

Dini Sinemanın Anlatısal Derinliği

“The Narrative Depth of Religious Cinema”

İhsan KABİL*

Özet

Dini sinema, sinema tarihinin başından itibaren yer alan, sinemanın Batı’da çıkıp gelişmesiyle paralel daha çok Hristiyanlığın hakim olduğu bir görsel hikaye etme türü olarak kendini göstermiştir. Yazılı dini metinlerde tarihi olarak meydana gelen olayların sinemaya aktarılması, bunların temsil ve tasvirleri, dini tarihi karakterleri yazılı kültürü görsel kültüre taşıyarak, seyirciyi kendi inancına dair başka bir dilin tecrübesine tabi tutmuştur. İslami dini sinema, genelde Batı’nın dini hikayeleme normlarına uygun bir bakış tutturmuş ancak zaman içinde gitgide kendi temsil ve tasvir etme karakterini ortaya çıkarmaya yönelmiş, bu anlamda özgün bir dil inşa etme yolunda belli bir çabaya girmiştir. Dini sinemanın gündelik gerçeklikle yoğrulu popüler sinemaya kıyasla metafizik ve kimi zaman mistik imgeleştirmeleri, mevcut olanın daha derununa inen bir görsellikle sonuçlanmıştır. Dini sinemanın yakın bir anlatım biçimi olan manevi duyarlılık sinema da ciddi olarak tarihi veya çağdaş anlatılar içinde kendi çizgisini, duruşunu oluşturma yönünde önemli merhaleler almış, inançlar arasında dini anlatılardan daha fazla ortak bir zemin ve ruhi sarmalayıcı işlev görmüşlerdir.

Anahtar Kelimeler: Dini Sinema, Manevi Duyarlılık Sinema, Anlatı, Dil

Abstract

Religious cinema, which has existed since the beginning of cinematic history, emerged as a visual storytelling genre largely dominated by Christianity, parallel to the emergence and development of cinema in the West. The filmic translation of historical events from written religious texts, their representation and depiction, and religious historical characters brought written culture into visual culture, exposing the audience to the experience of a different language related to their own faith. Islamic religious cinema generally adhered to Western norms of religious storytelling, but over time, it increasingly sought to reveal its own representative and descriptive character, making a certain effort to construct an original language in this regard. Compared to popular cinema, which is steeped in everyday reality, religious cinema’s metaphysical and sometimes mystical imagery has resulted in a visuality that delves deeper than the existing depiction. Spiritually sensitive cinema, a form of narrative closely related to religious cinema, has also made significant strides toward establishing its own line and stance within historical or contemporary narratives, serving as a common ground and spiritual envelopment for faiths more than religious narratives.

Keywords: Religious Cinema, Spiritually Sensitive Cinema, Narrative, Language

*Sinema Eleştirmeni, ihsankabil@gmail.com

Giriş

Sinemada din olgusu, dünya sinema tarihi ve literatüründe ilk baştan itibaren olanca varlığıyla kendini ortaya koymuş, estetik ve moral değerlerini dinin kendi temeli ve çerçevesinde yansıtma yoluna gitmiştir. Önce Fransa ve Amerika olmak üzere Batı'da doğan sinema sanatı, önce belge film, sonra kurmaca olarak temayüz etmiş, kurmaca yaklaşımda da komedi, dram, macera, polisiye, tarihi gibi türlerin yanında dini olanı da tercih etmiş ve dinler tarihinden günümüze bir spektrum içinde görselleştirmiştir. Batılı yönetmenler daha çok Hristiyanlık üzerinden filmler gerçekleştirmiş, daha az sayıda da Museviliği işleyegelmişlerdir. En kitlesele sanat dalı sayılabilecek sinema, dini anlatıların geniş kitlelere ulaştırılabilmesi anlamında, özellikle Hristiyanlığın tarihi kesitlerinden başlayarak, günümüzde kısasa sayılabilecek anlatılara uzanan uzun bir görsel yolculuğa çıkmıştır. Teknik zorunluluklar gereği, başlangıçta sessiz olarak çekilen bu filmler, zamanla arayazaların yardımıyla seyirciyle daha bir yakın ilişki kurmak suretiyle, popüler sinemanın önemli bir girdisini teşkil etmişlerdir.

Sessiz sinema çağında dahi büyük bütçeli yapımlar olarak karşımıza çıkan dini sinema örnekleri, dönemin önemli yönetmenlerinin elinden oldukça ihtişamlı görsel kordelalar olarak sinema salonlarındaki yerlerini almışlardır. Bunlara şöyle bir göz attığımızda, *Civilization/Uygurluk* (1916, Thomas Ince, Reginald Parker, Raymond B. West), *Intolerance/Hoşgörüsüzlük* (1916, David W. Griffith), araya giren I. Dünya Savaşı'ndan sonra *The Ten Commandments/On Emir* (1923, Cecil B. DeMille), *Ben-Hur* (1925, Fred Niblo), *The King of Kings/Krallar Kralı* (1927, Cecil B. DeMille), Amerikan sinemasının sessiz sinema döneminde ürettiği büyük bütçeli dini içerikli filmlerin önde gelenlerindedir. Bu dönemde aynı temelde Avrupa'dan çıkan büyük eserler ise, *La Vie et la Passion de Jesus Christ/Hz. İsa'nın Hayatı ve Tutkusu* (1903, Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca), *Faust* (1926, Friedrich W. Murnau) ve *La Passion de Jeanne d'Arc/Jeanne d'Arc'ın Tutkusu* (1928, Carl T. Dreyer) oldu. Bu filmler, yeryüzündeki hayatın önemli bir girdisi olan dini hayatın tarihi bir perspektif içinde, insanlara ibretlik hayat kesitleri ve dinin hayatı düzenleyici bir rol üstlenmesi anlamında moral değerleri öne çıkarmasını öngören destansı yapımlar olarak neşet etti.

Kitlesele bir sanat olan sinema aracılığıyla, dinin kitlelere iletilmesi yönünde yazılı kültürün yanında görsel anlatı teknikleriyle daha geniş insan topluluklarına daha ekonomik bir zaman dilimi içinde ulaşılabilme imkanı doğmuştu. Ancak bazı istisnalar dışında, bu tür bir anlatım tarzının olay örgüsü cinsinden ve tanımı gereği entrika merkezli ilerlemesi, düz dini filmlerin

anlam derinliği, metafizik ve aşkın boyut çerçevesinde dar kapsamlı ve az katmanlı kalması gibi bir handikapı da barındırdığı kaçınılmaz bir şekilde ortaya çıkıyordu. Oysa, ister tarihi bir dönem içinde isterse modern dönemde geçen bir hikaye olsun, hayatın kendi akışı içinde dini veya kutsal olanla daha dolaylı bir ilişki içinde olan görsel anlatımlar, derinliği ve birden fazla katmanlılığı daha yetkin bir biçimde aktarabilecek kalibrede edimler olarak belirebilmektedir.

Sinemada Din Olgusunun Yansıması

Sinemanın kendi tarihi içinde evrilmesi ve değişik merhalelerden geçerek günümüze kadar ulaşan serüveni içinde hemen her toplumdan bu bağlamda ama her zaman daha marjinal kalarak, nicelik anlamında çok az sayıda yapımcı seyirciyle buluşma tarihine veya bunun tam tersi seyirci böylesi filmlerle buluşma ve hayatını anlamlandırma ya da imgesel manada metafizik ve aşkın olanın izini sürerek, hayatın anlamını zenginleştirme, yeryüzündeki varoluşunun sınırlarına bir nebze olsun açılma imkanına kavuşabilmiştir. Bu düzlemde, bu tarz sinemanın konvansiyonlarının daha çok Batı'da oluşturulmasından ötürü, bu sinemalardan hareketle örneklemelerimizi ortaya koyabileceğiz. Yirminci yüzyılın başlarında Avrupa'nın en önde gelen sinemalarından biri olan Danimarka sinemasından Carl T. Dreyer, yaptığı tarihi veya modern filmlerinde, kimi zaman dini merkeze alan kimi zamansa güncel hayatın içinde dinin bir atmosfer olarak kendini hissettirdiği, hayat döngüsünün hemen her dokusuna sindiği temsiller gerçekleştirdi. Paul Schader'ın doktora çalışması olan kitabı *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer (Sinemada Aşkın Üslup: Ozu, Bresson, Dreyer)*'de konu ettiği üç yönetmenden Dreyer, kuzey Avrupa Protestan inancının değerlerini yansıttığı filmleri *Blade af Satans bog (Şeytan'ın Kitabından Sayfalar, 1920)*, *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu, Vredens dag (Gazap Günü, 1943)* ve *Ordet (Söz, 1955)*'de, doğrudan veya dolaylı, sembolik ve çağrışımlı dini referanslarla hayatın metafizik yanını da gündeme getirerek, aşkın olana açık tutarak gerçekliği daha bütüncül bir düzleme taşımıştır. Uzakdoğudan, Japonya'dan kültürel izdüşümler taşıyan Yasujiro Ozu'nun sineması, aynı biçimde Zen Budizm'in gündelik hayat üzerindeki halesini, hikaye anlatımında da adeta göz hizasındaki alçak kamera açısının doğurduğu ve dolayısıyla insancıl olanı merkeze aldığı insan ölçekli bir bakışı görsel şiar haline getirmiştir: *Banshun (Geç İlkbahar, 1949)*, *Bakushu (Erken Yaz, 1951)*, *Tokyo monogatari (Tokyo Hikayesi, 1953)*, *Soshun (Erken İlkbahar, 1956)*, *Akibiyori (Geç Sonbahar, 1960)*.

Katolik Hristiyan inancının varoluşsal duruşunda kök saldıgı Fransız yönetmen Robert Bresson, filmlerinde Dreyer gibi dinin doğrudan ama daha

çok dolaylı varlığıyla sembolik ve metaforik bir zemin üzerinde, metafiziğin kendini fizik gerçekliğin olmazsa olmaz bir parçası olarak izhar ettiği bir temsil dili ortaya koyar. Filmlerinde dini olgu, kendini bütün doğallığıyla hayatın olağan bir parçası gibi hissettirir, fiziki olanla metafizik belli bir şekilde mezcolumuştur: *Journal d'un curé de campagne* (Bir Taşra Papazının Güncesi, 1951), *Un condamné a mort s'est échappé* (Bir İdam Mahkumu Kaçtı, 1956), *Pickpocket* (Yankesici, 1959), *Proces de Jeanne d'Arc* (Jeanne d'Arc'ın Yargılanması, 1962), *Au hasard Balthazar* (Rastgele Balthazar, 1966), *Le diable probablement* (Belki de Şeytan, 1977). ABD, Ohio State University'de, 1992'de Sinema Araştırmaları alanında tamamladığım Master tezim "Redeemed Worlds: Bresson's *Pickpocket* and Tarkovsky's *The Sacrifice*" ("Kefareti Ödenen Dünyalar: Bresson'un *Yankesici*'si ve Tarkovski'nin *Kurban*'ı")'nda, sinemada manevi boyutu ve dini anlatının derinliğini irdelemeye çalıştım. Buradan hareketle, bu derinliği bu iki film üzerinden misal çalışmalar olarak işlemeye çalışacağım. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı romanının gevşek bir uyarlaması olan *Yankesici*'de yönetmen, insanlık durumunun düşüşünü, olumsuz bir davranış tarzı içinde kendini kaybetmeyi, umulmadık duygusal bir oluşumla ruhunun selamete erişini manevi varoluşsal bir serüven görünümünde aktarır. Filmde kader ve özgür irade diyalektiği içinde hareket eden yönetmen, kahramanının kendi kaderinin farkında olmasına rağmen, kendi alışlagelmiş süregen olumsuz davranış şekli içinde tasvir eder. Filmin kahramanı Michel'in, günlük hayatını kuşatan durumları ve çerçeve dizaynı farkedilir; herşey bir tasarımcının (özelde yönetmen, genelde Yaratıcı) elinden çıkmış gibidir. Yönetmen, gerçeğe ulaşmayı hedefler; bunun yanında gerçekliğin ötesinde yatana, yani gize vurgu yapar. Bresson, hikaye ve biçim yoluyla bir keşfe vararak, varoluşsal dönüşüm marifetiyle manevi aşkınlığa erişecek insanın özündeki ümit ve imana odak yapar.

Paul Schrader, Bresson'u eski estetiği çağdaş biçimlerle güncelleştirmeye girişmiş öz-şuurlu bir sanatçı olarak ifade etmiştir. Eğer Schrader Bresson'dan, eski estetiği modernize eden biri olarak bahsediyorsa, biz bir adım daha atarak onu, eski etiği güncelleştiren biri olarak isimlendirebiliriz. Kimi sanatçı ve düşünürler, ferdi veya toplumsal seviyede toplumun bozukluklarının tahlilcisi olmuş ve genelde, ait oldukları toplumun vicdanı olarak ortaya çıkmışlardır. Bresson bizim çağdaşımız olarak bireyin, teori (bakış tarzı anlamında) ve pratiğin (aşk, suç ve vecibe) bileşiminden meydana gelen sosyal bağlamdaki mücadelesini gözler ve aksettirir. Michel'in suçu ve kurtuluş olan sonrası, hayatın manevi şekilde kurulmuş olan manasına tekabül eder.

Schrader, hapisane mecazının Batı felsefesinin vazgeçilmez bir tarafı olduğunu da gösterir. Bu mecazın, özellikle Eflatun ve Kutsal Kitaplar'da

olduğu üzere Batı teolojisindeki beden ve ruh ikiye bölünmüşlüğüne ilişkin olduğunu belirtir. Beden, ruhun hapisanesi olarak alınabilir ve ölüm onu hapisten kurtarmak için bir geçittir. Bu suretle, Bresson'un filminde ölüm mecazı, bedeninkârı-yani hapsedilme-ruhun hürriyetine yol açar. Yönetmenin filmin görsel üslubuna yaklaşımı, kahramanın hayatıyla ahenkli bir şekilde çok manastırvarıdır. Çekimler süslü teknikler sunmaya yönelmez. Özel efektlere veya aşırı noktalamaya hiç itibar etmeyerek, zaruretle uyumlu bir biçimde varolurlar. Michel'in hayatı, bir örneklik, azlık, neredeyse manastır tarzındadır. Her zaman aynı düz takımı giyer, aynı tonda konuşur, günlük hayatta aşağı yukarı aynı şeyleri yapar, bolluk ekonomisinin ortasında basit bir odada bir münzevi gibi yaşar; çalışma, oturma ve yatak odası hep bir yerdedir. Bresson'un hapisane döngüsü yapımlarından biri olan önceki filmi *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da fiziki bir hapsedilme söz konusuysen, *Yankesici*'de Michel, gündelik hayatta kendi ruhunun mahkûmu, tevkif edilmesinden sonra fiziki bir mahkûmdur. Bresson'un kişileri selüoit üstünde baskı gibidir. Gerçekten yaşıyormuş hissi vermezler; yönetmenin psikolojik tezahürleri sakınan çok başarılı gayretlerinin bir tesiridir; dolayısıyla onun kişilerini oldukça sun'i bir şekilde, dış bir güç tarafından "canlandırılmış" veya "ikincisi yaratılmış" olarak idrak ederiz. Onun natüralistik oyunculuk sakınımı, ideaların Platonik izahıyla paralellik içindedir.

Canlı veya cansız nesnelere aslında ideal alanda, başka ifadeyle, insan idrakinin dünyası dışında, mevcut olan gerçek nesnelere kopyalarıdır. Bu yüzden bu nesnelere sadece gerçek-ideal nesnelere taklidir. Bu, Bresson'un dinliliği fikriyle ve bu fikrin, bu dünyanın geçiciliğiyle ve gerçek dünyanın sürgitliliğiyle, Allahın varlığı konusundaki hakikatle (bu hakikat, yaratıcı olarak sanatçı/yönetmenin durumunu anırtır) olan ilişkisiyle örtüşür. Hiçbir şeyi maddi olarak algılayamayız: O idrake sahip olmak için, insan kendisiyle nesne arasında hissi bir bağ kurmalıdır. Bresson, kişilerinin psikolojik hayatını nötrleştirdiğinden onların maddesini hissedemeyiz; dolayısıyla onların psikolojik gerçeklikler olduğu hakkında çok az şey biliriz. Bu, muğlaklığın başka bir çeşidi ve Bresson'un, bu dünyanın mevcudiyeti ve tecrübe edilmesi hakkındaki harikulade ifadesinin bir kısmıdır. Filmde gerçekliğin muğlaklığı, Michel'in hareketlerini kolayca gizleyemediğini, bilgisi olmadan gözlenildiğini gördüğümüz, Müfettiş'le olan karşılaşmalarında belirgindir. Müfettiş, Mirella Affron'a göre, sanki Michel'in kendisinden önce Michel'in sonunu bilen olarak algılanan bir sorgulayıcı, itiraf ettirici ve kanunun ve İlahî varlığın aracı olarak belirir.

Batı Dışı Manevi Duyarlıklı Sinemanın İzinde

Batı ağırlıklı sinemanın yanında İslam dünyasından da yeryüzü hayatının beş duyuyu algılanan ve yaşanan yanının ötesine geçen, metafiziği öne çıkararak fizik gerçekliği daha bütüncül bir gerçekliğe büründüren ve sanatın diliyle de uyumlu tasavvufi çerçeveyi hayatın genel atmosferine giydiren az sayıda da olsa bazı yönetmenlerin filmleri de dünya sinema literatürüne girmiştir. Bunların en seçkin örnekleri, Mustafa Akad tarafından 1976'da gerçekleştirilen *The Message* (Çağrı) filmiyle, bundan yaklaşık elli yıl sonra Mecid Mecidi'nin yaptığı *Muhammad: The Messenger of God* (Hz. Muhammed: Allahın Elçisi, 2015), tamamen dini sinema kategorisine giren çalışmalardan sayılmaktadır ve bu eserler hem hayati gerçekliği resmetmekte hem de hayatın manevi boyutunu imgeleştirmektedir. İslam dünyasında Mısır merkezli dini sinema çalışmalarının kahir ekseriyeti dışa dönük film dilleriyle kalıcı bir izdüşüm bırakmazken, İran sinemasının çoğu irfan ve hikmet yüklü örnekleri iç dünyanın dolayımı tasviriyle zengin bir çeşitleme sunar.

Bu dünyanın tasavvufi sinema çizimi bağlamında en öne çıkan yönetmenlerinden biri, Tunus'tan Nasır Khemir'dir. Filmlerinde dervişane hayatın sukuttan doğan dinamiğini, hayatın varlık boyutunu yokluk mahiyetiyle dengeleyip zenginleştirmeyi seçen Khemir, film estetiğini de yerine göre diyaloga ihtiyaç duymadan ingenin gücünden yararlanarak, ontolojik olarak tasavvufun mecazi ve anıştırma ve göndermeye dayalı dilini sinema diline bileştirerek manevi boyutlu bir sinemanın nüvesini ortaya koyar. Çöl üçlemesi *el-Haimoune* (Çöl İşaretçileri, 1984), *Le collier perdu de la colombe* (Güvercinin Kayıp Gerdanlığı, 1991) ve *Bab'Aziz* (2005)'de, varoluş, varlık sebebi, hayatın anlamı gibi ontolojik soruların karşılığını arayış hikayeleri şeklinde bir iz sürüşün serüvenleridir. Khemir'in sonraki çalışmaları *Looking for Muhyiddin* (Muhyiddin'i Aramak, 2014) ve *Whispering Sands* (Fısıldaşan Kumlar, 2018) aslında tasavvufun dolayımından hayatın anlamını arayışın peşinde izlek süren görsel birer anlatı çabalarıdır.

Türk sinemasından manevi ve aşkın mahiyette anlatım derinliğine sahip önemli bir eser olarak gösterebileceğimiz Semih Kaplanoğlu'nun manevi gerçekçilik olarak nitelendirdiği üçlemesi *Bal* (2010), *Süt* (2008), *Yumurta* (2007)'dan sonra, çıtayı daha da yükselterek çektiği *Buğday* (2017) adlı çalışması, ortaya koyduğu sinema dili, olay örgüsü, dramaturji ve görüntü estetiğiyle üst perdeden bir dünya sineması örneği olarak önümüzde durmaktadır. Siyah-beyazın kendine has yalın görsel değeriyle çekimi gerçekleştirilen film, farklı coğrafyalar arasında farkı silikleştirir ve geleceğin dünyasında tüm bir arzı insanlığa ortak mekan olarak sunar. Filmdeki ileri teknolojik ortam, aynı

zamanda meydana gelen büyük bir yıkımla tezat teşkil eder. İnsanın gerçekliği adeta zıtlıkların aynı anda yaşanmasıdır, öte yandan, her olgu da zıddıyla kaimdir. Dünyanın teknolojik olarak çok ileri gittiği bir çağda, büyük bir yıkımın yaşanmasından sonra çok da geriye gitmesinin sözkonusu olduğunun resmedilişi olan film, bir yandan genetiği değiştirilmiş gıdaların insan yaratılışına olan aykırılığından, yine aşırı teknolojinin ekolojik dengeyi iyice bozmasından dem vururken, öte yandan, maddenin en küçük parçasığına felsefi bir bakışla ontolojik bir duruş sergileyerek, sinemanın günümüz için söyleyebileceği en metafizik, mistik, giderek tasavvufi söylemi ortaya koymada önemli bir mesafe olarak addedilmelidir. Eser, görsel anlatımını dünya ölçeğinden kurarak, değişik coğrafyalarda belli bir inanç çerçevesine yaptığı hikmet dolu seyahatle, tündengelimden yeniden bir tümevarıma ererek, adeta bir hayat döngüsü tanımlar.

Filmin orijinal dilinin İngilizce olması onun dünya sineması ölçeğinde bir yapım, dünya sinemasının özgün bir örneği olduğunun adeta bir delilidir. Ne yazık ki büyük bütçeli filmlerin çoğunun Amerikan sinemasından çıkma ve dillerinin de İngilizce olması hasebiyle, bu filmin de daha geniş kitlelere bu şekilde herhangi bir yabancılaşma olmadan daha rahat ulaşabileceği düşünülmüş olmalıdır. Üstelik zaman ve mekanın çok da belirgin olmadığı, adeta zaman dışı bir evrede yer alan ana hikaye, mekanı da soyutlayarak, tüm dünyayı makrokozmos bir evrende mikrokozmos bir mekan olarak ele almaktadır. Çok güçlü bir şekilde metafizik bir düzlemde akan senaryoda, baştaki mihmandar kadının filmin sonlarına doğru olan-biten hiçbir şeyin farkına varmaması, gözlemleyememesi, kalp gözü gerçeğini, bazı kimselerin farkındalık boyutunu görselleştirmesi bakımından oldukça ilginç bir sahne teşkil etmektedir. Film, kutsal metinlere, insanın yaratılmışlığına, kültür tarihine, değişik coğrafyalara, antropolojik gerçekliğe çeşitli göndermelerde bulunur; bu yanıyla, öz olarak mitik, lirik bir çağdaş bütüne dönerek aşkın bir estetik düzleme kavuşur.

Görsel metnin kutsal gerçekliğe yaptığı atıflar, rüya-ölüm ilişkisi, vahdetin mahiyetine yapılan yollamalar, muhtevasındaki hikmet ve irfan dolu değişler sözel olarak da ana metni zenginleştiren unsurlardır. Dolayısıyla çalışmanın kendisi (sinema sanatı da dahil olmak üzere) disiplinlerarası bir uğraşı gerektirir; belli bir entelektüel birikim üzerinden okuması yapılması gereken üst bir görsel-işitsel metin karşımıza çıkar. Metnin anahtarları hem sinema tarihinin galerilerinde aranmalı hem de psikolojik, tarihi, psikanalitik, giderek psişik olguların izleğinde imgenin kendi iç dinamiklerinin işlerliğe girmesiyle gerçek dünya, sinemasal dünya, gerçekliğin ötesine geçilerek meydana getirilen metafizik alemle daha bütüncül bir gerçekliğin ortaya çıkmasına yol açan

kurmaca bir dünyanın kurgulanmasında görülebilmelidir. Basitlikle karmaşıklığın, dengeyle kaosun, gelecekle bugünün, geçmişle bilinmeyen geleceğin, huzurla tedirginliğin, güvenle kendini adayamamanın, tümelle tikelin, içkinle aşkının, insan tekiyle ilahi olanın bize hatırlatıldığı, ekolojik dengenin bozulmasıyla aslında insan ruhunun, fitratının bozulmasının sözkonusu olduğunun alçakgönüllü bir manifestosu olarak belirir, *Buğday*. Başlardaki kaotik sekans, dünya sinemasındaki benzerleri arasında kalibresi oldukça yüksek bir temsil olarak yer alır; bir bilim adamının, önemli bir tez ileri sürmüş ancak akademik çevrelerde kabul görmemiş başka bir bilim adamını bulmak üzere çıktığı yolculuk, süreç içinde bir iç yolculuğuna, kendini bulma serüvenine dönecek, buluşma bir kendiyile yüzleşme olarak tebarüz edecektir.

Tarkovski'nin filmlerindeki karakterler gibi farklı kişilikleri temsil eden bu şahsiyetler, biri etik ve bilimsel bir düzlemde kalırken, diğeri manevi ve aşkın bir düzleme varmış, dünyayla bağını kendinden önceki ilahi boyutla ilişki kurmuş bir ruha sahip kişilerin izinde kurarak, dünya gerçekliğinin üstüne çıkan bir varlık sahibi olarak gözler önüne gelir. Dolayısıyla filmin basındaki materyal gerçeklik ve algı, katman katman açılarak gitgide spiritüel bir gerçeklik ve algıya dönüşecek, bu yönüyle günümüz algısına bir alternatif teşkil edecek, yine günümüz sinema anlayışının genel çerçevesinin yanında vakar ve özgüvenle farklı mecralara yönelme cesareti gösteren çağdaş bir epik olarak belirginlik kazanacaktır. Filmde bir motto olarak beliren 'nefes' ve 'buğday' dikotomisi, cismani olanla ruhani olanı, maddi olanla manevi olanı, insani olanla ilahi olanı akla getiren, başta dile getirdiğimiz zıtlar aleminin bir tezahürü olarak görülebilir. "Nefes mi, buğday mı?" sorusunun ilk eldeki karşılığı 'buğday' olarak görülse de, zaman içinde, sinematik zamanın elverdiği ölçüdeki seyr-ü süluk gereği ve belli bir kemalat neticesi 'nefes'in asli unsur olduğu anlaşılacak, ruha dair olanın maddenin dünyasına galebe çaldığı bir farkındalık tabakası halinde karşımıza çıkacaktır. İmgenin gücünün Kaplanoğlu sinemasının bu aşamasında görüldüğü ve kendi müzikalitesini oluşturduğu sinema estetiği, Türk sinemasında tasavvufi yaklaşımın geldiği nokta olarak da kayda değer bir yerde durmakta, manevi ve aşkın boyutun sinemamızda gelebileceği bir çıta olarak da kendini göstermektedir. *Sevmek Zamanı*'yla başlayan bu yaklaşım çizgisinin oturduğu ray üzerinde *Buğday*, günümüz sinema anlatım dilinin eriştiği merhaleyle de bağdaşık ve ahenkli bir çizgide seyretmekte, önce İslam dünyası, sonrasında dünya sinemasının aynı minvaldeki örneklerinin arasında öne çıkan bir temsilci olarak şimdiden klasikleşmiş ve sinema literatürüne geçmiş bir eser olarak yüz ağartmaktadır.

Batı'yla Doğu'nun Arasında Bir Sinema Anlayışı

Gerçekliğin katman içinde katman olarak açılmasına güçlü bir misal, kozmolojik hakikatin mikro düzlemde bir vücut buluşu, Tarkovski'nin metafizik-yoğun bir bilimkurgu olan 1972 yapımı *Solaris*'inde gözlemlenebilir. Mekanın, tabii ki aynı zamanda zamanın gerçekliği anlamında, birinci katman olarak biz seyircilerin içinde bulunduğu ortamı görürüz. Daha sonra filme geçtiğimizde, filmin kendi zaman ve mekanı ikinci katman olarak karşımıza çıkar. Üçüncü katman, televizyon ekranında daha önceki bir zaman dilimine ait yaşantı parçasında bilim insanlarını gördüğümüz mekandır. Hemen akabinde dördüncü katman olarak kendimizi onların arasında o mekânın içinde buluruz. Bilim insanı topluluğu aralarında yaptıkları konuşmalardan sonra, sözkonusu yolculuğun geçtiği filmi seyretme kararı alırlar. Bu şekilde beşinci katman, o filmin görüntülerinin yer aldığı bir ekran olarak karşımıza çıkar. Altıncı katman, kendimizi o görüntülerin içinde bulduğumuzda belirir: mücerred manada adeta tayy-i mekan ediyoruzdur. Yine Tarkovski'den hareketle, bu kez yönetmenin son ve fikri anlamda en yetkin çalışması *Offret (Kurban, 1986)*'a baktığımızda, yönetmenin, bir üçlemenin parçası olan önceki iki filmi *Stalker (İzsürücü, 1979)* ve *Nostalghia*'yla (1983) aynı tarzdaki manevi ahengin arayışında, kişinin kendisiyle ve tabiatla olan ilişkisinde yanılısma kırılması tecrübesine, kendini durdurma ve insanın fiziki varoluşuyla dünya arasında bir muvazene yaratmak için kişinin kendi kuvvesinden feragat etmesine, vazgeçmesine tanık oluruz. Film, inanç sorunu, ebed ve ezel, günlük hayatın felsefi manası ve dünyevi olanı ören ifadelerde bulunarak, bütün bir insanlık sahasını daha geniş olarak kaplar.

Tarkovski, *Kurban*'da, belli bir bireyin kendi hayatıyla hesaplaşmasını anlatır. Kahraman, mevcut ilişki biçimlerine karşı çıkarak radikal bir değişiklikten geçer, bu da gerçek, şuur dışı ve maddi dünyaları zıtlarıyla görmemize yol açar. Filmin kahramanı, kendi varoluşunun anlamına, dünya tarafından dayatılan hayatın anlamına ve dünyanın insana muamelesine ilişkin bir buhranın ortasında hayatıyla bir yanılısma kırılmasına uğrayan Alexander'dır. Baştaki "sözel" girişte, oğlu "Küçük İnsan"la, insanlığın yanlış bir yolda, tehlikeli bir yolda olduğu hakkında bir monolog hâlinde konuşur. "Yanlış dönüş", Tarkovski'nin, *Nostalghia*'da da çeşitlendirdiği, eserlerinde tekerrür eden bir durumdur. "Yanlış dönüş"le Tarkovski, insanlığın tabiatla ve manevi dünyayla izafi olarak daha fazla uyum içinde olduğu tarihî bir döneme, özellikle sanatın da insan ruhunun manevi yenilenmesiyle ahenkli ve onun hizmetinde olduğu Ortaçağa (karş., kilisenin beyaz duvarları üzerinde görülen resimlerin yeraldığı, Tarkovski'nin 1966 filmi *Andrei Rubliov*'un renkli son sekansı; ayrıca *Kurban*'da, Alexander'ın, hediye kitabında azizlerin sevgi dolu hâllerini gösteren resimleri takdir edişi) yollama yapar. Tarkovski, anti-psi-

kiyatride başı çeken biri olan Thomas Szasz'ın *Delilik Çağı*'nın girişinde açıkladığı, Batı dünyasındaki Ortaçağ dönemine sempatiyle yaklaşır. Alexander (Tarkovski'nin adına), Küçük İnsan'a şöyle diyerek "yanlış dönüş"ün kökenlerine değinir: "[İnsan] devamlı olarak tabiatı istismar etti. Netice, güç, iktidar, korku, bağımlılık üzerine kurulu bir medeniyet." Ayrıca ileridekini önceden farkeder: "Bilimsel bir ilerleme kaydettiğimiz an, onu kötünün hizmetine sokuyoruz... Maddi ve manevi gelişimimiz arasında ürkütücü bir ahenksizlik, dengesizlik elde ettik... Keşke biri konuşmayı bırakıp onun yerine birşey YAPsa! Yahut en azından yapmaya çalışsa." O zaman gelir: Bütün dünyayı mahvedecek bir nükleer savaşın eşiğidir.

Bu anda Alexander, insanlığın mukadder sonundan kurtulması karşılığında, sahip olduklarını kurban etmeye söz vererek Tanrı'ya dua eder: "Bizi kötünden kurtar Tanrım!... Çocuklarımın ölmesine izin verme, ne de arkadaşlarımın... karımın... Seni seven ve sana inanan herkesi... Sana inanmayan herkesi, çünkü kördürler... Sadece gerçek manada mahv olmadıklarından. Sana her şeyimi vereceğim. Sevdiğim ailemden vazgeçeceğim. Evimi yıkıp, Küçük İnsan'dan vazgeçeceğim. Suskunlaşıp, kimseyle tek kelime konuşmayacağım... Sadece her şeyi önceki hâline soksan..."

Kurban'ın erkek karakterleri *İzsürücü*'deki üç ana şahsiyetin hatırlatıcısıdır. Alexander, bir edebiyat eleştirmeni ve üniversitede estetik üstüne hocadır; Victor, doktordur; Otto, esrarengiz, yarı kutsal bir şahıstır. Bu üçü, sırasıyla, *İzsürücü*'deki yazara, bilim adamına ve izsürücü (ruhani bir kişi)'ye tekabül eder. Böylelikle yönetmen, temel insan karakteristiklerine döner: beden veya fiziki, zihin veya zihnî ve ruh veya ruhi. Bu tertip, Tarkovski'ye göre, Kierkegaard'ın bireysel kader olarak nazariyeleştirdiği estetik, etik ve manevi safhaların içinden bir bireyselleşme sürecine muktedir olan insanın nihai formudur. Kişinin fiziki duyularını odaklayarak çoğun hissi dünyasıyla meşgul olduğu ilk safha estetikdir; ikinci aşama, moral bir tavır şekillemeye niyetlenildiği ve bunun zihni hassalar geliştirerek kişinin etik durumuna tesir etmesidir ve son olarak kişinin ruhunun olgunlaşma, hayatla dünyanın daha derin bir manayla bezenmesi zamanıdır. Bu, Tarkovski'nin bir kıssa dediği filmin katmanlarından biridir.

Film boyunca Tarkovski'nin, insanlık üstünde tahrip edici tesirleri olan dünyanın maddi işleyişinden duyduğu itilmeye ve bilinç dışı dünyadaki arkaik insanın manevi ve ahenkli durumuyla bağlantılar kurma çabalarına şahit olmadan edemeyiz. Tarkovski, arkaik insanların fiziki dünyayla manevi mevcudiyet arasında sağlanan dengeyle uyum içinde yaşadıklarını ve böylece tabiatla da izafi olarak daha ahenkli bir etkileşim içinde bulduklarını hissetmiştir. Alexander'ın geçmişine olan tavrı, bir doktor ve aile dostları olan Victor'la konuşmasında olduğu üzere, hüsrana doludur: "Ama bütün bunlar-

da hüsrân duyduğum bir şey var. Kendimi bir hayata, tabir caizse, yüksek bir hayata hazırlamıştım. Felsefe, dinler tarihi, estetik okudum. Ve neticede kendimi, kendi hür irademin zincirlerine bağlanmış buldum.” Ama bu hür, gönüllü irade, tarihi planda yine müdahale etmeye çalışır. Bunda, ferdî davranışın teolojik olanla karşılıklı ilişkisinde hür iradenin imanla karıştığına tanık oluruz. Giz unsurları kendilerini bizim idrakimiz dışında, kestirilemez hadiseler olarak ifşa ettiğinden, bu sır unsurları, burada, akli ve pozitivist olgulara muhalefet olarak bizi çarpar.

Ağaç figürü filmde ısrarlı bir imgedir. Le Fanu’ya göre, anlatımın tam kendisinde bir ambleme dönüşür. Mitolojik seviyede hayat ağacı olarak portreleşir; filmin açılış çerçeveleri, Leonardo’nun *Bilgelerin Sevgi Gösterisi*’nden, orta planda bir ağacın bulunduğu, ayrıntılı sahnelerle kaplıdır. Sonra Alexander’ı, oğlunun yardımıyla bir ağacı dikerken ve çömezine, bir ağacı, yeşerinceye kadar her gün sulamasını söyleyen ihtiyar keşişin kıssasını anlatırken görürüz. Sonunda ağaç üç sene sonra filiz açmıştır. Kıssa, Biro’nun, ritüellerin kuvvetini hatıra getiren tekrarlar hakkındaki gözlemiyle uyum içindedir. Küçük İnsan’la ağaçlık yerde otururken, Alexander tekrar edici davranışın faziletlerinden konuşur: “Bazen kendime, şayet herkes aynı tek, bir ritüel gibi, değişmeyen, sistematik bir icraatte bulunsaydı, dünya değişirdi, diyorum.” Ağacı son olarak, bütün eşlik eden manalarla, Küçük İnsan altında uzanırken görürüz. Burada ağacın filiz veren tesirini hisseder ve küçük çocuğun bir boğaz ameliyatından sonra, ilk defa konuştuğunu işitiriz. Bu son, umuda, Alexander ve insanlık için olduğu gibi Küçük İnsan’ın kendisindeki umuda, Pandora’nın kutusunda son kalana işaret eder.

Görsel imgeleştirmenin çizilmesi *Kurban*’da, aslında üç katmanlıdır: Gerçek, muğlak ve gerçek dışı. Gerçek olan, üstte zikredilen muğlak olanla ayrılmaz bir şekilde üstüste binmiş olsa da filmde gerçekte yer alan yer ve zamandır. Gerçek dışı, sepya olarak verilir ve afet olarak gösterilir. Bu görsel değişimler bize gerçekliğin birkaç seviyesi olduğunu ve bunlardan herhangi birinin bütünüyle güvenilir olup olamayacağını söyler. Kader duygusu, film boyunca kendini diyalektik bir biçimde izhar eder. Kaçınılmaz bir oluşum yer alırken, tarihin akışına müdahale ediyormuşçasına, ona mâni olacak ferdî bir davranışa gidilir. Alexander, insanlık için bir kaderin farkında olan bir kişidir ancak insan olması onun kadercisi olmasına izin vermez. Rollo May, kaderi, “hayatın içinde ‘veriler’i tesis eden sınırların ve hünerlerin nizamı” diye tarif eder.

May, kaderin arketipel ve ontolojik olduğunu ve kişinin hayatındaki anlık tecrübeleri çizdiğini söyler; kelime, “takdir etmek”, “adamak”, “takdis etmek” manasına gelen *destine*’den türer ve istikamet tabirine, belli bir noktada erişilecek hedefe işaret eder. Kişi nereye kadar kendi kaderinin bir sonucu-

dur ve ne, nereye kadar onu şekillendirmek elindedir? May, kişinin kaderiyle ilişkisinin beş türlü meydana geldiğini belirtir: Onunla işbirliği yapma; onun farkına varma ve tanıma; onunla bağlanma; onunla yüzleşme ve meydan okuma; karşılaşma ve ona isyan etme. Böylece kader sürecinin, bir yerde hem içten hem dıştan örüldüğünü çıkarılabılırız. Alexander, yerkürenin dünyaya harbiyle meydana gelecek mukadder sonunu önlemek üzere teşebbüste bulunur: Dünyanın aldığı istikametini kaçınılmazlığını ezmeye çalışır, başka ifadeyle, kaderin daha yüksek bir seviyesine, dünyanın kaderine başkaldırır ama aynı zamanda kendi şahsi kaderinin talebini ortaya koyar. Bu tür tezat, kurtuluşu kucaklayan bir sentez olan içgörünün üçüncü kategorisi için bir zemine dönüşür. Alexander kader olgusunu inkâr ediyor değildir; birşeyin olmasını beklediğimizi tekrarlar. Bu yolla ferdi şuur içinde sorumluluğunu üstlenir ve fiilleri yanılısına kırılmasından doğan bilinçli bir fert olarak duruma karşılık vermek ister. Kırma gitmekte olan varolan dengesizliğin anlatımında tedrici bir açılma söz konusudur. Kaderden daha geniş bir manaya sahip ve yine gerçekte kaderi içine alan daha şümullü bir kader mefhumunu alırsak, anlatımın, hayatın kendisinin önlenemez sonu gibi ve nedenselliğin işleyişi gibi daha ziyade daha deterministçe bir tarzda yürüdüğünü görürüz. Tarkovski'ye göre, Alexander'ın fedakârlığı kararlı ve imanlıdır ve o dairede düşünülmalıdır. Filmin ısrarlı temalarından biri insanın inanç durumuyla olan iştigalidir. Tarkovski bunu, kendi çağdaş duruşunu göstererek, dikkate değer bir ciddiyetle tartışır. İman olgusunu, inanmanın, sonunda mucizevi bir biçimde meydana gelebilecek oluşumları yaratan aşkın bir varlığın mevcudiyetine ikna olmanın gücüne bağlar. Keşişin kıssasındaki hisseyi, en sonunda ona mucizeyi getiren kendi tanrı inancı olarak tanımlar.

Peter Christensen, Alexander'ın davranışıyla, Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme*'sindeki inanç şövalyesi söylemi arasında ilişik bağlantılar bulur. Kierkegaard'ın inanç şövalyesini, trajik kahraman gibi değil, Hz. İbrahim gibi, kendisinden daha üstün bir şey uğruna fedakârlıkta bulunan ve suskunlukla tanımlanan bir mümin olarak çizdiğini söyler. *Andrei Rubliov*'da, on dördüncü asır Rusyası'nda bir keşiş ve ressam olan Andrei, hâkim otorite tarafından dayatılan baskıyı içselleştirerek suskunluk andı içer. Alexander'ın suskunluk yemini, öte yandan, filmin başındaki monologunda ifade ettiği gibi ("Keşke biri konuşmayı bırakıp onun yerine bir şey YAPsa! Yahut en azından yapmaya çalışsa."), sözlerdeki değerlerin kayboluşuna karşı çıkmak ve duasını gerçekleştirmek üzere mesuliyet yüklenmek içindir. Alexander kâbustan "uyanır" ve evini yakarak ve konuşmaktan vazgeçerek sözünü tutar. Akli melekelere yitirdiğine inanılır ve hemen bir ambulans ortaya çıkar. Nietzsche, "sağlıksız" insanı (çağdaş dünyanın bayağı içtimai yapısıyla uyum içinde olmayan kişi), aslında sağlıklı olarak yorumlar.

Sonuç

Bireyselliğin ruh fikri içinde ele alınışı, Bresson ve Tarkovski gibi bazı çağdaş sanatçılar bu yaklaşıma muazzam ağırlık verseler de Ozu ve Kurosawa gibi kimi Doğulu yönetmenlerin aksine, Batı sinemasında pek rağbette değildir. Onların film dünyası, ferdin şahsi dünya, sosyal dünya ve tabiat dünyasıyla ilişkili problematik ahlaki vasfından müteşekkil bir dünyadır. Mevcudiyetin manası veya dünyada olmak hakkında kendilerine sordukları sualleri araştırmak için insanı, varoluşsal ve moral nokta-i nazarından tetkik etmekle ilgilenmişlerdir. Her iki yönetmen de, manevi kefaret ve bireysel kader konusunda filmler yaparak, içtimai kötülüklerden ızdırap duyan sanatçıları temsil ederek toplumun vicdanına dönüşürler. Filmleri hem kişisel hem de sanatsal seviyede bir itiraftır. Seyircilerle iletişim usulleri, tefekkür tarzındadır; kişi, hem filmik ferdin kendi çevresindeki statüsünü sorgulayarak hem de kendisinin manevi varlığını inceleyerek, bu sanat eserleriyle zenginleşecektir. Zihniyet dünyası temellendirmesi anlamında, Batı sinemalarının dışında Uzakdoğu, Güneydoğu Asya, Ortaasya, Ortadoğu, Afrika ve Latin Amerika'dan marjinal bir nicelikte de olsa, insani duyarlılığı merkeze alan, her türlü manipülasyondan uzak, insanın fizik gerçekliği kadar onu da yarıp ötesine geçen, maddi olanla manevi olanı harmanlayıp daha bütüncül bir yaratılış hakikati üzerinden dünyadaki süreli hayatı anlamaya çalışıp felsefi zeminde anlamlandırma çabasına girişen, yatay varoluşla yetinmeyip dikey olanla da teması göze alan bir sinema yaklaşımı hep mevcut olagelmiş ve bu yönelimini ötelere taşıma yönünde hep bir cehd içinde olup, gelecek kuşaklara aktarma işlevini canlı tutmuştur.

Kaynakça

- Amédée Ayfre, "The Universe of Robert Bresson," terc., Elizabeth Kingsley-Rowe, *The Films of Robert Bresson*'da , ed. Ian Cameron (New York: Prager, 1970)
- Andrei Tarkovski, "Filmim *Kurban* Üzerine," *Kurban*'da, terc. Tuba Tarcan Çandar (İstanbul: Dönemli Yayıncılık, 1988)
- Andrei Tarkovski, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, terc. Kitty HunterBlair, göz. geç. bas. (London: Faber and Faber, 1989)
- Andrei Tarkovski; *The Economist*'te, (14 Temmuz 1984), Alexandra Heidi Karriker, "Patterns of Spirituality in Tarkovski's Later Films," *Before the Wall Came Down: Soviet and East-European Filmmakers Working in the West*'te, ed. Graham Petric and Ruth Dwyer (Lanham, Maryland: University Press of America, 1990)
- Andrei Tarkovski, *World Film Directors, Volume: 2, 1945-1985*'da, ed. John Wakeman (New York: H. W. Wilson and Co., 1988)
- Carl G. Jung, "The Ego," *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*, terc. R. F. C. Hull, Bollingen Series, no. 20, 2. Bas. (Princeton: Princeton University Press, 1978)

- Carl G. Jung, "The Psychological Meaning of Sacrifice," *Psychology and Religion: West and East*'te, terc. R. F. C. Hull, Bollingen Series, no. 20, 2. Bas. (Princeton: Princeton University Press, 1969)
- Carl G. Jung, "On The Psychology of the Trickster-Figure" *The Archetypes and the Collective Unconscious*'da, terc. R. F. C. Hull, Bollingen Series, no. 20, 2. Bas. (Princeton: Princeton University Press, 1969)
- Feodor Dostoevsky, *Crime and Punishment*, terc., Jessie Coulson Translation, *Backgrounds and Sources Essays in Criticism*'de, 3. Baskı, ed. George Gibian (New York: W. W. Norton and Co., 1989)
- Mark Le Fanu, *The Cinema of Andrei Tarkovski* (London: BFI Publishing, 1987)
- Mirella Jona Affron, "Bresson and Pascal: Rhetorical Affinities," *Quarterly Review of Film Studies* 10, no: 2 (İlkbahar 1985)
- Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, and Dreyer* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1972)
- Peter G. Christensen, "Kierkegaardian Motifs in Tarkovski's *The Sacrifice*," *Soviet and East-European Drama, Theatre and Film* 7, no. 2-3 (Aralık 1987)
- Robert Bresson, "Entretien avec Robert Bresson," *Cahiers du Cinema*, no. 104 (Şubat 1960), Mirella J. Affron'da, op. cit.
- Robert Bresson, röportaj, Charles Thomas Samuels, *Encountering Directors* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1972)
- Robert Bresson, röportaj, Paul Schrader, "Robert Bresson, Possibly," *Film Comment*, 13, no. 5 (Eylül-Ekim 1977)
- Robert Bresson, *L'Ecran Français*'de (Kasım 1946), *Regards Neufs le Cinema*'da yeniden baskı, ed. Jacques Chevalier (Paris: Editions du Seuil, 1953), terc. Catherine A. Surowiec *Rediscovering French Film*'de, ed. Mary Lea Bandy (New York: The Museum of Modern Art, 1983)
- Rollo May, *Freedom and Destiny*, (New York: W. W. Norton and Co., 1981)
- Roy Armes, "Robert Bresson: An Anachronistic Universe," *The Ambiguous Image: Narrative Styles in Modern European Cinema*'da (London: Seeker and Warburg, 1976)
- Susan Sontag, "Spiritual Style in the Films of Robert Bresson," *Against Interpretation*'da (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969)
- Thomas Szasz, *The Age of Madness* (Garden City, New York: Anchor Press/Doubleday, 1973)
- Yvette Biro, *Profane Mythology: The Savage Mind of the Cinema*, terc. Imre Goldstein (Bloomington: Indiana University Press, 1982).