

Doğu Batı Arasında İslam Birliği İdeali

Vefatının 10. Yılında
Aliya İzzetbegoviç

*Vefatının 10. Yılında Aliya İzzetbegoviç
Doğu Batı Arasında İslam Birliği İdeali Sempozyumu Bildirileri
26 Ekim 2013, Üsküdar*

Editör
Merve Akkuş Güvendi

Aliya İzzetbegoviç'in Sanat Anlayışı Ekseninde Aida Begić Sinemasına Bakış

H. Ramazan Yılmaz - Y. Ziya Gökçek

Aliya'nın din ve materyalizm arasında yapmış olduğu müzakerelerde sanat, dinin bütün metafizik ve ruhsal anlamlarının hayat bulduğu bir olgu olarak ifade edilmektedir. Temel gayesi herhangi bir güzel olanı, bir eseri ortaya çıkarmak olmayan sanat, eserin ortaya çıkarılmasında ve ardından temaşa edilmesinde sanatsal tecrübenin ruhsallığına erişmeyi merkeze almaktadır. Bu tecrübe esnasında sanatçı-izleyici ayrımının ortadan kalkması ve bu iki paydaşın bütünleşmesi sanatın temel özellikleri arasında bulunmaktadır.

Aliya Ziddiyetler Cetveli'nde İslam'a, din ve materyalizm arasında bir konum biçerek İnsan'ın ruh ve maddeden müteşekkil olduğunu gösterir. Üçüncü bir yol olarak altını çizdiği İslam'ı Kur'an-ı Kerim'de vurgulandığı gibi "vasat" olarak nitelemektedir. Makalenin birinci bölümünde Aliya'nın sanat hakkındaki mülahazaları din, materyalizm ve üçüncü yol bağlamında değerlendirmelere tâbi tutulmuştur. Neticede Aliya'da sanatın sahip olduğu ideal konum açıklanmış ve İslam estetiği perspektifinden tahlil edilmiştir. İkinci bölümde ise Boşnak yönetmen Aida Begić'in filmleri Aliya'nın üçüncü yol yaklaşımı doğrultusunda bir sinema pratiği düşünülerek çözümlenmiştir. *Zamanı* neden-sonuç ilişkisi eksenindeki kronolojik ve modern işlevinden uzaklaştıran Begić, içinde bulunulan *anın* geçmişe ve geleceğe açılabilen bir ruhsal deneyime dönüşmesini sağlamaktadır. Son kerte Aliya İzzetbegoviç ve Aida Begić ortaya koydukları teori ve pratik ile sanatı yaşadıkları coğrafyaya hâkim olan faydacı tutumlar karşısında var edebilmişlerdir.

Aliya'nın Sanat Fikriyatı

Aliya İzzetbegoviç, sanat hakkında düşündüklerini ekseriyetle *Doğu-Batı Arasında İslam* kitabında telif etmiştir. *Aliya Doğu-Batı Arasında İslam* kitabında kurduğu Zıddiyetler Cetveli'nde din/sanat ve ilim/materyalizmi bir diyalektik oluşturacak şekilde sağ ve sol sütunlara yazmaktadır. Aliya'ya göre madde ve mana arasında bir gerilim vardır. Esasında Aliya'nın kurduğu bu dualite birbirinin antagonisti olan iki kadim bakış açısını barındıran bir cetvel-dir. Kadim bakışın ruh ve madde gerilimi birbirinden neşet etmeyen ve birbirine irca edilemeyen iki temel prensip, iki alem ve iki düzen olarak ifade edilebilir. Aliya, "üçüncü yol" adını verdiğimiz, Rabbani bir ifadeyle "vasati" olarak adlandırabileceğimiz düşünceyi izhar eder. İslam, ruh ve madde arasında iki ayrı düzen fikrini meczeder. Bu iki âlemin zaman bakımından ayrı, fakat birbirlerinin devamı olarak veya mahiyetleri ve manaları itibarıyla değişik fakat aynı anda bir arada mevcut olabilen bir düzen fikrinin adının "İslam" olduğunu hatırlatır.

Din, materyalizm ve İslam olarak ifade edilebilecek üç farklı istikameti değerlendiren Aliya'nın sanata ilişkin değerlendirmelerinde dikkat çeken ilk ve en önemli hususlardan biri din gibi sanatın da asıl gayesinin, insanın tabiat ötesinde ulaşacağı ilahî âleme ilişkin olmasıdır. Sanat eserini oluşturan parçalardaki düzeni, bilim ve teknolojiadaki denge ve düzen ile anlamak mümkün değildir. Sanat ve din aynı soy ağacının dalları olduklarından sanat eserinin niteliği dinin ahireti merkeze alan yapısından hareketle tam olarak anlaşılabilir. Aliya, sanatın varlığını böyle bir eksenle anlamlandırırken müzakerelerini zıddiyetler üzerinden yürütme metodunu burada da kullanır. Din ve sanat kutbun bir ucunca dururken, diğer uçta materyalizm ve bilim vardır.

Sanatın önemli niteliklerinden biri sanatçının münferit deneyiminin sonucunda ortaya çıkıyor olmasıdır. Tarih boyunca büyük sanat eserlerinin birden fazla sanatçı tarafından değil, sürekli tek bir sanatçı tarafından icra edilmesi bu tespitin en büyük göstergesidir. Bu durum sanatçının sahip olduğu şahsiyetin eserde vücut bulması anlamına gelmektedir. Bununla birlikte sanat, her bir insanda, her bir durumda ve her şeyde müşahhas, muayyen, tekrarlanamayan nitelikler olduğunu kabul eder. Sanatın ve sanatkârın derinliği şeyleri tek olarak temaşa edebilmek ve şeylerdeki biricikliği tasvir edebilmekten geçer.

Sanatçı ile sanat eseri arasındaki ilişki ya da sanatçının eseri meydana getirirken yaşadığı sanatsal tecrübe Aliya'nın sanat eserine orijinallik veren özellik olarak öne çıkardığı ve İslam estetiği çalışmalarında da sıkça vurgulanan noktalardan bir tanesidir. Sanatta öncelikli olan sanatçının ruhsal gelişimiyken, ardındansa eseri temaşa eden kişilerin eserdeki ruhsal katmana erişerek aynı tecrübeye ortak olmaları beklenir. Böyle bir izlek sanat eserinin maddi varlığını ya da dış görünüşünü merkezî olmaktan çıkartmakta, sanatın toplumsal etki gibi propagandist niyetlerle işletilmesinin önüne geçen bir ilke hâlini almaktadır.

Bir sanat eseri farklı anlam katmanlarını bir arada barındırabilir. Eserinin sahip olabileceği en basit anlam katmanı, görünür gerçeklik düzlemi olarak ifade edilebilir. Bu ilk katman umumi manzarayı, fiziki, biyolojik ya da psikolojik bazı verileri sunabilir. Söz konusu olabilecek ikinci katman, görünür gerçeklerin gösterge vazifesi gördüğü alegorik anlam katmanıdır. Eserin görünür mahiyeti ile doğrudan bir ilişkisi olmayan sembolik anlam katmanının da aşıldığı durumlarda üçüncü katmana ulaşılır ve eser sanatçının ruhsal deneyimine dönüşür. Aliya sanatın gayesinin tabiata ilişkin verilerin saptanması olmadığını ve sanat eserinde görünür gerçeklik katmanının ihmal edebileceğini dile getirirken bunun sebebini "ilim doğruyu ifade eder, sanat ise hakikate uygun olanı" diyerek açıklamaktadır (İzzetbegoviç, 1993, s. 110). Sanatın hakikat arayışı, eserin dış dünyaya yönelik benzerliklerinin tamamen ortadan kalkmasına, şekil ve renklerle yalnızca manevi anlamların oluşmasına imkân verebilir (İzzetbegoviç, 1993, s. 111). Sanatın ürettiği anlamlar için lisanın yeterli bir ifade aracı olmadığını savunan Aliya, ruhsal deneyim katmanına ulaşabilmek için sanatçının lisanın sınırlayıcılığını aşarak lisanüstü ifade vasıtalarına duyarlı hâle gelmesi gerektiğini vurgular (İzzetbegoviç, 1993, s. 112).

Aliya sanatın kökenlerine inerek dram, resim ve şiir sanatların en eski örnekleri üzerinde durmaktadır. Bu sanat edimlerinin maksatları üç maddede sınıflandırılabilir. 1- İnsanın Tanrı'ya şükranlarını sunması. -"Ünlü Antikçağ dramı ise tanrı Dionisos'un şerefine söylenilen koro şarkısından gelişmişti. Dionisos törenleri esnasında oynanan dramlar dini ayinlerin bir parçası olarak telakki edilirdi." (İzzetbegoviç, 1993, s. 114).- 2- Günlük hayat fiillerine ilahî bir yön vermek. -"Vahşi insan avlamak istediği hayvanın resmini yaptığı zaman bu resim kendisi için kültün, tapınan bir şekli idi." (İzzetbegoviç, 1993, s. 115).- 3- Ebedi hayatın ve ölüm sonrası oraya intikal eden insanın sembolik olarak temsil edilmesi. -Japon Gigaku balesi "ölülerin ruhlarının geçtiği metafizik hadiselerin sembolik bir tarzda temsil ediyordu". Meksika Kızılderililerinin yazmış olduğu şiirlerde ise "umumi ve müşterek özellik ebedi hayatın sembolize edilmesidir" (İzzetbegoviç, 1993, s. 115).-

Sanat ve dindeki birliğe ilişkin yapılan açıklamalarda Orta Çağ'a önemli bir yer ayıran Aliya, rahip ve sanatkar arasında benzerlikler kurmaktadır. Her ikisi de hayatın zahiri yönlerini terk ederek kendilerini manevi olana adanmışlardır. Orta Çağ'da baskın olan dinî atmosferin, sanatçılara rahat bir ortam sunduğu ve sanatın gelişimine katkı sunduğu ifade edilmektedir.

Aliya sanatın bilimle olan uyumsuzluğunu ve ateizm ile olan karşıtlığını ise Sovyetler Birliği'nde sanatın konumlandırılmasını inceleyerek açıklar. Aliya'ya göre sanatı teşvik etmek dine ait bir karakter olduğu gibi sanatı boğmak da ateizmin karakteridir (İzzetbegoviç, 1993, s. 118). Güzelin hakikat ile özdeş olduğu sanat anlayışının aksi istikametinde yol alan ve toplum için faydalı olan bir sanat tarifi yaparak estetik yararcılık ilkesine mensup olan Sovyet yazar Çernişevski, bilimin amacının gerçeği anlamak, açıklamak ve insanoğlunun rahatı için kullanmak olduğunu söyler. Gerçeğin düştün üstün olduğunu belirterek hayal gücüne kar-

şı gerçeği öven Çernişevski, bilime yüklediği misyonla benzer şekilde sanatı da “gerçeğin yerini tutmak”la görevlendirir (Oktay, 2003, s. 11-12). Aliya Sovyetler Birliği’ndeki toplumcu gerçekçilik yaklaşımı ile sanatın siyasete hizmetkâr edildiğini vurgulayarak sanatın yönlendirilebileceği zıt kutbu ifade etmektedir.

Aliya’nın sanat için uyguladığı temel sınıflandırma biçimi oldukça açıktır. Manevi hakikatlere ulaşmaya çalışan ve ateizmin esaretinde siyasete hizmetkâr olan iki sanat türü bulunmaktadır. Sanatkârının ruhsal deneyimini önceleyen sanat türünü ideal sanat anlayışı olarak ele alan Aliya, bu bağlamda Antik Yunan’a, Uzak Doğu’ya, Orta Çağ ve Rönesans dönemlerine ait sanat eserlerini ayrı tasniflere tabi tutmamaktadır. Bu dönemlerdeki sanatsal üretimi belirleyen yaklaşımlardaki temel farkların tespit edilmesi, bu dört dönemin temel prensiplerinden hareketle Aliya’nın yaptığı gibi ortak bir sanat nazariyesi geliştirmenin zor olduğunu gösterecektir.

Orta Çağ Hristiyan sanatının temel öğretisi insan gözünün göremeyeceği Tanrısal ışığın kâinata zuhur eden yönlerinin ikonlar aracılığıyla insan gözüne iletilmesidir. Asıl amaç ikona ressamının Tanrı’yı nasıl gördüğü müşahade etmek değil, insanın ikona önünde durarak Tanrısal ışığa görünür kılınmasıdır (Sayın, 2007, s. 16). Bu bakımdan Orta Çağ ikonaları ve Osmanlı minyatürlerindeki ortak yön göze getirdikleri nesneyi temsil etmek değil, ona öykünerek onun içinde yitmek istemeleridir (Sayın, 2007, s. 29). Uzak Doğu’nun sanat anlayışı da burada aynı tasnife tabi tutulabilir. Oysa Antik Yunan ve Rönesans’ın taklit ve yanılsama uygulamaları imgeyi arkasındaki aşkınlıktan uzaklaştırarak insan gözünü Tanrısal suretin sahibi yapmaktadır. Özellikle Rönesans resminde her bir eserin tek bir merkez noktası, tek bir ufuk çizgisi ve tek bir ölçüsü bulunmaktadır (Florensky, 2007, s. 89). Rönesans sanatının öne çıkan kollarından biri olan yağlı boya resmi, Aliya’nın manevi hakikat uğruna görmezden gelinebileceğini söylediği görünür gerçeklik düzlemine sıkışıp kalmıştır. İnsanın sahip olmayı arzuladığı nesnelerin dış gerçeklikleri ve vermiş oldukları hisler bakımından ciddi bir başarı sağlayan “yağlıboya resim dönemi, insanın sahip olma arzuları ve hazlarının üzerine kurulu olan sanat-pazar ilişkisinin ortaya çıktığı en önemli tarihsel dönemlerden biridir. Yağlıboya resmi, Rönesans’tan itibaren ‘Materyal Dünya’yı görme biçiminin ‘Materyal Sanat’ tarafından belirlendiği ilk nokta olarak değerlendirildiğinde” (Yılmaz, 2010, s. 165), Rönesans’ın ruhani bir sanat nazariyesi için öncelikli bir kaynak teşkil etmesinin güçlüğü kendini göstermektedir. Burada hâkim olan “perspektif” yöntemi modern bilimin habercisi olarak nihayetinde sanat eserini mekanik bir üretime dönüştürecektir. Aliya’nın tartışmalarında sanatın saf dinin sınırları içerisinde değerlendirilmesi ve İslam’ın üçüncü yol ufkundan ayrı kalmış olması, manevi içerikli sanat eserlerinin pagan ve mekanik uçlara varan özelliklerini tartışmanın dışında bırakmıştır.

İslam estetiğinde teşbih ilkesinden uzak durularak, tevhit ve tenzih çizgisine bağlı kalınması İslam sanatlarının soyutlamaya yönelmesine sebep olmuştur. Bununla birlikte İslam’da

din ve dünya şeklinde iki ayrı alan telakkisi olmaması, İslam sanatlarında manevi hakikatlere ulaşma gayesinin yanında dünyayı ve hayatı güzelleştirmek yönünde pratik bir gaye olduğunu da anlaşılır kılmaktadır. Bir eserin sahip olduğu pratik fayda ile eserin güzelliği çoğu kez iç içe bulunmaktadır. Sanatçı ile zanaatkârı birbirinden ayırmanın zor olduğu İslam sanatlarında dinî tecrübe, estetik zevk ve yararlı olma birbirinden bağımsız unsurlar değildir. Yani estetik telakkide hayat metafiziğe açılırken, metafizik de medeniyete intikal etmektedir (Koç, 2009, s. 18-21). Dolayısıyla Aliya'nın sanatının saf dinin sınırları içerisinde değerlendirilmesiyle oluşan nihai sonuç İslam medeniyetine has bir sanat anlayışı ve yöntemine ilişkin çıkarımlardan uzak kalmış olmasıdır.

Üçüncü Yolda Bir Yönetmen: Aida Begić

Aliya'nın sanat kavramı yine kendi coğrafyasının sanatçısı olan Aida Begić üzerinden okumaya çalışıldığında, Aliya'nın örneklediği fakat hayatın içinden ziddiyetler cetvelinin ne ilim, ne de din kutbunda konumlanmamış olan bir sanatçının eserlerini ortaya koyabiliriz. Sanat da bir ziddiyetler cetveli ekseninde ele alındığında, kutuplardan birine aşkın sinema anlayışını, diğerine ise sosyolojizmi önceleyen film biçimini koyabiliriz. Bu diyalektiği biraz daha somut hâle getirirsek Tarkovski ve Eisenstein isimlerini imleyebiliriz.

Eisenstein Aliya'nın ziddiyetler cetvelinin ilim/materyalizm tarafına koyabileceğimiz bir yönetmenken, Tarkovski aşkınlık boyutuyla din/sanat ucunda yer almaktadır. Birbirinin çağdaşı olan ve sanata farklı anlamlar veren bu iki ismin de Sovyet rejimini tecrübe etmiş olmaları cetvelde yer almalarını kolaylaştırmıştır. Aliya'nın "insanın tanrılaşması" ya da "insanın yok olması" süreçlerine denk gelen üretim ve yaratım evreleriyle iki karşıt taraf arasında birbirini üreten düşünsel ve duyuşsal diyalektiğe dönüşmektedir.

Eisenstein'ın sinema üzerine düşüncesinin sahip olduğu matematiksel hendese kurgusu kendi kitabından anlaşılmaktadır. Eisenstein'ın *Film Duyumu* adını taşıyan, çeşitli yazılarının toplandığı kitabını müzisyen Antonio Salieri'ye ithaf etmesi sanatta teori ve pratik tartışması bakımından ilgi çekicidir. Salieri, Mozart'la aynı dönemde saray besteciliği görevini sürdürmekte olan bir müzisyendir. Salieri, üstün müzik yeteneğine ve başarılı öğrenciler yetiştirmesine rağmen Mozart'ın dehasına sahip olmadığı için onun gölgesinde kalma şanssızlığına uğramıştır. Eisenstein, Puskin'in Türkçeye de çevrilmiş olan küçük tragedyası Mozart ve Salieri'sinden şu bölümü aktarır:

"... Sıyrıp yaşamdan sesleri

Bir kadavra gibi kesip biçtim müziği

Ve cebirle gerçekledim uyumu..."

Puşkin, «Mozart ile Salieri» (Eisenstein'dan aktaran, Nuyan, 2013;19).

"Eisenstein Puskin'in Salieri'sini zavallı bulur. Çünkü Salieri, bütün emeklerine rağmen hak

ettiğini düşündüğü övgüleri bir türlü alamamış ve hep ikinci planda kalmıştır. Eisenstein, 'bir kadavra gibi kesip biçtim müziği' dizesine dikkat çeker. Burada vurgu, 'bir kadavra gibi' ifadesindedir. Mozart'ın dehasının ürettiği hayat dolu eserlerin karşısında Salieri'nin ince-likli hesaplarla, ölçümlerle yoğun uğraşı sonunda meydana getirdiği eserler, yaşamdan uzak, donmuş, durmuş, devinimsiz ve cansızdırlar." (Nuyan, 2013, s. 19-20).

Tarkovski'de ise sanatsal perspektifin temelinde "aşkınlık" sorunu vardır. Tarkovski'ye göre insan evrenin yalnızca bir parçası değil, gerçekliğin varlık ve metafizik merkezidir. Tüm evren ve dünyadaki her şey, ancak insanla bağlantılı ve insanla etkileşim içinde olduğu zaman mantıklı, anlamlıdır ve belli bir düzeyde mükemmeldir. İşte bundan dolayı uyumun "artması" ve "varlıktaki" Tanrı parçasının aydınlanması için, kişiliğin manevi konsantrasyonu ile insanlar arasındaki mistik bağın ortaya çıkartılması ve arttırılması lazımdır (Tarkovski, s. 96-99).

Aida Begić bu gerilimin neresinde durmaktadır? Aida Begić, Çocuklar (2012) ve Kar (2008) adlarını taşıyan iki filminin yanı sıra, farklı yönetmenlerin kolektif bir biçimde ürettiği *Unutma Beni İstanbul* adlı filmde de yönetmenlik yapmıştır. Kar, Sırp katliamı sonrası yalnızca 4-5 hanenin kaldığı bir köyde, oldukça yaşlı tek bir yetişkin erkeğin, dul ve yetim kadınların ve küçük çocukların hayatlarına odaklanmaktadır. Çocuklar filmi ise savaş sonrası Saraybosna'da yaşayan Rahima adlı genç bir kızın ailesinden tek hatıra kalan ve uyuşturucu mafyasının eline düşmek üzere olan 14 yaşındaki erkek kardeşinin bakım evine alınmaması için mücadelesini anlatır.

Kar filminde Bosna-Hersek'te bir hiçliğin ortasında bulunan küçücük bir köyün hikâyesine odaklanan Begić, Alma adlı bir kadının hikâyesinden yola çıkarak savaş sonrası katliamın, yitirdiklerinin her daim gölgelediği hayatlarına, devam etmenin hem sancısı hem de küçük heyecanlarını bir umudun içinden konuşturarak bir anlatıya kavuşturuyor. Begić'in filmlerini Aliya'nın üçüncü yol bağlamında analiz ettiğimizde şu sonuçlar çıkmaktadır.

- I- Çehov'un ürettiği dram, yani dışsal sebebin kan dökmediği, fakat varoluş kaygısının iç sıkıntısıyla eklemlendiği bir dram ya da Şekspir'in Hamlet'ini hatırlarsak etrafta kanların dökülerek nihayete eren bir dram değil, karakterlerin yeis içine düşseler de onları kurtaracak bir umut çizgisi belirgin farklardandır. Çocuklar ve Kar filmlerinde "çirkinliğe galebe çalacak güzellik için hâlâ umut var" (Büyükcoşkun, 2011) mottosunun hâkim olduğunu söyleyebiliriz.
- II- Aida Begić filmlerinde, hâkim paradigma içinde konumlandığımız zaman dizinsel bir zaman anlayışının yerine savaşın yarattığı travmaların *anın* içinde devam ettirildiği yine *anın* içinde geleceğe yönelik ümitlerin korunduğu çok boyutlu bir zaman algısı vardır. Bunu flashback gibi tekniğin izleyiciyi yabancılaştırdığı bir unsuruyla gerçekleştirmes. *Zamanı* neden-sonuç ilişkisi eksenindeki kronolojik ve modern işlevinden uzaklaştıran Begić, içinde bulunulan *anın* geçmişe ve geleceğe açılabilen bir ruhsal deneyime dönüşmesini sağlamaktadır. Zamanın süregelen ve farklı zaman dilimlerini bir arada kurgu-

layan bir evren tasarımı oluşturmuştur. Uluslararası toplumun televizüel olarak algıladığı Bosna katliamına yönelik dokümanter görüntülerin bir travma olarak doğrudanlığı, umudun hayata yeniden katılım noktasında doğurganlığı birbirlerine zıt iki durumun "hayat"iliğinin içerisinde var eder.

- III- Filmlerde klasik dramaturjide olduğu gibi nihayetinde katharsis olan bir eylem ağı kurmayarak kahraman yaratımını bilinçli bir göz ardı edişle, sıradan çoklu fail kullanır. Ağır-lık noktasında elbette mikro düzeyde gözlem üretecek birisi vardır. Burada kahramanın yerine şahit ya da tanıklık eden tipolojisi üretir.
- IV- Öyküsünü dışsal gerçekliğin icbar edici kuşatıcılığına rağmen mana üzre içkin bir düzlemde yürütür. Bu yönüyle hayat devam etmektedir, iç ve dış gerçekliğiyle. Örneğin Çocuklar filminde Rahima'nın kendi istenciyle örtünme kararı kendisini "dışarıdan" yalıtın bir muhafaza içerir. Mana boyutunda inancının gereğini yerine getiren Rahima ayrıca yeni bir varoluşsal durumunu da kavileştirir. Dışsal ve içe ait düzlemin yoğunluklu bir ilişki ürettiği film bu boyutuyla ziddiyetler cetvelinde bir diyalektik içeren duruma ilişkin yeni bir öneri getirmektedir. Canlılığın, dirimin ve mematin aynı anda birbirini öteleme-yerek bütünsel bir anlatı yakalanabileceğinin emarelerini ihtiva etmektedir.
- V- Begić, filmlerinde rüyaları dışsal bir müdahale içinde değil, hayatın, içinde yaşanılan anın tanıklığı kadar sahici ve nesneleri avangard bir kurgu ile düzenleyerek "sürrealistik" bir evren kurma kaygısının dışında "gerçekçi" bir şekilde çizmiştir. Kar filminde vicdan azabı Sırp Mirko'nun yakasını bırakmaz. Suçsuzluğunu kanıtlamak istemektedir. Mirko filmin bir sahnesinde Sırpların savaşta öldürdükleri Müslümanların gömülü oldukları yeri söylemek zorunda kalır. İtiraf gerçekleştirdiği anda köydeki yaşlı kadın besmeleyle halısını dokumayı bitirir. Bu ana kar da eşlik eder. "Aşk" ile dokunmuş olan bu halı cenazeleri bulmaya giderken geçilen derenin üzerinde köprü olur. Başka bir sahnede köydeki erkek çocuk köyü satın almak için gelenlerin arabasını gördüğünde korkup kaçmaya başlar. Araya farklı sahnelerin girmesinin ardından kamera yeniden çocuğun kaçışına geçtiğinde kısa bir süre içerisinde korkudan saçlarının uzamış olduğu göze çarpıyor. Savaşın sembolleri ortaya çıktığında çocuğun içinde yaşadığı korku ve manevi acının fiziksel yansıması uzayan saçlarda kendini göstermiştir.

Sonuç

Ateist bir yaklaşımla idare edilen bir coğrafyada sanatın hakikatle olan irtibatından söz etmek mümkün değildir. 19. yüzyılda yaşamış olan birçok Rus sanatçı dünyaya nam salmış eşsizlik-teyken, 20. yüzyıl Sovyet rejimi döneminde yalnızca sistem muhalefetini barındıran sanatçılar sanat ile hakikat arasındaki ilişkiye odaklanabilmişlerdir. Aliya İzzetbegoviç'in 20. yüzyıl koşullarında ve Sovyet etkisinde bulunan bir coğrafyada yaşamış olması, sanattaki varlığın hakika-tinin keşfi misyonunu açığa çıkarma vazifesini kendisine yüklemiştir. Bu sebeple Aliya, sanatın

ideal hâlinin ancak esasları bakımından din ile sanat arasındaki birliğin anlaşılması neticesinde mümkün olabileceğini düşünmektedir. Aliya'nın bu düşüncesi sanatı, materyalizm ve saf din arasında İslam'a özgü olarak çizmiş olduğu üçüncü yol bağlamında bir müzakereye açmasını engellemiştir. Oysa madde ve maneviyat bütünlüğü ile özgünleşen üçüncü yol, sanatçıyı sahte maneviyatçılık kılıflarına bürünerek "sanat için sanat" yaklaşımlarıyla üretilen yapıtların anlamsız bohemiğinden uzak tutacak bir muhafaza niteliğine sahiptir.

Aliya'nın sanatı üçüncü yol üzerine kaydırmamasının sonuçlarından ilki İslam medeniyetindeki madde ve metafizik bütünlüğünün sanat için önceki dönemlerde örneği olmayan ideal bir yapı olabileceğinin tartışlamamış olmasıdır. İkinci netice ise merkezine saf ruhaniyeti almış olduğuna inanılan farklı sanat dönemlerinin yeterince muhakeme edilmeden hakikatın kesbeder bir şekilde betimlenmesidir. Bu bağlamda altı çizilmesi gereken Antik Yunan ve Rönesans sanatlarının Aristo'nun maddenin ezeliği fikrinden ve sanat eserini görünür gerçeklik düzlemine indirgeyen mimesis yaklaşımından ayırıştırmanın mümkün olmadığıdır.

Aida Begić dünya hayatının sunduğu imtihanlara odaklanarak maddi ve aşkın düzlemlerin ortasında, her ikisine de dengeli bir şekilde intikal edebilen bir sinema anlayışı sunmaktadır. Kar filminin jenerik sahnesi kadınlar ve çocuklar oynadıkları bir oyunda şehitleri arasından taklidi yapılan kişinin kim olduğunu bulmaya çalışırlar. Dünyada varlığını sürdürmeyen insanların, yaşamlarına devam eden insanlarca bir oyunla ve tebessüm içinde hatırlanmaları, ölümü saf dinin sağlayamayacağı bir gerçekliğe taşımaktadır. Bu aynı zamanda şehitlerin "ölüler" olmadığının bir ifadesidir. Begić sinemayı üçüncü yol üzerinde icra ederek özgün bir sanat anlayışının örnekliğini sunmaktadır.

Kaynakça

Büyükoçkun, M. E. (2011). Çirkinliğe galebe çalacak güzellik için hâlâ umut var. Aida Begić ile röportaj.. <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/18-cirkinlige-galebe-calacak-guzellik-icin-hala-umut-var.aspx> adresinden 5 Şubat 2013 tarihinde edinilmiştir.

Florenski, P. (2007). *Tersten perspektif* (çev. Y. Tükel Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.

İzzetbegović, A. (1993). *Doğu ve Batı arasında İslam* (çev. S. Şaban) İstanbul: Nehir Yayınları.

Koç, T. (2009). *İslam estetiği*. İstanbul: İSAM Yayınları.

Nuyan, E. (2013). *Sinema felsefesine giriş*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Oktay, A. (2003). *Toplumcu gerçekliğin kaynakları*. İstanbul: Everest Yayınları.

Sayın, Z. (2007). Sunuş yazısı. *Tersten perspektif* içinde (çev. Y. Tükel Kılıç, s. 7-14) İstanbul: Metis Yayınları.

Tarkovski, A. (1989). Slovo Ob Apokalipsise, (Apokalipsys Hakkında). *İskusstvo Kino Dergisi*, 2, 96-99.

Yergebekov, M. (tarih?). *Tarkovski sineması*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yılmaz, H. R. (2010). Avatar: Fantazyaya değil mimesis. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 11, 154-174.

Filmler:

Djeca (Çocuklar), Yönetmen: Aida Begić, 2012, Yapım: Bosna Hersek, Türkiye, Almanya.

Sinijeg (Kar), Yönetmen: Aida Begić, 2008, Yapım: Bosna Hersek, Fransa, Almanya.