

## MALICK'İN GİZLİ YAŞAMI

Nazif Coşkun



**Terrence Malick** hakikat ve varoluş anlatısına devam ediyor. Yaşam, dünya, Tanrı, erdem ve sonsuzluk gibi zor konuları sinemada ele alan büyük bir *auteur* **Malick**. 21. yüzyılda pek az sanatçı **Malick** gibi, insana sonsuzluk, hakikat, iyilik, güzellik ve doğruluk erdemleri üzerine öğütte bulunuyor hâlâ. **Fellini**, *8½*'ta (*Otto e Mezzo*, 1963) sanatçının da içinde yaşadığı toplumun buhranını yaşadığını ve bu nedenle artık topluma söyleyecek sözünün kalmadığını anlatır. Bu buhran, hakikat kaybının, yani yabancılaşmanın buhranıydı. Yaşam olabildiğince simülatifleşmekte ve insan giderek materyal bir yaşam sürdürmekte. Sanatçı da toplum gibi önce doğaya, sonra topluma ve en son da kendine yabancılaşmış ve yaşamla sahî bir bağ kuramamakta.

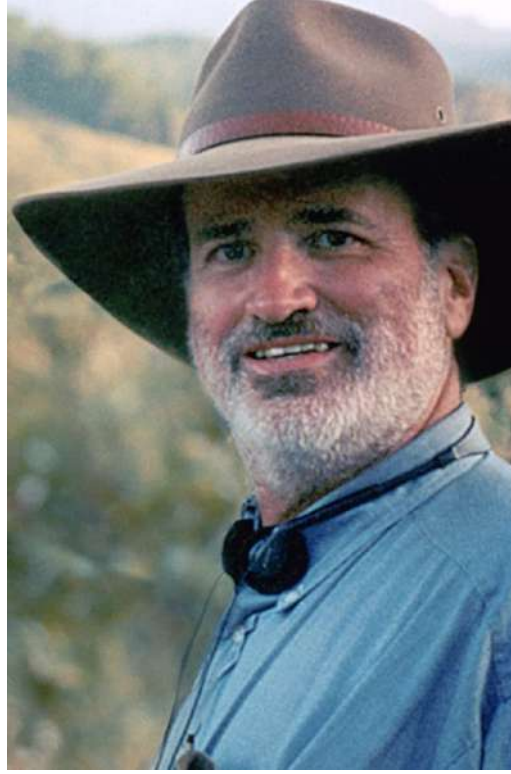
**Reyegedas**, senaryo doktorluğu mesleğinin ortaya çıkışını buna bağlıyor: “Neden senaryo doktorluğu var? Çünkü senaryolar hasta, çünkü senaryoları yazarlar hasta.” (Reyegedas, 2013) **Gregor Samsa**'nın izleğini takip edersek

yanılmış olmayız. **Kafka** 1930'larda yaşanan yıkımı görür ve insanın insan olma vasıflarını yitirerek "böcekleştiğini" söyler. Ruhunu, kalbini ve fikrini kaybeden bir insan nedir ki artık? **Geçen Yıl Marienbad'da** (L'année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961) filminde insanın artık bir "böcek" dahi olmadığı ve cansız nesnelere arasında eridiğini görürüz. Bir sandalyeden, masadan, komidinden farkı kalmamıştır insanın. Bir eşyadır en fazla. Boşlukta yer kaplayan bir eşya. Halesini, manasını, kalbini, ruhunu ve düşüncesini kaybetmiş bir varlık. "Bize kalbinizi küçültün diyorlar" diyen **Nietzsche**'yi fazlasıyla haklı çıkaran bir çağ. **Fellini**'nin filmi, **Geçen Yıl Marienbad'da** ile birlikte anılır hep. Oysa **Fellini** söylemi biraz daha büyütür ve yıkımın artık topluma vaazda bulunacak sanatçıya da sirayet ettiğini söyler. Film, film yapamamanın buhranını yaşayan bir yönetmenin hikayesidir. Şairini, ozanını kaybetmiş bir dünya ve yaşam. Sanatçının hakikati anlatabilmesi için evvela kendisinin bu hakikate malik olması gerek. Oysa sanatçı bundan çok uzakta. **Tarkovski** ortaya çıkan bu materyalliğe, ruhsuzluğa ve duygusuzluğa karşı sanatçının bu temaları anlatmakta daha fazla sorumluluğu olduğunu söyler. Bedenin ve maddi boyutun yüceltildiği bir çağda ruhun, kalbin ve düşüncenin öneminin sinemacılar tarafından daha çok vurgulanması gerektiğini savunur.

**Müslüm Yücel**, yazar ve yazıcı ayrımı yapıyor. Yazarın artık var olmadığını savunuyor. Eseriyle canlı, kanlı bir bağ kuramayan, yazdığını yaşamayan ve erdemli olmayı öğütlemeyen bir yazarın ortaya çıkışından bahsediyor. Onun yerine yazıyı, sanatı, bir iş haline getiren "yazıcıların" çoğunlukta olduğunu söylüyor. (Yücel, 2019) Bu kimselere de en fazla alanının "teknisyeni" denebilir. Sinema bu konuda biraz şanslı sayılabilir. Hâlâ hakikat ve erdem kaygısı güden yönetmenler var. **Malick**, **Chaplin**'in, **Dreyer**'in, **Bresson**'un, **Ozu**'nun, **Tarkovski**'nin ve **Bela Tarr**'in izinden gidiyor. **Malick**, "aşkın sinema" şeklinde kavramsallaştırılan bir sinema anlayışının içinde yer alıyor. (Shrader, 2008) Bu anlayış, insanın yaşam ve varoluş bağını *aşkın* bir zeminde ele alıyor ve *aşkın* imgeyi yaratma arayışında. **Malick** de yukarıdaki diğer yönetmenler gibi aşkını hem üslup hem de konu açısından ele alıyor. Yarım asırdır bunu yapmakta ısrar ediyor. Üstelik bunu, modernitenin ve onun iktisadi-idari biçimi olan kapitalizmin en ağır yaşandığı ABD'de yapıyor.

Hakikat arayışı hiçbir zaman kalabalık olmadı. **Sokrates**'i, **Galileo**'yu, **Nietzsche**'yi, **Kafka**'yı öldürenler onlardan çok daha kalabalıktılar. **Malick** de bu

yolcuğunda tıpkı **Gizli Bir Yaşam**'ın kahramanı Franz Jagerstater gibi yalnız. Her şeyin çözüldüğü, yıkıldığı, anlamın, erdemin kıymetini yitirdiği bir çağda **Malick** arayışını sürdürüyor. Her çağda atan bir kalp, hisseden bir ruh ve düşünen bir zihin ile arıyor bunu. Filmlerindeki tarihsel bağlam değişse de sonsuzluk, varoluş, hakikat ve erdem arayışı aynı kalıyor. Bu anlamda sonsuzluk ve zaman konusunu yaratıcı bir biçimde ele alıyor. Filmlerin geçtiği zaman dilimi değişse de insanın yazgısının değişmediğini görüyoruz.



Aynı zamanda bir felsefeci olan **Malick**, zaman konusunu temel felsefi tartışma bağlamında ele alıyor. Felsefeye zaman konusu **Kant**'la birlikte girer. **Kant**, sonsuz, evrensel ve değişmez bir zaman algısına sahipti. Metafizik tartışmasında da zamanı bu şekilde ele alır. Madde, zaman ve mekân bağlamında evrensel ve zorunlu bir biçimde duyumsanır, kavranır. Onun çağdaşı **Hegel** ise zamanı **Kant**'tan farklı olarak tarihsellik ve toplumsallık bağlamında ele alır. Herhangi bir olgu, o günün toplumsal ve tarihsel koşulları tarafından belirlenir. Sonsuz, değişmez ve zorunlu bir kavrayış yerine tarihsel bağlam içinde dönüşen bir dünya, yaşam ve insan anlayışını savunur. Sanki bu iki farklı yaklaşım **Malick** tarafından yeniden ele alınıyor. **Hegel**'in savunduğu gibi insanı ve yaşamı belirleyen özel tarihsel ve toplumsal koşullar elbette ki var, ancak onun değişmez, sonsuz bir hakikati de var. **Malick**, bu sonsuz ve değişmez hakikat konusunda Kantçı bir tavır

benimser. Özellikle *Hayat Ağacı* (The Tree of Life, 2011) filmiyle birlikte, madde, maddenin oluşumu, dünya, canlılar ile evreni ve insanın bu habitat içindeki yerini ve eylemini ele alır. Bu yolda o kadar ilerler ki sonunda *Voyage of Time* (2016) adlı belgeseli ile bu arayışı belgesel formatı içinde keskinleştirir. Bu sonsuzluk içindeki hakikat arayışı tüm filmlerinin temel odağı olur. *Yeni Dünya*'da (The New World, 2005) Amerika'yı keşfe çıkan Smitt'in hakikati ile *Kanlı Toprak*'ta (Badlands, 1973) 1970'lerdeki havai bir gencin hikayesi ortak. Yine 70'lerin sonundaki iki fakir işçi sevgili ile *Hayat Ağacı*'ndaki orta sınıf ailenin acısı da ortak. *İnce Kırmızı Hat*'ta (The Thin Red Line, 1998) asla gerçek bir asker olamayan Witt'in hakikati ile *Gizli Bir Yaşam*'daki Franz'ın kötülüğe karşı hakikat, iyilik, güzellik ve doğruluk ısrarı da ortak. Öte yandan yönetmen hem sanatı hem de sözü konusunda iddiasını sürdürse de bazı yönlerden dönüşüyor.

Bu anlamda Malick filmleri içerisinde *İnce Kırmızı Hat* ile *Gizli Bir Yaşam* hem tarihsel bağlam hem de idealize edilmiş aşkın karakter açısından birbirine çok daha yakın. *İnce Kırmızı Hat*'ta, İkinci Dünya Savaşı'nın Pasifik tarafını Witt üzerinden, *Gizli Bir Yaşam*'da ise Atlantik boyutunu Franz üzerinden ele alıyor. Bu iki filmde ve *Yeni Dünya*'da benzer bir anlatım var. Bu filmler, bir cennet bahçesinde kendi başlarına mutlu mesut yaşayan insan manzaraları ile başlıyor. Bir cennet resmediliyor adeta. Ancak filmler ilerledikçe bu cennet bahçeleri bir cehenneme dönüşüyor ya da insanlar o cennet bahçelerinden atılıyorlar. Adem, Havva ve Cennetten Kovuluş miti işleniyor sanki. *İnce Kırmızı Hat*'ta Witt, bir adada adanın yerlileriyle birlikte cennette dolaşan bir adamdır sanki. Sonra bu cennet, ufukta bir Amerikan savaş gemisinin görünmesiyle kararıyor. *Yeni Dünya*'da yerliler kendi hallerinde doğayla iç içe huzurlu bir şekilde yaşarken beyaz adamın adayı istilasıyla cennet, bir kez daha cehenneme dönüşüyor. *Gizli Bir Yaşam*'da ise dağlık bir Avusturya köyünde ailesiyle mutlu bir şekilde yaşayan çiftçi Franz'ın hayatı dışarıdan bir el -Naziler- tarafından cehenneme çevrilir. Yönetmen, benzer şekilde diğer filmlerinde de bu yapıyı tercih ediyor. İnsan kendi eliyle kendi mutsuzluğunu yaratıyor. Kendi cennet bahçesini cehenneme çeviriyor. Bu durum, bir dramaturji kuralı olarak ele alınabilir, ancak yönetmenin özellikle filmlerin başında oluşturduğu atmosfer ve vurgusu bu iddiayı zayıflatıyor. Üstelik bozulan cennet, bir daha eski haline gelmiyor ve dünya cennet ile cehennemin bir arada yaşandığı bir yer oluyor. Ece Ayhan'ın deyişiyle "cehennet" oluyor.



Bu noktada **Malick** doğa-insan (kültür) karşılaştırmasına gidiyor ve doğayı güzelin, huzurun, sükûnetin yeri olarak görürken insanı kötülüğün ve çirkinliğin sebebi olarak sunuyor. Dağlar, denizler, ağaçlar, nehirler, hayvanlar ve diğer tüm canlı ve cansız varlıklar bir huşu içinde yaşarlar. **Kant**'ın estetik teorisini haklı çıkaran bir huşu hali adeta. Yönetmenin bu tasvirleri madde boyutuyla bir araştırma olarak başlayıp ruhsal bir dinginliğe dönüşüyor. İnsan, bu cennet resmine dahil olduğu anda ise her şey kararıyor. Tüm doğa insan ediminin sonucu yıkıma uğruyor. *İnce Kırmızı Hat*'ta yaşanan bir savaş sahnesinde yuvasından düşmüş bir kuş yavrusunu uzun süre görüyoruz. Sonra yönetmen, ormanın içindeki lüks bir dubleks evi gösterir ve sorar, “*Ne görüyorsunuz? Kimisi burada güzel bir şey görürken bir başkası bir yıkım görür.*” İnsan tüm doğaya ve kendisine savaş açmış gibidir. Bu kötülük halini sorgular **Malick**:

Bu büyük şeytan nereden geliyor? Dünyaya nasıl süzülüyor?

Hangi tohumdan, kökten? Kim yapıyor bunu? Kim öldürüyor bizi?

Hayatı ve ışığı bizden alıyor? Bilmediğimiz bir yerden bizimle alay mı ediyor?

Bu karanlık senin içinde mi?

**Malick**'in kötülüğün kaynağı arayışı son derece anlamlı. Kaynağın insan olup olmadığını soruyor. **Hegel** de bu anlamda benzer bir arayışın içine girer ve bunu, *negatif determinasyon* kavramıyla açıklar. **Hegel**, **Malick** gibi bu kavramla insanın sadece iyiliğin değil aynı zamanda kötülüğün ve karanlığın da kaynağı olduğunu söyler. Bir dil alışkanlığı olarak belki “insan”, “insanî” ifadelerini olumlu çağrışımlarla eşletirmiş olabiliriz, ancak bu, **Hegel** tarafından doğru bir yaklaşım olarak görülüyor. Yanılgımız bundan ileri geliyor. Her seferinde yanılıyor

olmamız da aynı sebepten kaynaklanıyor. İnsan, bir yönüyle iyiyken bir yönüyle de kötü. Büyük bilimsel, sanatsal ve felsefi bilginin ve güzelliğin yaratıcısıyken aynı zamanda büyük katliamların, yıkımların ve kötülüklerin de kaynağı. Bir yanı **Goethe** iken bir yanı **Hitler**, ama ikisi de insan. **Hitler**'i canavarlaştırıp insan dışı bir imgeye dönüştürmek, bizi insan konusunda yanıltmaya devam ediyor. **Hitler** de gayet "insan"dı. **Lars von Trier**, bunu söylediği için çokça eleştirilmişti. "Hitler'i anlıyorum." dedi **Trier**. **Hitler**'e hak vermiyordu. **Hitler**'in de bir insan olduğu ve insanın bir yönünün de bu olduğunu söylüyordu. **Hegel**, cesur ve dürüst davranıp insanın bu yönünü de görmek gerektiğini savunuyor. İnsanın kötü tarafı da bize ona dair bir şeyler söylüyor, öğretiyor. Bundan kaçarak ve onu yok sayarak insanı tam olarak anlayamayız. Dolayısıyla negatif determinasyonla bakmalıyız. İnsanın ve şeyin kötü ya da olumsuz tarafı da bize onunla ilgili bilgi verir.



**Gizli Bir Yaşam**'da bu kötülük hali Naziler nezdinde somutlaştırılıyor. Franz ve Fani, 1940'lı yıllarda çocukları, Franz'ın annesi ve Fani'nin kız kardeşiyle birlikte güzel bir dağ köyünde yaşamaktalar. Birbirine aşık bu iki eşin mutluluğu ideal olarak gösteriliyor. Öte yandan köylüleri ile sıcak, insani, canlı-kanlı bir ilişki içindeler. Birbirleriyle dayanışma içinde bir hayat sürdürüyorlar. **Malick** filmin bu ilk bölümünde yine bir cennet hali tasvir ediyor. Dağların arasında toplum ve doğa ile canlı, doğrudan ve hakikî bir ilişki içindeki insanlık hali var yine. Cennet hali, ideal cemaat ve doğa ile uyum üzerine inşa edilmiş. Buradaki toplum, topluluk, *societas* hali, ideal toplum-cemaat hali olarak sunuluyor. "Cemaat" kelimesi Tükçe'de daha ziyade "dinî cemaat" anlamında kullanılsa da Batı dillerinde *community* ya da *societas* kelimeleri insan ediminin tüm topluluk halleri için

kullanılır ve felsefesinin en önemli tartışma konularındandır. Bu, insanın toplum-topluluk halinde yaşamaya başlaması kadar eski bir tartışmadır.

Tartışmanın anlaşılması açısından kısa bir değerlendirme yapmakta yarar var. Antik Yunan'da mitolojik çağın sona ermesiyle insan yeni bir yaşam biçimine geçiyor. Hâne yaşamından siteye geçişte önemli bir kırılma oluyor. **Sokrates**, **Platon** ve **Aristoteles**, ortaya çıkan bu yeni durumu anlamak ve onunla nasıl başa çıkılabileceği üzerine düşünürler. **Platon** ve hocası **Sokrates**, bu durumu aşkın Tanrısal bir zeminde incelerken **Aristoteles** dünyevi bir zeminde çözümü arar. **Aristoteles** şehir hayatının hane halkı yaşayışından kökten ayrıldığını fark eder. Şehrin, örneğin bin insanın bir arada yaşadığı *sayısal bir aradalıktan* çok daha fazla bir şeyi ortaya çıkardığını görür. Bu ortaya çıkan şey, *toplumsallık* denen mefhumdur. Bu toplumsallığın içinde ise etik, estetik, siyaset, ekonomi, bilgelik ve şehir içindeki dolaşım vardır. Bu üretilen toplumsallık, dönüp onu üreten toplumu belirler. **Marx**'ın "Toplum bilinci, insan bilincini belirler" ifadesi de bu durumu anlatır. Soru, ortaya çıkan bu toplumsallığın nasıl olması gerektiği üzerinedir. Antik Yunan'daki bu tartışma, ideal toplum düzeni arayışı -ki buna *cemaat* ya da *cemiyet* diyebiliriz- sonraki dönemlerde de devam eder. Bu tartışma çoğunlukla metafizik tartışması ile birlikte yürütülür. Helenistik Dönem, bu arayışın başka bir dönemi olur.

Hristiyanlık'ın gelişi ise bambaşka bir dönüşüme neden olur. İdeal cemaat arayışı, bu noktada dinî bir hüviyete bürünür. Tek Tanrılı dinlerin Tanrısı, bilgeliği, erdemi ve aşkınlığı dünya dışında bir yerde tanımlamaları önemli bir kırılma yaratır. İnsan ise bu değerlerden mahrum, acz içinde zayıf bir varlık olarak tanımlanır. O, ancak öte bir alemde bu hakikate varabilecektir. Dolayısıyla bu dünya ve yaşam, tüm gizemini, önemini ve manasını kaybeder. Bu, geçici fani bir dünyadır artık. Hristiyanlık'ın ve diğer tek Tanrılı dinlerin dünya yaşamı ve aşkın yaşam arasındaki bu büyük ayrımı toplumsal hayatı da belirler. Din ve ibadet yeri etrafında kurulan bir dinî cemaat söz konusudur, ancak bu cemaat anlayışı insanı acizleştirip zayıflatmaktan öteye gitmez ve aranan ideal cemaat yine kurulamaz. İnsan ve kapasiteleri, yasaklar ve kısıtlamalar yoluyla dinlerin ve onun sözcüleri tarafından engellenir.

Bu döneme tepki olarak gelişen modernite ise başka türlü bir aygıt dönüşür. **Adorno**, modernitenin insanı dinlerin ve hurafelerin çıkmazından kurtardığını ancak insanın bu kez de kendi yarattığı sınırların içine hapsedildiğini söyler.

**Foucault** ise modernle birlikte çok daha sofistike bir sistemin kurulduğunu savunur. İnsan, bilgi-iktidar ve öznelleşme üçgeninde tam bir iktidar denetimine sokulur. Bu sistematik düzende insan kendi kendinin esiri haline gelir. Yine çokça yanlış anlaşılmış bir diğer düşünür olan **Nietzsche**, aynı anda hem modern toplumu hem de feodal toplumu reddeder. **Nietzsche** insanın hem modern toplumun hem de feodal toplumun koyduğu sınırları ve yasaklamaları aşarak özgürleşip aşkınlaşması gerektiğini savunur. Oysa bu gerçekleşmez ve insan modernitenin neden olduğu büyük bir yıkıma uğrar. Yüceltilen birey kültü, toplum, topluluk, cemaat ve cemiyet halini imkansızlaştırır. Hatta modernite, toplumu bir arada tutan toplumsal bağların çoğunu yok eder. Tüm toplumsal sorunların temelindeki bu anlayış, felsefe tarihinde *solipsistik özne geleneği* içinde ele alınır. **Descartes** ile başlayıp **Kant** ile çözülmeye çalışılan bu büyük sorunu son defa **Hegel** bütünlüklü olarak ele alır. İdeal cemaat fikri içinde bu sorunu çözmeye çalışır, ancak bu da mümkün olmaz.

Bu geleneğin karşısında öteden beri var olan düşünürler de var. **Pascal** ile başlatabileceğimiz bu gelenekte **Spinoza** ve **Nietzsche** önemli yer tutarlar. Özne temelinde bir arayış yerine insanın kendi kapasiteleri ile kendisiyle, toplumla ve doğa ile barışçıl bir ilişki kurabileceğini savundular bu düşünürler. **Spinoza conatus** kavramı ile bu tahayyülü anlatır. Panteist bir dünya anlayışı olan **Spinoza**, Tanrı'nın (Tanrısallık) bu dünyaya içkin olduğunu ve her şeyin sebebi olduğunu düşünür. Tüm doğa, madde, canlılar ve insan bu kökten doğar. Tanrı, bu dünyada ve bu yaşamda her şeye içkindir. Dolayısıyla Tanrı bu yaşam içinde ulaşılabilir. Tanrı, her şeyin sebebi olduğu gibi kendi kendisinin nedenidir. Yani *causa sui*'dir. O kendi özünden türemiştir. Diğer tüm nesnelere kökeni de Tanrı'dadır. Bu durumda dünyadaki her şey Tanrı'nın suretidir ve her bir canlı ve cansız varlıkta Tanrısallık mevcuttur. **Malick**'in tüm doğa, madde, canlı ve cansız tasvirlerinde işte bu her yerde kendine gösteren Tanrı mevcut. Franzda atan kalp ile başak veren buğday aynı kökten gelir ve aynı aşkınlığın tecellisi olurlar. Heybet, güzellik tüm doğada kendini gösterir. **Spinoza** için bilgelik doğada bulunur. **Malick**'in diğer filmlerinde de yaptığı gibi bu cennet hali, **Spinoza**'nın *conatusunun* somut hali olarak karşımıza çıkar. Her şey bir uyum ve birlik içindedir. **Malick** doğa-insan karşılaştırmalarında doğayı bilgeliğin ve güzelliğin; insanı ise çirkinliğin tarafı olarak görür. İnsan, doğa ile uyum ve birlik içinde yaşamamaktadır, ancak insan istemesi ve çalışması durumunda bu aşkın gizli yaşama ulaşabilecektir. Dolayısıyla



insan için kurtuluş, ancak aşkınlaşarak doğayla ve toplumla birlik fikrine ulaşmasıyla mümkündür. Buradaki çalışma, zihinsel, ruhsal ve duygusal bir çalışma olmalıdır.



Filmin başında çizilen cennet hali sinematik açıdan yaratıcı bir sahne ile bozuluyor. Fani, gökyüzünde uçak sesleri duyar ve uzun uzun göğe bakar. Bu andan itibaren cennet bozulmaya başlar. Naziler, kötülük, geliyor. **Malik**'in de yaptığı üzere kötülüğü ve ona karşı yaşamı pahasına direnişte bulunan Franz'ı anlamak gerekiyor. İkinci Dünya Savaşı ve Nazilerle ilgili yapılan filmlerde çoğunlukla ya Nazi katliamlarının mağdurları ya da müttefik askerlerinin dramları veya zaferleri konu edilir. **Gizli Bir Yaşam**'da ise yönetmen bu anlamda özgün bir hikaye ve karakter yaratıyor. Nazizmin yıkımını Nazilerle müttefik olan Avusturya'da yaşayan bir köylü üzerinden anlatıyor. Bir nevi konuyu bir Alman üzerinden tartışıyor. Nazizme direnen Almanca konuşan biri üzerinden anlatıyor. Üstelik bu kişi duyarlı bir entelektüel, solcu, sosyalist ya da mağdur bir sanatçı değil. Kendi halinde ailesiyle köyünde yaşayan bir garip. Savaşın ilerlemesiyle birlikte başta köyün idari yetkilisi olmak üzere köylülerin büyük bir çoğunluğu Nazileri destekler. Bunu da vatanseverlik adına yaptıklarını söylerler.

Franz ve çok az kişi bu duruma şüpheyle yaklaşır. Franz'ın konumu fark edilince köyün papazı dahil tüm köy ona karşı cephe alır. İlk köy papazı ile konuşur durumu. Köy papazı yaşadığı baskı ve korkudan olacak, ona karşı çıkar. Pek çok kilise, papaz ve din görevlisi Nazilerin katliamlarına sessiz kalır. Karşı çıkanlar ise toplama kamplarına gönderilir. Eşi Fani bile başta onu ikna etmeye çalışır, ancak

zamanla tüm köy ve ailesi Franz'ın tutumunda ne kadar kararlı olduğu görür. Sadece birkaç kişi onu anlamaktadır. Onlar da yaşayacakları baskıyı düşünerek sessiz kalırlar. Onlardan biri olan kilise çalışanı, yaşanan zulmü şöyle ifade eder: *“Tanık oldukları kötülüğün farkında değiller mi? Alıştık artık. Utanmıyoruz.”* Kötülüğe alışılması, kötülüğü sıradanlaştırır. Savaş sonrasında bu durumu inceleyen dönemin önemli düşünürü **Hannah Arendt** kötülüğün sıradanlaştığını söyler. Kötülüğün bu kadar yoğun ve kolay yaşanması onu sıradanlaştırmıştır.

Utanmak ise bambaşka bir konuyu açar. Bunun kilise çalışanı tarafından söylenmesi ise dinin, kilisenin ve din adamlarının tutumuna karşı ciddi bir eleştiri olur. İnançlı bir Hristiyan olan Franz, İsa'nın öğretisi üzerinden durumu düşünmekte ve yapılan büyük katliamlara bunun üzerinden tek başına karşı çıkar. Tüm kilise, Nazilerin yanında yer alırken o taviz vermez. *“Güçlü olmalıyız. Taviz vermemeliyiz.”* diyen İsa'nın yolundan gider. Büyük bir yalnızlık, çaresizlik ve tecrit hali yaşar. Toplum sadece ona değil, çocuklarına, Fani'ye ve tüm ailesine şiddetli bir baskı uygular ve onları toplum dışına iter. Vatan haini ilan edilirler. Franz, annesine: *“Biz farklıyız anne. Üzgünüm.”* der. Bu, onun gizli yaşamına dair ilk ifadesi olur. Fani, dağlara kaçıp saklanmayı önerir, ama Franz kabul etmez ve seçimiyle yüzleşmek ister. Onu terk etmeyen değirmenci arkadaşı, *“Şeytana ant içmeni istiyorlar. Bu onursuz bir hayat. Dünyanın sonuna mı geldik? Işık sönecek mi?”* diye sorar. Franz, şeytana ant içmez ve onurlu bir hayat yaşamak ister. Dünyanın sonuna gelindiğini görmektedir ama ışığın sönmesine izin vermek istemez.



Sonunda savaşa çağrılır. **Hitler**'e bağlılık yemininde bulunmayı reddeder. Yoğun baskı, işkencelere ve tecride maruz kalır. Ailesi de yaşadığı yerde köylüler tarafından dışlanır. Cezaevinde her türlü yöntemle ikna edilmeye çalışılır. Özel

yetkili görevliler telkinle, işkenceci polisler her türlü baskı ve şiddet yöntemini kullanarak bunu yapmaya çalışırlar. Özel bir yetkili telkinle bunu yapmaya çalışırken Franz'ın tutumunun kimseye fayda sağlamayacağını ve kimsenin onun sesini duymayacağını söyler. Bir başkası bunu gururundan ya da kibrinden dolayı yapıp yapmadığını sorar. Franz da onu şu soruyla yanıtlar: “*Savaşın haklı ya da haksız olduğunu hiç umursamıyor musun?*” Bir başka yetkili, “*Tanrıyla mı konuştun? Bir şey mi duydun?*” Sonra da durumu normalleştirmeye çalışır. “*Suç ve katliam her yerde. Bu dünyayı yaratan, kötülüğü de yarattı.*” Ona dünyayı değiştiremeyeceği ve dünyanın ondan çok daha güçlü olduğu söylenir. Franz tüm bu telkinlere karşı iyilikten ve savunduğu hakikatten vazgeçmez. Berlin’e götürülürken yolda yardıma ihtiyacı olan insanlara yardım etmeye devam eder. Üstelik bu küçük iyilikleri güzelce yapar. İyilikten, güzellikten ve doğruluktan ödün vermez.



Yönetmenin filmin sonunda açıkça ifade ettiği düşüncüyü filmin bir noktasından itibaren anlamak mümkün. Franz adeta bir İsa'dır ya da Mesih. Kurtuluş için kendini feda eder. Tüm günahkârlar için, tüm kötülüğe yenilmişler için ya da ona sessiz kalanlar için. **Edip Cansever**, “Her şey ölünce hiçbir şey ölemez artık” der. Franz'ın iyiliğe inanmayı bırakması sanki böyle bir sonuca neden olacaktır. Bir kişi dahi olsa iyi kalmalıdır. Yoksa iyilik fikrinin kendisi ölecektir. Belki tek başına dünyayı değiştiremeyecektir, ama hakikati savunmakta ısrar eder. Tanrısal ışığın var olabilmesi için devam eder. İsa gibi o da yalnızdır. Ona inananların çoğu onu terk etmiştir. Filmin sonunda Franz, idam edilmeye götürülürken şunu söyler: “*Yirmi asır boyunca başarılı olamadık. Yenildik hep. Belki de bir azize ihtiyacımız var.*” Franz, o aziz olmak ister, ancak bu çabası ne görülür, ne duyulur, ne de hissedilir.



**Dostoyevski**, *Karamazov Kardeşler*'de İvan Karamazov'a bir hikaye anlattırır. Bir nihilist olan İvan, genç papaz kardeşi Alyoşa'ya dirilmiş İsa hikayesini anlatır. İsa yeryüzüne dönmüştür, ancak hiç kimse İsa'yı ne görür ne dinler. Tam tersine İsa'yla alay edilir, ona gülünür. İsa, hakikati ve kurtuluşu (*salvation*) anlatmak ister, ama insanlar onu dinleyecek durumda değildirler. Hakikati dinleyecek kimse kalmamıştır. Onu bekleyen, önemseyen ve ona inanacak hiç kimse yoktur. **Dostoyevski**, bu hikayeyle insanın kurtuluşu ve hakikati tamamen terk ettiğini söyler. Onlara bir şeyler anlatmak, vaaz etmek boş bir çabadır. Yazının başında **Fellini**'nin sanatçının ölümünü savunduğunu ifade etmişim. Veleve ki sanatçının söyleyecek sözü olsun. Onu dinleyecek herhangi bir kimse var mıdır? Tıpkı filmin kahramanı Franz'ın yaşadığı gibi. Belki yeryüzüne dönmüş bir İsa'dır, ama cemaati olmayan bir İsa.

**Malick**'in hakikatin temsilcisi olarak entelektüel bir yazar ya da sanatçı yerine sade bir köylüyü seçmiş olması da özgün. Görünürde hiçbir mucizesi olmayan bir garip. Yönetmenin bu seçimi, yaşamın, hakikatin ve bilgeliğin kaynağı konusundaki düşüncesini gösterir. İyiliğe, doğruluğa, güzelliğe ve bilgeliğe ancak *temellük* fikrinin tam olarak yer edinmesi ile ulaşılabilir. **Plotinos**, hakikatin ancak tam olarak bilgeliğe ulaşıncaya mümkün olduğunu söyler. **Spinoza** da yaşamın ve onun pantheist ruhunun anlaşılması için benzer bir şart koşar. Bilgelik için çok bilgi ya da entelektüellik değil, temellük edilmiş, içselleştirilmiş, özümsemiş bir bilgelik gerekli. Ayrıca bu bilginin kuvveden fiile geçerek davranışın ve karakterin bir parçası haline gelmesi gerekir. Bu aşkınlık hali çok az insan tarafından tam anlamıyla anlaşılıp hissedildiği için *gizli bir yaşam* olarak kalır. Başka türlü çok kitap okuyup çok bilgi biriktirmekten ve bunları materyal niyet ve amaçlara

dönüştürmek isteyen züppelikten öteye gitmez. Bu da taşınılan bilginin kamburu ya da onun ucuz bir satıcısı olmak demektir.



Franz, onu ikna etmeye çalışan çok bilgili özel yetkililere açıkça, “*Ben her şeyi bilmiyorum, her şeyi bilemem de. Muhakkak ki siz benden çok daha iyi biliyorsunuz ama bu yaşanan yanlış, doğru değil.*” der. İnsanın her konuda olduğu gibi bilgi konusunda da büyük bir hırsı olduğu aşikâr. **Malick**, **Sokrates** gibi bilginin amacını ve çeşidini sorgular. Hangi bilgi ve neden? Bu öğrendiğimiz bilgiler ne işimize yarayacak? Ne yapacağız o bilgiyle? Hayatımızı ve bizi aydınlatacak mı? Franz, adeta içgüdüsel olarak hakikate varmıştır. Kötülüğü de iyiliği de tanımaktadır. Belki bir filozof, bir entelektüel, yazar ya da sanatçı değildir, ama yaşamın elzem bilgisine, *aşkınlık* haline ulaşmıştır. Yazının başında da ifade ettiğim üzere bu durum ve bu bilgelik kolay anlaşılır, ulaşılır bir bilgelik ve hâl değil. Bu yüzden gizli bir yaşamdır onunkisi. Bu filmin yönetmeni **Malick**’in de benzer bir gizli yaşamı olduğunu hissediyorum.

**Kant**’ın ahlak teorisinin en önemli koşulu, insanın da ahlaklı olmayı istemesidir. Öncelikle iyiliği, doğruluğu ve güzelliği istemeliyiz. Bize dayatılan, modern yaşamın burjuva ahlakını reddederek başlayabiliriz bu yolculuğa. **Foucault**, bugünün temel direniş biçiminin bize dayatılan bu öznelleşme ve ahlaka karşı çıkmak olduğunu savunur. **Malick**, bize etik, estetik, doğal ve bilge bir evren ve karakter sunuyor. Yaşamı bu dört temel ilke üzerine kuruyor. Yani iyi, doğru, güzel, doğayla barışık/uyumlu ve bilgece bir hayat öğütlüyor. Bunun için de **Plotinos** ve **Spinoza** gibi aşkınlık şartını koyuyor. Galiba Franz’ın ve **Malick**’in gizli yaşamı bu.

Peki bu mümkün mü? **Malick** 1978'de, *İnce Kırmızı Hat*'ta insanın kötülüğe karşı kendini bir adaya dönüştürmesi gerektiğini söyler. *Gizli Bir Yaşam*'ın ilk cümlelerinde ise yönetmenin bunun ne kadar zor olduğunu fark ettiğini görürüz.

Yuvamızı yükselere yapabileceğimizi düşünmüştüm  
Ağaçların tepesine  
Kuşlar misali uçmayı  
Dağların tepesine



### Kaynakça

Reygedas, Carlos, *İstanbul Film Festivali Kataloğu*, İKSV, İstanbul, 2013

Shrader, Paul, *Kutsalın Görüntüsü*, Es Yayınları, İstanbul, 2008

Yücel, Müslüm, "Dünya Edebiyatı: Masal mı, Rüya mı, Çeviri mi?", *Notos*, Sayı 77, Ağustos - Eylül, İstanbul, 2019