündeliğe vurulup sınanmalı. Tasarı gündeliğin çelişkilerini giderecek kerte baskın biçime dönüşürse, insanları kımlıdlatmak (inandırmak) zordur. Tersisi durumda ise bir şeyin, bir durumun ötekinden daha önemli, anlamlı olduğunu nereden bilebiliriz? *Neden değiştirelim?* Ken Loach'un ana sorunsalı budur kanımca. Onun izleyicisi filmine katılırken ondan kopuyor. Koparken katılmış oluyor. Onun filmi bu anlamda *özgürleşme tasarısı* (proje) işlevi görür.
- Tinbiliminin nedenselci bağlantılarından kurtulunmuş; olabilirlik, olasılık ya da olumsuzluk ve bunların kaçınılmaz sorumluluğundan doğan çoktan unutulmuş *etik* (ahlâk), bir kez daha anımsatılmıştır. Sartre'ın ısrarla 'varoluşçu psikanaliz' dediği şeye yakın bir alan söz konusu diye düşünüyorum burada. Gönüllülük temelinde gruplaşma (pratik-inert) dünyanın ütopyadan yana değişebilirliğinin olanağı gibi (imkân) görünüyor.



2004, Pavel Çukray, Vera'nın Şoförü

- Onun biçim ve içerikte devrimci yöntemliliği, has yapıtlarda olduğunca kendini ilk elde göstermez. Gizli olanaklarıyla zenginliği, belirsiz bir etki alanı yaratır. İzleyici onun filminde yalınkat, kaba saba bir gösteriden, sıradan, yavan bir öyküsüzlükten ötesini göremeyebilir. Bu, onun Brechtçi epiği bile özgün bir biçimde içselleştirebildiği gerçeğini örtmez.

- Sonuçta biz hazır olduğumuz şeyi, arzuladığımız şeyi alırız filminden, sanatçıdan, yapıttan. Beklediğimiz, içimizde biçimlendirdiğimiz her ne ise, yapıtın bize verdiği ancak odur. Ken Loach gibi ökelerin (dahi) fazladan yaptığı şey ise bize içimizdeki olanağı (imkân), sahibi olduğumuz şeyi anımsatması... Onu gerçek anlamda, bu beklentiyle (arzu) izlemezsek, yanlış seyircinin onun filminde (**Hayata Çalım At**) bir dizi rastlantıyla gelen *mutlu sondan* ötesini bulamama çıkmazına gönül rahatlığıyla sapmış, düşmüş oluruz. Bu da bir filmi yönetmeniyle birlikte bizim yaptığımız anlamına gelir. İzlerken, onda görmek istediğimizi görürüz. İstemediğimiz, yani göremeyeceğimiz, yaşama karşı kendimizi nasıl eksilttiğimizle, nelere göz yumduğumuzla ilgilidir. Oysa göz yuman, gözünü kapatan çoktur. Konformizm de başka bir şey değildir zaten.