

DEĞİNİ

AMOUR: SİNEMADA KLASİK BİR TRAGEDYA

Necla Çelik

Öz

Hölderlin tragedyanın konu ve biçimsel özellikleri bakımından drama olduğunu söyler. Bazı açılardan doğru bir tespit çünkü tragedya, yeninin belirişini olan trajik anların, yaşamın içerisinden sanata sızmasının adıdır. Tragedyanın ağırlık noktası, trajik anın, anlatı içerisinde ifade edilmesine dayanır. Bu bakımdan Michael Haneke'nin *Amour* (Aşk, 2012) filmi antik Yunan tragedyalarıyla, özellikle "Oidipus" tragedyasıyla özellikleri açısından örtüşmektedir. Bu deneme, aksiyolojik bakış açısıyla, *Amour* filminde trajik olanın izini sürerek, tragedyanın tür olarak sinemadaki varlığını araştırmaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Amour*, aşk, Michael Haneke, tragedya, trajik, Hölderlin.

Amour: A Classical Tragedy in Cinema

Abstract

Hölderlin argues that tragedy is a form of drama in terms of its stylistic qualities. This is true in certain respects since tragedy may be defined as the infiltration of the tragic moments of life that herald the emergence of the new, into art. The center of gravity in tragedy is the articulation of the tragic moment within the narrative. In this respect, Michael Haneke's *Amour* (2012) bears the qualities of an ancient Greek tragedy, especially those of the Oedipus Cycle. This essay adopts an axiological perspective to identify the traces of tragedy as a literary genre in cinema by following the traces of tragedy in *Amour*.

Keywords: *Amour*, love, Michael Haneke, tragedy, tragic, Hölderlin.

AMOUR: SİNEMADA KLASİK BİR TRAGEDYA

“Avignon köprüsü üzerinde
dans ederdik, dans ederdik.”¹

Aşka *inanıyor* musunuz?²

“Ama insan bir şeye kesinlikle inanıp inanmadığını nereden bilebilir?”³ (Lermantov, 2009, s. 151). Bilemez, sorulduğunda *inanmak* artık yaşanan değildir, soru *inanma* yetisinin yitimiyle sorulur; *inanmak* yokluğuyla sezilir. Bu yokluk hayatı çölleştirir⁴. Soru Peçorin’i yaktı-kavurdu, ama asla bilemedi; *inanmak* yetisini yitirmişti; bir çölde yaşıyordu. İnanmaların onu sarıp sarmalamasına hasret, kavuran bir susuzlukla bu çölde düşe kalka ilerlerken *seraplar* görüyordu. Çölden kurtulabilmek mümkün mü? Mesela ölümle...

Belki yarın öleceğim!.. Dünyada beni tam tamına anlamış hiçbir yaratık kalmayacak. Bazıları beni olduğumdan kötü, bazıları olduğumdan iyi sanırlar. Bazıları, iyi bir adamdı, öbürleri, rezilin tekiydi diyecekler. İkisi de yanlış olacak. Böyleyken yaşamaya değer mi zaten? Yine de insan yaşıyor – merak yüzünden. Yeni bir şeyler bekleyip duruyor... Saçma, sinir bozucu bir durum!” (Lermantov, 2009, s. 151)

Oysa bu çölde *yeni* yoktur. *Yeni* için *yaratılmak* yani hayat gerekir, taklidi asla hayat değildir: “Hayata, onu bütün ayrıntılarına kadar kafamda yaşatarak atıldım ve tıpkı önceden okunmuş bir kitabın kötü bir taklidini okur gibi bunaldım, tiksinti duydum.” (Lermantov, 2009, s. 177) *Yaratmanın* olmadığı yani yaşanmayan bir hayatta ölünemez de. Peçorin; ölünemeyen bir hayat.

Ölünemeyen hayatlar türlü türlüdür, ölünebilir hayatlar da öyle, Lermontov örneğin. Lermontov romantik geleneğin belki de son temsilcisi,

¹ Georges’un, Anne’ın eşlik etmesi için, konuşma egzersizi sırasında söylediği şarkı. Anne büyük bir gayretle Georges’a eşlik etmeye çabalar, heyecanı göz alıcıdır.

² İtalikler bir izlek oluşturabilmek için yaptığım vurgulardır.

³ Dostoyevski, *Ecinniler*’de Kirillov’un ağzından aynı cümleyi tekrarlar: “Stavrogin inandığında, inandığına inanmıyor. İnanmadığında da inanmadığına inanmıyor” (Dostoyevski, 2012, s. 775). Peçorin hem Stavrogin hem de Kirillov karakterleri için Dostoyevski’ye esin vermiştir. Dostoyevski bu romanında Peçorin’e açık gönderme de yapar; *Ecinniler*’de Zamanımızın Bir Kahramanı’nın izi sürülebilir.

⁴ “Çöl büyür: vay haline içinde çöl saklayanın...” (Nietzsche, 2012, s. 311-315)

bir düelloda ölüyor ama ölüm nedeni düello değil.⁵ Sadece yıldırım çarptığı için, dengeni yitirip yardan düştüğün için, hasta kalbin birden duruverdiği için değil, kederden⁶ ölünen, gururdan ölünen, verilen söz yüzünden ölünen, *inanılan* yüzünden ölünen hayatlar da vardı, vardır. Ölünebilen hayatlar onlar.

Peki, *aşka inaniyor* musunuz?

Gördük ki sormak *anlamsızdır*, ama deneyimin içindeki ifadesi bir atlama taşı olabilir; mesela “Seni seviyorum” diyen birini yanıtlarken: “Ben *aşka inaniyorum*. Seni seviyor olsaydım bunu bilirdim.” Dün yağın yağmur gibi, burnunuza baharın kokusunu taşıyan esinti gibi; ıslanmışsanız, neşelenmişseniz bilirsiniz. *Aşk yaşıyordur*. Üstelik *Amour (Aşk, Michael Haneke, 2012)* filminde Georges Laurent’ın bakışlarında, Anne Laurent’ın edasında *görülebilir*dir.

Karşımızda bir kalabalık, izleyici sıraları; neredeyse dolmuş bir salon yani başlayacak olana doğru son anlar. Işığın kararıması ile yapılan anonstan Şanzelize’de, bir konserde olduğumuzu anlarız. Müzik güçlü, baskın bir çıkışa, neredeyse bir darbeye usul bir yanıtla başlar; *sonsuz* bir konuşmanın ritmi yakalar bizi, hem kederli hem neşeli bir mırıltı sürer-gider. Müzik sürerken sahne değişir, bir piyanonun başında konuşanlardan biri konuşmasını keserek girişe doğru yönelir; -karşılıdığı kişilerle- Georges ve Anne ile tanışmış oluruz. Ardından belediye otobüsündeyiz; müzik sürüyor, konuşma sürüyordu; Georges bir şeyler anlatıyor, Anne dinliyor; beden bükülüyor, ağız gülüyor, bakışlar ılıklaşıyor. Otobüste onları seyrettiğimiz sürece aşkı seyrediyoruz.⁷ Eğer ki karakterlerin yaşını göremeyeceğimiz kadar

⁵ Düelloya girmesinin sebebi ölümünün de sebebi; çölün büyümesini dengeleyebilecek tek yanıt, ancak ölünebilerek -ölüm *göze alınarak*- verilebilecek bir yanıt; bu karşılaşma için kırılma yaratmanın tek yolu; *trajik an*. Günümüzde çoğu durumda yapabildiğimiz aksine, *Zamanımızın Bir Kahramanı*’nı Lermontov’un ölümünden, yani yaşamasından ayrı düşünebilmek mümkün değildir.

⁶ “Bir de keder öldürmez derler!” (Unamuno, 1989, s. 266)

⁷ Filmi ilk izleyişimizde fark edemediğimiz pek çok ayrıntıyı, ana izleği destekleyen ayrıntıları sonraki izlemelerimizde fark ederiz. Şanzelize’de Georges, müziğin kendi anlamını kurduğu ilk anlarda, yani başında, bakışlarını sahneden Anne’a doğru kısa bir an için çevirir. Müziğin içinden yansıyanla kesişen, kendi hayatının anlamının somutlaştığı Anne’a doğru kısacık bir süre, bir şeylerin altını çizer gibi bakar. Ruhunun Anne’a yönelimine bedeninin yönelimi eşlik eder; konser sonrası, önde piyano perdede hatırı sayılır bir yer kaplarken, konuşanların arkasında gördüğümüz aynada, daha Alexandre kapıya yönelmeden, Alexandre’la aynı anda, Georges ve Anne’ın girişini görürüz. Georges’un jestleri daima Anne’a yöneliktir. Sürekli koluna dokunur, sırtına elini koyar, bakışları kısa aralıklarla mutlaka Anne’a kayar. Bu tüm filmde böyle sürüp gider; paltosunu giydirir, çıkarır, bulduğu tüm fırsatlarda iltifat eder, dokunuşlarında şefkat gösterir, özen gösterir. Anne da öyle, konuşma

flulaştırabilseydik sahneyi, ikisinden yansıyandan, bütün bu edalardan yaşlarını tahmin edemezdik. Bu edayı ilk gençlik yaşlarımızda çoğunlukla fark etmeden taşıırken ilerleyen yaşlarımızda taşıyanımız neredeyse hiç kalmaz. Ola ki karşılaşsak, alışkın olmadığımızdan şaşırırız ama yine de tanırız, siz hala birbirinize âşiksınız! gibisinden bir ifade ile bir olağandışılığa vurgu yaparız. Eva'nın yaptığı gibi: “- Bana komik geliyor. Utandırabileceğim için bilmeyorum söylemeli miyim?.. son gelişimde... ben küçükken, iki çocuk gibi nasıl flört ettiğinizi hatırladım. Bu bana hep huzur verirdi. Birbirinizi sevdiğinizi *görür* ve hep beraber yaşayacağımızı düşünürdüm.” Eva geçmiş zaman kipiyle konuşur, evden gittikten sonra bu edaya yabancılaşmış, bu edayı *artık seçemez* olmuştur. Anne-babası dolayısıyla tanıklık ettiği aşkı hiç yaşayamamıştır. Yaşayamadığı şeyi bilmez, bilemez, “Onu seviyor musun?” sorusuna yanıt vermez, geçiştirir: “Evet, herhalde.” Georges ve Anne için ise her şey şimdinin kipinde yaşanmaktadır. Dün, geçen hafta, geçen yıl, yirmi yıl öncesi, yarın; beden, eşyanın, sokağın zamanıdır. Aşk jestlerde, mimiklerde patlarken daima bir şimdii genişletmektedir. Eşya, beden, çeşitli yaşantıları ya da başka hayatların akışları bu şimdiye nüfuz edemez. Edebilir mi?

Konserden sonraki sabah Anne rahatsızlanır. Rahatsızlığının ardından neler olup bittiğini görmeyiz; gördüğümüz boş evden sabit sürelerle perdede tutulan görüntülerdir; biz yokken evlerimiz... sessiz. Loş ışıktaki sahiplerini soran, görüntüler değildir ama görüntülerin böyle kaydedilmesi sorudur, ifadedir: Neredeler? Neler oldu? Onlar yoklarsa bir şeyler oluyor. Olmuştur. Olagelenin olagelişinde değişiklikler olmuştur. Anne felç geçirmiştir. Georges için bu günlük hayatın rutinine ufak eklemelerden ibaretken, Anne için böyle değildir: “-Bu şekilde yaşamının bir anlamı yok ki. İşin özü bu. Sadece daha da kötüleşebilir. Bunu neden bize de çektireyim ki, ne sana ne de bana?”, “-Devam etmek istemiyorum. Bana hayatı kolaylaştırmak için elinden geleni yapıyorsun. Ama ben devam etmek istemiyorum. Kendi iyiliğim için. Senin değil.” Anne'nın söylediği gibi olur, her şey daha da kötüleşir. Bir sabah sırsıklam uyanır ve ardından yeniden felç geçirir. Konuşma yeteneğinde, bilincinde kötüleşmeler olur. Bakıcılar eklenir hayatlarına, onlarla da başka sorunlar. Onur kırıcı bir fiziksel yetersizliğin içerisinde Anne, kendi durumunun ayırımına varamıyordu çoğu kez. Ama bu ayırma varabildiği anlardan birinde su içmeye direnir; ölmek istediğini yineler. Georges'un cevabı tokat atmak olur. Sonra, Georges *durur: trajik an*⁸.

egzersizi sırasında, masa başındaki sohbetlerinde Georges'a karşılık verir: “Çok hoşsun”. Yürüme egzersizlerini dansa çevirirler. Onların bir arada gösterildiği tüm kadrajlar, ama daha az ama daha çok aşkın *görülebilirliğinin* filmde örülmesidir.

⁸ Ya da *trajik olan*: “Bu tür anlarda insan kendini ve tanrıyı unuttur ve elbette bir

Hölderlin “Tragedya, konu ve biçim bakımından dramatikdir” der (Hölderlin, 2012, s. 50).⁹ Bunu kabul ediyoruz ama bir dramaya, tragedya diyebilmemizi sağlayan şey nedir? Hölderlin’e göre *trajik anı* yani *trajik olanı* içermesi. *Trajik anın* drama içerisinde şekli bir karşılığı da var: “Trajik aktarım bu açıdan boştur ve en az şekilde kısıtlanmıştır. Bu açıdan, aktarımın kendini gösterdiği imgelerin ritmik sırasında şiir ölçüsü olarak *kesme*, saf söz, ritmi bozan duraklama zorunlu olur. Bu kesmenin amacı, hızla değişen imgelerin en üst noktasında artık, imgenin değişimiyle değil, imgenin bizzat kendisiyle karşılaşmaktır.” (Hölderlin, 2012, s. 65). *Amour*’da, Georges’un *durduğu* bu anda, sabit sürelerle perdeye gelen tablolar gösterilir. Bu *kesme*’dir. Antik Yunan Tragedya’sında ise *dönüm*’dür (Latacz, 2006, s. 64).¹⁰ Tüm bu *durma* esnasında Georges, Anne’in kararını *tanımıştır*. Peki, *neyi* tanımıştır? Başa dönelim.

Anne’in ölümüne kadar Georges ve Anne’in özbakımlarından asla taviz vermedikleri görülür. Onları her görüşümüzde ayrı kıyafetler, özenli, rahat, şık; ihmal edilmeyen günlük bakımlar; yemek düzeni, bulaşık, temizlik ve evin tüm diğer düzenlerinin olağan akışı küçük ipuçları ile verilir. Bu olağan akışa dışarıdaki yaşamın nasıl dahil olduğu, yeni çıkan kitaptan haberlerinin olması –ki hastanede yatma, ameliyat vb. zorluklar içerisinde olunmasına rağmen hemen alınmış ve okunmuş–, katılan cenaze törenindeki insanlara dair ayrıntılı bilgiler yoluyla bize hissettirilir. Olagelenin olagelişini sürdürmesine verilen rutinleşmiş, refleksif tepkiler, kendini kuşu tekrar aydınlığa çıkarmak olarak gösterir. Georges için olagelenin olagelişinde fark yoktur. Anne’in geçirdiği felce tepkisi ile kuşun aydınlıktan içeri girmesine verdiği tepki, olanları ele alış tarzı bakımından neredeyse denktir. Olagelenin akışıyla her zaman baş edilebilir, sonuçta belirleyici değildir, olmamalıdır; o, aşk yoluyla yaratılmış hayata, her şeyin üzerine ince bir buğu gibi yayılmış olan hayata nüfuz edemez, etmemelidir. Gündelik hayatın akışının üzerinde olan, üstte oldurulup, olan-bitene yol-yordam olan aşk; hayat için belirleyici, kesinleyici olan anlam. Doğanın yaratıcılığına *karşılık olarak* anlam; doğanın yaratıcılığını dengeleyen yaratıcılık; bu yaratıcılık yoluyla olagelişle baş etmek. Anlam; nüfuz

aziz kılığında, bir hain gibi döner. En uç şekilde duyulan ıstıraplarda, zaman ya da mekânın koşulları dışında bir şey olmaz” (Hölderlin, 2012, s. 72) .

⁹ Biz de aslında şöyle bir soru sorabiliriz: Shakespeare’in bazı eserlerine neden tragedya diyoruz? Bir filmin ya da bir resmin, belki bir fotoğrafın tragedya olduğunu söyleyebilir miyiz?

¹⁰ Antik Yunan Tragedyası için öncelikli kaynak Aristoteles’in *Poetika*’sıdır. “Baht dönüşü”, “tanıma” gibi daha ilksel ve tercih edilebilir adlandırmalar için oraya bakmakla başlamalıyız.

edilemez olan. Edilemez mi? Başa dönelim.

Olmaz değildir. Olabilir. Olabilirdi. Anne'nin geçirdiği felcin bu hayatın akışına etkisi, gündelik hayatın rutininin tekrarlarının arasına yenilerini eklemek olarak kalabilirdi. Eğer ki Anne; kendi bedeninin onu sürüklediği bu yeni durumu bir aşağılanma olarak hissetmese idi, en basit gündelik ihtiyaçlarının karşılanması onu tekrar ve tekrar incitmese idi, böyle hissetmek onu ölümü istemeye götürmese idi. Ama Anne kendini aşağılanmış hissetti, her defasında yeniden sonsuzca incindi, tüm bunların yerine bazen yaşamın müttefiki olan ölümü istedi. Kendi özerkliğini korumanın, onuru hissetmeyi sürdürmenin, sahip olduğu yaşamın anlamını korumanın tek yolu; bu yeni hissin, aşağılanma hissini gelip her şeyin üstünü kaplamasını engellemenin tek yolu: ölüm. İsteği Georges ile Anne'ı karşı karşıya getirdi. Gündelik hayata yeni katılan bu rutinin Georges'a yüklediği yeni fiziksel aktiviteler, düşünsel aktiviteler -Anne'nin günlük bakımı, yeni durumlarla ilgili yeni kararlar alınması vb.- onu yorarken, Anne'nin dönem dönem Georges'a direnmesi artık, onu gündelik hayatın zorluklarıyla baş edemez noktaya getirdi: "Artık boyumu aşıyor." Kendi ağzından dökülen bu sözlerin lafzi olmadığına, neredeyse refleksif bir tepki olan tokadın ardından *aydı*. Yani Anne'nin arzusunu *tanıdı*. Anne'nin arzusuna rağmen *olmazdı*. Başa dönmeyelim, devam edelim.

Anne'nin arzusunun sonucu olarak *Anne ölebilmelidir* ama şöyle ya da böyle Anne'nin ölebilmesinin yani kendini öldürmesinin önündeki engel Georges'un buna direnmesiydi. Geline noktada ise fiziksel ve zihinsel yetersizliği artık Anne'nin bunu kendisinin yapabilmesine imkân tanımıyordu. Kendi eylemiyle ölme olanağını Anne'nin elinden alan Georges, Anne adına bunu yapmak zorundaydı. Anne'nin arzusunu *tanıdığı* bu anda, buna da *aydı*.

Anne'nin ölmesi ne demektir; bu ölüm yalnızca Anne'a mi aitti? Anne'nin ölümü ile Georges'un elinden kayıp gidecek olan neydi? Georges'un bedensel varlığının sürmesi sonucunda yitip-giden ne olacaktı? Georges'un sorusu: Anne'nin ölümüne rağmen *yaşamak*? Anne'nin arzusunu tanıdığı bu anda, bu soruya da *aydı*.

Georges Anne'nin ölme arzusunu tanımakla kendi ölümüne de karar verdi. Ölmek Anne'nin arzusu iken ve Georges'un arzusu yaşamak, aşkı yaşamaya devam etmek iken; arzular birbirini imkânsız kılar iken... Anne'nin ölümü olagelenin olagelişinin sürdürülmesi olarak var olurken, Georges'un ölümü bir karşı koyuştur. Doğanın yaratıcılığının, insanın yaratıcılığı -yani anlam- üzerindeki tahribatını önlemenin çaresidir bu ölüm; doğanın yaratıcılığının karşısında anlamın savunulması; doğanın bu anlamı tüketmesine, dönüştürmesine karşı koyma. Kuçuradi "Trajik her zaman

değerler ya da değer karşılaşmalarıyla ilgilidir.” der “Max Scheler’de Trajik” başlıklı metninde (Kuçuradi, 2013, s. 5). Yaşamın anlamını savunmaya çalışırken yaşamın kendisinin yok olması. İki değerden birinin, diğerini sürdürmeye çalışırken yok edilmesi; *trajik olan*.

Georges *tanıma* anından sonra bunun getirdiği yükü sendeler. O zamana kadar sürdürdüğü neredeyse soğukkanlı yaklaşımını Eva’nın ziyaretinde sürdürmez. Bütün bu süreç boyunca, Eva’nın, hastalıklı bir bencilliğin yansıdığı davranışlarına soğukkanlı tepkiler verirken, artık bunu yapamaz. Bu sendeleme hali ne kadar sürdü bilemiyorum ama çok sürmedi diyebilirim. Çünkü hemen sonrasında Anne’in yanında yatağa oturup Anne’la konuşurken bu sendeleme halinden eser görmeyiz. Bu konuşmaları neredeyse bir veda gibidir. Anne elini Georges’un elinin üzerine koyup Georges’a “Çok hoşsun” der. Georges bu dokunuşa karşılık verir; gülümser, -hüzün dolu bir gülümseyiş-. Bir sonraki sahnede hastalığının derinliklerinde yüzen Anne’i, elini okşayarak sakinleştirmeye çalışır. Ona bir çocukluk anısını anlatırken elini okşamaya devam etmektedir. Anlatacakları biter, usulca yastığa uzanır. Anne’i boğar. Söylenebilecek tek şey çok özenli olduğudur ve tereddütsüz olduğudur. Hazırladığı ölüm yatağında Anne’i giydiren, çiçeklerle süsler¹¹. Kokuya karşı önlemlerini alır ve artık ikinci kez durur. Kendini mektup yazmak eyleminin içine kapatır, Anne’la konuşmasını sürdürürken ölümü bekler. Şarap ve sigara dışında, bir şey yediğini ya da içtiğini görmeyiz. Her türlü özbakımını bırakır; kıyafet değiştirmez, sakal tıraşı olmaz... Sadece mektup yazar. O mektubunu yazarken aydınlıktan giren kuş bu defa mutfığa kadar gelir. Kalkar, aydınlığın camlarını ve açık kapıları kapar, bir battaniyeyle kuşu yakalar. Sonra kuşu saldırdığını, yazdığı mektuptan öğreniriz. Anne’in ve kendisinin olmadığı bir dünyadan, hiçbir şey olmamışcasına gelen ziyaretçiyi kendi eylemine tehdit olarak görmüştür belki de. Bilmeyiz. Sonra bir gün, küçük odada yatarken, mutfaktan gelen sesle, sendeleyerek de olsa kalkar. Anne bulaşık yıkamaktadır, Georges’a işinin bittiğini, çıkabileceklerini söyler. Georges Anne’a paltosunu giydiren, Anne’in ardından gider.

Mutlak keder hali *zaten ölümdür*.

¹¹ Anne’i başının çevresinde çiçeklerle gördüğümüz bu sahne Ophelia tablolarını anımsatıyor.

Kaynakça

Dostoyevski, F.M. (2012). *Ecinniler* (M. Beyhan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Hölderlin, F. (2012). *Şiir ve Tragedya Kuramı* (M. B. Albayrak, Çev.). İstanbul: Notos Kitap.

Kuçuradi, İ. (2013). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: TFK.

Latacz, J. (2006). *Antik Yunan Tragedyası* (Y. Onay, Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut.

Lermontov, M. (2009). *Zamanımızın Bir Kahramanı* (Ü. Tamer, Çev.). İstanbul: Can.

Nietzsche, F. (2012). *Böyle Söyledi Zerdüşt* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Unamuno, M. de (1989). *Sis* (B. Necatigil, Çev.) İstanbul: MEB.