



© Ossiane

**Sanat karanlıkta çakılmış
bir kibrittir...**

Bu kitap Derin Düşünce Fikir
Platformu'nun okurlarına
armağanıdır.

www.derindusunce.org

İçindekiler

Önsöz.....	4
Ayıp sanat olur mu? (Mehmet Yılmaz)	5
Enver Gülşen ile Savaş ve Sinema üzerine...(Tuncay Yılmaz)	18
Giuliano Carmignola ile ibadet(Mehmet Yılmaz).....	26
Pornografi Nasıl Sanat Oldu? (Sever Işık)	28
Filmler, Çağrışımlar(Suzan Başarslan)	31
Esrarengizce Kaybolanlar(Fatma Kopuz).....	34
Bir martı uçarsa göklere...(Suzan Başarslan).....	36
Körleşme: Elias Canetti(Suzan Başarslan)	39
Aşk, Elif Şafak(Suzan Başarslan)	46
Süt'ün kıvrımları (Burhan Özgen)	51
Huzursuz Bacak - Mustafa Kutlu (Suzan Başarslan).....	54
Yeryüzünün Lanetlileri (Özlem Yağız)	58
Yasaklı Bir Filmin Anlattıkları(Talha Can)	61
Bir Milliyetçinin Otobiyografisi - Mor Salkımlı Ev(Tuncay Yılmaz)	65
Benjamin Button'un Tuhaf Hikâyesi (F. Scott Fitzgerald) (Burhan Özgen)	71
Avatar Çıkmazı(Cemile Bayraktar)	82
Recep İvedik: Halkın elitlerden intikamı(Emre Er)	85
Mustafa(Ekrem Senai)	97
Kıymetlimiss(Suzan Başarslan)	99
Yar Bana Bir Komutan! (Mehmet Şarman).....	102
Skhizein: Değişik bir kısa anime(Suzan Başarslan)	105
Aşk yoksa Ankara da yok (Suzan Başarslan)	107
Lâ, Nazan Bekiroğlu(Suzan Başarslan)	111
Ölümden Saklanamayan Salinger(Cemile Bayraktar).....	114

Önsöz

Sanatçı bilim adamlarında ve filozoflarda bulunmayan bir aydınlatma kapasitesine sahip insan olabilir. Sanatçının eserleri zamanın akışını durduran tılsımlı bir cisim olmalı, deney ve gözlem yoluyla öğrenme imkânımız olmayan bilgiyi ve bilgeliği bize aktarmalı. Beşerlik'ten İnsanlık'a giden bir köprü olmalı her sanat eseri.

Neden bir natürmorta açlıkla bakmıyoruz? Tersine ressam "yiyecek-gıda" elmayı silmiş, elmanın elmalığı ortaya çıkmış. Gerçek bir elmaya bakarken göremeyeceğimiz bir şeyi gösteriyor bize sanatçı. İlk harfi büyük yazılmak üzere Elma'yı keşfediyoruz bütün orijinalliği, tekilliği ile.

"Boyacı" sanat teknisyeni bize günlük hayatın dışında bir şey anlatabilir mi? Düşünceye rakip ya da koltuk değneği olabilir mi?

Sanat kelimenin bittiği yerde düşüncenin yardımına koşma kapasitesine sahip kanaatimizce. Henüz adını bile koyamadığımız hislerin, hallerin, düşüncelerin ifade yolu.

"... **Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...**"

Zekâ gözümüzü kapatıp akıl gözümüzü açmak için gönderilmiş bir davetiye!

Bu kitapta Derin Düşünce yazarları sanatı sorguluyor. Toplumdaki yeri, siyasî, etik ve felsefî yönüyle... Denemelerin yanı sıra son dönemde öne çıkan, ekranları, kitap raflarını dolduran eserlere (veya ürünlere?) dair eleştiriler de bulacaksınız.

[Ayıp sanat olur mu? \(Mehmet Yılmaz\)](#)

Bakılamayacak kadar sanatsal!

Geçenlerde Fransa'da çıplak çocuk bedenlerini oldukça erotik pozlarda gösteren bir sanat(?) sergisi mahkemelik olmuştu. [Bordeaux mahkemesi beraat kararı vermişti](#) ama Nan Goldin, Jeff Koons ou Garry Gross gibi sanatçıların(?) resimlerini gerçekten iğrenç bulduğumdan koymadım siteye. ("iğrenç" diye yargıladığımın ve sansürlediğimin farkındayım, bu da benim tercihim)



Eserlerini siteye koymak istemediğim bir başka sanatçı(?) Amerikalı Andres Serrano. İnsan dışkı ve ölüsü üzerine uzmanlaşan Serrano Hz Isa'nın çarmıha gerilmiş bedeninin tasvirini de dahil edebiliyor dışkı ile ilgili çalışmalarına. Buna "sanat" diyor, bir çok şehirde sergiler açılıyor, insanlar bilet alıp giriyorlar.

Neyin ayıp/gösterilmez olduğuna bir türü karar veremeyen bir insanlığın çocuklarıyız. Güzel nedir? Sanat nedir? **"Aaa! Bu kadarı da fazla! Bu gösterilemez!"** denilecek bir yer yok mudur? Sanatçı hukukun dışında kalmalı mıdır?

Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...



Aslında bu tür rahatsız edici sanat(?) eserlerinin bir faydası var: Sormayı hep ertelediğimiz **“Sanat nedir?”** sorusunu bize sordurmak. Yani kendisini **“sanatçı”** ilân eden her insanın yazdığı, çizdiği “sanat” olabilir mi? Meselâ mağara devrinde insanların [Lascaux](#) gibi yerlerde çizdikleri av sahneleri birer sanat eseri midir? İnsanın içindeki iz bırakma dürtüsüyle yaptığı herşey sanat sayılabilir mi? Tuvalet duvarlarına, merdiven boşluklarına yazılan şiirler, küfürler, çizilen resimler de birer sanat eseri midir?

Sanatsal faaliyetlerin hukuka konu edilmesi elbette sansürü çağırıyor. Çünkü sanatçılar(?) her şeyi “kullanmakta” özgür olduklarını söylüyorlar. Gerçekten de duygular, hatıralar, sakatlar ve hastalar, dinsel inançlar, soykırımlar bir boya ya da fırça gibi sanata malzeme yapılabilir mi?

Lego Concentration Camp Nazilerin Yahudilere uyguladığı soykırımı konu edinen bir sergi. Bu serginin New York’taki Yahudi cemaatinin desteğiyle açılmış olması dikkat çekici. O dönemde Yahudiler ikiye bölünmüşler, çoğunluk protesto etmiş. Bu sanat(?) eseri de bazı soruları getiriyor akla: Sadece Yahudilerin değil Romanların, komünistlerin ve akıl hastalarının da işkence altında can verdiği toplama kampları “sanat için” kullanılabilir mi? Lego gibi oyunu, eğlenceyi çağırıştıran bir araçla temsil edilebilir mi acılar? Ailesi bu kamplarda can vermiş onca insanın hislerini bu derecede hafife almaya hakkı var mı bir sanatçının?



Ya insan bedeni?

Sanatın ne olduğunu söylemenin zorluğu karşısında ilk tepkim **ne olmadığını** söylemek oluyor. Kendi kendime diyorum ki hayatı ve insanı aşağılayan, bir "obje" mertebesine indiren (ya da bu riski içeren) faaliyetler "sanat" adıyla yüceltilmesin. Birisi ufak çocukların çıplak resmini çekince ya da çekiçle bir keçinin başına vururken filme alınca **"hey polis, çek ellerini üzerimden, ben sanatçuyum, dokanma!"** demesin. Tabii yine bu duruşun bir sonucu olarak "benim paramla asla!" demek istiyorum. Benim verdiğim vergilerle bu tür faaliyetler desteklenmesin. Eğer bir insan tuvalette ihtiyacını giderdikten sonra resmini çekip evine asıyorsa ayrı bir mesele. Ama çocuklarımla resim öğretmeni onları böyle bir sergiye götürürse bu benim sorunum olur. Hele hele bu sergi benim vergilerimle açılmışsa... Yanılıyor muyum?

Cezayirli sanatçı(?) Adel Abdessemed başına çekiçle vurularak öldürülen bir keçiyi kamera ile kaydettikten sonra [San Francisco Art Institute](#)'da sergiledi. Halktan toplanan vergiyle desteklenen bu sanat(?) faaliyetine [çok tepki gelmiş](#) ama eseri sergilenmeye değer bulan yetkili çekicinin bir sembol olduğunu, kişisel ve toplumsal boyutta devrimi temsil ettiğini söylemiş. Oysa Fransa'da yapılan bir röportajda Abdessemedin kendisi **"ırkçılığın kötü bir şey olduğunu anlatmak için yaptım"** diyor. Enstitünün sitesinde daha detaylı açıklama var ama zavallı keçinin ve öteki hayvanların öldürülme sebebini yine de anlamadım.

Rasgele bir yerde çekiçle hayvanlar öldürülse belki polis çağırılır, bu sanatçılar(?) psikopat oldukları düşüncesiyle akıl hastahanesine konabilir. Ama **"durun, ben sanatçuyum"** diyerek hukukun yetki alanı dışına çıkmak mümkün. Çünkü kimse sanatın ne olduğunu bilmiyor. Kimse **"bu yaptığın sanat olamaz!"** diyemiyor.



Bize ters gelen davranışlar sanat etiketiyle karşımıza gelince mayışıyoruz sanki? Peki kollarına jilette sevdiği kızın adını yazan bir genç, [kendi kanlarıyla Türk bayrağı çizen çocuklar](#) birer sanatçı mıdır? Ölçü nedir? Evet ya da hayır demek değil derdim. Neye, hangi zemine dayanarak tutarlı yanıtlar verebiliriz **sanat ve hukukun birbirine eklemeli olduğu** bu bölgedeki binlerce soruya?



Şu anda okumakta olduğunuz paragrafa "Ya insan bedeni?" adını verdim. Zira **vücudumuzun bir et-kemik yığını gibi görülmesine ve gösterilmesine karşıyım**. İnsan bedenini fiziksel varlığından öte bir simge olduğunu düşünüyorum. Nasıl Türk bayrağı Türkiye'yi simgeliyorsa bedenimizin de bütün insanlığa ortak olan şeyi, ilk harfi büyük yazılmak üzere İnsan'ı temsil ettiğini düşünüyorum.

İnsan vücudu deyince Paris'teki bir mahkeme tarafından [yasaklanan "Our Body" isimli sergi](#) geliyor akla hemen. Mahkeme kararının gerekçesi "insanlık onuruna zarar vermek". Zannediyorum bu terimi ilk kullanan Immanuel Kant olmuştu. Geçen zaman içinde laik bir tabu haline geldi **insanlık onuru**. Kimi liberaller "**kurban olmadan suç olur mu?**" diye soruyorlar. Evet, tamamen bireyci bir gözle bakarsanız kurban yok. Meselâ bir liberal şöyle diyebilir itiraz emek için: "**Ölmüş bir insanın bedeninden sana ne? Akranın değilse? Rahatsız oluyorsan sergiye gitme kardeşim!**". Ama mesele burada bitmiyor. Tam tersine! Burada başlıyor. Ben sadece bir birey değilim ki. İçinde yaşadığım toplum ile de bir hukukum var. Toplumun gözünde İnsan'ın değeri bir saksı ya da bir dışkı mertebesine indirilirse ben nasıl yaşarım? Can ve mal güvenliğim de dahil herşeyim tehdit altına girmez mi? Böylesi saldırgan bir toplumda insanların yarısını polis yapıp diğer yarısını zaptetmek zorunda kalmaz mıyız? (Bkz. [Fahişelik, şehitlik ve özgürlük](#))

Yine de liberal hukuka hitap edebilmek için unutmadan ekleyelim, sanatçı(?) [Gunther Von Hagens](#) bu sergiyi açmak için Çin'de idam edilenlerin cesetlerini araklıyormuş. Ölenlerin aileleri itiraz ediyormuş ama rüşvet ile Çin'de kapı açmak kolay olduğundan Gunther Von Hagens artık bu ülkeye yerleşmiş. İlk mesleği anatomi imiş. Sanatçı(?) olduktan sonra köşeyi dönmesi bayağı bir heves uyandırmış meslektaşları arasında. Bir çok yeni ceset sanatçısı(?) türemiş. Yasaların kolay çiğnenebildiği ülkelerde ciddî bir ceset trafiği başlamış.

Sanatçı başka, boyacı başka!

Kanaatimce sanatçı ve sanat teknisyeni diye bir ayırım yapmak gerek öncelikle. Yani sanat yapan ile bazı boyama/oyma teknikerini uygulayabilen. Bence bir sanatçı ile bir boyacı aynı şey değil. Söz konusu teknikleri bilen ve uygulayanların bir tür estetizasyon yaptığını söyleyebiliriz. Yani sanat tekniği ile çekici hale getirme. Neden?

Gerçek hayat hızla etrafımızda olup bitiyor ve ayrıntılar üzerinde durup yoğunlaşmaya vaktimiz yok. Yaşadığınız şehrin karmaşasını düşünün meselâ. Ama uydudan çekilmiş bir fotoğraf ya da bir gece manzarası gözünüzü ister istemez çekiyor. Zira şehrinizi gerçekten GÖRME imkânı veriyor size bu fotoğraf.

Bir trafik kazası düşünün. İçindeyseniz ne olduğunu bile anlamadan oradan oraya savruluyorsunuz. Ama başkasının yaptığı bir kaza (ya da gazetede ki fotoğrafı) gözünüzü çekiyor. Görsel zekânız buna aç. Bu kazadan zevk almak değil, **kazayı anlamaktan zevk almak** söz konusu. Bizzat yaşadığınız bir kazada herşey yarım saniyede olup biterken gazetede ki fotoğrafın ayrıntılarında gözlerinizi dakikalarca gezdirebilirsiniz.

Yine bu sebeple romanlarda en ince ayrıntılarına kadar anlatılan bir kır gezintisi o olayın zihninizde gerçekten VAR olabilmesini sağlar. Kırlardaki çiçeklerin kokusu, güneşin ışıltısı, rüzgârın serinliği... Gerçekten yaptığınız bir piknik öyle değildir oysa. Çocuklarınızdan birini arı sokar, hanım dolma tenceresini evde unmuştur, güneşten ısınan araba koltukları kötü kokuyordur, giderken yolunuzu kaybetmiş, dönüşte trafiğe takılmışsınızdır...

Sanat teknisyeni bize gerçek hayattan daha çekici hayat dilimleri sunar. Bunun için biz onun ürünlerine bakarız, dinleriz, okuruz... Bu sayede gerçek hayatı daha iyi anlamayı umarız. Ama böyle çekici hale getirilmiş her ürün bir sanat eseri sayılabilir mi? Bu ayrı bir konu.

Sanat teknisyeni bize günlük hayatın dışında bir şey anlatabilir mi? **"İnsan nedir? Neden var?"** gibi sorulara yanıt arayarak düşünceye rakip ya da koltuk değneği olabilir mi? Bu soru ise okumakta olduğunuz yazının bel kemiği.

Nötr bir güç olarak sanat(?)

Sanatın yanına soru işareti koymaya devam ediyorum zira henüz sağlam bir tanım vermedim. Ama sanat teknisyeninin çekicileştirme (estetizasyon) gücünden bahsettim. Evet, bu gerçekten bir güç. Kendine ait kuralları, yöntemleri olan, hayata dair bazı şeyleri diğerlerinin önüne geçirmeye yarayan bir güç söz konusu olan. Bir anlamda basın gibi. Ülkede olup biten binlerce önemli olaydan hangileri manşette yer alacak? Halk neden bahsedecek? Gündemde ne olacak?

Çekicileştirme bilgisinin bir güç olduğu konusunda ısrar ediyorum. Zira **görsel çekiciliğin mutlak bir insanî değer olarak kabul edilmesine karşıyım**. Yani meselâ adalet ile aynı mertebede değil bu çekicileştirme dediğimiz şey. Daha çok

teknoloji gibi, iyi veya kötü yönde kullanılacak bir teknik. Özetle aklın değil zekânın konusu. Neden?

Örneğin resim tekniğindeki ünlü üçgen kompozisyon kuralına bakalım. İnsan gözünün daha iyi seçebilmesi için figürler bir üçgen oluşturacak biçimde nasıl dizilmiş?



[Philippe de Champaigne](#) (1602-1674) tarafından yapılmış şu tabloya bakalım: Renklerin (üstte siyah-beyaz, altlarda mavi-sarı) simetrik biçimde dağılmasına, insanların oluşturduğu küçük üçgenlere ve bunları içine alan büyük üçgene dikkat edin. Başka kompozisyon örnekleri teşkil etmesi bakımından sırasıyla [Edgar Degas](#) ve [Vincent Van Gogh](#)'tan köşegen ve baklava kompozisyonları değerlendirin.

Arkadan gelen fotoğraf karesindeki ağaçların boy farkı sebebiyle bir köşegen oluşturmasının bu kareye kazandırdığı "anlatım gücünü" de göz önünde bulundurun.



İyi sanat ve kötü sanat

Sanat tekniğinin, çekiçleştirmenin bir değer değil bir **anlatma gücü** olduğunu böylece görmüş olduk. Yani sanat tekniği aklın mutlaka seçmesi gereken bir değer ya da bir doğru yol değil. Uğrunda başka şeylerin feda edilebileceği meselâ adalet gibi bir üstün değerden bahsetmiyoruz "boyacılık" derken. Boyacılık zekânın konusu.

Boyacılık mertebesinden sonra "sanat" denmeyi hak edebilecek, zekâya değil de akıla hitab eden üstün bir değer bulabilir miyiz?

Boyalari kazıdığımız zaman yine zekâya hitab eden ikinci bir katmanla karşılaşıyoruz ki bu yazı kapsamında buna "hikâye" demeği uygun buluyorum. Üçüncü ve son katman ise anlam olacak ve akıla hitab edecek.

Hikâye mertebesinde çekici hale getirilen (=estetize edilen) bir hikâye var. Boyacı sanat teknisyeninin bize anlatacakları var. Meselâ Francisco Goya'nın yaptığı [El tres de Mayo](#) adlı esere bakalım. Napolyon'un İspanya'yı işgal ettiği dönemdeki zulümü anlatan bu eserde kurşuna dizilen bir köylüyü anlatıyor "hikâyecici". Yüzleri ve duyguları netleştirilerek ispanyolların birer insan oldukları buna karşılık fransız askerlerinin tek tip, acımasız birer emir kulu oluşları vurgulanmış. Köylünün beyaz gömleği yerdeki lambanın ışığını öyle bir yansıtmış ki lambadan daha beyaz ve parlak olmuş. Saflığı, masumiyeti çağrıştıran bu beyazlık kolların çarmıha gerilmiş Hz İsa gibi açılmasıyla daha da pekiştirilmiş. Bu "kara" günde gökyüzü lacivert değil siyah, uzaklardaki köy zulme rağmen halkın köklerinin burada olduğunu anlatıyor. Kurbanın hemen yanındaki rahip de direnişe aktif biçimde katılmış olan kilisenin Goya tarafından unutulmadığını ispat ediyor... Hikâye uzun.



Goya bu resmi elbette öyle kafasına estiği bir anda yapmadı. İspanyol ulusal kimliğine hizmet edecek bir propaganda afişi gibi, politik amaçla yapılmış bir eser bu. Goya gerçekte savaşa katılmadı ve buna benzer sahnelere de tanık olmadı. Olayların bitişinden 6 yıl sonra, 1814'te yaptığı bu eser için ispanyol hükümetinden para istemesi zannediyorum "business is business" boyutunu anlamak için yeterli.



Siyasî sanat(?)-boyama-hikâye deyince Nazilerin yaptıkları propaganda amaçlı sanat eserleri de geliyor akla. Gürbüz ve sarışın Alman gençleri, savaşın ve çalışmanın yüceltilmesi... Tabi faşist sanat deyince bir süre önce sorduğumuz "[ABD'yi tedavi etmek mümkün mü?](#)" sorusu hatırlanabilir. Bu soruya cevaben [Amerikan Saldırganlığı](#) ile sinema sanatının(?) Amerikan milliyetçiliğine hizmetini tartışmıştık okurlarla. Yine siyasî sanat çerçevesinde Türkiye'deki binlerce Atatürk heykelinin sanatsal değeri ve onları yapanların sanatçı(?) yönleri de ayrı bir tartışma konusu olabilir. Türkiye deyince unutmamak gereken bir başka sanat dalı da

karikatür. Bu konuda [Ayy bu Müslümanlar da pek çirkin!](#) makalesi okunabilir.

Sanatçı(?) topluma karşı sorumlu mudur?

Buraya kadar gördüğümüz kadarıyla sanatçı dediğimiz insan "boyacı" ve "hikâyeci" bilgisiyle iyi ya da kötü amaçlara hizmet edebiliyor. Bilim ve teknolojinin bir **insanlık değeri** olup olamayacağını "[Evrincilerin iç hastalıkları](#)" başlığı altında bilimin tartışmaya açmıştık. ([Mustafa Akyol](#)'un "[Hayatta En Hakiki Mürşit' Üzerine](#)" isimli makalesinden esinlenerek)

Bu tartışmalar dahilinde bilimin tek başına meselâ adalet ve iyiliğin yerini alabilecek ya da bunları üretebilecek bir değer olmadığını savunmuştum. Nükleer enerjiyi keşfeden bilim adamının atom bombasını da yapabildiğine dikkati çekmiştim.

Sanat hakkındaki bu yazıda gördüğümüz örnekler ışığında, en azından “boyacı” ve “hikâyecî” sanatın da bilim gibi bir değer değil bir güç olduğunu anlattım. Ama büyük bir güç. Şu halde güç sahibi herkes gibi sanatçının da içinden çıkıp geldiği topluma karşı sorumlu olmasını savunmak mecburiyetindeyim.

Sanatçı bu sorumluluğu redderse ya da toplum sanatı **hukuk dışı/üstü bir değer** olarak kabul eder, boyacı-hikâyecîye sınırsız özgürlük ne olur?

Çok basit. Sanatın büyük gücüyle herşey çekici hale getirilebilir. Meselâ şiddet. Irkçılık. Bencillik, maddî çıkarların insan hayatının ve doğal yaşamın üzerinde tutulması...

Ayrıca sanatçıya sunulan bu “kusursuzluk” payesi yüzünden sanatla alakası olmayan bir sürü fırsatçı halkın tabularına saldırarak, insanları korkutarak, üzerek ünlü olmaya çalışacaktır. Sonuçta toplumla beraber sanat ve sanatçı imajı da yıpranmaya mahkum gibi görünüyor.

Böylesine vahşileşmiş bir toplum elbette sanatçının suçu olmaz. Ama sanatçı burada kullanılmış, sanatını, yeteneğini satmış olur. Satılmış sanat deyince aklıma ilk gelenler psikolojik harbin hizmetinde üretilmiş **Kurtlar Vadisi, Çılgın Türkler** ve **Metal Fırtına** gibi örnekler.

Satılmış sanatın en büyük darbeyi İnsan’a vurduğunu söylemek isterim. Topluma en pahalıya patlayacak olan zannediyorum İnsan’ın silinmesi olur zihin coğrafyamızdan.

Avusturyalı Elke Krystufek gibi sanatçıların(?) izleyicilerin önünde mastürbasyon yapmasına “sanat” denildiğinde **kendimi saldırıya uğramış hissediyorum**. Ülkemin sınırlarını aşan bir düşman ordusu yok görünürde ama **kelimelerimi, düşüncelerimi yağmalayan bir çapulcu ordusu** var. Zihin coğrafyamda süregelen bu saldırı devam ederse zaten korumaya değer bir şey kalmayacak korkarım. Ne ülkem sınırları içinde ne de evimin duvarları arasında... Bu paragrafı da Hamza Yusuf’un yorumuyla bitirelim:

“Basılı kültüre geçişimizin en problemlî yanı, bunun büyük bir kısmının kadın bedenine ait cinsel öğeleri içermesi olmuştur. İnsanlığın soyutlanmış, rötüşlenmiş, yanlış ve doğal olmayan duruşlarda, arı sokmuş gibi dudaklar, büyütülmüş göğüsler ve ceza gibi diyetler ve yorucu egzersizler sonucu şekillendirilmiş butlar, porno yıldızlarının bu çarpıtılmış modellerine ait resimler ve filmler erkeklerin hayat arkadaşı, eş, kız kardeşi, anne ve genelde kadınlar hakkındaki realistik beklentilerine ciddi

Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...

bir tehdittir. Toplumun gözleri saldırı altındadır, bunun anlamı kalplerimizin de öyle olduğudur. [...]" (Araf Dağına Tırmanış isimli yazıdan alıntı)

Sanat Nedir peki?

Tahmin edebileceğiniz gibi ansiklopedilerde ortak bir tanım yok. Hemen her kaynak etimolojisi üzerinde durmuş, Fransızca'da **art** (artificiel = yapay) İngilizcede **art** (artificial = yapay), Almanca'da **Kunst** (künstlich = yapay) ve Türkçede **sanat** (suni = yapay [Arapça'dan])...

İngilizce ve Fransızca tanımlarda "algıya, duygulara ve zekâya hitap etmek için bilinçli olarak şekil verme" denmiş. Bunu oldukça küçültücü buldum. Çünkü bu sanatı boyacı-hikâyeci çerçevesine hapsedmek olur, bizim detaylı biçimde anlattığımız **çekicileştirme** (estetizasyon) ya da **sanat tekniği** diyebileceğimiz şey. Kimi kaynaklarda ise yaratıcılığa vurgu yapılmış. "ortak bir insanlık değeri" denilmiş ki bu da yazıda savunduğumuz duruşa aykırı. Sanatın bu derecede yüceltilmesini de hatalı buluyorum.

Bu sebeple kendi tanımımı üretmeye karar verdim. Şöyle sormuştum bu yazının tam ortasına geldiğimizde:

*Sanat teknisyeni bize günlük hayatın dışında bir şey anlatabilir mi? "**İnsan nedir? Neden var?**" gibi sorulara yanıt arayarak düşünceye rakip ya da koltuk değneği olabilir mi?*

Kanaatimce **İnsanî Sanat** kelimenin bittiği yerde düşüncenin yardımına koşma kapasitesine sahip. Henüz adını bile koyamadığımız hislerin, hallerin, düşüncelerin ifade yolu olabilir.

Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...

Zekâ gözümüzü kapatıp akıl gözümüzü açmak için gönderilmiş bir davetiye!

Sanatçı ise bilim adamlarında ve filozoflarda bulunmayan bir aydınlatma kapasitesine sahip insan olabilir ancak. Sanatçının eserleri zamanın akışını durduran tılsımlı bir cisim olmalı, deney ve gözlem yoluyla öğrenme imkânımız olmayan bilgiyi ve bilgeliği bize aktarmalı. Beşerlikten İnsanlık'a giden bir köprü olmalı her sanat eseri.

Biraz açalım şimdi: Bir natürmorta bakarken açlıkla bakmıyoruz. Tersine ressam "yiyecek-gıda" elmayı silmiş, elmanın elmalığı ortaya çıkmış. Gerçek bir elmaya bakarken göremeyeceğimiz bir şeyi gösteriyor bize sanatçı. İlk harfi büyük yazılmak üzere Elma'yı keşfediyoruz bütün orjinalliği, tekilliği ile.



Friedrich Nietzsche'nin (galiba Goethe'den esinlenerek söylediği) bir sözünü hatırlatıyor bize bu gözlem: **"Bach'ın müziği Tanrı'nın Dünya'yı yarattığı anda orada bulunduğumuz hissini veriyor insana"**. Övgü perdesini aralayıp sözün aslına yöneldiğimizde Nietzsche'nin işaret ettiği şeyin sanatın gücü olduğunu fark etmiyor muyuz? Zamanı ve mekânı iptal eden ve bu

kısıtlarla formatlanmış zekâmıza rağmen bize başka bir dünyanın varlığını müjdeleyen bir anlatım gücü?

Deney ve gözleme dayalı (ampirik), doğa kurallarıyla önceden belirlenmiş (determinist) bir dünya dışında VAR olduğumuzun farkına varmak. Immanuel Kant'ın "*Ding an sich*" terimiyle işaret ettiği ve Saf Aklın Eleştirisi'nde sayfalarca anlattığı şey tam da bu değil mi? **İnsan'ın ve Varlık'ın olduğu gibi gibi algılanması.**

Sanatımız ya da "sanat" diyerek yücelttiğimiz şey toplumun kendine, İnsan'a, bugüne ve yarına bakışını şekillendiren çok büyük bir güç.

Sanatın, sanatçıların insafına bırakılamayacak kadar önemli birşey olduğunu düşünüyorum...

Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...



Çağrışım Kaynakları

Mesnevî (Mevlâna Hazretleri) , Mişkat'ül Envâr (Gazâlî Hazretleri), Saf Aklın Eleştirisi (Kant), Güzelliğin Analitiği (Kant), Madde ve Bellek (Bergson),...

Tavsiye okuma:

1. [Aşk Bir Sureti Tek Başına Yaşatmaktır... Aşktan Narkissos'a](#)
2. [Sanatta Hakikat Arayışı ve "Das Man"](#)
3. [Türk Sinemasında Tasavvufî Dil İmkânı ve 'Yumurta'](#)
4. [Haneke'nin 'Ölümcül Oyunlar'ı Sanatın sonu mu?](#)
5. [Tasavvuf Sinema İlişkisinde Rüya: Tarkovsky'den Kaplanoğlu'na Kısa Bir Bakış](#)
6. [Ölüm üzerine](#)
7. [İran Sineması: Sanat, Toplum ve Devlet](#)
8. [Süt \(Film\): Endüstrileşmeye Direnen Sanat](#)
9. [Yeryüzünün Lanetlileri](#)
10. [Pornografi Nasıl Sanat Oldu?](#)
11. [Sanat İktidar İlişkisi Bağlamında Tiyatrocuların Yürüyüşü](#)
12. [Aşk, Elif Şafak](#)
13. [Esrarengizce Kaybolanlar](#)
14. [Qatsi Üçlemesi'nden İnsanlığa Tutulan Ayna](#)
15. [İyilik ve kötülük üzerine](#)
16. [Doğu'ya Ait Bir Tefekkür Çabası Olarak İki Filmle Mecid Mecidi Sineması](#)
17. [Mihi kanto et musis](#)
18. [Tarkovsky'de Sanat ve İnsan Ruhü](#)

Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...

19. [Huzursuz Bacak \(Mustafa Kutlu\)](#)
20. [Baudolino \(Umberto Eco\)](#)

[Enver Gülşen ile Savaş ve Sinema üzerine....\(Tuncay Yılmaz\)](#)



[Gelibolu'yu Anlamak Site'sinden](#)

Enver Gülşen'i www.derindusunce.org 'daki sinema eleştirileri, düşünce ve tasavvuf yazılarından tanıyorum. Gülşen, Gelibolu'yu Anlamak sitesi için Birinci Dünya Savaşı ağırlıkta olmak üzere savaş filmlerinin değerlendirecek. Sinema yazılarını büyük bir beğeniyle okuyacağınıza eminim. Bu vesileyle Enver Gülşen ile "Savaş ve Sinema" konulu bir söyleşi yaptık. Gülşen " benim açımdan önemli olan şey, o filmin tarihi nasıl anlattığı, ya da belgeselci bir üslupla tarihi doğru ele alıp almadığı değil, anlattığı insanlık durumunun bugüne nasıl taşındığıdır. Çünkü bugüne taşınmayan ve bugünde bir anlam taşımayan hiçbir filmin kalıcı olabileceğini düşünmüyorum." diyor. Yönetmenin savaş karşıtı ya da savaş taraftarı duruşa angaje olmasının filmin sanatsal değerini düşürdüğünün altını çiziyor. Terence Mallick, Oliver Stone, Tarkovski, Spielberg, David Lean, Coppola vs. gibi bir çok ünlü yönetmenin çektiği savaş filmleri hakkında bazı önemli noktaları bizlerle paylaşıyor. Enver Gülşen'in önümüzdeki günlerde bizlere değerlendireceği ilk film ise , Birinci Dünya Savaşı konulu filmlerin klasiklerinden sayılan yönetmenliğini J. Renoir'in yaptığı 1937 yapımı "Büyük Aldanış" olacak.

Merhaba Enver Bey. Sizi Taraf Gazetesi'nde Her Taraf köşesindeki makalelerinizden ve Derin Düşünce sitesindeki (www.derindusunce.org) fikir, sinema eleştirisi ve tasavvuf üzerine nitelikli yazılarınızdan tanıyorum. Gelibolu'yu Anlamak sitesinde de Birinci Dünya Savaşı ile ilgili filmlerin sinema sanatı açısından değerlendirecek, eleştirilerini yapacaksınız. Doğrusu yazılarınızı merakla bekliyor ve okuyucularımızın da bir hayli yararlanacağını düşünüyorum. Mütevazı siteme katkıda bulunmayı kabul ettiğiniz için çok teşekkür ederim. Dilerseniz sizi kısaca tanıyalım...

Öncelikle ben teşekkür ederim. Katkım olabilirse ne mutlu bana. Asıl mesleğim mühendisliktir. Uzun yıllar elektronik ve bilgisayar teknolojilerinde araştırma geliştirme çalışmalarında bulundum. Ancak son birkaç yıldır mesleğimi devam ettirmekle birlikte okumalarımın dışavurumu olarak yazma ve yazdıklarımı yayımlamak gibi bir gayret içindeyim. Hayatı, bütünlüğü ve derinliği ile algılamak niyetinde olduğum için uzmanlaşma yerine daha üstten ve bütünlükçü bir bakışla hayatın derinliğine nüfuz etmeye çalışıyorum. Bu yüzden sanatın, edebiyatın, politikanın, felsefenin ve dinin birbirlerinden keskin çizgilerle ayrılamayacağını düşünüyorum. Yazılarım da aslında bunun çabaları mahiyetinde değerlendirilebilir. Sinema, sanat veya düşünce yazılarımın hepsinin birbirleriyle geçişli olmasına ve bu yazıların, uzmanlık yerine bana açtıkları kapıların arkasındakileri görmeye niyetlenmiş yazılar olmasına çalışıyorum. Umarım bir gün başarırım.

İlk sorum bazı popüler sinema terimleri üzerine olacak... Sıkça duyuyoruz. Savaş filmi, Tarihi film, epik film...Bu terimlerin sinema sanatı açısından tanımlaması var mı?

Aslında sinema eleştirisi ve sanatı açısından elbette bu terimlerin hepsinin birer karşılığı vardır; ancak ben sinemada türlerin bu kadar keskin bir çizgiyle birbirinden ayrılabilirliğini düşünmüyorum. Elbette ilk bakışta savaş filmi, tarihi film ya da epik film olarak değerlendirilebilecek ve bu türlerin içinde kategorize edilebilecek filmler vardır. Ancak benim açımdan önemli olan şey, o filmin tarihi nasıl anlattığı, ya da belgeselci bir üslupla tarihi doğru ele alıp almadığı değil, anlattığı insanlık durumunun bugüne nasıl taşındığıdır. Çünkü bugüne taşınmayan ve bugünde bir anlam taşımayan hiçbir filmin kalıcı olabileceğini düşünmüyorum. "Bugün"den kastım ise tarihin içindeki bütün "bugün"lerdir. Bir film ancak bu şekilde evrensel olabilir bence. Çünkü insanlığın hakikati öyle çok değişken değildir; daha çok o hakikatin ele alınış biçimi değişir.

Gerçekten savaş ortamı insanın yaşayabileceği en dehşetli duyguların ve koşulların birlikteliği... Sinema sanatı açısından bu koşulların ve duyguların yansıtılması ve verilmek istenen mesaj da önemli. "Deer Hunter" Avcı'nın yönetmeni Michael Cimino'nun "Savaşla ilgili iyi bir film savaş karşıtı olmalıdır." dediğini okumuştum. Siz bu görüşe katılır mısınız?

Savaş yandaşlığı, ya da savaş karşıtlığı...bence her iki açıdan da sanatçının ele alacağı konuya bu şekilde angajmanı, onun yaptığı eseri angaje bir eser hâline döndürür. Elbette sanatçı savaş karşıtı olabilir (ki bana kalırsa makbul olan da budur) ancak bu, savaş filminin illa savaş karşıtı bir "angajmanla" dile getirileceği manasına gelmemeli bence. Çünkü eninde sonunda bakış açınız ve bakışın kendisi politik bir bakıştır. Savaşın mahiyetine göre sizin savaş karşıtlığınız ya da yandaşlığınız anlam kazanır, ya da anlamını yitirir. Eğer politik bir doğruculukla ele alacaksak, mesela Vietnam'da ülkesi binlerce kilometre öteden gelen birileri tarafından işgale

Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...

uğramış birilerine, savaş karşıtlığını empoze etmek tam anlamıyla savaş yandaşlığının bizzat kendisi olacaktır.

Bir filmin hem militarizmi kutsaması hem de sanatsal açıdan çok başarılı olması mümkün mü?

Bu soru çok zor bir soru. Ancak şunu söyleyebilirim: hiçbirimizin eli temiz değil. Bu yüzden bu kutsamanın “kör gözüm parmağına” bir kutsama olmasının zaten filmi bir tür propagandaya çevireceği için sanatsal açıdan değersizleştireceğini düşünüyorum. Ancak bu sadece militarizmin kutsanması açısından değil, diğer tür politik angajmanlar için de geçerlidir bence. Mesela ünlü İngiliz yönetmen Ken Loach, Marksist kesim tarafından işçi sınıfının dertlerini tasalarını, problemlerini büyük bir cesaretle ve politik bir angajmanla ele aldığı için çok sevilir. Ben ise Ken Loach’ın en iyi filminin, politik bir dili olmayan ama buna rağmen çok şiddetli bir toplumsal protestoyu içinde sırf sanatsal özelliği açısından taşıyabilen “Kerkenez - Kes” filminin olduğunu düşünüyorum. Çoğu önemli görünen filmi ise benim için çok değerli olmayan filmlerdir. Bence soruyu şu şekilde ele almak gerekli: bir sanatçı politik coşkuyu sanat eserine doğrudan yansıtabilir mi? Bence sanat eserine doğrudan yansıtılan politik coşku, aynen Tarkovsky’nin söylediği gibi sahtekârlıktan başka bir şey değildir.

Sinemayla yakın ilgilenen bir dostum söylemişti. Amadeus filminde Mozart’ın ölümünün tarihi gerçeklere uymadığı konusundaki eleştirilere Milos Forman, ben belgesel değil film çekiyorum diye cevap vermiş. Tarihi film gerçeklere uymalı mıdır? Yönetmenin bu konudaki tasarrufu nereye kadardır? Bu soruyla eminim çok sık karşılaşmışsınızdır. Siz ne düşünürsünüz?

Ben, bu konuda Forman’la aynı şekilde düşünüyorum. Tarihi filmin gerçeklerle birebir uyumlu olması filmi belgesele götürür (uyumlu da olabilir elbette ama belgesel gibi ele almamak koşuluyla). Ayrıca tarihin kendisi zaten çok yönlü algılanmaya müsaittir bence. En başta söylediğim gibi bir yönetmenin filminde o tarihi olayı bugüne nasıl taşıdığı ve o olayı bugün için nasıl anlamlı kıldığı önemlidir. Amadeus bence çok vasat bir film; ama bu vasatlığı tarihi çarpıtmasından değil, tarihin içinde kalıp bugüne taşınmadığı için anlamlı olmaktan uzak olmasından kaynaklanıyor bence. Forman’ın çok daha önemli filmleri vardır...

Tarkovsky, Andrei Rublev’i yaptığında, SSCB’li eleştirmenler ve devlet görevlileri tarafından tarihi yanlış aktarmakla suçlanmıştı. Tarkovsky, filmin amacının tarihî bir bilgi aktarmak değil, bir sanatçının (Andrei Rublev bir ikon ressamıdır) çevresinde gelişen savaş, yıkım, eziyetler kısacası toplum ile ilişkisinin onun sanatının gelişimindeki etkisini anlamaya çalışmak olduğunu söylemişti. Bence de bir sanatçı duruşu bu şekilde olmalıdır.

Gelibolu adlı filmin final sahnesinde yönetmen Peter Weir, Avustralyalıların Türkler karşısındaki bir saldırıda ağır kayıp vermesini İngiliz birliklerinin hatasına bağlar. Gerçekte yakındaki Yeni Zelanda birliğinin hatasıdır. Yukarıdaki soru bağlamında yine tekrarlayacak olursam, sizce yönetmenin bu davranışı etik olarak doğru mu?

Doğrusu üstte söylediğim gibi bir filmin amacı tarihsel "doğruları" birebir aktarmak olmayabilir. Yönetmen bence bu konuda sonsuz bir tasarruf hakkına sahiptir. Çünkü film bir kurgudur ve yönetmenin amacı tarihsel bir olayı olduğu gibi aktarmak değil, o filmin içerisindeki belirli bir insanlık durumunun günümüze taşınarak anlaşılmasına çalışmak olmalıdır. Bu açıdan, Peter Weir'in bunu neden yaptığını bilmemekle birlikte, çok eleştirilebilir bir davranış olduğunu düşünmüyorum.

Zengin bir tarihimiz var diye övünürüz. Zaman zaman da medyada yakınmalar duyarız. Bir Fatih'in, Kanuni'nin, Atatürk'ün doğru dürüst filmi yok diye. Ancak neden Türkiye'de doğru dürüst bir tarihi film çekilemiyor? Sorun sadece maddiyat mı sizce?

Doğrusu tarihi film denen kategorinin çok keskin kullanılmasına karşıyım. Türkiye'de büyük bütçeli filmler çekilebiliyor. Ama büyük bütçeler sinema açısından büyük yeteneklere değil, sinema esnafına ve tüccarlarına düştüğü için ortaya sadece tarihi film açısından değil, tüm filmler açısından pek verimli bir ortam çıkamıyor. Semih Kaplanoğlu, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem vesaire...bu insanlar film çekebilmek için büyük özveriyle mücadele ediyorlar. Bence dünya sineması içinde dahi çok önemli olabilecek filmler çıkıyor. Ama bu sanatçıların filmleri, arkasında büyük reklam kampanyaları olmayınca doğru düzgün izlenemiyor bile. Ancak, bir sürü "çöplük" milyonlarca izlenebiliyor. Şimdi o çöplükleri yapanların elinde büyük imkan var ama yetenek ve sinema sanatçısı ruhu yok... sanatçı olanlarda da para yok. Böyle olunca bu kısır döngüden çıkabilmek çok zor görünüyor.

Bir de ben, "hadi Kanuni'nin, Atatürk'ün filmini çekelim" denilerek çekilecek bir filmin Hollywood'un benzer filmlerinden daha nitelikli olabileceğini düşünmüyorum. Sanatçı bir tür vahiyle konusunu belirler. İsmarlama konular sanatçı değil, esnaf bulur karşısında. Öyle olunca o filmin nitelikli bir film olmaması sürpriz olmamalı bence.

Pentagon'un Holywood ile gerek 2.Dünya Savaşı ve gerekse Vietnam Savaşı'nı anlatan filmler için işbirliği yaptığını biliyoruz. Bir yönetmen böyle bir işbirliğinden sinema sanatı açısından iyi bir film çıkarması mümkün mü? Bu tip birlikte çalışmalara ne diyorsunuz?

Bu konuda fikrim daha önce de bahsettiğim gibi çok nettir. Bir tür angajmanla iyi bir film çekilemez. Eli yüzü düzgün, tekniği sağlam filmler çıkabilir ama iyi film bambaşka bir şey gerektirir: bağımsız bir sanatçı ruhu...

Bir görüşmemizde Arabistanlı Lawrence filmini çok başarılı bulmadığınızı söylemişsiniz. Doğrusu bu değerlendirmeniz ilgimi çekti. Hafızam beni yanıltmıyorsa 7 Oscar almış bir filmdi. Bu yargınıza tarihi gerçeklere uymaması açısından mı vardınız?

David Lean'ın tüm filmlerini, büyük bir özenle çekilmiş; ama bir o kadar da düz filmler olarak görürüm. Arabistanlı Lawrence da öyle bir film bence. Sinema sanatının en önem verdiği özelliği, diğer sanatlarda olmadığı kadar insan hakikatine yaklaşma potansiyelidir. Ancak Lean'ın, filmlerinde tarihi kişiliklerle iş görüş biçimi, kişilik olarak derinleşemeyen robotlarla uğraşır gibidir. David Lean Dünya sinemasının o döneme kadar bulunmuş sinema dili ile ilgili kaynaklarını en teknik şekilde kullanır; ama arkasında bir sanatçı değil, bir tür mühendis vardır kameranın. O yüzden filmleri hiçbir şekilde derinleşemeyen hikâye anlatan çizgi romanlar gibi kalır. Benim sinema anlayışım ise hikâye anlatan klasik sinemanın çok ötesinde bir anlayıştır. Sinema sanatı hikâye anlatmak için değil, insan ruhuna ulaşma kapasitesi açısından biriciktir bence. David Lean filmlerinin hiçbirisinde bunu görebildiğimizi söyleyemem. Belki Dr.Jivago filmi biraz da Pasternak etkisiyle bunun dışında kabul edilebilir...

Akademinin Oscar için savaş filmlerine yaklaşımı nasıldır?

Benim Oscar ödüllerine bakışım maalesef olumsuzdur. Oscar ödüllerinin, büyük bütçeli filmler yapmış olan büyük prodüksiyon şirketlerinin bir yarışması olduğunu düşünüyorum. Elbette iddialı bir savaş filminin büyük bütçesi dolayısıyla Oscar adayı olması çoğunlukla kaçınılmazdır. Ancak benim açımdan son 50 - 60 yılın Oscar ödülleri sinema sanatına büyük katkıları olmuş filmlere ya da yönetmenlere değil, çok daha sıradan filmlere gidiyor.

Hepimizin genel olarak bildiği popüler savaş filmleriyle dikkati çeken birkaç yönetmen ismi vereyim. Sizin görüşlerinizi alayım. (Şüphesiz çok sayıda film var. İlk aklıma gelenler. Oliver Stone (Platoon), Terence Malick (İnce Kırmızı Hat) , Francis Ford Coppola (Kıyamet) Steven Spielberg (Er Ryan'ı Kurtarmak, Schindler'in Listesi) Franklin J. Schaffner (General Patton) Brian De Palma (Savaş Günahları)

Platoon'u önemli bir film olarak görmüştüm ilk izlediğimde. Ancak sonraki izleyişlerimde bu görüşüm büyük oranda değişti. Oliver Stone'un nispeten önemli bir yönetmen olduğunu düşünsem de çok az filminin vasatı aştığını düşünüyorum.

İnce Kırmızı Hat, Terrence Malick'in benim çok önemli bulduğum filmidir. Aslında savaş filmi olarak kategorize edilse de, bence kullandığı dil ile daha çok savaşan insanların ruhsal durumuna odaklanan bir filmidir. Malick ise gerçekten çok az ama öz film yapan büyük bir yönetmendir bence.

Kıyamet'in de çok önemli bir film olduğunu düşünüyorum. Aynı şekilde bu filmin de aslında savaş ortamını bir çıkış noktası olarak alarak, insan ruhunun karanlık taraflarına yaptığı odaklanmanın çok daha önemli olduğunu düşünüyorum. Conrad'ın romanını (Karanlığın Yüreği) çıkış noktası yapan film, hiçbir şekilde romanın altında ezilmiyor (genelde iyi edebiyat eserleri iyi film olamaz. Filmler genelde o edebiyat eserinin altında ezilir).

Spielberg'e gelince sözünü ettiğiniz iki filmin de Spielberg'de çok fazla görünen bir iticilik taşıdığını söyleyebilirim. Spielberg dünyada çok fazla büyütülen bir yönetmen; ama bir tane dahi vasatın üstü filminin olduğunu düşünmüyorum. Sanatçı değil sinema mühendisliği için verilebilecek ilk örnektir Spielberg! Er Ryan'ı Kurtarmak filmi bir ara yazdığım bir yazıda savaş pornosu olarak değerlendirmiştim. Schindler'in Listesi ise "bak ben ciddi bir film de yapabiliyorum" demek için yapılmış gibi... Ama yine de ciddiyetten uzak bir film!

Palma'nın Savaş Günahları'nı sanıyorum izlemedim. Patton filmi ise seyrettiğimden bu yana çok uzun süre geçti. Sadece klasik bir Hollywood tipi savaş filmi olduğunu hatırlıyorum hepsi o kadar!

Sizin savaş filmleri ya da tarihi filmlerdeki favori yönetmenleriniz kimler? Kesinlikle izlememizi önerdiğiniz filmler...

Açıkçası kategorize etmenin doğru olduğunu düşünmüyorum. Savaş filmi ya da tarihi film olarak kategorize edilsinler ya da edilmesinler savaşı ya da tarihi bir olayı çıkış noktası olarak ele alan ve çok sevdiğim yönetmenler vardır.

Tarkovsky benim için tüm zamanların en büyük yönetmenidir. Onun tüm filmlerini öneririm elbette. Ama Andrei Rublev, İvan'ın Çocukluğu, Ayna filmlerinde savaş ve tarihi olayların bir çıkış noktası oluşturması söz konusudur. İvan'ın Çocukluğu tek bir savaş sahnesi göstermeden savaşın bir çocuğun yüreğinde ve ruhunda açtığı derin yaralarla ilgili bir filmidir. Ayna ise bambaşka bir film ama bu film Rusya'nın yaklaşık 35-40 yıllık sürecinin de tarihsel olarak arka planda bulunduğu bir film.

Jean Renoir'un "Büyük Aldanış" filmi yine ilk aklıma gelenlerden.

Bergman'ın savaş ortamını bir çıkış noktası olarak alan büyük eseri "Utancı" filmi...

Kurosawa'nın kimi filmleri (Kagemusha, 7 Samuray, Ran vesaire) belirli bir savaşı değil ama savaş ortamının insanla ilişkisini de ele alırlar.

Theo Angelopoulos'un hemen tüm filmleri Yunanistan tarihini ve Avrupa'daki savaşları arka planda kullanır.

Polonya'lı yönetmen Andrzej Wajda tarihsel filmler açısından çok önemli bir yönetmendir.

Miclos Jancso da Macar sinemasında bu konudaki büyük ustalardan birisidir.

Pasolini'nin Hz. İsa'nın hayatına kendince bir bakış attığı "Gospel According to Saint Matthew" filmini ve tarihsel sayılmasa da mitsel denebilecek "Oedipus Rex" ile "Medea" filmlerini herkese tavsiye ederim.

Kubrick'in bazı filmlerini, ilk dönem Sovyet sinemasından Pudovkin ve Eisenstein'in bazı filmlerini; hem Vidor hem de Borzage'ın Silahlara Veda uyarlamalarını; Pontecorvo'nun "Cezayir Savaşı"nı; Rene Clement'in, Gore Vidal ve Coppola'nın senaryolarını yazdığı "Paris Yanıyor Mu?" filmini; Nazi'lerin propoganda yönetmeni olmakla birlikte önemli bir yönetmen olan Lina Riefensthal'ın filmlerini; Sokurov'un Alexandra, Boğa, Güneş filmlerini ve bazı belgesellerini; Rosselini'nin "Roma: Açık Şehir" ve "Almanya: Sıfır Yılı"nı; Bertolucci'nin bazı filmlerini; elbette Elem Klimov'un muhteşem filmi "Gel ve Gör"ünü; Mike Nichols'un Heller uyarlaması Catch-22'sini; Chukrai'nin "Askerin Türküsü" filmini; Chaplin'in "Great Dictator" filmini; John Ford'un kimi filmlerini önerebilirim. Aslında çok fazla film var bu tür kategorilere sokulabilecek. Ancak ilk akla gelenler bunlar.

Türk sinemasından örnek verebileceğiniz film ve yönetmen var mı?

Doğrusu Türkiye sinemasında çok önemli bulduğum ve tarihin bir bölümünü veya savaş ortamını çıkış yapan ve beni etkilemiş çok fazla yönetmen bilmiyorum. Tomris Giritlioğlu'nun sinema niteliği açısından orta düzey olsa da cesur filmlerinin bu açıdan bir eksikliği doldurduğunu söyleyebilirim. Ancak Türk sinemasında benim sevdiğim yönetmenler bambaşka bir mecradan hareket ediyorlar.

Ziya Öztan'ın Kurtuluş ve Abdülhamid Düşerken adlı filmleri maddi destekli büyük projelerdi. Ancak nedense izleyenleri pek tatmin etmedi. Neden?

Çok fazla izleyicileri oldu mu bilmiyorum ama ikisi de son derece vasat filmlerdi bence.

Atom Egoyan'ın senaryosunu yazıp yönettiği Ararat filmi bildiğiniz gibi bir hayli tartışmalara neden olmuştu. Siz bu film için neler söylemek istersiniz?

Atom Egoyan, genel olarak beğendiğim bir yönetmendir. Bu motivasyonla Ararat'ı izlemiştim. Açıkçası çok fazla "kör gözüm parmağına" tarzı bir propaganda filmiydi. Egoyan gibi önemli bir yönetmene yakıştıramadığım bir filmde doğrusu. Yine sinematografisi ve sanatsal yönü açısından iyi denebilecek bir durumdaydı; ancak propaganda niyeti filmin o yönünü de iğdiş ediyor bence.

Suriyeli yönetmen Mustafa Akad için özel bir başlık açmayı gerekli gördüm. "Çağrı" ve "Ömer Muhtar" adlı filmlerinin her sahnesini neredeyse ezbere biliyoruz. Mustafa Akad hakkında ne düşünüyorsunuz?

Çağrı'nın da Ömer Muhtar'ın da beni çok etkilediğini söyleyebilirim. Çağrı, sonuçta bir mesajın; üstelik benim seve seve buyur ettiğim bir mesajın filmi olduğu için önyargı ile beğendiğim bir filmde. Ancak benim sinema anlayışım ile çok uygunluk sağlamadığını bile bile böyle düşündüğümü söylemeliyim.

Ömer Muhtar ise, tarihsel arka planı bir yana Müslüman bir inanmış kişinin (Muhtar'ın) ruhuna girebilmeyi başarmıştı. Bence Müslüman bir yönetmenin sinemasına uzak bir film değildi. Her ikisi de birer başyapıt değildir ama her ikisi de en azından önemli filmlerdir.

Gelibolu'yu Anlamak sitesinde Birinci Dünya Savaşı konu eden filmleri değerlendireceksiniz. Önce hangisinden başlayacaksınız? Belli bir nedeni var mı?

Aslında ilk aklıma gelen Tarkovsky'nin "İvan'ın Çocukluğu" olmuştu. Ancak Tarkovsky'ye hayranlığım biraz fazla göze battığı için, vazgeçip Renoir'ın "Büyük Aldanış" filmi ele almanın daha doğru bir başlangıç olacağını düşündüm. Renoir hem büyük bir yönetmendir; hem de filmi en önemli savaş karşıtı filmlerden (bu karşıtlığın nasıl bir şey olduğunu yazıya saklayalım) birisidir.

Verdiğiniz cevaplar için çok teşekkür ederim. Okurlarımız sizin görüşlerinizi yazdığınız film eleştirilerinden çok daha ayrıntılı okuyacaklar.

Ben teşekkür ederim. Umarım bir faydamız dokunur.

Giuliano Carmignola ile ibadet(Mehmet Yılmaz)



Uzun zaman önceydi...Bir Pazar sabahı ailece kahvaltı ediyorduk. [Mezzo kanalında](#) değişik eserler çalıyordu. Birden Vivaldi'nin 4 mevsimini duyduk. Daha ilk notalarla beraber eşimle birlikte hayretle önce birbirimize sonra da ekrana baktık!

Kulaklarımın fazlasıyla aşına olduğu bu eseri ilk defa dinlediğim hissine kapıldım. Hatta **Vivaldi**'nin kış mevsimini bestelediği o ana tanık oluyordum adeta! ... Ben mi abartıyordum? Hayır. Yalnız değildim. Aynı hayret ifadesini eşimin yüzünden de kolaylıkla okuyabiliyordum.

Venedik Barok Orkestrası eşliğinde Giuliano Carmignola ([fr.](#) [İng.](#) [Alm.](#)) çalıyordu. Kumaş reklamlarından cep telefonlarına kadar her ortamda suyu çıkartılmış bu eseri dinlerken bu kadar zevk alabileceğimi asla düşünemezdim.

21 ocak akşamı [Salle Gaveau](#)'daydım. Giuliano Carmignola Tokyo'lu piyanist Yasuyo Yano eşliğinde müthiş bir konser verdi. Salonun küçük olması sanatçılarla izleyiciler arasında o görünmez bağın kurulmasını kolaylaştırmıştı. Yano'nun zarif el hareketlerini, Carmignola ile göz göze "konuşmasını", yüzünden akan boncuk boncuk terleri görebiliyordum. Carmignola kendisine [bir vakıf](#) tarafından "**kalıcı olarak ödünç verilmiş**" bir [Stradivarius](#) 1732 çalıyordu.

Ancak ibadet ederken duyabildiğim bir huşu ile dinledim Mozart'tan ve Beethoven'den seçilmiş eserleri. Venedik, Tokyo, Viyana, Paris, İstanbul ... Kökenleri ne olursa olsun insanlar güzel müzikte kendi iç güzelliklerinin yansımalarını görebiliyorlardı hâlâ. Demek ki hâlâ iyimser olmak için bir sebep vardı. [Güzellik Matkabi](#)'nin sonunda söylediklerimi pekiştiriyordu hissettiklerim:

"... Güzellik-Aşk tecrübesinin kulluk mertebesindeki sıradan insanlara verilmiş bir ilâhî armağan olduğunu düşünüyorum. Yani inanmak için mucizeye ihtiyaç duymayanlara, iman ettikten sonra "verilen" bir mucize-hediye bu kanaatimce. Kulun ne kadar çok sevildiğini idrak için bir işaret. Ve tabi diğer "insan kardeşlerinin" de aynı biçimde sevildiğini [...]"

*İnsanlığa bakışım da değişti. İçinde yaşadığımız dünyanın bencillikleri, zulümü, savaşları bize adil bir dünyanın ve kalıcı bir barışının mümkün olmadığı yönünde telkinde bulunuyor. Oysa **Güzellik-Aşk tecrübesi** bunun tam tersinin ispatı, aklın zekâ üzerine Mutlak ve aşınmaz zaferi kanaatimce. Zira doğmuş ve doğacak her bir insan kalbinde bütün Kâinat'ın Güzellik'ini ve Aşk'ını taşıyor. Bu Hazine'nin geçici olarak maskelenmiş olması bunun hep böyle süreceği anlamına gelmez elbette. **Güzellik-Aşk tecrübesi** kısaca insan ve insanlık için karamsarlığın imkânsız hatta saçma oluşunun ispatı...."*

"Sanat dinin kız kardeşidir" diyor sevgili dostum [Enver Gülşen](#). Son günlerde aklımdan çıkmıyor bu cümle. Sanki kısalığı ile yoğunluğu doğru orantılı! Ne güzel bir davet bu tefekküre. Meselâ [Sinema Müslümanın yitik malıdır](#) isimli yazısı.

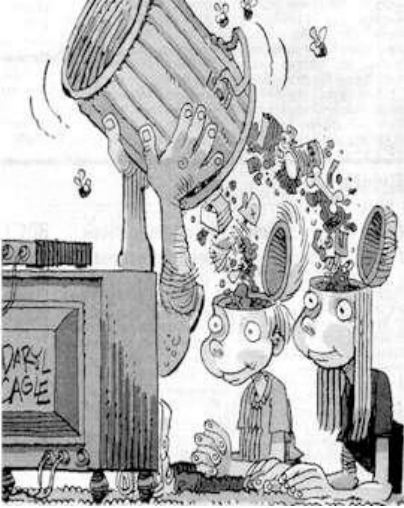
Sadece Enver'in yazıları değil tabi. [Hayat](#), [Modernleşme](#), [Sanat](#), [Sinema](#), [Ölüm](#), [İnsan](#) kategorilerindeki yazıların bir çoğu bir yemini hatırlamaya davet. Bildiğini unutmuş gibi yaşayan insana bir hatırlatma...

Oysa hayattan koparılmış, boya ve ses tekniklerine hapsedilmiş sanat can çekiyor. Sergi sonrası kokteyller birer cenaze töreni, boyacı-sanatçıların kibiri sanatın mezarı olmuş. (bkz. [Ayıp sanat olur mu?](#))

Giuliano Carmignola'ya bırakıyorum sözü...

Not : Sanatçının değişik eserleri icra ettiği videoları izlemek için siteye [buradan](#) bağlanabilirsiniz. Ayrıca **Derin Düşünce** yazarları beğendikleri başka besteci ve icracıların çalışmalarına da yorum kısmında bağlantılar verdiler. İzlemeye değer.

Pornografi Nasıl Sanat Oldu? (Sever Işık)



Kendisine ait "Profesör Unrat" romanının "Mavi Melek" isimli sinema uyarlamasını izleyen Heinrich Mann, film hakkındaki düşüncesini ironik bir üslupla şöyle dile getirir; "benim kafam ve bir artistin bacakları!"

Mann'ın yüzyılın ilk yarısına ait bu yargısı/analizi bugün için toplumsal hayatın her alanına sızan pornografinin nasıl olup ta bu kadar yaygınlık ve hatta saygınlık kazandığının ve rahatlıkla pazarlandığının ipuçlarını vermektedir. Buradan hareketle seks/sanat/ticaret üçgeninde devr-i daim olması için maksimum görünürlüğü hedefleyerek bedeni dikizleyen ve ifşa eden sinemanın, edebiyatın, resmin ve müziğin nasıl ve niçin sanat

halesine/aurasına büründüğünü anlayabiliriz.

Nihilizmin kader olarak tarihte revan olduğu dünyamızda, pornografi, ahlakın sürekli saldırıya uğrayarak mevzi kaybetmesine paralel yeraltından yeryüzüne çıkarak özgürlükler elde etmiştir. Fakat hala dinsel, ahlaki ve törel yasakların tümünden yok olmadığı yerlerde porno bir kısım kamusal alanlarda hala yasaktır. Dolayısı ile pazarı genişletmek isteyen pornocular bir çözüm/hile bulmak zorunda idiler ve buldular da; pornografinin kültüre/sanata sızdırılması ve zamanla ona dahil edilmesi.. Ve böylece, bu " gizlenme pratiği" ile pornografi, modern sanatın dokunulmaz, eleştirilemez saygın mabetlerinde, sanat galerilerinde ve müzelerde, yasanın takibine uğrama kaygısı taşımadan müşterisi ile buluşmakta ve kamusal alanlarda "ahlakçı"ların soruşturmasına ve saldırısına maruz kalmadan varlığını devam ettirmektedir.

Kamusal mekanlar gibi insan dolaşımının fazla olduğu yerler, belirli bir ahlakın ve onun yasaklarının (alkol, uyuşturucu, seks) hayat bulduğu son yasal sığınma noktalarıdır. Bu alanlara girebilmek için uluslararası kültür trafiği ile birleşen pornografi böylece kültürel faaliyete ile karışarak ve kaynaşarak kültürel faaliyete tanınan ifade özgürlüğünden faydalanmaktadır. Kültürle karışan ve kaynaşan porno, kalan son hukuki sınırlamalardan da kaçmayı başararak "hizmet" sektörünün ayrımcılık yapmayan niteliğinden de faydalanmaktadır.*

Bugün, pornografik bakışın odaklandığı "ticari beden" sanatı işgal etmiştir ve tersi. Seks/ticaret/sanat üçlüsü Mahrem olanı tüm ayrıntıları ile ışığa maruz bırakmış, teşhir ve ifşaata icbar etmiştir. Meta-sanat, derin bir şehvetle elektronik gözlerin "panoptik bakış"ına ve teslim edilen bedeni/teni/eti tüm ayrıntıları ile görüntü, söz ve müzik olarak pornografların şehvet masasına servis etmektedir. Nesnelleştirilmiş bedenin hoyratça harcanması ve işkenceye maruz bırakılması bir strateji dahilinde sanata dahil edilen pornografinin neticesidir. **Pornografi suret-i sanata/n bürünerek/görünerek kültürel etkinliklerin tekin mekânına yerleşiyor.**

Kalabalığın ticari amaçla sanat mekanlarına çekilmesi ve pazar pastasının büyütülmesi gayesi ile cinsel tahrike yönelen pornografik görüntü pazarına dönüşen galeriler, müzeler, sinemalar, müşterilerini kendilerine reklam afişlerinde sunulanın/gösterilenin daha fazlasını/devamını görmek için sinemaya, sergi salonlarına yahut müzelere davet etmektedirler.

Seks ve ticaret, sanat ile bütünleşmiş durumda. Sanat müşteri bulmak, para kazanmak için cinsel hazzın tahrikine ve davetiyesine kapıları açarken, seks pazarı son kadim kurumlar tarafından korunan alanlarda rahatlıkla ticaretini yapmak için sanatın koruyucu kollarının/kanatlarının altına sığınmaktadır. Sonuç, sapkınlık ve saplantıların, cinsel hezeyanların sanat suretine büründürülmesi ve meşrulaştırılmasıdır. Fakat işin ticari hacminin büyüklüğü sanat korsanlarını bu konuda sürekli cesaretlendirmektedir. Kısaca, kâr güdüsü/tanrısı sanat ve pornografinin nikâhını kıymış ve izdivacını temin etmiş durumda.

Sanat, modern dünyanın en "kutsal!", ve en korunaklı alanıdır. Geleneğe karşı bir put kıran olarak işlev gören, saygın ve neredeyse eleştiriden münezzeh, ahlaktan muaf bir etkinlik alanıdır. Modern sanat ve ona dahil olan/edilen her unsur, ahlaka karşı bir dokunulmazlık zırhına bürünmektedir; "sanat, ahlakdışı olmaz" klişesi bu anlayışın göstergesidir. Bu aynı zamanda "yasadışı sanat yoktur" demektir, çünkü; ahlaki olan kolaylıkla yasak olmaz. Böylece müstehcen olan, sanat maskesi ve hilesi ile ahlaki askıya alırken, yasadan ve yasaklardan da paçayı sıyırmaktadır.

Pornografi, bugün müzikte, sinemada ve resimde güçlü sarsılmaz bir taarruz konumundadır. Sanat, ahlakın, yani "iyi" ve "kötü"nün ötesine taşınınca haliyle sınırlar kendiliğinden yok olurken, yeni sınırlar/sınırsızlıklar/tanımlar fetiş bir

Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...

etkinlik olan sanattın bizzat kendisi tarafından tanımlanmaktadır. Artık sanat olan şeyin kötülük ile ilintilendirilmesi, yargılanması ve cezalandırılması söz konusu değildir.

“Yeni sanat”ın merkezinde hedonizm vardır. Amaç, hem kalite hem de kantite olarak olabildiğince daha çok arzunun tahrik ve tatminidir ve tabii ki tüm bunlar kapitalin egemen araç ve amaç olduğu bir piyasa içinde vücut bulmaktadır. Ve tüm bunların ardında “hazların kullanımı ve denetimi” ile “toplumsal gövdenin” kontrolü sağlayan bir iktidar kavrayışı vardır.

* [Paul Virilo \(2003\). Enformasyon Bombası.İstanbul: Metis Yayınları.](#) (Çev; [Kaya Şahin](#))

Filmler, Çağrışımlar(Suzan Başarslan)

Türkiye olarak, [Alejandro González Inárritu](#)'nın filmlerinden birindeyiz sanki. Inárritu'yu [21 Gram](#), [Paramparça Aşklar ve Köpekler](#), [Babel](#) filmlerinden hatırlarsınız. Tüm bu filmlerde dikkatimi çeken en önemli noktalardan biri, birbirinden bağımsızmış gibi duran tüm parçaların aslında bütünü oluşturduğu ve birbirinden farklı insanların bir şekilde bir kazayla ortak bir anı paylaşmalarıdır. Birbirlerinden farklıdır, hayatları farklı, yaşam kültürleri farklı, zevkleri farklı ve hatta dilleri ve dinleri farklı ama bir şekilde aynı ana/olaya tanıklık ederler ve o anın/olayın parçalarından birini oluştururlar. O ortak andan sonra asla aynı insan olamazlar, büyük bir kırılma yaşamışlardır ve alakasız gibi duran küçük bir ayrıntı, yaşam parçası, acı... İnsanları birbirine kopamamacasına bağlar/ayırır. Sorgulamalar, kin, nefret... ve en önemlisi hesaplaşmalar en dibine kadar yaşanır ve tüm taraflar kendi sorgulamalarını bitirmeden, diğerini anlayamazlar ve affedemezler, ne zaman ki sorgulamada asıl sorgulamanın kendilerine karşı olan hesaplaşma olduğunu anlarlar, işte o vakit suçlu görünenin aslında varlığıyla, yaptığıyla suçlu olmadığını anlarlar ve hayat kaldığı yerden devam eder ama asla aynı şekilde değil. Parçalanmış olarak ve bu parçalarla yeni bir bütün oluşturarak.



Türkiye olarak birbirinden çok farklı insan suretlerini oluşturan karakterleri bir genelleme ile bu filmlerin karakteri gibi görürsek, tam da bir kaza anını paylaştığımızı görmemek işten değil. Şu anda her karakter kazanın kendi gördüğü ve kazaya maruz kaldığı anın bakış açısına hapsolmuş durumda. Karşıdakini tanımıyor, kaza anından önceki varsıllığını kaybettiğini anlıyor ve dağılan parçalarla suçu karşısındakine atarak bir hesaplaşmanın sorgulamasını yaşıyor en dibine kadar. Oysa bu sorgulamada kendisini eleştiremez ve hesaplaşması gerekenin kendisi olduğunu göremezse uzayacaktır filmdeki sahneler ta ki karşısındakinin farklı bir hayattan gelse de aynı kazaya uğradığını ve onun da acılarının olduğunu anlayana dek.

Parçalanmış bir Türkiye ve her bir parçada ayrı dünyalar... İşte bu parçaların kimi parçaları tam da bugünlerde kendisiyle hesaplaşmada ve yeni bir bütün oluşturma yolunda.

Film bu noktadan sonra farklı bir yönetime kayıyor. Inarritu'dan [Wachowski](#) kardeşlere.

Wachowski kardeşlerin son filmi [V for Vandetta](#), işte yeni bir bütün oluşturmaya çalışanların içinde oldukları filmin adı. Vandetta'nın kim olduğunun önemi yok ve zaten bu yüzden Vandetta'nın da bir yüzü yok. O, biri olmak zorunda değil, herhangi biri de o olabilir. Birileri elinizden en önemli varlığınızı, siz olma hakkınızı elinizden aldığında -ki bunun adı sadece özgürlük değildir, özgürlük de sizi siz kılmaya yarayan etmenlerden biridir- siz, sadece bir surat olursunuz, bir maske. O maskeyi kimin taşıdığına bir anlamı yoktur. Çocuk ya da yaşlı, inançlı ya da inançsız, solcu ya da sağcı...Vandetta olmak... Bu bir genelleme ya da tektipleşme de değildir. Yapılana karşı bir karşı-duruş sergilemedir, aynı olmak değil, farklı bir'leri bütünlemektir, asla öteki olmak değil, kendin kalmak için ötekiyle aynı duruşu sergilemektir. Öteki kavramına kızsda da kimileri, aslında herkes diğeri için ötekidir. Önemli olan öteki kavramı değil, öteki kavramının da kendisi için 'ben' olduğunu algılamak ve her ben'e kendi ben'in için istediğini isteyebilmektir. Vandetta'daki maske budur aslında, her surat bir ben'dir, ve her ben öteki'nin öteki'sidir.

Aynı saatte, aynı mekanda, aynı taleple, aynı haklarla, aynı şeyi isteyerek durursak, İnarritu'nun tüm o parçalanmış hayatlarından, Vandetta'nın bütünlüğüne ulaşabiliriz. Bunu başarmaya çalışıyor Türkiye ve bunu başarmış olanlar var. Önemli olan, aynı şeyi istemek, kendimiz olma hakkını. Ve bu hak, aslında tek bir şeymiş gibi dururken, tek şey olmaktan çıkarak, her birimiz için ayrı anlamlar kazanarak, bizi tek bir hareketten toplumsal bir harekete ulaştırabilir ve ona ulaştığımızda önümüzdeki engeller bizleri durduramaz.

Sonuçta Vandetta'nın taktığı da bir maskeydi ve onun altındaki yüzün bir sureti yoktu. Bu ne mi demek, ilk hareketi kimin başlattığının ve onun yüzündeki suretin ne olduğunun bir anlamı yok demek; önemli olan tüm yüzlerin bir araya gelerek, kendi suretini aşarak sonunda maskelerden kurtulması ve kendisi olabilmesi.

Kendimiz olabilmek için, şimdi herkesin aynı maskeye ihtiyacı var, ayrı ayrı suretlere ve ayrılıklara değil, aynı surete ve aynılıklarımıza ihtiyacımız var bugün. Ve bunu yapamazsak, İnarritu'nun filmlerindeki kaza anını yeniden ve yeniden yaşayacağız demektir.

Filmler insana çok şey anlatırlar. Anlatılanları hep kurgusal dünyanın zararsız camından izleriz, başımıza hiç gelmez güvencesiyle. Oysa geliyor. Şimdi hangi sahneyi yaşamak istediğimize karar verelim seyirci olarak. Michael Haneke'nin Ölümcül Oyunlar filminde Paul'e yaptırdığı gibi filmi geriye sarıp son illa da benim istediğim gibi olacak anlayışına son vermek için, sonumuzu istedikleri gibi bir finalle sonlandırmak isteyenlerin ellerinden o kumandayı alalım ve tıpkı filmin kahramanlarının yaptığı gibi klasik gerilim filmi kahramanlarının yaptığı bildik hataları yapmaktan vazgeçelim.

Yok artık, bu kadar da olmaz ama dediğimiz sahneleri gerçek hayatta gerçekleştiren bizlere de birileri aynı şeyi söylüyor olmalı değil mi? Kim mi? Bizi renkli camın arkasından tıpkı bir film izler gibi izleyenler ve sonu nasıl olacak diye merakla bekleyenler elbette.

Dört yönetmen, filmler ve çağrışımlar...

İşte tüm bu filmlerin beni ulaştırdığı yer şurası. Bir filmin içinde değiliz ve beğenmediğimiz sahneleri yeniden çekme şansımız yok. Zaman geçiyor ve bu zamanda bir izimiz olmalı, tıpkı Tanpınar'ın Mahur Beste'de dediği gibi: "...esas olan, zaman dediğimiz şeyi insan ruhunun benimsemesi, bir meyve ısırır gibi, kendi izlerini ona kuvvetle geçirmesiydi. Her türlü saadet ve felaket düşüncesinin üstünde bir talihin kendisini tamamlaması lazımdı. Izdırap insanoğlu için gündelik ekmek, ölümse sadece bir kaderdi. İkisinden de kaçınılmazdı. Asıl dava, derin bir şekilde yaşamak ve kendi kendisini gerçekleştirmek, ölümlü hayata şahsi bir çeşni vermektir."

Hakikaten, bu zamanda bir izimiz olsun istiyor muyuz?

Esrarengizce Kaybolanlar(Fatma Kopuz)

Bir araya getirilen kelimeler ve oluşturdukları anlamların zaman içerisinde ne denli değişime uğradığının en belirgin örnekleridir şarkılar. Çoğu zaman öylesine dinleriz sözleri ve sözleri şekillendiren melodileri. Tercih de yaparız şarkılar, müzikler, türler arasında. Klasik, pop, rock, fantezi, arabesk caz, .



İçinde yaşadığımız toplumumuzda müziğin, müziği oluşturanlar arasından "söz"ün yaşadığı garip değişim süreci. Garip diyorum çünkü gerçekten şaşırılabilir bir durum. Tabii burada şunu da belirtmek gerekir ki küreselleşen yaşayış biçimleri, tv programları, kültür, dil, birçok şey söz konusu ve bütün bunlarla beraber müzik de küreselleşenlerin arasında yerini almakta. Fakat anlamlarımızın bu kadar farklı bir anlam süreci içine girmesi konunun şaşırtıcı bir hal almasına sebep veriyor.

Önemli olan müziğin kalitesi, sanata uygun olup olmaması değil. Sorgulamayı istediğim tek şey "anlam"ların neden esrarengiz bir şekilde kaybolmak üzere olduğu.

Söz ve müzik de birçok sanat dalında olduğu gibi kişinin duygu yoğunluğunun bir sonucudur. Kişi bir şeyler yaşar belki, hisseder, hislerinde yoğunlaşır ve bütün fazlalıklar bir ürün olarak dökülür, serpilir insan dışına. Buradaki "fazlalıklar" gereksiz, füzuli şeyler değil elbet, duygunun içe sığmayıp, ziyadesiyle yoğunlaşır söz, şiir, nota, ses olarak dışarı taşmasıdır. Sevgiliye, anneye, babaya, özgürlüğe vs duyulan hasret duygusu olur bu bazen, bazen kavuşamamanın,

Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...

ulaşamamanın verdiği ıstıraptan, ahde vefasızlığın doğurduğu sancıdan, bazen belki açlıktan, anlamsızlıktan, susuzluktan. Kişinin cevabını bulamadığı soruları

zamanlarca düşünmenin verdiği yoğunluktan... bir çok şey sebeptir buna. Velhasıl var olan ve derinleşen bir hissin, duygunun dışarı vurumudur. Bir anlamın içten dışı gelişimidir. Soyut bir anlamın sesle somutlaşması ve kendini zamanlara duyurmasının bir yolu haline gelir şarkılar böylelikle. Taşdığı anlamlar, barındırdığı duygular hasebiyle hem öznelirler biraz hem de nesnelirler. Elbet genel geçer değildirler fakat birçok insana tercüman olurlar. Bu bağlamda şarkılar; anlamların, hislerin, içeriklerin taşındığı, duyguların samimiyetle dillendiği söz ve nota bileşimidir. Fakat maalesef durum artık böyle değil.

Neden bunu hissetme, düşünme, sorgulama ve dillendirme ihtiyacı doğuyor? Nedeni çok basit, şimdiki eski tadı vermiyor. Yok, o eski şarkılar. Çevremizde çok kişiden duymuşuzdur bunu ve özellikle büyüklerimizden işitmişizdir bazı insanların pek de ehemmiyet vermediği, bazılarımızın da zamanla çok daha iyi anladığı bu sözü. Birçok kavramda, olduğu gibi eskide neyin fazla, farklı olduğu yahut yenide, şuan olanda neyin eksik veya farklı olduğu sorusu var. Bir değişimin olduğu gayet açık. Neydi peki bu yeni durumun oluşmasına sebep? Yitiriyor olduklarımızın farkında mıyız yahut farkında mıyız yeni edindiklerimizimizin? Ve aslında kaybolan, hayatlarımızdan uzaklaşan bir şeyler var mı gerçekten?

Anlamlar kayboluyor ve duygularımızdan uzaklaşıyoruz. İçerikten, manadan yoksunlaşıyoruz. Cisme ve şekle yoğunlaşıyoruz farkında olmasak da, bunu kabul etmek istemesek de. Bugün dillerden bunca bayağı sözlerin dökülebiliyor olması durumun en açık resmidir. Maddeyle yoğrulan, harmanlanan zihinler nihayetinde aynı doğrultuda ürünler çıkarır ortaya. Maddeleşen dünyaların, fikirlerin neticesi işte böylesine söz öbekleri ve melodiler. İçerikten tamamen yoksun, manadan nasipsiz, anlamsız "eserler" çıkıyor ortaya. Bir de bakınca eskilere bu fark daha da bir belirginleşiyor.

Bunu daha iyi anlayabilmek içinse sadece hayata bakmamız, nazarlarımızı çevremize yöneltmemiz yeterli. Her şeyi incelemeye de gerek yok. Dinlemek, kulak vermek anlamların, düşüncelerin döküldüğü sözlere yeter. Fark hemen çıkacaktır ortaya. Ne denli maddeleştüğümüzün, ne denli duygulardan koptuğumuzun resmini görebiliriz bu şekilde. Ve tüm bu kopuşlarla beraber içlerini boşalttığımız kavramların da farkına varabiliriz pekâlâ.

"Aşk" mesela, varlığından itibaren hiç bu kadar yozlaşmış mıdır? Hiç bu derece hafiflemiş midir "aşk"? Hiç böylesine daraltılıp, şekle sokulmuş mudur? Şimdiyse en çirkef dillerde, en bayağı cümlelerde yer alıyor "aşk". Yahut "hasret" kelimesi. Şimdi duyulan hasret ancak bedene, ancak beş duyuyla algılananlara. Bizse hasret kaldık yıllardır, "hasret" in içini dolduranlara.

Anlamların bizi, bizim anlamları bulmamız, anlamla tekrar buluşup birleşebilmemiz temennisiyle; titre ve kendine gel insan.

Bir martı uçarsa göklere...(Suzan Başarslan)

Bir martı uçarsa göklere sevineceğinizi düşünürsünüz ilk başta, hele de size misafir olmuş, hasta ve uçamazken her sabah sesiyle size günaydın demişse... İlk geldiğinde, nasıl geldi bilmiyorum, ya biri bıraktı ya kendi geldi, uçamıyordu ve çok korkuyordu insanlardan. Ertesi gün iki oldular. Biri diğerine eşlik ediyordu, belki yoldaş belki eş, belki arkadaş... ama



onu hiç bırakmadı yeniden uçana değin. Evimizin hemen yanındaki ağacın çevrelediği iki metrelik tek toprak parçasında yaşadılar. Bu ağaç benim çocukken anneme küstüğüm için evden kaçtığım ağaç, beni bütün gün arayıp da evin hemen yanında buldukları ağaç. Bir çocuk için uzak, bir yetişkin için ise çok yakın. Ne düşündü çocuk-ben bilmiyorum ama kaçmak için öyle uzağa gitmeye gerek yok, çünkü insanlar kaçtıklarında onları arayanlar en yakına değil uzaklara bakıyorlar genelde. En yakına hiç dikkat etmiyoruz çünkü, en yakını görmüyoruz çünkü, en yakını uzak ediyoruz çünkü... En yakına dikkat etmedikleri için çocuk-

Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...

beni ancak akşama doğru bulabilmişler -büyük korku ve kaygıyla aradıktan sonra- evin hemen dibindeki ağacın üzerinde. Çocuklara dikkat etmek lazım, çocuklar bazen çok güzel cezalar verebiliyorlar yetişkinlere. Neyse bu başka bir

hikaye,

martıya dönelim yine.

Onu ilk gördüğümde hem üzülmüş, hem şaşırılmış -bizimle yaşayan ilk martı o- hem de inşallah hemen iyileşir de göklere kavuşur diye dua etmişim. Her sabah suyunu verirken hem korkusunu görüyor hem de benden korkmamasını istediğim için çok sessiz davranıyordum. Onlara su ve yemek verirken bizim kara kedi kıskançlığından çatır çatır çatlayıp miyavlıyordu. Bizim kara kedi bu, asla başka hayvanlarla ilişkimizi onaylamaz ve yemeyecekse bile, illa bana ver, diye bağırır. Çok ehli keyiftir çünkü, öyle her şeyi yemez, sütü bile içerken lutfeder, az süt ekşitemiştir içmeyip bıraktığı için. Evime izinsiz girer, ortalığı kolağan eder, alışmasını istemediğim için tarafımdan dışarı kışkışlanır ama yine de evime izinsiz girmekten vazgeçmez, devamlı gevezelik eder, sarı gözleriyle miyavlar durur, kendi bölgesine kimsenin girmesine izin vermez, bu bizim evin civarındır ve aslında bu civar onundur, beni hiç kâle almaz, hoş, kediler her nedense onlara karşı zaafımı anladıklarından sanırım, beni hiçbir zaman kâle almadılar, hatta bir seferinde Kötü-Kara Kedi Şerafettin -bu başka kedi- beni ısırıldıktan sonra-onun yüzünden aşı olmak zorunda kalmışım ve kolum balon gibi şişmişti- kendisini affettirmek için bir hafta peşimde gezmiş, miyavlamış -ona pas vermedim ama, hatasını biliyordu zahir, bu süre içinde evime hiç girmedi ve suratıma bakıp miyavladı durdu, oysa bir kez bile bağırmadım ona beni ısırıldığı için- sonra da her nasılsa kendini affettirmeyi başarıp yeniden evime girmeye başlamıştı, ama ona kızgınken asla bunu yapmamıştı, cam açık olduğu halde girmemişti, kızgınlığının geçtiğini anlayınca yine evime damlamaya başlamıştı, konuyu yine dağıttım, bu da başka bir hikaye, martıya dönelim yine.

Bizimle kalmalarını istemişim, gideceklerini biliyordum da onları göremeyince yine de şaşırıp, panikledim, üzüldüm. Bu sabah seslerini aradım -seslerini bir duysaydınız, o kadar güzeldi ki- ağacın oraya baktım, içtikleri su kabına, onlara su verirken fark etmişim gittiklerini de yine de suyu kaba dökmüştüm belki geri gelirler diye. Yoklar. Sanmam ki geri gelsinler. En azından ramazanda bizimle kalsalardı, yemeklerimizden yeseler, suyumuzu paylaşırsalardı, en azından ramazanda. O güzel gözleriyle çekinerek yüzüme baksalar, o güzel sesleriyle sabahı şenlendirse, yemeklerini geriye hiçbir şey israf etmeden yemeye devam etseler, birbirlerine yoldaş olurken bize de misafir olsalar, vakti geldiğinde de gidiverselerdi. Vakti geldiği için gittiler de bu vakit benim vaktimle örtüşmedi farkındayım. Yokluklarına üzülsem de, içim bir tuhaf olsa da, birkaç haftada onlara alışsam da, martının iyileşmesine sevinsem de, mahalledeki çocukların sevinç çığlıklarıyla yeniden uçtuğunu ve uğurlandığını öğrensem de, uçamayan martıya uçan martının eşlik ettiğini ve onu hiç yalnız bırakmadığını, bu uçuşta da yanında onunla ayrıldığını bilsem de... bir garip hissettim. Ayrılık bu olmalı, her

Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...

zaman orada olanı yerinde bulamamak ve boşluğunu fark etmek ve hiçbir şeyin aynı kalamayacağını hissetmek...

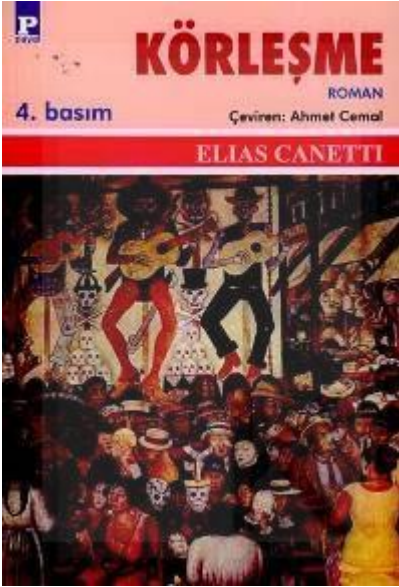
Bir martı uçarsa göklere sevineceğinizi düşünürsünüz ilk başta, hele de size misafir olmuş, hasta ve uçamazken her sabah sesiyle size günaydın demişse... sevincinizin yerini özlem alır, varlığının yerini bir boşluk. Bu duruma en çok bizim kara kız/kedi sevinecek, tahtını yeniden ele geçirdiği için.

Kimi sevinç kimi hüznün... bazen de iki duygu aynı andadır insanın yüreğinde. Bir martı göklere uçarsa... uçar gider süzülerek kendi hayatına. Herkes kendi hayatının gökyüzünde süzülür; bazen birilerini geride bırakarak bazen de geride kalarak...

Geride kalana düşen uğurlamaktır:

Hoşca kalın gittiğiniz yerde... ve sağlıcakla.

Körleşme: Elias Canetti(Suzan Başarslan)



Canetti, 1981 Nobel edebiyat ödülü almış bir yazar. Balzac'ın Comedie Humaine'den esinlenerek Comedie Humaine an Irren(İnsanlığın Yanılgılar Komedi) adlı bir roman dizisi yazmayı tasarlamış, 1930-31'de bu tasarının üzerinde yoğunlaşarak Kant Faenght Feuer(Kant'ın Yanışı) adlı tek bir romanda (ismi sonraları Die Blendung olacaktır) Körleşme'yi, tam 26 yaşında yazmıştır. Eser, 1935'te Viyana'da yayımlanmıştır. Körleşme, Almanya'da Die Blendung(Kamaşma), İngiltere'de Auto da Fe, Amerika'da The Tower of Babel, Fransa'da La Tour de Babel isimleriyle yayıma sunulmuştur.

Profösör J.Isaacs, 1950'de bir konferansta Körleşme'yi Karamazof Kardeşler ya da Ulysses ile karşılaştırmıştır: "Yüzyılımızın en büyük romanlarından olan Körleşme'nin çekiciliği, ilk okuyuşta ancak Karamazof Kardeşler'le ya da James Joyce'un Ulysses'i ile karşılaştırılabilir. Yapıtın tüm zenginliğinin bilincine varmak ise ancak zamanla üstesinden gelinebilecek bir iştir. Uygarlığın yıkılışıyla insanoğlunun aşağılanması, romanın konusunu oluşturur. Kötülüğün betimlenmesi açısından Canetti ile karşılaştırıldıklarında François Mauriac bir acemi, Graham Greene ise henüz anasının karnındaki bir çocuk kadar saf kalırlar. Ancak tanrıbilimsel anlamda kötü'nün canlandırılması değildir burada söz konusu olan; buradaki cehennem ardında herhangi bir tanrı yoktur... Canetti, ustalığı ancak Dante ya da Kafka ile ölçülebilecek alegorisine konu olarak bir bilginin fildişi kulesini seçmiştir; bu fildişi kule sonunda kaba gücün etkisiyle paramparça olur... Romanın karakterleri, gerçekte en seçme soyutlamalardan oluşmadır. Bu soyutlamaların en ustacasını,

bilgin karakterini ise Canetti, kendine kurban seçmiştir. Gerçekliğin çok uzağında yaşayan bilginin, Prof. Kien'in tüm dünyası, kafasının içindedir ama kafasının bir dünyası yoktur. Çökmekte olan bir kültür ortamında bu salt bilim insanı, bilgisizlik, açgözlülük, nefret ve kıskançlık gibi tüm kötü güçlerin saldırısı sonucu paramparça olur. Ama tüm bunlar, bizi duygulandırmaya yeten bir insancı tutumla anlatılmıştır: Kurbanın yazgısında bizim de suçumuz olduğunu duyumsarız elimizde olmaksızın..."

Körleşme, Ahmet Cemal tarafından 7 yıllık bir çevirinin ürünü olarak Türk edebiyatına 1981'de kazandırılmış bir roman. Türkiye'de 1981'den beri 4 basım yapılmış ve toplam 17 bin kitap yayımlanmış, yaklaşık 30 yıl için sadece 17 bin kitap. Doğal olarak Ahmet Cemal de bu durumu dile getirerek okuma özürü bir toplum olduğumuz gerçeğini belirttikten sonra; bu durum ile körleşmenin pençesine düşme arasında da bir bağlantı kurarak "romanın akış süreci kendi monologlarının çerçevesine hapsedilmiş bir aydın türünün ne dünyada kötülüğün kök salmasını, ne kötülüğün kendi kitaplarına kadar el uzatmasını engelleyebileceğini çok açık ve akıcı bir biçimde ortaya koyacaktır." diyerek günümüzdeki aydınların da (1980 sonrası) Kienvari bir aydın tipini temsil etmeye başladıklarını ve okumayan ülkemize bir de düşünme özürü aydınların eşlik ettiği keskin yargısını dile getirmiştir.

Seslendiği kitle, Ahmet Cemal tarafından "var olan koşullar altında, insanın insan olma onuruna aykırı düşen tüm buyurganlıklarla hesaplaşmak isteyen, sesini belki her zaman yükseltmeyen ya da türlü nedenlerle yükseltme olanağı bulamayan ama düşünmeyi, tanıdığı olduğu dünyayla hesaplaşmayı da bir gereksinim sayan sessiz bir çoğunluk" olarak belirtilmiş ve şu da eklenmiştir, "Bu çoğunluk, aynı zamanda Profesör Kien'in kişiliğinde paylaşımcılıktan uzak, kendi iç dünyalarına sıkıca kapanmış kimi aydınların yüzlerini gören bir çoğunluktur."²

Körleşme; budalalığın, iletişimsizliğin, açgözlülüğün, sınıf farkının, bilimselliği ön plana alıp kitaplardan fildişi bir kule inşa eden bilim adamının dünyasından insanlara bakışın aslında bakamamasının romanı. Balzac karakterleri, Moliere'nin tipleri ve Cervantes'in Don Kişot ve Sancho Panza'sı... toplumdaki marjinallikler farklı karakterlerle... bu romanda bir araya gelerek bir karnaval karmaşasıyla okuyucunun karşısına çıkmaktadır.

Yapıt üç ana bölümden oluşmaktadır: Dünyasız Bir Kafa, Kafasız Bir Dünya ve Kafadaki Dünya.

DÜNYASIZ BİR KAFA

Dünyasız Bir Kafa adlı bölümde öncelikle Profesör Kien tanıtılır. Uzun boylu, zayıf, sert bakışlı ve kemikli zayıf yüzlü, çok konuşmaktan hoşlanmayan, asık yüzlü, kirli kitaplardan nefret eden, kitap tutkunu, obsesif, çocuklardan hoşlanmayan, ahlakçı, kadınlara uzak, yalandan tiksinen, günlük yaşamı yalanlardan kurulu yüzeysel bir düzen kabul eden, bilim ve hakikat kavramlarını her şeyin üstünde tutan, bir düzine Doğu dili yanında birkaç Batı dilini de ana dili gibi bilen, edebiyata ilgili, bilimi para için yapmayan hatta bu yüzden üniversitede ders

vermeyen, tek maddelik bir vasiyetnamesi olan (Kien otuz yaşındayken kafatasını, tüm içindekilerle birlikte bir beyin araştırmaları enstitüsüne bırakır), bellek ile dehanın eşanlı kavramlar olduğuna inanan, kötü anlarını not defterine yazarak bir daha onları okumayan ve unutan (bunları Bir Sinoloğun Gezintilerinden İzlenimler adı altında yayımlamayı planlayan), çevresindeki olumsuzluklara tepkisiz değilse de tutarsız bir tavır sergileyen, kör kalmaktansa ölmeyi tercih eden, her şeyi inceden inceye düşünen, sözcüklerin ardında anlamlar arayan ve bulan, sessizliği seven ve insanlardan ve onlarla konuşmaktan hoşlanmayan, sokağa bakmamak için odasının pencerelerini tavana yaptıracak kadar sokaktan uzak, eski bir yazı masası, daracık bir divanı ve iki sandalyeden başka binlerce kitabı dolduran(yirmi beş bin kitap) kitaplıkları dışında hiçbir eşyası olmayan... kırk yaşında bir sinoloji (Doğu -özellikle Çin- dili ve uygarlığı alanı) bilginidir.

Therese Krumbholz (Canetti, Steinhof Akıl ve Sinir hastalıkları hastanesine bakan bir oda kiradığında pansiyon sahibesinden esinlenerek Therese karakterini yaratır.); sekiz yıldır Kien'in evinde hizmetçi olarak çalışan, paradan başka hiçbir şeye önem vermeyen, cahil, sıradan, kiliseye gitmeyen ve duaya önem vermeyen, yalnızca kendi işine bakan, bencil, elli yaşın üzerinde (elli altı yaşında) ama kendisini otuz olarak düşünmekten vazgeçmeyen, kolalı mavi eteğiyle sokaktaki herkesin dikkatini çeken ve alaya alınan ama bunun farkında olmayan, tek bir kitapla (Bay von Bredow'un pantolonları) Kien'i göstermelik kitap sevgisi ve saygısıyla tuzağa düşürüp evin hanımı olan, kurnaz, çıkarıcı, sinir bozucu... bir kadın.

Kien'in görüşleri gibi yazarın romanındaki tüm kadın karakterler/tipler sığ, açgözlü, tektip, ya çok pasif ya çok aktif yani normal-ötesi bir yapıda karşımıza çıkıyor. Canetti, Körleşme için hazırlığını anlattığı denemesinde "her bir romanın ana figürü, deliliğin sınırlarına varmış bir tipti ve bu figürlerden her biri, diline ve en gizli düşüncelerine varana değin ötekilerin tümünden ayrıydı. Birinin yaşadıklarını ötekilerin yaşayabilmesi olanaksızdı..." derken, hakikaten biri diğerinden çok farklı, tip olmaktan öte karakter olma özelliği gösteren kahramanlarla Körleşme'de karşımıza çıkar; oysa tüm bu karakterler evreninde tek bir kadın karaktere rastlamamak, sadece tip olarak kadının(açık göz, sıradan insan tipi Therese; edilgen aşık, Fisherin) verilmiş olması yapının evrenselliğine ters düşüşü gibi, kurgu dünyasına da ters düşmektedir.

Nikah şahidi olan ayakkabıcı Hubert Beredinger, Therese'nin mobilya satın aldığı dükkanın sahibi Gross, Therese'nin aşık olduğunu düşündüğü dükkandaki satıcı Grob, Ehrlich Caddesi 24 numaralı binanın (Kien'in oturduğu bina) kapıcısı(Benedikt Pfaff)... bu bölümde yer alan diğer kahramanlar.

İlk bölüm Kien üzerinden yaşadığı dar çevrenin anlatılması işlevinden öte Kien'in dünyası ve kahramanların tanıtımı üzerine yoğunlaşmış. Bu bölümde en çok dikkati çeken şeyse şu: İletişimsizlik. Farklı sosyo-kültürel dünyaların/hayatların (hatta buna sınıfsal ayırım, yaş ayırımı, cinsiyet ayırımı, eğitim ayırımı da eklenebilir) aynı mekan-zamanda paralel yaşanmasının ironik öyküsü bir nevi. Bütün kahramanlar kendi dünyasından, kendi kelimelerinden, kendi algısından

diğerini anlamadan ve anlamaya çalışmadan, bakıyor ama görmüyor, işitiyor ama duymuyor. Tam bir körlük insanları çevrelemiş durumda.

İlk bölümde verilen olay çok basit aslında, Therese'nin Kien'i kandırarak evlenmesi ve evin hakimiyetini ele geçirmesi. Anlatılan, güç savaşıymış gibi dursa da aslında dünyadan uzak bir kafanın karakteri, hezeyanları, fikir yapısı... tüm detayına kadar -Kien'in insanlara bakış açısı, rüyaları, rüyalarının anlamı, romana ve tiyatroya ahlakçı ve eğitici tutumla bakışı, eşyaya tavır alışı ve ona yüklediği ikincil anlamlar, eşyayı kişiselleştirmesi (Kitapların ve eşyaların/mobilyaların kişiselleştirildiği bölümde, Kien kitaplarına söylev çekmekte, kitapların geçmişini gözler önüne sererken kitapların yakıldığı bir dönemi (İÖ 213'te Çin Hanedanı Shi Hoang Ti) anlatarak kitle psikolojisinin analizini de yapmaktadır. Kien, halkı saydığı kitapları kitapların köleliğine karşı savaşa davet ederek burada Buda'nın, Schopenhauer'ın Hegel'in, Schelling'in, Kant'ın, Nietzsche'nin oradan Fransız felsefecilerin, oradan İngilizlerin savaş hakkındaki görüşlerini dile getirir), körlüğün felsefesi, sevgi ve aşk hakkındaki görüşleri, savaş, ülkelerin ve felsefecilerin savaşa yönelik tutumlarının genelleştirilerek sunumu, delilik, kadınlar ve dayak, gerçeklik ve kitapların gerçekliği, Kien'in karısına aşık olduğunu zannetmesi, Kien'in aşkının sönmesi, vasiyetname için Therese ve Kien arasındaki trajikomik ilişki sarmalı, Son Akşam Yemeği Tablosu'nun Theresenin perspektifiyle betimlenmesi, Kien'in hayatını ilk kez sorgulaması, Therese'nin evin kontrolünü Kien'den tamamen alarak durumu abartması, Kien'in karısından dayak yemesi, rüya aracılığıyla "kolalanmış mavi etek"nin Therese ile özdeşleşmesi/sembolleşmesi, zaman ve Tanrı kavramları, sanat ve sanatçı... ele alınan konular ve olaylar olarak okuyucuya sunuluyor.

Dünyasız Bir Kafa'nın en dikkat çeken kısmı, körleşmekten çok korkan Kien'in adım adım körleşmesi. Körleşmenin ilk sebebi eşyalar. Eşyalar aslında sembol olarak karşımıza çıkıyor ve Kien'in sorunlarını temsil ediyorlar. Kien eşyaları görmemek için gözlerini kapatmayı zamanla kendi evinde bir kör gibi gözleri tamamen kapalı gezmeye, hatta kitaplarını dahi gözleri kapalı seçmeye vardırına dek devam ettirerek bilinçli bir körlüğü tercih ediyor. Gözlerini kapatarak sorunlardan kaçma, onları yok sayarak gerçeklerden uzaklaşma tercihinin ise bir güç belirtisi olarak kabul edip kendi körlük kuramını geliştirerek bunu felsefi bir zemine oturtuyor ve günlük alışkanlıklarını dahi bu uğurda öteliyor. Yani kendi olma halinden çıkarak değişmeye başlıyor. Diğer bir dikkat çekici bölüm ise rüyalar ki özellikle Konfüçyüs'ün Çöpçatanlığı alt başlığındaki rüya sadece Kien'i tanımamıza yardımcı olmuyor aynı zamanda romanda "gerçekleşen" rüya olması nedeniyle romanın sonu hakkında da okuyucuya göndermelerde bulunuyor. Bu da romanın kurgusal gerçekliğinde rüyaların sadece bilinçaltı olmadıkları ve geleceğe yönelik işaretleri de barındırdıkları gibi Kien'in karakteriyle(bilim adamı) tamamen zıt bir durumun karşımıza çıkması anlamına gelmektedir.

Başka bir rüya, körleşmenin ikinci basamağı yani sadece gözlerini kapayarak değil kulaklarını da kapayarak, istemediğini duymama edimini Kien'in kazanmasıyla Kien'in tamamen yaşadığı ortamdan kaçma/soyutlanma isteminin dışavurumu olarak karşımıza çıkıyor ve Kien rüyadan uyandıığında

savunmasız/kapaksız kalan kulaklarına veryansın ederek bir şekilde kendi gerçeklerine dönmek zorunda kalıyor.

Körleşmenin üçüncü ve hatta onu da aşan son basamağı ise, görmeyen, duymayan Kien'in taşlaşarak/taş kesilerek tamamen edilgenliği tercih etmesi ve taşlaşan Kien'in en sevdiği varlıklarından, halkından, kitaplarından kopuşu. Yani tüm dünyasını dış dünyanın gerçekliğinden kaçmak için feda edişi ve körleşmenin de ötesinde bir kaçışın/yok oluşun, Kien tarafından orijinal bir şekilde somutlaşması...

KAFASIZ BİR DÜNYA

Kafasız Bir Dünya adlı bölüm; evden atılan Kien'in Cennetin Yıldızları adlı pavyonda girdiği yeni çevrede, yeni sosyal tabaka ve yeni karakterlerle tamamen Therese'nin uzağında ama çıktığı dünyadan daha da tuhaf bir dünyanın içinde geçmekte. Kitaplarından maddesel anlamda kopan Kien onları artık kafasında taşımaktadır. Kitaplarını kafasından çıkarıp oraya yerleştirmek için bir yardımcı bile bulur kendisine: Kambur Cüce Fischerle(Siegfried Fisher). Therese'den de açgözlü, satranç oynamakta usta ve hayali Amerika'ya gidip satrançtaki ustalığıyla milyoner olmak ve insanlar tarafından değer görmek isteyen başka bir karakter. Fischerle'de aslında Sancho Panza'yı görürüz, onun Moliere tipleri gibi daha da sivrileştirilmiş değişik versiyonudur. Çünkü Fischerle, Kien'in kitapların var olmadığını bildiği halde Kien'in kafasındaki kitaplığa inanmakta ve onu korumaktadır. Cüce'nin karısı Emekli(hayat kadınıdır ve düzenli müşterileri sayesinde kocasına bakar), Lağımçı, Gezgin Satıcı, Fischerin ve Kör(aslında kör değil, işi gereği kör numarası yapan bir dilenci/Johann Schwer)... gibi değişik kahramanlarla da karşılaşırız bu bölümde.

Kafasız Bir Dünya'daki olaylardan en göze batanı Kien'in rehin bırakılan kitapları Theresianum'dan kurtarma operasyonu ile parasını çarçur etmesi ve Cüce tarafından oyuna getirilmesidir. Bunun için de pavyonun müdavimlerinden Lağımçı, Gezgin Satıcı, Fischerin ve Kör ortaya çıkar. Diğer olaylarsa rehinecede Therese'yle karşılaşmaları, Therese'yle kapıcının(Benedikt Pfaff) birlikte yaşamaya başlamaları, Cüce Fischerle'nin Kien'in paralarıyla kendine pasaport yaptırmayı, kıyafetlerini yenilemesi ve görünüşünün ardından kendisini Dr. Fisher olarak insanlara tanıtarak para ve kıyafet ile görüntüsünün kusurlarını gizlemesi ve toplum tarafından kabul görmesi... Ancak Cüce'nin yaptığı hata yüzünden(düğme verdiği kişi/Johann Schwer yani Kör dilenci tarafından) öldürülerek bir nevi yaptıklarının cezasını ödemesi...

Okuyucu, bu bölümde olayların anlatımının çok uzatılması ve tiplere ait detayların fazlasıyla derin verilmesiyle yığınlığa uğruyor ve şunu fark ediyor -ya da fark ettiriliyor- : Kien'in kafasının dışındaki dünya, yani kafasız dünya aslında kafadaki dünyadan daha sıkıcı, fazlasıyla açgözlü, çıkarıcı, benmerkezci, iletişimsiz, riyakâr, nefret dolu, maddeci, uçtaki tiplerle(örneğin kapıcı Pfaff, karısını öldürüyor, kızıyla ilişkiye giriyor, onu da devamlı döverek hastalanmasına ve ölmesine neden oluyor/bu bilgiler ilk bölümlerde sezdirilse de Kafadaki Dünya'da ayrıntılı olarak veriliyor) her türlü kötülüğün somut olarak yaşandığı bir yer...

KAFADAKİ DÜNYA

Üçüncü ve son bölümse, Kafadaki Dünya. Bilinçakımı tekniğiyle Kien'in düşünce dünyasına daha rahat girilebilen, Kardeş Kien(Georges) ve onun psikolojik çözümlenmeleriyle diğer iki bölümden daha farklı, daha zevkli bir bölüm olarak okuyucunun karşısına çıkıyor. Günlük yaşam ve insanlar, kadın, mavi renk saplantısı ile aslında Therese'nin varlığından kaynaklanan düşünsel sıkıntıların son noktaya ulaşması, Kien'in iyice çıldırarak parmağını kesmesi, kuşları öldürmesi, Therese'yi ölü kabul ettiği için onu görse dahi bunu gerçek olarak kabul etmemesi, deliliğin yeniden sorgulanması, şizofreni, romancı ve dil sorunu, roman ve roman yazarı, varolmak ve delilik ilişkisi, seslerin ruhbilimi, deliliğin bilmeceleri, delilik ve normallik, okumak, kitle ve birey, Kien'in körleşme korkusunun nedeni (çocuklukta kabakulak geçirirken rüyasında kör olduğunu görmesiyle bu korku bilinçaltına yerleşiyor), Kien'in kör olmaktan korkarken kör olmayı tercih etmesi, kadın-örümcek eşleştirmesi, kadın'a yönelik Kien'in subjektif varoluşsal sorgulaması, Buda'ya, Hintçe özdeyişlere, Homeros destanının yeniden analizi, Nibelungen destanı, Mikelanj ve tablosu... ve Tanrı'ya uzanan uzun bir yolculuğa çıkıyor okuyucu.

Kien'in, başına gelenleri destanlar aracılığıyla anlatırken, kardeş Kien'in bunları yorumlaması yapıtaki en nitelikli bölüm olarak okuyucunun karşısına çıkmakta. Destanlara gönderme yapılarak, standaki olaylar yeniden okuma/farklı bir bakış açısı ile yorumlanmış/analiz edilmiş. Yani destanın gerçekliği, Kien'in gerçekliğinin sembolize edilmiş hali olarak okuyucunun karşısına çıkıyor ki romanın kurgusal gerçekliğinde yeni bir gerçeklik inşa etme, bu gerçekliği romanın kahramanının kafasındaki dünyasını verme amaçlı yani araç olarak kullanma bu kısmı romanın en iyi ve en zor bölümü haline getiriyor.

Bu bölümdeki en trajik olaysa Theresianum'da çıkan yangından sonra Kien'in aklını tamamen yitirerek kendi kitaplığını, kafasındaki dünyasını yani kitaplarını yakarak kahkahalarla ateşin kendisine ulaşmasını izlemesi. Kien'in ilk gördüğü rüya gerçekleşirken, varlığının tamamen anlamını yitirmesi, kitaplardan kulesinin yıkılması, gerçek dünyanın onu gerçek-dışıya hapsetmesi, edilgenliği, dünyayı kendi algısıyla diğerlerinden farklı değerlendirmesi ve kendi yarattığı dünyayı kendi elleriyle yıkarak/yakarak kendini deliliğin körlüğüne bırakması aslında Kien tipine bu hayatta yer bırakmayan bir kesinliği barındırdığından didaktik bir algılamanın, bir ders vermenin romanın sonuna hakim olduğunu göstermektedir.

Başta da söylendiği gibi, Körleşme; budalalığın, iletişimsizliğin, açgözlülüğün, sınıf farkının, bilimselliği ön plana alıp kitaplardan fildişi bir kule inşa eden bilim adamının dünyasından insanlara bakışın aslında bakamamasının romanı ve kitapların/romanın dünyasında bile, bu fildişi kule yıkılmaya mecbur.

Okur, Canetti'nin kurguladığı Kien'in dünyasına girdiğinde fildişi kuleye tırmanmakta zorluk yaşasa da, yer yer sıkılsa da, tiplerin marjinalize edilmiş halinin bir aptallık haline dönüşüne tahammül edemese de, Kien'in dünyasında gezinirken çok şey öğreniyor ve en önemlisi bu anti-kahramanı/Kien'i bir şekilde seviyor ve ona bağlanıyor. Ona yazar tarafından biçilen rol çok acımasız olsa da

hatta farklı bir gerçeğin sorgulanması olduğunu bilerseniz de(kulesinden çıkamayan aydın tipinin yergisi), Kien dünya edebiyatındaki yerini alıyor ve Canetti'nin önüne geçerek kendi kafasındaki dünyayı, okuyucunun kafasındaki dünyaya yerleştiriyor.

Körleşme; yazımı, çevirisi ile yılların ürünü bir başyapıt ve hepsinden öte, karakterleriyle farklı bir dünya... Okurken zorlanılacak romanlardan, ama aynı zamanda mutlaka okunması gereken romanlardan biri. Zorluğu göze alabiliyorsanız, bu dünyaya göz atmaktan sakın çekinmeyin.

[1] Elias Canetti, Körleşme, Çeviren Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, 4. Basım, İstanbul, 2005.

[2] Ahmet Cemal, Körleşme, üçüncü basım Önsöz, İstanbul, 1993.

[Enver Gülşen](#)'in aynı kitap üzerine bir makalesi: [Körleşme](#)

Aşk, Elif Şafak(Suzan Başarslan)



Elif Şafak'ın son iki anlatısında yaşadığı en büyük sıkıntı; üslupta yaşadığı, üslubunu oturtamadığı hissini veren silik bir girişle eserine başlaması ancak bir noktadan sonra -ilginç karakterlerin esere girişiyle- düzelen anlatım ve kazanılan akıcılık. Biçimle muhteva farklı değerlendirmelere tabi tutulurlar ama Şafak'ta muhteva oturduğunda üslup da oturuyor. Başlangıçtaki güvensizlik, sıkıcılık olayların ilerlemesiyle yerini güvene ve akıcılığa bırakıyor. Araf, Baba ve Piç ve Aşk, yazarın çeviri romanları ve diğer romanların tadını vermiyorlar. Her ne kadar yazar, çevirilerinin kendi kontrolünde basıma hazırlandığını söylese de diller arası geçişte, yazarın kelime ve duygu dünyası değişikliğe uğradığı için, kendi eseri de olsa, kelimeler anlam kaybına uğruyorlar ve yazılan dille çeviri yapılan dil arasında kelime, kelime grupları ve cümleler etkisini yitirerek ya da anlam kaybına uğrayarak istenilen etkiyi veremiyorlar. Yine bir diğer farklılık, tezli roman yazmayan Şafak'ın, Aşk adlı romanında eserine bir misyon yüklemesi: Mevlana'nın kendi topraklarından bir yazar tarafından anlatılması. Romanın dili sade ve her kesime hitap edebilecek düzeyde. Ele alınan metnin tasavvufa dair bir konuyu ele aldığı düşünülürse, terminolojik dil(kavram, terim ve imgelerle yüklü üst dil) anlatıda daha fazla olmalıydı. Pinhan'la karşılaştırma yapılacak olsa (muhtevalarının aynı kaynaktan çıkması esas alınarak) aradaki dil/üslup farkı kendisini daha bariz gösterecektir.

Öyleyse amaç, gölgelerin/sembollerin/metaforların arkasındaki dünyayı vermek değil, bu dünyaya giriş için gerekli olan ilk basamağı göstermektir.

Aşk romanı, konusu itibariyle iki ucu keskin bir bıçak. Okuyucuların bir kesimi, yazar -dine ait bir alana girdiği için- neden bu konuyu seçti(!)ği yönünde; diğer kesimi ise ele alınan konuyu -yine dine ait bir alana girdiği için- yüzeysel verdiği ya da kullanmak için seçtiği için yazarı eleştirecek hatta suçlayacaktır. Bu, kaçınılmaz bir sonuç. Şimdi Elif Şafak kim? Dine mi kayıyor ya da dinî bir konuya el atarak din üzerinden kazanç mı sağlıyor? Evet, bunlar tartışılacak olan iddialar. Bir başka okuyucu kitlesi de, ele alınan konuyu - yazara ait bir alan olduğu için, nedenini- önemsemeden, eser merkezli değerlendirmelerde bulunacaktır şüphesiz. Bu incelemede, eserin değerlendirilmesi yapılacak ve okuyuculara karşılaştıkları sorunlu durumlar ifade edilerek bir nev’i taraf olmadan metnin değerlendirilmesi gerektiği hatırlatılacaktır.

Bir de eserin edebiyat sosyolojisine ait yönü var ki -işte iki farklı kesimin ortak oldukları nokta burası- yazar-okur-yayınevi üçgeninde eserin basımı, reklamı, pazarlaması... gibi bir alanı içeriyor ve edebiyat eleştirisinin alanının uzağına düşerek farklı bir tartışma alanının içine girmek zorunda kalıyorsunuz. Aşk adlı romanın kapak rengi, basım sayısı(100.000), eserin ayırıcındaki fotoğraf, eser tanıtımına yönelik reklamlar, programlar... kimi okurların tepkisine yol açmakta hatta yazarın tercih ettiği yayınevi dahi eleştiri konusu yapılmaktadır. Edebiyat sosyolojisi açısından bakıldığında romanın hitap ettiği kitle, genç okurlar ve Mevleviliği merak eden Batılı okurdur. Elbette Şafak okuyucusu da düşünülmüş olabilir ama eserin dili ve üslubu, ele aldığı konudan yola çıkılarak elde edilen sonuç bu kitlelere hitap ettiği yönündedir ama istatistiki bir veri olmadan bunu ispat etmek çok zor olacaktır. Yayınevinin böyle bir çalışması olursa eserin hitap ettiği okur kitlesi daha iyi ortaya konacaktır.

Eserin üslup ve muhtevasından çok tartışma konusu olan iddialar edebiyat sosyolojisinin alanına girdiğinden ve ötesinde de farklı bakış açılarının, fikri yönelimlerin tepkilerini içerdiğinden özetle eser merkezli tartışmaların dışında kaldığından, bu bölümde sadece bu tepkiler işaret edilmekle bırakılacaktır.

Gelelim Aşk’ın incelemesine...

Aşk’ta iki ayrı düzlem(zaman olarak) yer almakta. Birincisi Ella ile Aziz Z.Zahara’nın günümüzde geçen hikayesi; diğeri Mevlana ve Şems merkezine alınarak anlatılan 13.yy.a ait olan zaman dilimi. Bu iki düzlem verilirken anlatıcı kişi de değişerek birinci düzlemde ilahi/tanrısal bakış açısı, ikinci düzlemde ise karakterlerin kendi anlatımlarıyla kahraman anlatıcı bakış açısı kullanılmış. İkinci düzlemde karşımıza çıkan farklı anlatıcı kişilerle sadece bu karakterlerin kendi dünyaları değil, aynı zamanda Mevlana ve Şems de farklı gözlerden okuyucuya sunulmuş, böylece Mevlana’da yaşanan değişim ve gelişim, farklı hayatlara yavaşça nüfuz edişi, ham’dan pişmeye oradan da yanmaya doğru aldığı yol başarılı bir şekilde verilmiştir. Bu karakterler aynı zamanda, Mevlana’ya bakış farklılıklarının verilmesini sağlarken o dönemde ve günümüzde de tartışılan kimi konuların cevaplanmasında kullanılarak karakterlerin sadece eseri renklendiren unsur olmalarından çıkartarak onlara ayrı bir değer kazandırmış, roman gerçekliğini arttıran unsurlar olmaları dışında gerçekliğin de kurmaca şeklinde romana girişinin aracısı olmuşlardır. Romanın en başarılı teknik unsurlarından

birdir bu uygulama.

Romanda mektup, mail, menkıbe, hadis-i şerif, Kur'an ayetleri, mesneviden beyitler, yemek mönüsü, rüyalar, dualar... metni teknik açıdan/yapı açısından zenginleştiren aynı zamanda da metne hareket kazandıran unsurlardır. Romanda Kur'an ayetlerine göndermeler, menkıbeler, tüm dinlerin özünün aynı olduğuna yönelik vurgulamayla Mevlana'nın "Gel" diyen söylemi birleştirilmiş; günümüz hayatının çeşitliliği ve değişimlerimizin vurgulanmasıyla, dünyanın neresinde olursak olalım, kim olursak olalım aynı söyleme ihtiyaç duyduğumuz - Ella ve Aziz Zahara adlı iki zıt karakterlerle (biri sıradan, diğeri sıradışı) birinci düzlemde; aykırı karakterler olan Çölgülü, Dilenci Hasan, Sarhoş Süleyman ile de ikinci düzlemde- hissettirilmiştir. Ella, Aziz, Mevlana, Şems, Katil, Çömez, Efendi, Dilenci Hasan, Fahişe Çöl Gülü, Sarhoş Süleyman, Mutaassıp, Alaaddin, Kerra, Kimya, Gevher Hatun, Cengaver Baybars, Sultan Veled, Talebe Hüsam... romanın kahramanları. Hepsinin ayrı bir hikayesi var ve hepsi apayrı kimliklerle bir çemberin parçaları. Onlarla tamamlanıyor çember/roman. Farklı bakış açıları, farklı yönler, farklı mizaçlar, farklı isteklerle insana dair hâllerin bir hikayede suret bulmasına yardımcı oluyorlar. Baybars'a kızarken, yaptığı için pişmanlığıyla yaşamaya mahkum olan Şems'in katiline acıyorsunuz, Kimya'nın aşk acısını çaresizce izlerken, Kerra'nın sükutuna şahit oluyorsunuz, Alaaddin'i anlamaya çalışırken, Sultan Veled'le karşılaştırıyor ve aynı ırmağın iki farklı kolunun ne derecede farklı akabileceğini görüyorsunuz, Mutaassıp'ta günümüz yansımalarının hala aynı olduğunu ama Talebe Hüsamların da varlığının bu iki ucu dengelediğini fark ediyorsunuz. Çöl Gülü'ne hayran oluyor ve Sarhoş Süleyman'ın sorularına gülüyorsunuz (sizin de sorduğunuz sorular bunlar)... her biri apayrı mizaç, her biri bütünün bir parçası, her biri hem dönemlerinin hem de bugünün insanının birer göstergesi. Zaman, mekan ve yaşanan olaylar farklı da olsa, insan yine insan. Romanda, hayatı izliyorsunuz.

Ella, RBT yayınevinde editör asistanı olarak değerlendireceği ilk kitabı Aşk Şeriatı'nı alır ve hayatının değişeceğini bilmeden okumaya başlar. Ella için "Bir kitap okudum ve hayatım değişti." göndermesi var gibi görünse de aslında Ella'nun mutsuzluğunu "fark etmesi", hayatındaki tekdüzelik, eşinin kendisini devamlı aldatması, konuşacak bir insana ihtiyaç duyması, rutinleriyle kendisini hapsettiği dünyanın farkına varması ve özellikle Aziz'le malleşmesi, okuduğu kitapta anlatılanlar ya da kitapta karşılaştığı tevafuklar kadar etkili olur ve Ella'nın fitilini ateşleyen asıl güç de bu maillerdir yani ihtiyacı olan "kelime"leri konuşabileceği birinin karşısına çıkmasıdır. Aziz'dir onun Şems'i ve o, aşkı karşılamaya hazır. Diğer önemli karakter olan Aziz'se hayatta en dibe batarak Fas'ta karşılaştığı Sufiler aracılığıyla hayatının anlamını keşfeden ve uzun yolculuklara çıkarak hayatı " an " olarak yaşamaya başlayan, rutini olmayan ve sıra dışı bir karakter olarak karşımıza çıkar. Birinci düzlemde öykü bu iki karakter üzerine kuruludur. İkinci düzlemde ise olaylar daha çok Şems'in üzerine kuruludur. Mevlana'nın değişim ve gelişimleri daha çok yan karakterler üzerinden anlatılır. Bu noktada

Şems, Mevlana'ya göre daha fazla vücut bulmuştur roman kahramanı olarak. Aslında Aziz'de de Şems'in yansımalarını gördüğümüzü düşünürsek, romanın asıl kahramanı Şems'tir.

Romanda; zaman, ayrılık, ülkeler ve kaderleri, şehir ve adap, ölüm, aşk, öldürme, nefis ve tabakaları, şeriat, Konya şehri ve 13.yy. Anadolu'sunun sosyo-siyasi yapısı, günah, inanç, kadın, özlemek, kader, yol ve yolculuk, hiçlik, hikaye ve grup psikolojisi... gibi bir çok kavrama ışık tutulmuş. Yazar zıtlıklardan yararlanarak güzel-çirkin, temiz-kirli, yara-iyileşme gibi kavramlara farklı bir bakış açısı sergilemiş. Bağdat dönüşü Şems'e verilen üç hediyeyi Şems, zahirde tam tersi insanlara verir, asl olan batındır çünkü: gümüş aynayı Dilenci Hasan'a vererek çirkin görünendeki güzeli; ipek mendili Çöl Gülü'ne vererek kirli görünendeki temizliği; merhemi Sarhoş Süleyman'a vererek yarada iyileşmeyi gösterir Şems aracılığıyla yazar. Biçime takılı kalanın payına bir şey düşmeyeceğinin de göstergesidir bu.

Eserin başarılı bir diğer yönü hikayelerarası göndergesel bir işlev yüklenmesi. Aziz'de Şems'in hikayesi, Şems'te Yusuf peygamberin hikayelerine göndermeler vardır. Aziz'de Şems'i, Şems'te Yusuf peygamberi bulursunuz. Kuyuya atılarak öldürülen Şems, kuyuya atılarak öldürülmeye çalışılan Yusuf. Hiçbir yere bağlanamayan Şems, dünyayı gezerek Şems'in son durağını son durağı yapan Aziz. Aziz'le yeniden doğan ve tamamen farklı bir insan olan Ella; Yusuf'la yanan, yaşlanan sonunda güzelliği kendisine yeniden sunulan Züleyha ve Şems için yanan ve ömrünü harcayan Kimya ve hatta Kerra'da Züleyha'yı bulursunuz. Aziz Şems kadar güzel, Şems Yusuf kadar. Rüyalarla yollara düşen Şems, rüyalarla yolları açan/açılan Yusuf...

Dört unsur(Toprak,Su, Hava, Ateş), kırk kural(Gönlü Geniş ve Ruhu Gezgin Sufi Meşreplilerin Kırk Kuralı). Her biri birbirinden değerli nasihatler silsilesi. Yirmi altıncı kural kelebek etkisinin (her şeyin birbiriyle ilintili olması) tasavvufi açılımıdır: "Kainat yekvücut, tek varlıktır. Her şey ve herkes görünmez iplerle birbirine bağlıdır. Sakın kimsenin ahını alma; bir başkasının, hele hele senden zayıf olanın canını yakma. Unutma ki dünyanın öte ucunda tek bir insanın kederi, tüm insanlığı mutsuz edebilir. Ve bir kişinin saadeti, herkesin yüzünü güldürebilir." Aslında bu incelemeye bu kırk kuralın hepsini almak lazım ama kurallar ve bu kuralların hangi durumlarda hayat bulduğunu ve bu nasihatlere insanın hangi durumlarda ihtiyacı olduğunu anlaması için metnin tamamen okunması lazım ki, her bir parça yerine otursun. On ikinci kuralda "aşk bir seferdir" deniliyor. Aynı şey, romanın dünyası için de geçerli. Okumak sefer etmektir. "Bu sefere çıkan yolcu, istese de istemese de tepeden tırnağa değişir. Bu yollara dalıp da değişmeyen yoktur."(s:118)diye devam ediyor on ikinci kural. Okur, bu sefere çıktığında değişimi de göze alır. Ve sadece parçayı vererek bütünü asla olduğu gibi anlatamazsınız. Öyleyse okura düşen çemberi/romanı tamamlamak, kendi çemberinin parçası kılmaktır. Birbirinden güzel bu kurallardan kırkıncısıyla son vermeli bu incelemeye tıpkı romanda olduğu gibi. Kırkıncı Kural: "Aşksız geçen bir ömür beyhude yaşanmıştır. Acaba ilahi aşk peşinde mi koşmalıyım mecazi mi, yoksa dünyevi, semavi ya da cismani mi diye sorma! Ayrımlar ayrımları doğurur. AŞK'ın ise hiçbir sığata ve tamlamaya ihtiyacı yoktur.

Başlı başına bir dünyadır aşk. Ya tam ortasındadır, merkezinde, ya da dışındadır, hasretinde.”(s:415)
Hasretinde kalanlardanız ya işte bundan daha da anlamlı geliyor kırkinci kural. Herkes Şems’ini istiyor, ama Mevlana olmak lazım ki Şems de kapına/gönlüne gelsin. Romanda “Başımıza beklenmedik rastlantılar ancak bunları karşılamaya hazır olduğumuz anlarda gelir.”(s:340) diyor Aziz, Ella’ya.
Ve o zaman kendinize sormadan duramıyorsunuz:
Sahi, karşılamaya hazır mısın ki istiyorsun?

SÜT'ÜN KIVRIMLARI (Burhan Özgen)



Sinemanın uzun zamandan beri uzak kaldığı bir durumu son dönemde kimi filmlerin yeniden yakalayabildiğini görüyoruz. Bu da bir zaman edebiyatın güçlü bir biçimde yaptığı tipler yaratma sanatıdır. Toplumsalın içindeki dağılımlıkların, çizgilerin yeni imajlarla sinemadaki sunumu algılama biçimleri üzerinde güçlü etkiler yaratabiliyor. Sinemada bireyliklerin buharlaşmadan belli bir yoğunlukla verilebilmesi imajların sunumunda yeni üslupların doğuşunu da sağlıyor. Belli dalgalar halinde gönderilen şoklar algı rejimlerini yerinden ederken, yaratılmış tiplerde gördüğümüz kararlılıklar, bireyleşmeler içindeki toplumsallığı daha da görünür hale getirebiliyor.

Yılmaz Güney'in özellikle de *Yol* filminde belirginlik kazanan tipler yaratma ustalığını neredeyse o dönemden beri yerel sinemada görememekteydik. Bu anlamda o dönemle günümüz arasındaki alt bağlantıların (üslupları çok farklı da olsa) Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan filmleriyle birlikte yeniden yakalandığını söylemek mümkün görünüyor. Benzer bir biçimde Semih Kaplanoğlu'nun *Süt* filmi de söz konusu edilen tip yaratma ve algı biçimlerini dönüştürme konusunda sarsıcı bir etkiye sahip. İlk *Yumurta*'da karşımıza çıkan Yusuf, annesinin ölüm haberi üzerine yıllardır gitmediği, doğup büyüdüğü kasabaya doğru bir yolculuğa çıkmış, bu yolculuk gittikçe bir tür bellek yolculuğuna dönüşmüştü. Ancak bunun geçmişe doğru bir gidiş ya da bir tür "nostalji" olmadığını özellikle vurgulamak gerekir. Yusuf'un arayışı tastamam şimdiye ve geleceğe yönelik bir arayıştır. Yusuf melankolik bir ruh hali içinde ve dünyayla bağlarının büyük oranda koptuğu anlaşılabilir bir karakter olarak belirir. Yaşadığı kopuşların (ya da olayların) Yusuf'u Yusuf yapan hallerin varlığını *Yumurta*'da hissedebilmekteydik. Ancak "ne oldu?" sorusunun cevaplarını *Süt* filminde bulacağız

Hikâyenin kendini inşa ettiği zemin yüzeysel olarak bir tür "taşra sıkıntısı" değildir. Kasabada ya da taşrada yaşamının getirdiği klişe bir bıkkınlık durumuyla karıştırmamız gereken bir haller zinciri var burada. Daha evvelinde de Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* gibi filmleri de yer yer benzer bir temanın ağırlığı içerisinde ve yüzeysel bir taşra sıkıntısı olarak değerlendirildi. Bu tür değerlendirmeler filmlerin sunumu açısından zayıf kavrayışlardı. Kuramsal olarak çok eskilere giden kasaba- kent karşıtlığı üzerine inşa edilmiş bir sosyolojik kavrayış biçimi günümüz açısından pek de çözümlene zenginliği sunmuyor. Çünkü bugün için biliyoruz ki, büyük metropollerde bile kasaba veya köy ilişkilerine rastlanmakta ve tüm bu unsurlar iç içe yaşanmaktadır. O halde buradaki meselemiz taşra sıkıntısının ve onun yarattığı bireyleşmenin çok ötesindedir. Dahası *Yusuf Üçlemesi*'nin iki filminde görebildiğimiz ve üçüncüsünde geleceğini hissettiğimiz şey Yusuf'un ruhunun kıvrımlarının toplumsallaşma sancuları ile birlikte nasıl şekillendiğidir. Semih Kaplanoğlu *Yumurta*'da bize bir tip sunmuştu. *Yumurta* Yusuf karakterinin içine sirayet edebilmemiz için bir tür kapı işlevi görüyordu. Bir tür eşik hali. Aralanan kapının eşiğinde durabilme hissini yaşamaktaydık *Yumurta*'da. (Kapı metaforunun Zeki Demirkubuz sinemasında temel bir gönderimi olduğunu hatırlamakta yarar var. Kapanan kapıların bir şekilde açılması, resmi kurumların arızalı kapıları bürokrasideki aksaklıkları ve bireyle bürokrasi arasındaki kopuşların bir göstergesi olarak kafkaesk bir durumu ortaya koymaktadır. Bireyin kendini bürokrasiye kapatma lüksü yoktur. Bu denense bile bürokratik aygıt bireyi bulacak ve edilgenleştirecektir. Bu bakımdan Demirkubuz'un kapıları Kafka'nın kapılarını çağırıştırıyor. *Şato*'nun hiç girilemeyen kapılarını aralamaya çalışıyor sanki Demirkubuz.). Kaplanoğlu'nun sinemasında ise odada olma halinden ziyade eşikte olma hali vardır. İçeri ile dışarı arasındaki kapı eşiğinde durma hali. Öyle ki Yusuf bir tür kımıldayamama durumundadır. Bu durum *Yumurta*'da daha belirgindir. *Süt*'te ise tedirginlik haline yakalanmış bir Yusuf vardır. *Bir şeyler* olacaktır ama bu belirsizdir. Şair olarak kabullenilecek midir Yusuf yoksa sütçü mü kalacaktır ya da diğer şair adayı arkadaşı gibi işçilik mi olacaktır yazgısı?

Kuşkusuz Yusuf'la annesi arasında görünmez bağlar vardır. Anneye ayakkabı alma arzusu ya da peynirlerin doğranması için alınan yeni bıçak armağanının özneler arasındaki ruh yolculuğunun gücünü gösteren pratiklerdir aynı zamanda. (Yusuf armağan mübadelesini sıklıkla kullanır. *Yumurta*'nın başında şarapla takas edilen kitabı hatırlamakta yarar var. Kaplanoğlu burada, daha başından paranın gücünü Yusuf karakterinde bertaraf eder.) Yine *Yumurta*'da' Yusuf'un başlangıçta tereddütlü olsa da annesinin adağını yerine getirmek için kurban kestirmesi ve *Süt*'ün en önemli sahnelerinden biri olarak karşımıza çıkan sazan balığının yakalanması (bu da doğanın Yusuf'a bir armağanıdır.) ve anneye oğul arasındaki gevşeyen bağların bir armağanla (sazan balığı) yeniden yakalanmaya çalışılması; Yusuf'un kendisi için çok değerli olan, ilk şiirinin yayınlandığı dergiyi işçi arkadaşına vermesi armağan mübadelesinin güçlü etkilerini göstermektedir.

Yusuf'un ruhundaki kırılmalar gelecek olan büyük bir krizin kıvrımlarıdır. Askere gidememek (fiziksel rahatsızlık), süt satamamak (anneyle olan bağların zayıflaması), ve öldürme duygusunu ortadan kaldıran, büyük bir kısmet olarak gelen devasa sazan balığına baba adayının avladığı yaban ördeğinin tercih

edilmesi. Tüm bunlar büyük krizin habercileri olarak belirirler ve tedirginliği gittikçe daha çok arttırırlar. Zincirleme olarak gelişen bu olaylar Yusuf'u tedricen bir eşiğe doğru sürükleyecektir. Bu aynı zamanda filmin hızının arttığı bir aşamadır. Hızlanan filmin ritmi değildir sadece Yusuf'un ruhu da büyük bir hızın içine girmiştir. Yusuf sara nöbetine yakalanarak kaza yaptığı ve sütlerinin dağıldığı noktadan itibaren bir başkalaşma içine girmiştir. Burada Yusuf'un ruhu kıvrılır. Dağılan, dökülen süt değildir sadece. Sütle birlikte Yusuf'un bütün hayat düzenekleri de dağılır. Yusuf artık çocuk olmaktan ve belki de genç olmaktan da çıkacaktır. "Yetişkin oluş" işçileşmeyle gerçekleşecektir. Bu aynı zamanda birçok çıkışın da kapanması anlamına gelecektir. Şiirlerini paylaştığı işçi arkadaşının "mecburiyetten" olarak formülleştirdiği çığılığına karşılık "buna mecbur değilsin" demişti Yusuf. Ancak bu "mecburiyet" durumuna adım adım kendi de girmiştir.

Filmin sonundaki kask feneri sahnesi Yusuf'un içine girmiş olduğu başkalaşmayı ve yaşadığı travmayı benzersiz bir sinema diliyle ifade eder. Yusuf çizmeleriyle, üzerindeki iş elbiseleriyle ve en önemlisi de fenerli kaskıyla bir şok ifadesiyle belirir. Bu sahnede Yusuf'un bakışları artık bambaşkadır. O sanki artık başka biridir. Kaskından yayılan ışık gittikçe yoğunlaşarak, objektifin merkezine doğru kayar, izleyenin gözlerini kamaştırır ve her şey beyazlaşır. Bu noktada sinemadaki izleyici bakarken, birdenbire bakılan pozisyonuna düşer. Bu sahne Yusuf'un yaşadığı şokun görsel bir sunumudur; yaşam düzenekleri dağılmış bir öznenin içine girdiği bir "mecburiyet" halinin ifadesidir. Bu aynı zamanda sütün yoğunluğundan, akışkanlığından, beyazlığından çıkıp yumurtanın sertliğine, her şeyi içinde gizleyen ketumluğuna da bir geçişi ifade eder.

Huzursuz Bacak - Mustafa Kutlu (Suzan Başarslan)



Modern anlatının Yunus'udur Mustafa Kutlu. Ne kadar da sade, kolay söylenmiş ifadeler, ne kadar kolay okunuyor dediğiniz anda okuduğunuz cümlelerin anlamını düşündüğünüzde, okuduğunuzun sadece görüldüğü kadar olmadığını anlıyorsunuz. Kutlu, hikâyelerini daim eylül ayında -eylül'ün doğurgan çocuğudur o- ve daim içimizdeki küçük, sıradan, göze çarpmayan insan üzerinden anlatır. Sokakta yanımızdan geçen biridir anlattığı. Bu noktada Hüseyin Su'yla paralellik gösterir/vardır işlediği konu olarak. Oysa ondan, Su'nun

hikâyelerinde karşımıza çıkan lirizmle ve zaman olgusunu kullanım biçimiyle ayrılmaktadır. Kutlu'nun hikâyelerinde gerçeklik tüm çıplaklığıyla verilir ve Su'da, zamanın durduğu hissini veren an -mekân ve zaman geçmişe hapsolmuş bugünü anlatır- Kutlu'da devinim kazanmaktadır.

Huzursuz Bacak'ın Kutlu hikâyeciliğinden ayrılan ilk yönü eylül değil ağustos ayında ilk baskısını vermiş olması. Biraz daha beklense -çok değil bir ay belki daha az- eylül ayında basılacakken; Huzursuz Bacak, Kutlu geleneğinin dışına çıkarak farklı bir zamanda okuyucusuyla buluşuyor. Diğer bir yönse eserin fikri yönünün ağır basması ve muhafazakâr geleneğin eleştirisi olma özelliği taşıyor olması. Bu sefer anlattığı bireyde/bireyle kendini sorgulayan bir kesim, bu kesimin hatalarının tespiti ve bunun sadece bu kesimle sınırlı kalmayarak genel bir sistem sorgulamasına dönüşmüş olması. Ömer Faruk'tan başlayan yolculuk önce bir kesimin geçmişinin ve bugününün sorgulamasını içerirken, sistemin içindeki bireyin sorunlarını nasıl çözebileceği sorusuna bir cevap aramakta ve bunu Türkiye gerçekliğini ortaya koyarak yapmaktadır. Eserin ilk bölümü "Siz bu hikâyeyi daha önce okumuştunuz" adını taşıyarak anlatının metinlerarası bir gönderme yaptığını ifade ediyor ve bizi Kutlu'nun



“Sır’daki “Satılık Huzur” (1990) hikâyesinin ilk bir buçuk sayfasıyla, daha doğrusu, bu hikâyenin kahramanına benzer birinin yıllar sonra memleketine dönmesiyle...”[1] başlayan hikâyesine yönlendiriyor.

Anlatının metinlerarası göndermelerinden bir diğeri de -ki bu çok orijinal aynı zamanda hoş bir buluş- kendi kurgusunun gerçekliğinde -Huzursuz Bacak- kurgu dışındaki gerçekliğine ait ismini ve başka bir hikâyesini -Mustafa Kutlu’nun İp adlı hikâyesini Ömer Faruk’un okuması ve okunan eserin aynen aktarımı- ve okunan bu hikâyeden yola çıkarak “Edebiyat ne işe yarar?” sorusunu okunan bu hikâye ile açıklamaya çalışmış olmasıdır. (s.109-113) Buradan yola çıkarak yazarın Ömer Faruk aracılığıyla bu soruya, en azından okuyanı

rahatsız eden, kimin ipine sarıldığımızı hissettiren, bir ipucu veren, adım attıran ve atılan adımın aklen olmasa bile kalben doğru olup olmadığını sorgulatan bir özelliği olması gerektiği fikrine sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Anlatı Ömer Faruk’un yurt dışından dönüşüyle başlar ama aslında asıl anlatı duvar metaforuyla başlar.

“Biz eskiden duvarlarla konuşurduk. Duvarlar anlatırdı memlekette olup bitenleri. Güç kavgası onların üzerinden yapıldı. Onların rengi yansırdı insanların yüzlerine.

Duvarları yıkmışlar... Tarihin sonu.” (s.7) Duvarlar bir dönem siyasetin, fikirlerin taşıyıcılık görevini üstlenen birer sembolken, Ömer Faruk’un gözlerinden; bu duvarların yıkıldığını, yıkılmayan duvarların üzerindeyse konser afişleri, yerli ve yabancı arabalar, piyangolar, mankenler...e ait resimler, yazılar olduğunu göstererek, tamamen değişen memleketi, zihniyeti, bir dönemin sonunun geldiğinin ifadesini duvarlar üzerinden vererek anlatıyı eski-yeni çatışması üzerine oturtur.

Anlatının leitmotif’i “Ne yapmak lazım?” sorusu. Aslında bu leitmotif, arayışın ve arayan bireyin sorgulamasının göstergesi ve anlatının ismiyle de bağlantılı. Anlatıda Ömer Faruk, “Bu huzursuz bacak bana ülkemin hatırası oldu. Ne zaman bir olumsuz durumla, bir düş kırıklığı, dramatik bir hal, bir zulüm, bir soygun, bir haksızlık, bir yanlışlık görsem bacak tıklıyor.”(S.38) derken, huzursuz bacak memlekete dair olumsuz bir durumun göstergesi olarak ülkesinin sorunlarına ilgisiz kalamayan, sorumluluk sahibi bireyi/aydını işaret ediyor. Ömer Faruk’un tespitleri ve ne yapılması gerektiği konusunda cevapları olmasına ve istikbali kurmak için ülkesine dönmesine rağmen, sonunda bir kitap yazmaya karar vererek doğaya dönmesi anlatının paradoksu aslında. Kanaat ekonomisi adlı kitap yazsa dahi bunun benimsenmeyeceği, benimsense de uygulanmayacağı, rafta çürümeye bırakılarak unutulmaya mahkum bir kitap yazmanın anlamını sorgulayıp tüm bu negatif düşünceleri egale ederek, sonunda denize de atacak olsa kitabı yazma kararıyla bacadaki tıklamasını durduran ve kendi çözümünü üreten Ömer Faruk sadece sistemden kaçarak baba yadigarı çiftlikte saklanmayı tercih eder. Tüm devinimin içinde, edilgen bir yolun tercih edilmesi ve kaçış fikri, edilgen aydın geleneğimizin hâlâ devam ettiğinin göstergesidir. Tanzimat ikinci dönemle başlayan sistemle uyuşmadığı için uzak yerlere/toprağa/tabiiata kaçma tem’i - özellikle Servet-i Fünûn’da- Eve Dönen Adam tem’iyle bütünleşen Kutlu

karakterlerinin içinde Ömer Faruk'u farklı bir noktaya taşımakta. Aslında Kapıları Açmak ve Ya Tahammül Ya sefer adlı hikâyelerinde Eve Dönen Adam'ın yüceltilmesi ile karşılaşırken bu hikâyede eve dönen adamdan beklentilerin sorgulanması ve çözümün aranırken sonucun doğaya yönelme olarak sunulması - Dürbünlü Çiçek'te de vardır bu tem- ama bu edilgenliğin ortaya çıkarttığı kaçış tem'i, aydın kimliğine ait bir sorgulamayı da içeriyor. Sistemde öğütülmemek için Babil Kulesini inşa eden aydın profili. Anlatıda, üniversite-gençlik hareketleri, askerlik-olgunluk, İstanbul(aile, mimari, günlük hayat...), muhafazakârlık nedir?, dindarlık-muhafazakârlık ilişkisi, Türk muhafazakârlığı, rektörler, ikinci el mağazalar -ikinci el mağazalar üzerinden postmodernizm sorgulaması ve kitsch hayatın eleştirisi-, siyaset ve ilişkileri, sahte rakı, marka-imza farkı üzerinden sanatkârlık ve hegemonik mistifikasyon, ekonomi, gündelikçiler, Türk esnafı, modern ülkelerle Türkiye'nin farkları, edebiyat, vatan nedir, mimari meseleler ve gökdelenlerin anlamı...sorgulanmış ve aslında tüm bu sorgulamalarda değişen hayatımızın, eskinin yerini alan değerlerin, fikirlerin, hayat tarzının... sorgulaması eleştirel bakış açısıyla hatta yer yer ironik bir üslupla gerçekleştirilmiş. Özellikle Direk Ali'nin kahvesinin bara çevrilmesiyle yaşanan zihniyet değişimi eserde önemli bir noktayı vurguluyor. İçinde fikri sohbetlerin yapıldığı kahvenin değişimi ve geriye eskiden hiçbir şey kalmayıyla eski-yeni çatışmasında eski/ideal olanın yitip gittiği, yeni/taklit olanın eskinin yerine konduğu ifade edilmektedir. Eskiye ait olandan/kahveden geriye sadece çerçevesi tozlanmış bir fotoğrafın kalması, geleceği kurmak için ülkesine dönen Ömer Faruk'un geçmişin artık solgun bir anı/eşya olduğunu anlaması ve üzerine inşa edebileceği bir geçmiş/birikim olmadığının göstergesi olarak modernitenin neden olduğu kopuşu ifade etmektedir.

Hayata dair anekdotlarla dolu olan hikâyenin en etkileyici kısımlarından biri ise "Bu Manzara Bizi Aşar" adlı bölümde yer alan inşaat çukurunda çalışan ihtiyar usta ve genç yardımcısının yaşadıkları beklenmedik hadisedir. Her şeyin birdenbire olduğu, kasırganın başlayıp hemen bittiği ama tabelanın koparak genç yardımcının başına düşerek onu bayılttığı sahne ve oradaki ifadeler: "Bir küçük kasırga, yerinden kopan tabela... İşte hayat... Ama ne?"

Okuyucusuna hayatın beklenmedik gelişmelerini hatırlatan yazar, okuyucusunu düşünmeye davet ederek okuyucuyu da aktif bir hâle getiriyor ve düşünüyorsunuz. Hayat nedir? Tıpkı İp hikâyesinde Ömer Faruk'un dediği gibi rahatsız oluyor ve sorgulamaya başlıyorsunuz ve yazar bu noktada edebiyat ne işe yarar sorusuna verdiği cevabın karşılığını almış ve bir edebiyat eserinden beklediğini gerçekleştirmiş oluyor. Anlatının biçim özelliklerine baktığımızda, bakış açısının kahraman anlatıcı bakış açısı (ben anlatım) olduğunu ve yaşananları, Ömer Faruk'un kendi ağzından anlattığını görüyoruz. Anlatının anlatım açısı ve sunuş biçiminde, içe bakış yöntemi (iç monolog ve yaşanmakta olanı aktarım), tasvir ve montaj tekniği

kullanılmıştır.

“Yola koyulduk. Kavaklar, tozlu yapraklarıyla yeni dikilmiş çınar ağaçları, akasyalar, zakkumlar yol kenarında esas duruşa geçmişlerdi. Önümüzden yanımızdan geçen araçlar, ağaçlarla birlikte beni sessizce selâmlıyorlardı sanki. Bir daha ‘vay canına’... Böyle bir karşılama törenini mümkünü yok hayal edemezdim. Bunlar benim yıllar önce bırakıp gittiğim ağaçlar, yollar ve şöförler değildi...” (S. 6-7) (İç monolog-tasvir)

“Dünya bir gündür, o da bugündür. Çarşambalı Deli Remzi.” (Montaj Anlatıda; şiir, şarkı, hikâye, halk deyişleri... gibi çeşitli türler bir arada kullanılmıştır.

“Oooooo...”

Sen yana ben yana

İkimizin resmini

Çıkarırsınlar yan yana” (s.14) (Şarkı)

“Babalar paltolardır; gri, yeşil, lacivert / Her pederin pederi kendi yüreğine dert”[2] (s.50) (Şiir)

“İP

Adam koltuğa oturmuş, urgan kalınlığındaki ipi büyük bir şevkle çekiyor, çekiyor, az sonra ucunu yakalayacağını (bulacağını sanıyordu. İpin ucu pencereden sarkmış, kim bilir nerelere uzanmıştı. Kaç saattir çekiyordu ipi, yorulmuştu, ama gevşemiyordu, çekmeye devam ediyordu; nasıl olsa ucu geçecekti eline. İşte o zaman!...” (S.109-113) (Hikâye)

“Men tâ senin yanında hasretem sana” (s.118) (şiirden bir dize)[3]

Harabat ehlini hor görme şakir / Hazineye malik viraneler var” (s. 56)[4] (menkıbeye gönderme)

Davul dengi dengine (s.31), “Madem öyle, işte böyle”... (s.58.) (halk söyleyişleri.)

Huzursuz Bacak, olanı olduğu gibi anlatan, anlatırken zorlanmayan, zorlamayan, devingen bir anlatı... sıradan görünenin/insanın, sıradan/bildik ifadelerle anlatımının sıra dışı etkisi. Hikâye yazmak roman yazmaktan zordur, azla çoğu anlatmak yetenek işidir ve Kutlu bu noktada, başarılı bir “hikâyeci”. Okuyucusuna herhangi bir şeyi, çok iyi bildiği bir şeyi, acaba bir sayfa sonra ne olacak merakını hiç kaybettirmeden anlatıyor. Anlatılanı dinliyor gibi okuyor, sorguluyor, kendinizce cevaplar veriyor, pasif değil aktif bir okuyucu olarak okur-eser arasında organik bir bağ kuruyor ve kimi yerde tebessüm ederken kimi yerde oturup düşünüyorsunuz.

Mustafa Kutlu işte bu noktada çok şanslı bir yazar.

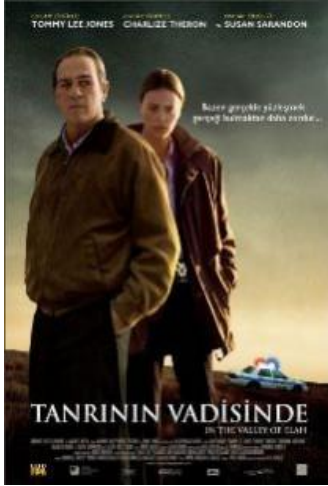
[1] Ayhan Demir, “Mustafa Kutlu’dan Huzursuz Bacak”

[2] Hüsrev Hatemi, Postnişin adlı şiirden.

<http://siir.ozgurask.com/siir.asp?id=5948>

[3] Rabia Hatun

Yeryüzünün Lanetlileri (Özlem Yağız)



Siyasetin çıkmaza girdiği, mağlupların ümitlerine çözüm değil galiplerin çıkarlarına hizmet etme aracı haline geldiği bir dünyada biz ne kadar yüceltirsek yüceltelim, objektif ve şaşmaz değerler atfedersek edelim sosyal bilimler dediğimiz alan da büyük oranda ideolojik bir kurgu olmanın ötesine geçemiyor. Kimilerine göre ise sanat modern dünyanın acımasızlığına ve insan ruhundan alıp götürdüklerine karşı kişinin en iyi belki de yegane direniş aracı.

Tarihi çoğu zaman egemenler yazıyor, biz okuyoruz. Ve egemenlerin yazdığı tarihin ötesindeki hakikati, yenilenlerin sesini arayan tarihçi bir yığın tahrip edilmiş, el konulmuş belgenin içerisinden 'gerçek' denilen o erişilmesi güç ama aramaktan da asla vazgeçmediğimiz güzelin peşinde didinip duruyor. Bulduklarını kitlelere sunma hususunda ise mutlaka resmi sıfatlı, 'kabul görmüş' bilim insanlarından çok daha şansız, bir o kadar da korunmaya muhtaç. Öte yandan ne kadar tarihe üzerinde uzlaşmış yalanlar yığını da desek gerçek dediğimiz o güzel, bütün güzeller gibi zamanın içerisinden bir şekilde ortaya çıkmayı, kendini göstermeyi, yokluğunda at oynatan rakiplerini alt etmeyi seviyor. Bazen bir sözlü tarih geleneği bazen nesilden nesile geçen türküler, resimler, el yazmaları bazen de roman haline getirilmiş bir hayat hikayesi, bir hiciv yazısı tüm o tartışılmaz olmuş resmi doğruların cilalı yüzeylerini örseliyor, altındaki gizlere ışık tutuyor.

Bugünlerde izlediğim bir sinema filmi de bazıları için belki de böyle bir iz bırakan, soru işaretleri oluşturan bir yapıt olmaya aday. Tanrının Vadisinde isimli film Irak'tan dönen Amerikalı bir askerin gizemli ölümünü araştıran babasının yaşadıklarını anlatıyor. Gerçek bir olaydan alındığı söylenen filmde ölen gencin babası bir arsada yakılmış, parçalanmış cesedini bulduğu oğlunun katillerini arıyor. Deliller kimi zaman babayı uyuşturucu mafyasına kimi zaman ise Irak'tayken bir arada savaştığı gençlerden firar etmiş Meksikalı bir göçmen gencine götürüyor. Başlangıçta oğlunun dramına ilgisiz kalan polis müfettişine 'benim oğlum çölün ortasına demokrasi götürmek için gitti, bundan fazlasını hak ediyor diye bağırıyor' acılı baba. Bazen Irak'ta yaşadıkları cehennemi anlatan bir arkadaşı 'orası için savaşmaya değmez nükleer bomba atmalı' diye ağlıyor, kimi zaman da baba oğlunun katili olduğunu düşündüğü Meksikalı genci döverken 'siz göçmenler hep böylesiniz hep elinizde bıçak vardır ve adam doğarsınız değil mi' diye bağırıyor. Filmin sonunda ise Amerikan ideallerine gönülden bağlı, oğlunun bir kahraman olduğunu düşünen baba basit bir gerçekle karşı karşıya geliyor. Oğlu ne bir göçmen tarafından öldürülmüş, uyuşturucu mafyasına karşı koyan bir kahraman ne de eski masum evladı. O uzak diyarlara elleriyle gönderdiği ve kendisiyle birlikte giden tüm arkadaşları gibi artık savaşın acımasızlaştırdığı bir cani. Kendi güvenliğini ateşe atmamak için küçük bir Iraklı çocuğu tankla ezecek ya da esirlere işkence ederken kahkahalarla gülecek kadar değişmiş olan oğlu ve tüm arkadaşları artık döndüğünde bildiği insanlar değiller. Artık hayat tarzları haline gelmiş bir uyuşturucu ve seks partisinden sonra diğer asker arkadaşları her zamanki kavgalarından biri gibi başlayan bir kavga sonunda oğlunu bıçaklıyor, doğruyor, yakıyor ama karınları çok da aç olduğu için gömme zahmetine katlanmadan bir arsaya atıp beraberce tavuk yemeye gidiyorlar. Gerçek ortaya çıktığında 'O da olsa böyle yapardı, bizi anlamıştır diyor' bir tanesi. Onlar için bu olayın anlamı bu kadar basit ve sıradan.

Bir ülkeyi işgal için giden askerlerin bir daha eskisi gibi dönmediği, ruhundaki değişimler filmlerde, romanlarda defalarca başarı ile işlenen bir konu. Bütün bu ülkelerde evi yıkılan, yakınları öldürülen artık milyonlarla ifade edilen savaş, tecavüz mağduruna ise kimi zaman 'yine de insanlık sende kalsın' diyen, kimi zaman 'hadi unutalım, yeni bir sayfa açalım' imasında bulunan bazen de 'tamam yapılanlar kötüydü ama'larla konuşan 'medeni' bir dünyanın korkuları ve acıları bir yana, bir de mağlupların psikolojisi var.. Muktedirler savaşa başlayacağı anı da hadi artık bitirelim diyeceği anı da kendisi seçiyor. Yüzyıllardır kıymeti kendinden menkul varlığına yüklediği ayrıcalıklar, ona bunu yapma hakkını verdiğini vehmettiriyor. Irak'a gidip de dönen asker bir daha giderkenki asker değil. Vietnam'a da öyle. Öyle acınası bir felaketin içine attılar ki onu, yargılama hakkına da sahip değiller artık. Ancak yardım etmeye çalışmalılar o feda edilmiş evlatlarına. Peki o askerin yıllardır dünyanın en güçlü ordusunun imkanları ile ezip geçtiği ölümü bazen bir düşün evinde bazen bir kahvaltı sofrasında ya da bazen en az Amerikalı asker kadar vatanım dediği değerler uğruna çarpışırken tatmışların sayısız yakınları için nasıl olacak bundan sonra hayat.

11 Eylül saldırısının yaşandığı gün batı için bir milattı. O günlerde Newyork'a giden herkes insanların bir başka türlü olduğunu ve artık dünyaya daha kötümser, daha güvensiz ve intikamcı baktıklarını gözlemlediklerini anlattılar. İyi de modern dünyada başka hayatlara başka varoluş biçimlerine fırsat tanımayanlar dayattığı modernizm algısı ile bizzat bu sonucu kendileri hazırlamadılar mı? Noam Chomsky gibi yazarlar yıllardır bu sonuca karşı uyardılar mı bizleri sorusunun cevabını arıyor Giovanna Borradori 'Terör Günlerinde Felsefe' isimli kitapta..

Kurban ne kadar başka bir türü, bize benzemeyen başka bir varlığı çağrıştırıyorsa o kadar mağduriyetini yitiriyor vicdanlarımızda. Burkalarına bürünmüş bir Afgan kadının ya da sakallı bir Peştun erkeğinin yüzüne bakmak sanki bu ülkede işgal altında ölen, kara mayınlarının sakat bıraktığı on binlerce insanı görünmez kılıyor gözümüzde.

İşgal altındaki Filistin'de yıllardır direnmeye çalışan insanların kanıksanmış manzaraları, yıkılıp yok edilmiş evleri, bahçeleri, sıradan bir İsraili aileye her gün su verilirken, bir Filistinlinin roket tehdidi altındaki sokaklardan geçerek bir çeşmeden kovasına su doldurmaya çalışarak sürdürdüğü hayatını göremeyen insanlık şimdiler de abluka altına alınmış Gazze'de yiyecek ve ilaç satın alabilmek için binlerce insanın toplanıp Mısır'a açılan duvarı yıkarak yaşamaya değil daha yavaş ölmeye çalıştığı utanç görüntülerini de aynı umursamazlıkla seyrediyor. 17 Ocak'tan beri abluka altına alınmış, Mısır'ın bile sınırlarını kapattığı Gazze elektriksiz, susuz bir mahpushanede hepimizin gözleri önünde can çekiyor.

Bizler tüm bu yeryüzü lanetlilerini zihinlerimizin kuytularına gömerek bir ıslık çalıyor ve güzel bir dünyanın, barışın hayalini kuruyoruz yaşadığımız topraklarda.

Can çekişen Gazze'nin olduğu bir dünyada intihar bombacılarının olmayabileceğinin,

daha on yıl önce Srebrenitza'nın yaşandığı bir Avrupa'da o toprakların bir adım berisinde biraz daha demokratikleşsek meselelerimizi çözüp, kendimizi güvende hissedebileceğimizi vehmediyoruz. Küreselleşmiş bir haksızlık ağında dünyanın mutlu azınlığını oluşturan bir kısmı yeryüzünün tüm zenginliklerini kullanırken diğer tarafta açlıktan ve savaştan kaçan sayısız insanın göç yollarında, açık denizlerde boğulduğu, kamyon kasalarında havasızlıktan öldüğü, insan tacirlerinin elinde pazarlara sürüldüğü, artık sadece Afrika'nın değil, Çin'den Asya ülkelerine her gün yüzlerce insanın açlıktan öldüğü gerçeği ile yüz yüze nicedir. Ne kadarı kurgu ne kadarı gerçek bilinmez ama El-Kaide terörü ve Somalili korsanlar gibi olayların, modern dünyanın kendisine reva gördüğü zulümlere karşı (Fanon'un deyimi ile) 'yeryüzü lanetlilerinin' bu defa bir o kadar acımasız cevabı olup olmadığını tartışıyoruz.

Öte yandan hayat denen şey var oldukça her şeye rağmen umut etmeyi, adalet için mücadele etmeyi ve direnmeyi sürdürmek zorunda olduğumuzu da biliyoruz.

Zaten başka çaremiz de yok.

Yasaklı Bir Filmin Anlattıkları (Talha Can)



“Büyük Adam Küçük Aşk”

Türkiye, son 40 yıldır yaşadığı terör sorunu sebebiyle toplumda tohumları ekilmiş önyargılarla boğuşuyor. Toplumda kamplaşmalara, zıtlaşmalara ve hatta kavgalara sebep olan bu önyargıların altında yatan en büyük neden ise karşılıklı anlayışsızlık... Bu sorun ise kendini en çok Türk - Kürt ayrımında gösteriyor. Bin yıldır aynı coğrafyada aynı değerleri paylaşan Türkler ve Kürtler, bugün aralarına ekilen nifak tohumları yüzünden bir evde kavgalı iki kardeş görüntüsü veriyor. Birbirini dinlemiyor, anlamıyor, anlaşmaya çalışmıyor belki de... Devletçi ve otoriter zihniyetin topluma gündün güne nüfuz etmesi yarayı daha da derinleştiriyor. Bu konu hakkında -olması gerektiği gibi- her gün bir şeyler yazılıyor, çiziliyor, derleniyor... Ve bizler görüyoruz ki karşılıklı anlayışa sahip olmadan zihinlerimizdeki bu önyargılardan asla kurtulamayacağız ve belki de karşılıklı sevgimizi hep tarih sayfalarından okuyacağız...

Birbirini sevmeye sonuçlanan karşılıklı anlayışın konu edildiği bir film var karşımızda... Altın Portakal'a beş dalda aday olmuş¹, tamamını kazanmış ama Sinema, Video ve Müzik Eserleri Denetleme Kurulunca yasaklanmış² bir film; “Büyük Adam, Küçük Aşk”.

Nefretin yerini giderek aşka bıraktığı bir hikâyeye... Kahramanları 75 yaşındaki bir yargıç emeklisi ile yakınlarını köyüne yapılan bir operasyonda kaybeden küçük bir Kürt kızı...³

Küçük bir Kürt kızı olan Hejar bir akrabası tarafından bir avukatın evine bırakılır. Ancak bu evde kalan iki militan, polisin baskını sonucu öldürülünce Hejar karşı daireye, cumhuriyet ilkelerine son derece bağlı emekli hâkim Rifat Bey'in evine kaçar. Türkçeden taviz vermek istemeyen Rifat Bey ile Kürtçeden başka dil bilmeyen inatçı Hejar'ın ortak yaşamları itiş kakış ile başlasa da, birbirlerine ısınmaya başladıkları sonra önce Türkçe-Kürtçe öğrenirler, ardından da birbirlerini sevmeyi...

Bu hikâyeyi ana hatlarıyla gözümüzün önüne getirdiğimizde varmak istediğimiz mutlu sonla karşılaşırız. Fakat filmi detaylarıyla ele aldığımızda bu mutlu sona götüren yolda daha kat etmemiz gereken mesafeler olduğunu görüyoruz. Bize her zaman bahaneyi arpacıkta değil de bir kerecik olsun bakan göz de aramamızı gerektirecek mesafe... Başarmamız gereken de bu herhalde.

Buyurun bu yasaklı filmi detaylarıyla analiz edelim ve zihnimizdeki prangaları beraber kiralım...

Filmin başlangıç sahnesinde İstanbul'un ara sokaklarında yürüyen iki çarık görüyoruz. Doğunun mütevazı ağırlığını hissettiren adımlarla metropol İstanbul'un ara sokaklarında ilerleyen göçebe çarıklar... Mümtaz'er Türköne'nin Kürt sorununa çözüm olarak sunduğu İstanbul modelini⁴ hatırlarsak filmin hemen başında sergilenen bu tablo çok manidar... Tabii bu sahne bir o kadar da çaresizliği sembolize ediyor. Kürt dede Evdo, yakın akrabası küçük bir kız olan Hejar'ı, başka bir yakın akrabası olan Kürt kökenli ve halinden İstanbul hayatına entegre olduğu anlaşılan avukat bir bayana bırakmaya gidiyor. Bu hüzünlü ayrılığın sebebi ise Evdo'nun bütün ailesini operasyonlarda kaybeden Hejar'ın geleceği hakkındaki kaygısı ve çaresizliği... Avukat ise filmin ilerleyen sahnelerinde Hejar'la yolları kesişecek olan emekli yargıç Rifat Bey'in karşı komşusu. Avukat'ın evinde polis tarafından aranmakta olan iki militan kalıyor. Evdo, Hejar'ı bırakıp gittikten sonra polis eve baskın yapıyor... Burada dikkatimizi çeken bir sahne var; polis evin etrafını sarınca Kürt avukat evinde ağırladığı militanlara "teslim olun, birkaç yıl çıkar yatar, yeni bir hayat kurarsınız" çağrısında bulunuyor. Polisin operasyonunda da bazı hataların olduğu görülüyor. Birincisi, operasyondan önce sağlıklı bir istihbarat faaliyeti yapılmamış ki evde her şeyden habersiz küçük Hejar varken operasyon yapılıyor ve Hejar çatışmanın içinde kalıp yaralanıyor. Buna rağmen Hejar operasyondan sonra polisler evde arama yaparken kapı komşuları Rifat Bey'in evine geçiyor. İkincisi, militanlar öldürülüp çatışma bitince yerde yaralı yatan avukata silah doğrultuluyor, avukatın "ateş etme" yalvarmasına karşılık bir memur -ne sebeple olduğu farklı analizlerle ortaya konabilir- ateş edip avukatı öldürüyor. Tüm bu olaylara şahit olan Rifat Bey, daktilosunun başına geçiyor ve yeni bir yazıya başlıyor; "**Polis Devleti mi, Hukuk Devleti mi?**". Bu arada Rifat Bey'in evinde temizlikçi olarak çalışan ve Rifat Bey'in bu konudaki otoriterce hassasiyetinden ötürü Kürt olduğunu açıklamayan Sakine, eve aldıkları ve hala olayın şokunu atlatamamış Hejar'la Kürtçe konuşmak durumunda kalınca Rifat Bey'den bir daha Kürtçe konuşmaması için uyarı alıyor.

Rifat Bey, ertesi gün Hejar'ın yaşadığı bu olaydan sonra kapı zili (operasyondan önce polisin uzun uzun zile bastığını hatırlıyor), polise ve askeri üniformaya karşı büyük bir tedirginlik sergilediğini fark ediyor. Filmin burada verdiği mesajı Güneydoğu'da sıkıyönetim zamanında karakollarda ve hapisanelerde yöre halkına yapılan muamelelerin bugünkü tedirginlik ortamına zemin hazırladığı şeklinde yorumlayabiliriz.

Rifat Bey, küçük Hejar'a yeni kıyafetler vermesine rağmen Hejar eski kıyafetlerine karşı alakasını hiç kesmiyor. Burada gördüğümüz ise insanların kültürel bağlarının onların en değerli yanlarını oluşturdukları bilincinde olabilmemizdir.

Filmin en güzel mesajlarından biri de Rifat Bey'in Hejar'ın saçına bit olduğunu anlayıp çözüm aradığı sahnede veriliyor. Rifat Bey büyük bir telaşla Hejar'ın saçlarını keserek soruna kökünden çözüm bulmak istiyor. Hejar tepki

verince Rifat Bey, bit ilacıyla Hejar'ın saçını yıkıyor ve ardından Hejar'ın saçlarını tarıyor. Günümüzde terörle mücadelede toplumsal bir krize sebep olacak **"kökten çözüm"** gibi otoriter yaklaşımlarla konuya yaklaşanların **"bit için saç kesme ya da bit için saç ilaç kullanma"** örneği üzerinde bir kez daha düşünmeleri gerekmekte. Rifat Bey, Hejar'la olan hikâyesinde başta önyargılarla ve otoriter devletçi zihniyeti temsil eden bir tavırla başlarken zamanla kendisi için Kürtleri temsil eden Hejar'a karşı sevgisi artıyor ve yavaş yavaş önyargıları kırılmaya başlıyor. Bu süreci Türkiye'nin hikâyesi için yorumlarsak birlikte yaşam için herhalde ihtiyacımız olan ilk şey birbirimize karşı önyargılarımızı kırabilmemiz... Aksi halde, Rifat Bey'in zoraki Türkçe kullanımını Hejar'a dikta etme çabasının karşısında küçük kızın ne kadar da inatçı durabildiği, hâlbuki Rifat Bey'in filmin ilerleyen sahnelerinde zamanında yasak koyduğu Sakine'den öğrendiği Kürtçe kelimelerle Hejar'a jest yapması üzerine Hejar'ın Türkçe kelimeler öğrendiğini filmde şahit oluyoruz.

Filmde önyargıların nasıl bir hastalık olduğunu gösteren bir sahneden daha bahsetmek gerek; Rifat Bey, Hejar'la birlikte bir restoranda girer ve sipariş verip telefon etmek için masadan ayrılır. Bu arada garson, küçük Hejar'a bir çikolata verir. Restorandan çıktıklarında Hejar, Rifat Bey'e az önceki döner ısmarlamasına karşın bir çikolata ile cevap vermek ister. Fakat hiç beklemediği bir şey olur; Rifat Bey, Hejar'ın kendisine uzattığı çikolatayı görünce "Nereden çaldın bunu, ben bu yaşıma geldim hırsızlık yapmadım, seni Kürt..." diye azarlar ve tekrar restoranda girip çikolatayı teslim edecekken gerçekleri öğrenir, çok pişman olur fakat Hejar'ın kalbini tekrar kazanmak gerçekten zor olur. Toplumsal önyargıların iftiraya varacak yaftalamalara uzandığı bu örnekle çok güzel sahnelenmiş.

Toplumsal uzaklığımız, kendi insanımızın birbirine karşı ne kadar uzak durduğu ve birbiri hakkında ne kadar da az şey bildiği filmde şöyle gösteriliyor; Rifat Bey, Hejar'ın eski kıyafetlerinin içinden Evdo'nun adresini bulur. Hejar'ın ilk geldiği günden beri "Evdo" diyerek ağlaması üzerine Evdo'yu bulmak için İstanbul'un meskenlerine doğru yola koyulur. Rifat Bey, yıllarca bu ülkede yargıçlık yapmış, insanlar arasında hak taksimatında bulunmuş fakat ilk defa kendisine uzak gördüğü bu insanlarla aynı dolmuşa binmiş, yaşadıkları yerleri görmüştür. Filmde lanse edildiği şekliyle bu ülkenin insanların yalnızca sıcak evlerinde rahat bir hayat yaşayan, Cumhuriyet Gazetesi elinde (filmdeki şekliyle) çayını yudumlayanlardan ibaret olmadığına şahit olur. İstanbul'un sokak hayatı çok farklıdır; muhafazakarı, komünisti, milliyetçisi, Kürdü, Lazı, travestisi, işsizi, göçmeni... Rifat Bey, Evdo'yu bulur... Evdo, büyük bir nezaketle Rifat Bey'i içeri davet eder, tanışır. Rifat Bey, evdeki çocukların halini görünce ve hallerini bir de Evdo'nun ağzından dinleyince Hejar'dan bahsetmez. Çünkü belki de Hejar'ın hayatı, huzuru artık Rifat Bey'e bağlıdır. Evdeki manzara toplumumuzda birbirine karşı sevgi ve saygının esasında hep var olduğu, fakat bunun birbirini dinlemek ve anlamaktan geçtiğini bizlere gösteriyor. Evdo, evin en rahat yerini ve tek koltuğu Türk misafiri Rifat Bey'e ayırmıştır. Hele Rifat Bey'in emekli yargıç olduğunu öğrenince hukuka olan saygısını verdiği selamla gösterir. Filmin bu sahnesinde yine çok önemli bir gerçek vurgulanmaktadır. Evdo, Rifat Bey'e durumlarından bahsederken şöyle der: "Biz arada kalmışız beyim, **bir tarafta devlet, bir tarafta gerilla...** Ne yapalım?" Bu cümle hem filmin hem de yıllardır

yaşadığımız sorunların en çarpıcı gerçeklerinden biri. Kamuoyunda yapılan mülakatlarda da en çok karşılaştığımız bu gerçeğin aktörlerinin bir yanda terörist bir grup diğer yanda ise devletin bulunması çok acı... Oysa devlet, insanını çaresizliğe itmemeli, hele böylesine ciddi bir durumda devlet halkına yandaş olması gerekirken, izlenilen otoriter ve militer politikalarla bölge insanı iki arada bir derede bırakılmakta ve böylece sorun daha da katlanmaktadır.

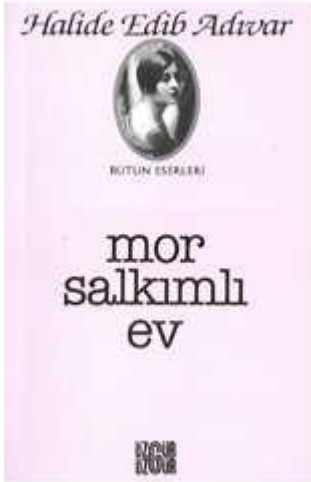
Rıfat Bey'in önyargıları kırılmaya başladıkça önceleri kendisine çok uzak gördüğü bu insanlara karşı zamanla yakınlık duymaya başlar. Evdo'dan habersiz, oturduğu meskenin telefon borcunu öder. Yıllardır yanında çalıştırdığı, Hejar'ın eve gelmesiyle Kürt olduğunu anladığı ve o andan itibaren evde Kürtçe konuşulmasını yasakladığı Sakine'nin evini ziyaret eder, ondan Kürtçe kelimeler öğrenmeye başlar ve öğrendiği bu kelimelerin karşılığı olan Türkçe kelimeleri Hejar'a öğretir.

Filmin yasaklandığını başta söylemiştik. Esasında toplumsal sorunlarımıza bu kadar iyi eğilen ve verdiği mesajlarla adeta çözümü arayan bu filmin neden yasaklandığı pek de anlaşılır değil. Fakat bu konuda alakadar olabilecek bir sahneden bahsetmek gerek; Rıfat Bey, Hejar'la bir akşam yemeği yerken rahmetli annesini ve karısını hatırlamıştır. Ardından televizyonu açar, haber saatidir... Karşına çıkan ilk haber **şehit cenazelerini** gösterir. Kanalı değiştirir. Bu sefer öldürülen **teröristlerin cesetleri** ekranlardadır. Tekrar kanalı değiştirir, **bir trafik kazası, bir kamyon ve bir araba**. Spikerin konuşmaları da manidardır: **"...kazadan sonra polis-mafya-siyaset ilişkisini tartışılmaya başlandı sayın seyirciler..."** Rıfat Bey, iyiden iyiye hüzünlü, Hejar'la tanıştığı günden beri edindiği tecrübeler sert zihniyetinde yumuşamayı sağlamıştır. Ağlayarak şöyle der: **"İnsanlar bozuldu... İnsanları bozduk, biz bozduk... Dengeyi bozduk, doğayı bozduk, her şeyi bozduk..."**

Rıfat Bey, Hejar'ın her gün en mutlu anlarında dahi "Evdo" diyerek ağlamasına dayanamaz ve Evdo'ya haber verir. Evdo gelir, Hejar bir tercih yapmak durumundadır. İnsanın köklerine olan sadakatini sembolize eden bir sahnedir; Hejar eski kıyafetlerini giyer ve Evdo'yla beraber ayrılmak için hazırlanır. Hüzünlü bir ayrılıktır, tabii tekrar görüşmek için sözleşirler. Çünkü bir Türk olan Rıfat Bey ile küçük bir Kürt kızı Hejar derin bir dostluk kurmuşlardır. Her ikisi de hayatının en unutulmaz derslerini birbirlerinden öğrenmişlerdir...

Anadolu tarih boyunca bir kültürler atlası olmuştur. 21. yüzyılın dünyayı daraltan hızı kimliklere dayalı farklılıklar arasında risklerin yanında fırsatlar da sunmaktadır. Türkiye son yüzyıldır, Osmanlı'dan sonra üzerine giydiği ulus gömleğinin dar gelmesiyle bir boğulmuşluk hali yaşamakta... Fakat Türkiye, farklılıkların sunduğu bir mozaikte her mahsulü ayrı diyardan-kültürden bir aşure tadını bizlere fırsat olarak sunabilir. Beklide tek ihtiyacımız karşılıklı anlayış... Birbirimizi dinlemeli, birbirimizi anlamalı, yeri geldiğinde birbirimizi yaşamalıyız. Karşılıklı sevgiye giden yol öncelikle zihinlere vurduğumuz prangaları; önyargıları kırmaktan geçiyor. Aynen Rıfat Bey ve küçük Hejar'ın hikâyesi gibi.

Bir Milliyetçinin Otobiyografisi - Mor Salkımlı Ev (Tuncay Yılmaz)



<http://www.geliboluyuanlamak.com/> sitesinde yayınlandı.

Mor Salkımlı Ev , Osmanlı son dönemi ve Cumhuriyet döneminin en önde gelen münevverlerinden Halide Edip Adıvar'ın yaşamının Birinci Dünya Savaşı'nın bitimine kadar olan dönemini anlatan bir otobiyografi. Selim İleri'nin de kitabın sunuşunda belirttiği gibi "Mor Salkımlı Ev, yakın tarihimizin ruh iklimini anlamak, kavramak ve o iklimde yaşamak açısından eşsiz bir anı kitabı . Bu eserde Halide Edip kendi çocukluğunu , yetişme yıllarını, ilk yazılarını, ilk evliliğini eşinden ayrılışını ve tabii ki bizim açımızdan da son derece önemli olan Birinci Dünya Savaşı yıllarını anlatıyor. Yazar "*Türkün Ateşle İmtihanı*" adlı çok bilinen eserinde de olduğu gibi bu eserini de önce İngilizce yazmış. Ancak bu eserin de tam çeviri olduğunu söylemek zor. "*Nasıl Sinekli Bakkal'ı ve hatıratımın birinci cildini önce İngilizce sonra Türkçe yazdımsa , hatıratımın 2. cildi olan ve 1918'den 1923'e kadar İstiklal Savaşı'nı da içine alan "Türkün Ateşle İmtihanı"nı da önce İngilizce sonra Türkçe yazdım. Bunların hiçbiri tercüme değildir, fakat bazı yerleri biraz kısa , bazı yerleri biraz uzun olmakla birlikte , öz itibarıyla aynıdır.*"(s.5)

Halide Edip , 1884 yılında doğdu. Çocukluğu kitabına da ismini verdiği "*mor salkımlı ev*"de geçti. "*Çocukluk dönemimin aklımdan silinmeyen cumbalı eviydi, mor salkımlı ev. Yengemin de evi cumbalıydı ama o karşısındaki ev mor salkımları ile daha bir güzel daha bir özenliydi sanki. Baharın gelmesini ipe*

*çekerdim ve kış gelene kadar hep yengemin balkonunda oturup o evi seyretmek isterdim... Saatlerce, sıkılmadan..." Yaşadığı dönem bir imparatorluğun yıkılışı ve yeni bir devletin doğuşuna şahitlik ettiği sancılı yıllar. Anı kitaplarında objektiflik, ya da ilgilendiğiniz konularda her zaman doğru bilgi ya da ayrıntı beklemek zor. Özellikle söz konusu anılar yıllar sonra kaleme alınmışsa. Mor Salkımlı Ev'de de bu duyguları hissetmek mümkün. Hele hele annesinin ölümü, yüksek düzey bürokrat olan babasının tekrar evlenmesi , sonrasında teyzesini de ikinci eş olarak alması anılarında süratle geçilen bölümlerden. Zaten bu bölümlerin önemli bir kısmı 3.tekil şahıs ağzından anlatılıyor. Bu bölümlerde en çok andığı kişi tipik bir Osmanlı hanımefendisi olan Haminnesi (anneanesi) Eyüp Sultan'lı Nakiye Hanımdır. Mevlevi olan Haminne *kimseye lakırdı söylemez, hiddet etmez, en kuvvetli itirazını yahut takdirini 'yediği nane macununa bak' diye ifade eder. Namazını kılar, orucunu tutar, fakat dinî gösteriş hiç yapmaz.(s. 11)**

Sarayda görevli yüksek bir bürokrat olan babası kızının İngiliz terbiyesiyle yetişmesini istediği için , Halide Üsküdar Amerikan Kız Koleji'ne verilecektir. Okul yıllarının kendi düşünce hayatına olan etkilerini "*kolejde bilhassa geceli olmak ve ayda bir kez eve çıkmak mebni muhitimin yeknesak ve ekseriyatla acı olan hakimiyetinden kurtardı. Talebe hayatının çeşitli olayları ve hayat tarzları daha serbest ve tabii bir şekilde şahsiyetimin inkişafına yol açtı*" diye anlatacaktır. Halide Edip döneminin bir çok hemcinsinden oldukça şanslıdır. Filozof diye anılan Rıza Tevfik'den (Bölükbaşı) Fransız edebiyatı dersleri ile birlikte Doğu'nun mistik edebiyatını dinleyecek sonradan evlendiği dönemin ünlü matematikçilerinden Salih Zeki'den de matematik dersleri alacaktır. Salih Zeki'yi pozitivist olarak niteler Halide Edip. İki oğlunun babası "*pozitivist*"(!) Salih Zeki'nin ikinci bir evlilik yapmak istemesi daha sonra ayrılmalarına yol açacaktır. [1899](#) yılında henüz çevirdiği J. Abott'ın "Ana" adlı eseriyle [II. Abdülhamit](#) tarafından [Şefkat Nişanı](#) ile ödüllendirilir. [1901](#) yılında Üsküdar Amerikan Kız Koleji'nden mezun olur.

Halide Edip'in Salih Zeki, Bey'le evliliğinde iki oğlu olacaktır. İkinci oğlunun adının Zeki Hikmetullah almasına rağmen ünlü Japon Amirale atıfla "Togo" diye çağırılması Japonların Ruslar karşısındaki 1905 yılındaki zaferinin Türk aydınlarını nasıl etkilediğine dair çarpıcı bir örnek diye düşünüyorum. Meşrutiyetin ilanı sonrası Burgazada'dan İstanbul'a indiğinde karşılaştığı manzara Halide Edip'i bir hayli şaşırtır:

"Ertesi gün İstanbul'a indim. Köprü üzerinde kadın erkek herkesin göğsünde kırmızı-beyaz kokartlar , bir insan denizi gibi bir taraftan öbür tarafa akıp gidiyordu. Yüzlerce yılın biriktirdiği yer nev'i gayz ve garaz ortadan kalkmış hatta şahsi veya cinsi iştihakler de kayboluvermişti. Heyecan dalgası halinde geçen halkın içlerinden her nevî kötülük , her nevî çirkinlik birdenbire ilahi bir dezenfekteye tabi olmuş gibi idi. (s.147)

Halide Edip'te yazı hayatına girişinin bu günlerde başladığını belirtiyor. Ünlü şair Tevfik Fikret'in başında olduğu *Tanin*'in edebiyat , kadın hakları gibi konularda yazacak , özellikle muhafazakar çevrelerin tepkisini çekecektir. 13 Nisan 1909 tarihinde gerçekleşen tarihimizde [31 Mart Ayaklanması](#) olarak bilinen

olaylar sonucunda şehirde birkaç gün boyunca asayiş ortadan kaybolur. Tanin gazetesinin matbaası basılarak dağıtılır. Halide Edip yakın dostlarından kara listede kendisinin de olduğunu öğrenince iki çocuğunu da alarak Mısır'a gidecek , kısa süre sonra da İngiltere'ye geçecektir. Orada İngiliz edebiyat çevrelerinden ünlü isimlerle de tanışır. [1909](#) sonlarına doğru İstanbul'a geri döner ve öğretmenlik ile müfettişlik görevlerinde bulunur.

Balkan Savaşı çıkmadan üç yıl kadar önce Yanya'da görevli babasına yaptığı bir ziyarette tanıştığı bir Türk subayının fikirleri dikkatini çekecektir:

"Yanya'da babamın evine sık sık gelen Sabit Bey adlı bir Türk zabitanı tanıdım. Babamın iman ettiği İttihat ve Terakki'nin en çetin aleyhtarlarından biri olmasına rağmen , yine de babamın en yakın dostu ve arkadaşı idi. Onun bu İttihat Terakki düşmanlığı sırf yeni rejimin Arnavutluk'taki bir isyanı bastırırken gösterdiği kanlı şiddetten doğmuştu. Damarlarındaki kana ne karışmış olursa olsun Osmanlı İmparatorluğu Türk'ünün gerek adalet gerekse ölçülü bir insaniyet bakımından en güzel bir örneği idi. Zulümden olanca kudreti ile nefret ederdi.İşte Makedonya'da , Arnavutluk'ta bir bir Balkan Harbi'ne müncer olacak tohumları yeni rejimin diktiğini ilk defa o söyledi ve bunun üzerinde durdu. (s.183)

Gerçekten de Osmanlı İmparatorluğu yıllarca yönettiği milletler karşısında tam bir hezimete uğrayacak, özellikle Bulgar ordularının neredeyse İstanbul'a girme tehlikesi baş gösterecektir. [Balkan Savaşları](#) sırasında üyesi bulunduğu Teâli-i Nisvan Cemiyeti girişimleriyle hastanelerde hemşire olarak hizmet verir. Bu dönemde Halide Edip Türk Ocağı çevresinden Yusuf Akçura, Ziya Gökalp , Ahmet Ağaoğlu, Ömer Seyfettin gibi milliyetçi yazar ve aydınlarla tanışacaktır.

Balkan Savaşı'nın Osmanlı aydınları ve halka olan etkisini Halide Edip şöyle belirtiyor:

"Garbın Türkiye'deki Müslüman Türklerle , herhangi cinsten Hristiyanları bu suretle ayırt etmesi Türkiye'deki milliyetçilik hissini ölçüyü aşan fevranının başlıca sebeplerinden biri olmuştur. Adeta Türklerin bazılarını kendilerinin intihap edilmemesi , ancak aralarında Müslüman ve Türk olmayanları imha ile mümkün olabileceği hissini şuuraltı olsa dahi aşladı. (s. 188) (İfadedeki cümle düşüklüğü orijinal metindedir. T.Y)

Bu ifadelerin birkaç yıl sonra savaş sırasında gerçekleşecek Ermeni Tehciri kararına atıfta bulunması açısından önemli olduğunu düşünüyorum.

"Ben milliyetçiliği muhabbetle karşılıklı bir anlayışla dolu bir ülke yaratacak zannetmiştim. Fakat milliyetçiliğin ölçüsünü kaçırdığı zaman yer yer insanları birbirini boğazlamaya, yer yüzünü bir salhaneye (mezbahaya) döndürdüklerini gördüm. Mamafih herhangi ölçüsünü sağ yahut sol ideoloji de milliyetçiliği gölgede bırakacak daha kanlı feci bir dünya yarattılar." (s. 216)

Felaket günleri birbirini kovalayacak, idareyi darbe ile ele geçiren İttihatçıların yönettiği hükümet Dünya Savaşı'na katılacaktır. *"Milletimin ve memleketimin istikbali tehlikede olmamak kaydıyla ben daima harp aleyhtarıyım. Fakat harbe girdikten sonra o günlerin millet olarak hayatımızda bütün zaman için bir şeref , aynı zamanda tarihimizin nişan taşlarından ve Gelibolu'nun insanüstü bir kudret ve fedakârlıkla müdafaasını da hiç unutamam."* (s.218)

Halide Edip, 18 Mart saldırısı öncesi İttihat Terakki 'ye yakın aydınların aralarında nasıl bir yol izleyeceklerine dair tartışmalar hakkında pek bilgi vermiyor. Yahya Kemal'in anılarında bu konuda bir hayli tartışma yaşandığını bir grubun İstanbul'da kalmak bir grubun ise gitmek taraftarı olduğunu, ayrıca Halide Edip'in milliyetçilik anlayışının diğerlerine pek uymamamsı nedeniyle şiddetli tenkit edildiğini öğreniyoruz. Söz konusu toplantılarda milleti oluşturan unsurlar, din, dil, ırk konularında da şiddetli tartışmalar yaşandığı anlaşılıyor.

Halide Edip Hanım 1. Dünya Savaşı'nın tüm şiddetiyle yaşandığı dönemde Cemal Paşa'nın davetlisi olarak Suriye'ye gider. Paşa Şam, Beyrut gibi yerlerde eğitim kurumları açmak istemektedir. Görevi Arap çocukları eğitecek bir eğitim kurumu kurmak ve yönetmektir. Hamdullah Suphi bey'le birlikte yola koyulurlar. Halide Edip'in savaş sırasındaki savaşın yıkıcılığıyla kavru lan bu bölgelerdeki Suriye, Lübnan ve Kudüs izlenimleri hayli önemli. Halide Edip, Cemal Paşa'nın bazı milliyetçi Arap aydınları idam ettirmesiyle Arap kamuoyunda oluşan nefreti bu yolla gidermeye çalıştığını belirtiyor.

Yahya Kemal Beyatlı *Siyasi ve Edebi Portreler* adlı eserinde Halide Edip'ten söz ederken Suriye'ye gidişini çok hoş karşılamaz:

*"Burgaz'da birgün Halide Edip hanım yeni ve garip bir projeden bahsetti. Suriye'ye gideceğini orada çalışacağını , mektepler açacağını , benimde mutlaka beraber gitmemi hararetle bir lisanla söyledi. Suriye'ye gidemeyeceğimi söyledim. Çok ısrar etti. Kabul edemedim. Anadolu bomboş dururken , yalnız Cemal paşa'nın muvakkat bir hükümranlığını tezyin etmek için bizi ve lisanımızı pek özlemeyen Suriye'de bir maarif fezeyanı , bhusus o felaketlerin ortasında , bir çok insanı acı acı gülümsetiyordu."*¹

Peki Halide Edip neden savaş günlerinde Suriye bölgesinde çalışmayı seçmiştir? Mor Salkımlı Ev'de bunun da cevabını buluyoruz:

"1916 yılının Eylül'ü harbin insanları ümitsizliğe sevkeden ıstırap ve sefaleti ile doludur. Muharrirlik hayatım bence o günlerde ehemmiyetini kaybetmişti. Bir satır dahi yazamıyordum. Eğer Müslüman kadınlarının çekilebileceği bir manastır hayatı bizde olabilse idi , mutlak çekilirdim. Her ne ise bu vaziyette her insan mutlak insaniyete elinden geleni yapmak ister. Benim için tek saha talim ve terbiye sahası olabilirdi. O hizmet sahasını bana Lübnan ve Arap diyarı açtı. Ayın Tura yetimhanesi'ndeki çocukların sayısı sekiz yüze çıkmış olduğunu, gerek orası ve gerekse Lübnan ve Suriye'de hazırlanmış plana göre mektep açma faaliyetini deruhte etmemi Cemal Paşa tekrar teklif ettiği zaman hiç düşünmeden kabul ettim. "

Cemal Paşa ile birlikte gezdikleri Ayn Tura yetimhanesinde ise aralarında tartışma çıkacaktır. Nedeni ise Cemal Paşa'nın buradaki Ermeni yetimlere Türk ve Müslüman ismi vermesidir. Halide Edip Hanım ise buna karşı çıkar. (s.253) Plana göre Beyrut'ta bir öğretmen okulu açılacak , Lübnan ve Şam'da iki yatılı okul kurulacaktı. Halide Edip hem yetimhanenin hem de bu okulların müfettişliğini yapacaktır. Halide Edip savaş öncesinden orada kalan Fransız uyruklu rahibeleri de kalmaları için ikna edecek, ancak rahibeler için Fransız tarafına casusluk yaptıkları iddiası zor durumda bırakacaktır. (s.257) Bu arada kendi milliyetçilik anlayışının bir noktasını da şöyle özetler: *Dar görüşlü olmamak şartıyla milliyetçi olan herkes her imparatorluğun müşterek dili ve kültürü ile beraber kendi cinsi ve ülkesine mahsus kültür ve dili öğrenmesi icap ettiğine inanır zannediyorum. S.258*

Bence hatıraların en önemli bölümlerinden birisi Kürt, Ermeni Arap ve Türk yetim çocukların birlikte yaşadığı Beyrut'taki Ayn Tura yetimhanesi. Halide Edip ilk geldiği günlerde yetimhanenin bakımsız halini çarpıcı örneklerle anlatırken aynı zamanda farklı milletlerden çocukların birbirlerine nasıl düşman olduğunu da anlatıyor:

İlk günlerde -şimdi örücülükte en ileri olan- iki Kürt çocuk başları beyaz sargı ile bana gelmişler, ve :

- *Biz Şam'a gitmek için izin istiyoruz, demişlerdi.*
- *Niçin gitmek istiyorsunuz?*
- *Ermenileri öldüreceğiz.*
- *Niçin öldüreceksiniz?*
- *Anamızı babamızı Ermeniler öldürdü. Buradaki Ermeni çocuklar bize hergün dayak atıyorlar.*
- *Babanızı, ananızı öldürenler buradaki çocuklar değildi. Hem onların anasını babasını başkaları öldürmüş.Şimdi bana başınızın nasıl yaralandığını söyleyiniz.*

Söylemediler. Hastaneye gönderdim. (s.265)

Ancak zaman içerisinde herşey düzelecektir. Öyle ki iki ay kadar sonra aynı çocuklar Ermeni çocuklarla dokuma tezgahında birlikte çalışacaklar, can ciğer arkadaş olacaklardır.

Ünlü Ermeni müzisyen Vedi Sabra Halide Edip 'in Yusuf Peygamber ve kardeşlerini konu alan *Kenan Çobanları* adlı oyununu bestelemek ister. Bu müzikli oyun cepheden yenilgi haberlerinin geldiği, çevrede açlığın kol gezdiği kısacası savaşın en zor koşullarının yaşandığı bir dönemde yetimhane öğrencileri tarafından tam 13 kez sahneye konacaktır. Mart 1918'de diğer mektepler de kapanır. Halide Edip "Allah'a ismarladık Lübnan ve gelip geçtiğim Arap diyarları..." diye yazacaktır Mor Salkımlı Ev'in son satırları yaklaşırken.

Peki Halide Edip'in kitabının son bölümü olan Suriye anıları ikinci bir "Zeytindağı" olarak nitelenebilir mi? Belki evet. Ancak Halide Edip'in anılarını Falih Rıfkı'nın

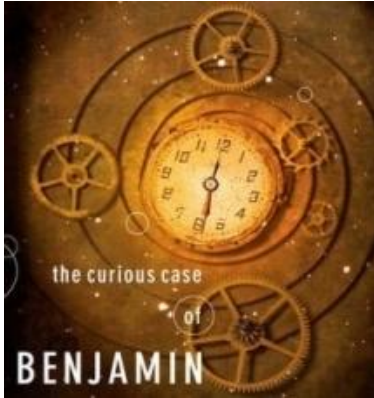
Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...

Suriye anılarına göre daha samimi bulduğumu belirtmeliyim. . Çok daha önemlisi Falih Rıfki'da kendini hissettiren Araplara karşı ırkçı sayılabilecek bakış açısı Halide Edip'te yok. Bunun da çok önemli olduğunu düşünüyorum. Öte yandan Birinci Dünya Savaşı sırasında Türk aydınları arasında görülen milliyetçiliğin de homogen olmadığını, ırkçılıktan daha hoşgörülü, diğer kültürlerle de saygılı olanlara kadar geniş bir yelpazeye yayıldığını da görebiliyoruz.

(*Falih Rıfki'nın Zeytindağı adlı çalışması Tarık Suat Demren tarafından sitemizde daha önce [değerlendirilmiştir](#) .)*

Özetle bu eser Osmanlı İmparatorluğu son döneminin sosyal ve siyasi yönlerini "Mor Salkımlı Ev" in penceresinden Halide Edip'in gözüyle anlatıyor. Halide Edip gibi çok yönlü bir kişiliği sadece milliyetçilik konusundaki görüşleriyle tanımak tabii ki mümkün değil. Feminizm, Türk modernleşmesi , Doğu-Batı ilişkileri edebiyat üzerine düşünceleri vs. gibi konuları da çok daha derinlemesine incelemek gerekiyor.

Benjamin Button'un Tuhaf Hikâyesi (F. Scott Fitzgerald) (Burhan Özgen)



F. Scott Fitzgerald'ın *Benjamin Button'un Tuhaf Hikâyesi* adlı uzun öyküsü ile yönetmen David Fincer'in aynı adla çektiği film birebir örtüşmüyor kuşkusuz. Fincer'in senaristleri orijinal metni değiştirmekle kalmayıp, öyküyü dramatize etmeyi ve dahası metne bazı eklemeler yapmayı tercih etmişler. Orijinal metinde doğar doğmaz konuşan, yaşlı bir bebek olan Benjamin Button filmde görünüm ve fiziksel sağlık açısından yaşlı ama zihinsel olarak bebek olarak karakterize edilmiş. Bir başka farklılık ise filmde Button'un babasının sekseninde doğmuş bebeğini reddetmesi ve onu bir bakımevinin kapısına

birakmasıdır; Fitzgerald'ın öyküsünde ise başlangıçta bir kabullenememe hali yaşasa da sonrasında oğlunu kabullenen, onu benimseyen bir baba figürü ile karşılaşırız. Dolayısıyla da filmde doğar doğmaz dışlanmışlığa maruz kalan Benjamin'in öyküdekine göre daha trajik bir pozisyona doğru itildiğini görmekteyiz. Aile tarafından terk edilmiş, istenmeyen bir bebek hikâyeyi daha trajik bir hale getirmektedir. Oysaki metinde baba figürünün neredeyse hiçbir pişmanlığına rastlamayız. Tam tersine oğulla kurulan yatay bir ilişkiden bahsetmek mümkün. Dolayısıyla da daha başından Fitzgerald'ın oedipal düzenekleri parçaladığını ve mizahi bir güçle anti oedipal bir zemin kurduğunu söyleyebiliriz. Babadan ve tüm aile bireylerinden daha yaşlı bir bebek her bakımdan kuşatılmaz, zapt edilemez bir konum oluşturacaktır. Mesela filmde farklı olarak öyküde Benjamin doğduktan hemen sonra babasına kendisini hastaneden çıkarması talebinde bulunacaktır. Baba da şaşkınlıkla oğlunun isteklerini yerine getirecektir. Fitzgerald burada babaya itaat eden çocuk yerine babanın davranışlarına yön veren bir çocuk dinamiğini ortaya çıkartacaktır.



Öte yandan baba her bakımdan "sıradan" bir çocuğa sahip olmanın rutinlerini yerine getirmek için büyük çabalar sarf edecektir. "Tuhaf" bir erkek çocuğa sahip olmayı unutmayı tercih ederek onu diğer çocuklar gibi okula gönderecek, onlar gibi giyinip kuşanmasını, oyunlar oynamasını arzulayacaktır. Hatta üniversiteye girmesi ve askerlik yapması için çeşitli çabalara girişecektir. Tüm bunlar Fitzgerald'ın eserinde bulunan ama filmin senaryosuna yansımayan unsurlar. Filmde Benjamin'in (tuhafliklarını normalleştirmek için belki de) yetmişlerinde ana okula gitmesinin yerine bir yaşlılar evinde yaşlanması (gençleşmesi) tercih edilecektir. Böylelikle Fitzgerald'ın yetmişlerinde tıpkı onlu yaşlarındaymışçasına okula gönderdiği, ellili yaşlarında tıpkı yirmili yaşlarındaymışçasına üniversiteye ve askere gönderdiği Benjamin Button, filmde yetmişlerinde yaşlılar evinde vakit geçiren bir yaşlıya, gençken de dünyayı dolaşan bir gezgine dönüşecektir. Dolayısıyla da eserdeki temel bir anomali (biyolojik olarak yetmişli yaşlardayken ana okula gitmek, ve ya elli yaşlardayken askere gitmek, savaflara katılmak gibi) filmde normalleştiriliyor.

Aslında, hem filmde hem de metinde iki temel unsurun biraradalığını görüyoruz. Birincisi akıp gitmekte olan kurgusal zamanın ters çevrimi, diğeri ise yaşamın akışı içinde bir beden biriktirdiği deneyimler. Kuşku yok ki Fitzgerald sadece zamanın geriye doğru gidişini içine alan bir yaşamöyküsü kurgulamamıştır. Yani "hayat tersine doğru evrilsen ne olur, zaman ters yöne doğru ilerlerse nasıl olur?" gibi sorular Fitzgerald'ın metninin temel sorunsalları değildir. Bir bakıma Fitzgerald bize şunu söylemek istemekte değil midir: Zaman elbette akıyor ancak bu ne ileriye ne de geriye doğru bir akıştır. Zaman sadece akar. Zamanı sınırları belli bir kronolojiye sıkıştırmak anlamsızdır. Bu bakımdan da yine filmde karşımıza çıkan ancak anlatıda olmayan, geriye doğru işleyen saat metaforu Benjamin Button'un durumuyla örtüşmüyor. En azından Fitzgerald anlatıda zamanı bir saat-zaman ya da ilerleyen ve istikameti geriye doğru çevrilen bir mefhum olarak inşa etmez. Bu açıdan diyebiliriz ki Fitzgerald Benjamin Button'un hikâyesinde belli bir noktadan başlayıp bir hedefe doğru ilerleyen pozitivist zaman algılayışından ziyade Bergson'un süre (durée) kavramına daha yakındır. Bergson zamanı sürekli olarak insan zihniyle birlikte var olabilen yaratıcı bir hareket olarak düşünmüştür. Bu noktada insanın zihni dışında akan, ilerleyen kronolojik bir zaman mefhumundan ziyade varlığa bağlı olarak gerçekleşen bir zamandan bahsedebiliriz. Bergson'un süre kavramı öncesiz, sonsuz ve sezgilerle

yakalanabilecek "an"ı ifade eder. Bu, elbette ki biyolojik yaşın ötesinde metafiziksel bir durumu işaret etmektedir. O halde, belki de Benjamin Button'un hikâyesi için şöyle bir iddiada bulunabiliriz: İnsan doğar, büyür, yaşlanır ve ölür ya da insan yaşlı doğar, gençleşir, çocuklaşır ve ölür. İkisi de aynı şey.

Borges'in seksenli yaşlarını sürerken yazmış olduğu "Anlar" şiiri Benjamin Button için belki de bir tür gündelik yaşam kılavuzu olabilirdi demeye heves ediyor insan.

"Eğer, yeniden başlayabilseydim yaşamaya,

İkincisinde, daha çok hata yapardım.

Kusursuz olmaya çalışmaz, sırtüstü yatardım.

Neşeli olurum, ilkinde olmadığım kadar,

Çok az şeyi

Ciddiyetle yapardım.. "

diye başlayan

"Eğer yeniden başlayabilseydim,

İlkbaharda pabuçlarımı fırlatır atardım.

Ve sonbahar bitene kadar yürürdüm çıplak ayaklarla.

Bilinmeyen yollar keşfeder, güneşin tadına varır,

Çocuklarla oynardım, bir şansım olsaydı eğer.

Ama işte 85'indeyim ve biliyorum...

ÖLÜYORUM... "

dizeleriyle biten Borges'in şiirindeki geri dönülemezliği ve tüm bunların yeniden yapılabileceğine ilişkin imkânsızlığı Benjamin Button'un yapabilmeye muktedir olabileceği hissine kapılabiliriz ilk bakışta. Ancak tüm bu satırları Borges'e yazdıran tam da deneyimin kendisidir. Bu yüzden de Benjamin Button'un sekseninde de olsa deneyimden yoksunluğu onu aynı hataları yapmaya zorunlu hale getirecektir. Başka bir deyişle bir yaşamı sondan yaşamaya başlamak gibi bir imkânınız olsa bile bunun da bir yazgısı olacaktır. Ve eğer trajedi olacaksa, sondan başladığında da bu kaçınılmazdır.

Fitzgerald'ın hikâyesindeki tuhaflıklardan biri de genç bir beden tecrübe ile kurduğu ilişkiyi yaşlı bir beden için de düşünülebilecek bir hale getirmiş olmasıdır. Yaşlı bir beden yaşam tecrübesizliği karşısında nasıl davranacaktır? Beden yaşlı ancak yaşanan tüm şeyler ise yenidir. Aslında bu noktada da Fitzgerald tecrübe denen şeyin biyolojik yaşla alakalı olmadığını işaretlerini verecektir bize. Daha ziyade yaşamın içinde ortaya çıkan hızlar, geçişler, eşikler ve farkın temel yaratıcısı olan çizgiler tecrübenin değişik yönlerden gelen mimarları olacaktır. Tecrübe elbette çok yıl yaşamış olmanın getirdiği bir vasıf olmaktan çıkacaktır bu bağlamda. Lautréamont yaşamsal portresi tam da bunu kanıtlamıyor mu? İçine girdiği büyük hız, yirmilerin başında yazdığı şiirler ve yirmi dördünde sona eren biyolojik hayat onun deneyimlerinin yoğunluğunu asla azaltmamıştır.

İçinde yaşadığımız dönemin bilme anlayışı ve zaman kavrayışı hala büyük oranda eski fizik bilimlerinin ve pozitivistizmin izlerini taşımaktadır. Eğitim sistemi zaten bunun üzerine inşa edilmiştir. Bu yüzden de saat-zamanla kalıplanmış bir zaman algılayışı başat olarak varlığını sürdürmektedir. Deneyim ise yaşanan uzun biyolojik hayatlarla özdeş tutulmaktadır. Oysaki zaman bir bedenden, hafızadan kopartılarak var kılınamaz, zaman bizzat bir öznede yaşantıya dönüşür ve bu kesintisiz bir devinim içindedir. Bu bakımdan insan yaşamında kronoloji yoktur aslında. Geçmiş sürekli olarak geçmişin üzerine yığılarak bir blok oluşturur ve her şey şimdinin içinde akar. Deneyim de bu blok içinde serbest olarak ortaya çıkar. Tıpkı Marcel Proust'un peşine düştüğü *yitik zaman* gibi. Proust'un eseri bir yaşamın kronolojik sunumu değildir. Üst üste birikmiş anların serbest yüzeye çıkışlarıdır. Başlarla sonlar hep iç içedir, hep yan yanadır, tıpkı Benjamin Button'un öyküsünde olduğu gibi.

[Emma'dan Bihruz'a... Bovarizmden Sendroma\(Suzan Başarslan\)](#)



Yeryüzünde yazarından daha çok tanınmış bir kurgu kahramanı varsa o da şüphesiz Emma Bovary'dir. 12 Nisan 1857'de yayımlanmış Madame Bovary. O zamandan beri de hakkında hala bir şeylerin söylendiği, tahlilinin yapıldığı, yazarını sıkıntıda bırakan ve itirafa zorlayan bir karakterdir Emma. Hatta Emma Bovary fahişelikle, Flaubert'in ahlâksızlıkla suçlanır Fransa'da, bir yıl sonra da "yaşam, sanatı taklit ediverir: Almanya'nın Hamburg kentinde arabalarda sevişen fahişelere 'Bovary'ler' denmeye başlar." [1] Emma o kadar ünlü olmuştur ki "Kendisinin olan bu Bovary adı ünlü bir ad olsun isterdi. Kitapçı camekanlarına serildiğini, gazetelerde tekrarlandığını, bütün Fransa'da tanındığını görmek isterdi." [2] şeklindeki düşünceleri, istekleri, sonunda kabul olmuş, hatta fazlasıyla kabul olarak sadece Fransa'da değil, dünyanın her tarafında tanınan ünlü bir insan olmuş, kitapçı camekanlarına serilmiş, sayısız gazetede adı tekrarlanmış, hakkında inceleme yazıları, tezler, kitaplar yazılmıştır. İlk modern realist roman kabul edilmesinin dışında, önemi sadece taşra hayatından bunalan, isteklerine gem vuran ve kentsoylu insanları yeren bir kitap olması mıdır Madame Bovary? Hayır, öyle etkilemiş ki Emma insanları, bu romandan sonra Bovarizm akımı doğmuş ve psikolojide tatminsizlik, memnuniyetsizlik adı verilen bir hastalığın ismi olmuş hatta Bovarizm edebiyatta da kullanılan bir kavram olmuş. "Jules de Gautier 1892'de Madame Bovary'den hareketle yazdığı denemelerinde Bovarizmi bir içsel telkin eksikliği, kişinin 'dış çevrenin telkinine boyun eğmesi' olarak tanımlar. Zamanla bir edebiyat terimine dönüşen Bovarizm, kişinin (yazarın ya da kahramanın) kendini başkasının yerine koymasını, bir başka deyişle gerçek dışı, sahte bir kendiliğe sığınma eğilimini belirt" [3] en bir tanıma dönüşmüştür. Kimdir Emma?

“Madame Bovary benim!”

Flaubert’in kendisine göre Emma yazarın kendisidir. Tıpkı Emma gibi yazarın kendisi de gençliğinde aşk romanı okuma çılgınlığına kapılmıştır. Oysa arada büyük bir fark vardır, Emma okuduklarından etkilenecek bunun üzerine bir dünya hayal etmeye ve bu dünyayı kurmaya çalışarak hayatını mahvetmiş, Flaubert ise, Emma’nın “okumaya bayıldığı şeyin reddi üzerine kurulu bir estetiğin, gündelik hayatın bayağılıklarından uzaklaşmayı hedefleyen modernist sözcüsü”[4] olmuştur. İşte tam bu noktada 1889-1896 yıllarında, Recaizade Mahmut Ekrem’in yazdığı Araba Sevdası’ndaki [5] kahramanı Bihruz Beyle yolları kesişir Emma’nın. Emma kadındır, Bihruz erkek. Etkilenime açık olanın kadın karakterler olduğu işlense de sık sık, birçok ünlü erkek kahraman da aynı şeyi yaşamışlardır Türk romanının özellikle başlangıç döneminde. Bir nevi kadınsı-erkek formunda, zaafi temsil eden, zayıf karakterli, naif olarak tahlil edilmişlerdir. Recaizade de Flaubert’in yapmaya çalıştığını yapmıştır. Bihruz’u reddederek yeni bir estetik anlayışı ortaya koymaya çalışmıştır. Flaubert bu noktada Emma benim diyerek bir itirafta bulunsa da Recaizade bunu bildiğimiz kadarıyla hiç yapmamıştır. Bunun sebeplerinden biri; Flaubert’in roman geleneği oturmuş Batı edebiyat geleneğinden geliyor olması oysa Recaizade’nin babasız bir edebiyat geleneğinde -roman- ilk denemeleri yapıyor olmasıdır. Recaizade, Türk romanının aşk-nefret ilişkisiyle hem taklit edip hem de uzak kalmaya çalıştığı bir Batı dünyasının daha iyi olduğunu yeni yeni kabul ettiği bir dönemin yazarıdır. Diğer ise, Flaubert’in günah çıkartmaya dayalı Hıristiyan dininin bir mensubuyken Recaizade’nin günahların gizli kalmasını benimseyen İslam dininin bir mensubu olmasıdır. Tanpınar, “Müslüman dininin ilk günahı kabul etmemesi, binaenaleyh insanın baştan mahkum olmaması, -tıpkı İslam’ın vaktinden evvel getirdiği o tezat dolu ve hiçbir içtimai müeyyidesi bulunmadığı için yalnız sınıfların teşekkülünü önleyen, bu yüzden garpte terakkinin zembereği olan mücadeleyi ortadan kaldıran demokratik esaslar gibi- İslam cemaatlerini sadece tarihi gâiyyet fikrinden mahrum etmiyor, ayrıca dini dramın teşekkülünü de imkansızlaştırıyordu. Diğer taraftan uluhiyetin mutlak surette insani vasıfların dışında, tamamiyle tenzihi oluşu ve ibadetin değişmez şekilleri bunu imkansızlaştırıyordu... Dinde günah çıkarmanın bulunmaması ferdin kendi içine eğilmesini daima men eder. Medeniyetimizin gözü önünde gelişen Rus romanının büyük hususiyetlerinin Ortodoks kilisesindeki aleni itiraf müessesesine neler borçlu olduğunu biliyoruz.”[6]diyerek, roman türünün Batı’da hızla gelişip bizde sonradan ortaya çıkmasının sebeplerinden birini belirtir, yani dini etkiyi ki bu Recaizade’yi de -Batı kültürünün özellikle yanlış Batılılaşmanın konu edildiği bir dönemin yazarı olması ve kültürel farklılığın değişimi tetiklemesi ve içinde bulunduğu dini kültürel gelenek- açısından birincil derecede etkilemektedir. Meriç bunu “Osmanlı’nın ne yaraları vardır ne de yaralarını teşhir etmek hastalığı... İnanmış bir toplumda, pürüzlerini yok etmiş bir toplumda, hayali çözüm yolları aramaya ihtiyaç duymayan bir toplumda romanın ne işi var? Osmanlı Osmanlı olarak kaldıkça Batı romanını anlayamazdı. Önce uzun bir temessül, daha doğrusu tesemmüm merhalesinden geçecek, iktisadi ve içtimai müesseseleriyle değişecekti.”[7] ki bu değişim yaşanmış ve Osmanlı Osmanlı kalamamış, roman türü değişimin sonucunda kendi varlığını kabul ettirmiş kısacası bu dini etkinin dışına çıkmıştır.

Flaubert, Madame Bovary ile realist romanın başlangıcını yapmış bir yazardır. Bu da onun Rezaizade ile kesiştiği noktadır. Rezaizade, Türk edebiyatında "görme ve kaydetme arzu"[8]suyla realizmin ve natüralizmin, dönemi için yeni kabul edilen bir anlayışın hazırlayıcılarından biri olmuştur. Kendi edebiyatlarında ilk örneklerini veren iki romancının romanlarıdır Madame Bovary ile Araba Sevdası ve realizme konu olan iki romantik ve aykırı karakterdir Emma ile Bihruz. Bihruz'un Emma ile kesiştiği noktalardan bir diğeri de bir sendroma isim olmasıdır: Bihruz Sendromu. Şerif Mardin, Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma[9] adlı yazısında bu terimi, Batı uygarlığının Osmanlı İmparatorluğu'nda yarattığı travmanın sonucunda ortaya çıkan etkiyi ifade etmek için kullanmıştır: "Batı uygarlığının maddi yönlerine düşkünlük kadar, bu tutkuyu günahkar olarak damgalayan bir modernlik karşıtlığını yansıtıyordu. Yeni Pazar ekonomisini geleneksel yapıya tehdit olarak algılayan cemaatçi alt sınıfların bireysel tüketime yönelik hoşnutsuzluğunu, sokaktaki adamın yeni yönetici seçkinlere, Müslüman mahallenin gösteriş düşkünü Çamlıca'ya, geleneksel cemaatin günah ve işret dolu Boyoğlu'na duyduğu tepkiyi ifade ediyordu. Ama Bihruz Sendromunu yalnızca alt sınıfların değil, yeni seçkinlerin de paylaştığını söylüyordu Mardin. Yeni Osmanlılar alt sınıfları kendi siyasi hedefleri etrafında toplayabilmek için bu hoşnutsuzluktan yararlanmışlar, siyasi mücadelelerinde züppe aleyhtarlığına yaslanmışlardı.[10] Yine de eklenmesi gereken şey, sadece aşırı Batılılaşmanın ulusal düzlemde yorumlanarak gecikmiş modernitenin doğurduğu kendini kaybetme veya ödünç şahsiyete[11] dönüşme korkusu değil, buna cinsel bir endişenin eşlik ettiği ve "ödünç cinsiyete dönüşme endişesini" yani, "yabancı'nın telkinine apaçık bu kaygan zeminde bölünmeden kalabilmiş, sağlam, eril bir anlatıcı sesi geliştiremem endişesi, bir efemineşme korkusu"[12]dur. Araba Sevdası'nın önemli özelliklerinden bir diğeri de romanımız için o dönemde henüz çok ham olan hatta olmayan eleştiri geleneğini gerçekleştirmiş ve ona objektivite kazandırmış olmasıdır ki eleştiri geleneğimizin olmaması Tanpınar'ın roman türünün Türk edebiyatında geç gelmesinin sebeplerinden biri olarak sayılmaktadır. Bu noktada Flaubert'le Rezaizade'nin kimleri eleştirdiğine bakmak iki karakterin de aslında ortak noktalarını keşfetmek anlamına gelecektir: Madame Bovary, "zenginlik ve yoksulluk farklarını, paranın gücünü, eşyanın kamçılacağı arzuları, Paris'le taşranın karşıtlığını, kısacası daha başlangıcında yozlaşan burjuva düzenin insan doğasına yaptığı yıkıcı etkileri öyle karakteristik sahneler"[13]i tasvir eden bir romandır. 19.yy. Fransa'sının küçük burjuva sınıfının Emma üzerinden Fransız kadınının, ahlaki yapının ve değer yargılarının ikiyüzlülüğünün, toplumsal çöküntünün eleştirildiği realist bir romandır Madame Bovary. Ama Flaubert'in "Benim zavallı Bovary'm. Hiç şüphesiz doğduğundan bugüne o taşra kasabasında ağlıyor ve acı çekiyor. Ve ben onu çok iyi anlıyorum." demesi; aslında yazarın eleştirel bakışındaki objektivitenin sarsıldığı ve kahramanı ile duygusal bağ kurarak, realizmi başlatırken romantik bir tepki verdiğinin de ifadesidir ki bu da romanın ironik yönünü oluşturur. Araba Sevdası, Tanpınar'ın ifadesiyle: "bir modanın ve muayyen iktisadi şartlar etrafında hemen bir lahzada teşekkül etmiş köksüz bir kalabalığın romanıdır."[14] Özellikle Bihruz'a çizilen karakter özelliklerinden "muayyen bir sınıfa" ait bir eleştiri olduğunu fark ederiz. Bu sınıf da Abdülaziz döneminin son senelerinde araba sevgisinin yaygın olduğu ve Bihruz ve Bihruz karakterine benzeyenlerin oluşturduğu, her şeyin moda olduğu, kıyafetine, süsüne aşırı önem verme ve her şeyin geçiciliği ile hayata yansıyan tutumları simgeleyen, yalan ve

aldatmanın baş tacı edildiği, sahip olmanın öne çıktığı-özellikle para- sosyal bir sınıftır. Özetle dönemin küçük burjuva sınıfının sosyal eleştirisinin yapıldığı anti-poetik bir romandır Araba Sevdası. Küçük burjuva sınıfı ve zengin-ünlü olma, rahat bir hayat sürme, bunu sağlamak içinse kolay yolu tercih ederek, hayatın/toplumun realitesinden kaçıp hayal dünyasının -ki bu, okunan romantik eserlerin beslediği bir dünyadır ama ortaya çıkışının nedeni asla kitaplar değil, hayatın içindeki ufak bir andır. Emma'da Marquis d'Andervilliers'in ona Paris'in lüks yaşantısındaki ihtişamından, eğlencelerinden bahsetmesi, Bihruz'da Periveş'i arabanın içinde gördüğü zaman-peşinden gitmesidir. Emma ve Bihruz karakterleri ile, genele yönelik bir tavır alış ve iki kahramanı da toplumu uyarma adına cezalandıran bakış açısı ve eleştirel keskinlik. Sonuç: Romantizm kötüdür, yanlış kitaplar okumayın! Kimi yazarlar Emma için ikinci Don Kişot, Bihruz için, ikinci Felatun(hatta onun da Don Kişot'la benzeyen yönleri vurgulanır)[15] dese de, iki karakter yazarların kendi dünyalarından kurgu dünyasına taşıdıkları kahramanlar olmaları yönünden bu tespitin dışına çıkarlar. Madame Bovary'de "romana gerçek bir olay kaynaklık etmiştir. Bir gazete haberine göre, Rouen yakınlarındaki bir köyde, bir taşra doktoruyla evli olan Delphine Delamare adında bir kadın, tekdüze yaşamından sıkılarak başka erkeklerle ilişki kurmuş, altından kalkamayacağı borçlar etmiş, sonunda kendisini zehirleyerek yaşamına son vermiştir. Dostlarının tavsiyesi üzerine " Gerilimli bir güncel konu"yu işlemeye karar veren Flaubert, beş yıla yakın süre çalışarak, bu sıradan olayı bir yazın eserine dönüştürür ve böylece "Madam Bovary" ortaya çıkar." [16] Araba Sevdası'nda ise, Tanpınar'ın ifadesiyle, Rezaizade: "Nağme-i Seher'in neşrinden hemen sonra ve şairin Hamid'le büyük dostlukları sırasında geçmiş bir vakanın değiştirilmiş bir hikâyesi" [17]ni yazarak gençlik döneminin hikâyesini aktarmıştır. Emma, Bernardin de Saint-Pierre'in Paul et Virginie'sini, manastırda İncil'i, dini sohbetlerde sık sık geçen nişanlı koca ve göksel sevgili benzetmelerini, Kutsal Tarih'in özetini, Peder Fraysinous'un konferanslarını, Hıristiyanlığın Hikmeti'ni, manastırdaki yaşlı kızın anlattığı aşklar, sevgililer, ıssız köşelerde çile dolduran hanımlar, hıçkırıklar, öpüşler... [18]i, Walter Scott'u, Marie Stuart'ı, Janne d'Ark'ı, Heloise'i, Agnes Sorel'i, Ferronniere'i, Clemence İsaure'u(kısacası tüm romantik eser ve oluşumu), kadın gazetelerinden 'Corbeille'i, kibar çevrelerin hayatından söz eden 'Sylphe des Salons' dergisini, okur/dinler ve okuduğu aşk romanlarının etkisiyle yaşadığı hayatın sıkıcılığında hayal bir dünya kurarak kocası Charles'tan uzaklaşarak, kitabı tutkularla hayatına yön vererek önce Leon'a -aşık olursa da istediğini elde edemez-, sonra ise Rodolphe'a aşık olarak onunla ilişkiye girer ve tüm parasının bu aşk yolunda feda eder ve ilaç içerek intihar eder. Bihruz, yarım yamalak Fransızcasıyla Rousseau'nun Nouvelle Heloise'sini, Abbe Prevost'nun Manon Lescaut'u (18.yy- Manon Lescaut, iyi bir aileden gelen genç bir adamın bir fahişe uğruna yaşamını tüketmesini anlatır.), Bernardin de Saint-Pierre'in Paul et Virginie'sini, Alphonse Karr'ın Sous les Tilleuls'unu/Ihlamlar Altında'sını, Alphonse de Lamartine'in Gratiella'sını, Garnier'den Le Secretair des Amants'ı, Alexandre Dumas'dan La Dame aux Camelias'ı, La Belle Helene operetini okur/dinler ve okuduğu bu romanlar kendisini öyle etkiler ki, bilmeden Manon Lescaut romanının kurgusunu yaşar ve bu romandan dört ay sonra Periveş'e aşık olarak kendi sonunu hazırlar ve evet, Periveş asla onun hayallerindeki temiz, el değmemiş ve kendisine olan aşkı yüzünden verem olmuş

genç kız değildir ve Bihruz, tüm parasını bu aşk yolunda feda eder. Bu da bizi aslında, bu romanları okumayın derken yazarlarının bunları okuduğu sonucuna götürür ki, tam bu noktada karşımıza Harold Bloom'um ortaya koyduğu Anxiety of Influence(Etkilenme Endişesi)'ı çıkartır. Ve yazarlarımız yarattıkları kahramanlar üzerinden kendi bilinçaltı etkilenimlerini yansıtmaya yoluyla bir başkasına aktarırlar yani Emma ve Bihruz'a. Bu durumda aslında Rezaizade, Flaubert'e göre çok daha farklı bir konumdadır. Henüz Fransızca eserlerin çevirisinin yeni yeni yapıldığı ve çevrilenlerin de kaliteli romanlar olmadığı düşünülürse, bu tepkiyi verme sebebini daha farklı bir sebepte aramamız gerekir. İşte burada devreye Doğu-Batı kimliği ve Batı'ya karşı duyulan tepki girer. Flaubert kendisinden önceki romanları/romantikleri reddederken, bir nevi birincil olma, biricik olma yolunu arıyordu ve bu etkilenmeden kurtuluşunun biricik yoludur -ki bunu başarır-. "Oğulların babaları tarafından (ezilmeleri) gibi, şairler de kendilerinden önceki güçlü bir şairin, bir önceki şiiri (sistemik olarak) yeniden (biçimlendirmesi, bu etkilenme endişesinden kurtulma çabası"[19] içindedir Flaubert. Oysa Rezaizade'nin reddetmeye çalıştığı şey, kendisinden önce yazılanlardan öte, Batı edebiyatıyla ortaya çıkan değerler ve kendi değerlerini, kültürünü koruma telaşıdır. Yani babasız bir edebiyatın/romanın kendine baba arayışında önündeki babayı kabul etmekte direnmesinin ve bir nevi aşk-nefret ilişkisiyle ona karşı çıkarken vazgeçememesinin tepkisidir. Araba Sevdası'nın dikkate değer diğer bir yönü bilinçakımı tekniğini(s.184/Bihruz'un Perives'i bulmak için Keşfi beyin evine giderek onun uşağı tarafından kaba karşılanarak arabayla evine dönerken aklından geçenleri sıraladığı kısım)Türk romanında ilk kez kullanan roman olması; Madame Bovary'de ise, mekan kullanımındaki yeniliktir. Madame Bovary, "mekân açısından sınırlı görünse de bu mekânlarda karşılaşılan yer değiştirmeler, romanın gerçek mekânına bağlı olarak yerleştirilen hayâlî mekânların da eklenmesiyle etkinleşir hatta kahramanın ruh hâlini anlatan, olayın gidişatını veya sonucu hakkında ip uçları sunan bir yapıya dönüşür. Madame Bovary'deki Yonville kasabası ile Rouen şehri arasındaki gidiş-gelişler, Emma'nın aşk ve ölüm arasındaki git-gellerini ifâde eden birer sembolik unsura dönüşür. Faytonda yaptığı bu yolculuklarda sadece adını duyduğu yerlere yaptığı hayâlî yolculuklar ve yaşamlar onu gerçekleştirecek yolculuklar yani gerçekleştirecek mutluluklar olarak anlam kazanır, gerçek-hayâl mekân arasındaki bu yolculuklarda ve mekanlarda aslında kahramanın ruh hâlini çözümler. Yine bu yer değiştirmeler hareketsiz bir hayatı anlatan romanda, gereksiz gibi görünürken, hikâyenin akışını, ilerlemesini sağlayan ritmik bir unsur olarak işlev kazanır.[20] İşin ilginç yanı, her iki kahramanımız için de arabanın onların yaşamında gerçekle hayal arasındaki farkı niteleyen sembol olması; arabanın hayallerini, oldukları değil, olmak istedikleri insana ulaştıran nesne olması ve bu yolculukların, Rouen-Çamlıca, ikisinin de asla kavuşamayacakları bir yöne/hayata gidiyor olmasıdır. Biri zengin ve şaşalı, aşk dolu hayata; diğeri de zengin ve şaşalı, aşk dolu hayata arabayla/hayalleriyle kavuşacaklarını sanarak tüm servetlerini harcar, ellerindeki mutluluğu hayallerindeki mutlulukla yok eder, kitabı/kurgusal/hayali dünyayı gerçeğine tercih ederek gerçekliklerini kitaba/kurguya/hayale taşırlar. Biri ölür diğeri sessizce yürür. Biri Bovarizm'e diğeri Bihruz Sendromu'na isim olur. Ve öyle ünlü insanlar olurlar ki bu aykırı kişiler, yazarlarından öte kendi isimleri edebiyata konu olur ve isimlerini yüzyıllar sonrasına taşırlar ve biz, Flaubert'ten

çok Emma, Rezaizade'den çok Bihruz'un adını ve kişiliğini tanırız. Bu da roman dünyasının yani hayalin gerçeğin bir adım önüne geçtiğinin ispatı kabul edilebilir hem de realizmin öncüsü olan iki anlatı sayesinde. Gerçeği anlatmaya adanmış iki romanın, -kendisinin eleştirdiği- hayal dünyasını temsil eden ve onun gücünü vurgulayan örnekler olması ise hayatın ironisi olmalı.

Hala Bovarylar aramızda, arabalarıyla Bihruzlar. Bovary için Yonville'e, Rouene'a; Bihruz için Çamlıca'ya, Beyoğlu'na gitmenize gerek yok. Romanı taklit eden hayat, hayatı taklit eden roman. Kısırdöngü. Romanla kendini seyrettiren hayatın kurgu formunun gerçekliğinin aramıza katılışı. Ve Bihruz için romanın sonunda biten ama bizim için bitmeyen bir sendrom. Meriç'in ifadesiyle: "İhtiyar bir medeniyetin dramıydı bu; kendini inkar eden bir medeniyetin dramı. Doğu ile Batı, Haç'la Hilal, muhteşem bir maziyle karanlık bir istikbal boğaz boğaza idiler. Ama kavga sona ermemişti henüz. Son söz söylenmemiştir." [21] Dram hala devam ediyor ve değişerek yenileşmenin sonu yok. Tamamen değişim olmadığı gibi tamamen yenileşme de yok. Araftayız hala. Son sözü kimse söylemedi.

Öyleyse Fatih Andı'nın [22] İsmet Özel'in;

"Bize ne başkasının ölümünden demeyiz / çünkü başka insanların ölümü / en gizli mesleğidir hepimizin / başka ölümler çeker bizi / ve bazen başkaları / ölümü çeker bizim için." şiirini "ölüm" yerine "hayat" kelimesini koyarak okuduğu gibi okursak başka hayatların bizi çekmesi ve romanın neden bu kadar hayatımızın içinde oluşuna anlam verebilir ve roman kahramanlarının, incelediğimiz romanlarda Emma ve Bihruz'un hayatının neden bizimle bu kadar içli dışlı olduğunu anlayabilir, onları yargılamadan zaafımıza, hayatımıza ışık tutan yönlerine sağlıklı bir değerlendirme yapabilir ve onların neden yazarlarının ilerisine geçerek isimlerinin unutulmadığını çözebiliriz. Emma ve Bihruz hem bizim hem de biz değiliz çünkü. Tıpkı aynadaki görüntümüz gibi, hem biziz hem de değiliz. Görünen biziz(sadece görüntümüz) ama görüntü biz değiliz.

[1] www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=2649, 16.04.2004 tarihli.

[2] Flaubert Gustave, Madame Bovary, Kum Saati yayınları, İstanbul, s:68(çev.Mustafa Bahar)

[3] Gürbilek Nurdan, Kör Ayna, Kayıp Şark, Metis yayınları, İstanbul, 2004,s.21.

[4] Andreas Huyssen'den aktaran Gürbilek Nurdan, Kör Ayna, Kayıp Şark, Metis yayınları, İstanbul, 2004,s.24.

[5] Ekrem Rezaizâde Mahmud, Araba Sevdası, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2002. Bu bilgi Berna Moran'da (Türk Romanına Eleştirel Bakış1, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004,s:73)1886 olarak geçmekte ve eserin 1895'te yayınlandığı şeklinde geçmektedir.

[6] Tanpınar Ahmet Hamdi, 19.Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, Ankara, 1988, s:29-30.

[7] Meriç Cemil, Kırk Ambar, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s:287-288.

[8] Tanpınar Ahmet Hamdi, 19.Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, Ankara, 1988, s:294.

[9] Mardin Şerif, Türk Modernleşmesi, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s:21-79.

[10] Şerif Mardin'den aktaran: Gürbilek Nurdan, Kör Ayna, Kayıp Şark, Metis yayınları, İstanbul, 2004,s.54.

Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...

- [11] Tanpınar Ahmet Hamdi, Yaşadığım Gibi, Dergah Yayınları, İstanbul, 2000, s:270. (Ödünç şahsiyet terimini, Tanpınar; Altı Kişi Yazarını Arıyor'un Maria Casares kahramanı için kullanır.)
- [12] Gürbilek Nurdan, Kör Ayna, Kayıp Şark, Metis yayınları, İstanbul, 2004,s.56.
- [13] /www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=5421, 21.07.2006 tarihli.
- [14] Tanpınar Ahmet Hamdi, 19.Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, Ankara, 1988, s:491.
- [15] Moran Berna, Türk Romanına Eleştirel Bakış1, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s:76.
- [16] www.turkdiliveedebiyati.com/flaubertin_madame_bovarysi-t4810.0.html
- [17] Tanpınar Ahmet Hamdi, 19.Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, Ankara, 1988, s:490.
- [18] Flaubert Gustave, Madame Bovary, Kum Saati yayınları, İstanbul, s:40-42(çev.Mustafa Bahar)
- [19] Yavuz Hilmi, Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar, YKY yayınları, İstanbul, 2008, s:71. Bu özet Bloom'un ifadelerinin Eagleton tarafından yapılmış özetinin aktarımıdır.
- [20] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s:92-98.
- [21] Meriç Cemil, Kırk Ambar, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s:377.
- [22] Andı M.Fatih, Roman ve Hayat, Kitabevi, İstanbul, 1999, s:52.

Avatar Çıkmazı(Cemile Bayraktar)



Öyle renkli bir dünyaydı ki ; yerli,aynada teninin siyahını,yabancı aksinin beyazını seçemiyordu.Grilerin ve renklerin hükümdarlığında köle ile kul sadece renkleşerek dönüşüyordu.Her şey bitmiş,üçüncü boyuta geçilmişti.

CB

Çarklıların arasına daha gişede ilk hareket ile teslim olunuyor.Soyulmaya başlıyoruz,önce ` madden `, tutarı belirten gişe görevlisi faturayla birlikte açıklama yapıyor,kısaca ;

-Film üç boyutlu,normal filmlere göre X lira daha pahalı,X lirada üç boyutlu filmi izlemek için gerekli gözlüğün kirası için. (daha girişte üç boyut oluyorsunuz zaten)

Hayatlarımız birbiriyle bağlantılı çarkların birbirini oluşturmaktan fazlası değil aslında.Bunu ancak maratona döndürdüğümüz hayatlarımızı anlık dahi olsa dondurarak,olayın dışına yükselebilmeyi ve oradan hayatlarımızı bir an dahi olsa dışardan gözlemleyebilmeyi başarırsak fark edebiliyoruz.Lakin bu öyle bir maraton ki,tur atlama saplantısı içerisinde kendimiz duramadığımız gibi,duranları da fark edemiyoruz.Çarklar aşinalıktan kaynaklı duyulmayan sesleri ile ritimlerine katıyor bizleri.Her bir çarkın kendi tonunda,kendi renginde,kendi renklerimiz ne olduğunu hiç bilemeden dönüp durmaya,kendimizi bilmeden,bir bilinmeyen ile hiçliğe çabalıyoruz.

Bilim-kurgu,fantastik dediğimiz şeyler aslında hiç var olmamış ve muhtemelen var olmayacak kurgulardan başka birşey değildir.Var olmayan-var olmayacak şeyler için hem çalıştığımız zamanın gelirini,hem de kendimize ayıracağımız zamanın huzurunu heba ediyoruz,o gişenin önünde çark görevimizi tamamladığımızda.

AVATAR,benim gördüğüm kadarı ile bilim-kurgu,fantastik bir film.Üç boyutlu oluşu,tarzını pekiştirme amacı ile olması gerektiği gibi işlenmiş.Zaten üç boyutlu görüntü demek,yardımcı aletler ile hiç içinde olmadığınız bir dünyada kendimizin varmışız gibi sağlaması değil mi?Ekrandan üzerinize fırlayan nesnenin görüntü etkisinde eğilip,bükülmenizin temelinde sadece sanmak ve sonucunda yanılmak kandırılmaları yatıyor.Özetle hiç var olmayan bir dünyanın parçası olduğunu zannerderken aslında kandırılıyorsunuz.

Film kabaca,' maddecilik eksenli insan türü ' ile ' manevi kaynaklardan beslenen yerli türü ' arasında geçen,maddi ve manevi olanın savaşını hikaye ediniyor,manevi kaynakların temsilcilerinin başarısını sonuç olarak oturarak,noktaliyor öyküsünü.Tüm bu öyküleme sırasında görsellediği her sahnenin **aşırı renkliliğinde**,yanılgılar aleminde kaybediyorsunuz kendinizi.Aslında vermek istediği mesaj, ' tüketen,modern beyaz adamın caniliğine,doymak bilmeyen taraflarının zalimliğine rağmen modern olmayan yerlilerin temiz imajı,korunması gereken değerler.Özellikle doğaya ve mistiğe baskın bir dokunuş var,maddeciliğin kirliliğinden,manevi olanın temizliğine kaçışı,' iyi olanı ' vurgulayarak anlatıyor.Buraya kadar film açısından içerikle ilgili olumsuz bir etkiye rastlamıyorsunuz.Peki verdiği mesajı,görsele aktarırken?İşte yapmak istediği şeyi,vermek istediği mesajı verirken film bal gibi eleştirdiği ' maddeci ' tarafın argümanlarından besleniyor,fazlasıyla.Çünkü o kadar renkli ki,öyle alacalı ki,tek bir renge (tek renk kendini ortaya koyandır,kayıp ya da alacalıkta eksik değildir)ait bir duruş yakalayamıyorsunuz,bir öykü var ama aynı zamanda o öykünün temasını yakalayamayacağınız her türlü görsellikte mevcut.Sonra özellikle takıldığım üç boyutlu (aslında var olmayanı var sayma,sanı,yanılgı) oluşu,normal filmlerden ortalama bir saat daha uzun oluşu ve olay içerisinde kendinizi kaybetmenizi sağlamak istemesi gibi bilinçli uygulamaların hepsi kendini aklama imajı içerisinde,iyiye,güzele özlemi anlatıp,onu değerlerken aynı zamanda ondan uzaklaştırmayı da ödev edinmiş kendine.Özetle modern zihin kendini ancak bu kadar temizleyebiliyormuş,diye mırıldanmadan edemeyeceğiniz bir düzende gerçekleşiyor tüm bunlar.Siz ne çark sesini,ne de aşırı renkliliğinin uyuşkanlığını hissetmeden başladığınız gibi bitiriyorsunuz filmi.Çünkü değişime özlemi vurgulayıp,bundan nemalanan kurgucu,değişimi gerçekleştirmeden sadece -miş gibi yaparak tamamlıyor görevini,başarıyla !

İnsan modernleştikçe laikleştii,modernleştikçe sekülerleştii.Laiklik,sekülerlik ve modernitenin oluşacağı zemini hazırlayan Kilise'dir.Onun kurumsalında şekillenen din (aslında semavi anlamda bir din değildir) baskısı çok anlaşılabilir bir sonuç olarak doğurmuştur,moderniteyi.İnsan dönem itibariyle modernleştikçe kendi olabildiğini keşfetmiş,bu keşfin hazzında uzun zaman geçirmiştir.Ta ki bu eğilimin sonucunda insanın ' manevi ' olana muhtaç bir varlık olduğunu,manevi olandan

koparak uzun süre yürütemeyeceğini anlayana kadar. Tam bu gerçek ile burun buruna geldiğinde devreye insanın temel ihtiyacı olan dini de bir şekilde fazla gürültü koparmadan dahil etme gereğinin farkına varır ve devreye tüm hayatı kapsayacak bir din modelini sokmaktan itina ile kaçınarak, dinin yerini tutabilecek, anlık iyileştirmeler sağlayabilecek, üç boyutlu görüntüye (gerçekte var olmayan) sahip, ' mistik ' denilen argümanları yerleştirir.

Mistik, bir anlamda, insanın temel arınma, inanma, güvenme gibi ihtiyaçlarına ilkel zamanlardan modern zamanlara kadar hizmet etmiş, kendi çeşitli başlıkları altında şekillenmiştir. Dünyaya dadanma, dünyayı şekillendirme, belirli kalıplar ile yol alma, ruha hitabının yanına bedensel faaliyetleri ekleme gibi bir iddiası olmayan, olsa dahi bunu olmazsa olmaz kalıplar, kurallar bütününe çevirmemiş, daha çok yeri ve sırası geldiğinde, bir nevi ihtiyaç duyulduğunda başvuru, keyfe hizmet olarak adlandırılabilir kadar yeri geldiğinde çıkartılan, yeri geldiğinde rafa kaldırılan bir sistemin adıdır. Bu anlamda mistik bireyin hizmetinde, ona tabi olan, söz sahibi olanın kutsal olmadığı, söz sahibi olanın birey olduğu tersine hizmet eden bir inanç şeklidir. Aynı zamanda kabaca ifade edecek olursam sosyal yaşama alabildiğine müdahale etmeyen, gereğinde yerinde kullanılan, gereğinde ayak altından kaldırılabilen, bir nevi laik diyebileceğimiz sistemin adıdır. Laiktir çünkü, inanç sistemini, inanç başlığı altından başka bir alana dahil etmez.

İslam, ise bunun tam tersi, kural koyucunun hükümranlığında, bireyin hizmet ettiği, patronun birey olmadığı, hayatın her alanına sirayet etmiş, yalnız kalıktan, kalabalığa karıştığımız ana kadar tüm yaşama müdahale eden, bir anlamda anti-laik, kuralları belli, ihtiyaç duyulduğunda başvuru değil tümüyle hayatın her anında ruhani ve şekli emirleri ile bireyi şekillendiren sistemin adıdır.

Avatar Çıkmazı, giriş tespitlerimin yanı sıra bu tanımlar ile yorumlandığında ; insanı modernitenin, maddeciliğin etkisinde zalim olmaktan koruyabilme görselliğinde insanı 'maddi soygundan ' geçirerek, ' manevi soygun 'unu da gerçekleştirmektedir. Birinci soygun, çarkın devamlılığını madden sağlarken, ikinci ve daha etkili soygun üç boyutlu (var olmayan) din anlayışıyla aslında var olmayan ile ruhu doyurmayı, yanıltmayı sağlar. Çarkın devamlılığı için en kuvvetli renkler gözümüzü boyarken, mistiğin etkisi gönüllerimizi uyuşturur, bu afyonlar ile yine çarkın sesini duymaz, hareketini hissetmez, aslında var olmayan üç boyutlu bir yaşam sürmeye devam ederiz.

Modern zamanlar ile birlikte, din gibi **siyahı ve beyazı** (net kuralları) olan bir gerçeklik içerisinde, siyahın kendine bakmadığı, beyazın kendini göremediği bir düzenekte, grilerinde olduğu tezini savunurken ve savururken aslında bu ara rengin (gri) insani bir esneklik gibi görünüp, aslında bir esneklik değil, tamamen bir yanılsama olduğunu, üç boyutlu bir görüntüye inanmaya başladığımızı ve kandırıldığımızı ancak üç saatlik zaman diliminde, karanlıkta, renkli sahneye konsantre olmaya programlanmışken, gözlerimizden sahte bir dünya görüntüsü oluşturan üç boyutlu gözlüğü çıkartıp, anı durdurup, içerisinden sıyrılabildiğimiz bir hâle geçişi sağlayabilir, oradan hayatlarımızı, gerçek hayatlarımızı izlemeye, sorgulamaya başladığımızda fark ederiz ancak.

Recep İvedik: Halkın elitlerden intikamı (Emre Er)



Şahan Gökbağar'ın Recep İvedik'i sayesinde içimizde elit tabakaya karşı yıllarca birikmiş ve her gün artan zehiri en zararsız yoldan boşaltıyoruz. Bu yönüyle Recep İvedik'i toplumsal bir tedavi yöntemi olarak tanımlasak hata etmiş olmayız.

Hiçbir başarı tesadüf değildir. Tesadüf ancak cahillerin lügatinde bulunabilecek bir sözcüktür. Recep İvedik'in ortada kalite adına çok az şey varken bu kadar başarılı olmasının ardında sanatın dışındaki sosyolojik dinamikler yatmaktadır.

Halk bu film sayesinde kendisini aşağılayan zihniyete Recep İvedik'in şahsında en ağır hakaretleri etme fırsatını bulmuştur.

Recep İvedik'i sıradan bir maganda olarak tanımlarsanız, bu çaplı yüksek ilgiyi anlamak imkansız hale gelir. Şaşkınlık içinde kalırsınız. Hatta umutsuzluğa kapılırsınız. Halk kendisini bir maganda ile mi özdeşleştirmektedir? Toplumun büyük bir bölümü Recep İvediklerden mi oluşmaktadır? Cevap elbette hayır. Söz konusu olan bir magandanın adeta bir silah gibi elitlere karşı kullanılmasıdır. Söz konusu olan aşağılayan batıcı, elit zihniyete karşı bir nevi halk-maganda işbirliğidir.

Türkiye’de batıcı zihniyet ilk defa tanzimat döneminde ortaya çıktı. Osmanlı’nın son dönemlerinde Türkçülük ve İslamcılık ile birlikte önemli bir yer tutan batıcılık etkilerini günümüze kadar göstermeye devam etti.

Batıcıların ülke yönetiminde daima söz sahibi olmaları bir tesadüf değildir. Zira, batıcılık fikrini yeşerten, yabancı devletlerin kendi dillerini hem lafzen hem de yöntem olarak konuşacak Osmanlı bürokratlarına duydukları ihtiyaçtır. Bu nedenle yabancı okulları kuruldu. Bu okullarda hem yabancı dilde eğitim veriliyor, hem de batı kültürü her yönü ile öğrencilere benimsetiliyordu. Diğer yandan devlet, geleceğini kurtarmak için kendi eliyle batı tipi eğitim veren kurumlar da kurdu. Bu kurumlarda yetişen çocuklar Türkçülükten etkilendikleri gibi yabancı okullardaki kadar olmasa da yine batıcı akımlardan nasiplerini aldılar. Sonuçta her iki tip okulda çok iyi yetişen Türk çocukları bürokrasi içinde yükseldiler.

Eğitilmiş ve çoğunlukla batıcı bu toplumsal kesimi “elit” olarak tanımlıyoruz. Elit kendi içinde iki sınıfa ayrılabilir. 1. elit tanzimattan bu yana gelen ülke yönetiminde söz sahibi asker-sivil bürokratlardan oluşur. İkinci elit ise 2. Dünya Savaşı’na kadar 1.’nin gayretleri ile yeşertilen burjuva sınıfıdır.

Batıcılık, modernleşmenin batılılaşma ile aynı manaya geldiğini iddia eder. Batının sadece tekniğinin alınması yeterli değildir. Kültür ile bilim ayrılmaz birer bütündür. Batıcılara göre sanayi kadar batı kültürünün araçları olan opera, tiyatro, bale, batı müziği, batı eğlence tarzı, batı yemek kültürü de modernleşmenin önemli araçlarıdır. Bu nedenle batı her alanda taklit edilmelidir.

Günümüze kadar devlet yönetiminde hep söz sahibi olan elitler, kendileri gibi halkın da eğitilerek modern olabileceğini varsaydılar. Böylece batı kültürü yerli kültürün yerini alacaktı.

Batı kültürünün üstün olduğu düşüncesi yönetimdeki elitler tarafından her vesile ile halka yansıtıldı. Devlet meddahı, karagözü değil, batı tarzı tiyatroyu, halk danslarını değil baleyi, Türk halk müziğini değil batı klasik müziğini destekledi.

Batıcı zihniyete göre halk bu değişimleri anlayabilecek düzeyde değildi. O henüz beyni gelişmemiş bir çocuktü. Batılılaşma politikalarıyla onu modernleştirdikten yani büyüttükten sonra her şeyin farkına varacaktı. Ancak bu bilinçlenme sınırlı kaldı. Kültürel batılılaşma Türkiye’de başarılı olamadı. Aksine bir de yoğun bir tepkinin ortaya çıkmasına yol açtı.

Halk, kültürünü değiştirmek isteyen elit zihniyete doğal bir öfke ile doldu. Buna karşılık amaçlarına ulaşamayan elitler de hınçlarını halkı aşağılayarak çıkardılar. Bu davranış bugün dahi sürdürülüyor.

Bir tanesi çıkıp halkın [göbeğini kaşıyan adam](#)lardan oluştuğunu iddia ediyor.

Bir başkası halkın oyunu bir ton kömüre satabilecek kadar ucuz olduğunu ifade ediyor. (Ama nedense hiçbir ideolojik temele dayanmayan, köfte ekmek

dağıtarak, İbrahim Tatlıses'e şarkı söyleterek insan toplayan, yakışıklı Cem Uzan liderliğindeki Genç Parti eğitimli İzmir'de oy patlaması yapıyor.)

Gazetelerde, televizyonlarda elit kesimin üyeleri ya da elit özentileri her gün demokrasinin bu halkla neden uygulanamayacağını anlatıyor. Bunu "Dağdaki çobanın oyu ile benim oyum bir olamaz." diyebilecek kadar apaçık bir şekilde yapıyor.

Halk ne yapıyor? Görünüşte insanlar her gün gazetelerde, televizyonlarda kendilerini aşağılayan elite tepki vermiyorlar, değil mi? Yanılıyorsunuz, aslında veriyorlar. Hem de birkaç şekilde. Öncelikle tepki her devirde seçimlerle ortaya konuyor. Aşağılayan elitin partisi hep hezimete uğruyor.

Ortada her gün toplu iletişim araçlarında yapılan bir aşağılama var, ve oy kullanmak bunun acısını çıkarmak için yeterince rahatlatıcı mı? Tabi ki değil. Çünkü genellikle bize bir kötülük yapıldığında aynı şekilde cevap vermek isteriz. Karşıdaki bizi aşağılıyorsa biz de onu aşağılamalıyız. Ya da ağzı laf yapan bir temsilci seçmeliyiz. O bizim adımıza elite alay etmeli, biz de kaşınan göbeklerimizi hoplata hoplata kahkahalarla gülmeliyiz.

Alay etme seansı mutlaka sinemada gerçekleşmeli. Korsan kopyaların çıkmasını ya da filmin internete düşmesini beklemeyiz. Ama düşünülmesi gibi sabırsızlıktan değil, alay etmenin doğasından. Alay topluca yapıldığında zevki çıkar. Çocukluğunuzdan hatırlayın. Kulakları kepçe diye bir çocukla alay ettiğinizde bunu tek başınıza mı yoksa bir çocuk korosuyla mı yapmak daha zevkliydi? İşte biz göbeğini kaşıyan adamlar bu nedenle sinema salonlarında toplanıp kulakları kepçe çocuğa bütün uzuvlarımızla gülüyoruz.

Esprilerin aslında komik olmadığını iddia edenler kesinlikle haklı. Çocuklar kepçe kulağa komik olduğu için gülmezler. Bu açıdan bakıldığında biz Şahan Gökbakar'a, Cem Yılmaz'a güldüğümüz gibi gülmüyoruz. Biz Şahan Gökbakar'a İngilizlerin İrlandalı fıkralarına, Amerikalıların zenci fıkralarına, Fransızların Belçikalı fıkralarına güldükleri gibi gülmüyoruz. Bunların hepsinde karşıdaki toplumsal grubun "aptallıkları" anlatılır. Çocuklar arasında alay konusu "kepçe kulak" iken toplumsal kesimler arasında "aptallıklar"dır.

İyi de bu çocuk görünüşte mükemmel. Kendisini halktan üstün görüyor. Böylesine eğitimli bir toplumsal sınıfın "aptal" yanı olur mu? Var. Elite taklitçiliğin faturası olarak izah edebileceğimiz bir "aşağılık kompleksi" var.

Taklitçi modernleşme doğal olarak taklit edenlerde komplekslere yol açtı. Çünkü ne kadar taklit ederseniz edin orijinali ile hep arada bir fark kalır. Hep orijinale özenirsiniz. Ama bir türlü aynıysanız olamazsınız.

Kompleksler elitlerin ve kendisini o kesime dahil hissedenlerin davranışlarını şekillendirmektedir. Daha orijinal batılı gibi görünmek için bu kesim kendi içinde birbiriyle yarışmaktadır. İşte komiklikler de buradan çıkıyor. Recep İvedik

buradan ortaya çıkan kepçe kulakları gösterip onlarla alay ediyor. Biz de sinema salonlarında öcümüzü almanın zevkiyle dört köşe oluyoruz.

Bir kompleks göstermek için Recep İvedik'ten bir sahne almak yerine kendim bir örnek vereceğim. Bunun aynı mantığa dayanan bir benzeri İvedik'te var. Ama filmi izlemeyenlerin keyfini kaçırmamak adına onu anlatmıyorum.

Örneğimiz Mc Donalds'a karşı elitin takındığı tutumla ilgili. ABD'nin bir nevi ayak üstü dönercisi Mc Donalds 1980'lerde Türkiye'de açıldığında zengin elitlerin hücumuna uğrar. "Self Service" batılı olduğu için yenilik olarak karşılanır. Halbuki aynı tarihte bir lahmacuncu "Abi, biz lahmacunu masaya getirmiyoruz, gelip kendin alacaksın. Para da peşin." dese bizim elit bunu doğulu bir çeşit kabalık olarak nitelendirirdi. Ekmeğin arasındaki köfte de aslında yabancı değildir; ama nedense batıdan gelince tadı bir başka olur. Batıcı zihniyetin algısındaki farklılık Mc Donalds'ı böylece bir statü sembolü haline geldi. İşte gördüğünüz gibi kompleks mantığın yerini aldı, ve ortaya bir "aptallık" çıktı.

Bir örnek de filmde. Recep İvedik yoga esnasında bağdaş kuran yoga öğretmenine bunun bağdaş olduğunu söyler. Yoga öğretmeni kızarak bağdaşın doğulu barbarlığın bir oturma biçimi olduğunu ifade eder. Bunun üzerine Recep İvedik bu "aptallığı" yoginin ve diğerlerinin yüzüne çimizden geçen her şeyi hatta daha fazlasını yaparak çarpar. Maganda tarafını da sonuna kadar kullanır. Bizim sevdiğimiz onun maganda tarafı değil aslında. Ama öcümüzü alırken de doğrusu çok işe yarıyor. İşte bu yüzden Recep'i hoş görüyoruz. O öcümüzü almak için kullandığımız bir çeşit silah.

İzleyenler filmi bir gözlerinin önüne getirsinler tekrar. İzlemeyenler de filme gittiklerinde bir de bu açıdan bakabilirler. Şahan Gökbakar Recep İvedik'in her karesinde elit alışkanlıkları, elit hayat tarzı ile alay ediyor. Biz de tam o karelerde gülüyoruz. Alay etmenin zevkini iyice çıkarmak için kahkahalarımızı abartıyoruz.

Bir de gülemeyenler var. [Bilin bakalım kim onlar?](#) İlkinde filme gülemediklerini söylemişlerdi. Ama nedenini anlayamamışlardı. Tahminimce bu sefer filmi kızgınlıkla karşılayacaklar. Çünkü Recep İvedik 2 onlarla ilkinden çok daha ağır, çok daha göze sokarak alay ediyor.

Şahan Gökbakar'ın Recep İvedik'i sayesinde çimizde elit tabakaya karşı yıllarca birikmiş ve her gün artan zehiri en zararsız yoldan boşaltıyoruz. Bu yönüyle Recep İvedik'i toplumsal bir tedavi yöntemi olarak tanımlasak hata etmiş olmayız.

Teşekkürler toplum doktoru, Şahan Gökbakar!

[Uzak ihtimal... Yeniden \(Şenler Yıldız\)](#)



Uzak İhtimal, A.Ö.F. İlahiyat mezunu Musa'nın, Beypazarı'ndan İstanbul Topkapı'da küçük bir camiye müezzin olarak gelmesi ve Galata civarında bir lojmana yerleşmesi ile başlar. Musa'nın kapı komşusu, rahibe adayı Clara'dır. Ölmek üzere yaşlı bir rahibeye bakan kimsesiz genç bir kadın olan Clara ile Musa'nın karşılaşmaları, genç müezzinin ona ilgi duymasına sebep olur. Bu arada Musa'nın kilisede tanıştığı Sahaf Yakup'unda Clara ile ilgili bir sırrı vardır. Her iki adamın, Clara'ya söyleyemedikleri üzerine şekillenen filmde genel olarak Musa'nın, aşkı tanıma süreci işlenir.

Çocuk adam olarak Musa ya da masumiyetin çocuksuluğa tahvili...

Musa; korunaklı bir hayatın yetişkinliğe geçememiş, Müslüman mahallenin bile öteki oğlanı. Musa imam-hatipli, açık öğretimli, (yani yaygın eğitilmiş) haliyle karşı cinsle arkadaşlık kuracak kadar vakit geçirme olasılığı için permütasyon bilmeye gerek yok.

Musa üstüne bol gelen takım elbisenin içinde; erkenden yaş almış, genç olmadan orta kuşağa uzun atlamayla geçenlerden. O, yolculuk yaptığı Mustafa Abisine şeker ikram edenlerden.

Musa yalnızlığını ilk defa tadan, ilk defa bir başına kalmış, evde yolluğunu yiyen bir çocuk adam. Eve yerleşme aşamasında, ocağın ışığını yapmış olması onu sevindirir. Işığı birkaç kez açıp kapar. Sigortalar atmasa, tornavida istemek durumunda kalmasa, asansörde mahzur kalmasa Musa Hoca, cami ev arasında mekik dokur ve imam efendinin ya da hanımannesinin münasip bulduğu biriyle baş göz edilir. Senaristler ta baştan Musa'da her anlamda tamamlanmamışlık hissini vermek ister. Hafız değildir mesela, son sureleri iyi olsa da. İlahiyat Fakültesini ön lisans olarak okumuştur. Hafızlığa devam eder mi ya da lisansa geçiş yapmak için bir çabası olur mu? Musa'yı tanıdıkça hiç zannetmez seyirci; çünkü onun daha fazlasını talep etmesi kendi iradesi ile değil iradeyi zorlayacaklara bağlıdır.

Musa, genel geçer karizmatik her tavırdan yoksun. Hani beşerle münasebeti gelişmemiştir de mesela kitapla ilişkisi nispeten daha iyi olan insanlar vardır ya, bu durum adamın alnının ortasına çakılı durur, işte Musa o adamlardan da değildir. Menakibü'l Arifin'i bilir. Neticede imam hatiplidir; ama o kadar. Bavulundan kitaplar çıkarıpta yatağının kenarını dizdiğini görmez seyirci.(Mustafa Kutlu'nun Mavi Kuşu dışında) Sahaf Yakup'a bile "*çok kitap birikmiş, bunları kim alıyor*" der. Meraklısının varlığını yadırgar gibidir. Yakup'un Musa'ya ilgi duyma nedeni Clara'nın komşusu olması değilse nedir? Sahafta zücaciyeye girmiş bir fil yavrusu andırır tavırları. Antika kitabın sırtını koparır, lambayı kırar. Öylesine arayıp bulmuş, yani tercih ettiği bir kitap değildir ki Bukowski'nin Kadınları. Ama Sahaf "*kadınlar, dikkatli olmak gerekir*" dediğinde nar tutmuş gibi hemen yerine bırakır kitabı. Her şeyin ortalamasıdır Musa, bir tek çayı beş şekerle içer o kadar.

Çocuk adam Musa, Clara'yı mutfağının penceresinden gördüğünden beridir artık mutfakta yaşar, gözü hep karşı pencerededir. Tabakları defalarca yıkar, elmasından ısırığını orada alır. Clara'yı köşe başlarında orta mektep talebeleri gibi bekler; çünkü bundan kendini alıkoyamaz. Onu öyle derin düşünceler içinde görmeyiz. Boğaza karşı burnunu çeke çeke simit kemirir Musa.

Musa'nın İHL'li arkadaşı 'Ulan Ayhan' da Müslüman mahallenin diğer 'öteki oğlanı'dır. Musa, Ayhan'ın kendisini bırakıp gitmesinin ardından bile çocuksu bir jestle '*gel tamam mı*' yapandır. Musa düşünmez sadece yaşar. Clara ile bir gelecek kurma fikri bile düzenbaz Ayhan'ın "*İyi ya Müslüman yaparsın hatunu sevaptır.*" demesi üzerine oluşmuş olabilir. Nitekim o sahneden sonra Sultan Ahmet'de mısır yiyen Musa'nın gözü orada bir kadın (başörtülü) ile adama - bir gifte- takılır.

Musa edilgendir. Karakola götürüldüğünde tokat yediğinde edilgenliği daha bir belirginleşir.

Musa çocuk adamdır. Clara, Yakup'u hastane ziyaretinden ayrılırken Musa'ya ilk defa adını söylediğinde öyle mutlu olur ki Musa, Yakup'a gülümseyerek "*Clara*" der. Clara kaç zaman sonra ismini bahşetmiştir ya da söylemeyi akletmiştir. Musa, kahveyi büyüyünce içecektir. Yaş almış ama damak tadını alamamıştır. Bu acı şeye, bundan sonrada içe içe alışacaktır.

Bir çocuk adamdır Musa. Clara'nın akşam yemeğine gelecek olması, onu limonlarla oynamaya hatta Yakup Beyin kafasına çarptırmaya kadar götürür. Şile'de Clara'nın yanında kılıktan kılığa girer ve o meşum fotoğrafta çocuksu bir safiyetle gözünün takılı kaldığı yerde durur.

Musa, İstanbul'a bir çocukla kafa kafaya geldiği gibi, Şile'ye de arka koltukta gider, oradan arka koltukta döner. Hayatın arka koltuk müdavimidir o.

Musa'nın, Clara'nın İtalya'ya rahibe olmaya gittiğini öğrendiğinde ki tavrı bile çocuksu bir içerlemişlikten ibarettir. Öyle ki Clara'ya küsmüş gibidir, iyi akşamlar bile diyemez.

Musa, üzüntüsünü nasıl yaşayacağını da bilemez, sigarasını balkonda ocağın çakmağıyla güç bela yakarda tellendirmeyi beceremez.

Bu balığın adı neydi? ÇUPRA Ya bu durumun adı?

Musa, irtifa olarak Clara'nın ayak dibindedir. Asansörden çıkma sahnesinde olduğu gibi çıkmaya çalıştığı yer Clara'nın yanındır. Clara'nın mum tuttuğu yer kadar aydınlıkta evinin kapısını açabilecektir.

Film boyunca Musa'nın edilgen tavrına uymayan tek yaptığı şey, Clara'nın düşürdüğü haçlı kolyeyi vermek için arkasından koşturup kilise kapısından döndükten sonra tekrar kiliseye kadar gitmesidir. Gerçi bu herkesin girebileceği saattedir, (bir girişimde bulunmayı gerektirmez) ama bu kadarı bile Musa'dan beklenmeyecek bir şeydir. (Pekala, Clara'ya akşam kapısında verebilirdi. Malum kolye bu, ekşimez kokmaz.) Yine Clara'nın Şile'de birlikte çektikleri fotoğrafı Musa'ya vermek için (pekala Musa'nın evine gelipte verebilirdi. Malum fotoğraf bu, ekşimez kokmaz.) camiye kadar gelmesi de bir nevi aynı şeydir. Böylece aslında birbirine çok benzeyen bu iki karakter kendilerinden beklenmeyen bir şey yapmış ve bir diğerinin mabedine gitmiştir.

Sahaf Yakup, Musa ile Clara'nın Şile'yi görmemiş olmamalarına çok şaşırır. Yakup'un bilmediği bizim hissettiğimiz şey ise ikisinin daha önce hiç aşık olmamasıdır mesela... Yakup'un da Musa gibi Clara'ya söyleyecekleri vardır. Her ikisi de söyleyemezler. Her ikisi de mevcut durumlarını tamı tamına aynı kelimelerle ifade ederler. Korkuyorlardır ve daha zamanı gelmemiştir. Ama Musa için *'daha zamanı var'*, Yakup'la aynı şeyi ifade etmez. Yakup için bu zaman; her şeyin olgunlaşması için, geçmesi gereken süreyi gösterirken, Musa içinse; karşı tarafın saati gözüne dürtmesi, kadranı gözbebeğinin içinden geçirmesi, yelkovanı avcuna alması, olmadı *'e hadi'* demesi ile mümkündür. Ama muhatabı kendisi gibiyse tüm bunlara fırsat dahi kalmayacaktır.

Sahi Clara, bir de sen vardın değil mi...

Clara ölüm eşiğinde birisinin her gün erimesine an be an tanıklık ettiği bir hayat yaşarken nasıl bir yaşam enerjisine sahip olabilir ki! O, sahaflardan aldığı kendine benzeyen fotoğraflardan aile albümü yapan şu dünya da yalnız bir kadındır. Yapayalnız...

Kendisi için yaptığı tek şey mutfakta kahve ve sigara içmek. Sigara içerken ne düşündüğü önemlidir Clara'nın. Kendine aile albümü yapan bir kadının hayalperest olmadığını kim iddia edebilir ki? Clara'yı rolünde izlediğimiz ayrıca filmin yazar kadrosunda da geçen Görkem Yeltan, verdiği tüm röportajlarda; *"Clara evlenmeyi hiç düşünmeyen biridir; çünkü bir rahibe olarak zaten Tanrı ile evlidir"* şeklinde görüş beyan eder de; filmde Clara henüz rahibe değildir ve sigara içme görüntüsü bile onun mevcut durumu açısından protez kaçmaktadır. Bir diğer taraftan sürekli aile resimlerinden albüm yapan bir kadın, halihazırda bir ailenin parçası olmayı dilemiyorsa bunu senaristler niye yazmış, yönetmen niye çekmiştir. Yoksa bobinler karıştı da o Clara, bu Clara değil midir?

Hayat bilgisi belli ki çok sınırlı olan bu yalnız kadın, kendisine hibe edilen üç beş yirmilik banknotla ayakta kalamayacağına göre rahibe olmaya memleketi İtalya'ya gitmesi bir açıdan tercih bile değildir.

Uzak İhtimal'in yakınlıkları...

Uzak İhtimal; Takva ve The İmam ile birlikte kategorize edilmeye çalışılsa da her ikisinden bir hayli farklıdır. Takva; ateist bir perspektifin cemaat ahvalini anlarmış gibi yapmasını, The İmam ise karikatürize edilmiş fazla idealist bir tavrı içerirken, Uzak İhtimal, senarist ve yönetmenlerinin geldiği sosyal çevre göz önüne alındığında; hem İslami kesimin jargonuna hakim bir dil tutturulması hem de davranış kalıplarının yerindelilikleriyle her iki örnekten daha samimi unsurlar barındırır. Örneğin; Musa, Clara ile ilk defa öyle bakmadan etmeden konuşur, mutfak penceresinde Clara'yı ilk gördüğünde bakmaya bile utanır, onunla aynı asansöre binmeye bile çekinir, tokalaşmak için elini ilk uzatan olmaz. Filmde Müslüman mahallesinde ki adap, ana karaktere genetik bir kod gibi işlenmiştir.

Caminin daimi cemaatinin sabah çayını birlikte içmeleri, Musa'yı davet ederken ihtiyaçlarını; *"Hoca gelsene simit var, peynir var, her şey var"* derken ki halleri, cami cemaatinin namaz sonrası dağılırken Musa'nın elini muhabbetle sıkmaları, bir panorama gibidir.

Musa'nın imamın evinde eğreti otururken hocanın *"Cami cemaati de seni sevdi. Seni baş göz etmekte bize düşecek anlaşılın. Aday var mı? Öyle bir yok dedin ki, evet der gibi. Hayırlı işin utanması olur mu Musa! Dindar bir kız mı? Maşallah ehl-i dinden kızdan zarar gelmez. Hayırlısı olsun."* sözleri; hem ince bir mizah hem de işlerin olurunun gözler önüne serer inceliktedir.

Musa'nın en hali...

Uzak İhtimal'in öyküsü; Musa'nın tıpkı asansörde mahzur kaldığında ne yapacağını bilememenin çaresizliğiyle anında dilinden dökülen '**Bismillahirrahmanirrahim**' ile başlar. Clara'yı asansörden kendisini kurtardığı için teşekkürü gibi '**Allah razı olsun**' şeklinde devam eder. Çünkü artık o, mutfakta pencere önünde yaşayan, sokak köşelerinde yol gözleyen bir yaşama sevincine tutulmuştur. Çünkü o, kalbinin başka bir ritimle atabileceğini göstermiştir. Bu az şey değildir ve onun nezdinde Clara'dan Allah razı olsundur. Film Musa'nın, Clara'yı, Yakup'un akşam yemeğe davet ettiğini öğrendiği an sevincinden '**Vallaha mı**' derken ki hem hayreti hem imanı şeddeleyen aşkıyla gelişir ve Musa'nın silindir altında kalmışçasına ezilen içine karşın, (kal denilemediğine göre vardır bunda da bir hikmet.) '**hayırlısı neyse o olsun**' şeklinde de biter.

Senaristler, bu çocuk adamla sadece duygularımıza seslenir; çünkü Musa baştan ayağa safi duygudur. Musa sevilmecek bir adam da değildir hani. Caminin gedikli cemaati, bu kendi halinde mahcup adamı nasıl severse, seyircide sevecektir. Ona karşı seyircinin, karakoldaki Sahaf Yakup gibi hissetmesi kaçınılmazdır artık, anlaşılmıştır ki Musa mazur görülecek olandır. Musa karakterinde Nadir Sarıbacak ise zaten muhteşemdir. Umarız ki bir gün İslami hassasiyetler taşıyan karakterlerin, bizi sadece hislendirmeleri değil, düşündürmeleri de mümkün olacak.

'Söyle Rabbin kimse ona tapayım.' Uzak İhtimal'in tanıtımlarında geçen ana cümle bu. Neredeyse kamyon arkası arabesk çıkartma gibi. Oysaki bu, filmin hiçbir sahnesinde renk ve doku olarak yer almamış bir hissiyattır. Söz konusu ticari bir tavır dahi de olsa, Musa'nın tespih niyetine yanlışlıkla haçlı kolyeyi çekmesini yadırgayan yaşlı amcanın bakışı gibi tuhaf hislere gark olmamak yine de elde değildir.

Osmanlı Cumhuriyeti (Hasan Rua Demiroğlu)



Gani Müjde "Osmanlı ile ilgili çekeceğim filme 10 milyon kişi gelecek" şeklinde iddialı konuşunca gitme gereği duydum. Filme para ödeyip giren herkes gibi ben de salondan hayal kırıklığıyla ayrıldım. Hayal kırıklığını yaratan iki neden var. Öncelikle; bir komedi filmine gidiyor olduğumu zannediyordum. Topkapı Sarayı'nın önünde Gengar'a binmiş olan Ata Demirel'in bulunduğu afişi gören hiç kimsenin de aksini beklediğini düşünmüyorum. Ancak ne yazık ki, "içkiyi elma suyu sanıp içmek ve sonra püskürmek", "hamburgeri yemeyi başaramamak", "cep telefonu ile kısa mesaj yollamaya çalışmak ve becerememek" gibi nicesinin içinde bulunduğu aşağı yukarı bütün sit-comlarda gördüğümüz türden basit espriler dışında hiçbir şey göremedim. Salona girdikten sonra tek bir yerde gülebildim, o da yakınlarda çıkacak olan bir başka komedi filminin bizim izleyeceğimiz film başlamadan önce verilen reklam-fragmanındaki bir espriydi.

İkinci neden ise daha acı verici.. Battal Gazi, Kara Murat filmlerini anımsar mısınız? Her filminde benzer senaryoların farklı isimlerle oynandığı, bizim "esas çocuğun" bütün bir Bizans imparatorluğunu (üstelik kimi zaman tek kolla) tek başına çökerttiği ve filmde illa ki birkaç kötü karakterin "ilahi bir ışıkla" çatır çatır İslamiyet'e geçtiği anlamsız, içi boş ama bir neslin siyasi fikirlerini, milliyetçi duygularını ve göz pınarlarını en derinden etkilemiş kalitesiz Yeşilçam filmleriydi bunlar. Osmanlı Cumhuriyeti ile ne alakası var diyebilirsiniz.. Şöyle söyleyeyim: bazen eski filmler farklı oyuncularla yeniden çekilir. Osmanlı Cumhuriyeti de bundan başka bir şey değil!

Gazili, şehitli, hacılı, hocalı Yeşilçam ultra-faşist filmleri herkesçe içselleştirilmiş ama modern zamanların getirdiği akılcılıkla ve insancı yeni düşüncelerle çelişen faşizan duyguların daha rahat ifade edilmesini sağlamak adına bir hayli faydalı olmuştu. Bu filmlerin verdiği duygular belki de demokrasimizin hiç gelişmemesinin önemli nedenlerindedir. Mizahın muhalif olması gereken yanı Osmanlı Cumhuriyeti filminde yerini ortalama toplum aklına, "ne abd, ne ab tam bağımsız Türkiye" şeklinde kahvehane lümpenliği söylemlerine, siyasi ezberlerimize bırakıyor. Elbette ki mizahın politik yanı vardır, peki özgür bir sanat dalı olan mizahın faşist fikirleri savunması ne derece makbuldür? Bir mizah eseri nasıl olur da insanların "milliyetçi" duygularını coşturur?

Film, Atatürk'ün 1888 yılında bir kuşu kurtarmak için çıktığı ağaçtan aşağı düşmesi ve ölmesiyle "değişen" tarihe yapılan bir gönderme niteliğinde. "Atatürk olmasaydı Kurtuluş Savaşı olmazdı" ezberlerini güncel politik meselelerde bu ezberi yaratan adamların benimsediği görüşlerle aynı tepsiye koyarak servis ediyor film. İstanbul'da kimsenin önemsemediği bir padişahın üzerinden demokrasi, Avrupa Birliği ve liberalizm kötüleniyor. Aynı zamanda Ankara'da bir kahvehanede tam bağımsızlık fikrini savunan "kahraman esas çocukların" ağzından ulusalcı mottolar seslendirilirken onların karşısına da Liberal oldukları belli olan (ve sonra "ilahi bir ışıkla" Ulusalcılığa geçen) iki adam koyuluyor. Bu iki zıtlıktan doğan çatışma ilkinin filmin verdiği milliyetçi duyguyla bağdaştırılmasıyla daha da alevlendiriliyor. Gerçi liberal kafirler sonra şehadet getirip ulusalcı oluyorlar ama yine de "Ulan memleket batıyor bu liboşlar hala pişpirik oynama peşinde!" suçlamasından kurtulamıyorlar. Ne kadar da kahvehanelerimizde dönen ve ve muhabbetin içinde olanlar hariç herkesin vatan haini ilan edildiği konuşmaların arkasında yatan fikirleri anımsatıyor değil mi?

Filmin bir diğer kötü yanı ise klişeler.

"Esas çocuğun yanına onu kendine aşık edip kontrol altına alması için gönderilen bir kız ve bunların arasında başlayan sahici aşk"

"Esas çocuğun yakınında gibi gözükmesine rağmen arkasından oyunlar çeviren ve tahtını elinden almak isteyen ve bir yakın akraba"

Bu klişeleri kaç kez izledik, ben artık sayamıyorum. Ama bence Gani Müjde bir şeyi unutmuş, film örneğin şöyle bitebilirdi:

"Bizi er meydanında yenemeyen kafirler ve onların liboş işbirlikçileri kahraman Türk ırkını tarih sahnesinden silmek için saatli bir bomba yaparlar! Bombayı bir otelin en üst katına işbirlikçi liboşlar yardımıyla yerleştiren kafirler esas çocuğun geliyor olduğundan habersizdir! Otelin önündeki ve içindeki yüzlerce kişiyi tek başına döven ve hiç yorulmayan esas çocuk bombanın başına gelir ve mavi kabloyu keser. Bomba patlama ve Tam Bağımsız Türkiye kurulur. Tam o anda da bir liboş işbirlikçi şehadet getirip Kemalist olur!"

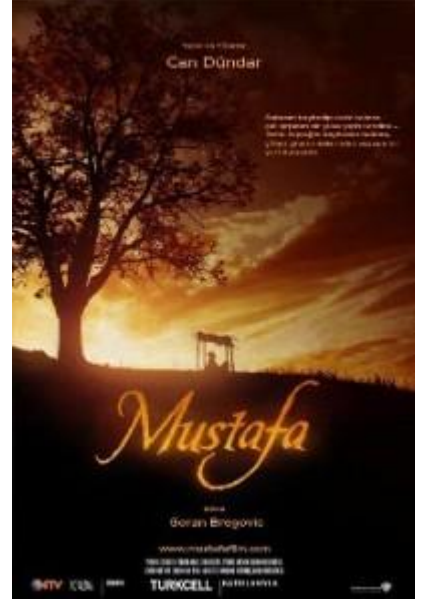
İnanın espri yapmıyorum, padişahın yalandan destekçisi İbrahim Paşa'nın Amerikan Valisi ile olan diyaloglarındaki yapmacıklığı ve klişeliği görseydiniz

Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...

“sahiden neden böyle bitmemiş” diye beklerdiniz. Film böyle bitmedi. Bir gece önce yüzlerce destekçisini kaybeden ve tek kurtuluş yolunun ulusalcılık olduğunu gören Kemalist Padişah sevgilisini de alıp güle oynaya Bodrum’a gitti, tahtını da torununa bıraktı. Üstelik bu sahneler bir suç gibi değil, romantik sahneler gibi sunuldu. Yüzlerce destekçisini ve en yakın arkadaşını bir gece baskısıyla kaybeden padişahın üzüntüsünün gayet güzel bir müzikle sunulduğu sahne ve hemen ardından aşk sahneleri... Ne kadar mide bulandırıcı öyle değil mi? Belki de bu sahnelerin ardı ardına gelmesi ulusalcı kafanın şehitlerimize verdiği büyük önemi gösteriyordur(!) , ne dersiniz?

Mustafa (Ekrem Senai)

Uzun süredir fragmanlarını izliyordum. Doğrusu beklediğim, Turgut Özakman'ın Çılgın Türkler'inin belgesel versiyonuydu. Bol bol ağlatacak, rejime ve Atamıza bağlılığımız konusunda imanımızı tazeletecekti. Ama öyle olmadı. Sinemaya tanrı Atatürk'ü görmeye gidenler büyük hayal kırıklığına uğradılar. Çünkü filmdeki Atatürk, aşkları, zaafı, korkuları, hırsları, başarısızlıkları, üzüntüleri, yalnızlığı ile tıpkı bizim gibi bir insandı. Karanlıkta uyuyamıyordu, sıkılıyordu, yalnızlık çekiyordu, maaşının azlığından şikayet ediyordu, "büyük ordular yönettiği halde bir kadını idare" edemiyordu; sıkıntıdan bol bol kahve, sigara içiyor; her akşam bir şişe rakıyı bitiriyordu; Sofya'da baloyu, operayı, vals, Avrupa yaşam tarzını görüyor ve bizde bunların olmamasına içerliyor; bundan dolayı halkı suçluyor; kendisinin onların seviyesine inemeyeceğini, onların seviyelerini yükseltmeleri gerektiğini söylüyordu. Bunlara kalırsa hiçbir şey düzelmezdi. Bir devrimle her şeyi bir anda düzeltecekti. Kadınlar başlarını açacak, erkekler şapka giyecekti.



Filmde anlatılmayan çok şey vardı, ama bazı gerçeklerin anlatılması şaşırtıcıydı. Samsun'a çıkmadan önce Vahdettin'in "Paşa, şimdiye kadar orduda büyük hizmetler ettin, büyük başarılar kazandın. Ama bundan sonra yapacakların bunların hepsinden daha önemlidir" dediği kısım mesela. Aynı şekilde İstanbul hükümeti tarafından yetkisi elinden alınan Mustafa Kemal'in, her şeyin bittiğini düşündüğü bir anda, tutuklanmasını beklerken karşısında selam duran ve ordusunu onun hizmetine veren Kazım Karabekir'i bulması sahnesi de kimsenin beklemediği bir sahneydi.

Ama eminim izleyicileri dumura uğratan sahne ise Mustafa Kemal'in İslamiyet ve din hakkındaki fikirlerini açıkça ifade ettiği kısımdı. Bunun büyük fırtına oluşturacağını şimdiden tahmin etmek güç değil.

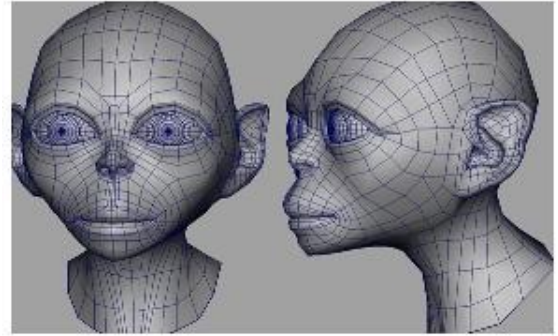
Mustafa Kemal'in meclis açılışını dualarla, hatimlerle başlatıp, sonra dine ait kurumları ve halifeliği nasıl ortadan kaldırıp çocukken mahalle mektebi hocasından yediği dayağın intikamını aldığını; bolşevizmi kullanıp Kurtuluş Savaşı için gerekli mühimmatı sağladıktan sonra nasıl tavır değiştirdiğini çok içtenlikle anlatmış Can Dündar. Tek lider nosyonu uğruna Mustafa Kemal'in nasıl muhalefeti ortadan kaldırdığını ve bu hırslının onu sonunda nasıl yalnız bıraktığı çok güzel betimlenmiş. Bu yalnızlık ve çaresizlik içerisinde nasıl Ali Fuat Cebesoy'u yanına çağırttığını; sofrada nasıl gözyaşı döktüğünü, küs olduğu tek dostu İsmet İnönü'nün gönlünü bir notla nasıl aldığı içtenlikle anlatılmış.

Mustafa Kemal'in, aracının bozulduğunda arkadaşlarına "Dağ başını duman almış" marşını söylemesi; savaşın sefaletini çeken çocuklara merhamet göstermesi ve bu çocuklardan birini evladlığına alması ise saygı ve hürmet uyandıran sahnelerdi.

Büyük ihtimalle, bu film sonrasında beyinlere doktrine edilen Tanrı Atatürk imajını yıktığı için Can Dündar epey bir azarlanacak, gittikçe artan homurtular bunun işareti. Latife hanım kitabına verilen tepkileri hatırlayınca, Lider Kültünden beslenenlerin rahatsız olacağı aşikar. Türkiye'deki akıl sağlığının düzelmesi, insanların normalleşmesi, mantıklı hareket edebilmesi, tabuların aşılabilmesi için böyle filmlere ihtiyaç var. Hiç vakit kaybetmeyin, mutlaka izleyin.

Kıymetlimiss(Suzan Başarslan)

İnsana dair hallerin sembollerin ve metaforların ardına gizlendiği en güzel filmlerden biridir Yüzüklerin Efendisi üçlemesi. Tüm bu hayal dünyanın ürünü gibi duran kahramanlardan en gerçeği Smeagol'dur, tüm o insanların, Elflerin, cücelerin, Eltlerin, hayaletlerin, hobbitlerin içinde. En gerçek, en insana dair olandır. Kralın Dönüşü'nün son sahnelerinden biri, Frodo'yla Smeagol arasındaki kavgadır. Aslında aralarında hiç fark yoktur tam da



bu kavga anında, çünkü aynı şey için ve aynı amaçla savaşıyorlardır. Smeagol, Frodo'nun parmağını ısırmasaydı Frodo vazgeçebilir miydi Kıymetli'sinden? Hayır. Smeagol istediği şey için ölürken, Frodo Smeagol sayesinde -isteğinin sembolü olan o eksik parmakla- hayatta kalır. Kaybettiği tek bir parmağıdır, güç yüzüğüne sahip olmak istemeyenin bile o yüzüğün etkisine girdiğinde kaybedecek bir parçası mutlaka vardır ve o yüzüğü hangi amaçla istiyorsa tam da o amacı isteyen tarafı eksik kalacaktır, bunun adı ister film olsun ister de gerçek hayat. Bizler de böyle değil miyiz?

Bazen, doğruya giderken yanlışa saparak -başka bir yanlışa giden sayesinde- bir bedel ödeyerek tekrar doğruya kavuşmuyor muyuz?

Bir yüzük, ama güç yüzüğü, Kıymetlimiss.

Bir yüzük, altın'dan, dünyayı simgeleyen yüzük... insanın elindeyken bile, elinde olan insanı günden güne tüketen yüzük.

Bir yüzük, tek bir yüzük, Kıymetlimiss.

Kaçımız hayatımızı tek bir yüzük yüzünden harcıyoruz ölümüne ya da kaçımız ondan kurtulabiliyoruz? Doğru soru bu olmalı. Kaçımız ondan kurtulabiliyoruz? Frodo'ya bir Sam lazımdı. Güce talip olmayan, sadık bir dost. Dostluktan başka bir isteği olmayan. Frodo dostsuz aşabilir miydi? Güçlü olan kim, Frodo mu, Smeagol mu, Sam mi? Sam; dostluk, sevgi, vefa, fedakârlık, azim, çaba... Sam, düştüğümüzde bizi kaldıran, ümit veren bir el. Son yemeğini veren, son damla suyunu veren, geri dönemeyeceğini bilerek yola devam eden...

Onun bile tereddütü var oysa. Yüzüğü taşımaya teklif ettiğinde, Frodo'nun cevabını "Anlamak zorundasın, yüzük benim yüküm." anlayabildi mi peki? Anlayamadıysa bile teslim oldu bu cümlenin doğruluğuna, hepimizin rolleri farklı farklıdır çünkü hayatta ve herkes taşıyamaz güç yüzüğünü, kimine de güç yüzüğünü taşıyanı taşımak düşer. Sam'in yaptığı gibi ve bu daha zordur aslında. Kimimize Frodo, kimimize Sam, kimimize de Smeagol olmak düşer hayatta. Ve Frodo'nun ızdırabı. Hiçbir tadı hatırlamayan, çırılçıplak kalmış Frodo. Ateşe atılması gerektiği bilinirken ateşe atılmayan yüzük; çelişki, tereddüt, kararsızlık... Baskın gelen ben'lik.

"Bu yüzük benim."

Arkada ağlayan Sam, ağzında tek bir kelime: Hayır, Hayır!

Tam da burada devreye girer Smeagol. Savaş başlar. Savaş. Her yerde savaş.

İnsanlığın savaşı ile insan kalmanın savaşı.

Karanlıklar aydınlığa evrilir güç yüzüğü yapıldığı ateşte eridiğinde, geldiği kaynağa döndüğünde, ortadan kalktığında.

Tüm yaşanmışlıkların izi vardır bir de, unutulması zamana bırakılamayacak kadar derin olan:

"Nasıl devam edersiniz artık yüreğinizde geriye dönüş olmadığını anlamaya başladığınızda? Zamanın merhem olamayacağı yaralar vardır, hele bazısı çok derindir, izi kalır." dediği gibi Frodo'nun.

Hayatımızda derin izler bırakan olaylar yaşarız, birey olarak ya da toplum.

"Kelebek kanatlarını çırpar ve dünyanın öteki ucunda bir kasırgaya yol açar." [1] misali, bir yerlerde bir şeyler yaşanır ve fark etmeden büyük bir fırtınanın içine savruluruz. O anda, "Kimileri için yaprak bile ırganmazken dalında, Kimileri için kasırgalar kopar bir yerlerde..." [2], o kasırga da ulaşana dek dibimize, kaçabiliriz kaçabileceğimiz kadar gerçeklerden ama bir gün mutlaka bize de ulaşır. Ulaştığında kimi Smeagol'luğa özenir, kimi Frodo'luğa kimi de Sam'liğe ki kötülüğün kaynağından bahsetmiyorum bile, bahsettiğim kasırga kapımıza gelmişken bizlerin aldığı/alacağı tutum.

Ümraniye'de bir şeyler olur, Ergenekon kapımıza dayanır. Kimileri zaten karanlığa hizmet ettikleri için kasırganın içinden olaylara bakarlar, güç yüzüğüdür dertleri, tek bir yüzük ama Kıymetlimiss'dir o, kimileri de -bizler gibi- kasırganın bu yanında, tam da önümüzde cereyan eden olaylara bakarız. Kimin hangi karakter olacağı ise kendi payına düşen kısmıdır. Çünkü Frodo'luğa özenip gücün etkisinde kalmak da vardır, Smeagol olup kazanmak için kaybedecek olan da, ya da Sam

olup Frodo'luk yaparı taşıyarak onu doğrudan ayırmamaya uğraşan da olacaktır bazen tereddüt yaşasa bile. Siyah-beyaz sınırları da yoktur tüm bu karakterlerin. Ne tam iyi ne tam kötü, geçişler vardır iç içe. İnsanı anlatacak olsaydınız da en iyi yöntem bu olurdu zaten. Frodo salt iyi olsaydı, Smeagol saf kötü, gerçeğe bu denli yaklaşmazdı film.

Smeagol'un yaşadığı tüm o ikirciklik ise, bir uyarıdır aslında insanoğluna. Bazen kötü olduğu için başlamayız bir işe, fikre, olaya... zamanla dönüşürüz. Frodo'nun karanlığa yaklaştığı her an kadar Smeagol'un da aydınlığa yaklaştığı anlar vardır filmde. Tıpkı hayat gibi.

Ancak unutmamalı ki, her zaman bir Sam'e ihtiyacı vardır insanoğlunun, "bu benim" dediğinde hayır'ı hatırlatacak. Yoksa Frodo'dan Smeagol'e geçmek an meselesidir ve o anın hangisi olduğunu bilmek, insan için zoru başarmaktır ve bu yüzden, zoru başaramadığımız için çoğunlukla, Frodo'nun kopan parmağı gibi, bir bedel ödeyerek ve bir parçamız eksilerek tekrar doğru olana döneriz.

İyi-kötü arasındaki savaş da keşke filmlerdeki gibi bitseydi ve mutluluk, aydınlık ve her ne deniyorsa o, kuşatsaydı çevremizi. Yok böyle bir şey. Zıtlıkların savaşını, zıtlıkların sentezi takip eder ve tekraktis, toplamsallık izler süreci ama tüm bu süreçlerde dahi her zaman başa dönülür ve mutlaka bir yerlerde iyi-kötü arasındaki savaş devam ediyordur, yani kelebek kanat çırpıyordur ve bizim içimizde de devam edip giden bir süreçtir bu aslında.

İnsanlığın savaşı ile insan kalmanın savaşı arasında kalan insanın hikayesidir Yüzüklerin Efendisi ve bu film, bizim gerçeğimize tutulmuş aynadır. Aynadan görünenlerse şimdilik bunlar...

[\[1\] Kelebek etkisi \(matematik\) - Vikipedi](#)

[\[2\] Edebiyat Köşesi](#)

Yar Bana Bir Komutan! (Mehmet Şarman)

Yaşamdaki birçok hatanın, kabalığın, kofluğun, zarafet saygıdan uzak düşmüşlüğü ve bunların yol açtığı ahlaki erozyonun nedenlerinin başında *Di'*e karşı takınılan sorumsuzluk ve umursamazlıktır. Burada dil olarak kavramlaştırmaya çalıştığımız şeyden, herkesin her konuda söz söyleme hakkına sahip olamama durumunu kastediyoruz. Resmi söylemde liyâkate, entelektüel camiada ve bilim dünyasında "otoriteye" dar anlamda karşılık gelebilecek dil ve hakikat ilişkisi, geniş anlamda ise hakikati taşıma ve onun sözcülüğünü üstlenebilme yeterliliğine denk gelir. Tüm hayatı boyunca adaletsizliğin mimarı olmuş birinin, adalet adına, bazı şeyleri söylemeye soyunup da, dürüst bir sorgulamayla kendini, hesaba çekmeden, pişkince sunmasına hakkı olduğuna inanmıyorum. Bu sebeptendir ki kullandığımız birçok kelime ve kavramın bir bedeli olduğu, adil bir *Di'*in ise ancak ağır sorumlulukları, vaktinde omuzlanmasından sonra ulaşabileceğini söyleyebiliriz. Dile yapılan saygısızlık gündelik hayatımızda çok şahit olduğumuz bir durum. Davos'ta kükreyen başbakan, kendi ülkesindeki birçok problemi görmezden gelmesi ya da soykırım suçlusu M.El Beşir'i bağrına basmasının öğretiliği bahsettiğimiz gelişmelerden kaynaklanıyor. ABD siyasetinin dilinde "dünya barışı", Deniz Baykal'da sosyal devlet ve laiklik, Ergenekoncularda özgürlük, tam bağımsızlık kavramları nasıl öğreti duruyorsa, Mahsun Kırmızıgül'ün ağzında ve son filmi *Güneşi Gördüm*'de "Kürt Sorunu" öylece öğreti duruyor. Bunun da ötesine geçip, hakaret ve haksızlığın sınırına pişkince dalıyor.



ve

Magazin ödülleri dağıtıldığı gecede, konforları, haftalık uzatmalı aşkları elden gider korkusunu vatanperverliklerine destek yapıp, sahneye fırlayan, *"alnımızda korkulardan bir çelenk"* diyerek, kibar maskelerini yırtıp, Ahmet Kaya'ya çatallanan gecede Kırmızıgül, mahsun mahsun oturuyordu sandalyesinde. Muhtemelen "Hepimiz kardeşsek bu kavga ne diye? Bu bir kavgaysa, kardeşlik nerede? Bir kardeş bir kardeşi çatalla kovalıyorsa; sevgilim nerede? Dağlara gel dağlara..." Sorularının eşliğinde, çok bilinmeyenli kardeşlik formülünü genişletmekle uğraşıyordu. Yoksa onun da çatal tutacak elleri vardı. İşte güneşi ilkin orada bir kıvılcım olarak, görüp, bugün ise onu zapt ettiği filmini, o anki suskunluğuna, yoğun sorgulamalarına borçluyuz. Kırık kolumuza, mayınlı kesik bacaklarımıza üç kuruşluk yara bandı "Kardeşlik" şarkısıyla sorumluluğunu yerine getirdiğini düşünen Kırmızıgül, Esmer dergisinin kendisiyle yaptığı bir söyleşide Kürt değil, Zaza olduğunu da ekleyerek, devlet babaya göz kırpmıştı zamanında. Resmi ırkçı söylemin tüm doğrularını(!) "Devlet Baba'ya", pardon "Devlet Ana'ya" olan derin itaatle kabullenmiş, boynu bükük, erkek çocuk hasretiyle kavrulmuş Kırmızıgül'ün filmi merakla beklenildi günlerce. Kör karanlık gözlerimize güneş doğsun diye doldurduğumuz sinema salonlardan gözleri ıslak ıslak çıkan eleştirmenler, bakanlar, Unakıtanlar da pek beğendi filmi! Askerlerine neden ölmediler diye kızan Adalet bakanı Şahin'in Kırmızıgül'e uyumu, tencere-kapak uyumundan çok öte bir şey. Siyasetçilerin beğenisi de yanına alan, bunun üzerine, *Mesaj yerine ulaşmıştır*. Diye buyuran Mahsun'un bükük boynu düzelir mi, yoksa; gerçeklere öyle yan yan bakmaya devam mı eder bilinmez.

Ölüm kuyularının açılıp, hakikatin en iskelet haliyle ortaya çıktığı, sevgili paşalarımız ve komutanlarımızın yıldızlarının bir bir kaydığı, şu günlerde Kırmızıgül'ün sevimli, anlayışlı, pek insani komutanlarını, bu yıldızı kayanlarla çarpsak geriye ne kalır? Her köy baskınında tüm köylülerin işkencelerden geçirildiği, kayıpların, yok etmelerin had safhada olduğu, hayvanların dahi kurşuna dizildiği gerçeğini tavuk bohçasına koysa, o kadar rahat kaçabilir mi, ölüm kusan helikopterlerden?

Adorno'nun, "Şahane mazlumların yüceltilmesi, sonuçta onlar mazlumlaştıran şahane sistemin yüceltilmesinden başka bir şey değildir." sözü Mahsun'un müthiş "Devlet Ana" buluşuyla tekrar hayat buluyor. *Asmayalım da besleyelim mi, Söz konusu vatansa gerisi teferruattır*, Esir alınan askerlere *ölselerdi keşke* gibi sözlerinin cehenneminde kül olup, toz gibi dağılır, Mahsun ve filmi.

Tüm bu gerçekleri göz ardı edenlerin, hayatımızda açtıkları gedikten yiyoruz, onca şiddetti. Onlar ki, vicdanlarını sınırlara operasyon için nöbete gönderip, hem ölmediler diye kızıp aynı zamanda bol gözyaşı döküp çıktılar filminden.

Filmin teknik sorunlarına, acıyı arabeskleştirmesine, yavaş çekimler, bol acılı müzikler eşliğinde seyircinin seyrine müdahalesine herkesi kapmak adına, Çingene misali bohçasına değinmek bile gereksiz. Bohçasında iki tutam "Kürt Sorunu", birkaç metre göç travması, kilolarca erkek çocuk hasreti koyup, duygusal dünyamıza pornografik saldırılar yaptığı, bir filmin sinema tarihinde kaplayacağı yer ne olacak ki?

Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...

Devlet Baba, Devlet Anaya tecavüz ederse, geriye çok iyi yetiştirme yurtlarında Nurseli İdiz hanımefendinin şefkatli kucağına bırakılmış, köksüz, dilsiz, bir, *haydi kızlar okula* kampanyası kalır.

Toparlarsak, Mahsun Kırmızıgül'ün, bu konuda söz söyleme hakkı zaman aşımına uğradı. Bu yüzden bu film, ahlaki bir karşı çıkıştan çok, onca güneşe rağmen tüm gerçekleri görmezden gelip, acılarımızı sömürmesinden dolayı, ahlakın çok uzağına düşmüş bir tavır ve film olarak algılanabilir ancak.

Skhizein: Değişik bir kısa anime (Suzan Başarslan)



Skhizein, kendisine meteor çarpan -astroid değil- bir adamın öyküsünü anlatan Fransız yapımı 13.30 dakikalık ödüllü bir anime. Henry, bu çarpma ile kendisinden tam 91 cm uzakta kalan ve yeni dünyasını buna göre şekillendirmesi gereken yeni bir hayata başlangıç yapar. Telefonu 91 cm uzaktan açması gerekmektedir, koltuğa 91 cm uzaktan oturması gerekmektedir, hatta daktilosunun tuşlarını 91 cm uzaktan basması gerekmektedir... önce kendisinden uzaklaşan Henry, tüm bu zorunluluklarla toplumdaki da uzaklaşmaya başlar. Çözüm için en iyi yol meteoru takip etmektir, o da meteorun peşine düşer ve normale dönerken bu sefer yerden 75 cm aşağıya kayar ve tüm normal

uzamın dışına düşerek iyice görünmez olduğuna inanmaya başlar. Dışarıdan aslında normal görünmektedir ama Henry bunu fark edemez, tek bildiği insanların onu görmediğidir ve iyice karanlıkta kalır. İsteddiği tek şey, "Burada" olduğunun bilinmesidir.

Buradayım, burada, buradayım...

Henry oradadır. Karanlığın içinde, silikleşmiş, küçülmüş, sessizleşmiş, insanlardan uzaklaşmış. Ona baktığımızda tek düşündüğümüz onun şizofren olduğudur. Çünkü gerçekte/normalde teleskoptan bakarken (Burası çizim hatası değilse ki olmadığını düşünüyorum) doğru noktada dururken, onun 91 cm uzakta olduğuna inandığını görürüz.

Kendinden 91 cm uzağa düşmek, soyut olanı somutlamak, eşyayla arana mesafe koymak, tam 91 cm, insanlar seni normal görürken onlar tarafından görülmediğini düşünmek, bu görülmezlik/hiçlik olgusunu aşmaya çalışırken iyice sevdiğilerinden ve tanıdıklarından uzaklaşmak, kendini karanlığa hapsedmek ve

Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...

oradan çığlık atmak, ama tereddürlü bir çığlık, kendinden emin değil, fazla da gürültülü değil, silik bir çığlık, sesleniş aslında:

Buradayım, burada, buradayım...

İlk başlarda Henry'nin ruhu ile bedeni arasında bir ayrılık yaşadığını düşünüyor insan. Beden orada ama ruh ona uzaktan bakıyor ve o da kendisini bedene göre değil, ruha göre ayarlamak zorunda hissediyor. Zaten, Skhizien, Greekçede "split" (bölünme, kırılma, parçalanma) ya da "cleave." (ikiye ayrılmak) anlamına geliyor ve "schizophrenia" kelimesinin ilk yarısını oluşturuyor, diğer yarı ise, "phren," yani spirit (ruh) Henry şizofren ya da değil, ki obsesyonları da var, çok titiz ve düzenli, çizgisel doğrulara takıntılı, kalabalık bir iş ortamında tekdüze bir hayatın, klasikleşmiş sessiz kalabalığın içinde kendisinden uzakta kalarak, normal bildiğimiz gerçekliğin dışına düşmüş bir karakter ve bu kadar kısa bir animede de ortaya bir karakter konması da bu animenin farklı olduğunu gösteren başka bir özellik. Başına gelenin de 100 kişiden birinin başına geliyor olması, normal olmayanın normalleştirilmesi olarak karşımıza çıkıyor. Henry olarak uyanabiliriz bir gün, ya da günden güne Henry'leşiyoruz ve bunun farkına varamıyoruz ya da farkındaymış gibi yapıyoruz. Çırpındıkça daha derine ve karanlığa, sessizliğe ve yok oluşa daha da yaklaşmamız mümkün, Henry'leşmek zorunda kalmak var sonunda, Henry'leşmeyip Henry'ye tuhaf/deli/değişik tanımlamaları ile bakmak da...

Her izleyenin farklı bir şey göreceği, izlenmesi gereken bir anime. Kimi varoluşa uzanacak, kimi deliliğe, kimi 91 cm.ye takılacak -ben öyleyim- kimi animedeki bazı noktaların gözden kaçan bir hata mı yoksa bilinçli bir tercih olduğuna... Sahi, neden 91 cm?

Aşk yoksa Ankara da yok[1] (Suzan Başarslan)



“Yeni bir ülke bulamazsın, başka bir deniz bulamazsın bu şehir arkandan gelecektir.”[2] Bazı şehirler ardınızdaki gelirler siz onları geride bırakmak istesene de. Her şehri yanınızda taşıyamazsınız, bazı şehirler ayrıldığı yerde kalmalıdır, ayrıldığı zamanda, ayrıldığı duygularla, ayrıldığı insanlarla... O şehirden geleceğe bir şey/biri/an... taşımak istemezsiniz, hatırlamaktan kaçarsınız unuttum dediğiniz ama aslında unutmadığınız her şeyi. Bir şehirden nefret edebilir mi bir insan, yoksa nefret ettiği o şehirdeki yaşamışlıklar ve bunların toplamı mıdır? Yaşamışlıkların toplamını alırsınız, onu bir şehirle somutlarsınız,

şehir o noktadan sonra şehir olmaktan çıkarak aslında size yaşadıklarınızı hatırlatan bir sembol olur ve şehir olmaktan çıkar. Adı acı olur, yalnızlık olur, kırgınlık olur, hüznün olur, kavga olur... adı şehirdir de aslında siz olursunuz, sevmediğiniz tarafınız, nefret ettiğiniz, unutmak istediğiniz. Başkaları için şehrin ne anlama geldiği değildir önemli olan, sizin için şehrin ne anlama geldiğidir. Şehir sizin aynanızdır ve şehirde gördüğünüz, kendinizdir, kendinize ait bir parçadır, arkanızdan gelmesini istemediğiniz.

Hilmi Yavuz, "gözlerinizi kaparsınız, bir kenti gözünüzün önüne getirirsiniz (aslında kenti değil, kent somut bir uzamını; bir sokağı, bir caddeyi getirirsiniz gözünüzün önüne). Bir imgedir kent ve artık onu ancak siz, kendi imgelemenizde görebilirsiniz." [3] der. Hangi sokağından bahsedersen bahsedeyim -ki ancak Cebeci'dir benim için Ankara'nın en güzel yeri, aman ne önemli!- neresinde yaşarsam yaşayayım, hangi yıllar arasında orada olursam olayım, benim Ankara'mdan bahsediyorum size, benim imgelemimden, benim bakışımdan... Öyleyse itiraz edemez hiç kimse, işte bu güzel. Benim imgelemim, kimseninkiyle aynı olamayacağı için, itiraz etmek anlamsız olacaktır. Zaten bu, yazıya döküldüğünde de imgemi kelimelerle/göstergelerle ifade etmeye çalışıyorum anlamına gelir ki, bu da imgemden değil, imgenin göstergeleri üzerinden ne demek istediğimi anlamaya çalışıyorsunuz anlamına gelir. Aynaya başka bir aynadan bakmak gibi. Şehir, imge, gösterge... Neden savunmaya geçiyorsam, neyse konu dağılmadan geri dönmeli. Döndüm. Yahya Kemal'e Ankara'nın nesini seviyorsunuz dediklerinde, "İstanbul'a dönüşünü." diye cevap vermiş, şanslı şair, en azından sevebilecek bir şeyini bulmuş karanlık, ruhsuz, taş yapılarla dolu ve düzen takıntısı olan bu şehrin. Ankara için kitaplar yazıyorlar bir de, gaflet... Ve her nedense bu nefret ilişkisinde şehrin/duygunun zıttına ihtiyaç duyarsınız. Nefreti andığınız her anda aklınız/yüreğiniz hemen diğer köşeye kaçar; aşka ve nefret ettiğiniz şehri anlatmaya çalışırken kendinizi âşık olduğunuz şehri anlatırken bulursunuz. Ankara'nın diğer ucu, zıttı İstanbul'dur benim için ve eminim birçokları için. Niye birçoklarını da işin içine karıştırdıysam, diğer birçokları tersini söyleyecek şimdi. Hiç hazzetmem Ankara'dan ve işin garip yönü şu ki, orada nefes alamam, boğulurum ve hemen geri kaçarım... İstanbul'a. Bir kez daha aşkla büyür gözbebeklerim, aşkla, huzurla ve sükûnla... aşk yoksa şehir yoktur ve Ankara yoktur.

Haydar Ergülen, Ankara -belleğin karanlık tarafının imgesi olan bu kent için-yoktur'u şöyle ifâde eder: "Aşk yoksa, Ankara da yok! Üstelik ilk bakışta bir aşktan da söz etmiyorum, sonradan, yaşandıkça, tanıdıkça gelişen bir aşk sözünü ettiğim. İstanbul 'ilk bakışta aşk'tır evet ya da 'aşk' sandığımız duygulara açıktır, öyle hissettirir ve çoğunlukla orada kalır. Aşkın, nefrete dönüşmesi İstanbul'da olağan hâllerdendir. Ankara, beterdir. Meraklı bir öğrenci kadar beterdir Ankara. Sanki bütün hayatını öğrencilikte geçirmeye yemin etmiş bir çocuk gibidir, kaç yaşında olursa olsun." [4] Takılıp kaldığınız bir an gibidir Ankara ve içinde çıkmadığınız bir mahkûmiyet. Huzursuzluğun başkentidir ve oradan ayrılmadan ve belli bir süre etkisi geçmeden anlayamazsınız dünyanın ne kadar karanlık olduğunu. Sanki ekran noktacılarla dolmuş ve görüntü bir türlü netleşmemektedir. Ne zaman ki aylar sonrasında ekranın yeni renkleri gösterdiğini fark edersiniz, o zaman anlarsınız mahkûmiyetinizin sınırlarını. Sizi sınırlandıran, muallakta bırakan,

arafta, karanlıkta bırakan şehir...

İstanbul'da Çengelköy'de bir bardak çay içerken Boğaz'a nazır, her bir görüntüyü belleğinize kaydetmeye çalışırken, akşamı oturduğunuz yerde, birçok bardak çayın ardından getirip de, bir kez daha baktığınızda şehre, ışıklı şehir'in Ankara olmadığını, onun İstanbul olduğunu anlarsınız. Tüm keşmekeşiyle, huzuru ve huzursuzluğuyla, düzeni ve düzensizliğiyle, çeşitliliğiyle, değişim içindeki sabitliğiyle, sokağındaki kiri, dilencisi, simitçisi, balıkçısı, minibüsçüsü, dindarı, dinsizi, haydi eller havayacısı, aydını, enteli ve danteli, okuyanı ve eline hiç kitap almayan, boğaz köprüsünden atlayan ve atlamaktan korkanı, belediye otobüsünde hamburger arası köfte olanı ve son model cipiyle yollarla cirit atanı, alacağın olsun diye şarkı sözü yazanı ve verecekli olanı, şucusu bucusuyla... zıtlıkları birleştiren çekiciliğiyle... oysa severdim Ankara'nın ışıklarını, geçmiş zaman, geçmiş'e dikkat... Ve gideni döndüğünde önce korkutan, korkutsa da aidiyetin neresi olduğunu yeniden hatırlatan şehir;

İstanbul:

"bu şehir var ya, bu şehir, şimdi eskisinden daha çok korktuğum, kalabalığından ürktüğüm, bitmez bilmek yolculuklarının yaş geçtikçe insanı daha da yıprattığı bu muazzam şehri öyle çok özlemişim ki, burasıymış benim evim, ev dediğim dört duvarı taşla çevrili mekân değil ama. Yuvadan bahsediyorum, bu şehir her şeyiyle özlemiş içimde, burayı nasıl özlemişim, burası geride bıraktığım ve dönerken içimi acıtan ve her şeyin farklılaştığını beyan eden ve bu yüzden gitmesi içimi burkan diğer şehirlerden çok farklı, elbette burası da değişiyor an be an, ama öyle bir şey var ki burada, onunla sen de değişiyorsun değiştiğini anlamadan ve sana hep aynıymış izlenimi veriyor, küçük şehirlerde değişimi daha çabuk fark ediyorsun, burada yaşarken ise şu camiler var ya, şu saraylar, şu köprü, şu deniz, değişimi sanki kendi çevresinde döndürüyor ve sanki hiçbir şey değişmiyormuş izlenimi veriyor insana. Sen yaşlanıyorsun, o gençleşiyor, sen küçülüyorsun o büyüyor, sen yitip gidiyorsun, göç ediyorsun, dönüyorsun o seni bekliyor, şimdi git ama geri dön diyor, senin yuvan benim, sen bana aitsin, ve ne kadar gidersen git bana dönmeden rahatlayamayacaksın, yalnızlığından kurtulamayacaksın, ait olamayacaksın diyor. Buradayım, yuvama döndüm, gittiğimde de gördüklerim oradaydı, döndüğümde de, baba evi gibi, seni bekleyen ve her döndüğünde seni sıcacık karşılayan, neden gittin diye yargılamadan iyi ki geldin diyen." [5]

Sonra şairin dilindeki kelimeleri bilinçsiz bir bilinçle tekrarlıyorsunuz içinizden:

"İstanbul benim canım;

Vatanım da vatanım...

Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...

İstanbul,
İstanbul...
O manayı bul da bul!
İlle İstanbul'da bul!

İstanbul,
İstanbul..." [6]
İstanbul, İstanbul... büyü gibi, dua gibi, tekrar ettikçe tekrarını isteten bir kelime, kelime mi, değil; aşk, can, bakış, vazgeçememe...
Kızmamalı kimse bu duygulara. Farklı anlamlar yüklememeli hele. Harakani'nin dediği gibi: "Gönül deniz, dil kıyıdır, gönülde ne varsa, kıyıya o vurur."
Kıyıya İstanbul vuruyorsa, İstanbul gönüldedir ve gönül İstanbul'dur, İstanbul'undur.
Aşk yoksa, Ankara yok'tur. Zorlamamalı öyleyse.
Aşk varsa, İstanbul var'dır. Aşk var.
Ve bir şehir arkandan gelecekse, bu Ankara değil, İstanbul olmalıdır.
İlle de İstanbul olmalıdır.
İstanbul, İstanbul...

- [1] Haydar Ergülen, Ankara: Eski Ruh Parkı.
[2] Kavafis.
[3] Hilmi Yavuz, Üç Anlatı, Taormina.
[4] Haydar Ergülen, Ankara: Eski Ruh Parkı.
[5] Suzan Başarslan, Belâ.
[6] Necip Fazıl Kısakürek, Canım İstanbul.

Lâ, Nazan Bekiroğlu (Suzan Başarslan)

Lâ, Nazan Bekiroğlu'nun son eseri. Öyle hemen okunuvorecek bir anlatı değil karşınızdaki. Romandan çok mesneviye yakın, nesirden çok nazıma, düzyazıdan çok şiire... bu yüzden her bir kelimeyi yudum yudum içmeniz gerekiyor. Adım adım ilerleyebiliyor ama koşamıyorsunuz. Adem'in hikâyesini okurken, Adem'de kendinizi okuyorsunuz. Adem her "Rabbim" dediğinde, siz de "Rabbim" diyorsunuz. Kelimeler Adem'in kelimeleri değil, sizin kelimeleriniz. Bir nev'i dejalu yaşıyorsunuz, kelimeleri daha önceden okumuş olduğunuz hissine kapılıyorsunuz. İsyana muktedir olanın, hatasının ardından baş eğişinin kıymetini anlıyorsunuz. Kıymetli olan, başkaldıracak güce muktedirken, itaat'i tercih etmek... bu tercihi seviyorsunuz. Hatanın büyük ya da küçük olmasının değil, "hata" olmasının, hata işleyebilecek yaratılıştaki ve hatayı anlayabilecek kavrayışta olmanın "adım" olduğunu anlıyorsunuz. Her şey adım. Adem'in adımlarında insanlığın adımlarını fark ediyorsunuz. Adım adım ilk adımları takip ediyorsunuz:



İlk ses, ilk kelime, ilk cümle, ilk yalnızlık duygusu, ilk erkek, ilk kadın, ilk aşk, ilk günah, ilk gaflet, ilk tevbe, ilk affediliş, ilk affediş, ilk gözyaşı, ilk tebessüm, ilk dokunuş, ilk yalan, ilk kayıp, ilk sürgün, ilk hata, ilk kırılış, ilk hüznün, ilk susayış, ilk acıkış, ilk sefa, ilk cefa, ilk yara, ilk tadış, ilk uyku, ilk rüya, ilk hastalık, ilk nimet, ilk ekmek, ilk kan, ilk sevişme, ilk kan, ilk anne, ilk bebek, ilk baba, ilk

öpüş, ilk hırs, ilk kin, ilk edep, ilk edepsizlik, ilk dikbaşlılık, ilk kendini beğenme, ilk kibir, ilk ahde vefasızlık, ilk kurban, ilk terk ediş, ilk cinayet, ilk mezar, Azrail'in ilk görevi, bir oğlun babadan evvel ilk ölüşü, bir annenin evladını ilk defa yitirişi, ilk ölüm acısı, ilk vicdan azabı, bir kardeşin diğerini ilk kez öldürüşü... ve ilginçtir, hem ilkken hem de son olan ilk şey: cennette işlenen ilk/son günah. Neden Lâ? Lâ, teslimiyetin ve isyanın ilk kelimesi çünkü. Lâ'da kalırsa isyana, tamamlanırsa (...ilahe illallah) teslimiyete işaret çünkü. Yazara göre, "Adem, İLLÂ'ya giden yolda bir LÂ hecesidir. İsyân tecrübesi onun ilk halidir. Adem, cümlelerin daha başında LÂ diyecek, reddedecek özgürlüğe sahip olduğu halde illallah'a varmasıyla yaratılmışların en güzeli, mümkünler alemindeki o en esrarlı heceyle, kendiliğinden değil bile isteyebilir. LÂ, hiçlik mertebesi, öyleyse sonsuzluk ekidir." (S:8)

İlk kadını, bir kadının anlatması beklenirken, çekimser kalmış yazar, Meryem'in hikayesini dillendirmeMEyi tercih etmiş, aslında Meryem'in hikayesinin ağır yükünü omuzlamamış, Adem'le insanlığı anlatırken, Meryem'i kadın ve ana olarak şahsa indirgememiş, GENELLEMEMİŞ, ona bir kadınlık ya da annelik rolleri üzerinden bakmayı tercih etmemiş. Bunu da okuyucusuna bildirmiş: "Bu kalem, Havva kalbinin bu hikayedeki gerçeğini çekmez. Bu yüzden bu hikayeye Havva'nın halleri sığmadı, sadece rüyaları kaldı." (S:287) Bu, yazılanların hikaye olduğunu, aynı zamanda yazıl(a)mayan bir hikaye de olduğunu da göstergesi aynı zamanda.

Hikayeci olarak söz alırken, geleneksel anlatının anlatıcı ustaları gibi olayları anlatmış, anlattığını da gizlememiş. Bu noktada gelenekle modern birleştirmiş, tıpkı düzyazıyla şiiri birleştirdiği gibi: "şu cümle yazıcının hiçbir öyküsünde değişmez: Hesabı, bütün masumlar gibi, Hesap Gününün Sahibine havale etti."(s:339) Burada ve diğer yerlerde de (bu kitabın en acı sayfaları bunlar... s:321) karşımıza çıkan anlatıcı kişi/yazar, tam da bu noktalarda modern anlatıdan geleneksel anlatıya kayıp, olaylar hakkında yorumlarda bulunarak anlatısına karşı nesnelliğini yitirmiş. Oysa tavır, okuyucunun tam da yazarın/anlatıcının o tepkiyi verdiği noktada, kendi tepkisini verebilmesi için -olumlu/olumsuz- anlatıcı kişinin duygu ve düşünceleriyle müdahalesinin "olmaması" olmalıydı.

Yazar, anlatıcı kişi olarak okuyucusuyla sohbet ederken, bu hikayeyi yazma amacının "kıssa üzerinde düşünme niyeti" olduğunu vurgular. Buna da referans olarak, Kur'an'da anlatılan hikayelere değinir: "Her şeyin doğrusunu söyleyen Kitap, manayı verir suret üzerinde durmaz. Esası verir ayrıntıda oyalanmaz. Kıssa anlatır ama maksadı hikaye anlatmak değildir. Esası desteklediği nisbette kıssa muteberdir." Bir nev'i surete takılı kalır, ayrıntıya dalar, kıssa anlatır ama sebebi, bir niyete dayanır. Düşünmek ve ötesinde de düşündürmek. Yoksa ayrıntılar ya da sureti tartışmayacaktır okur, öyledir ya da değildir, kurgu dünyasıdır ve gerçeğin yakınında ya da ötesindedir ama kendi gerçekliğinde amaç, düşünmek'tir. Kısamızdan bize düşen hisse, düşünmektir. Üslup, yazarın bugüne kadarki en iyi üslubu. Kelimelerle öyle bir evren kurmuş ki okurken hayran oluyorsunuz. Bekiroğlu'nun cümlelerini bilen okurlar, onun normal cümle yapısını kırdığını, devrik, secili bir üslubu tercih ettiğini bilirler. Bu yapı, üslubunun özelliğidir ve bu üslup, en çok da bu son anlatıda belirginleşmiş hatta ustalашmıştır. Rüyalar, sesler, ağaçlar, çiçekler... cümle tabiat betimlemelerle karşınızda iken; sadece bir hikaye anlatılır görünürken alttan alta

insan psikolojisine tek bir hikayeden yola çıkarak ışık tutan(Adem'de ademin hikayesi); kah bir kuşun dilinden, kah bir ağacın duygusundan, kah bir atın rüyasından, kah toprağın acısından... başlayarak kainatla bütünleşen bir eseri binlerce kelimeyle vücuda getirme ve kelime ve kavramlara alışılmadık cümle dizisiyle yolculuk etme şansını buluyorsunuz. Ancak, Bir Rüyanın Tabiri adlı bölümde yazar, adım adım ilerleyen, acele etmeyen, lirik, şiirsel üslubunu kaybederek hikemi(nasihat etme) üsluba yaklaşmış ve eser boyunca kelimelerle büyülediği okuyucusunu, bu büyüünün dışına taşımış. Öyle göze batar bir tarzda ki bu bölüm, anlatıcı kişi inandıklarını/doğrularını bu kadar doğrudan vermeseydi de -fazlasıyla emir cümleleriyle keskinlik taşıyan bir bölüm- sezdirseydi çok daha güzel olurdu.

Postmodern romanın sorunlarından biri, romanda hiçbir sınır olmamasıdır ve türler arasında geçiş yapabilmesidir ki bu da aynı zamanda onun sonunu hazırlar. "Ortaya çıkan şey roman mıdır?" sorusu ile yüzleşmemiz gerekir ve çoğu yazar bu durumu bu tarzdaki esere roman değil de "anlatı" diyerek çözümler. Bekiroğlu, şekil üzerinde bilgi verirken, "romanla mesnevi arasına düşmüş bir kalemle hikaye ettim" der. Aslında, tam da bu noktada Bekiroğlu'nun eseri de roman değil, anlatıdır. Romandır dersek tartışma kaçınılmaz olur ve eseri gereksiz yere hırpalırız. Bu anlatı hırpalanmayacak kadar uzun bir yolun adımlarından izler taşıyor. Adem'den başlıyor yolculuk, hayır, öncesinden ve gelip gözlerimize geliyor, aklımıza sesleniyor, her türlü duygumuzu hatırlatıyor, kalbimize dokunuyor. Lâ, içimizde olanı yeniden hatırlatıyor, unuttuğumuzu sandığımızı ya da az hatırladığımızı düşünerek kah telaşlanıp kah umursamaz olduğumuzu.

Lâ, Bekiroğlu'nun en güzel anlatısı. İnsan doğasına çıplak bakışın satır satır örülüğü kelimelerle. Bir roman gibi değil, kelime kelime okunacak bir şiir. Bu, kusuru aslında Bekiroğlu'nun, ama aynı zamanda üslubunun da başarısı. Doğası gereği mesnevi, doğası gereği roman, ama kelimeleriyle pür şiir, pür kelime, pür insan. Eğer kelimeler üzerine gece-gündüz çalışmadıysa yazar, bu kelimeler bir hediye olarak sunulmuş olmalı kendisine. (Hatta bu romandaki kullanılan kelimelerin bir çalışması yapılmalı ve kullanılan kelime sayısı ve türü ortaya konmalı.) Ayrıntılar, ayrıntıların sıkmayan, tersine yeniden oku beni diyen çekiciliği. Herbir varlığın kendisini gösterişi ve isim buluşu. İsmiyle varlığını ispatlaması. Ağaçların dahi hikayeleriyle anlatıya girişi ve zenginleşen/varsillaşan hikaye/varlık dünyası, hikayenin/insanın dünyası. Lâ, okurken, "Beni oku" diyen bir anlatı. Kenara bıraktığınızda, sizi çağırın ve beni tamamla diyen...

Lâ, bir hatırlatışın kitabı. Geriye onu (LÂ) tamamlamak kalıyor. Bu da Lâ'da takılı kalmayanın, devamını getirebilenin nasibi.

Ölümden Saklanamayan Salinger (Cemile Bayraktar)



Jerome David Salinger, 1919 New York doğumlu Amerikalı bir yazar. Kariyerine kısa hikayeler ile başlayan yazar, `Çavdar Tarlasında Çocuklar` (The Chatcer İn The Rye) eseriyle ilk zamanlarda dikkati çekmese dahi zaman içerisinde büyük bir ün kazandı. Bir dönem yasaklı olan bu eser yayımlanmasından, yaygınlaşmasına kendi kaderinde sonlardan ilk sıralara büyük bir hızla yol aldı. İlginçtir, Salinger ise eserinin ve onun gölgesinde kendi ününün yükseldiği istikametinin tam tersi olarak kendini kendi içine hapsetti, eser yayıldıkça yazar garip bir şekilde kayboldu. Bugün ise Salinger artık aramızda değil, kendi saklılığında öldü Salinger.

Yıllar önce yaşı benden oldukça büyük bir avukat arkadaşına ` yüzde yüz suçlu olduğuna inandığın bir kişinin davasını üstlendin mi hiç ? ` diye sormuştum. Bana ` yüzde yüz suçlu insan yoktur ` demişti. Unutmadığım bu cevaptan yola çıkarak Salinger gibi - ki ben Salinger ` saklısında ` çok anlamlı başka isimler daha görürüm ; Kafka gibi Sezai Karakoç gibi - isimlerin yaşamları sırasında ya da ` saklıları ` ölümlerinden sonra, kendilerini bariz ortaya koydukları ` duygu çıkarmaları ` üzerinden muhasebelerinin görülmesine karşı çıkarım. Fiile dökülmüş eylemlerin dahi bir arka planı, bir geçmişinin, bir batınının olduğu kabulü her akla, her gönle sirayet etmişken, duygu denilen civa misali içinde bulunduğu ortama şeklen uyum sağlayan, uğradığı etki ile ne şekilde kaçta bölüneceği ve nasıl bir sonuç çıkacağına bilinmediği bir olguya bakarken somut çıkarımlarda bulunmak ne denli doğru ? Bu nedenle şiir, roman, resim, müzik gibi kurgudan

yoksun,mutlak bir duygunun güdümüyle ortaya çıkan eserlere, eserlerin failleri üzerinden yorum getirmek gayri ahlaki eylemlerin en büyüğüdür, şahsi hakka tecavüzdür,diye nitelendiririm.Eleştiri,üzerine konuşma ya da yorum yapma hakları ancak ve ancak o eserlerin ve o eserlerin faillerinin etkilerinin bizde bıraktığı etkilere dair ise dillendirilmeli diye düşünürüm.

Bu tür nedenlerle Salinger ölümü, onun öncesinde saklılığı, onun öncesinde eserinin `hırçın ergeni Holden üzerinden kendi kişiliğinin okunma çabası, çoğumuzun tükürdüğü ` magazinsel ` kültür etkisinden esinlenerek yapılan kıyımlardan ötesi değildir.

Bir etki yoktur ki, herkeste aynı tepkiye yol açsın.Etki birdir ama tepki çeşitlidir.Tekil bir etkiden, çoğul tepkilere ulaşabilirsiniz.Milyonlarca insan ve bu insanların hiçbirisinin bir diğeriyle tıpatıp benzerlik sağlayamadığı ve milyonlarca insanında bir zamanlar var olduğu, şimdilerde adlarının dahi anılmadığı bir ortamda ; insanların çoğulluğu, tepkilerin çoğunluğuna karışmışken acaba etkinin bir ve tekil olduğu fikri, kimin zihnine düşüyor ?Peki bu nasıl bir berekettir ki, yokluktan varlığa,birlikten çokluğa kadar tüm sıralamaları kendi kontrolünden geçirebiliyor ?Akıl ile düşündüğümüzde buna bilimsel gerçekleri de eklersek eğer hiçbir formülün sonucu $1 = 10000....$ sonucuna ulaşmaz iken, kendi farkında olmadan yaşadığımız hayatlar sürekli olarak $1 = 10000....$ sonucunu verir ? Hiç bu sorunun cevabını bileniniz var mı ? Ve melekler şaşırıp sorduğunda (Bakara/30) ` Ben sizin bilmediklerinizi bilirim `(Bakara/30) . Ve Yakup'a şaşırarak sorduklarında ` Ben sizin bilmediklerinizi bilirim ` (Yusuf/86).Aklın ve kalbin bir olduğu bu cevaplarda bir olan etkiye, aynı tepkilerin verilmesi, $1 = 1$ formülünde zerre şüphe taşımayan sonuçlara ulaşılmasında, çoğunluğa karşı yakalanan teklik nasıl bir dönüşümdür ?

Peki ya ölüm ? Kendi içimizden taşanları dahi kendimiz anlayamadığımız bir şekilde dışarı vurduğumuz, bizi biz dışındakilere sunduğumuzda her yönelene verdiğimiz tepki Kafka misali ` tüm yazılarımı yakın ` gibi bir unutulmaya heves; Salinger misali bir ` saklanma `, her gün gazete ya da televizyon ekranlarında görmeye alıştığımız ünlüler kervanının kendine her uzanana yığıldığı bir popülerite ile sürekli var olma,unutulmama,aşık olma ve bunu devamlı kılma hevesi gibi farklı tepkilerin, ölüm gibi bir etki neticesinde herhangi bir tepki değil etkide yok olma ve bundan kurtulamama sonlanmasında, saklanamamamız, unutulmamamız, yahut unutulmamız ?Bu tercih edememe kaskacında sonucun bizim elimiz dışında kalması ?Tüm bunlar kendimize dair yaptığımız hesapların iflasından başka nedir ki ?

Peki ya Salinger etkisi ?Herkesten hatta kendi taşıdığı olanın etkisinden dahi saklanırken nedenlerinin çokluk olduğu bir kurguda Salinger'i saklandığı yerde, arayıp, bulan ` teklik-etki-ölüm-değişmeyen ` sonuç olan ölüm nedir ?Sahi yok olmayı dilediğiniz zaman yok olduğunuzu mu sanıyorsunuz ? Kendi hayatlarınızın,alışıla geldiği şekliyle kaderlerinizin ancak yürüdüğü yolun rotasını çizebildiğinizin, o yolun başlangıç noktasının, zemininin ve bitiş çizgisinin sizin elinizde olmadığı, dolayısı ile hakikatin değil sadece fiillerin faili olduğunuzdan sahi haberiniz yok mu ? Bu denli acizyet içerisinde ` insan ` nasıl olurda saklanabilir ?

Aslında her saklanılan ölüm değil midir ? Arkasına saklandığımız herşeyin arkasında aslında ölüm yok mudur ? Madde, şöhret, itibar, para, meslek, roller gibi sınırsız tutduğumuz çoğu kez arkasında kaldığımız, saklambaç oyunlarımızdaki zırlarımız hep bizi ölüm denilen yok oluşun görünen tarafından saklamaz mı ? İnsanın kapasitesi üç kap miktarı ise bunlardan biri doğum, ikincisi yaşam süreci, üçüncüsü ise ölüm değil midir ? Bu üç kap miktarına fazladan eklenen yaşam süreci o kabın dışına kendi yerleşemeye niyetlendikçe, oradan taşıp, kayıp giden ölüm değil midir ? Salinger'in ` saklanma' fazlası ile doldurduğu kabının dışına itilen ölüm tüm kurguyu tarumar ederek gelip aklığı yerde onu bulmamış mıdır ?Bulmuştur. Çünkü hesaplar çok, ölüm tek tepkidir.

Gariptir, insan öldüğünde,ölüm fiili gerçekleştiğinde,tamamlandığında yani bir aşama geçildiğinde Rabbin'e, tekliğe kavuşur sanırız. Oysa ki bir sonraki aşamaya dahi gerek yoktur,ölüm zaten birdir,tektir,tek tepkidir.

Ölümü kendimize yakın bir cümle içerisinde sokmaktan dahi itina ile kaçındığımız sonucunun farkındayken başlangıcın adı olan masumiyet, çocukluk ile bir son olan ölümü aynı cümlede kullanamayız ? Kendi çocukluğumuzu tamamladığımız andan itibaren, o çocukluğa dokunamamış kirlilik yani masumiyeti de ölüm gibi kaçındığımız hallerden yine uzak tutarız. Çünkü ölüm uzaktır, masumiyet ve çocukluktan, çünkü ölüm aynı zamanda kaybettiğimiz masumiyetin hesabının adıdır aynı zamanda. Biz ölümden saklanırken Salinger'in ` Çavdar Tarlasında Çocuklar'ı oluruz, o masumiyetin arkasına saklanır, bir daha bizi kimsenin bulmamasını sağlarız. Lakin tekliğinden, ve aynı tepkiye bağlılığıyla birliğinden mütevellit ölüm her saklınızın arkasından bizi bulmakta bizim saklanmamızdan çok daha uzaktır.

Ne kadar başarılı olursak olalım, bizden daha usta olanın yanında hep çırak kalırız,biz hep tepki veremeyeceğimiz etkinin karşısında Salinger kalırız. Ölüm saklılarımızın arasından usulca yanımıza sokulduğu an gözlerimizi aynı sonsuza diker, ` aynı karede dondurur ` , aynı cümleyi kurarız ; ` Çavdar tarlasında çocuk ` kalmalıydım. Ve beni bulacağından emin olduğum ölüm bana dokunduğunda o çocuğun masumiyetinden ışıdayarak keşke saydamların ardına saklanmasaydım... Keşke...Ah keşke saklanmasaydım.

Sanat karanlıkta çakılmış bir kibrittir...

Keşke demeden dahi, ` Her nerede olursanız olun ölüm size yetişir, son derece sağlam kaleler içinde de bulursanız yine kurtulamazsınız. ` Nisa/78

Keşke demeden dahi, sorulduğunda ` Yıl sayısı olarak yeryüzünde ne kadar kaldınız ? ` Müminun/112

Keşke demeden dahi, ` Der ki: "Keşke hayatım için, (önceden bir şeyler) takdim edebilseydim " Fecr/24