

MUHTEŞEM GÜZELLİK'TE NİHİLİZM VE NOSTALJİ KAYIP ZAMANIN İZİNDE

Can Öktemer



Paolo Sorrentino, İtalyan sinemasının son yıllardaki en önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul ediliyor. Kendisi 2000'li yılların başından beri aktif olarak sinemanın içerisinde yer alıyor. 2001 yılında çekmiş olduğu *One Man Up* (Bir İnsan Daha) filmiyle Venedik'te Film Festivali'nde yarışma seçkisine girerek dikkatleri üzerine toplamıştı. 2001 yılından itibaren de çekmiş olduğu birçok filmle başta Cannes olmak üzere çok sayıda seçkin film festivalinde yer almayı başardı. Özellikle Berlusconi dönemi mafyatik bağlantıları ve siyasi yozlaşmayı anlattığı *Il Divo* (2008) ve başrolünde **Sean Penn**'in yer aldığı, eski bir rock müzisyeni üzerinden Holokost ve geçmişle yüzleşmeyi anlattığı *This Must Be The Place* (Olmak İstedğim Yer, 2011) isimli yapıtları da **Sorrentino**'nun şöhretinin katlanmasına sebep oldu. Napoli doğumlu yönetmenin yakaladığı en

büyük beynelmilel başarı ise hiç kuşku yok ki 2013 yılında çektiği **Muhteşem Güzellik** (La Grande Belleza) filmiyle olmuştur. Yönetmen, **Muhteşem Güzellik** filmiyle 2013 Oscar Ödül Töreni'nde en iyi yabancı film ödülüne layık görülmüştü ve aynı filmle Cannes Film Festivali'nde dereceler almıştı. **Muhteşem Güzellik**'ten sonra çektiği **Harvey Keital** ve **Micheal Caine'in** başrolünü oynadığı **Youth** (Gençlik, 2015) filmi de yönetmenin sanatsal olarak zirveye çıktığı başka bir yapıt olmuştur. Yönetmen son zamanlarda eski İtalya Başbakanı Silvio Berlusconi'nin hayatını anlatan **Luro** filmleriyle ve televizyon için çekmiş olduğu **Young Pope** dizisi ile gündemde.

İtalyan sineması, geçmişten bugüne Avrupa sanat sinemasında güçlü bir geleneğe sahip olmuştur. İtalya, 1960'lı yıllarda sanat sinemasında önemli bir kırılmayı başlatan ve bugün bile etkileyciliğini sürdüren Yeni Gerçekçilik akımı başta olmak üzere; **Federico Fellini** ve **Antonioni** gibi yenilikçi modernist sinemacılar kuşağına sahip bir ülke. **Paolo Sorrentino**'nun filmlerinde de bu güçlü geleneğin izlerini yakalayabilmek mümkün. Yönetmenin filmlerinde özellikle **Fellini** ve **Antonioni**'nin de sıklıkla işlediği temalardan: yabancılaşma, yalnızlık, inanç, melankoli ve zaman kavramları sıklıkla karşımıza çıkmakta. Bu temalar aynı zamanda Avrupa sanat sineması geleneğinde de önemli bir yerde durmaktadır. **Andras Balint Kovacs**, Avrupa Sanat sineması geleneğinde öne çıkan kentli, orta sınıf, yalnızlaşmış, yabancılaşmış bir arketip olduğunu aktarır:

(...) Modern anlatının özellikleri onların başkalarıyla, dünyayla geçmişle ve gelecekle bütün temel bağlantılarını kaybetmiş, hatta kendi kişiliğinin temellerini yitirmiş olan yabancılaşmış bir kişi hakkında öyküler anlatması gerçeğinin sonuçlarıdır. Bu kişinin yabancılaşması radikalleştikçe, anlatının karakteri de radikalleşir. Bir kişinin kökleri ne kadar geleneksel insan ilişkiler ve toplumsal ilişkiler içindeyse, anlatı o kadar klasiktir. (...)Bireyin arketipinin kentli orta sınıf entelektüel olmasının birinci nedeni, onun maddi kaygılardan özgür olması gerektiğidir. (...)Bu ise ya onu zengin yaparak ya da bu sorunu onun ilgi alanının dışına yerleştirerek başarılabilir. İkincisi, bu birey çalışma saatleri onu sınırlamasın diye, hareket serbestliğine sahip olmalıdır. Bu nedenle o bir tezgahkar ya da bir fabrika işçisi olamaz. (...) Bu bireyin dünyayla ilişkilerinin aşırı gevşek olması ya da hiç olmaması onun kişiliğini bir zihinsel özgürlüğün tezahürü haline getirir. Onun özgürlüğünün bu bireyler hakkındaki öykülerde önemli sonuçları vardır. Birinci sonuç belirgin bir edilginlik ya da eylemsizliktir; ikinci sonuç onun aksiyonlarının ya da reaksiyonlarının öngörülemezliğidir (2010, s.70, 72, 74).

Yukarıda **Kovacs**'ın çıkardığı arketipin izlerine **Antonioni** ve **Fellini**'nin filmlerinde sıklıkla rastlanmaktadır. Avrupa'nın ortasında yaşanan Holokost, II. Dünya Savaşı sonrası İtalyan toplumunda yaşanan sosyo-ekonomik değişimler, faşizm döneminin yıkıcılığı ve **Marx**'tan ödünç alarak söylenirse kapitalizmin toplum üzerinde yaratmış olduğu yabancılaşma, İtalyan sinemasının bu dönemdeki ana uğrak motifleri arasında yer alıyordu.

II. Dünya Savaşı, yaşanan faşizm ve soykırım, Avrupa ideasının çökmesine sebep oldu. Modernitenin ilerleme ülküsünün insanı ileriye taşıyacağına dair iyimser bakış yerini karamsarlığa bırakmıştı. ABD'li sosyolog **C. Wright Mills**, **Sosyolojik Tahayyül** isimli çığır açan kitabında kaybolan ütopyayı ve çağın ruhunu şöyle tarif etmektedir: “*Bizim çağımız huzursuzluk ve aldırışsızlık çağıdır ve bu durum henüz üzerinde akıl yürütmeye ve duyarlılık oluşturmaya müsaade edecek tarzda formüle edilmemiştir*” (2016, s.13).

Dolayısıyla, 1960'lı yıllar boyunca başta İtalyan sinemasındaki örneklerde, ana karakterlerin kayıtsızlığı, hissizlikleri, topluma ve kendilerine yabancılaşmaları, dönemin ruhuna uygunluk taşımaktadır bir anlamda. Bununla beraber, dönemin öne çıkan hissiyatlarından birisi de nostalji ve geleceğe dair karamsar bakış açısıdır. **Nostaljinin Geleceği** kitabının yazarı **Svetlana Boym**, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Yirminci yüzyıl tarihi fütürist bir ütopya ile başlamış, nostaljiyle sonlanmıştır. Geleceğe olan iyimser inanç, 1960'larda modası geçmiş bir uzay gemisi gibi bir kenara atılmıştır. Nostaljinin ütöpik bir boyutu vardır, ancak artık geleceğe yönelik değildir bu boyut. Bazen nostalji geçmişe de değil, yan tarafa yöneliktir. Nostaljik kişiler zaman ve mekânın geleneksel sınırları içinde boğulduklarını hissederler(2009, s.14).

Paolo Sorrentino'nun da **Muhteşem Güzellik** filminde yukarıda tarifini yapmaya çalıştığım, sinemada 1960'lı yıllarda karşımıza çıkan karakter yapısının (daha doğru bir ifadeyle arketipin) ve bu temaların yeni bir yorumunu yapmaya çalıştığını söyleyebiliriz. 1940'lı ve 60'lı yıllarda modern Avrupa sanat sinemasının dönemin ruhuna uygun bir şekilde tartışmaya açtığı yabancılaşma, hiçlik, nihilizm, kayıtsızlık, inanç, melankoli ve yas kavramları, 2000'li yıllarda **Sorrentino**'nun yeni yorumuyla farklı ideolojik ve politik bağlamda ele alıyor. Bu bağlamda, **Sorrentino**'nun **Muhteşem Güzellik** filminde ele aldığı temaların günümüzdeki karşılığı ne olabilir? Nihilizm, zaman, yabancılaşma, inanç, melankoli tartışmaları

Sorrentino filmlerinde nasıl ele alınmaktadır? Bu çalışma, yukarıdaki soruların yanıtlarını aramaya, filmdeki nihilizm, yabancılaşma, melankoli ve yas kavramlarının izlerine bakmaya ve yönetmenin bahsi geçen kavramları sorunlaştırma biçimlerini ele almaya çalışacaktır.

Muhteşem Güzellik, Nihilizm ve Kayıtsızlık Çağı

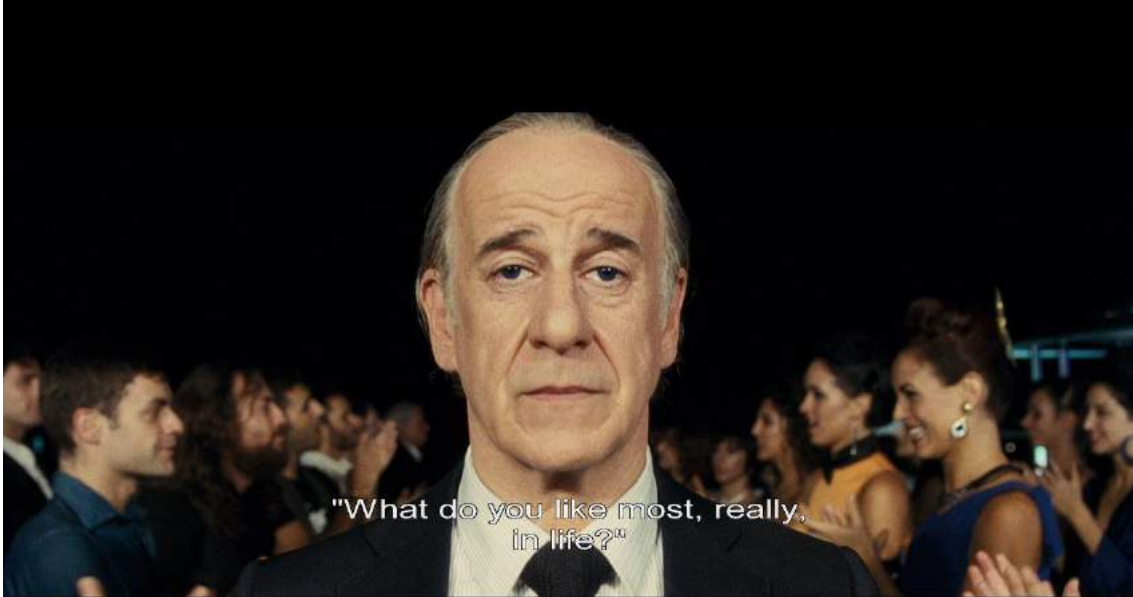
Ben ne büyük bir dalgınlıkla bakmış olmalıyım ki hayata görmedim orada çinko damlar ve plastik sürahilerin tanrısını yerime yadırgadım yerim olmadı zaten kendi mezarımdan başka.

İsmet Özel, Üç Frenk Havası

Paolo Sorrentino'nun ***Muhteşem Güzellik*** filmi, Jep Gamberdella isimli karakterin öyküsünü anlatıyor. Jep Gamberdella, 20'li yaşların başında Roma'ya gelmiş, "İnsan Aparatları" isimli bir roman yazmış, kitabı görece bir başarı elde etmiş bir yazardır. Lakin geçip giden zamanda Jep, yeni bir roman yazamamıştır. Kendisini Roma'nın lüks ve şatafatlı ortamına kaptırmıştır. Kendisine neden yeni bir roman yazmadığı sorulduğunda da "*hayatı boyunca hep muhteşem güzelliği aradığını ama bulamadığı*" yanıtını verir. İşin özeti Jep, tüm hayatını ve zamanını içi boş eğlenceyle, içkiyle ve miskinlikle geçirmiştir.

Filmin hemen başında 65 yaşına bastığını öğrendiğimiz Jep için, yeni yaşı aynı zamanda bir hayat muhasebesine dönüşecektir. ***Muhteşem Güzellik***'in bu noktada **Fellini**'nin meşhur filmi ***Tatlı Hayat*** (La Dolce Vita, 1960) filmiyle bir bağı olduğu düşünülebilir elbette. **Fellini**, ***Tatlı Hayat***'ta, Roma gece hayatını, burjuvaziyi, Tanrı inancını, hayattaki mutluluk arayışlarımızı karnavelesk ve gerçeküstü öğelerle anlatır. ***Tatlı Hayat*** ve ***Muhteşem Güzellik*** arasında kurulan köprü ise işlenen temaların benzerliğidir. İki filmde de Roma, gece hayatı, güzel kadınlar, eğlenceler, yabancılaşma ve inancın sorgulanması ön plandadır. Aralarındaki fark ise değişen İtalya ve insan portreleridir. **Fellini**, II. Dünya Savaşı'nı, **Mussolini** deneyimini yaşamıştır. **Sorrentino** ise **Berlusconi**'ye denk gelmiştir. Bu süre zarfında Roma ise arzunun ve eğlencenin kenti olmaya devam etmiştir.

Muhteşem Güzellik'te yabancılaşma, hissizlik, kayıtsızlık orta yaş bunalımı, mutluluk arayışı ve geçmişle yüzleşme temaları filmin ana motifleri arasında yer alıyor. Filmin başında, doğum gününü görkemli bir şekilde kutlayan Jep Gambardella, doymak bilmeyen hedonist arzularla geçmişin pişmanlığı arasında bir yerde durmaktadır. **Sorrentino**, video-klip estetiğiyle çekmiş olduğu bu sahnede, dans edenleri, içki içenleri grotesk bir biçimde sunar. Sahnenin devamında, Jep'i eğlenirken ve dans ederken görürüz. Karakter mutlu bir şekilde gülümser ve bulunduğu ortamdan memnun gibidir, lakin sahnenin devamında aynı duygu durumunun izlerine rastlamayız. Jep, kalabalık dans grubunun içerisinde aniden durur, duyguları değişmiştir. Ciddi bir yüz ifadesi takınır ve efkarlı bir şekilde sigarasını yakıp kameraya karşı dönerek bizlere şu soruyu sorar: "Bu hayatta en çok neyi sevdin, istedin?"



Jep'in pişmanlık ve bıkkınlık arasında gidip gelen yüz ifadesi geçmişin bakiyesini ortaya sermektedir bir anlamda. En basitinden hayatı boyunca, sayısız roman yazmak istemiştir ama bunu sadece bir kere başarabilmiştir. Ömrünü ve zamanının tamamını Roma'nın eğlence hayatına vermiş ve ideasını kaybetmiştir. Ya da film boyunca arayacağımız 'muhteşem güzellik'i asla bulamamıştır. Ömrünü 'muhteşem güzelliği' aramak için çarçur etmiştir. Jep'in umutsuz ve kayıtsız hali, onu 1960'ların modernist Avrupa sanat sinemasında karşımıza çıkan 'hiçlik' içerisinde debelenen karakterle akraba yapabilir. **Kovacs**, modern birey ve 'hiçlik' arasındaki ilişkisi şu şekilde açıklar: "Modernizm için birey, yaşamın anlamsızlığını gözden geçirilebilen, kendisini dünyanın hiçliğinin neden olduğu kaygıdan

kurtarabilen ve bu hiçliğin ortasında kendi yaşamını kabul edebilen birisidir” (2010, s.99). Jep de **Kovacs**'ın yapmış olduğu tarife uzak değildir. Hayatın anlamsızlığını kabul eder, ancak onu değiştirme güdüsünden de yoksundur. Dolayısıyla nihilizme yakındır. Filmdeki nihilist öğelere geçmeden önce, genel olarak nihilizmin tarihsel olarak nasıl ele alındığı ve tanımlandığının kısa bir özetini çıkarmak faydalı olabilir.

Nihilizm, 19. yüzyılda ortaya çıkmış bir kavramdır. Nihilizm en genel anlamıyla herhangi bir değere inanç duyulmaması anlamına gelmektedir. Nihilizm, 19. yüzyıl ortalarında Rusya'da dönemin çalkantılı siyasi ve kültürel ortamında ortaya çıkmış bir felsefe akımı olarak kabul görmektedir. Bu felsefi akımının moderniteyle de doğrudan bir akrabalık bağı olduğu söylenebilir. Modernite, akılcılığın ve sekülerliğin ön plana çıktığı bir dünya tahayyülüdür. Hayat bilinmezlik, mitler ve gizemlerle dolu değil, nedenleri ve sonuçları olan bilimsel yasalara tabi bir olguydu artık. Dolayısıyla dünya 'artık büyüsunü yitirmiştir', daha önemlisi Tanrı da artık aramızda değildir. Eski dünyaya ait değerler, idealar da yoktur artık ortada. **Marshall Berman**, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* kitabında, **Dostoyevski**, **Nietzsche** gibi 20. yüzyıl felsefecilerinin, ahlaki açıdan değerlerin başkalaşması ve anlamın yitirilmesinin ana kaynağını bilim, rasyonalizm ve Tanrı'nın ölümünde aradıklarını belirtirken; nihilizm meselesine ekonomi-politik bir çerçeveden bakan **Karl Marx**'a dikkat çeker (2012, s.156). **Bermann**, **Marx**'ın tarif etmeye çalıştığı nihilizmin modern nihilizm olduğunu, eskiye ait ahlaki değerlerin ekonomiye ve paraya endekslendiğini, bunda da en büyük pay sahibinin burjuvazi olduğunu aktardığından bahseder (2012, s.156).

Bülent Diken ise *Nihilizm* isimli çalışmasında bu kavramı şöyle tarif etmektedir:

Kökenine bakıldığında nihilizm sözcüğü acıyı, çatışmayı ve antagonizmayı kabul edememe halini anlatır. Acısız bir yaşam arayışı, dünyayı olduğu gibi kabul etmemekle aynı kapıya çıkar çünkü acı, çatışma ve antagonizma yaşamın birer parçasıdır. Moderniteyle, yani 'Tanrı'nın ölümü'yle birlikte, başlangıçta dinsel olan nihilizm, biri 'radikal' diğeri 'edilgin' nihilizm olmak üzere ikiye ayrılır. Radikal nihilizm bu dünyanın olumsuzlanmasını mantıksal uç noktasına, gerçek dünyanın yok edilmesine götürerek aşkınlıkta ısrar eder; edilgin nihilizm ise gerçek dünyadan hoşnuttur fakat 'kötücül' niteliklerini, yani tutkuları ve değerleri istemez (2009.s.13).

Bununla beraber, yine **Bülent Diken** ve genel olarak nihilizm üzerine çalışanlar; bu kavramı kötülük, hınç ve radikal olarak etik değerlerden kopuş olarak da

değerlendirmektedir. 21. yüzyıl toplumunun ahlaki ve etik değerlerden radikal olarak kopuşu, bir anlamda kötülüğü hayatın tek değeri haline getirmiştir. Bu bağlamda **Bülent Diken**'in nihilizm kitabındaki en büyük sonuç "*Herkesin kötü olduğu bir toplumda ben niye iyi olayım.*" önermesidir. IŞİD gibi örnekler haricinde ekolojik felaketlere, savaflara, ölüme, göçmen sorunlarına tüm kayıtsızlığıyla bakan 21. yüzyıl insanın portresinin bir anlamda böyle olduğu söylenebilir. **Bülent Diken**'in tarifile:

Önceleri yaşam yüksek değerlerin yüksekliğinden mahrumdu; yaşam değerler aşkına yadsınmıştı. Burada ise artık sadece yaşam kalmıştır; ama bu yaşam da değerlerin bulunmadığı, anlamdan ve amaçtan yoksun, kendi hiçliğine doğru kayıp giden bir dünyada süren, değeri düşük bir yaşamdır. Önceleri öz, görünümüne karşıtı ve yaşam bir görünümüne dönüşmüştü. Şimdi öz yadsınmış, görünüm kalmıştır. Her şey görünümünden ibaret artık. (2009, s.39)

Dolayısıyla bu yüzyıl, aynı zamanda, acının ortadan kalktığı ve tamamen hissizleştiği bir dünyadır. **Zizek**, dünyanın artık kötücül vasıflardan arındığı ve ılımlaştırıldığından bahseder:

Kötücül vasıflarından arındırılmış 'ürünler'e gösterdiğimiz saplantılı ilginin nedeni de bu: "kafeinsiz kahve ve yağsız krema, alkolsüz bira... Ve listeyi şöyle uzatabiliriz: Peki ya sanal seks, yani sekssiz seks; Colin Powel'in kayıpsız (tabii bizim taraftan kayıpsız) savaş öğretisi, yani savaşız savaş; uzman yönteminin sanatı şeklinde yeniden tanımlanan politika, yani politikasız politika; Öteki'liğinden mahrum bırakılmış Öteki (muhteşem danslar edip ekolojik açıdan sağlıklı, holistik bir gerçeklik yaklaşımı sergileyen ama karısını dövdüğünden hiç söz edilmeyen.. idealleştirilmiş Öteki). (aktaran Diken, 2009, s.12).

Bu hissizlik halinin bir başka hali de filmde güzellik anlayışında zuhur eder. Günümüzdeki güzellik anlayışı Rönessans'tan veya eski çağlardan oldukça farklıdır. Tanrısal güzellik ya da estetiğin yüceliği artık bir kenara bırakılmış gibidir. Güzellik artık kapitalizm ve kozmetiğin alanıdır. Filmdeki estetik sahnesi bu anlamda çarpıcıdır. Lüks bir muayenehanede pahalı kıyafetler içerisinde kadın ve erkekler (kalabalığın içerisinde rahibeler bile vardır) sıra halinde yüksek meblağlar ödeyerek estetik operasyonu olurlar. Bu sahne, yukarıda **Zizek**'in ya da **Bülent Diken**'in tarif etmeye çalıştığı acısız ve hayal kırıklığına yer olmayan bir dünya tahayyülünün bir yansımasıdır adeta. Yüzümüzün zamana yenilmiş

deformasyonları ya da yaşam izleri enjeksiyon vasıtasıyla ortadan kalkmıştır artık. Geriye kalan sadece yüzümüzün aşırı estetize edilmiş sahte güzelliğidir.

Muhteşem Güzellik'teki karakterler radikal nihilist olarak tarif edilemez. Filmdeki karakterlerin sahip olduğu birçok kötü özelliğe rağmen (kayıtsızlık, hiçlik, kibir gibi), yine de azami ölçüde iyi yanları ve hayata dair bir yaşama arzuları vardır. Başkalarına kötülük yapmak gibi amaçları yoktur; topluma, insanlığa karşı hınçları da mevcut değildir. Bu bağlamda, en başta Jep olmak üzere, karakterlerin önemli bir kısmı edilgen nihilist olarak tarif edilebilir. Jep, yaşadığı dünyadan hoşnuttur. Hedonist arzularının peşinde koşar, eğlenir, içki içer, gezer, sokaklarda aylıklık eder. **Diken**, bu noktada hedonizmle-edilgenlik arasındaki bağa dikkat çeker ve şu değerlendirmeyi yapar:

Hedonistik edilgenlik ile aşırı tutkular arasında bir salınım; birbirlerini aynı toplumsal uzamda yan yana koyan, aynı anda hem bağlantılı hem kopuk, paradoksal olarak diyalektik olmayan bir 'ayrıştırıcı sentez'de-kutupları karşılıklı olarak birbirini dışlayan ama bir yandan da birbirini ön varsayan bir sentezde- birleşen iki karşıt eğilim birbirini besler ve aynı sınıflandırma şeması içinde hapseder; yani birbirlerini tam da bir ilişkisizlik ediminde 'ilişki'lendirerek 'ilişkisizlik'i çok daha derin bir ilişkiye dönüştürür (2009,s.14).

Jep, uzun yıllardır Roma'da sınırsız eğlencenin ortasında yaşamıştır. Hayata karşı bir taraftan hedonist arzuları vardır, diğer taraftan da etrafına son derece kayıtsız ve hissizdir. Zaten filmin bir kısmında şöyle bir cümle kurar: *"Hepimiz umutsuzluğun eşiğindeyiz. Tek yapabileceğimiz birbirimize destek olmak ve birazcık eğlenmek."* Karakterin içerisine düştüğü bu halet-i ruhiye, yani içi boş gündelik mutluluklar ile umutsuzluk gelgitleri, onu bir iç hesaplaşmaya götürür. Film boyunca monolog halinde geçmişle hesaplaşmalara sıklıkla rastlanmaktadır zaten. Örneğin, filmin ortalarına doğru Jep, *"65 yaşına geldiğinde artık yapmak istemediği şeyler yapmak istemediğini"* itiraf eder kendisine. Sabaha karşı Roma sokaklarını arşınlar. Kendisinden başka hiç kimse yoktur, düşünceli bir şekilde yürümeye devam eder. Güneş ufaktan doğmaya başladığında kendisini ilk karşılayanlar sabah koşusu için dışarıda olanlardır. Bu sırada Jep, monolog halinde 20'li yaşların başında geldiği Roma'da, hayatın ve eğlencenin kralı olmayı, hep zirvede bulunmayı ama orada kalıcı olarak yer edinmeyi istediğini belirtir. Bunu söylerken surat ifadesi yine hissiz ve kayıtsızdır.



Sahnenin devamında Jep monologunu bitirir, yanındaki kanaldan geçen tekneye bakar; tekne bir anlamda kaçırdığı hayat olarak yorumlanabilir. Evet, Jep arzu ettiği eğlence yaşamının kralı olmuştur ama geriye de sadece boşluk kalmıştır. Tıpkı, teknenin ardından bıraktığı küçük dalgacıklar gibi... Hayattan kopuşu da bir anlamda zirveye çıktığı andan itibaren başlıyor. Zirve ona **Caspar David**'in meşhur *Wanderer Above the Sea of Fog* tablosundaki gibi bir boşluk sunmaktadır. **Caspar David**'in yeni dünya düzenine ve kent hayatına karşı doğaya kaçıışı öneren, kurtuluşu pastoral imgelerde arayan romantizmin öncülerinden kabul edilen bu tablosu, **Baudrillard**'cı bir perspektiften, modernite ve yeni dünya düzeniyle beraber yaşanan krize karşı ortaya çıkan ilk nihilist çıkış ve ilk tepki olarak değerlendirilebilir (2011, s. 214). Jep ise bu tepkisinde pastoral bir imge değil hüznü görür. Jep Gambarealla, tepe bir yerde batmış bir gemiye bakmaktadır. Kamera Jep'in yüzüne yaklaştığında tek gördüğümüz ise pişmanlıklarla dolu bir yüz olur. Bu yüzyılın kahramanın tepeden gördüğü sadece yıkıntılardır artık. Bu yıkıntılar

da kendi hayatıdır, yalnızlığıdır bir anlamda. **Caspar David**'in doğayla bütünleşmiş, ona doğru koşmuş romantik karakterinden ayrı bir yerde durmaktadır Jep. Kendisi yalnız olduğu kadar hayatı da ciddi bir kriz içindedir. Dolayısıyla doğa artık günümüzde bir kaçış değildir. Zaten doğayla bütünleştiğinde gördüğü, huzur verici pastoral imgeler değil hayal kırıklıklarıdır artık.

Muhteşem Güzellik ve Wanderer Above The Sea of Fog

Filmin kişisel hayal kırıklıklarının haricinde, bir politik alt metni olduğu da söylenebilir. Bu bağlamda filmde sadece karakterlerin içsel yolculuklarına, hesaplaşmalarına odaklanılmamıştır. Film boyunca bir dizi vasat, yozlaşmış sanatçı ve insan profiliyle karşılaşmaktadır. Bu karakter profilini dönemin İtalya'sının bir yansıması olarak değerlendirmek mümkün. Bu doğrultuda filmin politik okuması bizi doğrudan **Berlusconi** dönemine götürmektedir. Örneğin, **Enrica Picarelli**¹, filmdeki atmosferin **Berlusconi** dönemini hatırlattığını, **Berlusconi** döneminde yaşanan ahlaki ve etik çöküşün bir yansımasının filmde bulunabileceğini aktarmaktadır (2015, s.2). **Picarelli**'nin Berlusconiizm olarak tarif ettiği bu dönem, çapkınlıkları ve eğlence anlayışıyla bilinen dönemin başbakanı **Silvio Berlusconi**'nin yarattığı ahlaki erozyonla anılıyor (2015, s.3). Ünlü İtalyan Marksist **Franco 'Bifo' Berrardi** de **Berlusconi** dönemi için benzer görüştedir; yazar **Berlusconi** dönemini *commediadell'arte* (sanatçılar komedisi) olarak tarif eder (2014, s.122). **Berrardi**, **Berlusconi** döneminde vergi kaçırmaktan, yalana, hileye ve gerektiğinde başvurulmuş mafyatik yöntemlere varana kadar her türlü hukuksuzluğun görüldüğünü belirtmektedir (2014, s.123). Bu dönem İtalya'da aynı zamanda vasatlığın ve lümpenliğin hükümranlığıdır. Yetenek, ışıltı ve kabiliyet geri plandadır. Herkes kolay yoldan zengin olabilir ya da ünlü olabilir; dönem işini bilenlerindir. **Berrardi**'nin tarifiyle “cehalet iktidardadır” artık:

Bu lümpenliğin ve çöküşün izlerine en çok da burjuvazide rastlanır. Lümpen burjuvazisi eski burjuvazinin tutumluluk, mülke bağlılık ve çalışkanlık gibi erdemlerine sahip değildir. Eski girişimcilerin 'affectiosocietatis'i (katılım unsuru) kaybolmuştur, zira yeni kapitalist servetini yerel teşebbüslere yatırmayıp yerelle ve yerelde yaşayan toplulukla alakası olmayan belirsiz finansal yatırımlar yapar (2014, s.122).

¹ Picarelli, Enrica. 'The Great Beauty: Italy's inertia and neo-baroque aestheticism'. [link](#)

Filmin alt metnine dair de benzer bir okuma yapılabilir. Zira **Sorrentino** da filmle ilgili verdiği mülakatlarda hikayesinin alt metinlerinden bir tanesinin de **Berlusconi** döneminde İtalya'da yaşanan ahlaki çöküş olduğunu belirtir.

Filmde de burjuvazi ışıltısını kaybetmiştir, sanatçılar oldukça vasat ve içi boş görünürler. Tek bildikleri sadece eğlenmek olan, hiçbir etik değer taşımayan karakterlerle karşılaşırız film boyunca. Hayattaki yönlerini kaybetmişlerdir, etraflarına kayıtsızdırlar. Üstelik kendilerinden geriye de bir sahtelik kalmıştır. “Solcu” gibi davranırlar, “sanatçı” olduklarını iddia ederler.

Jep ve Stefania karakterinin arasındaki diyalog bu anlamda dikkat çekicidir. Jep, bu sahnede dostluk sınırını aşan bir açık sözlülükle, karşısındakinin tüm sahteliklerini ortaya döker. Jep, Stefania'ya onun tüm 'solculuk' pozlarının aslında sahte olduğunu, yazdığı kitabın bile nitelikli olduğundan değil parti finanse ettiği basıldığını yüzüne vurur. Jep'in tavrında biraz şu var gibidir: "Dünya kötü değil, aksine biz “sahte” ve içten pazarlıklıyızdır." Aynı zamanda, Jep'in duygusuz bir şekilde karşısındakini suçladığı sahnede de örtük bir hınç var gibidir. İtalya'nın ve Roma'nın tel tel dökülen vaziyetindeki sorumluluğun kaynağı da bizlerizdir. Lakin kendimizi eğlenceye ve lüks yaşama o kadar kaptırmışızdır ki bu sorunları çözemeyecek kadar boş işlerle meşgulüzdür.

Jep, bu uzun söylevde hem kendisine hem de karşısına gerçekleri açık yüreklilikle dile getirir. Böylelikle burjuvazinin çürümüşlüğü ve sahteliği deşifre olur bir anlamda. Değerlerin tamamen çıkara ve paraya endekslenmesi bakımından, **Marx**'ın tarif ettiği modern nihilist karşımıza çıkar. Jep, yıllar içinde başarılı bir edebiyatçı olamamıştır ama eğlence hayatının tanrısı olabilmıştır. Ancak, 65 yaşına geldiğinde tüm bunların onda bir anlam taşımadığının farkına varır. Umutsuzdur, hayattaki amacını ve idealinin ne olduğunu bile unutmuştur. Zira **Bülent Diken**'e göre, bir toplum için yüksek değerler çökerse, anlamsızlaşırsa bunun neticesi olarak değer yargılarının bulunmadığı bir dünya ortaya çıkar (2009, s.45). Jep'in bir türlü tarif edemediği boşluk da buradan gelmektedir. Bu boşluk acısız, duygusuz bir eğlence dünyasında ya da sanat cemaatinde dolmaz. Jep, bu noktada kardinallerle konuşmaya çalışır, ancak aradığını yine bulamaz. Uzun süre açlıkla boğuşan Afrika'daki ülkelere yardıma giden azizlik mertebesine yükselmiş Rahibe Maria, Roma'yı ziyaret ettiğinde, kimse onu anlamaya çalışmaz, en fazla yalakalık yapar ya da onunla hatıra fotoğrafı çektirmeye çalışırlar. “Tanrı'nın olmadığı” modern dünyada onun elçilerinin de bir değeri kalmamıştır artık. Onlar da en fazla bir *selfie* anının parçası olabilirler. Fakat Rahibe Maria'yla bir röportaj

yapmak isteyen Jep, onu evinde ağırlar. Kalabalık bir sofraya kurulur, yine herkes olanca sahteliğiyle rahibeyle yanaşmak ve konuşmak ister. Tıpkı sanatçılar gibi ruhaniler de bu dönemde yozlaşmışlardır. Haklarında birçok rahatsız edici haberler vardır üstelik.

Aynı akşamının sabahında Jep terasına çıkar, terasında sürü halinde dinlenmeye gelmiş pelikanlar vardır. Rahibe, Jep'e neden bir roman daha yazmadığını sorar, Jep ise "muhteşem güzelliği" aradığını, fakat bulamadığını belirtir. Rahibe de bu sözün ardından neden sadece 'kök'le beslendiğini sorar ve devamında "*köklere önemli olduğunu*" hatırlatır kendisine. Bu söz aynı zamanda karakterimizin tekrardan hayattaki yönünü ve değerini bulmasına yol açabilecek bir pusuladır. Bu bağlamda rahibenin önermesi, zedelenen değerlerin onarılması için köklere, masumiyetin bozulmadığı anlara dönüştür bir anlamda. Zaten filmin finalinde Jep, arka fonda denizin olduğu yüksek bir yerde gözlerini kapatıp hayatı üzerine düşünür. Jep, monolog halinde hayat üzerine bir söylev içerisindeyken, aynı kare içerisinde Jep'in gençliğini de görürüz. Bu sahne de Jep'in köklere, masumiyetin yitirilmediği zamanlara dönme arzudur bir anlamda. Film açık sonla biter ama Jep'in yeni bir kitap için daktilosunun başına geçtiğini hayal etmek güç değil.



Roma Sokaklarında Flanörlük ve Nostalji

Muhteşem Güzellik'te dikkat çeken bir başka önemli husus ise kent ve kentte geçirilen zamandır. Dolayısıyla Roma'nın filmin önemli bir başrol oyuncusu olduğu söylenebilir. Filmin önemli bir kısmı, Jep'in kentin içerisinde yapmış olduğu yürüyüşlerden oluşmaktadır. Jep, bütün iç hesaplarını, hayat muhasebesini kentin içerisindeki yürüyüşlerde yapar. Yürüyüşlerini de özellikle geceleri, sokakların daha تنها olduğu zaman diliminde gerçekleştirir.

Kentin yürüyerek deneyimlenmesi ve kahramanın kentle kurduğu ilişki, **Walter Benjamin**'in **Baudelaire** üzerinden ele alarak tarif ettiği '*flaneur*'ü (düşünür gezer) getirir akıllara. **Benjamin**, 19. yüzyılda Paris'te ortaya çıkmış bu kavramı **Baudelaire**'in *Paris Sıkıntısı* ve o dönemde yazmış olduğu şiirlerden hareketle analiz eder. Bu doğrultuda **Benjamin**, **Baudelaire** üzerinden Paris'i, modernliği, değişen kent anlayışını ve kültürünü sorgulamış; 'sıradan' bireyin hızla değişen ve büyüyen kent karşısındaki duygulanımlarını tartışmıştır (2002, s.158). 19. yüzyılın yeni ve modern kenti, tüm çelişkileri ve karmaşıklığıyla birey için yeni bir deneyim sunmaktadır. Geniş bulvarlar, yeni mekanlar, arabalar, hız ve kalabalık modern insanın ilk başlarda alışmakta zorlanmasına neden olacak bir atmosferdir. Zengin ve fakir hiç bu kadar açıktan birbirine temas etmemiştir. Bununla beraber yine bu kadar farklı sınıftan insan aynı kalabalıkta buluşmamıştır (2012 s.205). Günümüze geldiğimizde artık büyük kentlerde **Baudelaire**'in yaşadığı türden bir gerilim yaşanmıyor. Büyük kentin kaosu, kalabalığı ve baş döndürücülüğü ise 19. yüzyıldaki bir bireyin asla tahmin edemeyeceği bir noktaya gelmiştir. Modernliğin ve yeni kent hayatının insanı şok ediciliği ortadan kalkmıştır. Büyük kentler artık aşırı kalabalığın, trafiğin ve kaosun merkezidir. Roma da Avrupa'nın en büyük kentleri arasında yer almaktadır. Hem kentin sakinleri hem de şehre gezmeye gelen milyonlarca turist varlığıyla beraber kalabalık bir metropoldür. Kent, aynı zamanda tarihi öneme sahip yapılarıyla 'yeni' mekanları, birbiri ile buluşturmuştur. Colosseum manzaralı lüks binalar, yeni pahalı lokantalar kentin içerisinde yer almaktadır.

Bu ihtişamın ortasında, Jep de tıpkı **Baudelaire**'in kahramanı gibi insanları ve etrafı izlemektedir. Ancak bir anlamda, *flaneur* karakterinden oldukça farklıdır. **Baudelaire**'in karakteri o dönem yeni yeni oluşmaya başlayan büyük kent hayatını ve modernliğin yaratmış olduğu yabancılığı temsil ediyordu. Jep için böyle bir şey

söz konusu değildir. Kent hala hayranlık uyandırıcıdır ama artık ortada bir gizem kalmamıştır. Üstelik, gentrifikasyon² tamamlanmış, toplumun alt kesimi kentin merkezinden uzaklaştırılmıştır. Kentin tek sahipleri zengin burjuvalar ve yine zengin turistlerdir. Jep'in uzun gece yürüyüşlerinde hep böyle insan manzaraları çıkar karşımıza. Lüks bir lokantada yemek yiyen Arap turistler, neşeye arabalarına binen Asyalı iş adamları ve güzel giyimli hoş kadınlar, Jep'in yürüyüşlerinde birer fon olurlar. **Walter Benjamin**, *Pasajlar*'da **Baudelaire**'in de gece yürüyüşleri yaptığından bahseder. **Benjamin**, **Baudelaire**'in şafak vakti yürüyüşlerinde, **Victor Hugo**'nun Paris gecelerini tarif ettiği 'kalabalığın suskunluğu'ndan bir şeyler olduğunu, kentin en tenha saatlerinde kalabalığa uyum sağlayamayanların ve kentin dışında kalanların sokaklarda yer aldığını belirtir, kalabalığın 'hareketli bir peçe' olduğunu aktarır (2002, s.159):

Bir kadın geçiyor, bir eliyle gösterişli,
Hafiften kaldırmakta işlemeli giysisini;
Mermer sütun gibi bacakları, çevik ve soylu.
Ve ben içmekteyim, ürpererek, bir çılgının heyecanıyla,
Gözlerinden, fırtınaları gizleyen, kül rengi bir gökyüzünden,
Baş döndürücü huzuru ve öldürücü hazları.
Bir şimşek... ve sonra gece! - Ey kaçak güzellik
Ben ki yeniden doğdum tatlı bakışınla,
Bir daha sonsuzlukta mı göreceğim seni?
Uzaklarda bir yerde! çok geç! belki de asla!
Nereye kaçırıyorsun bilmiyorum, ne de sen biliyorsun neredeyim
Sen ki sevmiş olacağımı biliyordun!

(**Baudelaire**'den aktaran **Benjamin** 2011, s.159)

Jep de benzer bir şekilde gece yürüyüşlerinde farklı kadın yüzleriyle karşılaşır. Bu kadınların yüz ifadeleri oldukça hüznüldür; örneğin bir lokantada eşi yemek yerken sadece gözleri görünen peçeli bir kadınla karşılaşır. Bu sahnelerde hüznü ve melankoli duygusu ön plana çıkmaktadır. Jep'in kentin içerisinde karşılaştığı farklı insan portreleri haricinde sanatçı olma durumu da filmin içerisinde önemli

² Gentrifikasyonun sözlük anlamı, büyük kentlerin eski yapılarından arınması ve sınıfsal, ekonomik olarak alt tabakada olan kişilerin şehrin merkezinden uzaklaştırılması anlamına gelmektedir. Bu türden bir kentsel dönüşüm, kentin nezhleştirilmesi, burjuvalaştırılması anlamına gelmektedir. Özellikle küresel turizmin önem kazanmasıyla beraber Roma, Barselona, Paris gibi büyük Avrupa kentlerinde bu denli kentsel dönüşüm ve gentrifikasyon süreci hız kazanmıştır. İtalya'da özellikle de Roma'da bu türden bir dönüşüm 1990'lı yılların başlarında başlamıştır ve neo-liberal ekonomi politiğin hükümdar olduğu 90'lı yıllar boyunca sürmüştür. (Annunziata, 2014, s.26)

bir tartışma noktasıdır. Bu mesele aynı zamanda modernliğin ilk dönemlerinde de sıklıkla gündeme gelmiştir. Sanatçı ve yaratıcılık hususu bizi yine **Baudelaire**'e götürecektir.

Marshall Bermann, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* kitabında, **Baudelaire** ve 19. yüzyıl kent hayatını irdeler. Bu noktada, **Baudelaire** ve dönemin sanatçısının taşıdığı haleden bahseder. Buna göre **Baudelaire**, sanatı neredeyse dinsel bir bağlılıkla ele almaktadır: “*Sanatçı sadece kendisinden kaynaklanır... Sadece kendisi için güvenlik arar... Çocuksuz ölür. Kendi kendisinin kralı, rahibi, Tanrısıdır*” (2012, s.213). **Bermann**, burada yine **Baudelaire**'den örnek verir. **Bermann**, **Baudelaire**'in halesini yitiren sanatçısıyla ‘sıradan insan’ı genelevde bir araya getirdiğini hatırlatır. Bu karşılaşma anı hiç kuşkusuz iki taraf için de şaşırtıcıdır. Kendisine kutsallık payesi edinmiş sanatçı, ‘normal’ insanların arasına karışmış, üstelik toplumun en kenara itilmiş kesimiyle bir etkileşim içerisine girmiştir. **Bermann**, ‘sıradan insan’ın kafasında yüceltmış olan mistik sanatçıyı genelev gibi bir yerde görmekten dolayı şaşkınlık içerisindedir, sanatçı ise tam tersi halesinin kaybolmasından memnundur (2012, s.213).

Uzun zaman önce halesini yitirmiş 21. yüzyıl sanatçısı, yazarıyla, sıradan insanın karşılaşmasında artık bir şaşkınlık durumu yoktur; sanatçı çoktan halesini yitirmiş, sıradanlığa geçiş yapmıştır. Jep de benzer bir şekilde **Baudelaire**'in kahramanı gibi gece yürüyüşleri esnasında bir striptiz kulübüne gider. Kutsallıktan arınmış yazarımızla, kulüp sahibi arasında yaşanan karşılaşma da artık iki taraf için şaşkınlık içermez. Tam aksine bu karşılaşmalar normalleşmiş üstelik iki taraf dost bile olmuşlardır. Bu noktada, **Sorrentino** ve **Baudelaire**'in karakterlerinin kaçış noktaları ve sıradan insanla temasları oldukça farklılaşmıştır. Üstelik, film boyunca karşımıza çıkan sanatçı portreleri de yine 19. yüzyıldan oldukça farklıdır. 21. yüzyılda sanatçı sadece halesini kaybetmemiş aynı zamanda sahiciliklerini de kaybetmiştir. Bununla beraber Jep, kentin içerisinde **Baudelaire**'in kahramanı gibi aşkla ve hazla dolu gezinmez. Onun gezintisi kayıp giden zamanla ve nostalji duygularıyla doludur. Boş sokaklarda yürürken, monolog halinde hayatının muhasebesini yapar, etrafında işittiği sesler özellikle de çocuk sesleri ve kalabalığı onu kayıp masumiyetine götürür bir anlamda.

Filmde öne çıkan bir başka önemli tema ise melankoli ve nostaljidir. **Muhteşem Güzellik**'te hikayelerini izlediğimiz karakterlerin birçoğu geçmişe saplanmışlardır, zamanla araları iyi değildir, sevdiklerini kaybetmişlerdir ya da hayattan beklentileri

kalmamıştır. Melankoli, pre-modernden, modern zamanlara geçişte bir tür rahatsızlıkla eşleştirilmiştir. Bununla beraber melankoli özellikle Antik Yunan'da lanetlenmiştir. **Platon**, melankoliyi zalimlikle eşleyerek şu yorumu yapmıştır: “*bir insan sarhoş, şehvet düşkün ve melankolikse (...) zalim olur*” (Kearney, 2013, s.203). **Eugenio Borgana**, psikiyatrinin genellikle, melankoli ve depresyonu aynı tarif içerisinde barındırabileceğini veya bu tanımların kolaylıkla birbirlerinin yerine geçebileceğini aktarır (2013, s.11-12). Melankolinin çağdaş ve seküler yorumunun yapılması için ise **Freud**'un 1917 yılında yayımlanan meşhur **Melankoli ve Yas** isimli çalışması beklenecektir. **Melankoli ve Yas** çalışmasında **Freud**, melankoliyi yitik, kayıp bir nesneye dair duyulan yas süreci olarak tarif eder özetle. **Richard Kearney** ise **Freud**'un kavramını şöyle özetlemektedir:

Freud melankoliyi yitik bir nesneye yönelik bastırılmış bir saldırganlık olarak tanımlar. Melankolik kişi, sevdiği ve idealleştirdiği şeyin yasını tutmak gibi acılı bir sürece katlanmak yerine, gerçeği kabullenmeyi reddeder ve hüznü kendi içine yöneltir. Böylece melankoli, büyüsü bozulmuş bir dünyanın hiçliğinin yerine benliğin hiçliğini koyar, hatta kimi zaman işi intihar raddesine kadar vardırır (2013, s.203).

Özetle melankoliyi tarif ederken yas ve kayıp süreciyle birlikte düşünmeliyiz. Kayıp ve yas süreci de birinin kaybı olabileceği gibi, bir idea veya nesne kaybı da olabilir. **Erdoğan Özmen** yas sürecini, bir zamanlar bağlantıda olduğumuz ama kaybetmek durumunda kaldığımız nesnenin ardından tutulan yas ve yasın tamamlanması olarak tarif etmektedir (2017, s.56). Bununla birlikte **Özmen**, yasın tamamlanma sürecinin bireyi yeniden özgürlüğüne kavuşturacağını da aktarmaktadır (2017, s.56). **Muhteşem Güzellik** karakterlerini melankoliye iten yas ve kayıp sürecinin zaman ve masumiyete ilişkin olduğunu söyleyebiliriz. Karakterlerin büyük bir kısmı orta yaş bunalımındadırlar, ellerinden kayıp giden zamanın hüznünü, pişmanlıklarını duymaktadırlar.

Kearney, **Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar** kitabında melankoliyi ve kayıp zamanın yaratmış olduğu hiçlik duygusunu **Heidegger** üzerinden tarif eder:

(...) Heidegger, insanın bir gözü topraktaki kökeninde diğeryse gökteki arzularında olan, bölünmüş bir yaratık olarak kaldığını öne sürer. Kendi sonlu varoluşumuzun (Dasein) sebebi olan bölüme, hayat ile ölüm, hafıza ile vaat arasındaki zamansal bölünme olarak tezahür eder. Onun yüzünden kendimizi çoktan dünyaya fırlatılmış bir halde buluruz ve kendimizi bir “henüz-olmamışlık” haline yansıtırız (2013, s.205).

Jep de avucundan hızlıca kayan kayıp zamanın ağırlığının altında kalmıştır. 65 yaşında birisinde güzelliğin bir anlamı olmadığı görüşündedir. Dolayısıyla zaman karşısında çaresizdir. Onun bu hali **Montaigne**'in *Denemeler*'de yazmış olduğu şu pasajı hatırlatır:

Sağlığım gençliğimden beri yerindedir, nadiren hasta olurum. Bir zamanlar böyle idim, çünkü kırklarımı aşım ihtiyarlığın yollarında gezindiğim şu günlerde artık kendimi böyle görüyorum. Bundan sonra ancak yarım bir varlık olacağım; ben artık eski ben olmayacağım. Gün geçtikçe kendimden kaçıyor, uzaklaşıyorum (2007, s.161).

Melankoli ve zaman ilişkisinin varabileceği bir nokta ise ölümdür. **Eugenio Borgana**, melankolide sürekli ölüm ve ölme konularına değinildiğini belirtir:

Melankolide, sürekli, ölüm ve ölme konularına değinilir; bu, sadece olası olan ya da olmayan ölüm konusundan ibaret değildir. Ölüm ve ölmek, elbette ki birbirleriyle özdeş değillerdir çünkü biz ölmenin deneyimine sahibizdir (ölmeyi yaşarız) ama ölümün deneyimine sahip değilizdir (ölümü yaşamayız): Ölüme dair rasyonel ve soyut bir bilgimiz vardır. (2013, s.154)

Muhteşem Güzellik'te de benzer durumlara rastlamaktayız. Ölüm teması da filmin önemli temalarından biridir. Filmin daha en başında İtalya'nın önemli halk kahramanı **Garibaldi**'ın ünlü vecizesi olan "Rome o morte" (Roma ya da ölüm) yazılı anıtının önünde bekleyen bir karakter görürüz. Ölüm teması, film boyunca hep yanı başımızda olacaktır. Filmde Jep'in yakın arkadaşı Andrea'nın oğlunun cenazesine katılmadan önce sevgilisi Ramona'yla törene uygun kıyafet bulmak için lüks bir giyim mağazasına giderler. Jep, Ramona'ya cenaze törenlerinde uyulması gereken birtakım davranışları sıralar. Asla akrabalarından daha fazla ağlamamasını, ön plana çıkmamasını, hangi noktalarda taziyeye gideceğini öğretir. Jep'in Ramona'ya cenaze töreni kurallarını anlattığı sahnede herhangi bir yas, üzüntü ya da insani bir duygu yoktur. Her şey bir tiyatro oyunu gibi sergilenecektir. En yakın arkadaşlarından birisinin oğlunun cenazesi bile sahtedir. Bu durum yukarıda tarif etmeye çalıştığımız 21. yüzyıldaki hissiz ve duygusuz toplum tahayyülüne uymaktadır bir anlamda.

Gündüz Vassaf da *Cehneme Övgü* kitabında, modern insanın artık ölüm üzerine hiç düşünmediğinden, kendimizi yarını hiç düşünmeden günlük eğlencelere kaptırdığımızdan, özgürlüğümüzü ve hayatın anlamını kaybettiğimizden bahseder (2016, s.154, 155). **Gündüz Vassaf** esas olarak,

'acıardan' ve 'ölümünden' arınmış toplum eleştirisi yapıp 'Memento Mori' (Ölümü hatırla!) tavsiyesinde bulunur. Hayatın güzelliği yaşanan anların biricikliğindedir en nihayetinde: "*Ölüm sürecinin farkında olmak, yaşamın uçup giden güzelliğini algılamak demektir. Bu aynı zamanda, güzelliğin sürekliliğinin farkına varmak demektir; çünkü uçup giden şey, zaman ya da güzellik değil, bireyin kendisidir*" (2016, s.154). Jep de 21. yüzyılın 'acıardan' arınmış bir toplumun asil bir üyesidir. Kendisi sürekli anlık zevkler ve hazlar peşinde koşan biridir. Lakin filmin bir yerinde ölümü hatırlamak durumunda kalacaktır ve filmin başındaki hissiz, kayıtsız ruh hali onu melankoliye sürükleyecektir. Bu anlardan bir tanesi, ilk aşkının vefat ettiğini öğrenmesi ki bu sahneden sonra Jep'i ilk defa bir olaya duygusal tepki verirken görüyoruz. Diğer sahne ise yakın arkadaşlarından birisinin oğlunun intiharıyla gelişir. Jep, Andrea'nın oğlunun tabutunu taşıırken, birden kontrolsüzce ağlamaya başlar. İlk sevgilisi Elisa'nın ölümünden sonra hatırladığı ölüm artık hayatının bir gerçeği haline gelmiştir.

Filmin finaline doğru, Jep'in ağzından dökülen bu cümleler bu anlamda manalıdır:

Hep böyle biter. Ölümle. Ama önce yaşam vardı. Boş lafların arkasına gizlenmiş, gevezeliklerin ve gürültünün arkasında yerleşmişti. Sükut ve hassasiyet. His ve korku. Arada parıldayan solgun ve değişken güzellik. Sonrası ise perişan fukaralık ve sefil insanlık. Hepsi dünyaya gelmiş olmamızın verdiği hicabın örtüsü altında gömülmüş. Arkasında ise ötede yatan şeyler var. Ötede yatan şeylerle uğraşmıyorum. Dolayısıyla bu sorman başlasın. Ne de olsa bu bir hiledir. Evet, sadece bir hile.

Jep'in ağzından dökülen bu kelimeler, kendisinin yaşam arzusu ve ölüm melankolisi arasında bir yerde konumlandığını gösterir. Jep, film boyunca bu iki duygu arasında gidip gelmektedir. Bir taraftan hayatın sonlu olduğunun ve kendi sırasının da geldiğinin farkındadır, diğer taraftan ise yaşamın güzelliklerinin farkındadır.

Bununla beraber Jep'in sadece ölüme yaklaşımdan dolayı melankoliye girmez. Jep, geride bıraktığı zamanda kaybettiği masumiyeti veya ilk aşkının yüzüne yansıyan saf sevgiyi bir daha asla bulamadığı için de bu duygu durumuna girmiştir. Filmin başlarında sabah saatlerinde sokakta oynayan çocuk seslerinin ardına düşer ya da arada geçmişe geri dönüp ilk aşkının yüzünü hatırlamaya çalışır. Jep, bu anlamda melankolik olduğu kadar nostaljiktir de. **Svetlana Boym**, nostalji sözcüğünün *nostos* (eve dönüş) ve *algia* (özlem) kelimelerinden oluştuğunu ve nostaljinin artık var olmayan veya hiç olmamış bir eve duyulan özlem olduğunu

belirtir (2009, s.14). Bu bağlamda nostaljide kayıp eve duyulan özlemle Freud'un melankoli tanımındaki kayıp nesne arasında bir bağ olduğu düşünülebilir. Buradan filme dönersek, Jep karakteri geçmişe bağlı kalmış ve geçmişte yaşayan biri değildir üstelik hatıralardan pek de hoşlanmaz; filmde söylediği gibi “*Yaşasın hayat, kahrolsun hatıralar.*” Lakin o da film boyunca kayıp ‘evi’ ve yitirdiği masumiyetine dair bir nostalji hissine kapılmıştır. Örneğin, evinde tavana bakarken orada denizi görür; deniz Jep’in belleğinde önemli bir imgedir çünkü ilk sevgilisi Elisa'yla yazın denize girerken tanışmıştır. Tüm güzel hatıraları denize ve ilk sevgilisine dairdir. Dolayısıyla tavanda gördüğü deniz halüsinasyonunun Jep'in kayıp ‘evi’ olduğu söylenebilir. Bununla beraber, filmin sonlarına doğru Rahibe Marie'nin ona köklere dönmekle alakalı söylediği durum da benzer bir duruma işaret etmektedir. **Svetlana Boym**, nostaljinin her şeyden önce bir mekan özlemi olduğunu belirtir: “*Nostalji bir mekan özlemidir, ama aslında farklı bir zaman (çocukluk zamanımıza, rüyalarımızın yavaş ritimlerine) duyulan hasrettir*” (2009, s.14). Jep'in film boyunca aradığı güzellik ya da içinden çıkmaya çalıştığı boşluk hissi tam da böyle bir durumdur. Jep'in filmin sonuna doğru olumlu anlamda dönüşüm yaşamaya başladığı anlar köklere dönüş ya da geçmişle barışması yoluyla olacaktır. Filmin sonunda Jep, kayıp nesnesi masumiyetiyle barışmış, **Erdoğan Özmen**'in yukarıdaki tarifiyle yas sürecini tamamlamış ve yeniden özgürlüğüne kavuşmuştur bir anlamda.

Bununla beraber filmin bir diğer nostaljik karakteri de Jep'in yakın arkadaşı Romano'dur. Tiyatro yazarı Romano, gelecekte tamamen ümidini kaybetmiştir. Geçmiş ona daha yakın ve güzel gözükmektedir. Filmde söylediği gibi:

Tüm yazlarımı eylül için plan yaparak harcadım. Artık yapmıyorum. Artık yok olan güzel planları hatırlayarak geçiriyorum yazı. Biraz tembellikten, biraz kayıtsızlıktan... Nostaljik hissetmenin nesi yanlış? Geleceğe inancı kalmayanların elinde kalan son avuntu budur! Yağmur yağmadan Ağustos sona eriyor ama Eylül gelmiyor. Ben çok sıradan biriyim ama endişelenmeye gerek yok.

Svetlana Boym, günümüzde artık geçmişin gelecekte daha da tahmin edilemez hale geldiğini ve dünyanın farklı yerlerindeki nostaljiklerin artık tam olarak neyi özlediklerinden bile emin olmadıklarını belirtir (2009, s.14). Romano da bu tarife uymaktadır bir anlamda; geçmişte tam olarak neyi özlediğini tam olarak bilememektedir ama o da kurtuluşu Roma'yı terk ederek, kayıp ‘evine’ dönmekte bulur. **Muhteşem Güzellik**'te karşımıza çıkan nostalji durumu bu tarife uygun

değil elbette. Filmdeki karakterler tam anlamıyla nostaljik değiller ama gelecekte de pek ümitli değiller, düştükleri boşluktan ancak köklere dönerek kurtulmayı planlamaktadırlar. Hissizliğin ortasında, geceleri Roma sokaklarında kayıp geleceklerini arıyorlar, bulabildikleri tek şey de nostaljinin yanılsaması oluyor. Gelecek, vaatkar bir hal alamayınca da geriye bir tek belirsizlik kalıyor.

Paolo Sorrentino'nun *Muhteşem Güzellik* filmi günümüzün bir panoramasını sunuyor. Etraflarını ve dünyayı kayıtsızlıkla izleyen, kibirli ve bencil bir burjuvazi portresi çiziyor. Yönetmen özetle, 21. yüzyılın değerlerden uzaklaşmış, kendi hayatına yabancılaşmış bireyin anatomisini çıkarıyor. Bununla beraber **Sorrentino**, film boyunca aklımızın bir köşesine şu soruyu da bırakıyor: Büyük savaşlar yaşamamış, derin ekonomik krizle karşılaşmamış ya da faşist bir rejim altında yaşamamış bir toplum nasıl oldu da bu kadar kayboldu ve etrafına kayıtsız hale geldi? Elbette bu kadar derinlikli bir soruya bir film üzerinden cevap aramak güç. Lakin filmin açtığı patikalardan kendimize yanıtlar değil ama başka sorular sorarak tartışmayı derinleştirebiliriz sanki...



Filme komplocu olmayan bir büyük resimle bakacak olursak; film '80 sonrası ideolojilerin çöküşünden, modernizmin, aydınlanmanın ilerlemenin iyimserliğinin gerilemesinden izler taşıyor gibi; bu doğrultuda film günümüzde yaşadığımız büyük gerilemeyi, sağ-popülizmi, gelecek olanı görmüş gibidir. Bugün etrafımızdaki ekolojik felakete, Avrupa'ya göç etmeye çalışırken denizlerde hayatını kaybeden göçmenlere olan kayıtsızlık halleri, çağımızın bir gerçeği haline gelmiş durumda. Filmdeki karakterler edilgin nihilizm tarifine uyuyor bir anlamda "dünya kötü değil, ben kötüyüm" onlar hiç değilse köklere dönerek, hayatlarını

olumlu anlamda değiştireceklerine inanıyorlar. Günüümüzde durum ise daha karamsar gözüküyor; küresel ısınma, çevre felaketleri, üçüncü dünya savaşı ihtimali ve finans krizinin getirmiş olduğu bir gelecek yitimi söz konusu. Üstelik bu karamsarlıktan nasıl çıkılacağına dair bir akıl yürütme de söz konusu değil. Dünyaya ve geleceğe dair ütopyaların artık var olmaması da bu gelecekten kaçışın bir uzantısı olarak görülebilir. Belki de bu yüzden geçmişe dönüş, kaçış günümüzde de sık gözlenen bir durum olarak tanımlanabilir. Şimdinin karmaşıklığı, geleceğin belirsizliği her yaştan insanı geçmişin huzur verici imgelerine döndürmektedir. Bu noktadan çıkabilmek için de yeni bir ütopyaya belki de iradeye ihtiyacımız var. Kökler bu yüzden önemlidir belki de...

Kaynaklar

- Kovacs, Andras Balint. *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*. Çev: Ertan Yılmaz. de ki Yayınları, 2010.
- Diken, Bülent. *Nihilizm*. Çev: Aylin Onacak. Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Mills, C. Wright. *Sosyolojik Tahayyül*. Çev: Ömer Küçük. Hil Yayınları, 2016.
- Borgena, Eugenio. *Melankoli*. Çev: Meryem Mine Çilingiroęlu. 2010. Cogito Yayınları.
- Özmen, Erdoğan. *Vazgeçemediklerinin Toplamıdır İnsan: Yas, Melankoli, Depresyon*. 2017. İletişim Yayınları.
- Berradi, Franco 'Bifo'. *Gelecekten Sonra*. Çev: Osman Şişman, Sinem Özer. Otonom Yayınları. 2012.
- Berman, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev: Ümit Altuę- Bülent Peker. İletişim Yayınları, 2012.
- Melankoli. Sayı: 51/ Yaz. 2007. Cogito Yayınları.
- Kearney, Richard. *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar Ötekilięi Yorumlamak*. Çev: Barış Özkul. 2012, Metis Yayınları.
- Boym, Svetlana. *Nostaljinin Geleceği*. Çev: Ferit Burak Aydar. Metis Yayınları, 2009.
- Annunziata, Sandra. *Gentrification and public policies in Italy, The Changing Italian Cities: Emerging Imbalances and Conflicts*, Gran Sasso Science Institute, 2014.
- Baudrillard, Jean. *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev: Oęuz Adanır. Doęu Batı Yayınları, 2011.
- Vassaf, Gündüz. *Cehenneme Övgü*. Çev: Zehra Gençosman- Ömer Madra. 2016, İletişim Yayınları.
- Benjamin, Walter. *Pasajlar*. Çev: Ahmet Cemal. 2002. Yapı Kredi Yayınları.
- Picarelli, Enrica. "The Great Beauty: Italy's inertia and neo-baroque aestheticism", Cardiff University Press, Journalism, Media and Cultural Studies: [link](#). Erişim tarihi 14 Mart 2019