

DOĞUNUN PARADOKSU, BATININ ÖZDEŞLİĞİ VE ÇAĞDAŞ ANLATI SİNEMASI*

Hakan Savaş**

ÖZET

Doğu ve batı kavramları yalnızca coğrafya olarak değil, içinde yaşadığımız dünyayı, insanı, yaşamı anlama ve anlamlandırma bağlamında da farklı yönlerde işaret eder. Doğu kültürü ve Batı kültürü olarak adlandırılan bu ayrımın temel nedeni insan aklının iki ayrı yolu, iki ayrı düşünme biçimini izlemesidir. Kendine özgü bir mantıkla işlerlik kazanan bu iki ayrı düşünme biçimi Doğu düşüncesine özgü “paradoks” mantığı ve Batı düşüncesine özgü “özdeşlik” mantığı olarak adlandırılır.

Paradoks mantığı ve özdeşlik mantığı ayrı dünya görüşlerinden kaynaklanan ayrı sanat anlayışlarını da beraberinde getirir. Sinema sanatında da karşımıza film biçimi ya da film estetiği adıyla çıkan biçimin, estetiğin arkasında bir düşünce, bir dünya görüşü vardır.

Batıya özgü olan ve çağdaş anlatı sineması olarak adlandırılan sinemanın ardında yatan düşüncenin, doğuya özgü olan paradoks mantığından etkilenen, bu mantıkla işlerlik kazanan bir anlatı olduğu görüşünü ileri süren bu makale, Doğu ve Batı kültürlerinin oluşturucu ögesi olan bu iki ayrı düşünme biçimini kısaca tanıtmaya ve film estetiğini, çağdaş anlatı sinemasını nasıl etkileyip biçimlendirdiğini anlamaya, tartışmaya yönelik bir çalışma olarak da değerlendirilebilir.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş anlatı, paradoks mantığı, özdeşlik mantığı, film estetiği

THE PARADOX OF THE EAST, IDENTICALNESS OF THE WEST AND THE CONTEMPORARY NARRATIVE CINEMA

ABSTRACT

East and west concepts refer different aspects not only in the meaning of geography but also in comprehending and construing the context of the world on which we live, humanbeing and life. The basic reason of this discrimination called as “east culture” and “west culture” is that human mind follows two different ways and two different forms of thinking. This two different forms of thinking which acquire functionality by means of its own logic are called as “paradox” logic peculiar to east thought and “identicalness” logic peculiar to west thought.

Paradox logic and identicalness logic cause (bring about) different art comprehension resulted from different art comprehension resulted from different world views. There is a world view and a thought behind the aesthetic and form which we encounter as the film form or the film aesthetic in the film art.

This article proposes that the thought focused on the cinema called as contemporary narrative cinema peculiar to west is a narration being effected from paradox logic peculiar to east and acquiring functionality by this logic and this article can also be evaluated as a study intended for presenting briefly this two different forms of thought which are formative factors of east and west cultures and also intended for understanding and discussing how these two different forms of thought effect and form contemporary narrative cinema.

Keywords: Contemporary narrative, paradox logic, identicalness logic, film aesthetics

İKİ AYRI KÜLTÜR VE İKİ AYRI DÜŞÜNME BİÇİMİ: ÖZDEŞLİK VE PARADOKS

Adına insanlık ya da uygarlık tarihi adı verilen tarihi Eski Yunan'dan başlatmak sorgulanmadan kabul edilen bir doğru olarak benimsenince, felsefe tarihi de doğal olarak Sokrates'le birlikte başlatılacaktır. Bu bakış açısı çerçevesinde “Doğu” denilince anlaşılan şey bir coğ-

rafya teriminden çok, “Batı” sözcüğünün düşünce ve kültür bağlamında taşıdığı anlamın karşıtıdır: Eski Yunan uygarlığına, Helenizm'e dayandırılan uygarlığın karşıtı... (Doğan 2001: 92) Yine aynı bakış açısı ile, yani batı kökenli ve odaklı bir bakış açısı ile “Doğu” sözcüğü batının karşıtı olarak konumlandırıldığı için akılcılık yerine duygusal, eyleme öncelik vermeyen, (dolayısıyla teorik ve edilgen) özdekki

* 8. Uluslararası Belgesel Sinemacılar Konferansında (2-6 Mart 2005) bildiri olarak sunulmuştur.

** Yrd. Doç. Dr. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi

(maddeci) olmadığı için gerçekçi olamayan, idealist bir doğu resmi çizilecektir düşüncede.

Genel olarak bakıldığında ya da hiç sorgulanmadan kabul edildiği şekliyle Batı kültürü gerçekçi bir kültürdür. Bu gerçekçiliğe neden olan şey ise akılcılığdır. Dizgeli, yöntemli düşünebilmesidir.

Oysa Doğu düşüncesinde dizgeli, yöntemli düşünce diye bir şey yoktur ve olmadığı için düşüncede bir süreklilikten de söz edilemez. Benzer şekilde Batı insanının eyleme öncelik veren, özdekçi bir dünyagörüşü olduğu sanılır. Buna karşılık Doğu kültürü ve Doğu insanı mistiktir, gerçekçi olamayan, eylemden uzak duran, edilgen bir insandır.

Fakat yakından bakıldığında görülecektir ki, bütün bu sanılar gerçekten de yalnızca bir sanıdır, kanıdır, daha da ötesi birer önyargıdır. Çünkü tam tersi bir durum söz konusudur: Gerçekçi olan ve eyleme öncelik veren, yönelen doğudur. Batı ise teoriye dayanır; idealist ve formalisttir. Doğuda dizgeli düşünce geleceği yoktur fakat bir düşüncenin değerli olması için dizgeli olmasının şart olduğu da söylenebilir.

Eğer kültür adını verdiğimiz kavramı sanattan felsefeye, bilimden dine, estetikten hukuka kadar insan başarılarının tamamı olarak görür ve bu başarıların temelinde de insan düşüncesi bulunduğunu kabul edersek, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki farklılığın, karşıtlığın aslında iki ayrı, iki karşıt düşünme, akıl yürütme ve mantığın bir sonucu olduğunu da rahatlıkla söyleyebiliriz.

Aslında tek bir aklın, “insan aklı”nın açtığı bu iki ayrı düşünme yolu, bu iki farklı mantık, insanın yaşamı, dünyayı, insanı anlama çabasında iki farklı tutum takınmasından kaynaklanır gözükmektedir. Birinde kendisini doğadan ayıran, onu bilinecek-kavranacak bir şey olarak karşısına alan insan; yani teorik bir yol; diğersinde ise kendini doğanın bir parçası sayan, doğayı kavramak, açıklamaya çalışmak yerine onunla uyum içinde yaşamak isteyen, dolayısıyla pratiğe-eyleme öncelik veren bir başka yol... (Mengüşoğlu 1997: 239).

Bir ve aynı dünya karşısında, bir ve aynı aklın çizdiği bu iki ayrı yol felsefede özdeşlik ve

paradoks mantığı olarak bilinen düşünme biçimleridir ve Batının seçtiği yol temel ilkesi özdeşlik olduğu için özdeşlik mantığı olarak da adlandırılan, klasik mantığı izleyen yol, doğunun seçtiği yol ise paradoks mantığını izleyen yoldur. Dünya karşısındaki bu iki ayrı tutum, insanın kendisini bir akıl varlığı olarak dünyadan ayırması ile dünyanın bir parçası sayması, iki ayrı düşünüş, yaşama biçimi ve kültür oluşturmuştur: Bir yanda özdeşlik mantığı bir yanda paradoks mantığı; bir yanda teoriye dayanan idealist bir sistem, öte yanda yaşama anlamında eyleme dayanan gerçekçi bir oluşum vardır (Mengüşoğlu 1997:240).

Klasik mantığın temel ilkesi olan özdeşlik ilkesi şunu söyler: “A, A’dır; A-Olmayan değildir.” Bu ilkedен hareketle Batı felsefesi kendisi ile aynı kalan, hiç değişmeyen, ebedi ve ezeli hakikati, yani a-prori bilgiyi aradığı için idealisttir. Hakikatin, her nedense, zaman ve uzamdan bağımsız olması gerektiğini düşünen bu anlayış, binlerce yıl bu dünyanın dışında olmasına, aşkın olmasına rağmen dünyaya dayanak olacak o a-priori bilginin, yani yaşamın “öz”ünün peşinde koştu. Platon o öze “İdea” adını koymuştu, Aristoteles “Form” dedi, Hegel “Tin” adını koydu, Marks “Diyalektik Materyalizm”, Kant “Saf Aklın Eleştirisi”, Bergson “Sezgi” dedi... Değişen yalnızca adlar oldu, yaşamın özüne takılan adlar değişti ama yaşamın bir özü olduğu (olması gerektiği) düşüncesinin ne kadar doğru ya da gerekli bir düşünce olup olmadığı hiç sorgulanmadı.

“Bu düşünme biçimi idealist olduğu kadar düalistti, çünkü hakikati, yani bilginin varlığına uygun olup olmadığını A ile A-olmayan arasından seçmek zorundaydı. Böylece a priori bilgi peşine düşen insan düşüncesi, buna ulaşmak için çelişkileri açığa çıkartmak, onları bir şekilde çözmek görevini üstlendi. Kesin bilgiyi arayan insan aklı, çelişkilerin üstüne gitti ve onları sivirtti. Bu nedenle Batı düşünce tarihi gibi toplumsal tarihi de karşıt güçlerin bir çarpışma alanı oldu. Dinsel güçler ile prafan güçler, soylular ile köylüler, zenginleşen tabaka ile fakir işçiler kendilerine özgü ideolojilerle karşı karşıya geldiler. Toplumsal düşünceler, sınıfları birbirine karşıt olmaya iten ideolojilerde sivirtildi. İdeolojiler insana daima gerçekleri aşan ve onun taşıyabileceğinden fazlasını yükliyordu. Bu ister din, ister ulusalcılık, isterse insanlık, ister eşitlik, özgürlük idesi olsun.

Bunlar gerçekleşmesine olanak olmayan ide-lerdi. İnsanları gerginliklere sürüklüyor, daha güçlü, daha güçlü olmaya itiyor, yarışma güçlü olanın yengisiyle sonuçlanıyordu. Bozulan denge, yeni denge arayışları içinde yeni idele- rin doğmasına yol açıyor; bu yüzden her savaşı, her yıkımı, yepyeni silahlarla güçlenmiş, yep- yeni bir dünya izliyordu.

Bu durum birer idea olarak gözüken bugünün eşitlik, özgürlük, insanlık anlayışları için de geçerlidir. Bu nedenle, Batı insanı sürekli bir gerilim içindedir. Gerilimin kutupları değişebilir, fakat hemen her zaman, tıpkı tanrıların çarpmıha gerdikleri gibi, kendilerini de karşıt kutupların gerilimi içine atarlar” (Mengüşoğlu 1997: 243).

Temelini klasik mantıkta bulan, oluşun- değişimin ardındaki kesin-mutlak bilgiyi ara- yan, gerçekliği iki kutba ayıran ve dünyayı siyah-beyaz karşıtlığı içinde, tek yanlı ele alan bu tutum sanat, hukuk, ahlak gibi alanlarda da geçerlidir. Ahlak iyi ve kötüyü, estetik güzel ve çirkin, adalet haklı ve haksız, suçlu ve suçsu- zu kesin çizgilerle ayırmaya çalışır. Oysa iyi ve kötü, güzel ve çirkin, haklı ve haksız somut yaşamda sınırları gösterilemeyecek bir iç içe- liktedir ve bunu ancak bütünlükçü bir bakış görebilir.

İşte bu bakışın düşüncedeki karşılığı doğuya özgü olan paradoks mantığıdır. Bu mantık “A hem A’dır; hem de A-olmayan’dır” der ya da “A hem A’dır hem de A-olmayan”. Paradoksa dayanan düşünce hakikatin, gerçeğin bilineme- yeceğini ama yaşanabileceğini söyler. Başka bir deyişle, paradoksu kabul eder ve ancak yaşantı yoluyla elde edilebilecek bilginin de- ğerli “bilgi” olduğunu vurgular. Bu mantık önceliği yaşantıya, dolayısıyla eyleme verdiği için teori yoluyla dünyayı, hayatı soyutlamaz. Ulaşılamayan bir ilk nedenin, mutlak bilginin peşinde olmadığı için de idealist değil, gerçek- çidir.

Doğu düşüncesi sürekli değişen dünya gerçeği- nin akılla kavranamayacağını görmüştür. Bu nedenle, dünyayı anlamının yolu onu kavram haline getirerek bilmek değil, yaşamaktır. Bu bir aydınlanma anıdır, bir yaşantıdır. Bilgi, kişinin iç dünyasında, öznel yaşantısı sonucun- da ulaştığı ya da ulaşacağı bir aydınlanmadır. Öte yandan bu iç aydınlanmanın kavramlara dökülerek objektif hale, genel bir bilgi haline

getirilmesi de olanaksızdır. Burada ancak sem- boller ve işaretler vardır. Bu bilgi objektifleşe- mediği için, kavrama dönüştürülerek ya da matematik diliyle tüm insanların anlama yete- neğine açık bir duruma getirilemediği için, kuşaktan kuşağa bilginin ilerlemesi diye bir şey de olmayacaktır. Bilginin temeli olan öznel deneyimler, dil ve sembollerle aktarılsa bile, ancak yaşantının yaşantı olarak yinelenmesiyle elde edilebilir. İç bilgi objektifleşemez. İnsan bu bilgide derinleştikçe, kendisi de değişir. Değişen kendisidir, dış dünya değil. Bu neden- le doğuda büyük değişiklikler olmaz, o hep aynı çizgi üzerindedir. Doğuda soyut kavramla- rın yerine, anlamlar vardır. Dil ve hareketler bu anlamları yansıtan bir semboller dünyası oluş- turmuştur. Doğu dilleri ve yazısı – özellikle doğu kültürüne büyük ölçüde kaynaklık etmiş Çin’in yazısı ve dili, düşüncenin bu özelliğini çok açık bir biçimde gösterir (Mengüşoğlu 1997:249).

Doğunun paradoks mantığına dayanan düşünce biçimi “bambu bilgeliği” olarak da adlandırılabilir. Söz konusu bu bilgeliğin özü doğayla uyum içinde olmaktır. Doğayı, yaşamı, insanı kendi aklına uydurmak, ona kendi aklınca bir biçim vermeyi istemek yerine kendini ona benzetmeye çalışmaktır. Bambu bilgeliği amansız tayfunların, kendisine karşı koyan görkemli ağaçları kökünden söküp atmasına karşılık, fırtına sırasında yerlere kadar eğilen bambuların, fırtına geçtikten sonra, fısıldaşarak başlarını kaldırıp, neşeyle hayatlarını sürdür- melerindeki bilgeldir. Bu nedenle yerlere kadar eğilmek doğulu için yaşamdan öğrendiği bir bilgeldir. Oysa bir Batılı için kendini inkar etmesi ya da küçültmesi olarak anlaşılır (Men- güşoğlu 1997: 260).

ÇAĞDAŞ BATI SANATI VE ÖZDEŞLİK MANTIĞINA BAŞKALDIRI

Doğuya özgü olan bu paradoks mantığı çerçe- vesinde Batı sanatına, 20. yüzyıldaki Batı sana- tına ve sinemaya baktığımızda ne göreceğiz? Özdeşlik mantığı içinde yoğrulan, bu mantıkla şekillenen bir yaşam biçimine ve kültüre baş- kaldırıcı göreceğimiz söylenebilir. 20. yüzyıl Batı sanatı, resimden, tiyatroya, sinemadan, şiire kadar her dalıyla yozlaşan Batı burjuvazi- sinin yaşam ve düşünme biçimine, çürüten değerlerine güçlü bir başkaldırı olarak karşımı- za çıkacaktır. Yüzyılın hemen başındaki gele-

cekçilik (fütürizm), dada ve gerçeküstücülük bu başkaldırımın bir ifadesidir. Ve Batı sanatın bu başkaldırısı gücünü doğuya özgü paradoks mantığından alacaktır.

20. yüzyılın aslında Batı için, Avrupa için paradoksun yüzyılı olduğu söylenebilir. Ya da iki büyük dünya savaşı ile birlikte Batının paradoksun bilgisine teoride, soyut olarak değil, yaşayarak, somut olarak ulaştığı, öğrendiği söylenebilir.

“Her neye ki, bir insan yaşantılarıyla ulaşamıyor buna kulakları da kapalıdır” diyerek, tıpkı doğu bilgeliğinde olduğu gibi düşüncesinin temelini yaşantıyı koyan Nietzsche'nin (aktaran Kuçuradi.1997 b:1) çok önceden, yaklaşık bir 50 yıl öncesinden öngördüğü gibi yaşanan ilk büyük dünya savaşı ile paradoksla yüzyüze gelinecek, ilk kırılma gerçekleşecektir. Ardından yaşanan ikinci dünya savaşı ile kırılmanın ötesine geçerek, Avrupa paramparça olacak ve paradoksu düşünmekten kaçan batı insanı onu ilğine kemiğine kadar yaşamak zorunda kalacaktır.

Tanrısız bir aziz ve çağının vicdanı olarak adlandırılan bir düşünür ve sanatçı olan Albert Camus (1983), söz konusu paradoksu yaşayanlardanır ve şunları yazar Defterler'ine:

“1938 ile 1945 yılları arasında olgunluk çağına girmiş olan bizim kuşağımız çok şeyler gördü. Çok şey derken, çok korkunç olaylar gördü demek istemiyorum. Yalnızca çok birbirine çok karşıt, birbiri ile alakasız ve hiç bağdaşmayan, uzlaşmaz şeyler gördü, yaşadığı demek istiyorum.”

Camus'nün haklı olduğunu kendisinden çok önce bir başka ünlü sanatçı, Virginia Woolf'un (1995: 88) , 1927 yılında kaleme aldığı “Sanatın Dar Köprüsü” adlı yazısında da bulabiliriz:

“Günümüz insanının kafasında birbiriyle açıktan ilişkisi olmayan şeyler garip bir biçimde birbirini çağırıyorlar. Önceden tek tek ve birbirinden farklı bir biçimde gelen duygular artık aynı şekilde gelmemektedir. Güzellik biraz çirkinlik biraz nefret ve zevk biraz acı haline dönüşmüştür.”

Yine aynı yılda, yani 1927'de Brecht, artık güzeli gerçek olarak görmekten vazgeçilmesi gerektiğini ve estetikten kuşku duymanın zamanının çoktan gelip geçtiğini duyurur:

“Bir yapıtın estetik değerini saptamaya yarayacak ölçütlerin, o yapıtın kullanım değerini saptamaya yönelik ölçütlere yerini bırakması gerekiyor. Yani bir yapıtın biçimi konusunda yargıya varırken, şu soruyu sormak gerekiyor: Kime yarayacak bu? İçinde yaşadığımız durum öyle ki, estetik bakımdan parlak bir yapıt düzmece nitelik taşıyıp gerçeği yansıtmayabiliyor. Güzel'e bundan böyle gerçek diye bakmaktan kendimizi alıkoymalıyız, çünkü gerçek olanın güzel olarak algılanabilmesi artık söz konusu değil. Güzel'i düpedüz kuşkuyla karşılamamız gerekiyor” (Brecht 1997: 153).

Yüzyıla damgasını vuran sanatçılardan bir başkası Elias Canetti (1995:364), gerçeğin algılanması ve anlamlandırılmasında yaşanan köklü değişimi “artan gerçek” (her şeyin; insanların, nüfusun, nesnelere, dolaşımın vb. hızla artması, çoğalması), “daha kesin olan gerçek” (pozitivist bilimin ilerlemesi ve uzmanlık alanlarının giderek daha küçülmesi ile her alanda “kesin”lik oranı yüksek bilgilerin elde edilmesi) ve “gelmekte olanın gerçeği” diye üçe ayırırken, içinde yaşadığı çağı önceki yüzyıllardan bütünüyle ayıran şeyin gelmekte olanın gerçeği olduğunu söyler ve ekler: “Bizim çağımızın parçalanmamış bir geleceği yoktur.” Söz konusu bu parçalanma, hem arzu edilen, umut duyulan, hem de endişe ve korku içinde beklenen gelecektir ve bu paradoksu yaratan da nükleer silahların gölgesindeki yaşamdır.

Bu yaşantıyı, yani paradoksun yaşantısını ilk fark edenler her zaman olduğu gibi burnu kokuyu çok uzaktan almaya alışkın olan sanat ve sanatçılardır. Dikkat edilirse, dadaizmden, gelecekçiliğe, gerçeküstücülüğe kadar yüzyılın hemen başındaki bütün sanat akımlarının ortak bir noktada bulunduğu ve aynı söylemi paylaştıkları hemen fark edilebilir: Bu söylemin adı bireyi odağa alan akıldışıcılıktır.

20. yüzyıl, Batı için paradoksun yüzyılıdır ve ikilem-çelişki beraberinde kuşkuyu da getirecektir. Sanattan ve sanatın işlevinden, felsefeden ve felsefenin işlevinden, kültürün olmazsa olmaz taşıyıcı ve oluşturucu ögesi dilden kuşku duyulan bir yüzyıldır bu... Bütün kuşku temeline yatan ise insanın insanlığından duyduğu kuşkudan başka bir şey değildir. Eski Yunan'dan aldığı mirasla, insanı homo sapiens, yani bir akıl varlığı olarak tanımlayan ama bu tanımlı hiç sorgulama gereği duymayan Batı insanı kendi deliliği karşısında şaşkınlık içindedir. En büyük şaşkınlığı ise kendi dışındaki her şeyi merak ederken kendisini, insanı merak etmeyi hiç aklına getirmemiş olduğunda yaşayacaktır. Felsefi antropoloji, insan felsefesi ancak bu yüzyıla gelindiğinde akıl edilmiş, daha doğrusu en temel sorulardan biri olması gereken "insan nedir?" sorusu yeni sorulmuştur. Felsefi antropolojinin kurucusu Max Scheler'in (aktaran Kuçuradi. 1997: 75) söylediği şey şudur:

"İnsan kendi kendisi için hiçbir zaman bu denli sorun olmamıştı. İnsan artık ne olduğunu bilmemekte ve bunu bilmediğini bilmektedir."

Scheler'in (aktaran Kuçuradi. 1997:76) insanı homo sapiens olarak tanımlayanlara da bir çift sözü olacaktır:

" Bu homo sapiens tasarımı Aristo'dan Hegel'e kadar egemen olan tasarımdır ve bütün Avrupa için bir tasarımın sahip olabileceği en tehlikeli karaktere büründü: Tartışmasız olarak kabul ediliyor."

Oysa insan, yine Nietzsche'nin Scheler'den çok önce duyurduğu gibi homo sapiens olduğu kadar homo demens'tir de... Yani insanın ölçüye gelmez, çılgın, kanlı adaklar sunmanın erdemine inanan delice bir yanı da hep vardır... Ve Eski Yunanlıların deyimiyle onun varlığı "ubris"tir, yani ölçü tanımazlığa, ölçüye gelmezliğe aittir (Yavuz 1998:11).

ÇAĞDAŞ ANLATI SİNEMASI VE PARADOKS MANTIĞI

Sinemada çağdaş anlatı ya da çağdaş anlatı sineması Batıya özgü bir anlayıştır. Bu anlayışın

ya da çağdaş anlatı sinemasının temelinde yatan düşünce ise parçalanmış bir yaşamdan köklenen ve paradoks mantığıyla işleyen düşüncedir.

En etkin örneklerini Godard, Fellini, Bergman, Antonioni gibi ustalarda gördüğümüz bu anlatı ile çağın paradokstan yana tavır alan düşüncesi arasında karşılıklı bir ilişki vardır.

Çağdaş anlatıda ilk dikkatimizi çeken şey, geleneksel dramatik yapının, yani o ünlü "yükselen eğri"nin çöküşüdür. Bir başka deyişle, olay örgüsünün çözülüşüdür. Geleneksel anlatıda olay örgüsünü düzenleyen klasik mantığın kurallarıyla işleyen akıldır. Aristo'nun tanımladığı şekliyle, sanatçı formu (idea'yı) belirler ve onu açığa çıkartmaya yarayacak şeyleri toplarken, diğer şeyleri dışarıda bırakır. Yani akılcı bir seçim yapar. Sonra formu anlatmak için seçtikleri arasında yine aklını kullanarak mantıklı-tutarlı bir düzenleme yapacaktır. Söz konusu bu düzenleme neden-sonuç ilişkilerini asla gözardı etmeyen bir yapıda olmalıdır ki, zaten akılcılık da bunu gerektirir.

Oysa çağdaş anlatı akla duyulan kuşku ile başladığı için, akılcı bir düzenlemeye karşıdır. Andre Malraux'nun (aktaran Özmen. 1983: 24) dediği gibi "modern sanatın ayırt edici özelliği öykü anlatmayı reddetmesidir". Reddedilen öykü, geleneksel anlatının neden-sonuç ilişkilerine göre düzenlenmiş, akılcı olduğunu savlayan öyküdür.

Öykü anlatmayı reddeden yalnızca yazarlar değildir, Godard da "Serseri Aşıklar"la yola çıkarken, yapmak istediği şeyin sinemayı yeniden kurmak olduğunu ifade eder. Yeniden inşa etmeyi düşündüğü ve gerçekten de film dilinin gramerini değiştirdiği bu filmin bir öyküsü yok denebilir. Onun kuşağından bir başka yönetmen, Truffaut da "duygular, filmlerimde duygunun dışında hiçbir şey yok derken" öykü anlatmak istemediğini açıkça söyleyenlerdir. Agnes Varda da klasik öykülü filmler yapmayacağını, sinemayı öykünün sınırlarından kurtararak, ona tam bir özgürlük kazandıran filmler yapmak istediğini söyleyenler arasındadır. "Ve Tanrı Kadını Yarattı" adlı filmiyle ünlenen bir başka yönetmen Roger Vadim de bu filmi için "ne bir öykü anlatıyorum, ne de kişilik

betimlemesi yapıyorum” der (Makal 1991: 111-112).

Sanatçının öykü anlatmayı reddetmesinin altın- da yatan temel neden dile karşı duyduğu kuş- kudur. Bu kuşkuya neden olan en önemli şey- lerden birisi, hiç kuşkusuz, yüzyılın hemen başında dile duyulan ilginin artması ve dilbi- limsel çalışmaların yoğunluk kazanmasıdır. Ve bu çalışmalar da göstermiştir ki, dil sanıldığı gibi yalnızca gerçekliği yansıtmaz, onu kurar, oluşturur, yaratır da... Sanatçının kafasındaki sorun şöyle de ifade edilebilir: “Yüzlerce yıllık, kalıplaşmış, önyargı yüklü anlamlar içeren sözcüklerle özgün, inandırıcı bir anlatım kuru- labilir mi?” Gerçek dediğimiz, gerçek olduğ- nu sandığımız ya da gerçekliğine inandırıldı- ğımız öyküler ne kadar gerçektir? “Hepimiz kültürel hapisaneler içinde yaşıyoruz” derken, Godard’ın (1991:82) ifade etmeye çalıştığı şey de aynı kuşkudur. Fakat bu kuşku en güzel ifadesini Sartre’ın ünlü romanı “Bulanık” da bulur. Romanın kahramanı şunları düşünür:

“Şunu düşündüm: En basit, en bayağı olayın bir serüven haline gelmesi için onu anlatmanız gerekir ve yeter. İnsanları aldatan da bu zaten. Kişioğlu hikâyecilikten kurtulamaz. Kendi hikâyeleri ve başkalarının hikâyeleri arasında yaşar. Başına gelen her şeyi hikâyeye dönüştürür. Hayatını sanki anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır” (Sartre 1961: 47).

Bu sözler, dille birlikte anlatıya karşı duyulan kuşkunun bir başka boyutunu açığa vurur. O da kurmacanın gerçekliği yansıtıp yansıtamayaca- ğıdır. Dille birlikte anlatıdan, dolayısıyla kur- macadan duyulan kuşkuyla sanatçı iki ayrı düzlemde savaşıyor, mücadele ederek kurtul- maya çalışacaktır. Birinci düzlemde gerçek ile kurmaca ve düşünce arasındaki ilişki değişecek, ikinci düzlemde ise öykü anlatma; kurgusal düzlemde öykü anlatma, bilinçli olarak redde- dilecektir. Reddedilenin yerine konan ise özetle açık yapıt olarak adlandırılan yapıt olacaktır. Yani ardı ardına sıralanan, birbiriyle mantıksal bağlantısı olmayan taslaklar, olasılıklar, biçem- ler denenecek ve birbirine karşıt ya da koştü gözüken bu anlatı çeşitlemelerinin bileşkesin- den gerçek oluşturulacaktır. Hiç kuşkusuz bu gerçeği oluşturacak, parçaları bir araya getirip

bileşkeyi yapacak olan da yapıtın alımlayıcısı, yani izleyici olacaktır. Çağdaş anlatı ile birlik- te, artık en az sanatçı kadar sorumlu olan, hatta sorumluluğu sanatçıdan da fazla olan ise izle- yici olacaktır.

Çağdaş anlatı, geleneksel anlatının tutarlı, neden-sonuç ilişkilerine göre düzenlenmiş akılcı olay örgüsünü yıkmakla kalmaz, karakter oluşturmaya ve betimlemeye verilen ayrıcalıklı öneme de bir son verir. Neden? Bu sorunun yanıtı, büyük ölçüde yaşamın bir “öz”ü olmadı- ğı gibi, insanın da bir “öz”ü olmadığının anlaşılmasıyla açıklanabilir. Bunu en iyi anla- yan ve dile getirenlerden biri, beylik deyişle çağa damgasını vurmuş bir düşünür ve sanatçı olan Jean Paul Sartre’dır (aktaran Biemel 1984: 75): “İnsan ne ise o değil, ne değilse odur.” Bu cümle “A hem A’dır hem de A-olmayan’dır” diyen paradoks mantığının tıpatıp aynısıdır. Benzer şekilde hem düşünür hem sanatçı kim- liğiyle çağına yön vermiş bir başka ünlü ismin; Albert Camus’nün (1983: 26) insan için söyle- diği şey aynı paradoks mantığının bir ürünüdür: “Kimse ne olduğunu söyleyemez, ama ne ol- madığını söylediği olur.” Yaşamda bir öz, a- priori bir gerçek yoktur. Öyleyse insanın da bir özü olamaz. Kişilik özden yoksundur. İnsan tarihsel, toplumsal, genetik, kalıtımsal, maddi, psikolojik koşulların bir ürünü olabilir. Ama bir olanaklar varlığı olarak, her zaman bunlar- dan “fazla” olan bir yanı vardır. Başka bir deyişle, insan indirgenemez bir bütündür. Bir özü olmadığı içindir ki, kişilik durağan değil- dir. Truffaut’nun “Piyanişti Vurun” filminin kahramanı hem piyanist, hem romantik bir aşık, hem gangster, hem delidir. Piyanosunun başından kalkıp, bir anda kalabalığa ateş açabi- lir. Serseri Aşıklar’ın Michael’i kendini hiçbir toplumsal rolle özdeşleştirmeyen. Çünkü toplumsal rolle kişinin kendini, kişiliğini tanımlaması, kötü niyettir, yani kendi kendisine söylediği yalandır. Gerçek sürekli bir oluş-değişim halindeyse ve bu oluşun ardında oluşa yön veren, her şeyi belirleyen mutlak bir öz yok ise de- ğişmeyen değer de olamaz. Oysa geleneksel ahlak toplumsal değer yargılarını dondurmaya, kalıplaştırmaya çalışır. Ve geleneksel ahlaka bağlanan insan kendini güvende hisseder. Söz konusu bu güven duygusunu pekiştiren ise toplumsal rollerdir. Çağdaş anlatı bu rolleri, bu ahlaki onaylamak yerine sarsmaktan, sorgula- maktan yanadır (Savaş 2003: 196).

Yaşamın bir özü olmaması ya da artık bir öz arayışından vazgeçilmesi demek yaşamın olasılıklarla, rastlantılarla biçimlendiğini kabul etmek demektir. Mutlak gerçeğin olmadığı yerde yazgı da yoktur. Öyleyse anlatılar da olasılıklarla, rastlantılarla biçimlenmelidir. Olasılığa ve rastlantıya verilen ayrıcalıklı önem beraberinde tabii ki doğaçlamayı ve doğaçlamadan kaynaklanan eleştirel bir gülüşü, karamizahı ya da ironiyi getirecektir. Çağdaş anlatının bir başka önemli boyutu bu ironi, bu eleştirel gülüşdür denebilir. Godard ilk filmi Serseri Aşıklar'ı akşam yazıp sabah çekmiştir. İkinci filmi Küçük Asker'i çekimlerin yapılacağı sabah yazmış, nihayet üçüncü filmi Kadın Kadındır'ı stüdyoda, oyuncular makyajlarını yaparken yazmaya başlamıştır (Makal 1991: 121).

Godard, gramerini yarattığı bu yeni film dili için, yeni anlatı için hiçbir görüntünün ayrıcalıklı olmadığını ya da her görüntünün ayrıcalıklı kabul edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Ona göre önemli olan şey, çevremizdeki nesnelere ve tabii insanlara önyargıdan arınmış gözlerle bakabilmektir. O zaman bir pencere pervazının bile anıtsal bir heykel olarak görülebileceğini ekler Godard (aktaran Roud 1993: 20) sözlerine...

Çağdaş anlatı sinemasının bir başka büyük ismi Antonioni'nin filmlerinde, özellikle Macera, Gece ve Batan Güneş'ten oluşan üçlemesinde önyargıdan arınmış bu gözün gördüğü anıtsal heykellerin en güzel örnekleri bulunabilir. Batan Güneş, tinsel bir trajedi yaşayan Avrupa insanının kendi iç dünyasındaki boşluğu, acizliği, zayıflığı ve insanın insanla arasındaki iletişimsizliği, daha doğrusu içlerindeki boşlukla birer kabuk insan olarak yaşayan insanlar arasındaki aşılmaz duvarları görüntü diline dökerken hiçbir görüntüye ayrıcalık vermeyecek ve insanı da bir nesne gibi gösterecektir. Bu filmin kahramanı bir su fıskiyesi, yarım kalmış bir inşaat, apartmanlar, balkonlar, yaya geçitleri, elektrik direkleridir. İnsanın nesnelere denetlemesi yerine nesnelere tarafından denetlenir ve kullanılır olduğu bir dünyada ya da böyle bir dünyanın filminde kahramanın da nesnelere olması kadar doğal bir şey olamaz. (Savaş 2002: 77). Öte yandan nesnelere arasında boğulan, nesnelere insan elbette bir trajedidir ve bu trajedinin adı da tabii ki "yabancılaşma"dır

Çağdaş anlatı sinemasının dünyaya, yaşama, insana önyargılardan arınmış olarak bakan bu gözleri aynı zamanda fenomenolojinin de gözleridir, gördüğüdür. Başka bir deyişle, çağın felsefesi ve sanatı ortak bir paydada buluşmuştur. Bu ortak paydanın adı ise yine yaşamın bir özü olmadığı fikridir. Aslında bir felsefe değil, felsefe yöntemi olan fenomenolojinin önerdiği bakış özü değil, özleri görmemizi isteyen bakıştır. Albert Camus (1962: 120) bu bakışı açıklamak için dış dünyayı bir tabloya, insan bilincini de bu tablo üzerindeki herhangi bir olguya yöneltilen projektöre benzetir. Projektör yani bilinç hangi olguya yönelirse o olguyu aydınlatacak, o olgunun özünü görecektir. Bu dünyada ne kadar olgu varsa o kadar da öz olması demektir. Yani tek bir öz yerine sonsuz sayıda olguya anlam veren sonsuz sayıda öz... Ne var ki, yine Albert Camus'nün belirttiği gibi, projektör tablonun üzerine ışığını düşürürken ya da bilinç özleri görmeye çalışırken önceden yazılmış bir senaryo da yoktur ortada... Yani o tablo üzerindeki her olgu ayrıcalıklıdır ya da hiçbir olgu ayrıcalıklı değildir; özetle hepsi eşdeğerdedir. Özleri görebilmenin yolu ise, fenomenolojiye göre, dünyayı parantez içine almaktır. Yani tüm bildiklerini, bildiğini sandıklarını unutarak, parantez içine alarak dünyaya saf gözlerle bakabilmektir. Söz konusu bu bakış ile yani bir fenomenoloğun bakışı ile sanatçının bakışı arasında, Iris Murdoch'un (aktaran Aksoy, 1989:21) da belirttiği gibi çok yakın bir ilişki, bir benzerlik vardır. Sanatçı da dünyaya, insana, yaşama bu gözle bakan, bakabilen ve insanın, dünyanın, yaşamın o ana kadar hiç görmediğimiz bir yönünü gören, fark eden insandır. Sanatçı, yeni görme biçimleri önerendir de diyebiliriz. Fenomenoloji ile sanat ve sanatçı arasındaki bir başka ortaklık, yine bu bakıştan kaynaklanan öznelliktir ya da öznelliğe verilen önemdir diyebiliriz. Yöntemin kurucusu olan Husserl (aktaran İnam. 1995: 28) "Benden çıkan bir dünyaya sahibim" derken, anlamın dış dünyada, nesnelde değil; dış dünyanın dış dünyada, nesnelere anlam veren bilinçte olduğunu ve her bilincin kendi öznel anlamını yaratacağını, bulacağını ifade eder. Ve bilindiği gibi, sanat da öznelliğin en yoğun yaşandığı alandır.

Sinemada çağdaş anlatının gelişmesine olumlu anlamda katkıda bulunan ve kendisi de sinemanın olanaklarından yoğun bir şekilde yararlanan Yeni Roman akımı, fenomenolojinin

özleri görmek dediği şeye “optik betimleme” diyecektir (Savaş 2002: 79). Nesneyi nasılsa öyle göstermek, tıpkı kameranın gördüğü gibi olabildiğince tarafsız görebilmek ve betimlemek, anlatmaktır yazarın amacı... Sinema ile düşüncenin, felsefenin ortak paydasına edebiyat da katılmış ve güçlü bir işbirliği başlatılmıştır

Çağdaş anlatının bir başka önemli niteliği de yalınlıktır, yalın bir estetikten yana oluşudur. Söz konusu yalınlık özleminin arkasında yatan neden ise insanın artık büyük, koca koca adlandırmalardan bıkmaması, hatta tüm bu adlandırmaların birer süslü yalan olduğunu kavramasıdır. Bu durumu en iyi dile getiren, belki de Hemingway olacaktır. Ünlü romanı “Silahlara Veda”nda şöyle yazar Hemingway (aktaran Cruickshank 1965:32) “İşitmeye dayanamaya-çağımız bir çok sözcük vardı ve sonunda yalnız yer adlarının şerefi kaldı... Zafer, onur, cesaret ya da kutsal gibi sözcükler, somut köy adlarının, yol numaralarının, nehir adlarının yanında müstehcen sözcüklerdi.”

Söz konusu bu dolaysızlık isteği, somut olana özlem veya yalın bir estetik arayışı sinemada çağdaş anlatının mekân kullanımından, aydınlatmaya, oyunculuktan, mizansene kadar sinema dilinin her hecesinde yakalamayı başardığı şey olarak izleyicinin karşısına çıktı.

Hiç kuşkusuz bu yalın estetiğin gelişmesinde sinema sanatı üzerine düşünceleri ve kuramıyla önemli katkısı olan, fikirleriyle yönetmenleri etkileyen Andre Bazin’in de büyük payı vardı. Bazin’in De Sica’nın “Bisiklet Hırsızları” adlı filmi için kaleme aldığı ünlü yazısında söylediği temel şey şudur:

“Bisiklet Hırsızları, dramın matematikselsel elemanları üzerine kurulmamıştır. Hareket bir “öz”olarak bulunmaz. O, anlatımın varlığını takip eder. Gerçekliğin “bütünlüğü” budur. De Sica’nın büyük başarısı burada yatmaktadır” (Bazin 1993: 133).

Kuram alanında Bazin’in başarısı sinema sanatının bir özü olmadığını görmesindedir. Başka bir deyişle Bazin, sinemanın özünün aksiyon ve buna bağlı olarak aksiyonu düzenleyen montaj olduğu görüşüne karşı çıkmış ve bu görüşü yıkmıştır. Yaşamın, insanın, dünyanın

bir özü olmadığı gibi sanatın da, dolayısıyla sinema sanatının da bir özü olmadığı görüşünün tekrarlanmasıdır bu...

Öte yandan çağdaş anlatının gerekleri ve niteliği açısından düşünüldüğünde, kurgunun, aksiyonu düzenleyen en önemli araç olarak görülmekten vazgeçildikten sonra, bir başka amaca hizmet eder hale geldiği söylenebilir. Kurgu içeriği dışlaştırmanın en yetkin aracı ve taşıyıcısıdır. Söz konusu içerik çağdaş yaşamın süreksizliği, kesintili oluşudur. Robert Richardson’a (1978:111) göre sinemada çağdaş anlatının en belirgin özelliği geleneksel anlatıdaki düz çizgisel gelişim çizgisinin kırılmasıdır. Aslında kırılan yalnızca dram sanatının düz çizgisi değildir. Özdeşlik mantığına sığmayan bir yaşamın, düzenin hem düşüncede hem de Avrupa için somut yaşamın kendisinde çöküşü söz konusudur. Bu çöküş beraberinde uyumsuzluğun, paradoksun estetiğini de getirecektir. Bu estetiğin temel ilkesi ise, anlatının içine güçlü imgelerden oluşan yalın ayrımları, biri öbürünün karşıtı olacak şekilde özenle yerleştirmektir. Böylece kurgu paradoksu ifade etmenin, göstermenin mükemmel bir aracı haline gelecektir. Sinemada paradoksun estetiği olarak kurgu, aynı zamanda sanatçının, yönetmenin ele aldığı konuya tek taraflı değil, eleştirel bir bilinçle bakmasının da aracıdır. Söz konusu kurgu aracılığıyla birbirine karşıt olan imgeler yan yana gelebilir, biri öbürüne karşıt bir rol oynayabilir, yeni kurulan imge eskiler tarafından dışlanabilir, nazik olanla kaba olan, temiz ya da hoş olanla kirli, çirkin olan bir arada gösterilebilir. Yaşamın ne olmuş olduğuyla ne olacağı ve şimdiki hali arasında karşıtlıklar, çatışmalar yine bu kurgu aracılığıyla gözler önüne serilebilir (Savaş 2003:204).

SONUÇ

Sonuç olarak çağdaş anlatıyı belirleyen niteliklerin hepsinde, yani; geleneksel, akılcı anlatı çizgisinin kırılmasında, olay örgüsünün dağılmasında, öykü anlatmayı reddeden tutumda, olasılıklara ve doğaçlamaya yaslanmada ve buradan belirsizlikle birlikte ironinin gündeme gelmesinde, karakterlerin güdümsüzlüğünde, yalın bir film estetiğinde, kurgunun içeriği dışlaştırmasında paradoksa dayanan bir düşüncenin nefes alıp verdiği, nabız gibi attığı söylenebilir.

Eski Yunan'dan bu yana, yani 2500 yılı aşkın bir zamandan bu yana ağırlıklı olarak özdeşlik mantığı ile yaşamını düzenleyen ve kültürünü biçimlendiren Avrupa'nın Doğu'ya özgü paradoks mantığıyla 20. yüzyılda yüzleşmesi çok geç kalmış bir yüzleşmedir ve belki de bu durum bile başlıbaşına bir paradoks olarak yorumlanabilir. Ancak sanatın dili sinemada olsun diğer sanat dallarında olsun paradoksu inkar etmeyecek kadar "yalancı" (kurmaca-fiction) bir dildir ve Batının düşüncesindeki "doğru"ları ancak sanatın yaşayan ve en doğru yalanı söyleyen dili yalanlayabilir, yıkabilir. Yalanlamış ve yıkmıştır da...

KAYNAKLAR

Aksoy N (1989) Iris Murdoch, Felsefesi ve Sanatı, Marmara Üniversitesi Yayını, İstanbul.

Bazin A (1993) Sinema Nedir?, İbrahim Şener (çev) Sistem Yayınları, İstanbul.

Biemel W (1984) Sartre, Veysel Atayman, (çev), Alan Yayınları, İstanbul.

Brecht B (1997) Sanat Üzerine Yazılar, Kamuran Şipal (çev) Cem Yayınevi, İstanbul.

Camus A (1962) Sisifos Efsanesi, Tahsin Yücel (çev), Ataç Yayınları, Ankara.

Camus A (1983) Denemeler, Sabahattin Eyuboğlu ve Vedat Günyol (çev), 5. Basım. Say Yayınları, İstanbul.

Canetti E (1995) Realizm ve Yeni Gerçek, Hüseyin Salihoğlu (der), 20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı, İmge Kitabevi, Ankara.

Cruikshank J (1965) Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı, Rasih Güran (çev), De Yayınevi, İstanbul.

Doğan H M (2001) Estetik, Dokuz Eylül Yayını, İstanbul.

Godard J L (1991) Godard Godard'ı Anlatıyor. Metis Yayınevi, İstanbul.

İnam A (1995) Edmund Husserl Felsefesinde Mantık, Vadi yayınları, Ankara.

Kuçuradi I (1997a) "20. Yüzyıl felsefi Antropolojisinde Takiyettin Mengüşoğlu'nun Yeri" Yüzyılımızda İnsan felsefesi. (Takiyettin Mengüşoğlu'nun Anısına) Hazırlayan: Ioanna Kuçuradi, Türkiye Felsefe Kurumu Yayını, Ankara.

Kuçuradi I (1997b). Nietzsche ve İnsan, Türkiye Felsefe Kurumu Yayını, Ankara.

Makal O (1996) Fransız Sineması, Kitle Yayını, Ankara.

Mengüşoğlu T (1997) "Özdeşlik Mantığı ve Paradoks Mantığının Antropolojik Sonuçları" Yüzyılımızda İnsan Felsefesi. (Takiyettin Mengüşoğlu'nun Anısına), Hazırlayan: Ioanna Kuçuradi. Türkiye Felsefe Kurumu Yayını, Ankara.

Nietzsche F (1972) Zerdüş Böyle Diyordu, Osman Derinsu (çev), Varlık Yayını, İstanbul.

Okan T (1966) Neden Yeni Dalga? Kısa Bir Tarihçe ve Sinematek, Yeni Sinema, Mart, Sayı: 1.

Özmen K (1983) Andre Malraux'nun Roman Dünyası, FDE Derg, 3 (12) Kış, s: 24-39.

Richardson R (1978) "La Dolce Vita: Fellini and T.S.Eliot. Waste Land: Breakdown of Order." Essays in Criticism: Federico Fellini. Edited by Peter Bondanella. Oxford University Press, New York.

Roud R (1993) Dışlanmışlar, Ertan Yılmaz (der), Jean-Luc Godard, Gece Yayını, Ankara.

Sartre J P (1961) Bulantı, Selahattin Hilav. (çev), Ataç Yayını, İstanbul.

Savaş H (2002) Fenomenolojik Bakış ve Sinema, Kurgu Derg, Temmuz, s: 67-83

Savaş H (2003) Sinema ve Varoluşçuluk. Altı-kırkbeş Yayını, İstanbul.

Woolf V (1995) Sanatın Dar Köprüsü, Hüseyin Salihoğlu (der), 20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı. İmge Kitabevi, Ankara.

Yavuz H (1998) Doluluk: Şiir + Felsefe, Varlık, Sayı: 1094, Kasım, s: 11-12.