

TANRI BİZE NEDEN HİÇ CEVAP VERMEZ? *SILENCE* (SÜKÛT) ÜZERİNE BİR KRİTİK

Deniz Kurtyılmaz

Bu sayının dosya konusu inanç ve inanç oldukça çetrefilli bir kavram. Öncelikle, her insani eylemin hem kolektif hem de bireysel boyutu vardır ama inanç söz konusuysa sosyal/soyut/kurumsal ve bireysel/somut/özel veçheleri birbirinden bu denli farklılaşan pek az fenomen görürüz. Malumunuz, soyut ve kurumsal düzlemde inanç; genelgeçer değerler, tekrarlayan ve bu konuda ustalaşan profesyonellerce yönetilen ritüeller ve oldukça katı normlar etrafında şekillenir. Buna karşın, somut ve özel düzlemde o, her kişinin kendi biricik deneyimleri, duyguları ve hepsinden önemlisi hayatın akışı içinde kaçınılmaz şekilde yapmak durumunda olduğu seçimleriyle inşa edilir.

Burada **Henri Bergson**'un (1859-1941) "statik din" ve "dinamik din" ayrımına gönderme yaptığımız söylenebilir, evet. Ne demek istediğimi açıklayayım. **Bergson**, *Ahlâk ile Dinin İki Kaynağı* (1932) adlı eserinde dini, statik ve dinamik olmak üzere iki temel türe ayırır. Statik din, geleneksel ve kurumsallaşmış bir yapıyı ifade ederken dinamik din sezgisel ve yaratıcı bir nitelik taşır. İlki sosyal olarak uyulması gereken kurallara ve değişmemeye (zira değişmeyi bozulmayla eş tutar), ikincisi ise bireyin mistik deneyimine ve manevi yenilenmeye odaklanır. Yahut yine burada **Max Weber**'in (1864-1920) çeşitli yazılarında ortaya koyduğu haliyle "dışsal dindarlık" ve "içsel dindarlık" arasındaki ayrım da pekâlâ akla gelebilir. **Weber** açısından dışsal dindarlık; toplumsal kabul, ritüellerin yerine getirilmesi ve kurallara uyma üzerinde duran kurumsal bir inanç sistemidir. Buna karşın, içsel dindarlık salt kişisel ruhsal deneyime dayalıdır; onda, bireyin kendini Tanrı ile ilişki içinde hissetmesinden daha önemli olan bir şey yoktur.

Tabii ki inancın bu iki yüzü arasında bütünüyle soliptik bir ayrım olduğunu iddia etmek doğru değil. Gelgelelim, her ikisinin ayrı kaynaklardan beslenip farklı amaçlar güden ve farklı tipteki karakter örgütlenmelerinde karşılık bulup değişik

temsil tarzlarına sahip olan dikotomik mahiyetteki işleyiş türleri olduğunu söylemekte de bir beis yoktur sanırım. Kaldı ki bunların ikisi de gereklidir. Kurumsallık, inancı kutsallaştırır, tabiri câizse, “hizaya getirir”. Onun dağınık akışını yatağında kararlı şekilde uzanıp giden sakin bir nehre dönüştürür. Taşkınları önlemek için setler inşa eder; ritüeller, kurallar ve öğretilerle ona sağlam bir çerçeve çizer. Ancak aynı zamanda, somutlaştırma çabasıyla inancı sınırlar. Paradoksal biçimde bu, inancın gücünü hem artırır hem de zayıflatır. Düzen ve disiplinle kaim sınırlar bir topluluğu güçlü kılar; ama aynı düzen, bireyin sezgisel ve spontane ruhani deneyimlerini yok sayabilir. Bireysel inanç ise kurallara, sınırlara ve haritalara ihtiyaç duymadan kendi yolunu bulur ki zaman zaman yoldan çıkmak da buna dâhildir. Bu inanç türü, kişisel bir arayışın ürünü olduğu için samimidir. O, bireyin kendi korkularından, umutlarından ve belirsizliklerinden doğar. Kurumsal olandan daha kırılğan olduğu şüphe götürmez ama ondan daha özgür ve özgün olduğu da bir gerçektir.

Sanat, inancın iki veçhesi arasındaki farkı ve gerilimi tarih boyunca büyük bir ustalikle önümüze koymuştur şüphesiz. Sanatta, binyıllardır, ikonografik yahut geleneksel temsillerde inancın kurumsal yanına büyük bir ihtişamla tanık oluruz. Fakat iş bununla bitmez; inanç, belki de en açık şekilde sanatın ellerinde soyut bir sistemden somut bir duyguya, ortak bir kültürden bireysel bir hikâyeye dönüşür. Sanatın farklı dalları inancın bu dönüşümlerini kendi araçlarıyla yansıtmış, her biri inancı anlamanın farklı bir yolunu sunmaya çabalamıştır. Modern dönemde sinema, diğer sanat formlarından devraldığı bu zengin mirası hareketli görüntülerle birleştirerek, inanç ve temsil arasındaki ilişkiyi yeniden yorumlar -en az klasik sanatlar kadar büyük bir maharetle hem de. Görüntünün fiziksel gerçeklikle kurduğu doğrudan, ancak kolayca tersine çevrilebilir ilişkisi sayesinde sinema, inancı kişisel bir hesaplaşma olarak ele aldığı her vakit ortaya başarılar çıkarmıştır.

Örnekleri tek tek saymak yerine **Tarkovski**, **Bergman**, **Kieślowski**, **Dreyer** yahut **Malick** gibi bazı yönetmenleri ve filmlerini hatırlatmakla yetinsem bile ne demek istediğim anlaşılır sanırım. Daha önce de ***Dolunay Katilleri*** (Killers of the Flower Moon, 2023) filmi hakkındaki düşüncelerimi burada paylaşma onuruna eriştiğim¹ Amerikalı yönetmen **Martin Scorsese** de bu sinemasal mirası hakkıyla taşıyan önemli isimlerden biri. Usta yönetmenin başarısında kendi hayatının izleri

¹ Bkz. Sekans e23 (Aralık 2023) [[bağlantı](#)]. (ed.n.)

hemen fark ediliyor. Şöyle ki, 1942 yılında New York'un Manhattan bölgesindeki Little Italy mahallesinde, işçi sınıfına mensup bir ailede dünyaya gelen Scorsese'nin çocukluğunun Katolik inancı ve gelenekleri ile yoğrulduğu biliniyor. Hatta söylediğine göre, **Martin Bey** gençlik yıllarında rahip olmayı bile ciddi şekilde düşünmüş. Her ne kadar bu hususta sebat edememiş olsa bile (ne mutlu bize!) **Scorsese**, bugün dahi, Katolik Kilisesi ile sinemayı hayatındaki iki temel ilham kaynağı olarak tanımlıyor.



Her sanatçı, her auteur yönetmen gibi **Scorsese**'nin de din ve inanç meselesine yönelttiği bakışı statik-olanla sınırlı kalmaz; metafizik bir derinlik gösteren, insani durum ve eylemlerle değerlendirilen dinamik bir alana sızmaya gayret eder. İlginçtir ki, bu sızma girişiminde inanç ve maneviyatla şiddet ve suçluluk duygusu birbirinden hiç ayrılmaz. Örneğin, **Arka Sokaklar** (Mean Streets, 1973) filmindeki Charlie karakteri, bir gangster olarak şiddet dolu yaşamı ve Katolikliğe bağlılığı arasında sıkışmış bir halde günahlarından arınmaya çalışır. Aynı şekilde **New York Çeteleri**'nde de (Gangs of New York, 2002) şiddet ve inanç arasındaki ilişki Butcher ve Peder Vallon arasındaki mücadelede filmin sonuna kadar peşimizi

bırakmaz. Yine, **Kundun** (1997) **Dalai Lama**'nın sevgi merkezli öğretisi ile Çin'in Tibet'i işgali sırasında yaşanan zulmün tezatlığını dramatik örgüsünün merkezine yerleştirmiştir. Örnekleri çoğaltmak mümkünse de bunlarla yetineyim.²

İnanç ve şiddetin birlikteliğinden doğan egzistansiyalist çatışmalar yönetmenin kendi hayatında deneyimlediği "Katolik suçluluk duygusu" ile yakından ilgili olsa gerek. Teolojik bir tartışmaya sapmak ve aynı zamanda meseleyi indirgemeci bir kabalıkla basitleştirmek istemem ama, inançlı kişi için (Tanrıya karşı hissettiği) suçluluğun cezalandırma korkusuna kapı araladığı noktada şiddetin de (nerden gelirse gelsin) mümin kişinin kefareti haline geldiğine inanıyorum. İnanç ve şiddet arasındaki ilişkinin belki de kök nedeni bu -birçok Hristiyan azizinin kendilerine fiziksel acı vererek ruhsal vizyonlar yaşadıklarını ve Tanrı ile daha derin bir ilişki kurduklarını söylediklerini hatırlatırım. **Scorsese**'nin inanmakla şiddet görmek/acı çekmek arasındaki bu ilişkiyi her zaman ustalıkla ördüğünü, çünkü kişisel hayatında belli oranda tecrübe ettiğini düşünüyorum. Zira o, bir röportajında, "Katolikliğin bana bıraktığı en önemli miras suçluluktur" ifadesini kullanmaktan çekinmemiş. Bu yüzdendir, Amerikalı yönetmenin filmlerinde inanç, sadece kutsal bir ideal değil, aynı zamanda suçluluk duygusu ile kaim ağır bir yük (*burden*) olarak belirginleşiyor ki şiddet bu sıkıntının (yine, *burden*) bir türevi olup çıkıyor.

Scorsese, bu konudaki en zarif cümlesini ise, bana kalırsa, 2016 yılında izleyici ile buluşan **Silence** filmiyle kurmuş. Film, annesi Katolik olmayı seçince 11 yaşında vaftiz edilen ve Doğu ile Batı arasında (hem fiziksel hem de spiritüel anlamda) mekik dokumakla geçen hayatı boyunca inanç, kültürel kimlik ve değerler üzerine yazılar yazmış Japon yazar **Shusaku Endo**'ya (1923-1996) ait aynı adlı kitaptan sinemaya uyarlanmış. Konusu malum... 17. yüzyılda tüm Uzak Doğu'da misyonerlik faaliyetlerini yürüten Katolik Kilisesi Cizvit rahipler aracılığıyla

² Şunu söylemeden edemeyeceğim; Scorsese, bu konuda sinema tarihinin en cesur isimlerinden biridir belki de. Amerikalı yönetmenin **Günaha Son Çağrı** (1988) diye bir filmi vardır ki beyazperdeye uyarlandığı kitabın yazarı Nikos Kazancakis'i neredeyse dininden etmiştir mesela. Alışıl gelmiş Hristiyanlık anlatısının oldukça dışında bir İsa portresi sunan eseri yüzünden Kazancakis, Yunan Ortodoks Kilisesi tarafından 1954 yılında resmen kınanır. 1957 yılındaki ölümünün ardından Kazancakis'e bir cenaze töreni bile çok görülür. Ne var ki Scorsese bu sansasyonel kitabı beyazperdeye aktarmaktan çekinmez zira Kazancakis'in özgün İsa anlatısında varoluşsal gerilimlerle katmerlenen bir derinlik görür: Nasıralı İsa'nın, tüm insanlığın selâmeti için çarmıhta ölmeyi göze alan yüce bir peygamber olmaktan çok kendi halinde, mütevazı bir yaşam süren sıradan bir marangoz olarak kalma arzusu, inanan kişiden daima sebat bekleyip onu sınırlarına dek zorlayan inanç ile insan olmanın zayıflığı arasındaki zıtlığı ustalıkla gösterir.

Japonya'ya yerleşmeye çabalamaktadır. Ne var ki Japonya, **Tokugawa Şogunluğu** döneminde Hristiyanlığı yasaklamıştır ve inananlara ağır cezalar uygulamaktadır. Portekizli Cizvit misyonerleri Rodrigues (**Andrew Garfield**) ve Garupe (**Adam Driver**), Japonya'da kaybolduğu -daha da beteri din değiştirdiği- düşünülen akıl hocaları Rahip Ferreira'yı (**Liam Neeson**) aramak için Japonya'ya doğru yola çıkarlar. Rahip Rodrigues, zorlu şartlarda Hristiyan inancını yaymaya çalışırken hem kendi inancını hem de Tanrı'nın sessizliğini sorgular.

Filmi ele almaya başlamadan önce birkaç tarihi bilgiyi paylaşmak istiyorum. Küçük bir araştırmayla, Japonya'daki Hristiyan misyonunun 16. yüzyılda Portekizli tüccarlar ve Cizvit misyonerler eliyle başladığını görüyoruz. Hristiyanlık, Japonya'ya ilk olarak 1549 yılında, Cizvit misyoneri **Francis Xavier**'in Kagoshima'ya ayak basmasıyla ulaşmış ve sonrasında Hristiyanlığın Japonya'da inişli çıkışlı bir tarihi olmuş. Bir yüzyıl içinde Japonya'nın Nagasaki ve Kyushu bölgelerinde Hristiyanlık hızla yayılırken **Omura Sumitada** da Katolikliği benimseyen ilk Japon *daimyo* (feodal bey) olarak tarihe geçmiştir. Hatta bu dönemde Nagasaki enikonu bir Hristiyan kenti olup çıkmış. Fakat yabancı bir dinin Japonya'daki hızlı yayılışı, merkezi otorite tarafından bir tehdit olarak görülünce 17.yüzyıl başından itibaren işler yeni dinin mensupları için zorlaşmaya başlamış.

1614 yılında **Şogun Tokugawa Ieyasu**, Hristiyanlığı resmen yasaklayıp misyonerlerin ülkeyi terk etmesini emretmiş. Bu dönemde Japon Hristiyanlar da yeniden Budizm'e dönmeye zorlanmış. Hristiyanlıktan vazgeçmeyenlerse işkence ve idamla yüzleşmişler. 1637 senesinde bir köylü ayaklanması olarak başlayıp bir yıl içinde kanlı biçimde bastırılan Shimabara İsyanında yüz binlerce Hristiyan öldürülmüş. Bu olayın ardından Hristiyanlık tamamen yer altına çekilmek durumunda kalmış. İnançlarını gizlice sürdüren Japon Hristiyanlar, "Kakure Kirishitan" (Gizli Hristiyanlar) olarak bilinir olmuşlar. Bu topluluklar, dini ritüellerini Şinto ve Budist sembollerle gizleyerek Hristiyanlığı nesiller boyunca korumayı başarmışlar -elbette bin bir zahmetle ve hem maddi hem de manevi bakımdan oldukça ağır bir yoksunlukla. Bundan sonraysa Hristiyanlık bir daha Japonya'da belini doğrultamamış. 2022 yılı verilerine göre, Hristiyanlar ülke nüfusunun yalnızca %1'ini oluşturuyor.

Biraz da Cizvitlere bakalım... Cizvitler, Katolik Kilisesi'nin en etkili ve tanınmış tarikatlarından birisi. 1540 yılında İspanyol asilzade **Ignatius de Loyola** tarafından, Karşı-Reform hareketinin bir parçası olarak kurulan tarikat özellikle

eğitime, misyonerliğe ve entelektüel çalışmalara olan katkılarıyla bilinir.³ Cizvitlerin temel ilkesi, “her şeyde Tanrı'nın daha büyük yüceliği” anlamına gelen Latince “Ad Maiorem Dei Gloriam” mottosudur. Bu söz, tarikatın her türlü faaliyetinde yalnızca Tanrı'nın onurunu yüceltmeyi hedeflediğini ifade ediyor. Cizvitler, misyonerlik faaliyetlerinde son derece aktifler. Özellikle, 16. ve 17. yüzyıllarda Asya, Afrika ve Amerika kıtalarında misyonerlik çalışmalarını büyük bir ciddiyetle ve fedakarlıkla yürütmüşler. Gittikleri her yerde sevgiyle ve kabulle karşılanmadıklarına şüphesiz yok. Bu yüzden Cizvitler ve gittikleri bölgelerdeki din değiştiren yerel halk, Katolik inancı için ile çekmek konusunda kader birliği etmiş çoğu zaman.⁴ **Scorsese** bu tarihsel gerçekleri neredeyse hiç bozmadan aktarmaya gayret ediyor. Bu, Amerikalı yönetmenin sevdiği ve hep sadık kaldığı gerçekçi tarzıdır zaten. **Silence** da tarihi gerçeklikle ilişkisinde aynı hassasiyeti ve doğruluğu gösteriyor.

Bilindiği üzere, **Scorsese** görüntü yönetimi konusunda da genelde natüralist bir tavır benimser. Bu filmde de durum aynı. Filmin sinematografisi yönetmenin uzun yıllardır çalıştığı **Rodrigo Prieto** tarafından üstlenilmişken minimalist bir tavır da kendisini gösteriyor. **Prieto**, filmin görsel dünyasını yaratırken Japonya'nın 17. yüzyıldaki atmosferini yalın şekilde yansıtmayı amaçlayan, doğal ışık kaynaklarının ön planda olduğu oldukça sade ama etkileyici bir atmosfer kurmayı başarmış. **Prieto**'nun minimalist sinematografisi, seyirciye doğanın acımasız yalınlığı kadar, Tanrı'nın ilelerimiz karşısındaki sessizliğini de hissettiren bir anlatı kurmak konusunda oldukça etkili. Birkaç sahnede doğalcılığın esnetildiğine şahit oluyoruz ki onlar da gerçekten usta işi dokunuşlar. Örneğin, filmin hemen başında gördüğümüz bir sahnede rahiplerin merdivenlerden inmesi akılda kalıcı. Sahne Tanrısal bir bakışla ve oldukça geniş bir açıyla öylesine verilmiş ki görüntü aşağı-yukarı algımızı bozuyor; rahiplerin merdivenlerden indiğini mi, yoksa çıktığını mı kestirmek zorlaşıyor. Devamlılık içinde üç din adamının aşağıya doğru gittiklerini biliyor olsak da sahne zorlu bir yolculuğa çıkacak rahiplerin serüveninin yükselişle mi yoksa alalışla mı sonuçlanacağı konusunda bizi arafta bırakıyor.

³ Karşı-Reform hareketi, Katolik Kilisesi'nin 16. yüzyılda Protestan Reformu'na karşı başlattığı dinsel, kültürel ve politik bir yenilenme sürecinin adı. Bu hareketin temel hedefleri, kilise otoritesini yeniden tesis etmek, sapkınlıkları ortadan kaldırmak ve Katolik inancını güçlendirmek için eğitim yoluyla, sanatla ve tarikatlar aracılığıyla etkin bir propaganda yürütmek olmuş.

⁴ Bu yüzden, Martin Scorsese'nin, filmini, Cizvitlerin yukarıda belirttiğim mottosuyla ve Japonya'da Katolikliği yaymaya çalışan misyonerler ve yerli Hristiyanlara birlikte ithaf etmesi son derece makul.

Doğalcı ve minimalist sinematografi, oyuncuların dramaturjik yeteneklerini göstermesine de geniş imkân tanıyor ve aktörlerin performansları karakterlerin ruhsal derinliklerini yansıtmada iyice belirginleşiyor. Herkes oyunculuk konusunda oldukça iyi iş çıkarmış ama Kichijiro (**Yosuke Kubozuka**) karakterine özel bir vurgu yapmak istiyorum. Kichijiro, hem ihanet hem de pişmanlık figürü olarak filmin inancın gri alanını son derece başarıyla kristalleştirmekte. Aktör **Kubozuka**, bu karakterin dramatik karmaşıklığını bazen neredeyse bir anti-kahraman hissi vererek işlemeyi de başarmış. Ayrıca bu enigmatik karakterin anlatı açısından çok önemli bir işlevi var. Dramaturjik olarak, Kichijiro'nun sürekli tekrarlanan ihanetleri filmin ana karakterlerinin inançlarını daha da sorgulamalarına olanak tanıyor. Hristiyan teolojisinde önemli bir yer tutan “herkesi koşulsuz sevmek” düsturu Kichijiro tarafından defalarca sınanıyor. Sınanıyor diyorum çünkü Rodrigues'in dediği gibi “asıl zor ve değerli olan şey yozlaşmış bir insanı sevebilmek.” Öyle ya, Hristiyanlık için canından geçen insanları bağrına basmak, onlara merhamet etmek kolay. Zor olan Kichijiro'yu affetmek ve onun “iğrenç” günahları için Tanrı'ya aracı olmak... Rodrigues işte bunu başarıyor. Film boyunca ihanet ve pişmanlık arasında gidip gelen Kichijiro'nun sonunda inancı için ölüme gitmesi de Rodrigues'in sevgisinin boşa gitmediğinin işareti olarak görülmeli.



Malum, **Martin Scorsese**, aynı teknik ekip ve oyuncularla çalışmayı seven bir yönetmen. Filmin kurgusu da **Scorsese**'nin nerdeyse tüm filmlerinde birlikte çalıştığı **Thelma Schoonmaker** tarafından yapılmış. **Silence**, aceleci olmayan, meditasyona benzer bir tempo ile ilerliyor ki ele aldığı konuyu düşününce bu son derece uygun bir seçim. **Schoonmaker**, ağır tempoyu koruyarak filmin felsefi yapısını desteklemiş. Filmin zamanının da -Tanrı gibi- acelesi yok; zaman ve mekân arasındaki geçişler son derece yumuşak şekilde yapılmış. **Silence**'in ses tasarımı da zikredilmeyi hak ediyor. Filmde başlı başına dramatik bir öge olarak seçkinleşen seslerin tasarımında Amerikalı yönetmenin eski yol arkadaşlarını görüyoruz. Usta ses tasarımcısı **Eugene Gearty** ve Oscarlı -ki bu ödülü de **Scorsese**'nin **Hugo** (2011) filmiyle almıştır- ses miksajcısı **Tom Fleischman** doğal sesleri ön planda tutarak filmin ruhani temalarını güçlendiren bir atmosfer yaratmış. Fakat bundan daha güzeli, ikilinin filmde sessizliği de mükemmel bir şekilde kullanması. Açılış son derece basit ama o oranda güçlü bir sessel belirteçle kotarılmış mesela. Börtü böcek sesleriyle başlayıp giderek yükselen ve sonunda rahatsız edici bir uğultuya dönüşen doğal seslerin yerini bir anda mutlak bir sessizliğe bırakması filmin dramatik aksını önümüze koyar nitelikte.

Çünkü zannımca bütün film, yazar **Endō**'nun "sessizliğin teolojisi" olarak tanımladığı şeyle ilgili: Sükût'tan doğan inanç ve inançtan doğan sükût... Doğrudan söylersek, Tanrı'nın sükûtu alelade bir sessizlik değil, inananların yalnızca kendi içlerinde bir cevap bulmalarını sağlayan manevi bir yok(sun)luk biçimi. Bu bakımdan filmin adının Türkçeye "sessizlik" değil de "sükût" olarak çevrilmesi doğru ve anlamlı. Zira sessizlik fiziksel, dışsal ve ortaklaşa duyumsanabilir bir durumu ifade eder. Çevrede herhangi bir sesin olmadığı, konuşmanın kesildiği veya bir ortamın sakinleştiği hali anlatır. Sükût ise soyut ve duygusal (duyusal değil) bir anlam taşır. Çoğunlukla bilinçli bir şekilde konuşmamanın, bir soruya cevap vermemenin, hasılı, kasıtlı bir susma eyleminin ifadesidir. Ayrıca sükût, bireyin iç dünyasıyla ilişkiliyken kararlılığa da işaret eder ki tüm bunlar filmin anlamsal çekirdeğini meydana getiriyor.

Elbette bunlar filmi baştan sona izleyen bizler için retrospektif çıkarımlar. Oysa filmin hemen başında şahit olduğumuz tek şey var: Şiddet. Kesilmiş başlar ve kaynar termal sularla haşlanmak suretiyle işkence gören insanlarla açılan görüntülere Rahip Ferreira'nın sözleri eşlik ediyor. "*İşkence görmeyi kabul etmekle Tanrı'nın gücünü gösterdiklerine inanan*" misyonerler, yazının başında işaret

etmeye çalıştığım iman-şiddet-kefaret birlikteliğini bir çırpıda önümüze seriyor. Gördüğümüz yüksek dozlu şiddette doğa ve kültür arasındaki yaman çatışma da saklı. Şiddet görüntülerinin neredeyse tamamında doğa zorlu koşullarıyla azametli bir işkenceci rolünde. Dünya, Hristiyan teolojisine (aslında tüm İbrahimi dinlerin teolojisine uygun biçimde) hiç de mutluluk vadeden bir yer değil. Termal sularla haşlanma, gelgit dalgaları ile idam edilme yahut yere açılan çukurlara baş aşağı sallandırılma gibi temalarla dünyanın insana bir ceza yeri olarak yettiği düşüncesini görüyoruz ki bu tek Tanrılı din mensuplarının aşına olduğu bir öğreti.

Doğa ve kültür (medeniyet) arasındaki farklılık oldukça belirgin bir hat çizmekle yetinmeyip zaman zaman Avrupa merkezci bir söyleme dahi ulaşıyor. Bu öğretinin Avrupa merkezci politik bir söyleme göz kırptığı yer ise Peder Ferreira'nın Japon halkı için *"Onlar doğa'dan başka bir şeyin varlığına inanmazlar, onlar bizim Hristiyanlık fikrimizi anlayamazlar"* sözleri. Tam burada bir parantez açmak ve **Auguste Comte**'un (1798-1857) toplumların üç aşamadan geçtiğine dair meşhur fikrini hatırlatmak isterim ki filmin Avrupa merkezci söylemini daha iyi anlatabileyim. Hatırlarsanız, Comte, her toplumun sırasıyla teolojik, metafizik ve pozitif evreleri yaşadığını iddia etmiş ve toplumları bunlardan hangisinde olduklarına göre çözümlenmek gerektiğini söylemişti. Buna göre teolojik aşamadaki toplumlar için doğa olayları (evrenin işleyişi) ile insan biçimli tanrılar yahut ata ruhları arasında bir ayrıma gidilmez. Oysa metafizik aşamada, somut doğa-tanrılarını yerini soyut kavramlara veya her şeye kâdir bir tek Tanrı fikrine bırakırken evrenin düzeni de ilk nedenlerle açıklanır. Pozitif aşamadaysa insanlar dünyayı gözlem, deney ve akıl yürütme yoluyla buldukları yasalarla açıklar. Bu son aşamada salt olgulara dayanarak neden-sonuç ilişkileri keşfedilip doğa yasaları formüle edilir. **Comte**'un lineer bir tarih fikri perspektifinden sunduğu sosyolojik tasnifinin Avrupa merkezci olduğu; Fransız düşünürün Batı'yı bu aşamaları sırasıyla geçmiş ilk medeniyet olarak gördüğü de bir sır değildir.

Filmde aynı Avrupa merkezci bakış, Ferreira'nın Rodrigues'e Japonya'nın bir "bataklık" olduğu ve Hristiyanlığın burada kök salamayacağı yönündeki açıklamalarında somutlaşıyor. Japonya'nın Batı'nın soyut Tanrı fikrini anlayamayacak, hatta onu çürütecek (yozlaştıracak) bir bataklık olmasının sebebi, onun "her gün doğan güneşi Tanrı olarak kabul eden" teolojik aşamanın etkisinden henüz kurtulamamış olması. Burada belli bir küçümseme söz konusudur kuşkusuz. Avrupalıların diğer halkları hakir görmesi temasını, Engizitör Inoue'nin (**Issei Ogata**) manipülatör çevirmeninin (**Tadanobu Asano**) eski misyoner Peder

Cabral'ı Japon dilini, giysilerini ve inançlarını küçümsediği için hiç de hayırla anmamasında da müşahede ederiz. Anlaşılan o ki Japonlar hakir görülmekten rahatsızdır ve Cabral burada sembolik bir figür olarak öne sürülmektedir. Rodrigues'in buna cevabı kendisinin Peder Cabral gibi olmadığıdır. Peki, gerçekten öyle mi? Çevirmen, buna karşı oldukça basit ama etkili bir argüman öne sürer: *"Bizim kendi dinimiz var Peder. Bunu fark etmemeniz ne kötü!"* Çevirmen, *"Yalnızca Hristiyanlar Buda'yı basit bir insan olarak görür."* sözüyle Avrupalıların dünyaya ben-merkezci şekilde bakmalarının aslında kendilerini kör ettiğini hatırlatır.

Esasında, Peder Cabral gibi olmadığını iddia eden Rodrigues söylediğinde samimidir. O, hakikaten alçak gönüllü bir din adamıdır. Üstelik o, inancın sevgiye dayalı dinamik tarafını temsil etmekle, oldukça doktriner bir figür olarak kurgulanmış yol arkadaşı Garupe'den de ayrılır. Hakkını teslim edelim, Garupe de son derece samimi bir inanandır hatta bir Hristiyan Japon'u ölümden kurtarmak için çırpırırken canından olacaktır. Gelgelelim, Garupe'nin bağlılığı insandan ziyade iman kaidelerinedir. Belki de bu yüzden, Peder Ferreira'yı aramaya gitmek konusunda son derece ısrarcı bir tavra sahip Garupe, bir insana duyulan sevgiye ya da acımaya değil, Vahiy Kitabı'nda karşımıza çıkan ve imanın saflığının korunmasına işaret eden "sevginin ilk halini kaybetmeme" temasına vurgu yapar. İlk kez bir kadın gördüğünde dehşetle irkilen yahut çocuklarını vaftiz ettirdikleri sırada *"Şimdi biz Cennet'te İsa'yla birlikteyiz, öyle değil mi?"* diye son derece samimi bir soru soran naif Japon çifte *"Hayır, henüz değil."* gibi doğru fakat oldukça katı bir cevap vermekte sakınca görmeyen Garupe inancın statik doktriner yanını kristalize etmektedir: Doğru ve/ama kaskatı. Buna karşın, Rodrigues'in inancı içten gelen bir sevgiye dayalı ve bu yüzden özgül durumlara göre belli ölçüde akışkanlaşabilen bir mahiyet arz ediyor.



Filmin anlatısında çok parlak yer değiştirmeler de var. Rahipler köylülerin kendilerine verebildiği üç-beş parça balığı bir solukta mideye indirirken, fakirlikten kırılan Japonların sabırla sofraya duası etmesi ile başlayan ve film boyunca süren “yerinden etmeler” çok başarılı. Fakat en ilginç yer değiştirme Japon engizitör... Alışık olduğumuzun aksine, bu kez karşımızda Katolik değil, Japon bir engizisyoncu var ve sanık sandalyesinde olan “sapkınlık” ise Hristiyanlık. Diğer yandan, Hristiyan misyonerleri ele verenlere ödenen 300 gümüş de Yahuda İskaryot’un 30 gümüş para karşılığında İsa’ya ihanetini hatırlatıyor. İçin ilginç yanı, filmin kahramanı misyonerlerin ve Japon cemaatin bu şiddet ortamında ilk Hristiyanlar gibi yaşaması. Böylece Japonya da bir çeşit pagan Roma olup çıkmıyor mu? Bu doğrultuda, tıpkı Roma İmparatorluğu’nun yer altı mezarları katakomplarda toplanan ilk Hristiyan cemaatleri gibi gizlice ayin yapmak Rodrigues’in samimi imanını daha da arttırıyor.

Bu “mutlu” günler boyunca, Garupe’nin günah çıkarttırırken köylülerin Japonca itiraflarından hiçbir şey anlamaması sebebiyle sıkıntı çekmesiye, bana kalırsa, çok güçlü bir imge. Bu sahne, Garupe’nin doktriner karakterine vurgu yapmakla kalmayıp söyleyen ve işiten arasındaki teolojik boşluğu; insan ve Tanrı arasındaki hermenötik açmazları da düşündürüyor. Belki de en büyük dertlerimizi Tanrı’ya arz etmemize rağmen karşılaştığımız mutlak sessizlik umursamazlıktan değil, aşılması mümkün olmayan semantik uçurumlardan kaynaklanıyordur, ne dersiniz? Buna kesin bir cevap vermenin hiç de kolay olmadığı açık.

Zaten Rodrigues’in sıkça sorduğu “*Neden böyle acı çekmek zorundalar? Niye Tanrı onları böylesi bir yüke tahammül etmeye mecbur etti?*” gibi son derece haklı soruları da cevapsız kalıyor. Hristiyan teolojisine de uygun bu: Tanrı, başka insanların kefareti için biricik oğlunu insan suretinde dünyaya gönderip çarmıha gerdirtmiş ve belli ki ona da sükût etmiştir. Çarmıhtaki İsa’nın son sözlerinin “*Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?*” oluğu İsa’nın da çektiği çileye rağmen Tanrı’nın sesini pek işitemediğine işaret ediyor. Tam bu noktada, acı çeken insanlara cevap verenin Tanrı değil de yine insan olması son derece anlamlı. Cizvit rahiplerimizin Japon Hristiyanlara “*Tanrı sizi işitiyor.*” dediğinde, köylülerin “*Evet, bize sizi yolladı.*” diye cevap vermesini de bu bağlamda ele almak gerek. Filmin anlatısının tepe noktasının da burası olduğunu düşünüyorum: İnsanın, insana el uzatması. Buna döneceğim.

Filmde inanç ve kimlik arasındaki ilişki de ele alınan konulardan biri. Şöyle ki, Rodrigues'in imanı Japon yetkililer tarafından çok sert bir şekilde sınanır ama kahramanımız bir türlü çözülmez ve inancından vazgeçmez. Aslında kahramanımızın başına gelenlerde kelimenin tam anlamıyla bir beyin yıkama işlemine şahit oluyoruz. Bilindiği gibi, beyin yıkamada kişinin önce karakter örgütlenmesi yıkılır, bundan sonra ona yeni ve istenen tarzda bir kimlik kazandırılır. Yıkım süreci kişinin değerlerine, inançlarına veya alışageldiği bağlantılarına olan güvenini sarsmakla başlar. Suçluluk, utanç, hayal kırıklığı gibi duygular ilk aşamaya eşlik ederken kişi kendi benliği hakkında da çelişki yaşar. Bu, eski kimliğin işlevselliğini kaybetmesi anlamına gelir. İşkenceler ve telkinler sonucunda bireyin “merkezi” yıkılır ve manipülatör, boşluğu kendi belirlediği içeriklerle doldurur.

Bu bağlamda, hem Ferreira'nın hem de Rodrigues'in yeni Japon kimlikleri kazanması anlaşılır hale geliyor. Ferreira'nın, yeni kimliğinin “*idam edilen bir adamdan miras kaldığını*” söylemesi de aynı doğrultuda değerlendirildiğinde daha derin bir mana kazanıyor. İdam edilen kişi aslında eski Katolik Ferreira'yı imlemekte kuşkusuz. Rodrigues de aynı süreci yaşamak durumunda kalıp sonunda Okada San'emon olarak yeni kimliğine kavuşuyor. Aşama aşama sevdiği herkesin acı çektiğine ve öldüğüne şahit olan kahramanımız için en ağır çileyse Tanrı'nın dayanılmaz suskunluğu ki bu ağır yük akıl hocası Ferreira'nın sessizliğinde somutlaşıyor. Din değiştirmiş Ferreira'nın eski öğrencisine “*Böyle bir durumda sana ne söyleyebilirim ki...*” sözlerinden sonra Rodrigues'in yaşadığı yıkım onun benliğinin çözülmeye başladığı anı belirliyor.



Şimdi insanın insana el uzatması meselesine döneyim. “*Bunca acıya dayanan insanlara Tanrı’nın sükûtnu nasıl açıklayabilirim?*” diye soran Rodrigues, işkence gören Japon Hristiyanların hayatını kurtarmak için bir ikonaya basarak dinden dönmeye (apostasya) zorlanıyor. Engizitör’ün sözünde düğümlenen açmaz karşımızda: “Zaferinizin bedeli onların acı çekmesi.” Demek ki vakit basit bir eylem vakti; böyle bir durumda acı çekenler için yapılması gereken en son şey soyut teolojik bir açıklama olur zaten. Çevirmen’in dediği gibi, yapılması gereken basit bir formaliteyi yerine getirmektir. Rodrigues böylece dinini inkâr etmeye ve ikonanın üzerine basmaya razı olur. Bu sahne, filmin ahlaki doruk noktası ve Hristiyanlıktaki inançla sevgi arasındaki gerilime oldukça içerden bir bakışla odaklanıyor.

Rodrigues’in “sembolik” ihanetini aslında Hristiyan sevgisinin bir tezahürü olarak yorumlamak mümkün. Bu, bence, bir inançsızlık eyleminden ziyade, somut insan sevgisinin soyut Tanrı sevgisine tercih edildiği bir fedakârlık, hatta gerçek bir iman eylemi olarak görülmeli. Elbette, Rodrigues’in eylemi, dışsal ve statik değil, içsel ve dinamik bir dindarlık perspektifinden böyle görünebilir yalnızca. Bu noktada gerçek bir imanla küfrü birbirinden ayırmak da zor, bunu kabul etmek gerek. **Scorsese** de ikisini tefrik etmenin zorluğunu filmin anlatısına derinlik kazandırmak ve seyirciye kendi fikrini örmesine yarayacak bir boşluk bırakmak için kullanıyor. Fakat bunu yaparken içsel imandan yana tavır aldığı açık. Küfür ve iman ayrımını yalnızca kişinin kendi vicdanı yapabilir ki Rodrigues’in apostasyadan hemen önce İsa’nın suretini kendi yüzünde görmesi ve O’nun tarafından teskin edilmesi boşuna değil. Kimsenin acı çekmesini istemediği için “kendinden feragat etmek” ve “zaferden vazgeçmek” tam anlamıyla Hristiyanca bir şey. Dinin katı kurallarla örülü kurumsal yanı “bir formalite olarak” terk edilmiş olabilir ama inancın bireysel yanı kolayca kenarda bırakılacak bir şey değil nasıl olsa.

Amerikalı yönetmen bu hakikati özellikle iki yerde çok ince şekilde göstermiş. Yeni kimlikleriyle Japonya’ya Hristiyanlıkla ilgili şeylerin girmesine engel olmaya çalışan iki rahibin “sınır dışı” tuttuğu şey yalnızca dışsal inanç. Zira aradıkları şeyler ikonalar, tasvirler, tespihler vs. Oysa bunları ülkeye sokmamakla görevli kahramanlarımızdan Ferreira’nın ağzından bir anda kaçıreren “Tanrımız” ifadesi içsel inancın dışsal engellemeler yoluyla insandan kolayca söküp atılamayacağını ele veriyor. İkinci olarak, muhteşem kapanışlar yapmakla ünlü olduğuna inandığım **Scorsese**, *Silence*’in sonunu da bu minvalde bağlıyor. Bir Japon olarak ölen

Rodrigues -ki uzunca bir zamandır Okada San'emon'dur o- Budist inancına uygun bir cenaze töreni ile son yolculuğuna uğurlanıyor. Gelenekler uyarınca cesedinin yakıldığını gördüğümüz Okada'nın avcunda bir şey var: Zamanında Hristiyan bir Japon'un kendisine hediye ettiği basit bir haç! Bu, Rodrigues'in Okada olarak değil, Cizvit rahibi olarak Hristiyan Tanrısının huzuruna gittiğinin ifadesi ve filmi büyük bir ihtişamla kapatmaya yeten güçlü bir sahne.



Ne var ki film boyunca sorulan “Tanrı bize neden cevap vermiyor?” sorusu yanıtsız kalıyor. Aslında bu boşluk, yani sorumuzun karşısındaki sükût filmin “doğasına” çok uygun düşüyor. Sevdiğim başka bir usta yönetmenin filminden nakledeceğim bir sahne ile yazımı nihayetlendirmek ve *Silence*’ın “doğası” hakkında sezgisel olarak kavrayabileceğimiz bir fikri paylaşmak istiyorum. **Andrey Tarkovski**’nin *Nostalgia* (1983) filminde, inanan biri Tanrı’ya yakarıp dursa da bir türlü cevap alamaz. Sonunda biri (kim olduğu belli değil, belki de meleklerden biridir) Tanrı’ya neden kendisine yakarıp duran bu adama cevap vermediğini sorar. Tanrı’dan gelen yanıt düşündürücüdür: “*Cevap verirsem Tanrı olduğuma inanmaz ki!*”